





# ARS LONGA

CUADERNOS DE ARTE



DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

2023

**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 Ars Longa accepts unpublished research articles in all fields related to Art History, Architecture, Town planning, Cinema, Cultural Heritage, and other auxiliary and interdisciplinary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

**Directora / Editor-in-chief:** Yolanda Gil Saura (Universitat de València)

**Secretario de redacción / 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)  
Jaime Genaro Cuadriello Aguilar (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Estrella de Diego Otero (Universidad Complutense de Madrid)  
Mireia Freixa Serra (Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi)  
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)  
Carmen Gracia Beneyto (Institut d'Estudis Catalans, Barcelona)  
Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)  
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  
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)  
Gennaro Toscano (Bibliothèque nationale de France, París)  
Luis Vives-Ferrándiz (Universitat de València)

**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 de la Peña Velasco (Universidad de Murcia)  
Iván Pintor Irazo (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona)  
Javier Portús Pérez (Museo Nacional 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://ojs.uv.es/index.php/arslonga> y <http://roderic.uv.es>).

*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 (<https://ojs.uv.es/index.php/arslonga> 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; ERIH-PLUS; FRANCIS (CNRS-INIST, FR); IBA (International Bibliography of Art); 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](mailto:dpto.historia.arte@uv.es) / [arslonga@uv.es](mailto: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 / *Typset, printed and bound by:*

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

Ilustración de la cubierta / *Cover illustration:* José Ribelles, *Minerva como protectora de las artes*, 1814, óleo sobre lienzo, 32,5 x 42,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo.

# ARS LONGA. CUADERNOS DE ARTE

2023

32

## **Artículos presentados / Articles submitted: 20**

Aceptados / Accepted 10 (50 %)  
Rechazados / Rejected 10 (50 %)

## **Filiación institucional de las personas autoras de los artículos publicados Institutional affiliations of the authors of the articles published:**

De la misma institución editora 2 (20 %)  
*Authors affiliated with the publishing body*  
Externos a la institución editora 8 (80 %)  
*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 9 (45 %)  
*Less than three months*  
Entre tres y seis meses 1 (5 %)  
*Between three and six months*  
Más de seis meses 10 (50 %)  
*More than six months*

## **Evaluadores/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:**

María Isabel Álvaro Zamora (Universidad de Zaragoza)  
Luis Arciniega García (Universitat de València)  
Bonaventura Bassegoda i Hugas (Universitat Autònoma de Barcelona)  
Rosa María Creixell Cabeza (Universitat de Barcelona)  
Kosme María de Barañano Letamendia (Universidad Miguel Hernández)  
Román de la Calle (Academia de Belles Arts de Sant Carles de València)  
Rafael García Mahiques (Universitat de València)  
Ignacio José García Zapata (Universidad de Murcia)  
Rafael Gil Salinas (Universitat de València)  
Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (Universitat de València)  
Carmen Gracia Beneyto (Universitat de València)  
Felipe Jerez Moliner (Universitat de València)  
Cinta Krahe Noblett (Universidad Autónoma de Madrid)  
María Elvira Mocholí Martínez (Universitat de València)  
Álvaro Molina Marín (Universidad Nacional de Educación a Distancia)  
David Moriente Díaz (Universidad Autónoma de Madrid)  
Enrique Olivares Torres (Universitat de València)  
Luis Pérez Ochando (Universitat de València)  
Vicente Pla Vivas (Universitat de València)  
Nuria Rodríguez Ortega (Universidad de Málaga)  
Jesús Rivas Carmona (Universidad de Navarra)  
Belén Ruiz Garrido (Universidad de Málaga)  
Jorge Sebastián Lozano (Universitat de València)  
Amadeo Serra Desfilis (Universitat de València)  
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (Universitat de València)

# Índice / Table of Contents

## **Rubén GREGORI**

REDENCIÓN, CONVERSIÓN Y RECONCILIACIÓN. IMÁGENES VETEROTESTAMENTARIAS AL SERVICIO DEL CRISTIANISMO EN LA VALÈNCIA DEL SIGLO XV  
*REDEMPTION, CONVERSION AND RECONCILIATION OLD TESTAMENT IMAGES AT THE SERVICE OF CHRISTIANITY IN 15TH CENTURY VALENCIA*

21-34

## **Rebeca CARRETERO CALVO**

"LE DIO UN GOLPE CON TANTA FURIA Y FUERÇA QUE FUE MILAGRO NO MATARLE": LA AGRESIÓN AL ESCULTOR ARAGONÉS JUAN MIGUEL ORLIENS EN ZARAGOZA (1624)  
*"LE DIO UN GOLPE CON TANTA FURIA Y FUERÇA QUE FUE MILAGRO NO MATARLE": THE AGRSSION TO ARAGONESE SCULPTOR JUAN MIGUEL ORLIENS IN ZARAGOZA (1624)*

35-50

## **Julio MACIÁN FERRANDIS**

DE SYMBOLO APOSTOLORUM. EL CASO DEL RETABLO DE ÁNIMAS DEL MUSEO CATEDRALICIO DE SEGORBE  
*DE SYMBOLO APOSTOLORUM. THE CASE OF THE MUSEUM ALTARPIECE SEGORBE CATHEDRAL*

51-62

## **Sabina MONTANA**

SPAZI PER LA VITA PRIVATA, PER L'AUTORAPPRESENTAZIONE E PER LE CERIMONIE NELL' ARCHITETTURA ARISTOCRATICA DELLA PALERMO DEL SEICENTO: IL PALAZZO DEI BRANCIFORTE DI RACCUIA  
*SPACES FOR PRIVATE LIFE, FOR SELF-REPRESENTATION AND FOR CEREMONIES IN THE ARISTOCRATIC ARCHITECTURE OF SEVENTEENTH-CENTURY PALERMO: THE BRANCIFORTE OF RACCUIA PALACE*

63-74

## **Mercedes CERÓN PEÑA**

HISTORIA, POESÍA Y VERDAD EN UN DISEÑO DE JOSÉ RIBELLES (1775-1835) PARA EL TELÓN DEL TEATRO DEL PRÍNCIPE  
*HISTORY, POETRY AND TRUTH IN A DESIGN FOR THE CURTAIN OF THE TEATRO DEL PRÍNCIPE BY JOSÉ RIBELLES (1775-1835)*

75-83

## **Tian ZENG & Maxim GARCÍA CONEJOS**

NUEVA LECTURA A LA PRODUCCIÓN CERÁMICA DE INSPIRACIÓN CHINA EN LA REAL FÁBRICA DE LOZA Y PORCELANA DE ALCORA  
*NEW INTERPRETATION TO THE CHINESE-INSPIRED CERAMIC PRODUCTION AT THE ROYAL FACTORY OF EARTHENWARE OF ALCORA*

85-99

## **Ana PÉREZ VARELA**

SAGAS DE PLATEROS COMPOSTELANOS INÉDITOS: EMILIO BACARIZA, MANUEL BACARIZA Y MARÍA VARELA  
*UNPUBLISHED SAGAS OF SILVERSMITHS FROM COMPOSTELA: EMILIO BACARIZA, MANUEL BACARIZA AND MARÍA VARELA*

101-114

## **Vega TORRES SASTRÚS**

MANUEL MONLEÓN Y LA SERIE "LOS SIETE PECADOS CAPITALES": UN ESTILO PROPIO ENTRE SEGRELLES Y RENAU  
*MANUEL MONLEÓN AND THE SERIES "THE SEVEN DEADLY SINS": A STYLE BETWEEN SEGRELLES AND RENAU*

115-133

## **Javier MARTÍNEZ FERNÁNDEZ**

UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA SOBRE EL LEGADO PICTÓRICO DE JOSÉ QUERO GONZÁLEZ  
*AN HISTORIOGRAPHICAL REVIEW ABOUT THE ARTISTIC LEGACY OF JOSÉ QUERO GONZÁLEZ*

135-147

**Alejandro JAQUERO ESPARCIA & Martina NASTASI**

UNA PANORÁMICA DEL LEGADO HISTORIOGRÁFICO DE PAOLA BAROCCHI: SU APORTACIÓN AL *DIGITAL TURN* DE LA LITERATURA ARTÍSTICA

*AN OVERVIEW OF PAOLA BAROCCHI'S HISTORIOGRAPHIC LEGACY: CONTRIBUTION TO THE DIGITAL TURN OF ARTISTIC LITERATURE*

**149-160**

**Departament d'Història de l'Art**

EL DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EN EL CURSO 2022-2023

*THE ART HISTORY DEPARTMENT OF THE UNIVERSITY OF VALENCIA DURING THE ACADEMIC YEAR 2022-2023*

**161-175**

RECENSIONES DE LIBROS / *BOOK REVIEWS*

**177-192**

ACEPTACIÓN DE ORIGINALES Y PROCESO DE EDICIÓN

*NOTES FOR CONTRIBUTORS AND PUBLICATION GUIDELINES*

**193-196**

**REDENCIÓN, CONVERSIÓN Y RECONCILIACIÓN. IMÁGENES VETEROTESTAMENTARIAS AL SERVICIO DEL CRISTIANISMO EN LA VALÈNCIA DEL SIGLO XV****REDEMPTION, CONVERSION AND RECONCILIATION OLD TESTAMENT IMAGES AT THE SERVICE OF CHRISTIANITY IN 15TH CENTURY VALENCIA****Ruben GREGORI**<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.26507>

**Resumen:** A partir del pogromo de 1391, las conversiones forzosas de judíos y su posterior integración en la comunidad cristiana, aparecieron una serie de imágenes que defendían tanto la validez de los bautismos como la asimilación de estos neófitos como cristianos de pleno derecho. El arte se transformó en un potente instrumento con el que hacer visible un mensaje de reconciliación en el que el Antiguo Testamento era presentado como parte indispensable de la historia precristiana. Así, estas imágenes, a modo de escaparates, tenían la capacidad de transmitir y difundir los argumentos en favor de la unidad religiosa.

**Palabras clave:** Reconciliación / Antiguo Testamento / Imagen / Conversos / València.

**Abstract:** Starting with the pogrom of 1391, the forced conversions of Jews and their subsequent integration into the Christian community, a series of images appeared that defended both the validity of baptisms and the assimilation of these neophytes as full-fledged Christians. Art became a powerful instrument with which to make visible a message of reconciliation in which the Old Testament was presented as an indispensable part of pre-Christian history. Thus, these images, as a way of a showcase, had the capacity to transmit and disseminate the arguments in favor of religious unity.

**Key words:** Reconciliation / Old Testament / Image / Convert / València.



**“LE DIO UN GOLPE CON TANTA FURIA Y FUERÇA QUE FUE MILAGRO NO MATARLE”:** LA AGRESIÓN AL ESCULTOR ARAGONÉS JUAN MIGUEL ORLIENS EN ZARAGOZA (1624)

**“LE DIO UN GOLPE CON TANTA FURIA Y FUERÇA QUE FUE MILAGRO NO MATARLE”:** THE AGRESSION TO ARAGONESE SCULPTOR JUAN MIGUEL ORLIENS IN ZARAGOZA (1624)

Rebeca CARRETERO CALVO

<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.57266>.

**Resumen:** Este artículo analiza el proceso inquisitorial incoado por el escultor oscense Juan Miguel Orliens en noviembre de 1624 en Zaragoza, en calidad de familiar del Santo Oficio, con motivo de la agresión que sufrió por parte del fustero Miguel Canales. Poco después de la reyerta, Orliens, el escultor aragonés más prestigioso de aquel momento, decidió trasladarse a la ciudad de Valencia con toda su familia para comenzar una nueva etapa vital y, sobre todo, profesional.

**Palabras clave:** Zaragoza / escultor / siglo XVII / Valencia / Juan Miguel Orliens.

**Abstract:** This article analyzes the inquisitorial process initiated by the Huesca sculptor Juan Miguel Orliens in November 1624 in Zaragoza, as a relative of the Holy Office, due to the attack he suffered by the carpenter Miguel Canales. Shortly after the brawl, Orliens, the most prestigious Aragonese sculptor at the time, decided to move to the city of Valencia with his entire family to begin a new stage in life and, above all, professionally.

**Key words:** Zaragoza / sculptor / 17th century / Valencia / Juan Miguel Orliens.





## DE SYMBOLO APOSTOLORUM. EL CASO DEL RETABLO DE ÁNIMAS DEL MUSEO CATEDRALICIO DE SEGORBE

### DE SYMBOLO APOSTOLORUM. THE CASE OF THE MUSEUM ALTARPIECE SEGORBE CATHEDRAL

Julio MACIÁN FERRANDIS

<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.25431>

**Resumen:** El Museo de la Catedral de Segorbe (Castellón), alberga un retablo de finales del siglo XV, adscrito al taller del maestro de Perea, dedicado a las almas del Purgatorio y en el que se representa el Juicio Final, la misa de san Gregorio y las penas del infierno. Los guardapolvos del conjunto albergan un apostolado con los artículos del Credo Romano. Sin embargo, estos puntos se encuentran desordenados, al mismo tiempo que faltan dos de ellos. En el presente trabajo se busca dar una respuesta a esta disposición del Símbolo, relacionándola con las diferentes escenas del retablo y sustentándolo en los comentarios al respecto de eminentes teólogos.

**Palabras clave:** Epigrafía / pintura gótica / Credo Romano / arte valenciano.

**Abstract:** The Museum of the Cathedral of Segorbe (Castellón) houses an altarpiece from the end of the 15th century, belonging to the workshop of the master of Perea, dedicated to the souls in Purgatory and depicting the Last Judgement, the mass of Saint Gregory and the pains of Hell. The dust covers of the ensemble contain an apostolate with the articles of the Roman Creed. However, these points are out of order, and two of them are missing. The present work seeks to provide an answer to this arrangement of the Symbol, relating it to the different scenes of the altarpiece and supporting it with the commentaries of eminent theologians on the subject.

**Key words:** Epigraphy / Gothic painting / Roman Creed / Valencian art.



**SPAZI PER LA VITA PRIVATA, PER L'AUTORAPPRESENTAZIONE E PER LE CERIMONIE NELL'ARCHITETTURA ARISTOCRATICA DELLA PALERMO DEL SEICENTO: IL PALAZZO DEI BRANCIFORTE DI RACCUIA**

*SPACES FOR PRIVATE LIFE, FOR SELF-REPRESENTATION AND FOR CEREMONIES IN THE ARISTOCRATIC ARCHITECTURE OF SEVENTEENTH-CENTURY PALERMO: THE BRANCIFORTE OF RACCUIA PALACE*

Sabina MONTANA

<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.26387>

**Resumen:** Attraverso fonti documentarie, il saggio traccia la storia di palazzo Branciforte di Raccuia, dalla fondazione cinquecentesca alla trasformazione seicentesca, centrata sulla moltiplicazione degli spazi di rappresentanza e sulla costruzione di una monumentale scuderia e di una nuova galleria.

**Palabras clave:** Palermo / Seicento / Architettura aristocratica.

**Abstract:** Through documentary sources, the essay traces the history of Palazzo Branciforte of Raccuia, from sixteenth-century foundation to seventeenth-century transformation, centered on the multiplication of representation spaces and the construction of a monumental stable and a new gallery.

**Key words:** Palermo / seventeenth century, / aristocratic architecture.





## HISTORIA, POESÍA Y VERDAD EN UN DISEÑO DE JOSÉ RIBELLES (1775-1835) PARA EL TELÓN DEL TEATRO DEL PRÍNCIPE

*HISTORY, POETRY AND TRUTH IN A DESIGN FOR THE CURTAIN OF THE TEATRO  
DEL PRÍNCIPE BY JOSÉ RIBELLES (1775-1835)*

Mercedes CERÓN PEÑA

<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.26026>

**Resumen:** Este artículo relaciona dos obras pertenecientes a la colección del Museo Nacional del Romanticismo con el diseño realizado por José Ribelles para el telón del Teatro del Príncipe, presentado al público madrileño el día del cumpleaños de Fernando VII en 1814. Partiendo de una descripción contemporánea publicada en el *Diario de Madrid*, se estudia la iconografía de la obra de Ribelles en relación con los tres estudios preparatorios conocidos, con posibles fuentes visuales y textuales y con la obra representada en el teatro en esa ocasión. Se considera asimismo la ambigüedad en las elecciones iconográficas del artista y en su uso de la alegoría con respecto al momento histórico para el que fue creada la imagen, hoy perdida.

**Palabras clave:** Alegoría / Fernando VII / Historia / José Ribelles / teatro / telón.

**Abstract:** This article explores the relationship between two works attributed to José Ribelles now in the Museo Nacional del Romanticismo and his design for the curtain of the Teatro del Príncipe, revealed to a Madrid audience on Ferdinand VII's birthday in 1814. A contemporary description of the curtain published in the *Diario de Madrid* is the point of departure to discuss the iconography of Ribelles's design in connection with the three preparatory studies known so far, with potential visual and textual sources, and with the play staged at the Teatro del Príncipe on that day. The ambiguities in Ribelles's iconographical choices and his use of the allegorical genre are also considered in relation to the specific historical circumstances in which this work, now lost, was produced.

**Key words:** Allegory / Ferdinand VII / History / José Ribelles / theatre / theatre curtain.



## NUEVA LECTURA A LA PRODUCCIÓN CERÁMICA DE INSPIRACIÓN CHINA EN LA REAL FÁBRICA DE LOZA Y PORCELANA DE ALCORA

### NEW INTERPRETATION TO THE CHINESE-INSPIRED CERAMIC PRODUCTION AT THE ROYAL FACTORY OF EARTHENWARE OF ALCORA

Tian ZENG & Maxim GARCÍA CONEJOS

<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.24987>

**Resumen:** En 1735, el ceramista Joseph Olérys volvía de Marsella para trabajar nuevamente en la Real Fábrica de Loza de Alcora. Con el ímpetu de renovar el léxico ornamental de las vajillas, impuso en la cadena de producción de la manufactura una de las series decorativas más exitosas en su historia: la “china”, conocida popularmente como chinescos. Este artículo se ocupa de los motivos más representativos de dicho género en la producción de la fábrica. Como trabajo pendiente en los estudios dedicados a Alcora, tratamos de buscar el origen y significado de ellos teniendo en cuenta la porcelana y cultura chinas. Se incluyen además algunos comentarios sobre la adaptación del chinesco en el campo de la azulejería que, gracias a la localización de varios azulejos y fragmentos inéditos, se ha renovado el conocimiento acerca de esta decoración dentro de la manufactura condal.

**Palabras clave:** Alcora / Real Fábrica / siglo XVIII / cerámica / *chinoiserie*.

**Abstract:** In 1735, the potter Joseph Olérys returned from Marseille to work again at the Royal Factory of Earthenware of Alcora. With the impetus to renew the ornamental lexicon of tableware, he imposed one of the most successful decorative series in its history in the manufacturing chain: the “china”, popularly known as Chinese. This article deals with the most representative motifs of this genre in the factory production. As a pending work in the studies dedicated to Alcora, we try to find the origin and meaning of them taking into account Chinese porcelain and culture. Some comments are also included on the adaptation of the Chinese in the field of tilework that, thanks to the location of several unpublished tiles and fragments, has renewed knowledge about this decoration within the county’s manufacture.

**Key words:** Alcora / Royal Factory / 18th century / pottery / *chinoiserie*.



## SAGAS DE PLATEROS COMPOSTELANOS INÉDITOS: EMILIO BACARIZA, MANUEL BACARIZA Y MARÍA VARELA

UNPUBLISHED SAGAS OF SILVERSMITHS FROM COMPOSTELA: EMILIO BACARIZA, MANUEL BACARIZA AND MARÍA VARELA

Ana PÉREZ VARELA

<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.24527>

**Resumen:** La platería compostelana sigue siendo una asignatura pendiente de la historiografía gallega. Para contribuir a esta línea de investigación, decidimos abordar al gremio de plateros desde un punto de vista documental, vaciando los archivos disponibles para hallar todas las noticias posibles relativas a estos artistas. En este artículo presentamos a la familia Bacariza, una de las más interesantes e importantes en la Compostela del tránsito del siglo XIX al XX. Hasta ahora el hijo, Manuel, era completamente desconocido y todo punzón "BACARIZA" se atribuía a su padre. Gracias a los archivos hemos podido hallar una cantidad de documentos y piezas que nos permiten reconstruir parte de sus biografías, periodizar su producción y constatar su importancia en la sociedad de su época, además de hallar mencionada a María Varela, como la única "platera" compostelana de la que tenemos noticia.

**Palabras clave:** Plateros / Santiago de Compostela / siglo XIX / siglo XX / archivos / prensa histórica.

**Abstract:** The silversmithing of Compostela is still a pending subject of Galician historiography. In order to contribute to this line of research, we decided to approach the guild of silversmiths from a documentary point of view, working in the available archives to find all possible news regarding these artists. In this article we present the Bacariza family, one of the most interesting and important in Compostela in the transition from the nineteenth to the twentieth century. Until now, the son, Manuel, was completely unknown and every mark "BACARIZA" was attributed to his father. Thanks to the archives we have been able to find a considerable number of documents and pieces that allow us to reconstruct part of their biographies, periodize their production and verify their importance in the Compostela society of his time, in addition to finding mentioned María Varela, as the only "woman silversmith" from Compostela of which we have news.

**Key words:** Silversmiths / Santiago de Compostela / 19th century / 20th century / archives / historical press.





## MANUEL MONLEÓN Y LA SERIE “LOS SIETE PECADOS CAPITALES”: UN ESTILO PROPIO ENTRE SEGRELLES Y RENAU

### MANUEL MONLEÓN AND THE SERIES “THE SEVEN DEADLY SINS”: A STYLE BETWEEN SEGRELLES AND RENAU

Vega TORRES SASTRÚS

<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.25428>

**Resumen:** Manuel Monleón Burgos fue uno de los creadores del “arte comprometido” en la Valencia de los años treinta. El presente artículo aborda la trayectoria de este artista hasta la Guerra Civil mediante un estudio basado en las fuentes, con el objetivo de ampliar, contrastar y confirmar la todavía escasa información que se tiene del autor. Además, se analizan sus particularidades estilísticas y referentes visuales a partir de la serie *Los siete pecados capitales*, publicada en la revista *Estudios*, en 1936. A través de los fotomontajes que la componen se advierte un lenguaje plástico que abarca desde el realismo combativo de Josep Renau, John Heartfield o los artistas soviéticos, hasta un surrealismo onírico inspirado en José Segrelles, encontrándose en un punto medio en el que la denuncia social se expresa a través de símbolos y composiciones complejas.

**Palabras clave:** Manuel Monleón / arte comprometido / fotomontaje / pecados capitales / José Segrelles / Guerra Civil.

**Abstract:** Manuel Monleón Burgos was one of the creators of “committed art” in Valencia in the 1930s. This article examines the artist’s career up to the Spanish Civil War through a source-based study, with the aim of expanding, contrasting and confirming the still scarce information available on the artist. It also analyses his stylistic particularities and visual references based on the series *Los siete pecados capitales* (“The Seven Deadly Sins”), published in the magazine *Estudios* in 1936. The photomontages that this series comprises reveal a visual language that ranges from the combative realism of Josep Renau, John Heartfield and the Soviet artists to a dreamlike surrealism inspired by José Segrelles, finding a compromise in which social critique is expressed through symbols and complex compositions.

**Key words:** Manuel Monleón / committed art / photomontage / Seven Deadly Sins / José Segrelles / Spanish Civil War.



## UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA SOBRE EL LEGADO PICTÓRICO DE JOSÉ QUERO GONZÁLEZ

### AN HISTORIOGRAPHICAL REVIEW ABOUT THE ARTISTIC LEGACY OF JOSÉ QUERO GONZÁLEZ

Javier MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.21920>

**Resumen:** La figura de José Quero González (1932-2008) merece una revisión historiográfica. Su legado artístico se traduce en más de medio millar de obras pictóricas debido a su incesante producción creativa durante el último tercio del siglo XX y la primera década del presente siglo. El objetivo del presente artículo académico pretende reconocer su aportación al arte español contemporáneo, actualizar información referente a su amplio repertorio artístico gracias a la labor de inventariado realizada recientemente y poner en valor su trayectoria dentro del contexto internacional en el cual participó de manera activa.

**Palabras clave:** José Quero / arte contemporáneo / revisión historiográfica / pintura española / inventario.

**Abstract:** The figure of José Quero González (1932-2008) deserves a historiographical review. His artistic legacy is translated into more than half a thousand pictorial works due to his incessant creative production during the last third of the 20th century and the first decade of this century. The objective of this academic article aims to recognize his contribution to contemporary Spanish art, update information regarding his wide artistic repertoire thanks to the inventory work carried out recently and to value his career within the international context in which he actively participated.

**Key words:** José Quero / contemporary art / historiographic review / Spanish painting / inventory.



UNA PANORÁMICA DEL LEGADO HISTORIOGRÁFICO DE PAOLA BAROCCHI:  
SU APORTACIÓN AL *DIGITAL TURN* DE LA LITERATURA ARTÍSTICA  
*AN OVERVIEW OF PAOLA BAROCCHI'S HISTORIOGRAPHIC LEGACY:  
CONTRIBUTION TO THE DIGITAL TURN OF ARTISTIC LITERATURE*

Alejandro JAQUERO ESPARCIA & Martina NASTASI

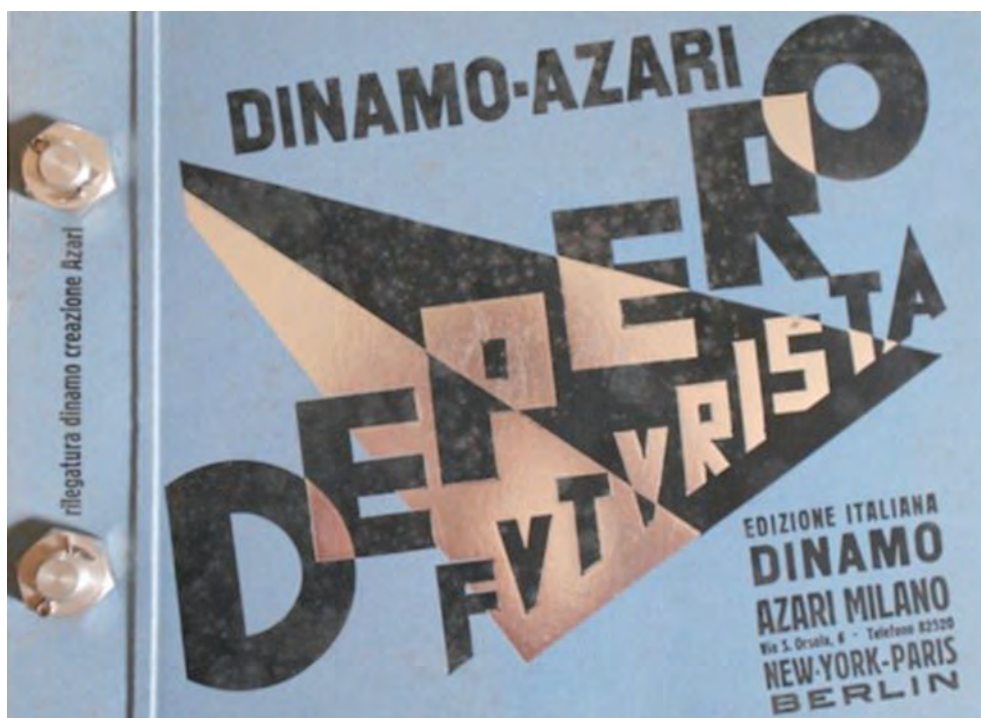
<http://doi.org/10.7203/arslonga.32.24326>

**Resumen:** El presente artículo pretende analizar el papel historiográfico de la investigadora y profesora Paola Barocchi en la implementación de las Humanidades Digitales al estudio e investigación de la Historia del Arte. Una labor que comenzó en la segunda mitad del siglo XX, proponiendo una forma innovadora a la hora de trabajar y de acceder a las fuentes y recursos bibliográficos y que ha servido como base metodológica para muchos de los actuales proyectos de digitalización de archivos y documentación histórico-artística. Exponemos aquí datos de relevancia de dicho proceso, señalando las particularidades de sus iniciativas, la importancia que en ellos tuvo el tratamiento analógico de los textos y, para finalizar, una revisión sobre la continuidad de estos proyectos y su estado actual.

**Palabras clave:** Humanidades Digitales / Historia del Arte / Teoría del Arte / Literatura Artística / Patrimonio Cultural / siglo XX.

**Abstract:** This article seeks to place the historiographical journey that professor and researcher Paola Barocchi has set to implement the Digital Humanities into the study and research of Art History. Since the second half of the 20th century, Barocchi has set out an innovative method of accessing and managing library holdings and bibliographic sources in order to establish a methodological basis for the current file and historical-artistic documentation scanning projects. The lines which follow give account of this process and highlight the particularities of her initiatives, the importance of the analogical text treatment and, last but not least, give an overview of the current state and continuity of her endeavor.

**Key words:** Digital Humanities / Art History / Art Theory / Artistic Literature / Cultural Heritage / Artistic Literature / 20th century.



DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EN EL CURSO 2022-2023

THE ART HISTORY DEPARTMENT OF THE UNIVERSITY OF VALENCIA DURING THE ACADEMIC YEAR 2022-2023

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 2022-2023, así como otros aspectos de interés relacionados con la investigación, difusión y gestión del citado departamento universitario en el año 2022.

**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 2022-2023 are enumerated, along other aspects of interest concerning the research, the diffusion, the management and other important activities of this University Department throughout 2022.



161

RECENSIONES DE LIBROS / BOOK REVIEWS

177

ACEPTACIÓN DE ORIGINALES Y PROCESO DE EDICIÓN  
NOTES FOR CONTRIBUTORS AND PUBLICATION GUIDELINES

193





# **R**EDENCIÓN, CONVERSIÓN Y RECONCILIACIÓN. IMÁGENES VETEROTESTAMENTARIAS AL SERVICIO DEL CRISTIANISMO EN LA VALÈNCIA DEL SIGLO XV<sup>1</sup>

RUBÉN GREGORI

Universidad Internacional de La Rioja / IVEMIR-UCV  
rugrebou@gmail.com

**Resumen:** A partir del pogromo de 1391, las conversiones forzosas de judíos y su posterior integración en la comunidad cristiana, aparecieron una serie de imágenes que defendían tanto la validez de los bautismos como la asimilación de estos neófitos como cristianos de pleno derecho. El arte se transformó en un potente instrumento con el que hacer visible un mensaje de reconciliación en el que el Antiguo Testamento era presentado como parte indispensable de la historia precristiana. Así, estas imágenes, a modo de escaparates, tenían la capacidad de transmitir y difundir los argumentos en favor de la unidad religiosa.

**Palabras clave:** Reconciliación / Antiguo Testamento / Imagen / Conversos / València.

## **REDEMPTION, CONVERSION AND RECONCILIATION. OLD TESTAMENT IMAGES AT THE SERVICE OF CHRISTIANITY IN 15TH CENTURY VALENCIA**

**Abstract:** Starting with the pogrom of 1391, the forced conversions of Jews and their subsequent integration into the Christian community, a series of images appeared that defended both the validity of baptisms and the assimilation of these neophytes as full-fledged Christians. Art became a powerful instrument with which to make visible a message of reconciliation in which the Old Testament was presented as an indispensable part of pre-Christian history. Thus, these images, as a way of a showcase, had the capacity to transmit and disseminate the arguments in favor of religious unity.

**Key words:** Reconciliation / Old Testament / Image / Convert / València.

Uno de los intereses más acuciantes de la Iglesia de la península ibérica durante el periodo medieval fue la conversión de las minorías musulmana y judía. Con respecto a los judíos, el gran paso para lograrlo fue a partir de los pogromos de 1391 que empezaron en Sevilla por los vehementes sermones del arcediano de Écija, Ferrán Martínez, que defendía la conversión mediante el uso de la violencia o incluso de la amenaza de muerte. Como una ola que barre la arena de la playa, las aguas del antijudaísmo anegaron el resto de la península ibérica. La Corona de Aragón no escapó a esta situación y la judería de la ciudad de València fue la primera en sufrir, el 9 de julio, un pogromo. Como

consecuencia, la comunidad judía se vio amenazada y ante la disyuntiva entre la muerte o la conversión, un gran número de judíos apostataron. Se iniciaba así, un proceso de integración y evangelización tanto de los neófitos como de cristianos viejos, pues debían aceptar a sus nuevos coreligionarios como miembros de pleno derecho de la fe cristiana.

### **Profetas y profecías: a la luz del Nuevo Testamento**

Por su faceta propagandística y didáctica, el arte se convirtió en una herramienta indispensable en la

\* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2023 / Fecha de aceptación: 8 de enero de 2024.

<sup>1</sup> El presente artículo se inscribe en el proyecto I+D+i "Marginación e integración. Imágenes al servicio del conflicto religioso mediterráneo (siglos XIV-XVI)" (CIGE/2022/62), financiado por la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital.



Fig. 1. Retablo de la Crucifixión y los Sacramentos, Gherardo Starnina, ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València, València.

que poder favorecer esta idea de unidad. Un buen ejemplo de ello sería el Retablo de la Crucifixión y los Sacramentos (ca. 1396-1397, Museu de Belles Arts de València)<sup>2</sup> atribuido al pincel de Gherardo Starnina (documentado en Florencia desde 1387-muerto antes de 1413) y comisionado por Bonifacio Ferrer, hermano menor de san Vicente Ferrer (Fig. 1).<sup>3</sup> La obra iba destinada al altar de la capilla de la Santa Cruz de la Cartuja de Portaceli. Bonifacio, tras una dilatada carrera política que se vio truncada y la muerte de su mujer y casi todos sus hijos, se retiró de la esfera pública y tomó el hábi-

to de cartujo el 21 de marzo de 1396. Su personalidad era tan abrumadora que consiguió acceder al generalato de su orden en 1402 y a participar en los acontecimientos más destacados e importantes del momento como el Compromiso de Caspe (1412).<sup>4</sup>

Como bien argumenta Amadeo Serra, este retablo pudo haber estado relacionado con los acontecimientos de 1391,<sup>5</sup> pues debido a su formación en teología y derecho canónico, es muy probable que Bonifacio fuera el mentor del programa iconográfico.<sup>6</sup> Además, este conocía de primera mano los argumentos vicentinos sobre la validez de las conversiones y de la necesaria segregación entre judíos y neófitos para su integración, así como de las posturas milenaristas esgrimidas por san Vicente Ferrer y por Francesc Eiximenis. En relación a estas, Ferrer afirmaba que la llegada del Anticristo y fin del mundo estaban próximos, y que era precisa la apostasía de los judíos para la extirpación de la corrupción arraigada en la comunidad cristiana. Por su parte, Eiximenis condenó la coacción y la violencia, pues daban como resultado bautismos insinceros. Se les debía mostrar que el Antiguo Testamento era base y premonición del Nuevo; la ley de la Naturaleza estaba contenida en la de la Escritura y esta a su vez en la de Gracia, que traía la salvación. Sin embargo, para congraciarse con su rey y distanciarse de los asaltos, por la posibilidad de que los pogromos estuviesen forzando el milenio, Eiximenis retractó su postura.<sup>7</sup>

Teniendo presente esta necesidad de reconciliación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, resultan interesantes las figuras de profetas y patriarcas de las entrecalles. En 1384, el infante Martín (1356-1410), futuro monarca de la Corona de Aragón, había solicitado a Bonifacio una obra "[...] *ab lo crucifix e ordinació dels sacraments*" y del que proporcionó solamente la figura "[...] *on són los sacraments de la lix vella e novella e los dits dels profetes*".<sup>8</sup> Este desconocido tejido podría haber servido de modelo al retablo de Portaceli, atendiendo a que en la imagen de la crucifixión, de la

<sup>2</sup> Para un estado de la cuestión sobre la bibliografía en torno al retablo, véase: FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 31-73. ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013. FERRER ORTS, Albert, 2018.

<sup>3</sup> Para un mayor acercamiento a la figura de Bonifacio Ferrer, consúltese ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.), 2013, donde se recogen distintos trabajos que arrojan luz sobre su vida y obra y que puede completarse con la bibliografía de referencia aportada en el mismo volumen en las páginas 177-178, y la reciente publicación de FERRER ORTS, Albert, 2018.

<sup>4</sup> FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 31-37. FERRER ORTS, Albert, 2018, p. 15-19. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018a, p. 110-115.

<sup>5</sup> Más en: SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b.

<sup>6</sup> SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 118-121.

<sup>7</sup> LERNER, Robert E., 2006, p. 7-27. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 125.

<sup>8</sup> Cfr. MADURELL I MARIMÓN, José María, 1949, p. 219.

herida de Cristo manan siete hilos de sangre que enlazan con los sacramentos.<sup>9</sup> No obstante, aunque en el trabajo de Starnina no se representan los sacramentos de la antigua Ley, sí aparecen representantes veterotestamentarios.

Los dieciocho personajes portan filacterias que en algunos casos imitan la escritura hebraica; otros dos, solamente bustos, completan la veintena. La asociación de estos rollos con los judíos es frecuente, llegando a tener una marcada ambivalencia, pues, aunque en manos de los personajes veterotestamentarios ilustraban la palabra profética, su estatus podía ser en ocasiones ambiguo y, según el contexto, había excepciones en las que se les vinculaba con los judíos.<sup>10</sup> En este caso, como arguye Óscar Calvé, los mensajes de las filacterias, de las que solo se leen doce, se vinculan con el *Ordo prophetarum*, cuya inspiración es un sermón atribuido erróneamente a san Agustín: el *Contra iudaeos, paganos et arianos*. Posiblemente, el promotor escogió las citas que mejor podían ajustarse o armonizar con el contenido de las imágenes.<sup>11</sup> Para Francisco Fuster, su presencia venía dada por constatar la misión redentora del Salvador, la liberación del pueblo oprimido por medio de la sangre del sacrificio.<sup>12</sup> Del mismo modo, resalta Calvé el claro desinterés por identificar los personajes a través de sus atributos iconográficos, aunque quizás, ello se produjo de manera consciente.

A partir de la revelación de la Nueva Ley, el Antiguo Testamento pasó a profetizar y a ser premonición de la llegada de Cristo. Los primeros padres de la Iglesia, como Tertuliano (*Adversus Marcionem*), no pretendían concebirlo como una simple metáfora, pero destacaban cuando era necesario su sentido literal o real. Por ejemplo, Moisés no adquiriría una menor realidad o historicidad por ser *umbra* o *figura* de Jesús. Por su parte, otros como Orígenes (*Homiliae in Genesim*) eran proclives a entender los textos veterotestamentarios como alegorías o moralidades. Esto supuso en los primeros tiempos del cristianismo una fuerte discrepancia entre los que entendían el Antiguo Testamento de forma espiritual y los que, por el contrario, defendían un ca-

rácter histórico, lleno de profundos significados, y que fue la corriente que se impuso en Occidente. Había sido san Agustín quien intentó encontrar un equilibrio y equiparación entre ambas orientaciones: *Novum in Vetere latet et in Novo Vetus patet* (El Nuevo está escondido en el Antiguo, y el Antiguo se manifiesta en el Nuevo).<sup>13</sup> Para él era inconcebible la mera interpretación alegórica, así como la concepción de que se tratase de un escrito hermético solo comprensible a través de una exégesis que excluyera el sentido histórico. Así lo resume en *Contra Faustum*, libro IV, 2:

No hay duda para nosotros de que el Antiguo Testamento contiene promesas de cosas temporales y que por eso se llama Antiguo Testamento, y que la promesa de vida eterna y del reino de los cielos corresponda al Nuevo Testamento: pero que en las cosas temporales hubiera figuras de las futuras que se consuman en nosotros no es una simple opinión mía, sino la interpretación de los apóstoles, como dice Pablo en relación con tales cosas... [sigue: 1 Co 10, 6 y 11].<sup>14</sup>

Habían sido precisamente las teorías paulinas las que dieron paso a considerar los textos del Antiguo Testamento como una sombra de los Evangelios. Hay que entender esa postura por el carácter polémico y defensivo frente a los ataques de paganos y judíos a los que se enfrentaron los articuladores del cristianismo. Para san Pablo: “[...] la letra mata, pero el Espíritu da vida” (2 Co 3, 6) y los cristianos eran los servidores de la Nueva Alianza. El libro de la Ley y de la historia de Israel se convertía en augurio y presagio de la venida de Cristo. San Pablo logró transformar la idea judía de la vuelta de Moisés en la figura de Jesús, Dios encarnado, en un sistema de profecía en la que: “[...] quien resurge cumple y supera al mismo tiempo la obra de su predecesor”.<sup>15</sup> Gracias a esta postura, transmitida por aquellos que continuaron polemizando sobre el Antiguo Testamento como los citados Tertuliano, Orígenes o san Agustín, la Tanaj, el conjunto de libros sagrados del judaísmo, pasó a ser interpretada como una profecía real, promesa del cristianismo. Las tres divisiones de la Tanaj en Torá, Profetas y Escritos<sup>16</sup> pasaron a ordenarse en

<sup>9</sup> BYNUM, Caroline W., 2007, p. 159-161. SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018b, p. 120-121.

<sup>10</sup> PEREDA ESPESO, Felipe, 2013a, p. 124.

<sup>11</sup> Para la lectura de las filacterias véase: SARALEGUI, Leandro de, 1954, p. 38-40. CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2011, p. 53-57. FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 60.

<sup>12</sup> FUSTER SERRA, Francisco, 2012, p. 71.

<sup>13</sup> AGUSTÍN DE HIPONA, san, *Quaestiones in Heptateuchum*, 2, 73, *Patrologia Latina*, 34, 623.

<sup>14</sup> AUERBACH, Erich, 1998, p. 67-84, para la cita, p. 83-84. También: NIRENBERG, David, 2016, p. 145-146.

<sup>15</sup> AUERBACH, Erich, 1998, p. 97.

<sup>16</sup> El Antiguo Testamento comprende 46 escritos, 45 si se cuenta a Jeremías y Lamentaciones como uno solo, y que se estructuran en tres grandes bloques: 1) Libros históricos: los cinco que integran el Pentateuco (Génesis, Éxodo, Levítico, Números,

Torá, Escritos y Profetas, en aras de avanzar el nuevo mensaje de la Iglesia. De esta manera, perdió parte de su autonomía y se convirtió casi en un libro de dramas preliminar que solamente podía ser entendido en su totalidad a través de la posterior lectura de los Evangelios.<sup>17</sup>

Debido a esta transformación de libro de la Ley a conjunto de figuras de Jesús y la redención, también la historia nacional del pueblo de Israel fue asumida por el pueblo de Cristo, pues en su configuración inicial habría sido inaccesible. Se establecía de esa forma, una continuidad histórica con la que favorecer la identificación del cristiano con el pasado hebreo e israelita, pero sin vincularlo con aquellos judíos que habían dado la espalda al Mesías. Los libros veterotestamentarios se entendían como una primera etapa de la historia de la salvación que continuaba y culminaba en Cristo y la Iglesia. Los teólogos medievales clasificaron la lectura de la Biblia, y por extensión su iconografía, en un sentido literal y en uno espiritual, dividido a su vez en tropológico, anagógico y alegórico. Será este último, también conocido como tipológico, el que más nos interese recalcar, dado que estas interpretaciones entienden que los acontecimientos ocurridos en el Nuevo Testamento habían sido anunciados en el Antiguo, descubriéndose incluso presencias latentes de Jesús y la Iglesia en prefiguraciones o tipos. Así, a través de esta apropiación y absorción, el Pentateuco se convertía en profecía y metáfora de los Evangelios. Ello, además, no le hacía perder su sentido religioso, sino que lo elevaba y se percibía con mayor profundidad, situado en el conjunto de la revelación divina testimoniada en la Biblia, pues su lectura debía hacerse con base en los acontecimientos de la muerte y resurrección de Jesús.<sup>18</sup>

No obstante esta relegación, siguió existiendo un respeto por los patriarcas, profetas, reyes y justos del Antiguo Testamento, pues además de prefigurar el Evangelio, son anunciadores de la llegada de Jesús. Al mismo tiempo, testimonian la herencia humana de Cristo, el pasado precristiano y la Alianza de Dios con su pueblo, heredada esta por el cris-

tianismo. Este compromiso, renovado con la venida de su Hijo, lleva consigo la aceptación de la Ley, el conjunto de normas que se debían cumplir para mantener el pacto con el Creador y que quedaba atestiguado precisamente por medio de las figuras veterotestamentarias. Por ello, en el cristianismo, los personajes del Antiguo Testamento han sido venerados y tratados con reverencia, como queda refrendado también en el plano artístico. Como representantes de la antigua Ley, se incluían en las manifestaciones visuales, constatando su pertenencia en la historia precristiana y evidenciando el linaje y ascendencia de Cristo. La *Biblia pauperum* o el *Speculum humanae salvationis* son buenos ejemplos de ello, al contrastar imágenes de la vida de Jesús con sus correspondientes paralelismos de la historia de Israel, así como las Biblias moralizadas o el Doble Credo con la contraposición de profetas y apóstoles.<sup>19</sup>

En todos estos casos, los personajes veterotestamentarios no se representan con caricaturizaciones, desproporciones o deformidades, reservándose estos atributos a los judíos que llevaron a la muerte a Cristo y a sus descendientes.<sup>20</sup> Sin embargo, había veces, pocas, y en ejemplos primitivos y alejados de la cronología y geografía que tratamos, que podía existir una ambivalencia y confusión que los llevase a ser representados con algunos atributos característicos de los judíos.<sup>21</sup> Pero la norma general era que apareciesen como *auctoritas*, integrados en la homilética del momento en diversos y numerosos escenarios y soportes. Prueba de ello son la serie de profetas de Joan Reixach provenientes de la Cartuja de Portaceli en la que podemos encontrar a los reyes David y Salomón y a Moisés, sobre fondo dorado, engalanados, con porte áulico y con una filacteria cada uno (ca. 1460, Museu de Belles Arts de València).

Más interesante aún es verlos en manifestaciones visuales profanas, como es el caso de la techumbre de la desaparecida *Cambra Daurada* de la Casa de la Ciudad de València, ubicada hoy en la de la Lonja de la misma urbe. También son detectables en otros ejemplos como en el calendario del *Brevia-*

Deuteronomio), más los de Josué, Jueces, Rut, los dos de Samuel, los dos de los Reyes, los dos de las Crónicas, Esdras, Nehemías, Tobías, Judit, Ester y los dos de los Macabeos. 2) Libros didácticos, poéticos o sapienciales: Job, Salmos, Proverbios, Qohélet (Eclesiastés), Cantar de los Cantares, Sabiduría y Sirácida (Eclesiástico). 3) Libros proféticos: Isaías, Jeremías, Lamentaciones, Baruc, Ezequiel, Daniel, Oseas, Joel, Amós, Abdías, Jonás, Miqueas, Nahum, Habacuc, Sofonías, Ageo, Zacarías, y Malaquías.

<sup>17</sup> AUERBACH, Erich, 1998, p. 95-97, para la cita p. 97. EPSTEIN, Marc Michael, 2002, p. 34-35.

<sup>18</sup> AUERBACH, Erich, 1998, p. 98-99. MARROW, James, 1979, p. 190-191. VV.AA., 2018, p. 8-17.

<sup>19</sup> FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>, 1995, p. 119-136. FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>, 1996, p. 103-120. LIPTON, Sara, 1999, p. 54-81. FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>, 2002, p. 13-39.

<sup>20</sup> Sobre este punto véase MOLINA FIGUERES, Joan, 2023.

<sup>21</sup> MELLINKOFF, Ruth, 1993, p. 140 y ss. LIPTON, Sara, 1999, p. 57-58 y 62-66.





Fig. 2. Detalle de la predela del retablo de los Gozos de la Virgen proveniente de la ermita de La Pobla Llarga, autor desconocido, ca. 1440-1450, Museu de Belles Arts de València, València.

*rium secundum ordinem cisterciensem*, conocido como *Breviario del rey Martín* (iluminado entre 1398 y 1403, Bibliothèque Nationale de France, ms. Rothschild 2529), donde aparece en el folio 17v un ciclo de historias de David. En este caso, la incorporación respondería al interés del rey por establecer una vinculación de su linaje con el del monarca israelita, mientras que en el del techo de la Sala Nueva de la Lonja vendría dado por el deseo de los jurados de identificarse con estos personajes de reconocido prestigio, de gran sabiduría y con dotes para el vaticinio.<sup>22</sup>

Teniendo todo esto presente, que aparezcan en la obra de Starnina podría justificarse, además de por todo el abanico de razones expuestas, por el momento en que este es ejecutado. Los patriarcas y profetas se ubican en las entrecalles y en los márgenes del conjunto retabístico, como contrafuertes y pilares en los que se fundamentan los Evangelios, testigos y precedentes de la presencia del Hijo de Dios en la tierra. La importancia de estos no radica en su individualidad, sino en la colectividad, dado que a través de ellos se ensamblan y sostienen las imágenes en las que se representan los pasajes del Nuevo Testamento, lo que explicaría, quizás, la falta de identificación. Ellos son quienes anuncian una renovada Alianza en la que Dios otorga una nueva ley vertebrada con el Espíritu Santo:

Mirad que vienen días –oráculo del Señor– en que pactaré una nueva alianza con la casa de Israel y la casa de Judá. No será como la alianza que pacté con sus padres el día en que los tomé de la mano para sacarlos de la tierra de Egipto, porque ellos rompieron mi alianza, aunque Yo fuera su señor –oráculo

del Señor–. Sino que ésta será la alianza que pactaré con la casa de Israel después de aquellos días –oráculo del Señor–: pondré mi Ley en su pecho y la escribiré en su corazón, y Yo seré su Dios y ellos serán mi pueblo ( Jr 31, 31-33).

Un uso similar de este rol de los personajes veterotestamentarios como anunciadores de los episodios del Nuevo Testamento se puede encontrar en otros ejemplos de misma geografía y temporalidad, como en el retablo de los Gozos de la Virgen proveniente de la ermita de La Pobla Llarga (ca. 1440-1450, Museu de Belles Arts de València, Fig. 2). En este caso, es llamativa la predela, pues debajo de las seis imágenes del ciclo de la Pasión se sitúan doce cabezas de profetas y reyes del Antiguo Testamento con filacterias que los identifican. Todos ellos son tratados con respeto, tocados con aureolas poligonales, que, sin llegar a ser las circulares de los santos, ofrecían un porte de reverencia. Su disposición en consonancia con las imágenes de los tormentos de Cristo sirve para remarcar el rol de estas figuras veterotestamentarias como testigos que anunciaron los padecimientos futuros de Jesús. Su inclusión sirve tanto desde el punto de vista histórico, reforzando la idea del pasado precristiano, como del tipológico, prefiguraciones de la llegada del Mesías. Cada uno de ellos porta una filacteria en donde puede leerse su nombre (Aarón, Joel, Jonás, Daniel, David, Jeremías), aunque no de todos. Son llamativos los dos personajes que aparecen en la esquina derecha de cada parte que serían Elías y Moisés. El primero de ellos porta una antorcha y una espada, atributos derivados del libro deuterocanónico de Eclesiástico (Sirácida) Si 48, 1: " Luego surgió el profeta Elías, semejante al fue-

<sup>22</sup> CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2011, p. 49-68.

go, cuya palabra quemaba como una antorcha". El otro lleva dos tablas con una grafía casi pseudo-árabe que intentaría simular el hebreo; su turbante, que ocultaría las características potencias, parece aludir a la moda islámica, quizás en un intento de vincular el origen común de las tres religiones del libro, toda vez que quedaba supeditado al cristianismo. Para Calvé, esta identificación se consolida por ser ambos representados en igualdad de condiciones, sin la cartela, y porque son ellos dos los que se manifiestan cuando se revela la naturaleza divina de Cristo durante el episodio de la transfiguración en el monte Tabor.<sup>23</sup>

Mismo planteamiento, aunque de territorio aragonés, se sigue en el retablo de Domingo Ram (documentado en Aragón entre 1464-1507) con las representaciones del *Lavatorio de los pies*, *Cristo ante Pilato* y *Cristo camino del Calvario* y en la predela una serie de profetas (Fig. 3). Estos, engalanados y tocados con un nimbo circular, portan cada uno una filacteria en la que se alude a distintos pasajes veterotestamentarios –Ez 11, 5;<sup>24</sup> Za 13, 1; Ez 36, 27; Jb 19, 11– que prefiguran los episodios del retablo.

Otro ejemplo, aunque más tardío, sería el retablo del Convento de la Puridad (ca. 1500-1515, Museo de Belles Arts de València, Fig. 4). Esta obra combina la pintura de Nicolau Falcó con imaginería de Onofre, Pau y Damià Forment. En su parte baja, se ubican dos figuras escultóricas que, a modo de atlantes, sostienen toda la estructura, es decir, articulan y soportan la Nueva Ley. Aunque portan filacterias, solamente se puede leer con bastante dificultad la de la derecha: "*Ipsa conteret*" (Gn 3, 15). Ferran Muñoz al analizar el conjunto cree que este personaje podría ser Moisés, mientras que para el de la izquierda propone a Aarón, Gedeón o Abraham. En los guardapolvos se ubican profetas y reyes: Sofonías, Joel, Isaías y Salomón en la parte derecha de arriba abajo y en la izquierda siguiendo la misma trayectoria, Jeremías, Miqueas, Ezequiel y David, todos ellos con filacterias que hablan de la promesa de la salvación y de la pulcritud de la Virgen. Lo realmente interesante, sin embargo, es el diálogo que se establece con los mensajes

de las filacterias de los tetramorfos que rodean la almendra central. De estos solamente pueden leerse el de Juan: "*In principio [er]at verbum et Verbum erat apud [Deum]*" (Jn 1,1) y el de Mateo: "*cum natus esset [...].Iesus in bethle[eem] Iude*" (Mt 2, 1). Muñoz cree que el de Marcos correspondería a Mc 16,14 y el de Lucas a Lc 1, 26, el primero sobre la visita de los Magos y el segundo sobre la Anunciación.<sup>25</sup> Vemos así que los textos de los evangelistas aluden a la encarnación de Cristo, al momento en que el Verbo tomó forma humana en el vientre de la más pulcra de todas las mujeres, lo que desencadenó el plan divino para la obtención de la salvación y redención de la humanidad. De esta forma, mientras que los pasajes neotestamentarios hablan de la venida de Jesús, los escritos del Antiguo Testamento anuncian esta llegada y en clave nos revelan quién será el receptor y la necesidad de su advenimiento. No obstante, se puede comprobar que, para descifrar este contenido profético, solo puede lograrse a la luz de los Evangelios.

De esta forma, mediante todos estos ejemplos, se deja traslucir el amplio y difuso uso que adquirirían los personajes veterotestamentarios, ya fuera como custodios de la antigua Ley, como anunciadores de la llegada de Jesús o como pilares sobre los que se asentaba el cristianismo. Aunque estos roles se detectan mucho antes de los acontecimientos de 1391 y en toda Europa, en el tiempo y demarcación trabajado, se puede comprobar un renovado interés que iría en línea con la necesidad de subrayar que el Antiguo Testamento era premonición y parte de la historia del Nuevo y que, para entenderlo, debía hacerse a través de los Evangelios, lo que explicaría su presencia en el retablo de los Sacramentos como pilares y contrafuertes de los sacramentos. Cabe entenderlo, pues, como una alusión a la historia común y a la unidad en la fe cristiana. Por bien que, en alguno de los ejemplos comentados, el público en general pudiese no tener acceso a este tipo de retablos, su mensaje era recibido por los prelados, quienes, a su vez, lo hacían llegar al pueblo. Era necesario remarcar, tanto para cristianos nuevos como viejos, que los conversos formaban parte de la misma comunidad religiosa.<sup>26</sup>

<sup>23</sup> CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2011, p. 67-68.

<sup>24</sup> En el retablo pone Ez 9, aunque el versículo escrito hace referencia a Ez 11, 5.

<sup>25</sup> MUÑOZ, Ferran, 2002, p. 59-61.

<sup>26</sup> La Catedral de Toledo promulgó en 1449 la *Sentencia-Estatuto*, en la que se impedía a los conversos y a sus descendientes poder alcanzar cargos en distintas instituciones de carácter religioso, universitario, militar, civil o gremial. Esta serie de reglamentaciones permitió la aparición de las leyes de limpieza de sangre en la que se distinguía la naturaleza de los cristianos viejos de la de los nuevos y que provocó que las tensiones entre un grupo y otro se agravasen. BURK, Rachel L., 2017, p. 173-183. En el caso valenciano, los conversos se integraron rápidamente tras el asalto de 1391, pero con el tiempo, reflejo de lo que ocurría en el resto de la península, su situación también se desestabilizó. NARBONA VIZCAÍNO, Rafael, 2009, p. 101-146.



Fig. 3. Retablo del Lavatorio de los pies, Cristo ante Pilato y Cristo camino del Calvario/Profetas, Domingo Ram, documentado en Aragón entre 1464-1507, Museu de Belles Arts de València, València.



Fig. 4. Retablo del Convento de la Puridad, Nicoalu Falcó, Onofre Forment, Pablo Forment y Damià Forment, ca. 1500-1515, Museu de Belles Arts de València, València.





Fig. 5. Retablo de la capilla *Passio Imaginis*, catedral de Valencia en la obra de Juan Bautista Ballester, *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*. Valencia, Geronimo Vilagrassa, 1672.

### La *Passio Imaginis* y el trascoro de la Catedral de València

Otros ejemplos interesantes de esta reconciliación entre el pasado precristiano y el presente cristiano serían el retablo de la *Passio Imaginis* y el trascoro de la catedral de València.

El retablo de la *Passio Imaginis*, estuvo ubicado en la capilla con la misma advocación. Actualmente, esta es la del Cristo de la Buena Muerte y se encuentra en la parte de la girola que queda directamente detrás del altar, haciendo pareja con la de Santiago el Mayor. Parece ser que estas fueron erigidas en tiempo del tercer obispo Andrés Albalat, el sepulcro del cual se encuentra en la de la *Passio Imaginis*, y que fue en este mismo lugar por donde se iniciaron las obras de la catedral. A esta capilla, además, se la conoció por el nombre de la Espina, puesto que en el altar se colocaba la reliquia de la corona de Jesús. Según Josep Sanchis Sivera, esta fue la que ofreció el caballero Jaime Castelló en 1422, cuyos restos descansan en el mismo lugar, si bien, de acuerdo con Luís Arciniega, era la que había regalado el rey san Luis de Francia.<sup>27</sup>

Esta advocación a la *Passio Imaginis*, detectada también en una capilla de la cercana iglesia de santa Catalina que se perdió en un incendio en 1584,<sup>28</sup> narra la historia del crucifijo de Beirut, una imagen

realizada por Nicodemo. En origen, era un icono que mutó en talla de Cristo en la cruz, y que fue ultrajada por un grupo de judíos. Al sufrir diversas vejaciones en una especie de reencrucifixión, la efigie empezó a manar sangre. Ante dicho milagro, los judíos la recogieron y fueron a comprobar si realmente esta era santa, cosa que queda probada obrando otros portentos. Así, finalmente, la comunidad judía se convierte al cristianismo.<sup>29</sup> Nótese, por otra parte, que esta leyenda pone de relieve el concepto de la Pasión perpetua: Cristo no solamente es traicionado y muerto, sino que continúa siendo negado, torturado y crucificado de nuevo.<sup>30</sup>

Del retablo, comisionado en el contexto de 1391-1414, no nos ha quedado nada, excepto un aguafuerte en la obra del sacerdote Joan Baptista Ballester (1624-1672), *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia* (1672) (Fig. 5). En el voluminoso libro se vincula la erección de la capilla y la historia del crucifijo de Beirut con la del Cristo del Salvador de València, estableciendo su llegada en 1250. Aunque esta leyenda se constituye a partir del siglo XVI, Ballester intenta construir un relato veraz que otorgue a la imagen del Salvador un pasado milagroso. En el volumen se argumenta que el obispo Albalat había sido quien había encargado erigir la capilla y dotarla de un retablo.<sup>31</sup> No obstante, atendiendo al grabado, re-

<sup>27</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1909, p. 314-315. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 76-77.

<sup>28</sup> TEIXIDOR Y TRILLES, José, 1895 [1767], t. I, p. 318.

<sup>29</sup> BACCI, Michele, 2002, p. 1-86. PEREDA ESPESO, Felipe, 2007, p. 27-144. ESPÍ FORCÉN, Carlos, 2009. PEREDA ESPESO, Felipe, 2011, p. 276-284. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 86-87. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2017, p. 235-266.

<sup>30</sup> MERBACK, Mitchell B., 2014, p. 310-311.

<sup>31</sup> BALLESTER, Juan Bautista, 1672. También: ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 71-94. ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2017, p. 235-266.



sultaría inverosímil creer que la obra que contempló Ballester fuese la que había comisionado Albalat, –en torno a 1262, fecha de la primera piedra, y 1276, su muerte– pues la composición y la arquitectura remiten a un periodo más avanzado, entre la confluencia de corrientes italogóticas y del gótico internacional. Asimismo, tendría sentido que el retablo que observó Ballester fuese realizado como respuesta al contexto de crispación ocurrido en València a raíz de los problemas con la judería, el asalto y la posterior integración de los judíos en el seno de la sociedad cristiana.

La obra constaba de tres tablas en las que se narraba la historia de la agresión al crucifijo. En el panel central se representaba al grupo de judíos recreando la lanzada y el momento en que Estefatón da de beber a Jesús. Uno de ellos indica con su dedo el sitio donde debe clavar la lanza el que personificaba a Longinos, dado que el centurión era ciego o parcialmente ciego y precisaba de ayuda. Estos van vestidos con túnicas largas, capuchones o sombreros como el *pileus cornutus*. En el lado izquierdo, los judíos trasladan la sangre recogida en un recipiente para comprobar su santidad, ofreciéndosela a un paralítico que recupera la movilidad. En el lado opuesto se concluye el relato con la conversión de los judíos que aparecen arrodillados, despojados de sus ropas, símbolo de un nuevo comienzo, y rezando enfrente de una pila bautismal, cuya forma recuerda a la del vaso en el que se recogen los fluidos de Cristo de las imágenes anteriores, y recibiendo las aguas del bautismo amparados por la cruz.<sup>32</sup>

De este modo, ubicado en un lugar privilegiado, en la parte opuesta del altar, el retablo era claramente visible para todo el mundo. Las representaciones, conectadas entre sí mediante la analogía de la pila bautismal y la presencia de las tres cruces, brindaban un mensaje de redención y salvación a través del sacrificio del Salvador. Incluso los judíos, ciegos verdugos del Hijo de Dios que eran capaces de crucificar un crucifijo, tras múltiples milagros terminaban por aceptar la divinidad de Jesús y ser aceptados en la fe de Cristo, a pesar de sus errores. Tanto cristianos viejos como nuevos debían comprender que el nuevo pacto de Dios con

la humanidad se había establecido a través del pago de la sangre y la reconciliación del agua.

Respecto al trascoro de la catedral, resulta interesante por su iconografía, por el momento en el que se realizó y por su destacada ubicación en el primer tramo de la nave central. Antes de su construcción, el monumento catedralicio contaba con un coro primitivo que, hacia 1380, se encontraba en un pésimo estado de conservación, por lo que se acordó sustituirlo por uno de piedra, que debía ser llevado a cabo por el maestro de obras de la catedral Joan Franch. A pesar del trabajo realizado, empezado en 1392, el cabildo no estuvo satisfecho y en 1394 y, de nuevo en 1397, solicitó los servicios de Guillem Solivella, maestro de la catedral de Lleida, aunque en ninguna de las dos ocasiones acudió al requerimiento.<sup>33</sup>

Dado este fracaso, el 21 de junio de 1415 se contrató al cantero Jaume Esteve un trascoro de piedra de alabastro por la cantidad de 17.000 sueldos, que debía ser supervisado por el orfebre Bartomeu Coscolla, posible autor del dibujo del pergamino, y por Pere Balaguer, maestro de obras de la catedral. Los gastos fueron sufragados por el cabildo, a excepción de una parte de la que se ocupó el canónigo Gil Sánchez de Montalbán. En la obra, además, participaron otros maestros como Juan Amorós en las cimbras o Julià lo Florentí, identificado con el florentino Julià Nofre, en los relieves del trascoro.<sup>34</sup> No obstante, la finalización de la obra se dilató en el tiempo, puesto que Coscolla y Balaguer emitieron un juicio negativo y se desmontaron algunos de los elementos del portal de Esteve, por lo que en 1441 se contrató al escultor experto en talla en alabastro Antoni Dalmau, que trabajó elementos como el arco y la bóveda de acceso al coro, asunto de discordia con Esteve. En 1444, Dalmau, integrando los relieves escultóricos del anterior maestro de la catedral y de Julià lo Florentí, terminó el conjunto pétreo.<sup>35</sup>

Sin duda alguna, de entre todos los cambios, fue la puerta de acceso la que más los padeció. Parece ser que el esquema compositivo, a criterio de Sanchis Sivera demasiado moderno, no terminaba de encajar con el programa escultórico que deseaba el cabildo.<sup>36</sup> A partir del siglo XVIII, este se modificó

<sup>32</sup> ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2012, p. 81-82.

<sup>33</sup> SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 214-215. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 1997-1998, p. 93. MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 350-358.

<sup>34</sup> VALERO MOLINA, Joan, 1999, p. 59-76. GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2012a, p. 58-61.

<sup>35</sup> SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 215-221. GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 1997-1998, p. 93-99. MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 358-360.

<sup>36</sup> SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 217.



Fig. 6. Antiguo trascoro de la catedral de Valencia en su actual ubicación, en la capilla del Santo Cáliz, 1392-1444.

atendiendo a los gustos neoclásicos, si bien los relieves de alabastro y la estructura de Dalmau se mantuvieron. En 1940 el coro se eliminó, aunque se decidió conservar el trascoro que pasó a ubicarse en el aula capitular como marco y custodio del Santo Grial (Fig. 6).<sup>37</sup>

El resultado final se erigía como uno de los pocos ejemplos de escultura monumental del siglo XV en València, al mismo tiempo que dejaba entrever una interrelación entre las distintas corrientes estilísticas y un avanzado gusto por parte del cabildo. El armazón de Dalmau sigue de cerca las formas góticas floridas, con pináculos y gabletes, generalizados estos en la primera mitad de la centuria, mientras que los relieves son un tempranísimo ejemplo de introducción del Renacimiento en tierras valencianas.<sup>38</sup> Estos, un total de doce, se dividen horizontalmente en dos registros por una cornisa de cardos sostenida por dragones y verticalmente por ocho pilastras, cuatro a cada lado, que arrancan de una ménsula en la que descansa un ángel y en la que se ubican las efigies de dos santos, uno en cada nivel. Actualmente, encontramos coronando el dintel una imagen de la Virgen con el Niño, a san Luís, rey de Francia y a santa Elena, ambos por relacionarse con las reliquias que se custodiaban en la catedral, la espina de la corona de Cristo y un trozo de la Vera Cruz. En el arco central, tres ángeles portan cartelas en las que se indica: "*Aula Dei*", "*Coeli porta*" y "*Domus Dei*".<sup>39</sup>

Son los relieves, sin embargo, lo que más nos interesa del trascoro, ejemplo del diálogo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento en su sentido tipológico, es decir, la lectura hermenéutica de los libros veterotestamentarios a la luz de la venida de Cristo. En cada registro se ubican tres paneles, en la parte superior con imágenes neotestamentarias y en la inferior sus correspondencias veterotestamentarias.<sup>40</sup> De izquierda a derecha, siguiendo la narrativa de los episodios de la vida de Jesús vemos en primer lugar la Crucifixión y a Moisés levantando la serpiente de bronce. En este conjunto se alude a la cruz como fuente visual de redención: de la misma manera que la serpiente de bronce sanó a los israelitas que la contemplaron, se debía hacer lo propio con la crucifixión, entendiendo el mensaje salvífico que escondía su sacrificio. A este, le sigue Cristo derribando los portones del Limbo y Sansón arrancando las puertas de Gaza, combinación que difiere de la convención. Normalmente, se vinculaba la apertura del Seno de Abraham con Sansón despedazando un león, no con este abriendo los portones de Gaza, pasaje que, como indica Lluís Ramon, suele prefigurar la Resurrección.<sup>41</sup> Pudiera ser, que esta elección estuviese motivada por promover una mayor comprensión de la relación entre Antiguo y Nuevo Testamento, por lo que la asociación visual entre el quebramiento de las dos puertas se convertía en un instrumento que facilitaba el entendimiento, además de por los paralelismos entre Cristo y Sansón o los demonios y los filisteos. La tercera pareja corresponde a la Resurrección y a Jonás siendo expulsado por el monstruo marino en las costas de Nínive, en referencia a los tres días que pasaron ambos encerrados, el primero en el infierno y el segundo dentro del ser acuático.

En el lado derecho, encontramos la Ascensión y el rapto de Elías. Tanto uno como otro suben a los cielos en cuerpo y alma desde donde regresarán cuando se inicie el fin del mundo, por lo que se entiende que la elevación del profeta es una premonición de la de Cristo. A continuación, se ubican la venida del Espíritu Santo en Pentecostés y Moisés recibiendo las tablas de la Ley. Aquí, la relación queda clara en tanto que el Pentecostés se celebra a los cincuenta días tras la Pascua judía y cristiana, y conmemora para los primeros la entrega de la Ley en el monte Sinaí y para los segundos

<sup>37</sup> MIQUEL JUAN, Matilde, 2010, p. 365-366.

<sup>38</sup> GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 1997-1998, p. 98-99.

<sup>39</sup> SANCHO ANDREU, Jaime, 2012, p. 21.

<sup>40</sup> SANCHO ANDREU, Jaime, 2012, p. 22-24. RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 40-42.

<sup>41</sup> RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 39.

la llegada del Espíritu Santo sobre los apóstoles. Además, hay una evidente sintonía entre ambos episodios por medio de la renovación de la Alianza de Dios con su pueblo a través de la iluminación del Espíritu Santo. Por último, encontramos el binomio de la Coronación de la Virgen y Salomón entronizando a su madre Betsabé. Según Ramon, su inclusión podría haberse escogido por ser la última imagen que aparece en las *Bibliae pauperum* y por marcar el inicio de la Iglesia de los resucitados. Sin embargo, su presencia podría darse por la devoción que le manifestaba la ciudad de València, pues, de hecho, la catedral estaba advocada a la Asunción.<sup>42</sup> Por otro lado, así como Salomón era una prefiguración de Cristo, también lo era Betsabé de la Virgen: si María era intercesora de toda la humanidad ante su hijo, la esposa de David también lo fue en tanto que intercedió ante su marido para que Salomón llegase a ser rey. De igual forma, el momento en que el monarca la sienta a su lado (1 R 2, 13-19) es visto como un presagio de la coronación de la Virgen por su hijo.<sup>43</sup>

También Ramon reflexiona, aunque no llega a desarrollarlo en profundidad, que la constitución del programa iconográfico no debía alejarse de lo ocurrido el 1391, máxime cuando el proyecto del nuevo portal se configura inmediatamente después del asalto a la judería.<sup>44</sup> Si bien es cierto que la disposición del Antiguo y Nuevo Testamento era una temática iconográfica esgrimida en los coros, en el caso valenciano no se ubica en la sillaría, sino en el portal de acceso.<sup>45</sup> Igualmente, la elección de las imágenes responde a unas particularidades que no se dan en las *Bibliae Pauperum* o en el Doble Credo, de los que tampoco hay demasiados ejemplos en la península ibérica y en el que no se incluye la Coronación de la Virgen. Como eran estos episodios lo primero que los fieles advertían al traspasar las puertas de la catedral, debían ser fáciles de identificar, pero manteniendo una carga de significado potente. De este modo, era capital mantener una consonancia formal entre

ambas representaciones, lo que explicaría que se escogiera el pasaje en que Sansón arrancaba las puertas de Gaza como metáfora de la llegada de Cristo al Limbo.

Además, en ninguno momento parece ser que, o así nos ha sido legado por las fuentes, se cuestione el programa visual, quedando esto reflejado en el protocolo notarial de Lluís Ferrer de 21 de junio de 1415 cuando se firman las capitulaciones para la ejecución de los relieves por parte de Jaume Esteve que es el que ha llegado a nuestros días:

*Primerament que-l dit maestre fasa un portal bell e notable de pedra de alabast blanch de Besalú en lo front e entrada del dit chor, axí que lo dit portal se fabrique e-s fasa al mig del dit front e haja d'amplària [en blanco] e d'alsària [en blanco] e als costats del dit portal, ço és, fins als pilars de cascun costat sien fetes les ystòries [...] doblades una damunt altra, de ymagineria, ab concordances de la Ley Nova ab la Vella.<sup>46</sup>*

Aunque la obra hubiese sido comisionada casi después del asalto, no tenemos fuentes que aporten información sobre la elección iconográfica, excepto la del protocolo notarial de Lluís Ferrer. Pero tanto si consideramos como válida la creación de todo el programa conjuntamente, como incluidos los relieves posteriormente, la motivación detrás de las imágenes debía ser la misma. Aquí no solamente asistimos a la comunión entre el Antiguo y Nuevo Testamento, dispuestas las imágenes veterotestamentarias en el registro inferior por ser estas premonición y sustento de la historia de Cristo, sino que, además, hay que tener en cuenta su privilegiada ubicación. Cuando cualquier devoto entrase en la catedral por la nave central, fuese este cristiano viejo o nuevo, lo primero que vería sería un programa bíblico y catequético en el que se establecían paralelismos entre los distintos paneles, tanto de significado como de forma.<sup>47</sup> Si el Salvador aparecía crucificado en el centro de la representación, del mismo modo debía hacerlo la serpiente de bronce, puesto que debía quedar clara

<sup>42</sup> FALOMIR FAUS, Miguel, 1996, p. 325-351.

<sup>43</sup> WALKER VADILLO, Mónica Ann, 2010, p. 21-28.

<sup>44</sup> RAMON I FERRER, Lluís, 2015, p. 39, 41 y 48-51.

<sup>45</sup> FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>, 1995, p. 119-136. FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>, 1996, p. 103-136. FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>, 2014, p. 45-57.

<sup>46</sup> ACV. Protocolo de Lluís Ferrer, vol. 3677, 21 de junio de 1415. Josep Sanchis Sivera al transcribir el documento, obvia las líneas que hacen referencia a la temática de los relieves. SANCHIS SIVERA, Josep, 1909, p. 215. SANCHIS SIVERA, Josep, 1924, p. 5-9.

<sup>47</sup> Hay que tener en cuenta también, el interés por recuperar en la arquitectura referencias al pasado bíblico, como el salomonismo, presente entre finales del siglo XIV y principios del XV en la Corona de Aragón, y que no dejan de ser otra expresión de la voluntad de reconciliación entre el pasado y el presente cristiano. ZARAGOZÁ, Arturo, 2002, p. 165-183. CHIVA MAROTO, Germán Andreu, 2015, p. 233-293.

la relación entre uno y otro. El mensaje, pues, no escondía solamente uno de superación, sino que también apelaba a la conciliación, un recordatorio a los fieles, de cualquier condición, de que la Biblia se constituía tanto por el Antiguo como por el Nuevo Testamento. De esta manera, los cristianos debían aceptar a los conversos sin distinción ni prejuicio y estos, a su vez, debían reconocer en los sucesos de 1391 el plan divino para la reconciliación del pueblo de Dios.<sup>48</sup>

## Conclusión

Como se ha visto en la primera parte, el uso de los personajes veterotestamentarios en el arte cristiano venía determinado por su rol como testigos del pasado israelita, como anunciadores de la venida del Mesías y como prefiguraciones del Hijo de Dios y de otras personas santas como la Virgen o san Juan Bautista. Este papel queda reflejado desde bien temprano, manifestado en volúmenes didácticos sobre la analogía entre los dos Testamentos como las Biblias moralizadas, la *Biblia pauperum* o el *Speculum Humanae Salvationis*. Sin embargo, su inclusión en las obras valencianas de principios del siglo XV puede deberse a los acontecimientos de 1391. Siendo como son referentes del Antiguo Testamento y anunciadores de la llegada de Cristo, que aparezcan en numerosos ejemplos en las entrecalles o las predelas, como pilares o soportes, dialogando con representaciones de la vida de Jesús, es significativo, pues brindan un mensaje de reconciliación entre judíos y cristianos, invitando a los primeros a entender que la renovación de la Alianza con Dios se había realizado a través de la encarnación del Verbo.

Mismo procedimiento se seguirá en el trascurso de la Catedral de València. Exceptuando el protocolo notarial de Lluís Ferrer de 21 de junio de 1415, las fuentes que nos han sido legadas no hablan del programa iconográfico, y en el caso citado, es ya de una fecha muy tardía. No podemos saber si estas sufrieron modificación o no, pero todo apunta a considerar que el problema era con respecto a la estructura, no sobre las imágenes. Siendo así, tiene sentido considerar que las analogías establecidas entre el Antiguo y el Nuevo Testamento sirvan, además de como símbolo de victoria por parte del cristianismo, como reclamo a la reconciliación entre el pasado israelita y el presente cristiano, pues tanto la ubicación, el proyecto visual y el contexto

histórico-social de su ejecución, proporcionan algunas claves sobre el posible mensaje a instruir.

En resumen, las obras tratadas nos ofrecen por distintas vías una imagen de reconciliación. En todas ellas se puede entrever la voluntad expresa por los comitentes por dejar constancia de que el pueblo judío era susceptible a apostatar y a abrazar la fe de Cristo. Aunque permaneciesen ciegos voluntariamente, las continuas pruebas de la divinidad del Mesías terminaban por quitar el velo de los ojos, como queda atestiguado en el retablo de la *Passio Imaginis*. Por otra parte, la coyuntura en la que sobrevino el asalto a la judería era una milenarista, con el temor presente al fin de los tiempos y a la llegada del Anticristo. Las conversiones devenían en pruebas de la voluntad divina del inminente inicio del Juicio Final, y por ende debían ser aceptadas. Las imágenes analizadas, producto de estas vicisitudes, se ubicaban en espacios religiosos e iban dirigidas a un público cristiano, fuese seglar o laico, en el que se incluían los viejos y los nuevos. Todos ellos, receptores del mensaje que brindaban las obras, constataban que la conversión y la reconciliación no solamente eran posibles, sino ineludibles.

## Bibliografía

- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "La Passio Imaginis y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano". *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2012, nº 21, p. 71-94. <http://hdl.handle.net/10550/33351>
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. "Los crucifijos de Nicodemo, y otros, en la diócesis de Valencia: usos y rasgos culturales". En: CALLADO, E, (coord.). *De Rebus Ecclesiae. Aspectos de Historiografía Eclesiástica (siglos XVII y XVIII)*. València: Institutió Alfons el Magnànim, 2017, p. 235-266.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. Madrid: Trotta, 1998.
- BACCI, Michele. "Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore: studio sulle metamorfosi di una legenda". En: ROSETTI, G. (ed.). *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*. Pisa: Gi-se-m, 2002, p. 7-86.
- BALLESTER, Juan Bautista. *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia*. València: Gerónimo Vilagrassa, 1672.
- BURK, Rachel L. "Purity and impurity of blood in early modern Iberia". En: MUÑOZ-BASELS, J. (ed.), et al. *The Routledge Companion to Iberian Studies*. New York: Routledge, 2017, p. 173-183.
- BYNUM, Caroline W. *Wonderful Blood: Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.

<sup>48</sup> Esto toma mayor relevancia cuando en el caso valenciano se estipuló que las conversiones fueron designio de Dios que obró una serie de milagros como el incremento del crisma en las parroquias o la aparición de san Cristóbal con el niño Jesús sobre la sinagoga mayor. NIRENBERG, David, 2016, p. 89-104. GREGORI, Rubén, 2020, p. 99-121.



- CALVÉ MASCARELL, Óscar. "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval". *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2011, nº 20, p. 49-68. <http://hdl.handle.net/10550/28356>
- CHIVA MAROTO, Germán Andreu. *Francesc Baldomar. Maestro de obra de la Seo. Geometría e inspiración bíblica*. València: Editorial UPV, 2015.
- ESPÍ FORCÉN, Carlos. *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la "Passio imaginis" en la isla de Mallorca*. Palma de Mallorca: Objeto Perdido, 2009.
- ESPONERA CERDÁN, Alfonso (ed.). *Bonifacio Ferrer, un valenciano muy poco conocido*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2013.
- EPSTEIN, Marc Michael. "Another flight into Egypt: confluence, coincidence, the cross-cultural dialectics of messianism and iconographic appropriation in medieval Jewish and Christian culture". En: FROJMOVIC, E. (ed.). *Imagining the self, imagining the other. Visual representation and Jewish-Christian dynamics in the Middle Ages and early modern period*. Leiden; Boston: Brill, 2002, p. 33-52.
- FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. València: Consell Valencià de Cultura, 1996.
- FERRER ORTS, Albert. *Bonifacio Ferrer (1355-1417) y su tiempo según sus primeros biógrafos, los cartujos Civera y Alfaura*. Salzburg: Universität Salzburg, 2018.
- FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>. "El Doble Credo en el arte medieval hispánico". *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 1995, tomo 13, nº 1-2, p. 119-136. <http://www.man.es/man/dam/jcr:811cafbc-3a68-4a7a-b211-3989c2d2c4ea/man-bol-1995-franco-mata.pdf>
- FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>. "El 'Doble Credo' en las silleras de coro góticas españolas y sus orígenes". *Archivo Ibero-Americano*, 1996, nº 56, num. 221-222, p. 103-120.
- FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>. "*Crucifixus dolorosus*. Cristo crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones". *Quintana*, 2002, nº 1, p. 13-39. <http://hdl.handle.net/10347/6284>
- FRANCO MATA, Ángela M<sup>a</sup>. "El credo y el doble credo en los siglos XVI y XVII". RODRÍGUEZ MOURIÑO, J. A. *XXXII Ruta Cicloturística del Románico-Internacional: [del 1 de febrero al 8 de junio de 2014]*. Pontevedra: Fundación Cultural Rutas del Románico, D.L., 2014, p. 45-57.
- FUSTER SERRA, Francisco. *Legado artístico de la Cartuja de Portaceli. Obras, iconografía, benefactores y artífices en su contexto histórico*. Salzburg: Universität Salzburg, 2012.
- GAMPEL, Benjamin R. *Jews, Christians, and Muslims in Medieval Iberia: Convivencia through the Eyes of Sephardic Jews*. En: MAN, V. B.; GLICK, T. F.; DODDS, J.D. (eds.). *Convivencia. Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. New York: George Braziller, Inc., 1992, pp. 10-37.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral". *Revista Catedral de Valencia*, 2012, nº 9, p. 58-61.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. "La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 1997-1998, vols. IX-X, p. 91-105. <http://hdl.handle.net/10486/982>
- GREGORI, Rubén. "'A semblant que hom pinta sent Cristófol'. Bautismos y milagros en Valencia (1391)". *Specula*, 2021, nº 1, p. 99-121. <http://hdl.handle.net/20.500.12466/1623>
- LEARNER, Robert E. "Eiximenis i la tradició profètica". *Llengua i literatura: Revista anual de la Societat Catalana de Llengua i literatura*, 2006, nº 17, p. 7-28. <https://raco.cat/index.php/LlenguaLiteratura/article/view/304942>
- LIPTON, Sara. *Images of Intolerance. The representation of Jews and Judaism in the Bible moralise*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- MARROW, James. *Passion iconography in Northern European art of the late Middle Ages and Early Renaissance. A study of the transformation of sacred metaphor into descriptive narrative*. Kortrijk: Van Ghemert Pub. Co., 1979.
- MADURELL I MARIMÓN, José María. "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto apéndice documental. Índices". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1949, vol. 7, p. 9-325.
- MELLINKOFF, Ruth. *Outcasts. Signs of otherness in northern European art of the late Middle Ages*. Berkeley: University of California Press (California studies in the history of art, 32), 1993.
- MERBACK, Mitchell B. *The Thief, the Cross, and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- MERBACK, Mitchell B. "Recognitions: Theme and Metatheme in Hans Burgkmair the Elder's *Santa Croce in Gerusalemme* of 1504". *The Art Bulletin*, 2014, vol. 96, nº 3, p. 288-318. <http://dx.doi.org/10.1080/00043079.2014.889524>
- MIQUEL JUAN, Matilde. "El coro de la catedral de València (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia". En: SERRA DESFILIS, A. (coord.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2010, p. 347-374.
- MOLINA FIGUERES, Joan. *El espejo perdido. Judíos y conversos en la España medieval*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2023.
- MUÑOZ, Ferran. "Lectura i contemplació. Noves aportacions al voltant del retaule del convent de la Puritat de València". *Afers: fulls de recerca i pensament*, 2002, nº 41, p. 57-72.
- NARBONA VIZCAÍNO, Rafael. "Los conversos de Valencia (1391-1482)". En: SABATÉ, F.; DENJEAN, C. (ed.). *Cristianos y judíos en contacto en la edad media. Polémica, conversión, dinero y convivencia: reunión científica en Girona (20-24 de enero de 2004)*. Lleida: Milenio, 2009, p. 101-146.
- NIRENBERG, David. *Religiones vecinas. Cristianismo, Islam y Judaísmo en la Edad Media y en la actualidad*. Barcelona: Crítica, 2016.
- PEREDA ESPESO, Felipe. *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons Historia (Estudios), 2007.
- PEREDA ESPESO, Felipe. "Through a Glass Darkly. Paths to Salvation in Spanish Painting at the Outset of the Inquisition". En: KESSLER, H.L.; NIRENBERG, D. (eds.). *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 2011, p. 263-290.
- PEREDA ESPESO, Felipe. "'Eyes that they should not see, and ears that they should not hear': Literal Sense and Spiritual Vision in the *Fountain of Life*". En: DECO-

- NINCK, R.; GUIDERDONI-BRUSLE, A.; GRANJON, É. (eds.). *Fiction sacrée. Spiritualité et esthétique durant le premier âge moderne*. Leuven: Peeters (Art & Religion, 1), 2013, p. 113-156.
- RAMON I FERRER, Lluís. "El trascurso de la catedral de Valencia. Una contextualización del discurso visual a partir del *Crestià* de Francesc Eiximenis". *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, 2015, nº 24, p. 37-51. <http://hdl.handle.net/10550/55104>
- SANCHIS SIVERA, Josep. *La catedral de Valencia: guía histórica y artística*. València: F. Vives Mora, 1909.
- SANCHIS SIVERA, Josep. La escultura valenciana en la Edad Media, notas para su historia". *Archivo de arte valenciano*, 1924, nº 10, p. 3-29.
- SANCHO ANDREU, Jaime. "La Palabra en alabastro. Del Antiguo al Nuevo Testamento". *Revista catedral de Valencia*, 2012, nº 8, p. 18-33.
- SARALEGUI, Leandro de. *El Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos. Tablas de las Salas Primera y Segunda de Primitivos Valencianos*. València: Servicios de Estudios Artísticos Institucion Alfonso el Magnanimo, Diputacion Provincial de Valencia, 1954.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "Entre el Cisma de Occidente y la conversión: en torno al retablo de la Santa Cruz y los Sacramentos encargado por Bonifacio Ferrer". En: FERRER ORTS, A.; GÓMEZ LOZANO, J.-M.; FERRER DEL RÍO, E. (dirs.). *Actes del Seminari Bonifaci Ferrer (1355-1417) i el seu temps: València, Altura i Sogorb, 19-20 d'abril de 2018*. Salszburg: Universitat Salzburg, 2018a, p. 123-143.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "Memoria de reyes y memorias de la ciudad: Valencia entre la conquista cristiana y el reinado de Fernando el Católico (1238-1476)". *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval*, 2018b, nº 34, p. 143-168. <http://hdl.handle.net/10550/69439>
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "At the Foot of the Cross: Picturing Divine Justice and Conversion in Valencian Retables, ca. 1400". En: FRANCO, B.; URQUIZAR, A. (eds.). *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*. Leiden; Boston, 2019, p. 13-39.
- STALLAERT, Christiane. "La conversion dans la Péninsule ibérique, la vision de l'anthropologue". En: SABATÉ, F.; DENJEAN, C. (eds.). *Cristianos y judios en contacto en la edad media. Polémica, conversión, dinero y convivencia: reunión científica en Girona (20-24 de enero de 2004)*. Lleida: Milenio (De Christianis et Iudeis ad invicem, 2), 2009, p. 147-159.
- TEIXIDOR Y TRILLES, José. *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado. Tomos I y II, bajo la dirección del Dr. Roque Chabás*. Valencia: El Archivo. Reimpresión València: Librerías París-Valencia, 1895 [1767].
- VALERO MOLINA, Joan. "Julia Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 1999, vol. XI, p. 59-76. <http://hdl.handle.net/10486/895>
- VV.AA. *Sagrada Biblia. Comentario*. Pamplona: Eunsa, 2018.
- WALKER VADILLO, Mónica Ann. "Betsabé entronizada". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2010, vol. II, nº 4, p. 21-28. <https://www.uclm.es/bdiconografiamedieval/betsabe-entronizada>
- ZARAGOZA, Arturo. "Inspiración Bíblica y presencia de la antigüedad en el episodio tardogótico valenciano". En: VV.AA. *Historia de la Ciudad II. Vol. II*. Valencia: Universidad de Valencia, 2002, p. 165-183.

# “LE DIO UN GOLPE CON TANTA FURIA Y FUERÇA QUE FUE MILAGRO NO MATARLE”: LA AGRESIÓN AL ESCULTOR ARAGONÉS JUAN MIGUEL ORLIENS EN ZARAGOZA (1624)

REBECA CARRETERO CALVO

Universidad de Zaragoza  
rcc@unizar.es

**Resumen:** Este artículo analiza el proceso inquisitorial incoado por el escultor oscense Juan Miguel Orliens en noviembre de 1624 en Zaragoza, en calidad de familiar del Santo Oficio, con motivo de la agresión que sufrió por parte del fustero Miguel Canales. Poco después de la reyerta, Orliens, el escultor aragonés más prestigioso de aquel momento, decidió trasladarse a la ciudad de Valencia con toda su familia para comenzar una nueva etapa vital y, sobre todo, profesional.

**Palabras clave:** Zaragoza / escultor / siglo XVII / Valencia / Juan Miguel Orliens.

“LE DIO UN GOLPE CON TANTA FURIA Y FUERÇA QUE FUE MILAGRO NO MATARLE”: LA AGRESIÓN AL ESCULTOR ARAGONÉS JUAN MIGUEL ORLIENS EN ZARAGOZA (1624)

**Abstract:** This article analyzes the inquisitorial process initiated by the Huesca sculptor Juan Miguel Orliens in November 1624 in Zaragoza, as a relative of the Holy Office, due to the attack he suffered by the carpenter Miguel Canales. Shortly after the brawl, Orliens, the most prestigious Aragonese sculptor at the time, decided to move to the city of Valencia with his entire family to begin a new stage in life and, above all, professionally.

**Key words:** Zaragoza / sculptor / 17th century / Valencia / Juan Miguel Orliens.

Este texto<sup>1</sup> presenta y analiza uno de los ciento ochenta y un procesos criminales y de fe iniciados por el Tribunal de la Inquisición del distrito de Zaragoza durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), todos ellos conservados en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.<sup>2</sup> Se trata del proceso incoado por el escultor oscense afincado en la capital aragonesa Juan Miguel Orliens, familiar del Santo Oficio,

el 15 de noviembre de 1624 contra el fustero zaragozano Miguel Canales, por haberle acuchillado en la mano derecha.<sup>3</sup> Es un documento de poco más de cincuenta páginas en el que se incluyen todas las partes: exposición de los hechos, interrogatorio a los testigos –que fueron cinco, dos pintores, un escultor, un carpintero y un fustero–, sentencia y anotación de los gastos de costas y minutas.

\* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2023 / Fecha de aceptación: 8 de enero de 2024.

<sup>1</sup> Este estudio se ha llevado a cabo en el marco del proyecto *Intercambios artísticos entre el Norte y el Sur: Escultores septentrionales en el valle del Ebro durante la Edad Moderna* (referencia PID2022-141043NB-I00), cuyos investigadores principales son los doctores Jesús Criado Mainar, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, y Aurelio Á. Barrón García, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria.

<sup>2</sup> Estos procesos han sido estudiados en conjunto en PASTOR OLIVER, Marta M<sup>a</sup>, 2010.

<sup>3</sup> Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHProvZ], J/00106/0010, Proceso a instancia de Juan Miguel de Orliens, familiar del Santo Oficio, vecino de la ciudad de Zaragoza, contra Miguel Canales, fustero, vecino de dicha ciudad, por darle una cuchillada en una mano al intentar mediar en una discusión que había tenido con Antonio Franco, Zaragoza, 15 de noviembre de 1624.

Como se tendrá ocasión de comprobar, el estudio pormenorizado de esta fuente ofrece una aproximación de gran interés a la cotidianidad de los artistas del primer cuarto del siglo XVII, a sus relaciones personales y profesionales, a su forma de expresarse y actuar con sus semejantes, e incluso a su modo de pensar dentro de una sociedad en la que era habitual portar armas y que, como sucedió en el caso que aquí presentamos, fueron empleadas en cuanto la discusión comenzó a caldearse. Además, en el fondo de la disputa parece subyacer un enfrentamiento entre "artistas" y "artesanos", cuyo protagonista fue Juan Miguel Orliens, el escultor aragonés más reputado del momento que, pocos meses después de este suceso, se trasladó a trabajar y residir a la ciudad de Valencia.

### Los hechos y el interrogatorio a los testigos

El 15 de noviembre de 1624 en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza y ante el inquisidor Isidoro de San Vicente<sup>4</sup> compareció el notario causídico Jerónimo de Naya en representación de Juan Miguel Orliens, escultor de oficio y familiar del Santo Oficio desde hacía más de dos años, para interponer una "querrela criminal" contra Miguel Canales, fustero, vecino de Zaragoza, con la súplica de que este fuera apresado.<sup>5</sup>

Al comienzo del proceso, Orliens, en boca de su procurador, se autodefinió como "buen christiano, temeroso de Dios y de su conciencia quieto, pacifico y sosegado, no rigido ni escandaloso", así como "de muy buenas y loables costumbres". A continuación, inició la narración de los hechos acaecidos el 11 de noviembre anterior: entre las cinco y las seis de la tarde, Orliens, "paseandose quieto y sosegado" por la calle del Coso de la ciudad, vio a Miguel Canales y Antón [nombrado en el proceso en alguna ocasión como Antonio] Franco "hablando y maloriandose<sup>6</sup>", a punto de llegar a las manos. Como Canales había sido su "criado"

y Franco era su amigo, Orliens "se llevo a ellos y vio que trataban acerca de unas casas que dicho Antonio Franco havia alquilado en las cuales vivia" Canales, "de lo qual estaba aquel quegoso y en dicha ocasion dicho Antonio Franco le dava satisfacion<sup>7</sup>". En ese momento, Orliens intervino "con mucha cortesia" pidiendo a Miguel Canales que no se enojara de ese modo con Franco "porque el no tiene la culpa", a lo que el denunciado respondió "con mucha colera" que por supuesto que tenía razón en quejarse, pero no solo de Franco sino también del propio Orliens.

Como el enfado y la arrogancia de Canales iban en aumento, Orliens pidió a Antón Franco que abandonaran el lugar, "que demasiada satisfacion a dado vuestra merced". Ante ello, el imputado, "con mucha mas colera, mal modo y ademanos", se fue hacia él exclamando: "voto a Dios que no me a dado media satisfacion". Seguidamente, echó "mano a la espada y emprendio a cuchilladas<sup>8</sup> al dicho Juan Miguel de Orliens". Al parecer allí se encontraba también el pintor Juan Galván que intentó controlar a Orliens, pero este cayó al suelo y acabó recibiendo del agresor "una cuchillada en la mano drecha cortandole la mitad de aquella con muy grande efussion de sangre" y con grave peligro de su vida.

Tras la narración de lo sucedido, el procurador Naya solicitó de nuevo la detención de Canales. Seguidamente, Juan de Pablo, asimismo en representación de Juan Miguel Orliens, presentó por testigos de los hechos a los ya citados Antón Franco, escultor, y Juan Galván, pintor; a los que sumó a Antón de Alfaro, fustero, y Diego López de Angulo, carpintero, todos vecinos de Zaragoza. Al día siguiente, 16 de noviembre, incorporó al listado al pintor zaragozano Juan Aznar.

Cuarenta y ocho horas más tarde del suceso, el inquisidor San Vicente inició el interrogatorio compuesto por tres sencillas preguntas: si el testigo co-

Este proceso fue únicamente mencionado en la citada tesis doctoral de Pastor Oliver (PASTOR OLIVER, Marta M<sup>a</sup>, 2010, p. 267 y 459 [regesta incluida en una tabla]), pero hasta el momento no ha sido estudiado ni interpretado en el marco de la Historia del Arte de la Edad Moderna.

<sup>4</sup> En el Archivo Histórico Nacional [AHN], INQUISICIÓN, 1256, Exp. 1, se conserva la información genealógica de Isidoro de San Vicente, natural de León, que en 1605 se postuló como oficial del Tribunal de la Inquisición de Corte.

<sup>5</sup> AHProvZ, J/00106/0010, s. f. Dado que se trata de un documento sin foliar, tanto los hechos narrados como todas las citas literales recogidas a lo largo del texto no serán citados en nota al pie de la página, entendiéndose que toda la información vertida está extraída directamente del contenido del proceso.

<sup>6</sup> En el *Diccionario de americanismos* de la Asociación de Academias de la Lengua Española, "marolear" se corresponde con "hacer maldades o travesuras".

<sup>7</sup> Según el *Diccionario de Autoridades* (t. VI, 1739), satisfacción "se toma tambien por la razón, acción, ò modo con que se sossiega y responde enteramente à alguna quexa, sentimiento ò razón contraria".

<sup>8</sup> En efecto, el *Diccionario de Autoridades* (t. II, 1729) aclara que una cuchillada era la "herida que se da con la espada de corte, levantándola y baxándola, de que se distinguen varias especies en el Arte de la esgrima".



no sabía al agredido; si sabía si la víctima era persona honrada y buen cristiano; y si estaba enterado de los hechos. Comenzó por Antón Franco, escultor de Zaragoza de 55 años [fig. 1]. En primer lugar, Franco aseguró conocer muy bien a Juan Miguel Orliens y afirmó tratarlo desde hacía más de veinte años; sabía que era familiar del Santo Oficio desde hacía dos años porque había “visto su título y como a tal le ha visto llevar la cruz e insignia”. En segundo lugar, hizo constar que Orliens era un “hombre muy honrado, quieto y pacífico, de buena vida, fama y costumbres, buen christiano, temeroso de Dios y de su conciencia”. En tercer lugar, relató los hechos acaecidos el lunes 11 de noviembre de 1624, festividad de San Martín: entre las cinco y seis de la tarde él mismo estaba hablando con el acusado, que era fustero y vecino de la ciudad, “que vive en el Cosso”, “dandole satisfacion en razon de aber este alquilado la cassa en que vive el dicho Miguel Canales”, cuando Orliens pasó por allí. Oyendo lo que ambos decían, Orliens “tiro de la capa” a Franco aconsejándole retirarse a casa, a lo que Canales respondió “juro a Dios que soy tan bueno como el”. Según este testigo, Orliens puso en duda estas palabras, momento en el que ambos desenvainaron las espadas “y se comenzaron a acuchillarse y del dicho Juan Miguel de Orliens se abraço Juan Galvan, pintor, y procurando desasirse y haziendo fuerça cayo en tierra el dicho Juan Miguel de Orliens”, circunstancia que aprovechó el inculpado para herirle “en la mano derecha” y huir a las gradas del convento de San Francisco. Además, Franco reveló que, en el momento de su testimonio, la víctima se encontraba en cama siendo sangrada y curada por cirujanos “y no save si quedara manco del dedo pequeño” de la mano derecha.<sup>9</sup>

A continuación, compareció ante el tribunal Diego López de Angulo, carpintero, vecino de Zaragoza, de 38 años. Afirmó conocer a Orliens desde hacía seis o siete años y corroboró su calidad de hombre honrado y pacífico. Como residía en el Coso, “junto

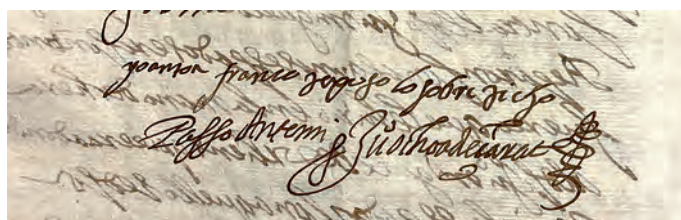


Fig. 1. Firma autógrafa de Antón Franco incluida en el proceso al final de su interrogatorio. Foto Rebeca Carretero.

a San Francisco”, fue testigo ocular del suceso: cerca de la seis de la tarde “sintio ruido de riñas allí cerca de las gradas de Sant Francisco y saliendo a ver lo que era, vio a Miguel Canales, fustero que vive en el Cosso, que estava apegado a las puertas de Sant Francisco que estavan cerradas y tenia en la mano una espada desembainada”. El testigo relató que se dirigió a él preguntándole “que es esto”, a lo que el agresor no respondió y que, “caminando hazia la porteria de Sant Francisco, vio que dos mugeres yban llorando y dezia la una ‘ay, marido mio’ y la otra ‘ay, tio mio’”. Finalizó su testimonio reconociendo que no vio el altercado, pero que rápidamente entendió que Orliens y Canales se habían enfrentado y que el primero había recibido una herida que le obligaba a permanecer en cama, razón por la que el segundo se “avia retirado a la puerta de Sant Francisco”.

El tercer testigo fue Juan Aznar, pintor de Zaragoza de 30 años. Conocía a Juan Miguel Orliens desde hacía ocho años y ratificó su honradez y buenas costumbres. Aznar explicó que el día de autos había caminado con Orliens, su mujer, una sobrina<sup>10</sup> de ellos “y otros” –que no nombró– “a la puerta de Sancho<sup>11</sup> a donde se entretubieron asta puesto el sol, y bolbiendose” hacia la casa del escultor,<sup>12</sup> “llegando cerca de la puerta de Sant Francisco”, vieron un “corrillo de hombres y entre ellos solamente conocio a Anton Franco, escultor, y Juan Galvan,

<sup>9</sup> Al final, se incluye la firma autógrafa de Antón Franco.

<sup>10</sup> La sobrina que los acompañaba podría ser Francisca Andresa, hija del también escultor Juan de Acurio y de Jerónima Orliens, hermana de Juan Miguel (VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, 2005, doc. 1-1106 (1207), p. 223, y doc. 1-1332 (1456), p. 270). La niña quedó a cargo de Orliens a partir de abril de 1615 por indicación de Jerónima en su codicilo testamentario (doc. 1-1338 (1462), p. 271).

<sup>11</sup> La puerta de Sancho se situaba al final de la calle de Predicadores, cerca de la actual plaza de Europa. Estaba formada por un arco de medio punto con almenas y flanqueada por dos torreones. Fue derribada por completo en 1904 (BALLESTÍN MIGUEL, José María, 2017, p. 58).

<sup>12</sup> Debía residir en la calle de Santa Engracia, perteneciente a la parroquia de Santa Engracia, muy próxima al lugar de los hechos. En dicha calle se encontraban las “casas con unos patios y guerta todo contiguo” que el escultor aportó el día de su matrimonio con Ana de Asso, tal y como se refleja en sus nuevas capitulaciones –que recogen las anteriores perdidas– firmadas el 14 de junio de 1625, poco antes de viajar a Valencia. Se transcriben en ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6104 (6720), p. 74-76.

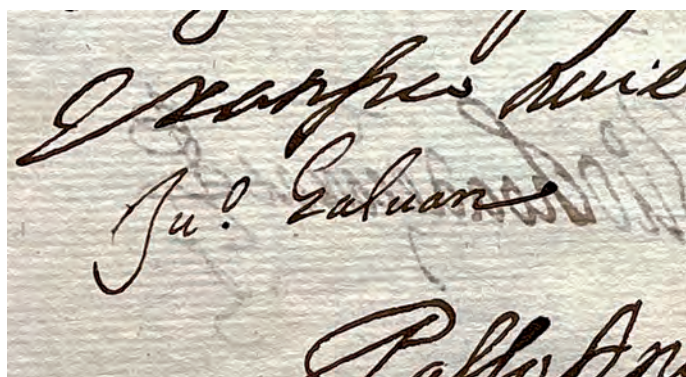


Fig. 2. Firma autógrafa de Juan Galván plasmada tras su testimonio en el proceso. Foto Rebeca Carretero.

pintor". Siguió narrando lo acaecido de igual modo que los anteriores testimonios, pero añadió que el golpe recibido por Orliens y por el que cayó al suelo "fue tan grande que si no reparara con el pomo de la espada le mataran porque ay en el dicho pomo un grande golpe que lo ha visto".

El fustero Antón de Alfaro, vecino de Zaragoza de 56 años, que conocía a Juan Miguel Orliens desde hacía más de treinta años, comenzó a testificar aportando más información sobre el buen carácter del agredido pues afirmó que era "hombre muy cortes y bien criado con todos y amigo de hacer bien a todos". Manifestó que él mismo se encontraba en la calle del Coso junto a Antón Franco y Miguel Canales, en compañía también de los fusteros Juan de Fet y Miguel Ramón y el pintor Juan Galván, este último ya mencionado por otros testigos. Alfaro señaló, de nuevo, pero con más detalle, que el origen del "corrillo" de hombres se debió a que Franco había alquilado por un año la vivienda en el Coso en la que residía Canales y que, cuanto más "satisfacion" intentaba dar el primero al segundo, este más "se ensobervecia y se ponía mas bravo, porque de su condicion es muy sobervio y muy arrogante, y estando en esta platica y razones llevo allí el dicho Juan Miguel de Orliens", sucediendo lo que ya conocemos. Igualmente, Antón de Alfaro narró con mayor pormenor la reyerta asegurando que Canales "le dio un

golpe [a Orliens] con tanta furia y fuerça que fue milagro no matarle", aparte de herirle "en la mano derecha junto al dedo pequeño" de la que "se salio mucha sangre, por lo qual esta en la cama el dicho Orliens sangrado y le curan los cirujanos la dicha herida". Tras ello, el agresor se retiró a las puertas del convento franciscano "porque devio de parecerle que segun el golpe le dexava muerto". Para concluir su declaración, el testigo reconoció que "se espanto mucho" de que Miguel Canales "no tubiesse mas miramiento de que el dicho Juan Miguel de Orliens, siendo familiar del Santo Officio y con tan poca ocasion,<sup>13</sup> le diesse la dicha herida y estando caydo en el suelo".<sup>14</sup>

El quinto y último testigo fue el pintor de Zaragoza Juan Galván, de 40 años [fig. 2]. Primeramente, admitió conocer muy bien a Orliens desde hacía más de veinte años y que sabía que era familiar del Santo Oficio desde hacía dos. Por la segunda pregunta, puso de relieve la honradez de la víctima, mientras que, por la tercera, además de recordar las razones y el inicio de la pelea ya narrados, aclaró que, él mismo, "porque no suçediera alguna desgracia", "se abraço con el dicho Juan Miguel de Orliens para detenerle y, forçejando con el, se cayo en el suelo", momento que aprovechó Canales para tirarle "una cuchillada con su espada desembainada". Después, recordó también que el agresor "se retiro a las puertas de Sant Francisco" destacando que era un hombre "muy ocasionado y sobervio", mientras que Orliens fue trasladado a su casa para ser atendido por "cirujanos". Galván reveló que la víspera del interrogatorio –el 16 de noviembre–, visitó al escultor "y le vio que estava en la cama por caussa de la dicha herida y tiene temor este testigo que siendo la herida en la parte y lugar que le han dicho no quede manco del dedo pequeño de la dicha mano derecha que si fuesse asi seriale de grande perjuizio y daño".<sup>15</sup>

Al día siguiente, 18 de noviembre de 1624, los inquisidores Isidoro de San Vicente y Juan de Brizuela,<sup>16</sup> en su audiencia de la mañana en el Palacio de la Aljafería, oídas las declaraciones, dictaron el auto por el que ordenaron el arresto de Miguel Canales. Ese mismo día el fustero entró preso en

<sup>13</sup> El *Diccionario de Autoridades* (t. V, 1737) señala que el término ocasión "vale tambien causa o motivo porque se hace alguna cosa".

<sup>14</sup> Diego López de Angulo, Juan Aznar y Antón de Alfaro no sabían escribir y no firmaron sus declaraciones.

<sup>15</sup> Se incluye su firma autógrafa al final del testimonio.

<sup>16</sup> En el AHN, INQUISICIÓN, 1475, Exp. 9, se localiza la información genealógica de Juan de Brizuela Urbina, natural de Miranda de Ebro (Burgos), canónigo de la catedral de El Burgo de Osma (Soria), incluida en su candidatura a oficial del Santo Oficio en 1620.

las cárceles comunes del Santo Oficio zaragozano. Veinticuatro horas después, el notario causídico de Zaragoza Juan Francisco Barrachina, procurador de Canales,<sup>17</sup> compareció en la Aljafería para establecer la defensa de su representado.

Mientras tanto, el 22 de noviembre Jerónimo de Naya, en nombre de Juan Miguel Orliens, presentó la demanda contra Canales. En ella reiteraba los hechos, recalca que el escultor estaba “muy mal herido y con muy grande peligro de perder la mano y a bien librar quedara baldado della” y concluía que el agresor era “inquieto, altivo, soberbio y amigo de pendencia”, requiriendo al tribunal la condena del acusado.

A continuación, los inquisidores procedieron a interrogar al reo. Miguel Canales confesó desconocer que Orliens era familiar del Santo Oficio, si bien manifestó que lo tenía por hombre honrado y buen cristiano. Seguidamente, negó lo sucedido y procedió a contar su versión. Según el fustero, el origen de la disputa con Antón Franco coincidió con el narrado por los testimonios anteriores; sin embargo, aseguró que Orliens intervino en la disputa tildándole de pícaro y desvergonzado, a lo que Canales respondió que

era tan hombre de bien como quantos avia; y retirandose atras el dicho Orliens desenbayno la espada diciendo “ha vellaco, villano”; y este por defenderse puso tambien mano a la espada, y metiendose por medio otro del oficio llamado Miguel Ramon se debuto este, y puso la punta de la espada en el suelo, y aunque otra gente detenian al dicho Orliens, no podian, y se escapo dellos y fue para este, y le tiro una estocada, y apartandose este, cayo el dicho Orliens en el suelo, y no save si el proprio se hirio en la mano pero que este no le dio golpe ninguno ni le hirio.

Prosiguió insistiendo en que él no laceró a Orliens y reconoció que, con anterioridad a esta ocasión, “fue preso por un nunçio deste Santo Ofiçio”, sin especificar las causas de aquella otra detención.<sup>18</sup>

Mientras el proceso continuaba su curso, Barrachina, en nombre del acusado, presentó ante el tribunal dos documentos que se adjuntaron a la causa: el primero, una declaración de Miguel Canales en la que afirmaba ser sillero de oficio, así como tener mujer y cinco hijos “y los dos dellos a la muerte”, de los que él era el único sustento, con la súplica

de que le permitieran acudir a su casa para asistir a su familia; y el segundo, fechado el 27 de noviembre y firmado por Pedro Çarate, el cirujano que atendía a Orliens, en el que certificaba que, “aunque es verdad que [el escultor] ha estado della [de la herida] con algunos accidentes que le a obligado a estar en la cama algunos dias, pero de presente esta mucho mejor y sin peligro alguno de la vida”.

El 29 de noviembre de 1624 Isidoro de San Vicente dictaminó que el reo siguiera en la cárcel “estos dos días de fiesta que se siguen” y que no saldría de ella si no pagaba 500 ducados. El acusado dio por sus fianzas a los carpinteros zaragozanos Miguel Ramón y Juan Francisco Fernando, ambos presentes en la Aljafería en ese momento. Asimismo, el inquisidor ordenó que Canales abonara las costas de todo el proceso que, por la cuenta incluida al final del documento inquisitorial, ascendieron a 92 sueldos jaqueses.

El 5 de diciembre de ese mismo año de 1624 Jerónimo de Naya, como procurador de Juan Miguel Orliens, se personó en el Palacio de la Aljafería ante el inquisidor San Vicente para dar por finalizado el proceso.

Desconocemos si Miguel Canales cumplió la condena y pagó la sanción y las costas, pero lo que sí podemos asegurar es que a partir del 7 de mayo del año siguiente aparece documentado en Zaragoza realizando una serie de transacciones económicas.<sup>19</sup>

### El denunciante y el reo

Juan Miguel Orliens (doc. 1585 y 1595-1641) fue el más destacado miembro de una extensa dinastía de escultores oscenses que conocemos bien gracias a las numerosas noticias publicadas durante años por diferentes investigadores y, sobre todo, por el estudio monográfico que Gonzalo M. Borrás le dedicó en 1980,<sup>20</sup> así como por un artículo redactado en 1989 por María Esquiroz a partir de documentos exhumados en diferentes archivos de la capital altoaragonesa –aunque también alude a los datos incluidos en el libro del profesor Borrás– y en el que se aporta una aproximación al árbol genealógico de la familia,<sup>21</sup> si bien, hasta el momento, se desconoce su fecha de nacimiento.

<sup>17</sup> En el documento de procura realizado ante el notario Juan Luis Gamir ese mismo día y que se inserta en el proceso, actuaron como testigos Miguel Ramón y Francisco Hernando, ambos carpinteros y habitantes en la capital aragonesa.

<sup>18</sup> Canales firmó autógRAFAMENTE su testimonio.

<sup>19</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6045 (6656), p. 61, y doc. 5-6154 (6774), p. 85.

<sup>20</sup> BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., 1980.

<sup>21</sup> ESQUIROZ MATILLA, María, 1989, p. 207-232.

Era nieto de Nicolás Shuxes de Orliens –Orleans–, antiguo discípulo y colaborador de Damián Forment en el retablo mayor de la catedral de Huesca (1520-1534) que se afincó en la ciudad a raíz de dicha obra. Era hijo de Martina Garisa y Miguel de Orliens, un escultor modesto, hermano del también escultor Sebastián Orliens. De este último únicamente consta el dato de que en 1565 entró al servicio de Juan Rigalte durante cuatro años, coincidiendo con la contratación por el artífice zaragozano del retablo de la Epifanía de la catedral de Huesca, por lo que, probablemente, una vez finalizado su aprendizaje en la ciudad del Ebro se incorporaría a la empresa familiar que dirigía Miguel. La relación entre los Orliens y Rigalte se remontaba a los años sesenta, lo que podría explicar que Miguel eligiera el taller de su colega zaragozano para completar la formación de su hijo Juan Miguel en 1585, tal y como ha demostrado el profesor Jesús Criado.<sup>22</sup> En ese momento Juan Miguel tenía una edad comprendida entre los catorce y los veinte años y se estipuló un tiempo de permanencia junto al maestro de cuatro años. El lapso temporal pactado concluía en febrero de 1589, lo que significa que estuvo allí mientras se confeccionaba el retablo mayor de la parroquial de la población zaragozana de Tierga (1586), coincidió con al menos parte del trabajo en el lado de la epístola del trascoro de la Seo (1584-1585 y 1587-1591) y también con la fase final del retablo del monasterio cisterciense navarro de La Oliva, para cuya conclusión Rolan Moys suscribió una nueva obligación con Juan Rigalte el 14 de julio de 1584 y que, según se señaló en el ático, estaba ultimado para 1587. Todo esto significa que Juan Miguel sirvió a su maestro durante su etapa de plena madurez; sin embargo, no es fácil valorar hasta qué punto y con qué grado de independencia participó en dichos proyectos.<sup>23</sup>

Nada sabemos de Juan Miguel Orliens entre febrero de 1589, fecha en la que concluyó su aprendizaje con Rigalte, y agosto de 1595, cuando empezaba a aparecer con regularidad en la documentación oscense. Durante esos seis años y medio debió de perfeccionar su formación, quizá en un foco más

avanzado escultóricamente que Zaragoza, tal vez en Valladolid, centro neurálgico de la escultura castellana desde mediados de la centuria, o incluso en Astorga, pero también hay que tener en cuenta que entonces trabajaban en Huesca los navarros Nicolás de Berástegui (†1588) y su hijo Juan de Berroeta en la sillería coral (1577, 1585-1591) de la Seo zaragozana, una obra en la que la estética romanista está presente. Con todo, como puso de manifiesto el profesor Criado, la capitulación del retablo mayor del monasterio de Nuestra Señora de Rueda (Zaragoza), suscrita en 1599 con Juan Miguel Orliens y su suegro, el ensamblador Felipe Los Clavos<sup>24</sup> –que finalmente no fue instalado allí debido a un cambio de planes del comitente–,<sup>25</sup> indica un conocimiento de primera mano del retablo mayor de la catedral de Astorga cuya traza, además, inspiraría casi a la vez la forma del cuerpo y el ático del de la catedral de Barbastro llevado a cabo de manera conjunta por el bilbilitano Pedro Martínez *el Viejo*, Juan Miguel Orliens y Pedro Aramendía (1600-1601), y en cuya visura tomó parte Miguel de Zay.<sup>26</sup>

En 1595 Juan Miguel reapareció en Huesca y contrató, como maestro independiente, varias obras en las que hizo gala de su amplio conocimiento de los postulados romanistas, tanto del lenguaje escultórico miguelangelesco como de los órdenes arquitectónicos de filiación vignolesca. Fue entonces cuando, por ejemplo, llevó a cabo el retablo de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario del convento de Santo Domingo de Huesca (1598-1599)<sup>27</sup> – desde el siglo XVIII en la parroquial de Plasencia del Monte (Huesca)–. En 1598 se trasladó a Zaragoza para realizar las imágenes de bulto del retablo mayor de la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús de la capital aragonesa (1598-1599) –que desde 1723-1725 se encuentra en el templo jesuítico de San Vicente mártir de Tarazona (Zaragoza)–,<sup>28</sup> o a Barbastro (1600-1601) para erigir el ya mencionado retablo mayor de la Seo [fig. 3].

En Zaragoza Orliens abrió un taller a partir de 1598 que acabaría acaparando gran parte del mercado escultórico aragonés.<sup>29</sup>

<sup>22</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, 2008, p. 499-537, esp. p. 515-517 y doc. 4, p. 534-535.

<sup>23</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, 2008, p. 517.

<sup>24</sup> SAN VICENTE PINO, Ángel, 1991, doc. 478, p. 591-595.

<sup>25</sup> Recientemente ha sido descubierta la traza del retablo que Orliens llevó a cabo para el monasterio de Rueda en 1599 y que fue vendido a la parroquial de Rubielos de Mora en 1620 (CIVERA PORTA, Jorge, y MONTOLÍO TORÁN, David, 2022, p. 29-36).

<sup>26</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, 2008, p. 518.

<sup>27</sup> BALAGUER, Federico, y PALLARÉS, María José, 1993, p. 183-186 y doc. 2, p. 186-188.

<sup>28</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, 2007, p. 543-566.

<sup>29</sup> De la gran cantidad de encargos que recibió se da cumplida cuenta en BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., 1980, p. 14-48; ARCE OLIVA, Ernesto, 1987, p. 123-136; y ARCE OLIVA, Ernesto, 1990, p. 67-114. Un exhaustivo recorrido por su obra documentada y



Hacia 1622 fue cuando se debió postular para familiar del Santo Oficio de la Inquisición. Se trataba de un tipo de oficial sin sueldo que tenía la obligación de defender a toda costa la fe católica, cuya área de influencia era el distrito al que pertenecía, por lo que, si cambiaba de residencia, perdía automáticamente esta condición. Para acceder a la familiaridad era necesario ser laico, acreditar la limpieza de sangre –es decir, ser “cristiano viejo”–,<sup>30</sup> llevar una vida recta, de buenas costumbres e intachable reputación, ser hijo legítimo, mayor de 25 años, casado y con cierta cultura.<sup>31</sup>

Pero ¿por qué Juan Miguel Orliens quiso convertirse en agente inquisitorial? Para entonces el oficio de escultor era considerado de baja categoría por la mayor parte de la sociedad,<sup>32</sup> razón por la que, en principio, no debería haber sido aceptado como familiar del Santo Oficio. Las ordenanzas de la Inquisición no permitían que se admitieran “para familiares personas viles y vastas como carniceiro, cortador, çapatero y pastelero, pidiendo los testimonios de sus oficios antes de admitirlos”,<sup>33</sup> aunque en ocasiones esta condición se pasó por alto. De hecho, sabemos que en 1552 ya hubo en Zaragoza un pintor –sin identificar– que ostentó esta distinción<sup>34</sup> y, con seguridad entre 1610 y su fallecimiento en 1633, el escultor e infanzón Lope García de Tejada (act. 1578-1618, †1633), de origen riojano o alavés, pero afincado en Calatayud (Zaragoza), fue familiar del Santo Oficio.<sup>35</sup> En este sentido, resulta interesante destacar que la documentación notarial zaragozana recoge que, al menos desde el 18 de abril de 1614, Juan Miguel Orliens era infanzón<sup>36</sup> y, por tanto, perteneciente a la baja nobleza aragonesa.



Fig. 3. *Anunciación*, Juan Miguel Orliens, 1600-1601. Retablo mayor de la catedral de Barbastro (Huesca). Foto Antonio Ceruelo.

Entonces ¿quiso Orliens con este cargo obtener mayor consideración social, respeto y privilegios,<sup>37</sup> al margen de los alcanzados con su oficio artístico, o acaso pretendió velar por la ortodoxia y representación decorosa de las imágenes en el ámbito de la escultura religiosa, aspecto también perseguido por las autoridades inquisitoriales<sup>38</sup>? Como es sa-

conservada, incluida su labor en tierras valencianas, se encuentra en ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2001, vol. II, p. 278-302. También se ofrece información de algunas piezas no conservadas en MORTE GARCÍA, Carmen, 2000, p. 147-154.

<sup>30</sup> Conocemos el caso del pintor Pedro Orrente que en 1624 solicitó en Murcia ingresar en el Santo Oficio como familiar, pero fue rechazado por problemas con su limpieza de sangre, posiblemente por ascendencia conversa de su madre. Orrente apeló y finalmente fue aceptado en Madrid en 1633 (MORALES Y MARÍN, José Luis, 1977).

<sup>31</sup> PASAMAR LÁZARO, José Enrique, 1999, p. 27-38.

<sup>32</sup> Acerca de esta cuestión en el Aragón del primer cuarto del siglo XVII véase CARRETERO CALVO, Rebeca, 2019, p. 335-350.

<sup>33</sup> PASAMAR LÁZARO, José Enrique, 1999, p. 36.

<sup>34</sup> PASAMAR LÁZARO, José Enrique, 1999, p. 78.

<sup>35</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, 2013, p. 279-281.

<sup>36</sup> VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, 2005, doc. 1-720 (781), p. 154.

<sup>37</sup> La superioridad del familiar frente a sus convecinos fue potenciada y fortalecida por el propio Santo Oficio (PASAMAR LÁZARO, José Enrique, 1999, p. 103). E incluso los abusos de poder fueron cotidianos entre los familiares (p. 104), como se puede comprobar en el caso del escultor Tomás Lagunas estudiado en CARRETERO CALVO, Rebeca, 2019; o en el intento del también escultor José Martínez por hacerse pasar por familiar para obtener privilegios, puesto de relieve en CARRETERO CALVO, Rebeca, 2018, p. 83-99.

<sup>38</sup> Sobre este particular puede consultarse PINTO CRESPO, Virgilio, 1978-1979, p. 285-322; y CARRETERO CALVO, Rebeca, 2023, p. 153-161.

bido, Francisco Pacheco (1564-1644), además de pintor y tratadista, fue familiar del Santo Oficio y censor de las pinturas sagradas desde 1618.<sup>39</sup> En esta línea, lo único que podemos señalar es que el 26 de abril de 1624 Juan Miguel Orliens y el pintor Pedro Lorfelín fueron nombrados “por jueces y por visores” del retablo –no conservado– que el carpintero Miguel Fabana iba a realizar para Francisco Carenas, secretario de la Santa Cruzada, para su capilla de la iglesia de Nuestra Señora de Altabás de Zaragoza.<sup>40</sup> No obstante, la labor de veedores de los trabajos de otros colegas formaba parte de su profesión en el seno del gremio.<sup>41</sup>

Entre los años en los que el oscense ostentó la distinción de familiar del Santo Oficio y tuvo lugar el incidente con Miguel Canales –es decir, entre 1622 y 1624– contrató la confección de dos retablos: el de San Antón del convento de franciscanos mínimos de Nuestra Señora de la Victoria de Zaragoza<sup>42</sup> –que no se conserva– por 6.000 sueldos jaqueses; y el dedicado a Nuestra Señora del Rosario para la iglesia de Rubielos de Mora (Teruel) por 8.000 sueldos<sup>43</sup> –que tampoco ha llegado a nuestros días–. Ambas constituyen sus dos últimas obras documentadas en tierras aragonesas.

En 1625, justo unos meses después de la agresión que recibió por parte de Miguel Canales –como se recordará, sufrida el 11 de noviembre de 1624–, Juan Miguel Orliens decidió marcharse a Valencia donde ejercería no solo como escultor sino también como arquitecto.<sup>44</sup>

Su etapa valenciana se inició en dicho año de 1625 tras la firma del contrato para la realización del desaparecido retablo de la iglesia parroquial de los Santos Juanes de la capital levantina.<sup>45</sup> Orliens ingresó en el gremio de *fusters* y desde marzo de 1625 y durante 1626 trabajó en las claves de la bóveda de la iglesia de la cartuja de Ara Christi y, quizá, en su retablo mayor destruido durante la Guerra Civil.

Sin embargo, entre el 12 de abril y el 15 de junio de 1625 Juan Miguel Orliens está documentado en Zaragoza,<sup>46</sup> y es el 19 de diciembre de ese mismo año cuando los protocolos notariales de la capital aragonesa lo citan como “residente en Valencia”.<sup>47</sup> De hecho, el 14 de junio de 1625 él y su esposa Ana de Asso se vieron en la necesidad de otorgar nuevos capítulos matrimoniales porque los anteriores “no se hallan y el notario que los testifico no los continuo en su nota”.<sup>48</sup> Con probabilidad, los precisarían en su nueva etapa vital en la ciudad del Turia. En este documento, suscrito en Zaragoza ante el notario Ildefonso Moles, Juan Miguel Orliens declaró ser “infanzon, familiar del Santo Oficio y escultor, natural de la ciudad de Huesca”, domiciliado y vecino de Zaragoza.

El retablo de la parroquial de los Santos Juanes debió despertar gran admiración en la capital levantina y llevó a los monjes del monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes de la misma ciudad a contratar a Orliens para llevar a cabo los mausoleos de los fundadores, los duques de Calabria, y, al parecer, también el retablo principal del templo

<sup>39</sup> Como destacó Antonio Palomino en la vida de Pacheco (PALOMINO, Antonio, 1797, p. 477). No obstante, el profesor Bassegoda advierte que el andaluz no debió ser nombrado familiar del Santo Oficio, sino que el 7 de marzo de 1618 fue comisionado de la Inquisición, como él mismo especifica, “para mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuvieran en tiendas y lugares públicos”, aunque no se conoce ningún proceso ni sanción relacionado con esto (BASSEGODA, Bonaventura, 2016, p. 38).

<sup>40</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5465 (6096), p. 262-264.

<sup>41</sup> Sobre el funcionamiento del gremio de los artífices de la madera en Zaragoza durante la Edad Moderna debe consultarse CRIADO MAINAR, Jesús, 1996, p. 18-47; y BOLOQUI LARRAYA, Belén, 1983, vol. I, p. 25-50.

<sup>42</sup> Capitulado el 23 de mayo de 1622. Véase LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-4554 (5153), p. 54-56.

<sup>43</sup> El 13 de marzo de 1623 Orliens recibió 2.000 sueldos del concejo de la localidad en parte de pago de dicho retablo (BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., 1980, doc. 15, p. 47-48).

<sup>44</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, 2008, p. 530-531.

<sup>45</sup> ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2001, vol. II, p. 278-301; y CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan, 2003, p. 649-664. Véanse asimismo las puntualizaciones realizadas en NAVARRO RICO, Carlos Enrique, 2022, p. 393-396.

<sup>46</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-5994 (6600), p. 52 [arriendo de la primicia de la parroquia de Santa Engracia el 12 de abril de 1625]; doc. 5-6013 (6621), p. 55 [abonó 2.010 sueldos jaqueses al villutero zaragozano Agustín Sanz el 17 de abril de 1625]; doc. 5-6102 (6718), p. 73 [reconoció tener en comanda del escultor Antón Franco 4.620 sueldos el 14 de junio de 1625]; doc. 5-6104 (6720), p. 74-76 [otorgó nuevos capítulos matrimoniales con su esposa Ana de Asso, “conyuges, domiciliados y vecinos de Zaragoza”, el 14 de junio de 1625]; y doc. 5-6109 (6725), p. 76 [tenía en comanda del mercader zaragozano Juan de Acenar 4.860 sueldos el 15 de junio de 1625].

<sup>47</sup> Ese día María Hernández, viuda, vecina de Zaragoza, recibió de Juan Miguel Orliens, escultor, residente en Valencia, por manos de Valeriano Roxas, residente en Zaragoza, 500 sueldos jaqueses. En ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6440 (7100), p. 165.

<sup>48</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6104 (6720), p. 74-76.

monacal –que no es el actual–. El 25 de marzo de 1627 las partes suscribieron el acuerdo para la confección de sendos cenotafios que se acomodarían a ambos lados del presbiterio de la iglesia del monasterio. En 1632 capituló el retablo del presbiterio del templo monacal que los jerónimos tenían en Santa María de la Murta, cerca de Alzira (Valencia); entre 1633 y 1636 realizó el de la cartuja de Valldecris;<sup>49</sup> se le atribuyen el de la parroquia de Andilla (Valencia), el mayor y los colaterales del convento de agustinas de San Martín de Segorbe (Castellón), así como el retablo de la capilla de San Miguel del palacio ducal de Gandía (Valencia); y se propone su participación en la decoración escultórica –no conservada– de la capilla de la Comunión de la catedral de Segorbe entre 1635 y 1637.<sup>50</sup> Finalmente, está documentado el encargo a Orliens de la máquina principal de la iglesia del convento de carmelitas descalzos de San José de Valencia antes de 1639,<sup>51</sup> obra que tampoco ha llegado a nuestros días.<sup>52</sup>

El 29 de julio de 1641 data la última referencia documental de Juan Miguel Orliens en Valencia. A partir de entonces se pierde la pista del escultor, probablemente debido a su fallecimiento.<sup>53</sup>

Por su parte, sabemos que Miguel Canales –el agresor– era hijo del carpintero de Borja (Zaragoza) Pedro Canales y de Ana Ximénez, y hermano de Juana

Canales, casada con el carpintero zaragozano Pedro Pallazas.<sup>54</sup> Juan Canales, del mismo oficio que los anteriores, fue también su hermano.<sup>55</sup>

Ya desde el 8 de agosto de 1618 Miguel residía en la calle del Coso en un inmueble alquilado a doña Violante de Gracia, viuda de micer Juan Clemente Romeo. El contrato de arrendamiento fue firmado por cuatro años y por 620 sueldos de renta anual.<sup>56</sup> El 24 de junio del año siguiente, tomó como aprendiz de su oficio a Blas de la Ontan, natural de Tarbes en la Gascuña francesa, durante tres años,<sup>57</sup> y el 13 de abril de 1622 a Diego Garcés por otros tres.<sup>58</sup>

Uno de los cinco hijos que testificó tener durante el proceso inquisitorial se llamaba también Miguel y el 18 de marzo de 1629 suscribió su formación por un lustro con el mercader Pedro Caber.<sup>59</sup> Asimismo, sabemos que otro de sus vástagos, Sebastián, fustero como su padre, falleció el 5 de octubre de 1637 siendo mancebo y residiendo en la calle del Coso “enfrente el Conde de Guimera”<sup>60</sup> –cuyo espacio está ocupado en la actualidad por el edificio Caja Rural de Aragón–.<sup>61</sup>

En diciembre de 1632 Miguel Canales ocupaba el cargo de mayordomo del gremio de carpinteros de Zaragoza junto con Juan Francisco Ferrando<sup>62</sup> –probablemente el Juan Francisco Fernando que actuó como su fianza al final del proceso junto con Miguel Ramón<sup>63</sup>–.

<sup>49</sup> ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2001, vol. II, p. 278-301; y MONTOLIO TORÁN, David, y OLUCHA MONTINS, Ferran, 2004, p. 253-268.

<sup>50</sup> MONTOLIO TORÁN, David, y OLUCHA MONTINS, Ferran, 2000-2002, p. 797-828.

<sup>51</sup> ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2001, vol. II, p. 294-299.

<sup>52</sup> En 1768 el retablo de Orliens se mudó por uno nuevo más acorde con la moda rococó. Véase GARCÍA HINAREJOS, Dolores, 2007, p. 45.

<sup>53</sup> ARCINIEGA GARCÍA, Luis, 2001, vol. II, p. 299.

<sup>54</sup> LANASPA MORENO, M<sup>a</sup> Ángeles, 2005, doc. 2-3006 (3.484), p. 250; y MIGUEL LOU, Gloria de, 2005, doc. 3-3586 (4142), p. 90, y doc. 3-4162 (4746), p. 212.

<sup>55</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5261 (5891), p. 223. El 18 de marzo de 1624 Juana Canales, viuda del carpintero Pedro Pallazas, dictó sus últimas voluntades dejando como sus herederos a sus hermanos Miguel, Pedro, Juan, Francisca y Ángela Canales (LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5418 (6048), p. 253). Juan Canales, casado con Isabel Cortés, otorgó su testamento el 20 de octubre de 1638 dejando como herederos a sus hijos Andrés, Juan, Antón, Manuel e Isabel (GRANADOS BLASCO, María del Carmen, 2007, doc. 9-2080 (2168), p. 150). Juan falleció ocho días más tarde siendo enterrado en la parroquia de San Gil de Zaragoza (Archivo Diocesano de Zaragoza [ADZ], Libro de difuntos de la Parroquia de San Gil de Zaragoza, n<sup>o</sup> 2 (1600-1647), f. 390v.).

<sup>56</sup> LANASPA MORENO, M<sup>a</sup> Ángeles, 2005, doc. 2-2992 (3.466), p. 246.

<sup>57</sup> MIGUEL LOU, Gloria de, 2005, doc. 3-3405 (3952), p. 52.

<sup>58</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-4507 (5103), p. 45.

<sup>59</sup> LEÓN PACHECO, Carmen, 2006, doc. 6-7949 (8782), p. 140.

<sup>60</sup> ADZ, Libro de difuntos de la Parroquia de San Gil de Zaragoza, n<sup>o</sup> 2 (1600-1647), f. 387v. Fueron sus ejecutores su madre, Juana de Burgos, y su tío Juan Canales.

<sup>61</sup> NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J., 2006, p. 62.

<sup>62</sup> LONGÁS LACASA, M<sup>a</sup> Ángeles, 2006, doc. 7-9853 (10702), p. 283.

<sup>63</sup> El 6 de noviembre de 1617 y el 21 de julio de 1618 el ensamblador Miguel Ramón era vecino de Ejea de los Caballeros (Zaragoza) (LANASPA MORENO, M<sup>a</sup> Ángeles, 2005, doc. 2-2658 (3.019), p. 176, y doc. 2-2963 (3.433), p. 241, respectivamente). No obstante, para abril de 1622 ya estaba domiciliado en Zaragoza (LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-4517 (5113), p. 47).

Para el 15 de marzo de 1634 Canales ya había fallecido pues en ese momento Juana de Burgos, su viuda, se hizo cargo de distintas transacciones económicas con el mercader Lamberto de Burgos, su hermano.<sup>64</sup>

### Los testigos

De entre los cinco testigos implicados en el proceso, el escultor Antón Franco y el pintor Juan Galván son las figuras artísticas más relevantes. La relación profesional entre Antón Franco y Juan Miguel Orliens está documentada desde al menos finales del año 1617 cuando el 5 de noviembre ambos contrataron la realización del retablo de la cofradía de Nuestra Señora de los Ángeles de Zaragoza,<sup>65</sup> con sede en el convento de San Francisco de la ciudad. De nuevo trabajaron juntos en noviembre de 1621 en la creación de los capelardentes de la Seo con motivo de los funerales de Felipe III, junto con los albañiles Juan de Urroz y Jerónimo Gastón.<sup>66</sup>

No obstante, según reconoció en su testimonio el propio Franco, los dos escultores se conocían desde mucho antes –desde hacía veinte años, es decir, desde comienzos del siglo XVII–. Aunque de momento no estamos en condiciones de corroborarlo, es posible que Antón Franco fuera oscense,<sup>67</sup> como Orliens. De hecho, el 28 de enero de 1613, Franco, ya en Zaragoza, es mencionado en las capitulaciones matrimoniales de su primo Pedro Franco, carpintero, vecino de Huesca, con Juana Ferrer, de Zaragoza.<sup>68</sup> Además de estos lazos, en junio de ese

mismo año Antón Franco estaba relacionado laboralmente con el también escultor Juan de Acurio,<sup>69</sup> cuñado de Orliens; y en junio de 1624 con Vicente Orliens, hermano de Juan Miguel e igualmente escultor.<sup>70</sup> De hecho, su vínculo debía ser tan estrecho que el 3 de julio de 1626, Vicente designó como ejecutores de su testamento a su hermano Juan Miguel y a Franco, además de a su esposa Esperanza Broto y a Jaime Bernad.<sup>71</sup>

Por aquel entonces, el taller de Franco debía necesitar mano de obra pues el 4 de noviembre de 1613 tomó por aprendiz a Martín Juan de Abaria, residente en la ciudad del Ebro y mayor de 20 años, por un trienio.<sup>72</sup> Debido a la elevada edad del joven, este documento podría o bien ocultar un contrato de oficialía, o bien indicar que Abaria, ya formado, acababa de arribar a Zaragoza y precisaba normalizar su situación en la ciudad para poder ejercer el oficio. Dos años más tarde, recibió a su homónimo Antón Franco, menor de 14 años y hermano del mazonero Juan Franco, residente en Zaragoza, durante ocho años.<sup>73</sup> Es muy probable que todos fueran parientes.

Desde al menos 1619 tanto Franco como Orliens formaban parte de la cofradía de San José de obreros de villa, mazoneros, fusteros y cuberos de Zaragoza, reunida por aquel entonces en el convento franciscano.<sup>74</sup>

Franco estaba casado con Ana Rolín. Ambos suscribieron sus últimas voluntades el 6 de junio de 1623, como veremos enseguida, el mismo día que

<sup>64</sup> JODRÁ ARILLA, Guillermina, 2007, doc. 8-143 (151), p. 39; y GRANADOS BLASCO, María del Carmen, 2007, doc. 9-2592 (2716), p. 244.

<sup>65</sup> BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., 1980, doc. 11, p. 40-42; y LANASPA MORENO, M<sup>a</sup> Ángeles, 2005, doc. 2-2653 (3011-3012), p. 174-175.

<sup>66</sup> Por este trabajo los cuatro recibieron 1.400 libras de manos de Domingo Sanz de Cortes. Véase MIGUEL LOU, Gloria de, 2005, doc. 3-4328 (4918), p. 243.

<sup>67</sup> En sus capitulaciones matrimoniales con Brígida Miranda firmadas el 12 de octubre de 1638 el escultor Francisco Franco, probablemente hijo de Antón, aseguró ser natural de la localidad oscense de Fonz (GRANADOS BLASCO, María del Carmen, 2007, doc. 9-2069 (2155), p. 149).

<sup>68</sup> VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, 2005, doc. 1-59 (65), p. 23.

<sup>69</sup> En dicha fecha Antón Franco, escultor, vecino de Zaragoza, Juan de Romerales y Juan del Verde, vecinos de Sesa (Huesca), reciben 800 sueldos jaqueses en comanda de Juan de Acurio, escultor, vecino de Zaragoza. Véase VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, 2005, doc. 1-230 (256), p. 60.

<sup>70</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5539 (6121), p. 277.

<sup>71</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6716 (7405), p. 222. Ese mismo día Esperanza Broto otorgó sus últimas voluntades nombrando los mismos ejecutores que su marido añadiendo a Inés de Burgada (ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6717 (7406), p. 223).

<sup>72</sup> VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, 2005, doc. 1-439 (483), p. 104. El escultor Martín Juan de Abaria, vecino de Zaragoza, otorgó su testamento el 18 de abril de 1622 dejando como sus herederos a su hijo Braulio Abaria y a su esposa Ana de Abenia (LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-4512 (5108), p. 46).

<sup>73</sup> VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, 2005, doc. 1-1342 (1467), p. 272.

<sup>74</sup> Antón Franco aparece citado entre sus miembros el 22 de enero de 1619 y Juan Miguel Orliens desde el 18 de septiembre del mismo año, momento en el que Franco era uno de los mayordomos de la cofradía. Véase MIGUEL LOU, Gloria de, 2005, doc. 3-3240 (3778), p. 13-14, y doc. 3-3506 (4057), p. 73-74, respectivamente.



el pintor Juan Pérez Galván y su esposa Ana Marzal. Antón y Ana Rolín fueron padres de Jusepe Antonio, Juan Francisco y Ana e instituyeron como ejecutores del testamento a mosén Francisco Rolín, al cerero Jusepe Vidaina –o Vidaña– y a Juan Galván.<sup>75</sup> Sin embargo, Franco siguió vivo hasta finales de 1630 o principios de 1631.<sup>76</sup>

De hecho, en su última década de vida contrató importantes obras como el retablo de la cofradía de San Victorián para la capilla de su advocación de la iglesia de Santa Cruz de Zaragoza –que no se conserva–, capitulado el 26 de septiembre de 1623.<sup>77</sup> O la sepultura de Faustino Cortés y Sangüesa, señor de Torreseca, vecino de Huesca, para la iglesia de San Lorenzo de la capital altoaragonesa el 30 de agosto de 1628,<sup>78</sup> que, afortunadamente, sí ha llegado a nuestros días.<sup>79</sup>

El pintor Juan Galván se suele identificar con el también pintor Juan Pérez Galván, este último nacido en Luesia (Zaragoza) en 1596. Sin embargo, en su declaración en el interrogatorio del proceso en noviembre de 1624 Juan Galván afirmó tener 40 años; si se tratara de Juan Pérez Galván, en 1624 solo contaría con 28 años. Además, Juan Galván reconoció que había tenido relación con Orliens desde hacía veinte años, lo cual sería poco probable si hubiera nacido en 1596. No obstante, únicamente hemos podido documentar a Juan Miguel Orliens y a Juan Galván conjuntamente en 1621. El día 22 de febrero ambos, en compañía del escultor Antón Franco –testigo anterior–, asistieron a la capitulación matrimonial del ensamblador de Zaragoza Jerónimo Menescal con Catalina Enziondo, hija de Antonio Enziondo, artillero de su majestad en Aragón.<sup>80</sup> Todo lo anterior nos lleva a pensar que Juan Galván y Juan Pérez Galván podrían no ser la misma persona.

A esto podemos añadir que Pérez Galván apareció en Zaragoza el 13 de enero de 1615, momento en el que contrajo matrimonio con Ana Marzal, hija de Pedro Marzal y Ana Cortés, vecinos de Zaragoza, pero al parecer residentes en Roma, ciudad a la que este pintor viajó para completar su formación.<sup>81</sup> El 6 de junio de 1623 Pérez Galván y su esposa dictaron su testamento en el que designaron como sus legítimos herederos a sus hijos Jusepe y Gregorio. Entre los tutores y ejecutores de sus últimas voluntades aparece nombrado el escultor Antón Franco.<sup>82</sup> En 1627 Pérez Galván debió contraer segundas nupcias con la también viuda Ana de Salas.<sup>83</sup> El matrimonio, que residió en la plaza del Carmen, tendría al menos una hija que falleció el 12 de diciembre de 1637 a los 10 años.<sup>84</sup> Ana de Salas murió el 8 de abril de 1644.<sup>85</sup>

Del resto de testigos disponemos de muy poca información. Antón de Alfaro –el fustero que aportó más datos concretos durante el interrogatorio– podemos identificarlo con el Antonio Alfaro, ensamblador, vecino de Zaragoza, que el 2 de julio de 1616 firmó el aprendizaje de su hijo Juan Antonio, de 17 años, con el carpintero Andrés Fuster por cuatro años.<sup>86</sup> Tiempo después del suceso, en marzo de 1631, debió mantener relaciones profesionales con el maestro de hacer carros Jerónimo Jubero, vecino de Huesca.<sup>87</sup>

Del carpintero Diego López de Angulo, que residía muy cerca del lugar de los hechos y fue testigo ocular, no hemos logrado localizar nada más, mientras que de Juan Aznar –el pintor que acompañó a Orliens, su esposa y su sobrina en el paseo el día de autos–, sabemos que en septiembre de 1617 era vecino de Zaragoza,<sup>88</sup> pero en abril de 1622 se encontraba en Huesca dorando y estofando el retablo de San Vicente del convento de agustinos cal-

<sup>75</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5048 (5675), p. 162.

<sup>76</sup> El 8 de febrero de 1631 Ana Rolín aparece documentada como viuda. En LONGÁS LACASA, M<sup>a</sup> Ángeles, 2006, doc. 7-8809 (9572), p. 24.

<sup>77</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5175 (5801), p. 203-205. La obra fue concluida y asentada en el templo el 19 de noviembre de 1624 (doc. 4-5744 (6334), p. 320).

<sup>78</sup> LEÓN PACHECO, Carmen, 2006, doc. 6-7708 (8518-8519), p. 76-77. El 7 de junio de 1630 Franco recibió 2.680 sueldos de manos de Tomás Pérez de Rúa por la sepultura de piedra blanca de don Faustino (doc. 6-8525 (9225), p. 230).

<sup>79</sup> Acerca de este personaje véase GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio, 2021; y CALVO ASENSIO, Juan Carlos, 2023, p. 111-125.

<sup>80</sup> MIGUEL LOU, Gloria de, 2005, doc. 3-4083 (4666), p. 192.

<sup>81</sup> BORRÁS GUALIS, Gonzalo M., 1974, p. 47-59.

<sup>82</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5047 (5674), p. 162.

<sup>83</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-7377 (8147), p. 386.

<sup>84</sup> ADZ, Libro de difuntos de la Parroquia de San Gil de Zaragoza, n° 2 (1600-1647), f. 388.

<sup>85</sup> ADZ, Libro de difuntos de la Parroquia de San Gil de Zaragoza, n° 2 (1600-1647), f. 408v.

<sup>86</sup> LANASPA MORENO, M<sup>a</sup> Ángeles, 2005, doc. 2-1970 (2.190), p. 59-60.

<sup>87</sup> LONGÁS LACASA, M<sup>a</sup> Ángeles, 2006, doc. 7-8853 (9622), p. 39.

<sup>88</sup> LANASPA MORENO, M<sup>a</sup> Ángeles, 2005, doc. 2-2588 (2.925), p. 161.

zados.<sup>89</sup> No obstante, hemos podido documentarlo en la capital aragonesa poco después de esta fecha: en junio de 1622 declarando una comanda de 39 libras y 5 sueldos del también pintor Rafael Pertús,<sup>90</sup> cancelada en abril de 1626;<sup>91</sup> contrayendo matrimonio con María Oteyza, viuda de Pedro Cerdán y madre de tres hijos,<sup>92</sup> el 15 de noviembre de 1622;<sup>93</sup> en noviembre de 1624, momento de la agresión al escultor y desarrollo del proceso;<sup>94</sup> o el 30 de agosto de 1627 actuando como testigo de un testamento.<sup>95</sup>

De su faceta artística, aparte del mencionado trabajo en Huesca, cabe destacar que en diciembre de 1621 fue contratado por los frailes del convento de San Agustín de Zaragoza para pintar y dorar el retablo dedicado a San Vicente Ferrer para su iglesia,<sup>96</sup> obra que no ha llegado a nuestros días. Es posible que también desempeñara su profesión para la cofradía del Rosario de Muel (Zaragoza) dado que el 21 de agosto de 1625 reconoció tener en comanda de varios miembros de esta hermandad 600 sueldos.<sup>97</sup> El 19 de marzo de 1632 capituló el dorado del retablo de la capilla de San Juan del convento de franciscanos mínimos de Nuestra Señora de la Victoria de Zaragoza por valor de 115 libras jaquesas.<sup>98</sup> Aznar otorgó su testamento el 22 de noviembre de 1638 afirmando que María Dotoica era su esposa en ese momento.<sup>99</sup> No obstante, al año

siguiente seguía con vida comprometiéndose el 11 de febrero de 1639 a estofar y dorar la peana de Santa Orosia de la iglesia de Linas de Broto (Huesca) y el 10 de julio de 1639 fue nombrado ejecutor testamentario del pelaire zaragozano Rafael Puch.<sup>100</sup>

Aunque sabemos que el fustero Juan de Fet formó parte del "corrillo" de hombres que presenciaron los hechos, no testificó en el proceso. Fet era ensamblador y en enero de 1614 ya estaba casado con Francisca Sornoza.<sup>101</sup> El 7 de junio de 1617 tomó como aprendiz a Diego Bona, de 15 años, hijo de Domingo Bona y de Jerónima Serrano, ya difunta, naturales de Borja, por cuatro años y medio;<sup>102</sup> el 3 de agosto de 1621 llegó a su taller Miguel Juan Pérez, de la localidad de Pozuelo (Zaragoza), para formarse como ensamblador durante seis años;<sup>103</sup> el 13 de febrero de 1634 Jorge Salinas, hijo de Hernando Salinas de Tauste (Zaragoza), ingresó en casa de Fet para lo mismo por cuatro años;<sup>104</sup> mientras que el 24 de julio de 1639 lo hizo Miguel Quílez, hijo de la viuda zaragozana María Soler, por un lustro.<sup>105</sup> Al menos desde finales de mayo de 1625 era miembro de la cofradía de San José del gremio de carpinteros de Zaragoza,<sup>106</sup> ocupando el cargo de mayordomo –junto con Cristóbal de Arlas– en 1632,<sup>107</sup> y el de consejero –con Miguel Zapater– en 1634.<sup>108</sup>

<sup>89</sup> PALLARÉS FERRER, María José, 2001, p. 119-120.

<sup>90</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-4577 (5175), p. 60.

<sup>91</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6605 (7280), p. 200.

<sup>92</sup> Información reflejada en su testamento otorgado el 23 de agosto de 1626. Véase ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6780 (7472), p. 239-240.

<sup>93</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-4790 (5405), p. 103.

<sup>94</sup> Hemos localizado varias personas de este nombre en Zaragoza como el albañil Juan Aznar, el labrador Juan Aznar, o el mercader Juan Aznar, por lo que no estamos seguros en identificar al pintor con el Juan Aznar que el 7 de mayo de 1623 pagó 6.000 sueldos jaquesas a Juan Miguel Orliens por la realización del altar de San Antón de Bienes para la cofradía de calceiros de Zaragoza (LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5016 (5643), p. 153).

<sup>95</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-7272 (8019), p. 364.

<sup>96</sup> MIGUEL LOU, Gloria de, 2005, doc. 3-4344 (4934), p. 246-247.

<sup>97</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6241 (6867), p. 112.

<sup>98</sup> LONGÁS LACASA, M<sup>a</sup> Ángeles, 2006, doc. 7-9437 (10252), p. 183-184.

<sup>99</sup> GRANADOS BLASCO, María del Carmen, 2007, doc. 9-2137 (2230), p. 161.

<sup>100</sup> GRANADOS BLASCO, María del Carmen, 2007, doc. 9-2421 (2537), p. 219.

<sup>101</sup> VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza, 2005, doc. 1-596 (651), p. 134.

<sup>102</sup> LANASPA MORENO, M<sup>a</sup> Ángeles, 2005, doc. 2-2483 (2785), p. 141.

<sup>103</sup> MIGUEL LOU, Gloria de, 2005, doc. 3-4225 (4812), p. 225.

<sup>104</sup> JODRÁ ARILLA, Guillermina, 2007, doc. 8-85 (93), p. 22.

<sup>105</sup> GRANADOS BLASCO, María del Carmen, 2007, doc. 9-2439 (2555), p. 221.

<sup>106</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6077 (6692), p. 67.

<sup>107</sup> LONGÁS LACASA, M<sup>a</sup> Ángeles, 2006, doc. 7-9336 (10143), p. 157, doc. 7-9338 (10146), p. 157, doc. 7-9362 (10170), p. 166-167, y doc. 7-9363 (10171), p. 167.

<sup>108</sup> JODRÁ ARILLA, Guillermina, 2007, doc. 8-336 (350), p. 80.

Desde diciembre de 1625 Fet residía en la calle Mayor, en un inmueble alquilado por cuatro años al infanzón y familiar de Santo Oficio Jerónimo de Rueda por 880 sueldos jaqueses anuales.<sup>109</sup> El 2 de mayo de 1638 dictó sus últimas voluntades junto a su esposa nombrando como su heredero a su hijo Jusepe de Fet.<sup>110</sup>

### **Análisis de los hechos y conclusiones**

Como se recordará, la reyerta se originó porque en noviembre de 1624 Antón Franco había alquilado la casa sita en la calle del Coso en la que residía en ese momento Miguel Canales y su familia, circunstancia de la que se desprende que les dejó sin vivienda. Es entonces cuando en la misma calle, junto al convento de San Francisco, Canales, rodeado de varios testigos, pidió explicaciones a Franco y, en el fragor de la discusión, intervino Juan Miguel Orliens. No obstante, tenemos constancia de que el año anterior, concretamente el 30 de mayo de 1623, Antón Franco arrendó al infanzón Juan Francisco López y Palacio –a través de su procurador, el racionero de la Seo Juan Luis Herrera–, una vivienda situada en la parroquia de Santa Engracia por seis años y 1.200 sueldos de renta anual,<sup>111</sup> por lo que en la fecha de la disputa Franco debería haber estado residiendo en el mencionado inmueble.

Sin embargo, tres días antes del día de autos, el 8 de noviembre de 1624, el arcediano de Daroca Agustín de Villanueva y Díez, el canónigo de la catedral Vicencio Blasco de Lanuza y el caballero Alonso de Villalpando, los tres en calidad de administradores del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza, alquilaron a Franco unas casas en la calle del Coso, por tres años y 1.240 sueldos jaqueses al año.<sup>112</sup>

Como apuntamos con anterioridad, entre al menos 1618 y 1622 Miguel Canales residía ya en la calle del Coso, en un inmueble alquilado a doña Violante de Gracia, viuda de micer Juan Clemente Romeo. Expirado este arrendamiento es posible que

Canales buscara otra vivienda en la misma zona, siendo esta, probablemente, la que acabamos de documentar gracias al proceso y que Antón Franco rentó el 8 de noviembre de 1624, constituyendo el origen de la pendencia. Años después, en septiembre de 1632 Miguel Canales seguía morando en esta calle zaragozana, en esta ocasión en una casa alquilada al notario real Juan Francisco Guerrero por 450 sueldos jaqueses.<sup>113</sup>

Tras la discusión y el ataque a Orliens, Canales intentó refugiarse en el convento de San Francisco con el propósito de acogerse al derecho de asilo en sagrado y gozar de la inmunidad que el espacio eclesiástico le ofrecía,<sup>114</sup> sobre todo ante la posibilidad de que Juan Miguel Orliens falleciera a causa del golpe recibido en la caída o por la cuchillada que le había asestado. Sin embargo, no pudo hacerlo pues el cenobio estaba cerrado. El convento de franciscanos de Zaragoza –destruido durante los asedios de 1808-1809 en los Sitios– se encontraba en la actual plaza de España de la ciudad –su emplazamiento está ocupado por el edificio de la Diputación Provincial de Zaragoza–, junto al Coso,<sup>115</sup> calle donde, como venimos señalando, vivía el acusado y ocurrieron los hechos.

El enfrentamiento estuvo protagonizado por artífices de la madera: Antón Franco era escultor, aunque también aparece documentado como mazonero;<sup>116</sup> Miguel Canales era fustero y carpintero, pero, como reconoció en su declaración, más concretamente, sillero; y Juan Miguel Orliens era el escultor con mayor prestigio en tierras aragonesas en aquella época. Asimismo, entre los testigos se encontraron, aparte de dos pintores –Juan Aznar y Juan Galván–, el ensamblador Antón de Alfaro y el carpintero Diego López de Angulo –este último completamente desconocido para la historiografía hasta este momento–.

Sin duda, Orliens disfrutaba de una consideración social más elevada que el resto de los implicados en el proceso puesto que, como se recordará, aparte

<sup>109</sup> ROY LOZANO, Araceli, 2006, doc. 5-6424 (7079-7081), p. 157, doc. 5-6571 (7241), p. 191, doc. 5-7076 (7799), p. 312, y doc. 5-7162 (7901), p. 335.

<sup>110</sup> GRANADOS BLASCO, María del Carmen, 2007, doc. 9-1869 (1955), p. 115.

<sup>111</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5039 (5666), p. 160-161.

<sup>112</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina, 2006, doc. 4-5721 (6311), p. 316. Ese mismo día Antón Franco reconoció tener en comanda de los regidores del mencionado hospital 3.720 sueldos (doc. 4-5722 (6311 bis), p. 316).

<sup>113</sup> LONGÁS LACASA, M<sup>a</sup> Ángeles, 2006, doc. 7-9725 (10565), p. 254.

<sup>114</sup> SÁNCHEZ AGUIRREOLEA, Daniel, 2003, p. 571-598.

<sup>115</sup> BALLESTÍN MIGUEL, José María, 2017, p. 94-95. Véase igualmente el plano de la p. 91 que muestra el lugar donde sucedieron los hechos.

<sup>116</sup> Como el 9 de mayo de 1620 en el nombramiento del zapatero zaragozano Jaime Muzas como su procurador (MIGUEL LOU, Gloria de, 2005, doc. 3-3804 (4376), p. 139).

de escultor, era infanzón y familiar del Santo Oficio. Además, no debemos olvidar que su procurador aseguró que Miguel Canales fue su “criado”, es decir, que ambos, agresor y víctima, mantuvieron en el pasado una relación en la que Canales permaneció al servicio de Orliens. Por su parte, Antón Franco, también escultor y gran amigo de Orliens, se encontraba igualmente en un estado de superioridad social respecto al reo –era escultor, no fustero–, pues de otro modo no se habría atrevido a arrendar la vivienda en la que el sillero residía con su familia.

Podemos asegurar que dentro de los oficios de la madera el término “escultor” conllevaba mayor estimación artística que el resto.<sup>117</sup> Para corroborar esta afirmación nos servimos de la apreciación que Sebastián de Covarrubias incluyó en la definición de “escultor” en su *Tesoro de la Lengva castellana* (1611) donde destacó que “ay una question muy reñida, entre los pintores y los escultores, sobre qual de sus artes es mas excelente, y traen cada vno por su parte muchas razones, y el pleyto dizen que aun no està sentenciado”,<sup>118</sup> en alusión al famoso parangón de las artes suscitado en Italia ya en la centuria anterior.

Es preciso recordar que en Aragón el término escultor no aparece hasta el tercer cuarto del siglo XVI, siendo una de las primeras ocasiones en usarse en el testamento de Jaques Rigalte, dictado el 22 de diciembre de 1573, y por su hijo Juan hacia 1580.<sup>119</sup> Con anterioridad se emplea siempre el de imaginero, que, según Covarrubias, es quien “haze retratos de bulto e imágenes”,<sup>120</sup> término con un marcado acento religioso pues, siguiendo al mismo autor, “entre fieles catolicos llamamos imagenes las figuras que nos representan a Christo Nuestro Señor, a su bentissima Madre y Virgen santa Maria, a sus Apostoles, y a los demas santos, y los misterios de nuestra Fe, en quanto pueden ser imitados, y representados para que refresquemos en ellos la memoria”.<sup>121</sup> De esta manera comprobamos que el término escultor era de mayor modernidad y auto-

ridad artística que cualquier otro dentro de las artes de la madera ya desde finales del siglo XVI.

Por todo ello, parece claro que, en realidad, Miguel Canales trató de defender su honor y su honra tanto social como profesional ante dos personas –Franco y Orliens– que, según sus propias palabras, lo estaban despreciando o, al menos, subestimándolo. Ante esto, Canales no vaciló en desenvainar su espada y malherir a Orliens dando lugar a uno de los numerosos episodios de violencia y derramamiento de sangre que sucedieron en la España del siglo XVII. Aunque los monarcas Felipe II y Felipe III legislaron en repetidas ocasiones acerca de la tenencia de armas blancas,<sup>122</sup> entre la población masculina de todos los estratos sociales fue muy habitual poseer y portar espadas cortas y puñales<sup>123</sup> que, ante la más mínima provocación, no dudaban en desenfundar cometiendo delitos violentos no letales –como el que nos ocupa aquí– o mortales. En este contexto, los escultores y demás profesionales del arte de la madera no fueron una excepción.

Sin embargo, antes de concluir debemos preguntarnos por qué Canales arremetió contra Orliens y no contra Franco –o contra los dos–, si fue el segundo el causante directo del daño. La explicación a esta cuestión podría encontrarse en que este suceso pudo derivar de rencillas del pasado entre “criado” y maestro –es decir, entre el reo y la víctima–, que pondrían de manifiesto la existencia de sentimientos de envidia y resquemor del agresor –un sillero que quizá intentó formarse como escultor o, al menos como ensamblador, que también eran acogidos en el taller de Orliens, siguiendo el modelo de Juan Rigalte<sup>124</sup> y, en general, de los grandes talleres de la primera mitad del siglo XVII– hacia una figura de gran talento artístico –por tanto, un artista–; o, por el contrario, podría revelar una actitud de soberbia y desprecio del agredido –un relevante artista– hacia un artesano.

Sea como fuere y en consecuencia, esta falta de respeto sufrida por Juan Miguel Orliens en Zaragoza en el momento más álgido tanto de su carrera

<sup>117</sup> Una reflexión acerca de todos ellos y sus diferencias, asimismo a partir del análisis de un proceso inquisitorial, en CARRETERO CALVO, Rebeca, 2019, p. 340-341.

<sup>118</sup> COVARRUBIAS, Sebastián de, 1611, p. 370.

<sup>119</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, 1996, doc. 89, p. 812-813, y doc. 108, p. 842-843. No obstante, ya en 1570 en la documentación suscrita por Juan de Anchieta en Zaragoza se emplea el término escultor (doc. 75, p. 794, y doc. 78, p. 798-799).

<sup>120</sup> Incluye esta definición de “imaginario” en la voz “labrar”. COVARRUBIAS, Sebastián de, 1611, p. 511.

<sup>121</sup> COVARRUBIAS, Sebastián de, 1611, p. 500.

<sup>122</sup> LLANES PARRA, Blanca, 2017, p. 190-196.

<sup>123</sup> En 1647 en Zaragoza se contabilizaron 183 armas blancas y 1743 armas de fuego en manos de particulares. Véase JARQUE MARTÍNEZ, Encarna, y SALAS AUSÉNS, José Antonio, 2018, p. 339-362.

<sup>124</sup> CRIADO MAINAR, Jesús, 2008, p. 501-507.



como de su situación social en la ciudad, unida a un posible temor de que no se quedara en un hecho aislado y desencadenara en el futuro en un disgusto mayor, pudieron constituir las razones por las que el escultor decidiera trasladarse junto con toda su familia a Valencia con el objetivo de comenzar un nuevo periodo vital y, sobre todo, profesional.

De todas formas, y pese a que este suceso pudo ser el detonante, es probable que Orliens llevara ya tiempo valorando la posibilidad de explorar mercados más amplios, en la línea de lo sucedido con Damián Forment que, a pesar de controlar absolutamente los encargos zaragozanos más importantes del momento –con la competencia de Gabriel Joly en la década de 1530–, no dudó en probar primero en Huesca, luego en Barcelona y finalmente en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja).<sup>125</sup> Los grandes escultores –y Orliens lo era– buscaban retos profesionales que motivaran su minerva, y para entonces la Valencia de 1620 debía ser la ciudad más atractiva de la antigua Corona de Aragón.

## Bibliografía

- ARCE OLIVA, Ernesto. "Una obra desconocida del escultor Juan Miguel Orliens: el retablo mayor de la iglesia de Blancas (Teruel)". *Artígrafa*, 1987, 4, p. 123-136.
- ARCE OLIVA, Ernesto. "Obras del escultor Juan Miguel Orliens en San Martín del Río (Teruel)". *Seminario de Arte Aragonés*, 1990, 42-43, p. 67-114.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. 2 vols. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.
- BALAGUER, Federico; y PALLARÉS, María José. "Retablos de Juan de Palamínes (1506) y de Juan Miguel Orliens (1598) en Santo Domingo de Huesca". *Argensola*, 1993, 107, p. 175-188.
- BALLESTÍN MIGUEL, José María. *Zaragoza según el plano de 1712 y su vecindario de 1723*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- BASSEGODA, Bonaventura. "Algunas precisiones sobre Francisco Pacheco y la iconografía sagrada". En: MUÑOZ RUBIO, M<sup>a</sup> del V. (coor.); y CANO RIVERO, I. (coor.). *Pacheco: teórico, artista, maestro (1564-1644)*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2016, p. 37-47.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén. *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*. 2 vols. Granada: Ministerio de Cultura, 1983.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. "Apuntes sobre la vida y obra del pintor aragonés Juan Galbán (1596-1658)". *Seminario de Arte Aragonés*, 1974, XIX-XX-XXI, p. 47-59.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo M. *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1980.
- CALVO ASENSIO, Juan Carlos. "La familia Cortés de Sangüesa y su labor de mecenazgo artístico a comienzos del siglo XVII: los lienzos de la sacristía de la basílica de San Lorenzo de Huesca del pintor Antonio Bisquert

(1632-1633)". En ANÍA, Pablo C. (coor.), et al. *V Jornadas de Investigadores Predoctorales La Historia del Arte desde Aragón*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023, p. 111-125.

- CARRETERO CALVO, Rebeca. "Un artista inmoral perseguido por la Inquisición en Zaragoza: el proceso contra el escultor José Martínez (1647)". *Ars Bilduma*, 2018, 8, p. 83-99.
- CARRETERO CALVO, Rebeca. "Artistas conflictivos. El proceso del escultor aragonés Tomás Lagunas (1623)". En: CARRETERO, R. (ed.); CASTÁN, A. (ed.); y LOMBA, C. (ed.). *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto VI*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, p. 335-350.
- CARRETERO CALVO, Rebeca. "Inquisición vs. Arte: identificación de una imagen no tolerada por el Santo Oficio español en el siglo XVI". *Eikón Imago*, 2023, 12, p. 153-161.
- CIVERA PORTA, Jorge; y MONTOLÍO TORÁN, David. "El placer de investigar. Un feliz descubrimiento en el Archivo Municipal de Rubielos de Mora: el diseño del antiguo retablo mayor del nuevo templo parroquial". *Rubielos de Mora. Revista de fiestas patronales*, 2022, p. 29-36.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la Lengva castellana, o española*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1611.
- CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, Juan. "El retablo del altar mayor de la iglesia de los Santos Juanes de Valencia". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 2003, tomo LXXIX, cuaderno III-IV, p. 649-664.
- CRIADO MAINAR, Jesús. *Las artes del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*. Tarazona: Centro de Estudios Turiasonenses e Institución Fernando el Católico, 1996.
- CRIADO MAINAR, Jesús. "El antiguo retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Zaragoza: una obra identificada". *Artígrafa*, 2007, 22, p. 543-566.
- CRIADO MAINAR, Jesús. "Juan Miguel Orliens en el taller de Juan Rigalte y los inicios de la escultura romanista en Aragón". *Artígrafa*, 2008, 23, p. 499-537.
- CRIADO MAINAR, Jesús. *La escultura romanista en la Comarca Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos, 2013.
- ESQUIROZ MATILLA, María. "Notas documentales del taller de los Orliens en Huesca". En: *Actas del V Coloquio de Arte Aragonés*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación, 1989, p. 207-232.
- GARCÍA HINAREJOS, Dolores. "El convento de San José de Valencia y su patrimonio artístico". *Ars Longa*, 2007, 16, p. 39-54.
- GRANADOS BLASCO, María del Carmen. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1637 a 1639". En: BRUÑEN IBÁÑEZ, A. I. (coor. y ed.); JULVE LARRAZ, L. (coor. y ed.); y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coor. y ed.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. 9 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2007, t. IX.
- GÓMEZ ZORRAQUINO, José Ignacio. *El control del espacio de culto. El linaje de los Cortés y la iglesia de San*

<sup>125</sup> MORTE GARCÍA, Carmen, 2009, p. 11-68.

- Lorenzo de Huesca (siglos XVI-XVII). Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2021.
- JARQUE MARTÍNEZ, Encarna; y SALAS AUSÉNS, José Antonio. "Posesión de armas de fuego en la Zaragoza de mediados del siglo XVII". En: MARTÍNEZ RUIZ, E. (coor.); PI CORRALES, M. de P. (dir.); y CANTERA MONTENEGRO, J. (dir.). *Armamento y equipo para la guerra*. Madrid: Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 2018, p. 339-362.
- JODRÁ ARILLA, Guillermina. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1634 a 1636". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I. (coor. y ed.); JULVE LARRAZ, L. (coor. y ed.); y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coor. y ed.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. 9 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2007, t. VIII.
- LANASPA MORENO, M<sup>a</sup> Ángeles. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1616 a 1618". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I. (coor. y ed.); JULVE LARRAZ, L. (coor. y ed.); y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coor. y ed.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. 9 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005, t. II.
- LEÓN PACHECO, Carmen. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1628 a 1630". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I. (coor. y ed.); JULVE LARRAZ, L. (coor. y ed.); y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coor. y ed.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. 9 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, t. VI.
- LLANES PARRA, Blanca. *Violencia cotidiana y criminalidad en el Madrid de los Austrias (1561-1700)*. Tesis doctoral, Universidad de Cantabria, 2017.
- LONGÁS LACASA, M<sup>a</sup> Ángeles. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1631 a 1633". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I. (coor. y ed.); JULVE LARRAZ, L. (coor. y ed.); y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coor. y ed.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. 9 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, t. VII.
- LÓPEZ PEÑA, Cristina. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I. (coor. y ed.); JULVE LARRAZ, L. (coor. y ed.); y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coor. y ed.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. 9 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, t. IV.
- MIGUEL LOU, Gloria de. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1619 a 1621". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I. (coor. y ed.); JULVE LARRAZ, L. (coor. y ed.); y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coor. y ed.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. 9 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005, t. III.
- MONTOLIO TORÁN, David; y OLUCHA MONTINS, Ferran. "La Capella de la Comunió de la Catedral de Segorb (1635-37)". *Estudis Castellonencs*, 2000-2002, 9, p. 797-828.
- MONTOLIO TORÁN, David; y OLUCHA MONTINS, Ferran. "El retablo mayor de la cartuja de Valldecris de Juan Miguel Orliens. Nuevas aportaciones al conocimiento de la escultura y los maestros romanistas en tierras de la antigua diócesis de Segorbe". En: *Actas del Congreso Internacional sobre las cartujas valencianas*. Salzburg: Universität Salzburg, 2004, t. II, p. 253-268.
- MORALES Y MARÍN, José Luis. *El pintor Pedro Orrente, familiar del Santo Oficio*. Madrid: Aula Abierta, 1977.
- MORTE GARCÍA, Carmen. "El testamento del escultor Juan Miguel Orliens (1605)". *Archivo Hispalense*, 2000, 252, p. 147-154.
- MORTE GARCÍA, Carmen. "El retablo mayor de Santo Domingo de la Calzada de 'Maestre Damián Forment': obra maestra del Renacimiento español". En: AZOFRA, E. (ed.). *La Catedral Calceatense. Desde el Renacimiento hasta el presente*. Salamanca: Gobierno de La Rioja, Ayuntamiento de Santo Domingo de la Calzada, Fundación Caja Rioja e Instituto de Estudios Riojanos, 2009, p. 11-68.
- NAVARRO RICO, Carlos Enrique. *La escultura en el sistema de las artes. València 1500-1700*. Tesis doctoral, Universitat de València, 2022.
- NICOLÁS-MINUÉ SÁNCHEZ, Andrés J. "Casonas de la ciudad de Zaragoza". *Hidalguía*, 2006, 314, p. 51-80.
- PALLARÉS FERRER, María José. *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001.
- PALOMINO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1797, t. II.
- PASAMAR LÁZARO, José Enrique. *Los familiares del Santo Oficio en el distrito inquisitorial de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1999.
- PASTOR OLIVER, Marta M<sup>a</sup>. *El tribunal inquisitorial de Zaragoza, bajo el reinado de Felipe IV*. Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2010.
- PINTO CRESPO, Virgilio. "La actitud de la Inquisición ante la iconografía religiosa. Tres ejemplos de su actuación (1571-1665)". *Hispania Sacra*, 1978-1979, vol. XX-XI, n<sup>o</sup> 61-64, p. 285-322.
- ROY LOZANO, Araceli. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1625 a 1627". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I. (coor. y ed.); JULVE LARRAZ, L. (coor. y ed.); y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coor. y ed.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. 9 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2006, t. V.
- SAN VICENTE PINO, Ángel. *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*. Zaragoza: Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991.
- SÁNCHEZ AGUIRREOLEA, Daniel. "El derecho de asilo en España durante la Edad Moderna". *Hispania Sacra*, 2003, vol. 55, n<sup>o</sup> 112, p. 571-598.
- VELASCO DE LA PEÑA, Esperanza. "Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615". En: BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I. (coor. y ed.); JULVE LARRAZ, L. (coor. y ed.); y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coor. y ed.). *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. 9 vols. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2005, t. I.

# **D** **DE SYMBOLO APOSTOLORUM. EL CASO DEL RETABLO DE ÁNIMAS DEL MUSEO CATEDRALICIO DE SEGORBE**

JULIO MACIÁN FERRANDIS

Universitat d'Alacant  
julio.macian@ua.es

**Resumen:** El Museo de la Catedral de Segorbe (Castellón), alberga un retablo de finales del siglo XV, adscrito al taller del maestro de Perea, dedicado a las almas del Purgatorio y en el que se representa el Juicio Final, la misa de san Gregorio y las penas del infierno. Los guardapolvos del conjunto albergan un apostolado con los artículos del Credo Romano. Sin embargo, estos puntos se encuentran desordenados, al mismo tiempo que faltan dos de ellos. En el presente trabajo se busca dar una respuesta a esta disposición del Símbolo, relacionándola con las diferentes escenas del retablo y sustentándolo en los comentarios al respecto de eminentes teólogos.

**Palabras clave:** Epigrafía / pintura gótica / Credo Romano / arte valenciano.

## **DE SYMBOLO APOSTOLORUM. THE CASE OF THE MUSEUM ALTARPIECE SEGORBE CATHEDRAL**

**Abstract:** The Museum of the Cathedral of Segorbe (Castellón) houses an altarpiece from the end of the 15th century, belonging to the workshop of the master of Perea, dedicated to the souls in Purgatory and depicting the Last Judgement, the mass of Saint Gregory and the pains of Hell. The dust covers of the ensemble contain an apostolate with the articles of the Roman Creed. However, these points are out of order, and two of them are missing. The present work seeks to provide an answer to this arrangement of the Symbol, relating it to the different scenes of the altarpiece and supporting it with the commentaries of eminent theologians on the subject.

**Key words:** Epigraphy / Gothic painting / Roman Creed / Valencian art.

### **1. Introducción<sup>1</sup>**

El Museo Catedralicio de Segorbe, cabeza histórica de una pequeña diócesis enclavada en las montañas

del interior de Castellón, conserva una vasta colección de pintura gótica valenciana. Entre otras obras, destaca el retablo de Ánimas, realizado a finales del siglo XV, procedente de la iglesia parroquial de El

\* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2023 / Fecha de aceptación: 29 de octubre de 2023.

<sup>1</sup> La realización de este artículo ha sido posible gracias a las Subvenciones para la contratación de Personal Investigador de carácter predoctoral (ACIF) de la Generalitat Valenciana y al Fondo Social Europeo, así como al disfrute de una Beca Erasmus+. Ciertamente, el título puede conducir a engaño y atraer hasta estas páginas a personas interesadas en los asuntos artísticos puros. Por ello, creemos conveniente hacer una doble advertencia al lector. Por un lado, que ante sí no tiene un trabajo de Historia del arte, sino de Epigrafía. Aquella persona que haya llegado hasta aquí, interesada en exclusiva en la configuración de la visualidad del Juicio Final y de la Misa de San Gregorio en los retablos de ánimas valencianos, puede encontrar ciertas carencias bibliográficas. Así, al final de esta nota intentaremos suplir estas lagunas con referencias de estudios que sí han tratado esta temática desde una perspectiva histórico-artística. Sin embargo, como fieles creyentes del diálogo entre disciplinas, consideramos que nuestra humilde aportación desde el ámbito de la Historia de la cultura escrita puede contribuir a la comprensión de este retablo y viceversa, por lo que le animamos a que continúe la lectura de estas páginas. Por otro lado, y enlazando con esto último, advertimos que este artículo es un estudio de caso, es decir, que busca resolver la incógnita de la disposición alterada del Credo en el retablo segorbino. No obstante, este trabajo es, digamos, la punta de lanza de un proyecto más amplio –que esperamos que vea pronto la luz– en el que se estudian los programas epigráficos de los retablos de ánimas valencianos conocidos, propósito que enlaza con trabajos previos en los que hemos analizado algunos casos en los que se utiliza la lengua vulgar en las pinturas relacionadas con el ámbito de la muerte y que añadimos también en la bibliografía siguiente. ALEJOS MORÁN, Asunción, 1976; SANDOVAL HUESO, María José, 1998, p. 387-396; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007; GREGORI BOU, Rubén, 2016, p. 67-87; MACIÁN FERRANDIS, Julio, 2021, p. 561-581.

Toro (Castellón) y adscrito al taller o círculo del maestro de Perea.<sup>2</sup> Curiosamente, este pintor, que todavía no ha salido del anonimato de su nombre de laboratorio,<sup>3</sup> nos ha legado una de las piezas pictóricas en la que mejor se aprecia el estrecho vínculo existente entre la imagen y la palabra escrita en el arte medieval.

La pintura en cuestión, bajo la advocación de las Ánimas y de la misa de San Gregorio,<sup>4</sup> no ofrece a simple vista ninguna particularidad. De hecho, su programa iconográfico no difiere en nada de otros retablos de ánimas valencianos, tan en boga a finales del Cuatrocientos y principios de la siguiente centuria.<sup>5</sup> La tabla central la preside san Gregorio oficiando la misa, con el Juicio Final en la espiga y el Infierno a sus pies. Las calles laterales las ocupan sendas figuras de cuerpo entero de san Juan Bautista y de santa Catalina de Alejandría,<sup>6</sup> mientras que la predela, como es costumbre en el arte valenciano, se divide en cinco compartimentos con escenas de la Pasión de Cristo. No obstante, la singularidad de este retablo reside en el apostolado

con los artículos del Credo, localizado en los guardapolvos. Aquí podemos advertir dos anomalías: por un lado, sólo se representan diez de los doce apóstoles, por lo que también faltarían dos artículos del Símbolo de la Fe. Por otro, los puntos del Credo aparecen desordenados, sin seguir ningún orden lógico de lectura. Además, los artículos ausentes son el segundo y el noveno, dos de los más importantes, en tanto que afirman la creencia en Jesucristo y en la Santa Iglesia Católica y en la comunión de los santos (Fig. 1).

¿A qué se debe esta disposición tan curiosa –y un tanto heterodoxa– de uno de los textos más importantes del cristianismo? ¿Lo podemos achacar a la ignorancia del pintor? Y, en cualquier caso, ¿por qué faltan dos artículos? Nuestro objetivo es arrojar un poco de luz sobre este asunto, poniendo en relación los artículos del Credo con las escenas desarrolladas en la tabla central. Con tal fin, nos basaremos en los comentarios o *explanationes* que sobre este texto realizaron dos importantes intelectuales del cristianismo:<sup>7</sup> Rufino de Aquilea

<sup>2</sup> Para la historia del retablo, recomendamos MONTOLÍO TORÁN, David, 2021, p. 67-92.

<sup>3</sup> Últimamente asociado al maestro Martí Gisbert. MONTOLÍO TORÁN, David, 2021, p. 72.

<sup>4</sup> Segorbe, Museo Catedralicio (Inv. núm. 4). *Retablo de Ánimas y misa de San Gregorio*, círculo del maestro de Perea (finales del siglo XV). OLUCHA MONTINS, Ferran; MONTOLÍO TORÁN, David, 2006, p. 38-39.

<sup>5</sup> “Ha de señalarse la peculiaridad iconográfica de este tipo de retablos de almas en el ámbito valenciano, que adquiere su mejor momento entre 1490 y 1530 aproximadamente, en correspondencia a pestes, calamidades y epidemias con gran mortandad, provocando el auge del culto a los difuntos vinculado a hermandades y cofradías», RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón, 1990, p. 88. Para un repaso de los diferentes retablos de ánimas valencianos, recomendamos la bibliografía siguiente. ALEJOS MORÁN, Asunción, 1976; SANDOVAL HUESO, María José, 1998, p. 387-396; RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007, p. 231-266.

<sup>6</sup> Presumiblemente, los santos patronos de los comitentes, quienes aparecen como orantes a los pies de san Gregorio. Según Montolío Torán, quien se basa en los escudos de los guardapolvos y en la documentación, los promotores del retablo podrían ser Joan Palomar y su esposa Caterina. MONTOLÍO TORÁN, David, 2021, p. 76-80.

<sup>7</sup> Comprendemos que pueda resultar un tanto llamativo que para explicar la disposición del Credo en esta pintura no se recurra, por cuestiones de cercanía e influencia, a pensadores e intelectuales coetáneos a la obra analizada y que, además, procedan de la Corona de Aragón. De hecho, fueron numerosos los autores naturales de estas tierras que trataron cuestiones apocalípticas o que se interesaron por los asuntos concernientes al Más Allá. El más obvio es, sin duda alguna, san Vicente Ferrer, quien dedicó su intensa labor homilética a preparar a su rebaño para la llegada del fin de los tiempos y del Juicio Universal. Por ejemplo, en su sermón “Dominica I Adventus, *Benedictus qui venit in nomine Domini, Mt 21, 9*”, el fraile dominico nos advierte que en el día del Juicio estarán “no solament ell [Cristo], mas la verge Maria, los apòstols e los de vida apostolical, com a cojutges” y que “la verge Maria, els apòstols, etc., seràn assessors de Jesuchrist, qui li daràn consell” (SANCHIS SIVERA, José, 1999, p. 197-198). Aunque quizá sea más significativo de su inquietud por el fin de los tiempos el hecho de que, tras su canonización, se eligiera la cita “Time Deum et date illi honorem, quia venit hora iudicium eius” (*Apoc 14, 7*) como atributo de su visualidad. En cualquier caso, otros autores han profundizado en esta faceta apocalíptica del santo valenciano y el interesado encontrará más información en los siguientes títulos: TOLDRÀ I VILARDELL, Albert, 2000; TOLDRÀ I VILARDELL, Albert, 2010 y CALVÉ MASCARELL, Óscar, 2016. Otros autores locales que trataron temas escatológicos podrían ser Francesc Eiximenis y su *Lo Terç del Crestià*, dedicado a los diferentes pecados por los que el alma humana se condena y las penas que se le reservan, o Bernat Metge y su *Lo Somni*, donde el espíritu del rey Juan I, muerto en un accidente de caza sin haber recibido los sacramentos pertinentes, se le aparece en sueños para hablar sobre su estancia en el Purgatorio. Asimismo, en los territorios de la Corona de Aragón no eran desconocidas las obras de autores foráneos que trataban temas semejantes, como Dante Alighieri o Ludolfo de Sajonia.

Pese a todo, como se ha indicado en la nota 1, el principal objetivo de este trabajo es dar con el porqué de la distribución aparentemente aleatoria de los artículos del Credo en este retablo y que la inclusión de los programas epigráficos de los retablos de ánimas valencianos en su contexto histórico-cultural se reservará a futuras investigaciones. En este sentido, como se busca profundizar en el contenido teológico de esta Profesión de fe, se ha considerado oportuno dejar momentáneamente de lado los escritos de intelectuales como san Vicente Ferrer o Francesc Eiximenis, –en tanto que no tratan directamente la significación del Credo y solamente nos servirían para cuestiones iconográficas– y partir de los comentarios que sobre él realizaron Rufino de Aquilea y santo Tomás de Aquino. Tres son las razones por las que nos hemos decantado por las obras de los





Fig. 1. Maestro de Perea, Retablo de Ánimas y de la Misa de san Gregorio (ca. 1490). Segorbe, Museo Catedralicio de Segorbe. Fotografía cedida por el Cabildo Catedral de Segorbe.

dos autores citados: la primera, porque no serían desconocidos en el ámbito territorial ni cultural en el que se inscribe nuestro retablo. En la vindicación de santo Tomás no hace falta detenerse, pues su importancia para el pensamiento medieval es más que evidente y sus escritos serían de sobra conocidos por todas las gentes de saber. En cuanto a Rufino de Aquilea, quizá de menor renombre en la actualidad, no dejó de ser un autor conocido en tanto que traductor y continuador de la *Historia Ecclesiastica* de Eusebio de Cesarea y por su relación un tanto ambivalente con san Jerónimo. La segunda, porque ambos son eminentes representantes de sus respectivas corrientes teológicas, la Patrística y la Escolástica, por lo que sus comentarios y anotaciones cuentan con plena autoridad. Y la tercera es la naturaleza de sus *explanationes*, ya que ambos escritos se centran únicamente y en exclusiva en definir y comentar de una manera prolija y exhaustiva cada uno de los artículos, lo que nos ofrece una base segura sobre la que construir nuestra hipótesis.

y santo Tomás de Aquino.<sup>8</sup> Sin embargo, antes de buscar cualquier posible nexo entre ambos elementos, resulta fundamental analizar en profundidad la iconografía de la tabla central y el significado del Símbolo de la Fe.

## 2. Las imágenes

Como ya hemos señalado, la tabla central de esta pintura se divide en tres registros, sin solución de continuidad entre ellos. El primero, que ocupa todo el espacio de la espiga, contiene el Juicio Final. Este es presidido por Cristo juez, junto con la Virgen y san Juan Bautista, rodeados por una corte de santos frente a los muros dorados de la Jerusalén celeste. A los pies de Cristo, dos ángeles con sendas tubas convocan al Juicio a los difuntos,<sup>9</sup> que aquí aparecen saliendo aturcidos de sus tumbas.<sup>10</sup> El segundo registro, que ocupa buena parte de la tabla, contiene la representación de la misa de san Gregorio.<sup>11</sup> La vinculación del papa y doctor de la Iglesia con las ánimas del Purgatorio y la Eucaristía tiene su origen en los relatos sobre su vida, recopilados y difundidos en su mayoría por Santiago de la Vorágine en la *Legenda Aurea*.<sup>12</sup> San Gregorio, hombre piadoso y humilde, consiguió rescatar del Infierno o del Purgatorio a las almas de numerosas personas gracias a la oración. Es conocido y significativo el episodio en el cual el pontífice, conocedor de la bondad del emperador Trajano, rogó tanto por él que Dios accedió a perdonar sus pecados y a condonarle la pena eterna.<sup>13</sup> Por tanto, la presencia de san Gregorio en un retablo de ánimas cobra pleno sentido si atendemos a su tradicional papel como intercesor por los difuntos.

En cuanto a la vinculación del papa con la eucaristía, en esta pintura se representa uno de los milagros más famosos del santo. Según Réau,<sup>14</sup> este relato tardío, no recogido en la *Legenda Aurea* y cuyo origen ha de buscarse en oriente, cuenta que un fiel incrédulo dudó de la presencia real de Jesucristo en la Eucaristía, mientras san Gregorio celebraba la misa. En ese momento, gracias a sus oraciones, apareció sobre el altar el Varón de Dolores rodeado por los *arma Christi*, acallando de este modo las dudas del feligrés.<sup>15</sup>

Por último, el tercer registro, el más cercano a los ojos de los fieles, es el que contiene los numerosos tormentos a los que estaban sometidas las almas de los pecadores en el Infierno. No es casualidad que la figura de san Gregorio, representado en el momento de la consagración y, por tanto, con la vista puesta en el registro superior, se localice justamente entre ambas secciones: una con Cristo como juez y los difuntos resucitando y otra con los condenados y sus sufrimientos. De esta forma, el santo pontífice se postula como el mediador de los fieles ante Cristo el día del Juicio Final. No en vano, a la izquierda de la escena eucarística podemos ver a los ángeles rescatando a ciertos afortunados de las llamas, mientras que a la derecha aparecen los castigados, bien cayendo a las profundidades o bien metidos de cabeza en una marmita. Junto a ellos, aparece Judas Iscariote ahorcado, siguiendo el relato evangélico (*Mt 27, 5*).

## 3. El Credo

Bajo el nombre de Credo se comprende toda una serie de profesiones de fe, fórmulas en las que se re-

<sup>8</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 265-358. Para la versión en latín: DE AQUILEA, Rufino, *Patrologia Latina* 21, 335B-386C. A partir de ahora, cuando nos refiramos a este texto utilizaremos las siglas PL; DE AQUINO, santo Tomás, 1995. También contamos con la versión latina de esta obra: DE AQUINO, santo Tomás, *Corpus Thomisticum*, 1954. A partir de ahora, cuando nos refiramos a este texto utilizaremos las siglas CT. Asimismo, esta obra se encuentra on-line en: <https://www.corpusthomicum.org>.

<sup>9</sup> Nótese el seguimiento literal del himno *Dies iræ*, cantado en la misa de Difuntos: "Tuba mirum spargens sonum / Per sepulcra regionum / Coget omnes ante thronum". MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio; OROZ RETA, José, 1997, p. 672.

<sup>10</sup> RÉAU, Louis, 1996, p. 761-764.

<sup>11</sup> Para la importancia de la relación entre la misa de San Gregorio y los sufragios por las almas del purgatorio, así como para más ejemplos artísticos del ámbito de la Corona de Aragón, recomendamos RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, 2007, p. 204-213.

<sup>12</sup> DE LA VORÁGINE, Santiago, 2007, p. 332-353. Aunque aquí seguiremos la edición latina del texto hagiográfico, conviene saber que existe una traducción al castellano: DE LA VORÁGINE, Santiago, 1990.

<sup>13</sup> DE LA VORÁGINE, Santiago, 2007, p. 342-350.

<sup>14</sup> RÉAU, Louis, 1996, p. 53. Coincidiendo con Rodríguez Culebras (véase nota 5), el iconógrafo francés escribe que la representación de esta misa milagrosa contó con una gran popularidad en los siglos XV y XVI, a raíz de las indulgencias concedidas por los pontífices.

<sup>15</sup> Recordemos que en las *Constitutiones* del IV Concilio Lateranense, capítulo I. *De fide Catholica* se afirma la presencia real de Cristo en la Eucaristía; "Una vero est fidelium universalis Ecclesia extra quam nullus omnino salvatur in qua idem ipse sacerdos et sacrificium Iesus Christus cuius corpus et sanguis in sacramento altaris sub speciebus panis et vini veraciter continentur transsubstantiatis pane in corpus et vino in sanguinem potestate divina ut ad perficiendum mysterium unitatis accipiamus ipsi de suo quod accipit ipse de nostro". *Concilium Lateranense IIII Documenta* (en línea).

cogen los principios básicos del cristianismo, cuyos orígenes se remontan a la época apostólica. Actualmente, la Iglesia Católica reconoce y utiliza tres de ellos: el Credo Romano o de los Apóstoles, el Credo Niceno-Constantinopolitano y el Credo Atanasiano.<sup>16</sup> El Símbolo que podemos leer en el guardapolvo de nuestro retablo es el primero de ellos. Sobre el Credo Romano y su vinculación directa con los apóstoles han corrido ríos de tinta desde los tiempos de los primeros Padres de la Iglesia. Ya Rufino de Aquilea, en su *Commentarius in Symbolum Apostolorum*, expone que, según las historias de los mayores, los apóstoles redactaron comunalmente los principios básicos de la fe, expresando cada uno de ellos lo que sentía,<sup>17</sup> antes de partir a predicar el evangelio. Esta leyenda, difundida a partir del siglo VI,<sup>18</sup> tiende sus raíces en los escritos de Padres como Orígenes, san Ambrosio y san Agustín,<sup>19</sup> quienes vivieron entre los siglos III y V.

En cualquier caso, el *textus receptus*, como se denomina la versión del Credo propia de la Iglesia de Roma,<sup>20</sup> parece ser el resultado de la fusión de una profesión de fe bautismal de carácter trinitario con otra cristológica. Esta es la razón por la cual los puntos relativos a Cristo están más desarrollados en este Símbolo que los concernientes a las otras dos personas de la Trinidad.<sup>21</sup> Los investigadores todavía no han establecido de manera unánime el momento de su confección, aunque la mayoría coincide en que se debe situar en la Iglesia de Roma ha-

cia finales del siglo II.<sup>22</sup> Rufino de Aquilea ya afirma que el Símbolo Romano es el más perfecto de los existentes, en tanto que no debieron añadirse ciertas especificaciones ante la ausencia de herejías o desviaciones doctrinales en el seno de la comunidad cristiana de la Urbe. Por ejemplo, en su comentario del primer artículo, *Creo en Dios Padre omnipotente*, dice que la Iglesia de Aquilea añadió los términos "invisibili et impassibili"<sup>23</sup> a raíz de la herejía patripasiana de Sabelio.<sup>24</sup>

Volviendo a la obra que aquí se analiza, los guardapolvos del retablo de Segorbe transmiten la leyenda del origen apostólico de este Credo, en tanto que cada una de las figuras de los Apóstoles está asociada a un artículo del Símbolo dispuesto sobre una filacteria.<sup>25</sup> Asimismo, se identifican a través de sus nombres, en esta ocasión, escritos en valenciano. La presencia del Colegio Apostólico y del Credo en el arte no es insólita. En el ámbito de Valencia, conservamos otro ejemplo, la tabla del Apostolado de Alzira,<sup>26</sup> donde los personajes se disponen en fila y, en grandes hojas, presentan su nombre –también en lengua vernácula– y el punto asociado a su persona. De la misma manera, aparecen en la predela del retablo de Blesa (Teruel), en la actualidad conservado en el Museo de Zaragoza,<sup>27</sup> y también se conservan en el Museo de Lleida dos tablas, procedentes del monasterio de Sigüera, con los apóstoles san Pedro y san Pablo con sus respectivos artículos.<sup>28</sup> Sin embargo, como hemos anunciado, la principal característica

<sup>16</sup> RIGHETTI, Mario, 2005, p. 225-235. Para el texto completo según el uso actual de la Iglesia Católica, p. 227.

<sup>17</sup> "In unum conferendo quod sentiebant unusquisque", PL 21, 337B.

<sup>18</sup> VILANOVA, Evangelista, 1987, p. 117.

<sup>19</sup> Para las diferentes referencias a las obras de los Padres de la Iglesia que mencionan esta leyenda, ver GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 289, n. 11.

<sup>20</sup> RIGHETTI, Mario, 2005, p. 228.

<sup>21</sup> RUIZ GOYO, J., 1934, p. 321-322, 330.

<sup>22</sup> VILANOVA, Evangelista, 1987, p. 119-120.

<sup>23</sup> PL 21, 344A.

<sup>24</sup> Según esta doctrina herética, Padre e Hijo son la misma entidad en diferentes momentos, es decir, que el Hijo es el Padre encarnado. De esta manera, las tres personas de la Trinidad no son más que los nombres que se otorgan a los diferentes estados de un único Dios unipersonal. GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 302, n. 57.

<sup>25</sup> El primer testimonio de la adscripción de cada uno de los artículos a un apóstol concreto ya aparece en el *Sermo CCXL De Symbolo IV* atribuido a san Agustín (PL 39, 2189). No obstante, la primera obra litúrgica en la que figura dicha vinculación es en el *Sacramentario Gelasiano* (PL 72, 579A).

<sup>26</sup> Alzira, Museo Municipal d'Alzira (H-18). *Apostolado*, Maestro de Villahermosa, 1375-1400. Sobre esta pintura, recomendamos el reciente estudio de LLANES DOMINGO, Carme, 2019, p. 197-225.

<sup>27</sup> Zaragoza, Museo de Zaragoza (10023). *Apostolado del retablo de la Santa Cruz*, Miguel Jiménez y Martín Bernat, ca. 1481-1487.

<sup>28</sup> Lleida, Museo de Lleida (MLDC 91, 90), *San Pedro y San Pablo*, Rodrigo de Sajonia, 1514-1519. Consideramos conveniente hacer un breve apunte iconográfico respecto a la figura representada en la segunda de las tablas. Si bien hemos mantenido el nombre de "San Pablo", tal y como aparece en la cartela del museo, el apóstol representado es en realidad san Matías. El artículo del Credo que aquí se inscribe, *Vitam æternam*, aparece siempre asociado a este santo, tanto en otras pinturas con el Apostolado y el Símbolo como en los textos en los que se comenta y explica el Credo. Además, la representación tradicional



de esta obra es que los artículos se hallan desordenados y, sorprendentemente, faltan dos de ellos. Para una mejor comprensión, presentamos aquí la edición de los textos, comenzando por el que aparece en el extremo inferior izquierdo del guardapolvos hasta su opuesto derecho, siguiendo su estructura:

- [7] Sant Felip: Inde venturus est iudicare vivos (et) mortuos.<sup>29</sup>  
[5] Sant Tomàs: Descendit ad inferios, tertia die resurrexit a m(ortuis).  
[10] Sant Simó: Remissionem peccatorum.  
[3] Sant Jaume ma(jor): Qui conceptus est de Spiritu sanc(to).  
[1] Sant Pere: Credo in Deum Patrem omnipotentem creatorem celi et terre.  
[4] Sant Johan: Patus sub Poncio Pilato, crucifixus, mortuus (et) sepultus.  
[6] Sant Jaume (me)nor: Ad celos, sedet ad dexteram Patri.  
[11] Sant Judes: Carnis resurrectionem.  
[8] Sant Bertomeu: Credo in Spiritum sanctum.  
[12] Sant Macià: Vitam eternam. Amen.

La propia disposición de los textos hace patente la extrema alteración a la que aquí ha sido sometido el orden del Credo Romano. En un primer momento,

planteamos diferentes hipótesis para explicar este fenómeno. Podría tratarse de un error del pintor, quien dispondría los textos de manera aleatoria.<sup>30</sup> Sin embargo, son varios los argumentos en contra. Aunque el pintor fuese analfabeto y no llegara a entender las palabras que estaba escribiendo, hemos de tener en cuenta que ni el programa iconográfico ni el epigráfico se dejaban al libre arbitrio del artesano. Los archivos valencianos son ricos en contratos medievales de pintura en los que abundan las referencias a *les mostres*, es decir, representaciones esquemáticas de las obras a realizar y presentadas en el momento de su contratación.<sup>31</sup> Si bien es cierto que las muestras que nos han llegado son simples esbozos en los que no figuran las inscripciones,<sup>32</sup> hemos de suponer que los comitentes entregarían al pintor una minuta en la que figurasen los textos a colocar.<sup>33</sup> Además, en la contratación y diseño de las pinturas de cierta envergadura se recurría a menudo a clérigos, conocedores de las Sagradas Escrituras y de la hagiografía, para que colaborasen o directamente realizasen el programa iconográfico.<sup>34</sup> A ello cabe añadir el control ejercido por los clientes –bien directamente, bien a través de procuradores– durante todo el proceso de elaboración de su encargo pictórico.<sup>35</sup> Enlazando con todo lo anterior, nos

de san Pablo es la de un hombre barbado, como el de la tabla en cuestión, pero con una marcada calvicie, que contrasta enormemente con los cabellos que luce el santo de la tabla de Sigena. El origen de esta confusión debe estar relacionado con el atributo iconográfico que sostiene la figura. Como bien podemos ver, se trata de una espada, el objeto propio de san Pablo, y no de un hacha, propia de la visualidad de san Matías. No obstante, los argumentos a favor de que en realidad se trata de este último son lo suficientemente sólidos como para sugerir el cambio de título.

<sup>29</sup> La cifra entre corchetes indica el número de orden de cada artículo según el Credo canónico. Estos, a su vez, se corresponden con los dígitos de las imágenes. Entre paréntesis hemos incluido los faltantes y, para la edición, hemos seguido la propuesta de RIGHETTI, Mario, 2005, p. 227. Asimismo, hemos conservado los errores ortográficos al considerarlos parte intrínseca de la inscripción y presentamos a continuación la traducción del conjunto textual siguiendo la misma estructura: “[7] San Felipe: Desde allí ha de venir a juzgar a vivos y muertos”; “[5] Santo Tomás: Descendió a los infiernos, al tercer día resucitó de entre los muertos”; “[10] San Simón: El perdón de los pecados”; “[3] Santiago el Mayor: Que fue concebido por el Espíritu Santo”; “[1] San Pedro: Creo en Dios, Padre todopoderoso, creador del cielo y de la tierra”; “[4] San Juan: Padeció bajo el poder de Poncio Pilato, fue crucificado, muerto y sepultado”; “[6] Santiago el Menor: [ascendió] a los cielos, sentado a la derecha del Padre”; “[11] San Judas: La resurrección de la carne”; “[8] San Bartolomé: Creo en el Espíritu Santo”; “[12] San Matías: [en] la vida eterna. Amén”.

<sup>30</sup> Son muchos los trabajos de epigrafistas en los que se trata de reconstruir la cadena de errores que se encuentra detrás de inscripciones mal redactadas. A modo de ejemplo: MALLON, Jean, 1957, p. 177-194 o GARCÍA MORILLA, Alejandro, 2003, p. 129-139.

<sup>31</sup> Para profundizar en el término y sentido de *les mostres*, así como para encontrar cuantiosos ejemplos, recomendamos MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2015, especialmente las páginas 77-157.

<sup>32</sup> Ver, por ejemplo, los citados en LACARRA DUCAY, María del Carmen, 1983, p. 553-581 y BAZZOCHI, Flavia, 2011, p. 281-294. Aunque la obra de Lacarra se circunscriba al reino de Aragón, las prácticas notariales y artísticas eran similares en ambos territorios.

<sup>33</sup> RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia, 2020, p. 389-391.

<sup>34</sup> En este sentido, en nuestro ámbito de estudio destaca sobremanera Andreu Garcia, presbítero beneficiado de la catedral de Valencia, que intervino en la ejecución de numerosos retablos y tenía estrecha relación con importantes pintores. Su persona ha sido estudiada por FERRE PUERTO, Josep A., 1999, p. 419-426, y por MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2015, p. 411-429. Esta última investigadora también dedica un trabajo a la figura de Andreu Garcia: MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2013, p. 25-43.

<sup>35</sup> Aunque sea un caso exagerado y prácticamente único, las exigencias del mercader turolense Gil Sánchez de las Vacas resultan bastante ejemplarizantes. Contrató un retablo en Valencia con Pere Nicolau, uno de los principales pintores del momento, en el que le exigía que, tras cada fase de elaboración, expusiese el retablo para que sus procuradores pudieran examinarlo y



cuesta creer que la disposición heterodoxa de los artículos del Credo en un retablo destinado a una capilla no llamara la atención del clero local.<sup>36</sup> Así pues, a no ser que esta distribución tuviese una justificación clara, se habría enmendado la situación.

De igual modo, planteamos que las tablas podían haber sido alteradas en algún punto de la historia del retablo. No obstante, esta hipótesis, que podría ser válida para las tablas centrales,<sup>37</sup> no se adecúa a la naturaleza de los guardapolvos, con unas determinadas formas que hacen que solo puedan ser encajados de esta manera. Asimismo, las dos tablas verticales más largas están formadas por una sola pieza, con dos apóstoles cada una, por lo que la modificación en el orden de los artículos sería imposible. Por tanto, y atendiendo a todas las razones anteriores, esta heterodoxa disposición tuvo que ser originada en el momento de la ejecución del retablo.

#### 4. La solución

La posible respuesta a esta incógnita la hallamos en la propia localización de los artículos del Credo dentro del retablo. En efecto, observamos cierta relación entre la ubicación de los puntos del Símbolo y los hechos que se desarrollan a un mismo nivel en la tabla central. Así, según nuestra hipótesis, el sentido de esta ordenación responde al carácter didascálico de las inscripciones, ya que su contenido pretende explicar o reforzar las diferentes escenas contenidas en los registros pictóricos.<sup>38</sup>

Comenzaremos nuestro análisis por los artículos asociados al primero de ellos, el del Juicio Final. En la tabla horizontal que corona el guardapolvo en-

contramos a la izquierda el artículo que dice: *Credo in Deum Patrem omnipotentem creatorem cœli et terræ*.<sup>39</sup> Curiosamente, en este retablo no aparece representado Dios Padre. No obstante, el artículo asociado a san Pedro se sitúa justo encima de la figura de Cristo Juez. No hemos de olvidar el carácter trinitario del texto primigenio del Credo, de modo que, como recuerda Rufino de Aquilea, "con este mismo nombre con el que Dios se llama Padre, se demuestra que también el hijo subsiste juntamente con el Padre".<sup>40</sup> En tanto que Dios Hijo es consustancial a Dios Padre, la representación de Cristo sería a su vez equivalente a la del Padre y a la del Espíritu Santo. Asimismo, Rufino dice que Dios es una sustancia "invisible" e "incorpoream",<sup>41</sup> es decir, que en tanto ser espiritual no tendría forma física. Aunque no creemos que esta sea la principal razón de la ausencia de la imagen de Dios Padre, no deberíamos descartarla ni rechazarla directamente, a pesar de la clara tradición artística de representarlo. Por su parte, santo Tomás argumenta al respecto que Dios, en su providencia, a veces hace sufrir a los buenos y deja vivir con tranquilidad a los malvados, pero que en todo momento sabe lo que hacemos, decimos y pensamos.<sup>42</sup> Este planteamiento resulta muy interesante si tenemos en cuenta la advocación de las Ánimas del retablo y la representación del Juicio Universal junto al que se localiza el artículo.

En el extremo derecho de esta misma tabla se encuentra el artículo cuarto, que dice *Passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et sepultus*. Su alusión a la Pasión y muerte de Cristo, necesaria para la redención de todo el género humano, se vincula claramente con la escena de la Parusía que

darle el visto bueno con el que poder continuar la ejecución de la pintura. Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia (APPV), *Protocolo de Gerard de Ponte*, núm. 25027. 1404, noviembre, 14. El documento aparece editado en TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo; ALIAGA Joan, 2011, p. 92-95.

<sup>36</sup> Aquí vendría recordar la anécdota recogida por el historiador y canónigo José Sanchis Sivera en su obra sobre la catedral de Valencia. El beneficiado de la *Seu* encargado de dejar constancia de los gastos en el *Llibre d'obra* se quejaba de los numerosos errores cometidos por el pintor Nicolás Florentino a la hora de realizar la pintura al fresco de la Epifanía, tanto en las figuras como en la inscripción que la circunda. Cansado de los diversos gastos que comportaba el tener que rehacer varias veces el texto y otros detalles de la obra, el clérigo concluía la entrada con la exclamación "Déu que us quart de pintors". Así pues, hemos de suponer que el clero catedralicio vigilaba la ortodoxia –figurativa o gráfica– de las obras de arte que ornaban su iglesia. SANCHIS SIVERA, José, 1990, p. 238-239, n. 1.

<sup>37</sup> Esto ocurrió, por ejemplo, con el retablo valenciano de San Jorge o del Centenar de la Ploma, actualmente conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres, donde las tablas con escenas de la vida del santo caballero se colocaron de forma desordenada tras la adquisición de la obra por el museo londinense. MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, p. 194.

<sup>38</sup> Queremos agradecer a nuestro compañero Francesc Granell Sales que nos sugiriera la posible relación entre textos e imágenes.

<sup>39</sup> El análisis de los artículos parte de la versión canónica del Credo y no de la edición de las inscripciones de nuestro retablo.

<sup>40</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 297-298. "Hoc igitur ipso nomine quo Deus Pater appellatur, cum Patre pariter subsistere etiam Filius demonstratur", PL 21, 341B.

<sup>41</sup> PL 21, 341B.

<sup>42</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 46-47.

remata el retablo. De hecho, la explicación dada por Rufino a este artículo se encamina hacia esta dirección. El sabio de Aquilea argumenta que Cristo, sufriendo y muriendo, proporciona el ejemplo para resistir al pecado, incluso a costa de la propia vida.<sup>43</sup> De la misma manera, su muerte fue en pro de la redención y salvación de toda la humanidad. Así, "la naturaleza divina descendió a la muerte, pero no para que la muerte le retuviera según la ley de los mortales, sino para abrir las puertas de la muerte a los que gracias a él habían de resucitar".<sup>44</sup>

Santo Tomás participa de los argumentos de Rufino, aunque los expone de una manera más analítica. El razonamiento del dominico refuerza aún más la relación del cuarto artículo con el Juicio Final y la resurrección de los muertos. En primer lugar, respecto a la necesidad de que Dios sufriera por nosotros, dice que fue "para remedio contra los pecados" y "como ejemplo para nuestra conducta".<sup>45</sup> En segundo lugar, que "la Pasión de Cristo fue tan eficaz que basta para expiar todos los pecados del mundo".<sup>46</sup> Por último, que el pecado fue la causa de la expulsión del ser humano del Paraíso, pero que "Cristo con su Pasión abrió aquella puerta, y volvió a llamar al Reino a los desterrados".<sup>47</sup> De todo ello se infiere que la Pasión y muerte de Jesucristo fue *conditio sine qua non* para la posterior resurrección de los muertos y la revisión de su conducta en el Juicio Final, escena sobre la cual se representa nuestro texto.

En la tabla vertical izquierda que enmarca la espiga figura el tercer artículo: *Qui conceptus est de Spiritu sancto, natus ex Maria virgine*. En esta ocasión, sin embargo, no aparece la segunda mitad del punto en el que se hace referencia a la Virgen. Si bien el fragmento del artículo representado menciona al Paráclito, no creemos que la intención del comitente o del diseñador del programa pictórico fuera llamar la atención del espectador sobre el Espíritu Santo, máxime cuando en este retablo también está presente el octavo punto del

Credo, en el que se afirma la creencia en la tercera persona de la Trinidad. Más bien, su pretensión sería la de destacar la parte ausente del artículo, es decir, que Cristo nació de la Virgen María. Para reforzar esta argumentación no precisamos de ninguna cita de los intelectuales sobre los que nos estamos apoyando. En esta ocasión, el vínculo entre el texto y la pintura es más sencillo a la par que obvio, puesto que solo hemos de fijarnos en la figura situada justo al lado de la filacteria. Efectivamente, a la derecha de la inscripción se encuentra la imagen de la Virgen María como intercesora de los fieles ante Cristo juez. De esta manera, el tercer artículo del Credo, redactado solo en su primera mitad, se vería complementado a través de la imagen de la madre de Jesús.

En la parte opuesta del guardapolvo aparece el sexto punto: *Ascendit ad caelos, sedet ad dexteram Patris*. Rufino es bastante parco en su explicación sobre la Ascensión del Señor a los cielos. No obstante, podemos ver una posible vinculación con la escena que se desarrolla al lado de la inscripción, la resurrección de los difuntos, en el comentario siguiente: "Dio, por tanto, el don del Espíritu Santo a los hombres, ya que Cristo mediante su resurrección de entre los muertos condujo al cielo a los cautivos que el diablo había llevado antes al infierno mediante el pecado".<sup>48</sup> Así, incide de nuevo en el aspecto redentor de la Pasión, muerte y posterior resurrección de Jesucristo, lo que otorga esperanza a aquellos que, surgiendo de sus tumbas, han de enfrentarse al Juicio. Para santo Tomás, la Ascensión de Cristo otorga tres beneficios a la humanidad: como guía, ya que, ascendiendo él mismo muestra el camino –metafórico, se entiende– para la futura ascensión a los cielos de las almas; como intercesor, puesto que se sienta a la derecha de Dios Padre para ejercer de abogado por la humanidad, como también dice san Juan;<sup>49</sup> y como muestra de la necesidad de abandonar los bienes terrenales para que el espíritu pueda ascender a los asuntos

<sup>43</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 317.

<sup>44</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 319. "Divina natura in mortem per carnem descendit, non ut lege mortalium detineretur a morte, sed ut per sese resurrecturus januas mortis aperiret", PL 21, 355B-355C.

<sup>45</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 63. "Ad remedium contra peccata" y "ad exemplum quantum ad agenda", CT, 88678, *In Symbolum Apostolorum*, a. 4.

<sup>46</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 64. "Passio Christi fuit tantæ virtutis quod sufficit ad expiandum omnia peccata totius mundi", CT, 88678, *In Symbolum Apostolorum*, a. 4.

<sup>47</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 65. "Christus sua passione ianuam illam aperuit, et ad regnum exules revocavit", CT, 88678, *In Symbolum Apostolorum*, a. 4.

<sup>48</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 335. "Donum ergo Spiritus Sancti dedit hominibus, quia captivitatem, quam prius diabolus per peccatum deduxerat in infernum, Christus per mortis suæ resurrectionem revocavit ad caelos", PL 21, 367B-367C.

<sup>49</sup> "Advocatum habemus apud Patrem, Jesum Christum justum" (I Jo, 2, 1). Para las citas bíblicas latinas hemos seguido la edición COLUNGA, Alberto; TURRADO, Lorenzo, 1986.

celestiales.<sup>50</sup> En este sentido, santo Tomás se acerca más al contenido de nuestro retablo, ya que su argumentario puede aplicarse a diversos elementos del primer registro. Aunque Cristo aparece aquí como juez y no como abogado, su labor mediadora anterior se verá reflejada en su veredicto. Al mismo tiempo, el abandono de las cuestiones terrenales posibilitará que, llegado el día del Juicio, la sentencia sea favorable y permitirá la entrada de los bienaventurados en los cielos.

La siguiente pareja de tablas, las horizontales que se disponen sobre las calles laterales del retablo, contienen el décimo y el undécimo de los artículos: *Remissionem peccatorum* y *Carnis resurrectionem*. Estos puntos, referidos a dos hechos que tendrán lugar en la Parusía, coinciden precisamente con la escena de la tabla central donde los difuntos salen de sus sepulturas tras ser convocados por los ángeles.

Sobre el perdón de los pecados, Rufino abandona aquí el discurso racional que mantenía hasta el momento para justificar este punto únicamente por la fe. Esgrime que “a esto respondo mejor con la fe que con la razón” y “es el rey de todos el que lo prometió”.<sup>51</sup> En otras palabras, si el propio Cristo aseguró la remisión de los pecados, solo cabe tener fe en su promesa. Por su parte, santo Tomás une este punto con el de la comunión de los santos, sobre el que se extiende todo su comentario.<sup>52</sup> Pese a todo, aunque este artículo carezca de la profusión de citas de los anteriores, su conexión directa con la escena que se desarrolla a su mismo nivel está clara: la resurrección de los muertos implica la remisión de los pecados de los afortunados tras el Juicio Final.

De la misma manera, el undécimo artículo tampoco requeriría de explicación teológica alguna para establecer el vínculo entre las palabras y la imagen que acompaña. Sin embargo, ambos autores sí que se extienden en la *explanatio* sobre la resurrección de la carne. Entre las numerosas razones que da a

favor y en contra de la resurrección, Rufino dice que “la fuerza de la resurrección concede a los hombres una condición angélica”, por lo que, una vez resucitados y salvados los bienaventurados, estos vivirán “en el cielo con los ángeles” y no en “la tierra con los animales”.<sup>53</sup> Santo Tomás, en un discurso más analítico, especifica las consideraciones que se han de tener ante la resurrección de la carne. Por lo que a nosotros nos interesa, el dominico dice que la fe en el resurgimiento de los sepulcros permite aliviar la tristeza por la muerte de los seres queridos, al mismo tiempo que alejar el miedo ante el propio fin. Asimismo, la seguridad de que en algún momento se resucitará para asistir al Juicio es un estímulo para actuar correctamente en vida.<sup>54</sup> Por otra parte, también hace una disquisición sobre el cuerpo con el que se volverá de la tumba. Este será el mismo que en vida, pero se tornará perfecto y con la apariencia de una persona de 33 años, la *ætas Christi*.<sup>55</sup> Aquí difiere ligeramente con el retablo segorbino, ya que entre los difuntos resucitados se distinguen personas de diferente edad.

Pasando ya a los artículos relacionados con el segundo registro de la tabla central, a la izquierda de la misa de san Gregorio, leemos el quinto punto del Símbolo, que dice *Descendit ad Inferos; tertia die resurrexit a mortuis*. La vinculación entre la catábasis de Cristo y su resurrección con el retablo también es evidente. Para Rufino, la resurrección del Señor implica su victoria sobre la muerte. Así, volviendo de entre los muertos, llevó consigo “a los que estaban retenidos por la muerte”.<sup>56</sup> El ejemplo de Cristo pretende conmovir a los fieles por las ánimas del Purgatorio y rezar por ellas. Este es, precisamente, el punto de unión con la figura de san Gregorio –intercesor por las almas, recordemos– y la advocación del retablo. Por su parte, santo Tomás ve en el descendimiento a los Infiernos un acto necesario para expiar completamente las culpas de la humanidad. Asimismo, permitió liberar a los santos y a los justos del Limbo y su entrada en los cielos.<sup>57</sup> Este poder salvífico de la anástasis de Jesucristo sirve de ejemplo para

<sup>50</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 75.

<sup>51</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 349. “Ad hæc, ut dixi, melius fide, quam ratione respondeo” y “Rex enim est omnium qui hoc promisit”, PL 21, 377B.

<sup>52</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 86-90.

<sup>53</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 350. “Resurrectionis autem virtus, angelicum hominibus confert statum”, “in cælo cum Angelis” y “in terra, cum pecudibus”, PL 21, 378C-379A.

<sup>54</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 90-91.

<sup>55</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 92. A un nivel iconográfico, RÉAU, Louis, 1996, p. 764.

<sup>56</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 332. “Qui tenebantur a morte”, PL 21, 364C.

<sup>57</sup> Para las representaciones valencianas del tipo iconográfico de Cristo liberando a los Padres del Limbo recomendamos BERG SOBRÉ, Judith, 1979, p. 303-315; CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel y SAMPER EMBIZ, Vicente, 1995, p. 93-108 y GREGORI BOU, Rubén, p. 67-87.

tener presentes las almas de los difuntos y rezar por ellas.<sup>58</sup> De nuevo, observamos la fuerte relación entre el descenso a los Infiernos y la resurrección de Cristo con las ánimas del Purgatorio y, por tanto, con la temática general de esta obra.

En el lado opuesto de esta inscripción encontramos el octavo artículo del Símbolo: *Credo in Spiritum Sanctum*. Como ya ha ocurrido en alguna ocasión, Rufino de Aquilea no se extiende en demasía sobre este punto, por lo que nos centraremos en el comentario de santo Tomás. *A priori*, la vinculación de esta inscripción con su entorno dentro del retablo parece un tanto oscura, ya que, igual que Dios Padre no aparece en él, tampoco figura ninguna representación del Espíritu Santo. No obstante, el Doctor Angélico nos proporciona la clave para interpretar su presencia en el conjunto de la pintura. En su comentario sobre este punto, santo Tomás identifica a Cristo con la Palabra de Dios y al Espíritu Santo con el Amor de Dios. De esta manera, cuando expone los frutos proporcionados por el Paráclito dice que es a través de él o, lo que es lo mismo, del Amor del Padre como se limpian los pecados. A su vez, el Espíritu Santo es una suerte de garante de la vida eterna para los creyentes, en tanto que es esta confianza en el Amor del Padre y en su carácter redentor la que proporciona la salvación eterna.<sup>59</sup> Así, la asociación del Espíritu Santo y su poder redentor casa con la escena de la resurrección de los muertos.

Por último, en la parte inferior del guardapolvo encontramos el séptimo artículo *–Inde venturus est iudicare vivos et mortuos–* y el duodécimo *–Vitam æternam–*. El nexa con la temática del retablo también es evidente en ambos casos. Las dos inscripciones se encuentran a la misma altura que las escenas laterales del registro de san Gregorio, en las que las almas de algunos bienaventurados son sacadas del Infierno por ángeles, mientras que los condenados son arrastrados por demonios a las penurias del Averno. Sobre el séptimo punto, Rufino dice que la seguridad en la llegada del Juicio Final hace que los fieles estén preocupados por el veredicto del juez y que actúen en consecuencia para evitar el castigo.<sup>60</sup> En otras palabras, son los actos realizados en vida los que condicionan que, tras el Juicio, los creyentes se encuentren en el la-

do de los salvados o en el de los condenados. Por su parte, santo Tomás hace una disquisición sobre la naturaleza divina y humana de Cristo –por la cual él es quien vendrá a juzgar a vivos y muertos– que se escapa un tanto de lo representado en el retablo, más allá de la presencia de Cristo juez. Sin embargo, es evidente el sentido de este artículo en relación con las imágenes que se le asocian de los bienaventurados y de los castigados.

Respecto al duodécimo artículo, el último de los representados en esta pintura mediante las palabras, Rufino escribe que “los justos permanecen siempre con Cristo Señor”.<sup>61</sup> A decir verdad, el sacerdote de Aquilea no trata este artículo *per se*, sino como consecuencia o resultado del que afirma la resurrección de la carne. No obstante, el sentido de esta frase es inequívoco, en tanto que los que son salvados en el Juicio Final residirán en el Paraíso por toda la eternidad. Santo Tomás comenta al respecto que, precisamente, uno de los aspectos en los que consiste la vida eterna es “la unión con Dios”.<sup>62</sup> Asimismo, el fraile dominico incide en todos los beneficios derivados de la vida eterna, donde no habrá necesidades ni deseos, puesto que se verán saciados; no existirá la inseguridad ni el miedo y se convivirá en armonía con el resto de los bienaventurados.<sup>63</sup> No es baladí que este artículo, que, a fin de cuentas, como dice el propio santo Tomás, resume las aspiraciones de todo cristiano, se sitúe precisamente al lado del descenso de los pecadores y muy cerca del tercer registro, el que contiene la representación del Infierno y de sus penurias. De esta manera, las dos palabras que componen este artículo sintetizan todo aquello que espera alcanzar cualquier fiel, contraponiéndolo a lo que ocurrirá en el caso de que no se sigan los preceptos de la Iglesia y el veredicto del Juicio Final sea desfavorable.

Hasta aquí, hemos tratado de explicar la curiosa ordenación del Símbolo de los Apóstoles del retablo segorbino, poniéndola en relación con los hechos desarrollados en la tabla central y sustentándolos en las explicaciones de eminentes pensadores cristianos. No obstante, todavía queda por justificar la ausencia de dos de los artículos, el segundo y el noveno. Según nuestro planteamiento, no solo están presentes ambos puntos en el retablo, sino que, además, ocupan una posición privilegiada dentro del

<sup>58</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 67-70.

<sup>59</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 79-81.

<sup>60</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 337.

<sup>61</sup> GRANADO BELLIDO, Antonio, 2002, p. 356. “Justi semper cum Domino nostro Christo permaneant”, PL 21, 384B.

<sup>62</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 93. “Quod homo coniungitur Deo”, CT, 86694, *In Symbolum Apostolorum*, a. 12.

<sup>63</sup> DE AQUINO, santo Tomás, 1995, p. 94-95.



mismo (Fig. 1). El asunto es que, a diferencia de los otros diez artículos, estos dos aparecen representados de manera figurativa y no mediante la escritura. Recordemos que el tenor de estos puntos es *Credo in Iesum Christum*, por un lado, y *Sanctam ecclesiam catholicam, Sanctorum communionem*, por otro. Ambos, pues, confirman la creencia del fiel en Jesucristo y en la Santa Iglesia Católica y en la comunión de los santos. Así, estos aspectos se contienen en la escena de la misa de san Gregorio que, no en vano, se sitúa en el centro del retablo. En este sentido, el primer artículo estaría encarnado en la hostia que el pontífice alza en el momento de la consagración eucarística. La justificación de esta hipótesis vendría refrendada por las palabras del propio Jesucristo, cuando en la Última Cena, alzando el pan, dijo: "Este es mi cuerpo".<sup>64</sup> De este modo, es el propio Cristo quien se identifica a sí mismo con el pan.<sup>65</sup> Además, recordemos el profundo sentido eucarístico del episodio de la misa de san Gregorio, cuando el papa oró para que apareciera la imagen de Cristo, ante los comentarios de un fiel que no creía en la presencia real del Hijo de Dios en la misa.

Por su parte, la hostia también simboliza la Iglesia, si atendemos a las palabras de san Pablo a los Corintios: "Porque todos los que participamos del mismo pan, bien que muchos, venimos a ser un solo pan, un solo cuerpo" (I Cor 10, 17).<sup>66</sup> Así pues, la Eucaristía, representada por el pan y por el vino, es a su vez el símbolo de la comunidad compuesta por los fieles de Cristo, esto es, la Iglesia.<sup>67</sup> Igualmente, se incluiría aquí la segunda parte del artículo, en la que habla de la comunión de los santos. La representación de san Gregorio en el momento de la elevación de la hostia tampoco es baladí y sustenta nuestra teoría. La exhibición del pan en el momento de la consagración cumple como una "comunión visual", es decir, que la simple visión del sacramento podía ser un sustituto de la propia ingesta de la hostia.<sup>68</sup> Así, el pontífice, ofreciendo la forma durante la misa, manifiesta la comunión –y unión– de la totalidad de los fieles, por lo tanto, de toda la Iglesia.

<sup>64</sup> "Hoc est corpus meum", Mt 26, 26; Mc 14, 22 y Lc 22, 19. Para las citas de la Biblia en castellano: TORRES AMAT, Félix, 2000.

<sup>65</sup> Pese a ello, no fue hasta los albores del año 1000 cuando se fijó definitivamente este punto de la liturgia, como se recuerda en RUBIN, Miri, 1991, p. 12-35. No obstante, este retablo está muy alejado en el tiempo de estas discusiones como para que sus ecos puedan afectar a nuestra conjetura sobre la asociación del artículo sobre Jesucristo y la imagen de la hostia.

<sup>66</sup> "Quoniam unus panis, unum corpus multi sumus, omnes qui de uno pane".

<sup>67</sup> RIGHETTI, Mario, 2005, p. 65.

<sup>68</sup> No todos los teólogos estaban de acuerdo con este posicionamiento, ya que, por ejemplo, Alejandro de Hales distingue entre la "manducatio per gustum", con carácter sacramental, y la "manducatio per visum", que no cuenta con esta condición. RUBIN, Miri, 1991, p. 63-64. Sin embargo, la creciente devoción por el Cuerpo de Cristo a lo largo de la Edad Media cristalizó en la práctica de la exposición constante de la hostia, a partir de la opinión de eminentes teólogos como san Alberto el Grande, quien afirmó que "Ostensio boni provocat ad bonum". RUBIN, Miri, 1991, p. 288-294. Sobre la creciente adoración al *Corpus Christi* y sus implicaciones litúrgicas, RIGHETTI, Mario, 2005, III, p. 385-403.

## 5. Conclusión

En definitiva, el retablo de Ánimas de Segorbe demuestra el estrecho vínculo existente entre la palabra escrita y la imagen en el arte medieval. Las supuestas irregularidades de su programa epigráfico nos llevan a pensar en los posibles errores cometidos en el proceso de ejecución de la obra. Sin embargo, el análisis profundo de sus componentes pone de manifiesto la correspondencia entre las inscripciones y el programa iconográfico al que complementan. Este examen no debe limitarse a los elementos contenidos en la propia pintura y apreciables a simple vista. Al contrario, debe ir más allá de los límites de la obra, buscando en las fuentes el sentido que, para sus contemporáneos, tenía cada una de sus partes. Sólo así podremos llegar a comprender el propósito que los comitentes del retablo pretendían alcanzar. En nuestro caso, la búsqueda del significado de los puntos de la fe, basándonos en el comentario de teólogos, ha demostrado que el supuesto desorden de los artículos del Credo en el retablo de Segorbe responde en realidad a un complejo sistema de referencias, que pone en relación cada uno de los puntos de la fe con las escenas desarrolladas en la tabla central de la pintura.

## Abreviaturas

APPV: Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia.

CT: *Corpus Thomisticum*.

PL: *Patrologia Latina*.

## Bibliografía

ALEJOS MORÁN, Asunción. *La eucaristía en el arte valenciano*. 2 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1977.

BAZZOCHI, Flavia. "Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli". En TERÈS I TOMÀS, M. R. (coor.). *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el quatre-cents*, Valls: Cossetània, 2011, p. 281-294.

- BERG SOBRÉ, Judith. "Eiximenis, Isabel de Villena and some fifteenth-century illustrations of their works". En: PORQUERAS MAYO, A., BALDWIN, S., y MARTÍ-OLIVELLA, J. (eds.). *Estudis de llengua, literatura i cultura catalanes. Actes del primer Col·loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1979, p. 303-315.
- CALVÉ MASCARELL, Óscar. *La configuración de la imagen de san Vicente Ferrer en el siglo XV*. 2 vols. Valencia: tesis doctoral inédita, Universitat de València, 2016.
- CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel y SAMPER EMBIZ, Vicente. "La iconografía de la 'Primera Aparición' en la pintura valenciana". *Saitabi*, 1995, n.º 45, p. 93-108.
- COLUNGA, Alberto; TURRADO, Lorenzo (eds.). *Biblia Vulgata*. Madrid: La Editorial Católica, 1986.
- Concilium Lateranense IIII Documenta* (en línea). En: [https://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z\\_1215-1215\\_\\_Concilium\\_Lateranense\\_IIII\\_\\_Documenta\\_\\_LT.pdf.html](https://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1215-1215__Concilium_Lateranense_IIII__Documenta__LT.pdf.html) (5/11/2023).
- DE AQUINO, Santo Tomás *Obras catequéticas. Sobre el Credo, Padrenuestro, Avemaría, Decálogo y los siete sacramentos*, edición y estudio preliminar a cargo de Josep-Ignasi Saranyana. Pamplona: Ediciones Eunete, 1995.
- DE LA VORÁGINE, Santiago. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, 1990.
- DE LA VORÁGINE, Santiago, *Legenda aurea, con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 if.*, II vols., Florencia-Milán: Sismel, Edizioni del Galluzzo-Biblioteca Ambrosiana, 2007.
- FERRE PUERTO, Josep Antoni. "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seua relació amb Andreu Garcia". En: YARZA LUACES, J.; FITÉ I LLEVOT, F. (coors.). *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 419-426.
- GARCÍA MORILLA, Alejandro. "Sobre la habilidad de un rogarario. Desajustes y correcciones en la pila bautismal de Villusto (Burgos)". *Documenta & Instrumenta*, 2003, n.º 11, p. 129-139.
- GRANADO BELLIDO, Antonio. "Rufino de Aquileya: Explicación del Símbolo de la Fe. Introducción, traducción y notas". *Communio. Revista semestral publicada por los Dominicos de la provincia de Andalucía*, 2002, vol. 35, n.º 2, p. 265-358.
- GREGORI BOU, Rubén, "Origen y fuentes textuales del Calvario de la Redención. Aproximación a la representación de los Patriarcas venerando la imagen de Cristo en la cruz". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2016, vol. VIII, n.º 15, p. 67-87.
- Concilium Lateranense IIII Documenta* (en línea). En: [https://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z\\_1215-1215\\_\\_Concilium\\_Lateranense\\_IIII\\_\\_Documenta\\_\\_LT.pdf.html](https://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1215-1215__Concilium_Lateranense_IIII__Documenta__LT.pdf.html) (5/11/2023).
- LACARRA DUCAY, María del Carmen. "Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV". *Anuario de Estudios Medievales*, 1983, n.º 13, p. 553-581.
- LLANES DOMINGO, Carme. "L'inici de la pintura gòtica al País Valencià. Presència dels mestres del gòtic a Alzira". *Afers*, 2019, n.º 92, p. 197-225.
- MACIÁN FERRANDIS, Julio. "Oÿu, maleÿts, al Redemptor. Los textos apocalípticos en vulgar en la pintura valenciana (ss. XIV-XVI)". En: MARSILLA DE PASCUAL, F. R. y BELTRÁN CORBALÁN, D. (eds.). *De scriptura et scriptis: consumir. Actas de las XVII Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas*. Murcia: Fundación Cajamurcia-Universidad de Murcia (Servicio de publicaciones), 2020, p. 561-582.
- MALLON, Jean. "Scriptoria épigraphiques". *Scriptorium*, 1957, vol. 11, n.º 2, p. 177-194.
- MARCOS CASQUERO, Manuel Antonio; OROZ RETA, José (eds.). *Lírica latina medieval II: Poesía religiosa*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "El gótico internacional en Valencia. El retablo de San Jorge del Centenar de la Ploima". *Goya*, 2011, n.º 336, p. 191-213.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. "El oligarca y los pinceles. Breve semblanza del presbítero Andreu Garcia". *Espacio, tiempo y forma (Nueva Época)*, 2013, n.º 1, p. 25-43.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015.
- MONTOLÍO TORÁN, David. "Altar de pincel viejo y bueno. El retablo de Almas y Misa de San Gregorio de El Toro". En: FERRER, A. (coor.). *La pintura valenciana del renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*. Madrid: Sílex, 2021, p. 67-92.
- OLUCHA MONTINS, Ferran; MONTOLÍO TORÁN, David (coors.). *Museo Catedralicio de Segorbe. Catálogo*. Segorbe: Fundación Bancaja, 2006.
- REAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*, 2, 4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.
- RIGHETTI, Mario. *Storia Liturgica*, IV vols. Milán: Ancora, 2005, 2ª ed.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón (com.). *Fondos del Museo Catedralicio de Segorbe*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educación y Ciencia, Fundación Caja Segorbe, 1990.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, Natalia. "El proceso para realizar una inscripción en la Edad Media y sus evidencias hoy: los talleres epigráficos medievales". *Anuario de Estudios Medievales*, 2020, vol. 50, n.º 1, p. 384-414.
- RUBIN, Miri. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- RUIZ GOYO, J. "Los orígenes del Símbolo Apostólico". *Estudios eclesiásticos: Revista de investigación e información teológica y canónica*, 1934, vol. 13, n.º 51, p. 316-337.
- SANDOVAL HUESO, María José. "Art i devoció a la València de finals de l'Edat Mitjana. La Missa de Sant Gregori". *Anales Valentinus: revista de filosofía y teología*, 1998, n.º XXIV, p. 387-396.
- SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística* (ed. facsimil). Valencia: Librerías París-Valencia, 1990.
- SANCHIS SIVERA, José. *Estudis d'Història Cultural*, ed. de Mateu RODRIGO LIZONDO. Valencia-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999.
- TOLDRÀ I VILANDRELL, Albert. *Après la mort: un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*. Valencia: Èl·l·seu Climent, 2000.
- TOLDRÀ I VILANDRELL, Albert. *Mestre Vicent ho diu per espantar: el més enllà medieval*. Catarroja: Afers, 2010.
- TOLOSA, Lluïsa; COMPANYY, Ximo; ALIAGA, Joan (dirs.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, III: 1401-1425*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011.
- TORRES AMAT, Félix (trad.). *La Sagrada Biblia*. Barcelona: Edicomunicación, 2000.
- VILANOVA, Evangelista. *Historia de la teología cristiana*, vol. I. Barcelona: Editorial Herder, 1987.

# **S**PAZI PER LA VITA PRIVATA, PER L'AUTORAPPRESENTAZIONE E PER LE CERIMONIE NELL'ARCHITETTURA ARISTOCRATICA DELLA PALERMO DEL SEICENTO: IL PALAZZO DEI BRANCIFORTE DI RACCUIA

SABINA MONTANA

Investigador independiente  
montanas99@hotmail.com

**Resumen:** Attraverso fonti documentarie, il saggio traccia la storia di palazzo Branciforte di Raccuia, dalla fondazione cinquecentesca alla trasformazione seicentesca, centrata sulla moltiplicazione degli spazi di rappresentanza e sulla costruzione di una monumentale scuderia e di una nuova galleria.

**Palabras clave:** Palermo / Seicento / Architettura aristocratica.

SPACES FOR PRIVATE LIFE, FOR SELF-REPRESENTATION AND FOR CEREMONIES IN THE ARISTOCRATIC ARCHITECTURE OF SEVENTEENTH-CENTURY PALERMO: THE BRANCIFORTE OF RACCUIA PALACE

**Abstract:** Through documentary sources, the essay traces the history of Palazzo Branciforte of Raccuia, from sixteenth-century foundation to seventeenth-century transformation, centered on the multiplication of representation spaces and the construction of a monumental stable and a new gallery.

**Key words:** Palermo / seventeenth century / aristocratic architecture.

La storia delle residenze nobiliari di Palermo è spesso ancorata a scarse descrizioni coeve o a episodiche scoperte documentarie, mentre solo in alcuni casi l'esistenza di un completo archivio familiare permette di ricostruirne gli assetti, le stagioni e le mutazioni nel tempo. Nonostante questi limiti, gli studi degli ultimi anni consentono una valutazione che, sebbene necessiti di costanti verifiche e aggiornamenti, si basa su una sufficiente casistica.<sup>1</sup>

In genere i palazzi aristocratici, realizzati o ricostruiti nei primi due o tre decenni del Seicento a Palermo, ripropongono distribuzioni e percorsi simili a quanto già sperimentato nella seconda metà del secolo precedente. La progressione scenografica

atrio –cortile– scalone, che ha come punto di arrivo il salone angolare, viene mantenuta e a questa si aggiunge, in molti casi, la presenza di fontane e altane: tutti caratteri che si possono riscontrare già a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento, per esempio nel palazzo Castrone di via Toledo.<sup>2</sup> La stagione delle grandi ambizioni dell'architettura aristocratica palermitana sembra, a prima vista, rientrare nell'orbita delle permanenze. L'apparenza cela, in realtà, salti di scala metrici rilevanti. Gli interventi costruttivi si concentrano sulla moltiplicazione di camere, anticamere, retrocamere e spazi aperti funzionali allo svolgimento di giochi e di cerimoniali esemplati su quelli che si tenevano a Palazzo Reale; contestualmente molti ambienti pri-

\* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2023 / Fecha de aceptación: 29 de diciembre de 2023.

<sup>1</sup> Per un inquadramento generale sul tema si rimanda a PIAZZA, Stefano, 2005; PIAZZA, Stefano, 2005b.

<sup>2</sup> SCADUTO, Fulvia, 2003, in particolare p. 84-89.

vati perdono progressivamente la connotazione di intimità, per assumere una funzione più manifestamente rappresentativa. Inoltre si assiste al sistematico inserimento o all'ampliamento di scuderie e di gallerie. Non si tratta di interventi puntuali ma di una tendenza che diventa evidente a partire dalla metà del Seicento. Si può osservare questo fenomeno attraverso l'analisi del palazzo dei Branciforte di Raccaia, esemplare per la precocità degli interventi e per le immediate ricadute sul panorama dell'architettura nobiliare palermitana.

### La prima fase

Nell'ultimo decennio del Cinquecento, Giuseppe Branciforte conte di Raccaia, esponente di spicco della feudalità siciliana, si legava per via maritale ad una facoltosa famiglia della nobiltà emergente e tentava di scalare i ranghi della carriera civica, proponendosi alla guida del Senato di Palermo. Per accedere alla carica era necessario dimostrare il possesso della cittadinanza e di una onorevole dimora, pratica che testimonia, per la stagione in esame, il valore di prestigio sociale tributato all'architettura. Non sorprende dunque che il conte avesse avviato, contestualmente alla candidatura, la ricostruzione del palazzo di famiglia, sito in un quartiere di Palermo a ridosso del porto, non distante dalle logge mercantili delle Nazioni; un contesto urbano vivace, esito di recenti lottizzazioni, ricco di acque e di giardini<sup>3</sup> (Fig. 1 e 2). La costruzione fu affidata a maestranze genovesi, lombarde e di area napoletana. Al termine dei lavori l'impianto generale del palazzo fu impostato sulla progressione portale, vestibolo coperto con crociere nude, cortile quadrangolare, scalone con sviluppo ortogonale all'asse di attraversamento del palazzo.<sup>4</sup> Dal tavoliere di arrivo si accedeva ad un loggiato collegato a due grandi camere, adibite a *sala* e *camerone*. Una relazione del 1597 attesta al piano nobile la presenza di un monumentale *finestrone*, con sporto sostenuto da mensole lapidee e

affaccio nella strada principale, probabilmente destinato a illuminare il grande *camerone*.<sup>5</sup> Il piano nobile comprendeva anche una *retrocammarà*, un'*alcova*, un *camerino* e una *cappella*. Nel cortile, sotto la scala, e in asse con l'atrio, così come nel cinquecentesco palazzo Castrone, era collocata una fontana di marmo bianco sormontata da una statua. Poche sembrano quindi le varianti rispetto alla struttura generale dei coevi palazzi palermitani: lo scalone non era a doppia ma a unica rampa, probabilmente per rendere più regolare il cortile interno; inoltre il palazzo non aveva un'altana belvedere. Le ragioni del godimento visivo erano comunque garantite da grandi finestroni ad arco, posti in corrispondenza dei tavolieri della scala con inquadratura scenografica verso il mare. Una soluzione, quest'ultima, adottata anche in altri edifici cinquecenteschi, tra cui il palazzetto al Castellammare del viceré Ferrante Gonzaga, costruito negli anni Quaranta del Cinquecento.<sup>6</sup>

All'attuale stato delle conoscenze, inusuale appare invece un appartamento privato di nuova realizzazione,<sup>7</sup> dotato di camera, alcova e camerino, che aveva come fulcro uno *scriptorium*, coperto con due crociere nude, raccordate alla pareti per il tramite di raffinati peducci di calcarenite intagliata riproducenti il simbolo araldico della famiglia: il leone<sup>8</sup> (Fig. 3). All'appartamento si accedeva attraverso un andito coperto con due piccole volte a crociera dotate di costole ornamentali e chiavi intagliate, l'una recante il disegno di una rosa classicheggiante, l'altra il trigramma cristiano. Questa porzione di fabbrica, ancora oggi esistente, presenta nella copertura sistemi costruttivi e decori linguisticamente distanti da quelle delle camere contigue, non sembra essere stata interessata nella stagione esaminata da interventi costruttivi ed è riferibile al primo nucleo dell'edificio. L'andito comunica con il vestibolo d'ingresso e dava accesso ad una scala a caracol, di cui non rimane traccia, che collegava il quartino al piano nobile. Dal-

<sup>3</sup> MONTANA, Sabina, 2020.

<sup>4</sup> Originariamente lo scalone era di pietra arenaria. Gli attuali rivestimenti e la balaustra del tavoliere intermedio, entrambi di marmo rosso, sono certamente successivi e riconducibili alla stagione d'interventi inaugurati a partire dal secondo decennio del Settecento. La ricostruzione dell'assetto del palazzo cinquecentesco ivi riportata e oggi pesantemente stratificata è stata fatta sulla scorta di una relazione di stima eseguita nel 1597, all'indomani della morte del conte Giuseppe Branciforte. Archivio di Stato di Palermo (ASPa), *Notai defunti*, not. Cusimano Guagliardo, st. I, volume 4240, f. 229. Il valore delle opere venne computato in circa 560 onze.

<sup>5</sup> ASPa, *Notai defunti*, not. Cusimano Guagliardo, st. I, volume 4240, f. 229.

<sup>6</sup> VESCO, Maurizio, 2013. Per ultimo sul palazzetto di Ferrante Gonzaga, e per i riferimenti bibliografici, si veda: GAROFALO, Emanuela, 2022, in particolare p. 130.

<sup>7</sup> ASPa, *Notai defunti*, not. Francesco De Amore, vol. 11914, ff. 91, 116, 264; vol. 11917, f. 550.

<sup>8</sup> Lo *stagliante* genovese Bartolomeo Ricca si obbligò con Giuseppe Branciforte a costruire le volte "a lunetta per lo scriptorio"; la realizzazione finale è dunque frutto di una variante in corso d'opera. ASPa, *Notai defunti*, not. Francesco De Amore, vol. 11917, contratto di obbligazione del 28 maggio 1593, f. 550.





Fig. 1. Palermo, Palazzo Branciforte.

l'appartamento dello *scriptorium* un'altra scala conduceva a una sottostante "camera dello scirocco". L'ambiente, destinato all'*otium* estivo e al refrigerio dalla calura estiva, era provvisto di un impianto idraulico alimentato dalla falda posta al di sotto del palazzo. Le fonti descrivono la camera come un luogo ricercato dove scorreva, come nella residenza normanna Zisa, una vena d'acqua convogliata entro canali di coccio che si raccordavano in un'unica vasca centrale.<sup>9</sup> Nello *scriptorium* erano custoditi l'archivio di famiglia, la biblioteca del conte e vari oggetti ricercati, tra cui compassi e carte geografiche e i libri di contenuto religioso, storico, letterario.<sup>10</sup> I beni di lusso erano divisi tra lo scrittoio e il camerone, comprendevano quadri, arazzi coralli e gioie, quadretti con guarnizione d'ebano, un vaso d'argento "alla romana", mobili di vario tipo, tra cui uno scrittoio di *alemagna con prospettiva di fiandra*.<sup>11</sup>

Nel palazzo palermitano la destinazione d'uso dello *scriptorium* assolveva quindi alla funzione di biblioteca e di studiolo e la sua posizione baricentrica rispetto alla *camera di dormire*, al camerone e alla camera dello scirocco riproponeva con esattezza lo schema distributivo fissato da Paolo Cortesi nel suo libro *De Cardinalatu*, edito a Roma nel 1510, che raccomandava di assicurare un collegamento diret-

<sup>9</sup> La scala e la camera dello scirocco citati non sono più esistenti.

<sup>10</sup> ASPa, *Notai defunti*, not. Antonino Carasi, vol. 6311, f. 752, data 26 novembre 1560, inventario allegato al testamento di Nicolò Branciforti Moncada.

<sup>11</sup> Ci riferiamo ad un inventario di beni mobili destinati ad essere venduti in loggia. ASPa, *Notai defunti*, not. Paolo Messina, st. I, vol. 1291, f. 298, data 20 agosto 1598.

<sup>12</sup> CORTESI, Paolo, 1510, II, cap. *Qualis esse debeat domus cardinalis*. Sul testo a stampa: GIANNINI, Maria, 2003.



Fig. 2. Plano de la ciudad de Palermo, Gaetano Lazzara, 1703, stralcio con l'indicazione di palazzo Branciforte dopo gli interventi seicenteschi.

to tra l'*estivum cubiculum*, lo scrittoio, la biblioteca e la *cella dormitoria cardinalis*.<sup>12</sup> Il libro di Cortesi era un manuale di disciplinamento ad uso della corte, assimilabile al *Cortigiano* di Baldassare Castiglione, univa in un unico modello i caratteri essenziali della villa di campagna, dell'abitazione di città

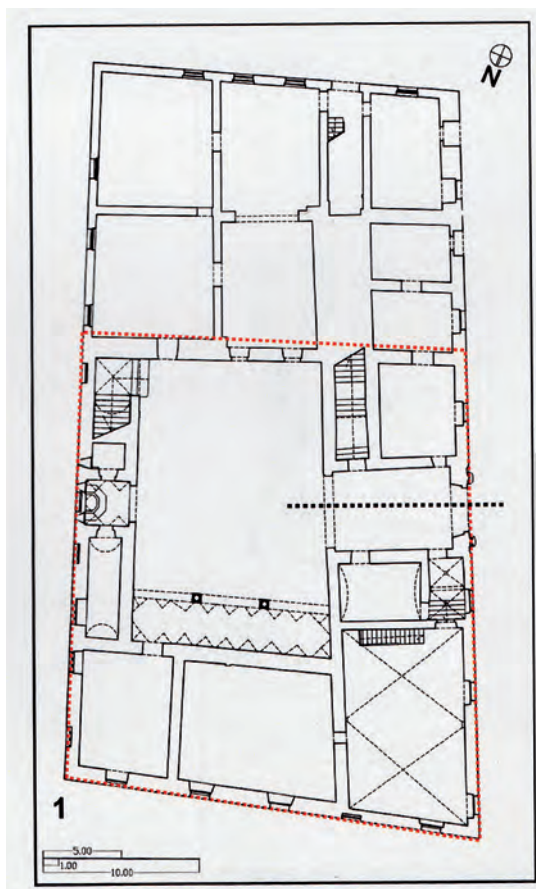


Fig. 3. Palermo, Palazzo Branciforte. Ipotesi di restituzione dell'assetto cinquecentesco del I livello.

e del palazzo del tiranno contenuti nel *De re edificatoria* dell'Alberti, costituendo il punto di riferimento dei programmi costruttivi intrapresi dalle più alte gerarchie ecclesiastiche.

Le relazioni tra i Branciforte di Racchia e alcuni cardinali erano intense in quella stagione ed è plausibile ipotizzare una diretta filiazione dello schema distributivo del palazzo palermitano dalle coeve sperimentazioni romane. Il corpus documentario relativo alla corrispondenza privata della famiglia è a tal riguardo esplicativo. Ricordando la prassi gratulatoria in uso presso il già defunto Giuseppe Branciforte, nel primo decennio del Seicento, il procuratore di famiglia esortava la famiglia a seguirne l'esempio, inviando ai cardinali tappeti, oggetti di

oreficeria, cibi ricercati, scrittoi realizzati con legno di noce e decorati con intarsi di ebano.<sup>13</sup> In altre lettere il funzionario relazionava doviziosamente sulle diverse forme del vivere nobile in uso a Roma, e in particolare sulla pratica del diporto nelle ville di Frascati, luoghi di *otium* e *negotium* dove i cardinali facevano corte, curavano gli interessi economici e creavano alleanze tra sodali.<sup>14</sup>

Al termine dei lavori, nel 1593, Giuseppe Branciforte commissionò all'ebanista fiammingo Zaccaria Schembergher alcuni mobili di arredo di ebano e avorio, destinati al nuovo appartamento, e tra questi due *boffette* ed uno *scriptorium* "di ebano e avorio lavorati con li loro figure e torniti con i loro piedi e ferri deorati ... conformi a quelli visti dai contraenti e da me notaio in casa".<sup>15</sup>

L'eco della riforma cinquecentesca del palazzo Branciforte fu immediata. Nell'agosto del 1593 il suocero di Giuseppe Branciforte, Ottavio Lanza, ampliò la propria residenza, affidando i lavori ad un maestro genovese, già attivo a palazzo Branciforte, che si obbligò a costruire la nuova fabbrica "nella medesima maniera e qualità che è la fabbrica quali fa ... nella casa dello illustre Giuseppe Branciforte".<sup>16</sup>

Contrariamente alle sue aspettative, il conte di Racchia non ricevette mai l'incarico di Pretore di Palermo; al termine della vita, le sue volontà confermano la piena adesione alle vigenti politiche della nobiltà di spada e di terra: il conte esortò il figlio a difendere il patrimonio feudale<sup>17</sup> anche a costo di sacrificare il palazzo di città, che fu soggetto a primogenitura ma non fu gravato del vincolo di inalienabilità. Gli eventuali proventi della vendita dovevano essere impiegati nelle fabbriche dei feudi e nel riscatto delle giurisdizioni.

### La riforma seicentesca: la scuderia e la galleria

Tra il primo ventennio e la metà del Seicento, Nicolò Placido Branciforte, figlio di Giuseppe, moltiplicò feudi e capitali di famiglia, ottenne la guida del Senato di Palermo e ricevette l'investitura a principe del feudo di Tavi.

Presso la raffinata corte aristocratica del consanguineo Ercole Branciforte duca di San Giovanni, già

<sup>13</sup> ASPa, *Trabia*, serie I, vol. 355 (1607-1612), f. 50, missiva dello 8 giugno 1608.

<sup>14</sup> ASPa, *Trabia*, serie I, voll. 355, 357, *passim*.

<sup>15</sup> ASPa, *Notai defunti*, not. Francesco De Amore, vol. 11931, f. 33v, data 18 ottobre 1593, f. 51, data 4 novembre 1593.

<sup>16</sup> ASPa, *Notai defunti*, not. Paolo Messina, st. I, vol. 1289, f.s.n.

<sup>17</sup> ASPa, *Trabia*, serie I, vol. 18, f.s.n. (*Testamento di Giuseppe Branciforte ... 18 gennaio 1596*).



erede spirituale e politico del Presidente del Regno Carlo Aragona Tagliavia, ricevette i precetti di un poeta di chiara fama e perfezionò la sua formazione praticando le lettere, le arti, la musica e i giochi equestri.<sup>18</sup> Un ruolo centrale nella definizione del suo *cursus vitae* fu assunto dalla madre, Agata Lanza, che le fonti descrivono facoltosa, colta e indipendente, raffinata committente di arti e gioie, dedita alla compravendita di diamanti e oggetti preziosi. Alcuni indizi ci portano ad ipotizzare un suo ruolo centrale nelle imprese costruttive intraprese dai familiari.

Giunto alla maggiore età, il conte fondò cenacoli culturali dove intervennero filosofi della natura, poeti, letterati, storici e artisti; fu committente di importanti pittori contemporanei come Pietro Novelli, detto il Monrealese,<sup>19</sup> e José de Ribera, detto lo Spagnoletto,<sup>20</sup> inoltre patrocinò l'unico trattato di pittura pubblicato in Sicilia nel Seicento.<sup>21</sup> La sua biografia rivela una solida rete di importanti relazioni sovraregionali; i rapporti dei Branciforte di Raccaia con Roma si rinsaldarono a partire dal 1624, quando Margherita d'Austria Branciforte, nipote di Nicolò Placido, si legò ai Colonna di Roma e Napoli.<sup>22</sup> Da questo momento in poi la famiglia fu al centro di un complesso gioco di transività parentale che la avvicinò ai Doria e ai Barberini. Negli anni successivi, il principe di casa Branciforte visitò Roma in due occasioni; nel 1634 e nel 1640. Il secondo viaggio verrà ricordato dal cronista di famiglia Filippo Caruso e dal genealogista Pietro Crescenzi: per molti mesi, al ritorno da una campagna bellica a seguito delle truppe imperiali, il "cavaliere errante" soggiornò presso le corti di Roma e di Piacenza.<sup>23</sup> Per queste ragioni, e in virtù delle relazioni con i più alti prelati romani cui si è accennato, è plausibile ipotizzare che Nicolò Branciforte frequentasse, conoscesse e apprezzasse gli standard abitativi in voga nella Città Eterna.

Nel feudo di Tavi, nel cuore della Sicilia del grano, all'indomani dell'investitura a principe, fondò una



Fig. 4. ASPa, Trabia, Insegna dei Branciforte di Raccaia.

nuova città, chiamata Leonforte, in omaggio alle insegne di famiglia (Fig. 4). La nuova fondazione riproponeva, con un drastico salto di scala, lo schema urbano di Palermo e fu dotata di un palazzo principesco, collegato con un passaggio in quota ad una chiesa palatina, di una grande scuderia, di due giardini privati e di un sistema di fontane monumentali pubbliche.<sup>24</sup>

Contemporaneamente a questa grandiosa impresa, ampliò il palazzo di Palermo, inglobando nella nuova fabbrica una strada pubblica, riconfigurata a cortile interno, e molteplici preesistenze, tra cui la casa, forse comprensiva delle collezioni artistiche,

<sup>18</sup> MONTANA, Sabina, 2013-2014, p. 29.

<sup>19</sup> ASPa, *Trabia*, serie N, vol. 37, f. 480: "a 16 aprile 1636 per prezzo del quadro del monrialisi con tutta la sua cornici onze 16". Evidenziamo che il pagamento fu eseguito all'indomani del completamento della fabbrica dei Cappuccini dove fu collocato il quadro *L'elezione di San Mattia*, commissionato dal principe al Novelli in data finora ignota.

<sup>20</sup> Un pagamento di 5 onze e 12 tari al pittore Spagnoletto è annotato in data 4 maggio 1632 nei conti spesa del Principe in ASPa, *Trabia*, serie N, vol. 37, f. 341.

<sup>21</sup> BISAGNO, Francesco Domenico, 1642.

<sup>22</sup> Margherita d'Austria Branciforte, principessa di Butera dal 1624 e sposa di Federico Colonna e Tomacelli, nacque da Giovanna, figlia di Don Giovanni d'Austria, il vincitore di Lepanto, e Francesco Branciforte e Barresi, principe di Pietrapertusa.

<sup>23</sup> Le memorie di Filippo Caruso, cronista dei Branciforte di Butera sono in: MAJORANA, Giuseppe, 1916; in particolare sul viaggio di Nicolò p. 122. Il viaggio è anche ricordato in: CRESCENZI, Pietro, 1639-1642, II, p. 54. Il viaggio del 1634 è citato in ASPa, *Trabia*, serie N, vol. 37, f. 419, conti spesa del Principe di Leonforte: "onze 54 a 26 giu. 1634 per il viaggio di Roma".

<sup>24</sup> Sulla fondazione di Leonforte e le architetture ivi citate: MONTANA, Sabina, 2013-2014, p. 41-93.

del figlioccio della pittrice Sofonisba Anguissola (Figg. 5-7). Al termine dei lavori il palazzo fu ricondotto *ad quadratum* e le sue dimensioni furono moltiplicate per quattro rispetto a quelle originarie.<sup>25</sup>

La regia dei lavori fu affidata a Mariano Smeriglio,<sup>26</sup> pittore e architetto attivo nei maggiori cantieri promossi dal Senato, dalla corte vicereale e dalle istituzioni religiose nei primi decenni del Seicento a Palermo. Smeriglio fu anche l'autore dei disegni di progetto, alcuni dei quali fortunatamente ancora conservati<sup>27</sup> (Figg. 8-11).

Il salto dimensionale proposto nei nuovi interventi era metrico e ideativo. Il nuovo corpo aggiunto, al primo livello, era adibito interamente a scuderia; al piano nobile ospitava una galleria, una libreria e un sistema di nuove anticamere funzionali ai percorsi cerimoniali. La nuova ala prospettava a nord su un giardino privato.

Pochi anni prima, nel feudo di Leonforte, il conte aveva fatto realizzare in prossimità del suo palazzo una scuderia monumentale: un edificio isolato, articolato su tre navate divise da colonne, di dimensioni ragguardevoli che esponeva, sul fronte principale, la sua statua a mezzo busto. La descrizione dell'edificio riportata in un manoscritto apocrifo, *Adornamento della storia di Leonforte*, è epica: duecentodieci cavalli si riflettevano in grandi specchi di cristallo, secondo un uso in voga "presso gli antichi Imperatori Romani".<sup>28</sup> Oltre che da specchi, la scuderia era arredata con quadri e profumatori. Come in uso nelle maggiori corti del tempo, era un luogo di rappresentanza, non di servizio, atto ad evocare la nobiltà e le virtù del signore e costituiva un solido investimento economico e d'im-

agine, rispondendo a diverse esigenze, di ordine pubblico e privato. I feudatari contribuivano al mantenimento dell'esercito attraverso una tassa ("aldoa") che si misurava in "numero di cavalli". Insieme ai "diritti di precedenza", ai cerimoniali (fissati in base all'antichità e al grado nobiliare del signore), alla ricchezza e alla rappresentanza politica (corrispondenti ai voti in Parlamento), il "numero di cavalli" rappresentava uno dei requisiti fondamentali dell'onore nobiliare.<sup>29</sup> I cavalli erano necessari per le cavalcate di parata, per i giochi della giostra,<sup>30</sup> per movimentare le carrozze e, nelle complesse pratiche di doni e favori, costituivano merce privilegiata di scambio. Nel trattato *Del governo della corte d'un Signore*, edito a Roma nel 1543 e diffuso presso le maggiori corti aristocratiche dell'epoca, l'autore, Francesco Priscianese, affermava che la stalla dava più onore al signore di una stanza parata di broccato d'oro: "Perciocché la Camera, con tutti gli ornamenti del mondo, alla fine è cosa morta ...ma una stalla di begli e ben tenuti cavalli (oltre che ella non è men bella e dilettevole a vedere, che la Camera) può andar fuora e va, accompagna il Signore ... e essendo allora pubblicamente veduta, e con diletto riguardata, fa al padron suo quell'onore che egli stesso co'l ben tenerla s'è saputo procacciare".<sup>31</sup>

Nel feudo quindi il Conte sperimentò un modello che tradusse con qualche variante nel suo palazzo di città.

Pochi anni dopo, a pochi isolati dal palazzo Raccuia, Diego Aragona e Tagliavia, nipote del presidente del regno Carlo, edificava nel proprio palazzo di città una scuderia che riproponeva con esattezza misura, impianto e capienza della scuderia di città del conte di Raccuia.<sup>32</sup>

<sup>25</sup> Sul palazzo di città: MONTANA, Sabina, 2013-2014, p. 94-151.

<sup>26</sup> Mariano Smeriglio (m. 1636), o più correttamente come riportato generalmente nei documenti autografi, Smeriglio, fu pittore, architetto del Senato dal 1602 e ingegnere regio dal 1610. Figura di prim'ordine nel panorama professionale dei primi decenni del Seicento, fu attivo nei maggiori cantieri promossi dal Senato, dalla corte vicereale e dalle istituzioni religiose. Un ampio e recente profilo è in PUGLIATTI, Teresa, 2011, p. 215-245. Le nostre ricerche permettono di aggiungere ulteriori dati sull'attività dell'architetto. In particolare inedito è il suo contributo alla costruzione della loggia del palazzo Branciforte al Piliere di Palermo (ASP, Notai defunti, not. Vincenzo Ricca, vol. 527, f. 573; Trabia, serie N, vol. 36, ff. 3, 9, 16) e alla direzione del cantiere del palazzo di Ottavio Lanza (Cfr. ASP, Notai defunti, not. Nicolò De Leta, st. I, vol. 3546, f. 365).

<sup>27</sup> ASP, Trabia, serie I, vol. 956.

<sup>28</sup> *Adornamento della storia di Leonforte composta da me notar D. Filippo La Marca di Leonforte ...*, manoscritto s.d. (sec. XVIII), p. 53, copia. La versione originale, oggi dispersa, era custodita presso l'archivio di Stato di Palermo (Trabia, serie I, vol. 334). Una versione del manoscritto è stata pubblicata recentemente da NIGRELLI, Giuseppe, 2013.

<sup>29</sup> In occasione del Parlamento tenutosi a Messina nel 1639, Nicolò Branciforte rientrò tra i trenta maggiori titolari che presero parte all'udienza e occupò il tredicesimo posto per "numero di cavalli", il nono per reddito netto, il diciassettesimo per diritto di precedenza (nelle cerimonie di corte) e possedeva due voci in Parlamento. Cfr. *Nota ritrovata tra le scritture del dr. Don Ignazio Muni*, custodita presso l'archivio di Stato di Torino e interamente trascritta in LO FASO DI SERRADIFALCO, Alberico, 2005. Sui cavalli come attributo di nobiltà, si veda per ultimo e per un aggiornamento bibliografico: DE DIVITIS, Bianca, 2022.

<sup>30</sup> Sulla giostra come "tratto del 'viver nobile'": GIARRIZZO, Giuseppe, 1998, p. 9-17.

<sup>31</sup> PRISCIANESE, Francesco, 1543.

<sup>32</sup> VESCO, Maurizio, 2010.



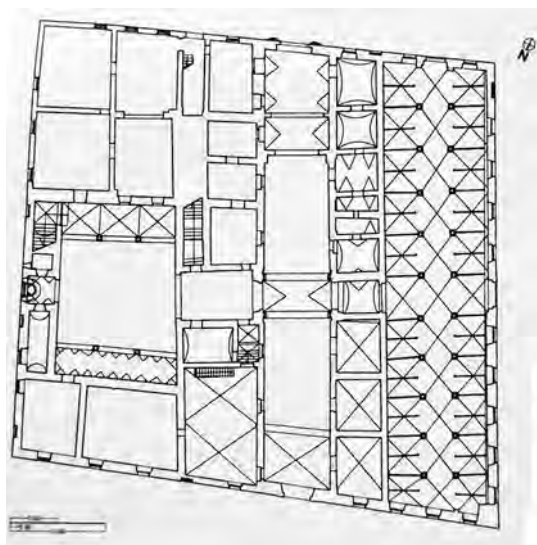


Fig. 5. Palermo, Palazzo Branciforte. Ipotesi di restituzione dell'assetto seicentesco del I livello.



Fig. 6. Palermo, Palazzo Branciforte. Il portale del palazzo dopo la riforma seicentesca.



Fig. 7. Palazzo Branciforte. Il nuovo cortile di raccordo tra i due isolati unificati.

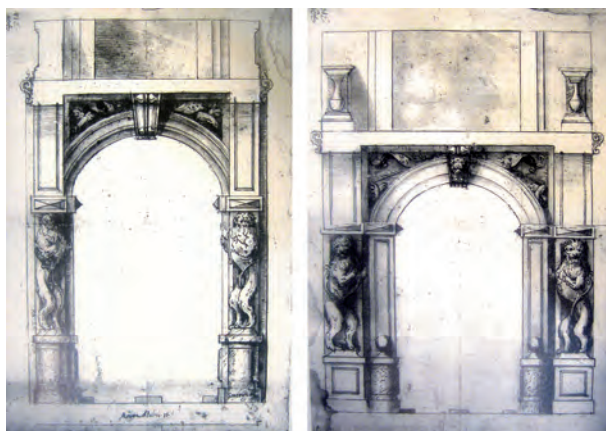
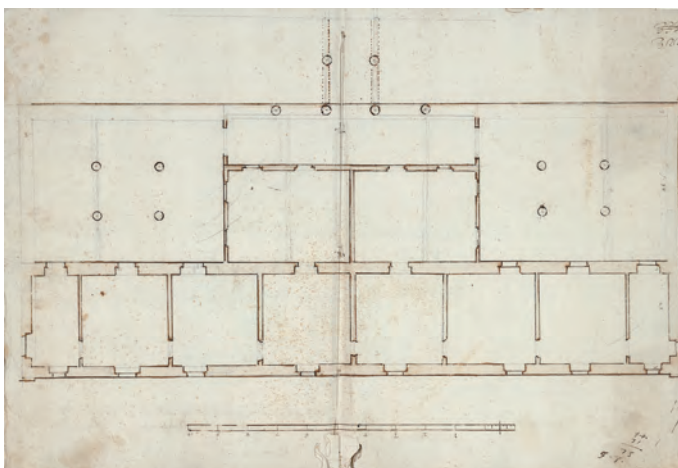
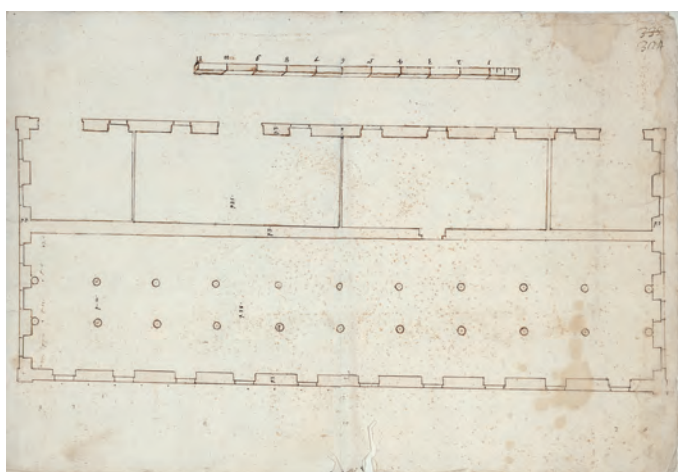


Fig. 8. ASPa, Trabia, serie I, vol. 956. Disegni di progetto della riforma seicentesca. Portale e sua variante.



**Figs. 9-10.** ASPa, Trabia, serie I, vol. 956. Disegni di progetto della riforma seicentesca. Primo livello con la cavallerizza e sua variante.



**Fig. 11.** Il progetto della galleria. Nostra elaborazione a partire dai disegni originali.

Il progetto della galleria Branciforte è, allo stato attuale, l'unico esempio di spazio espositivo allestito con criteri di controllo geometrico graficamente documentato nella Sicilia del Seicento.<sup>33</sup> Le note a margine del progetto permettono anche di comprenderne il programma iconografico, e di individuare in alcuni casi gli autori e i soggetti dei quadri elencati (Fig. 7).

Per capire i modelli di riferimento presi a prestito dal principe occorre fare qualche digressione. Sebbene nel Cinquecento la presenza di gallerie fosse già pienamente diffusa presso le corti italiane, la costruzione di spazi per la custodia e l'esposizione di collezioni artistiche ebbe un'accelerazione a partire dai primi anni del Seicento. Secondo Christina Strunck, tra il 1500 e il 1600, a Roma furono costruite cento nuove gallerie. Tra i promotori della nuova moda vi furono anche molti dei cardinali che erano in relazione diretta con il principe di Leonforte, tra questi, Pietro Aldobrandini, Ludovico Ludovisi, Giulio Sacchetti, Ulderico Carpegna.<sup>34</sup> Non sfugga all'attenzione l'esperienza inaugurata negli anni trenta del Seicento da Vincenzo Giustiniani nel suo palazzo romano, per la singolarità dei criteri espositivi, simili ai cameroni di meraviglia della tradizione siciliana cinquecentesca, e per l'eco che le riproduzioni in forme incise del patrimonio esposto, volute dallo stesso committente, dovettero avere presso altre corti nobiliari.<sup>35</sup>

Di certo Nicolò Branciforte frequentava le gallerie senatorie allestite nelle due città capitali di Sicilia, Palermo e Messina, ma di queste oggi si conoscono solo sommariamente i caratteri. Ulteriore modello di riferimento del committente fu con certezza il museo fondato a Palermo dal viceré Filiberto di Savoia nel 1623.<sup>36</sup>

Lo spazio espositivo del viceré occupava interamente le quattro pareti della loggia sopra la Porta

Nuova ed era intervallato dai finestroni e dai mobili, tra cui scrittoi d'ebano e avorio sui quali erano disposti vasi d'argento, orologi e altri oggetti ornamentali. Dopo la morte del viceré, il principe di Leonforte acquistò all'asta una parte della collezione sabauda e la espose, con le stesse modalità della galleria vicereale, nel suo palazzo di famiglia. Rispetto alle modalità di allestimento, alcuni coevi dipinti di ambiente –come la *veduta d'interno* del siciliano Michele Regolia,<sup>37</sup> formatosi a Napoli, o la *galleria di Sebastiaan Leerse* del fiammingo Franz Francken II–<sup>38</sup> permettono di verificare la conformità dell'allestimento di palazzo Raccuia alle convenzioni e agli standard dell'epoca.

Sembra che il successo delle gallerie di Palermo abbia superato anche i confini regionali. A Cavallino, nei pressi di Lecce, nel terzo decennio del Seicento, il nobile Francesco Castromediano fece costruire una grandiosa galleria, affidando la realizzazione dell'apparato decorativo, dopo il 1652, al pittore, scultore e architetto Carlo d'Aprile, attivo presso la corte reale asburgica e quella vicereale siciliana.<sup>39</sup> Per il figlio del principe di Leonforte, Giuseppe, l'artista eseguì alcuni disegni e non va escluso che possa avere avuto un ruolo anche nel progetto della villa che questi costruì fuori le mura, nella piana bagherese.<sup>40</sup>

### Moltiplicazione dei percorsi di rappresentanza

Secondo Patricia Waddy il passaggio da una a due o più anticamere venne codificato in Italia da Francesco Sestini da Bibiena nel suo trattato *Il maestro di camera*, compilato ad uso del cardinalato romano ed edito a Roma nel 1621.<sup>41</sup> Nel 1623 il testo venne pubblicato in Francia; la tendenza a moltiplicare gli spazi destinati alle attese, ai percorsi e alle pratiche rituali si diffuse poi presso le maggiori

<sup>33</sup> Sul tema della Galleria nei palazzi siciliani si rinvia a PIAZZA, Stefano, 2018.

<sup>34</sup> STRUNCK, Christina, 2010. Le relazioni con i cardinali citati sono testimoniate in: "corpus di missive inviate dal procuratore Nicolò Scaglione da Roma al principe di Leonforte", ASPA, *Trabia*, serie I, voll. 356-358, passim.

<sup>35</sup> STRUNCK, Christina, 2001.

<sup>36</sup> Nicolò Branciforte fu pretore di Palermo negli anni 1613-1615 e 1623-24 e strategoto di Messina nel 1615 e nel 1642. Sul museo di Messina: PUGLIATTI, Teresa, 2001. Sulla galleria di Emanuele Filiberto di Savoia: FAILLA, Maria Beatrice, 2003. Dal testo, ove non diversamente specificato, sono tratte le informazioni sulla galleria vicereale palermitana.

<sup>37</sup> L'accostamento tra il disegno delle quadre e la tela di Michele Regolia (Napoli, collezione privata, 1625-30 ca) è già stata proposta da ABBATE, Vincenzo, 2011, p. 74.

<sup>38</sup> Il confronto con l'opera del fiammingo Frans Francken (II), *Sebastiaan Leerse in his Gallery*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, prima metà del XVII sec. è proposto in MONTANA, Sabina, 20013-14, p. 146.

<sup>39</sup> Su palazzo Castromediano a Cavallino di Lecce e sul ruolo di Carlo D'Aprile si veda per ultimo CASCIARO, Raffaele, 2018. Plausibili relazioni con i Branciforte sono segnalate in D'ARPA, Ciro, 2018.

<sup>40</sup> MONTANA, Sabina, 2010.

<sup>41</sup> WADDY, Patricia, 1990, p. 12-13. L'anticamera nasce a Roma e viene poi esportata in Francia alla corte di Enrico II (1547-1559) probabilmente attraverso Caterina dei Medici. Sul tema: PIAZZA, Stefano, 2005b, p. 184, 207 nota 42.

corti italiane ed europee,<sup>42</sup> ed è forse utile ricordare che cerimoniali ed etichette, che tanto riflesso ebbero nel disegno degli spazi, ebbero una compiuta codifica presso Madrid solo intorno alla metà del secolo. Queste digressioni non sono gratuite: presso l'archivio privato Trabia, dove si custodiscono le carte dei Branciforte, si trova un fascicolo intitolato *Diritti di precedenza di luogo tra la nobiltà palermitana*.<sup>43</sup> Le scritture costituiscono un *vademecum* dei cerimoniali di corte e furono compilate ad uso della famiglia Branciforte negli anni Sessanta del Seicento, negli stessi anni in cui, su incarico della corte vicereale, l'ufficio del Protonotaro raccoglieva una miscellanea di istruzioni reali e diari cerimoniali, oggi nota e parzialmente edita, col nome di *Cerimoniale dei signori viceré*.<sup>44</sup> Un memoriale dell'inedito fascicolo *Diritti di precedenza...*, datato 1666, descrive le pratiche dei viceré "più moderni", punto di riferimento dei titolari del Regno che frequentavano assiduamente il palazzo e ne replicavano le abitudini nelle occasioni festive che coinvolgevano pari, sodali e rappresentanti istituzionali.

Non sappiamo a quale decennio faccia riferimento l'espressione "(viceré) più moderni" ma già alle soglie degli anni Trenta del Seicento, presso il Palazzo Reale di Palermo si introducevano pratiche che contemplavano udienze nelle camere private del viceré, dette *di parata* o *di strato*, e lunghi tempi di attesa con relativa moltiplicazione degli spazi: "camere anticamere retrocamere".<sup>45</sup> La ricezione dei nuovi rituali presso l'aristocrazia palermitana fu immediata: nel 1628 la duchessa di Teranova ricevette nella sua residenza di Palermo il viceré, duca di Albuquerque, seguendo le nuove prassi<sup>46</sup> (venne ad incontrarlo nella porta dell'anticamera [...] e nell'uscire l'accompagnò per insino alla sala con altre tre dame ...); pochi anni dopo il barone di San Marco, in vista di un'occasione festi-

va che contemplava giochi equestri da svolgersi nel giardino del palazzo, faceva costruire un sistema di palchi e invitava gli ospiti a svolgere un percorso cerimoniale che impegnava sale, anticamere, camere e, come punto di arrivo, la galleria, dotata di un collegamento verticale che conduceva ai palchi ("a fare il passaggio dalla galleria al muro del giardino e fare palchi per tutto il muro del giardino e due palchi, di cui uno per cavalieri e quanto necessario per gioco staffermo").<sup>48</sup> L'accesso diretto dal piano strada era invece riservato alla servitù. Anche il palazzo Branciforte aveva un giardino contiguo alla galleria, una lunga teoria di camere e una camera da parata con "pietre lavorate dell'alcova",<sup>48</sup> ovvero decori a marmi mischi, che attestano indirettamente la progressiva trasformazione di un ambiente tradizionalmente destinato all'intimità in spazio di rappresentanza. Negli stessi anni, i Branciforti duchi di San Giovanni, consanguinei del principe di Leonforte, commissionavano la costruzione di camere di strato, dotate di alcova, camerini, letto a baldacchino, dove, alla maniera dei viceré davano udienza.<sup>49</sup>

## Conclusioni

A partire dai primi anni del Seicento, la moltiplicazione di titoli nobiliari portò ad un processo inflattivo; le nuove pratiche cerimoniali e le forti tensioni sociali, poi culminate in moti rivoltosi e congiure, significativamente appellate "dei nobili", accentuarono il distacco tra le fonti del potere e la base nobiliare. La progressiva perdita di prestigio facilitò presso i ceti sociali apicali la ricerca di campi di distinzione basati sull'ostentazione di beni di lusso e sul ricorso a pratiche elitarie.

Palazzi e giardini di città, corti feudali e ville fuori porta diventarono teatro di manifestazioni pubbliche che coinvolgevano nobili, viceré, funzionari

<sup>42</sup> Cfr. WADDY, Patricia, 1990, p. 12-13. A conferma del primato di Roma si ricorda che ancora nel 1718 l'ambasciatore spagnolo a Roma riceveva dal re l'incarico di raccogliere negli archivi apostolici scritture relative ai diritti di precedenza, ritenendo fondamentale la conoscenza «de los estilos de Roma». Si veda a riguardo VISCEGLIA, Maria Antonietta, 1997, 231, p. 117-176 e, in particolare p. 126.

<sup>43</sup> Il fascicolo è in ASPa, Trabia, serie I, vol. 216, ff. 170-264.

<sup>44</sup> Le scritture compilate dal maestro cerimoniere sono custodite presso il fondo Protonotaro del Regno e parzialmente edite in MAZZARESE FARDELLA, Enrico e al. (a cura di), Palermo, 1976.

<sup>45</sup> ASPa, Trabia, serie I, vol. 216, ff. 298-307, *Scritto mandato al Signor Reggente La Torre per diverse cose toccanti la nobiltà*, Palermo 15 gennaio 1666.

<sup>46</sup> MAZZARESE FARDELLA, Enrico, 1976, p. 83.

<sup>47</sup> ASPa, Notai defunti, not. Vincenzo Amato, st. I, registro 210, f. 984.

<sup>48</sup> ASPa, Trabia, serie N, vol. N 37, f. 179, documento datato 18 settembre 1629 che attesta il pagamento Gian Giacomo Ceresola per il lavoro svolto.

<sup>49</sup> Sul palazzo palermitano dei Branciforte del ramo di S. Giovanni: D'ARPA, Ciro; CHIFARI, Luisa, 2019 in particolare p. 50.



e alti dignitari. All'indomani della costruzione di palazzo Branciforte, molti pari e sodali stipularono contratti con gli stessi architetti e maestranze. Il palazzo del principe di Leonforte diventò un modello, specchio del prestigio del suo committente. Non è un caso che il genealogista di famiglia, per descrivere le virtù del principe, abbia fatto ricorso alla descrizione del sontuoso palazzo, inteso come attributo di nobiltà e liberalitas: "scuola di scienze ed arti liberali".<sup>50</sup>

Sul volgere del secolo nuove gerarchie si profilavano all'orizzonte e se gli spazi e i percorsi interni cambiavano pelle, secondo il succedersi delle mode, in architettura nuovi temi di ostentazione si ponevano all'attenzione, in primo luogo, tra questi, il disegno e la costruzione di scenografici scaloni.

## Bibliografia

- ABBATE, Vincenzo. *La grande stagione del collezionismo. Mecenate, accademie e mercato dell'arte in Sicilia tra Cinque e Seicento*. Palermo: Kalós, 2011.
- BISAGNO, Francesco Domenico. *Trattato della pittura. Fondato nell'autorità di molti eccellenti in questa professione. Fatto a commune beneficio de' virtuosi da Fra D. Francesco Bisagno ... all'Illustrissimo e Eccellentissimo Signore il Signor D. Nicolò Placido Branciforti Principe di Leonforte ...* Venezia: Giunti, 1642.
- CASCIARO, Raffaele. "Carlo D'Aprile dentro e fuori dal Palazzo Ducale di Cavallino". In: CAZZATO, V. (a cura di). *La Galleria di Palazzo in età barocca dall'Europa al Regno di Napoli*. Lecce: Galatina, 2018, p. 254-266.
- CORTESI, Paolo. *De Cardinalatu*, 3 voll., Roma: 1510.
- CRESCENZI, Pietro. *Corona della nobiltà italiana*, voll. 2. Bologna: Nicolò Tebaldini, 1639-1642.
- D'ARPA, Ciro. "Le statue di Carlo D'Aprile per le gallerie di palazzo Castromediano a Cavallino (Lecce) e di palazzo Branciforti di Scordia a Palermo: due casi a confronto". *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 2018, 26/27, p. 132-136.
- D'ARPA, Ciro; CHIFARI, Luisa. "I Branciforti di Scordia e la loro dimora palermitana". In: D'ARPA, C., CHIFARI, L. (cur.). *Vivere e abitare da nobili a Palermo tra Seicento e Ottocento*. Palermo: Palermo University Press, 2019, p. 35-65.
- DE DIVITIS, Bianca. "I cavalli di Venafro: arte e diplomazia tra i Gonzaga e i Pandone". In: GAROFALO, E. e MATTEI, F. (a cura di). *I Gonzaga fuori Mantova. Architettura, relazioni, potere*. Roma: Viella, 2022, p. 81-110.
- FAILLA, Maria Beatrice. "Il principe Emanuele Filiberto di Savoia. Collezioni e committenze tra ducato sabauda, corte spagnola e vicereame di Sicilia". In: FAILLA, M.B., GORIA, C. *Committenti d'età barocca. Le collezioni del principe Emanuele Filiberto di Savoia a Palermo e la decorazione di Palazzo Taffini d'Acceglio a Savigliano*. Torino: Allemandi, 2003, p. 13-85.

- GAROFALO, Emanuela. "La costruzione di una corte, prove generali". In: GAROFALO, E. e MATTEI, F. (a cura di). *I Gonzaga fuori Mantova. Architettura, relazioni, potere*, Roma: Viella, 2022, p. 111-146.
- GIANNINI, Maria. "Il 'palazzo senatorio' di Paolo Cortesi. L'architettura nel De cardinalatu (1510)". *Miscellanea Storica della Valdelsa*, CVIII, fasc. 3, 293, 2003, p. 63-82.
- GIARRIZZO, Giuseppe. *Il cavaliere giostrante*. Catania: Maimone, 1998.
- LO FASO DI SERRADIFALCO, Alberico. "Ordine con cui intervennero li tre bracci del Parlamento celebrato in Messina nel mese di marzo 1639". *Società di Studi Araldici*, 2005, s/p.
- MAJORANA, Giuseppe. "Francesco Branciforte Barresi e le due principesse d'Austria". *Archivio Storico per la Sicilia Orientale*, XIII, fasc. I-II, 1916, p. 113-135.
- MAZZARESE FARDELLA, Enrico e al. (a cura di). *Cerimoniale de' signori viceré (1584-1668)*. Palermo: Società Siciliana per la Storia Patria, 1976.
- MONTANA, Sabina. *'O corte a Dio'. Prime architetture barocche a Bagheria: villa Branciforte Butera*. Bagheria: Plumelia edizioni, 2010.
- MONTANA, Sabina. *Una committenza nobile in Sicilia tra Cinque e Seicento. Le architetture dei Branciforte di Raccuja (1552-1661)*. Tesi di dottorato in Storia dell'Architettura, relatore prof. Stefano Piazza, A.A. 2013-2014.
- MONTANA, Sabina. "Dati sulla genesi di una residenza aristocratica a Palermo alla fine del XVI secolo: palazzo Branciforte". *Lexicon. Storie e Architettura in Sicilia*, 31, 2020, p. 69-75.
- NIGRELLI, Giuseppe. *Manoscritti inediti del Settecento e note di storiografia leonfortese*. Leonforte: Euno Edizioni, 2013.
- PIAZZA, Stefano. *Dimore feudali in Sicilia fra Seicento e Settecento*. Palermo: Caracol, 2005.
- PIAZZA, Stefano. *Architettura e nobiltà*. Palermo: L'epos, 2005b.
- PIAZZA, Stefano. "Dalla quadreria alla cineseria: lo sviluppo della Galleria di palazzo nella Sicilia del Seicento e Settecento". In: CAZZATO, V. (a cura di). *La Galleria di Palazzo in età barocca dall'Europa al Regno di Napoli*. Lecce: Galatina, 2018, p. 116-125.
- PRISCIANESE, Francesco. *Del governo della corte d'un Signore in Roma*. Roma: 1543.
- PUGLIATTI, Teresa. "Le raccolte di 'meraviglie' a Messina nel Seicento". In: ABBATE, V. (a cura di), *Wunderkammer siciliana. Alle origini del museo perduto*. Napoli: Electa, 2001, p. 47-54.
- PUGLIATTI, Teresa. *Pittura della tarda Maniera nella Sicilia occidentale (1557-1647)*. Palermo: Kalós, 2011.
- SCADUTO, Fulvia. *Architettura committenza e città nell'età di Filippo II. Il palazzo Castrone a Palermo*. Palermo: Promolibri Editore, 2003.
- STRUNCK, Christina. "La sistemazione seicentesca delle sculture antiche: La Galleria Giustiniana e la galleria di palazzo Giustiniani a confronto". In: FUSCONI, G. (a cura di). *I Giustiniani e l'antico*. Roma: L'Erma Di Bretschneider, 2001, p. 57-70.
- STRUNCK, Christina. "A statistical approach to changes in the design and function of galleries". In: *Europäische*

<sup>50</sup> *Raccolta di alcune cose notabili appartenenti alla nobilissima famiglia Branciforti*, ms. del XVIII sec. custodito presso la Biblioteca Comunale di Palermo ai segni Qq G 59.

- Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective*. München: Hirmer Verlag, 2010, p. 221-260.
- VESCO, Maurizio. "Un cantiere barocco a Palermo: il palazzo di Diego Aragona e Tagliavia duca di Terranova (1640-1642)". *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia e nel Mediterraneo*, 10-11, 2010, p. 98-102.
- VESCO, Maurizio. "La scala nell'architettura palaziale cinquecentesca palermitana: continuità e innovazione". In: BARES, M. M. e ANTISTA, G. (a cura di). *Le scale in pietra a vista nel Mediterraneo*. Palermo: Caracol, 2013, p. 58-61.
- VISCEGLIA, Maria Antonietta. "Il cerimoniale come linguaggio politico", *Publications de l'École Française de Rome*, 1997, 231, p. 117-176.
- WADDY, Patricia. *Seventeenth-century Roman palaces. Use and the art of the plan*. New York: Architecture History Foundation, 1990.

# HISTORIA, POESÍA Y VERDAD EN UN DISEÑO DE JOSÉ RIBELLES (1775-1835) PARA EL TELÓN DEL TEATRO DEL PRÍNCIPE

MERCEDES CERÓN PEÑA

Universidad de Salamanca  
mceron@usal.es

**Resumen:** Este artículo relaciona dos obras pertenecientes a la colección del Museo Nacional del Romanticismo con el diseño realizado por José Ribelles para el telón del Teatro del Príncipe, presentado al público madrileño el día del cumpleaños de Fernando VII en 1814. Partiendo de una descripción contemporánea publicada en el *Diario de Madrid*, se estudia la iconografía de la obra de Ribelles en relación con los tres estudios preparatorios conocidos, con posibles fuentes visuales y textuales y con la obra representada en el teatro en esa ocasión. Se considera asimismo la ambigüedad en las elecciones iconográficas del artista y en su uso de la alegoría con respecto al momento histórico para el que fue creada la imagen, hoy perdida.

**Palabras clave:** Alegoría / Fernando VII / Historia / José Ribelles / teatro / telón.

## HISTORY, POETRY AND TRUTH IN A DESIGN FOR THE CURTAIN OF THE TEATRO DEL PRÍNCIPE BY JOSÉ RIBELLES (1775-1835)

**Abstract:** This article explores the relationship between two works attributed to José Ribelles now in the Museo Nacional del Romanticismo and his design for the curtain of the Teatro del Príncipe, revealed to a Madrid audience on Ferdinand VII's birthday in 1814. A contemporary description of the curtain published in the *Diario de Madrid* is the point of departure to discuss the iconography of Ribelles's design in connection with the three preparatory studies known so far, with potential visual and textual sources, and with the play staged at the Teatro del Príncipe on that day. The ambiguities in Ribelles's iconographical choices and his use of the allegorical genre are also considered in relation to the specific historical circumstances in which this work, now lost, was produced.

**Key words:** Allegory / Ferdinand VII / History / José Ribelles / theatre / theatre curtain.

El 14 de octubre de 1814, el *Diario de Madrid* publicaba un elogio de Fernando VII con motivo de su onomástica, seguido de la habitual selección de noticias y avisos de carácter local. Entre ellos se incluía el anuncio de la representación de la *Comedia de repente*, acompañada de una sinfonía y de una opereta, todo ello, según se aclaraba en una nota, "en obsequio del cumpleaños de nuestro amado Monarca". La nota citada proporcionaba, además, información sobre "la nueva cortina que cubre el escenario, pintada por el profesor D. José Ribelles", decorada con una alegoría cuyo asunto explicaba con detalle:

La morada de la Verdad, colocada ésta en el centro, y cuya incomparable belleza se proponen descubrir los genios de la Tragedia y Comedia. Se ven á su izquierda la Historia y la Poesía sobre el Tiempo encadenado. A la derecha los genios de las Artes retratan á los poetas de nuestro Parnaso, entre los cuales ocupa dignamente lugar el célebre Miguel de Cervantes; y Minerva desde un trono de nubes manda á estos genios conducir los retratos al Trono de la Inmortalidad, que se ve en la parte mas elevada.<sup>1</sup>

Tanto el telón como la escenografía habrían sido pintados por José Ribelles y Helip (1775-1835), quien también retrataría en varias ocasiones al popular

\* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2023 / Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2023.

<sup>1</sup> "Teatros", *Diario de Madrid*, no. 287, 14 octubre de 1814, p. 416. El Mercurio Español también se hizo eco del acontecimiento, aclarando que la cortina descubierta el mismo día en el Teatro de la Cruz, que en un número anterior habían atribuido igualmente a Ribelles, era obra de Zacarías Velázquez.

actor Isidoro Máiquez (1768-1820) que, según la lista de actores de la *Comedia de repente*, habría interpretado al protagonista, César.<sup>2</sup> Ribelles, formado con Vicente López en la Real Academia de San Carlos en su Valencia natal, llevaba por entonces quince años trabajando como pintor en Madrid. Durante la ocupación francesa había realizado decoraciones para la logia masónica de Santa Julia, de la que fue maestro, ocasionándole su pertenencia a la misma problemas con la Inquisición, aunque consiguió evitar represalias y continuar progresando en su carrera académica.<sup>3</sup> Son bien conocidas la implicación de Ribelles en la creación de escenografías al fresco y al temple para el Teatro del Príncipe y su autoría del telón del mismo, aunque se ignoraba su temática.<sup>4</sup> A este respecto afirmaba Barrio Moya que “desgraciadamente ninguna de estas obras se han conservado, pero debieron ser representativas del auge de esta plástica en los primeros años del siglo XIX”.<sup>5</sup> Si bien en principio es cierto que el telón se ha perdido, la descripción publicada en el *Diario de Madrid* permite identificar el asunto que lo decoraba y relacionarlo con dos obras atribuidas a Ribelles y conservadas en la actualidad en el Museo Nacional del Romanticismo, tituladas *Minerva como protectora de las artes* y *Alegoría de la Pintura y la Escultura*.<sup>6</sup>

El óleo sobre lienzo conocido como *Minerva como protectora de las artes* (Fig. 1) es, por su estilo y dimensiones, un boceto cuya iconografía, al igual que la de la *Alegoría de la Pintura y la Escultura* (Fig. 2) a pincel y tinta negra del mismo museo, se corresponde en líneas generales con la descripción del telón de Ribelles publicada en el *Diario de Madrid*. Ambas presentan, sin embargo, diferencias significativas entre sí y en relación con la pintura final perdida. Las dos son alegorías presididas por la diosa de la sabiduría, Minerva, cuyo fondo ocupa el “Trono de la Inmortalidad”, un edificio de estilo clásico y planta circular cubierto por una cúpula cuya cornisa está adornada en el dibujo con una serie de bustos, presumiblemente de autores griegos y romanos. Tanto en el boceto al óleo como en el dibujo, la personificación de la Verdad se encuentra sentada a la derecha y no en el centro. En este y en otros aspectos, y como es de esperar, la pintura

se acerca más a lo que habría sido la imagen final sobre el telón, puesto que la Verdad, a la que efectivamente descubren dos amorcillos que, según el texto, representarían a “los genios de la Tragedia y la Comedia”, ocupa una posición más próxima al centro, donde sostiene lo que parece ser un sol refulgente. Además, los responsables de pintar y esculpir los retratos de los poetas españoles en medallones ovalados, destacando el de Cervantes sobre un caballete a la izquierda, son otros amorcillos descritos como “genios de las artes”. En el dibujo, sin embargo, los amorcillos esculpen bustos en medallones y los transportan hacia el Templo de la Inmortalidad (o de la Fama) a la derecha mientras que, a la izquierda, aparece un pintor en pie volviéndose para mirar a la Verdad al tiempo que pone los últimos toques al retrato de Cervantes expuesto sobre un caballete, tras el cual se adivinan las efigies de otros autores sobre lienzos rectangulares. La celebración de Cervantes podría relacionarse con la participación de Ribelles en estos años en la ilustración de la edición de *El Quijote* publicada en 1819 por la Imprenta Real.<sup>7</sup> Es asimismo probable que Ribelles tuviera conocimiento de la popular obra de Agustín García de Arrieta *El espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra*, publicada en 1814, donde se cita un pasaje que hace referencia a la Historia como madre de la Verdad y “émula” del Tiempo:

Los historiadores que de mentiras se valen habian de ser quemados como los que hacen moneda falsa... habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales verdaderos y no nada apasionados; y que ni el interés, ni el miedo, el rencor, ni la afición, no les haga torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia, emula del tiempo, depósito de las acciones, registro de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, y advertencia de lo porvenir... La historia es cosa sagrada porque ha de ser verdadera; y donde esta la verdad esta Dios, en quanto á verdad... En efecto, lo que yo alcanzo es; que para componer historias y libros, de qualquier suerte que sean, es menester un gran juicio, y un maduro entendimiento.<sup>8</sup>

El pintor, de cabello y barba largos, luce sobre el pecho una cruz que podría aludir al emblema de la orden de Santiago otorgado a Velázquez, aunque,

<sup>2</sup> Madrid, Museo Lázaro Galdiano, no. inv. 08103.

<sup>3</sup> BARRIO MOYA, José Luis, 1995, p. 163-164.

<sup>4</sup> OSSORIO Y BERNARD, Manuel, 1869, vol. 2, p. 152.

<sup>5</sup> BARRIO MOYA, José Luis, 1995, p. 167.

<sup>6</sup> Madrid, Museo del Romanticismo, nos. inv. CE8381 y CE7327.

<sup>7</sup> TORRES PÉREZ, José María, 2005, p. 775-798.

<sup>8</sup> GARCÍA DE ARRIETA, Agustín, 1814, p. 111-112.





Fig. 1. José Ribelles, *Minerva como protectora de las artes*, 1814, óleo sobre lienzo, 32,5 x 42,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 2. José Ribelles, *Alegoría de la Pintura y la Escultura*, 1814, pincel y tinta negra sobre papel, 26,8 x 37,5 cm, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo.

dado que Ribelles no ha intentado reproducir la fisonomía del artista sevillano, también podría interpretarse como una alusión genérica al reconocimiento de la nobleza de la pintura y de su carácter intelectual. De tratarse de una referencia a Velázquez, se relacionaría con la caracterización de su estilo pictórico como “admirable en la imitación de la verdad”, según se afirmaba en la inscripción bajo el *El Triunfo de Baco* grabado por Manuel Salvador Carmona en 1793.<sup>9</sup> Tras el pintor, y a sus pies, Ribelles incluye otras tres efigies masculinas de medio cuerpo, quizás coronadas con laurel, aunque no es posible determinar si son personajes reales o retratos de poetas, al no estar encuadrados o enmarcados por óvalos. La personificación del Tiempo ocupa el lateral derecho en la pintura (y en el telón), pero el izquierdo en el dibujo. Tanto en la una como en el otro, le acompaña una figura femenina coronada de laurel cuyo pie y brazo reposan sobre libros apilados –en la pintura, se trata de una figura alada, vestida de azul y blanco, que sostiene una pluma y se vuelve para mirar a la Verdad. En el dibujo, sin embargo, carece de alas y se cubre el rostro con la mano, mientras que el amorcillo a sus pies baja la vista. Grandes columnas envueltas en amplios cortinajes y nubes constituyen el fondo efectista y apropiadamente teatral de las dos composiciones.

La figura femenina alada que escribe sobre la espalda del Tiempo ha sido tradicionalmente identi-

ficada como una personificación de la Historia. El origen de su iconografía se encuentra, como es bien sabido, en la obra de Cesare Ripa, cuya vigencia en el siglo XVIII se manifiesta en imágenes como la *Alegoría de la Verdad* pintada por Sebastiano Conca para el Marqués Gerini de Florencia, grabada por Lorenzo Lorenzi en 1759 (Fig. 3). En ella, la Historia escribe con una pluma sobre la espalda del Tiempo y se vuelve para mirar a la Verdad semidesnuda, que sostiene en la mano un sol mientras se apoya en el tradicional orbe. Las tres figuras principales de Conca –Verdad, Historia y Tiempo– coinciden con la pintura de Ribelles, lo que sugiere una posible fuente iconográfica para esta parte concreta de la composición.<sup>10</sup> La relación entre ambas imágenes se ve reforzada por la presencia de un busto de Minerva y de un templo circular al fondo de la pintura de Conca. Ni la Historia de Conca ni la de Ripa llevan corona de laurel, atributo de la musa Clío.<sup>11</sup> Una combinación de las características de ambas figuras, similar a la que presenta Ribelles en su boceto al óleo, aparece en la *Alegoría de la Historia* de Anton Raphael Mengs pintada en 1776 para el Vaticano y copiada por su discípulo Francisco Javier Ramos para ser grabada por Domenico Cunego en 1782.<sup>12</sup> Por otra parte, en su ilustración para el capítulo primero del volumen primero de la *Historia General de España* del Padre Mariana publicado en Valencia por Benito Monfort en 1783, Rafael Ximeno y Fernando Selma muestran a la Historia como una figura femenina alada y desnuda

<sup>9</sup> PÁEZ RÍOS, Elena, 1981, no. 1969-106.

<sup>10</sup> Londres, British Museum, BM 1951,1008.89.

<sup>11</sup> WELLINGTON GAHTAN, Maia, 2019, p. 334.

<sup>12</sup> JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier, 2013, p. 106-107. Véase impresión en MAH Musée d’art et d’histoire, Ville de Genève. Ancien fonds, no. inv. E 2015-1272.



Fig. 3. Lorenzo Lorenzi y Sebastiano Conca, *Alegoría de la Verdad*, 1759, aguafuerte, 37,2 x 40,9 cm, Londres, British Museum © The Trustees of the British Museum.

(pero sin corona de laurel) que sostiene su pluma disponiéndose a escribir apoyada en el Tiempo (Fig. 4). La diferencia con respecto a las otras fuentes mencionadas es que, en lugar de mirar a la Verdad, esta Historia inspecciona un largo pergamino que el Tiempo desenrolla en el que han sido representados dos grupos de soldados, un campamento militar y una fortificación. Sobre las dos figuras se observa la inscripción "La Historia escribe lo que el Tiempo desembuelve", mientras a su alrededor varios amorcillos estudian fragmentos de relieves, monedas, esferas armilares, un globo terráqueo y una tabla con datos astronómicos.<sup>13</sup> En esta imagen, la representación visual de los hechos históricos sustituye, por tanto, a la Verdad como fuente de la Historia. Selma y Ximeno reivindican así la función documental de las artes visuales y de la cultura material en la producción del conocimiento, en este caso histórico.

Tanto en el dibujo de Ribelles como en su boceto al óleo, la personificación alada de la Historia apoya un pie sobre un objeto rectangular siguiendo la descripción de Ripa, para quien este detalle alude



Fig. 4. Rafael Ximeno y Fernando Selma, *La Historia escribe lo que el Tiempo desembuelve*, 1783, grabado a buril y aguafuerte, 10,1 x 14,9 cm, Londres, British Museum, © The Trustees of the British Museum.

a su firmeza, ya que "no debe dejarse corromper ni someterse a ninguna clase de falsedad por interés personal".<sup>14</sup> En la *Iconología* de Ripa, la Historia vestía una túnica blanca como alusión a estas mismas cualidades. En el boceto al óleo de Ribelles, la Historia viste un manto azul sobre su túnica blanca, replicando los colores utilizados en su alegoría de la Poesía pintada unos años antes por Francisco de Goya, a quien, Ribelles conocía y admiraba<sup>15</sup>. Del pintor aragonés pudo tomar también la idea del protagonismo de los geniecillos en su composición. El que aparece sentado escribiendo junto a la Historia tendría que ser, dada la descripción del *Diario de Madrid*, la Poesía, aunque, como se ha advertido, existe cierta ambigüedad en la imagen en cuanto al significado de las personificaciones.

Las ambigüedades se resuelven y la composición se simplifica, acercándose aún más a la descripción de la cortina en la prensa de la época, en un tercer estudio preparatorio que apareció en el mercado del arte en 1994 y cuyo paradero actual se desconoce.<sup>16</sup> En esta imagen, la Verdad descubierta por los genios de la Tragedia y la Comedia se sitúa, efectivamente, en el centro, con la Poesía, la Historia y el Tiempo a la derecha, mientras que a la izquierda se encuentran los genios de las artes retratando a

<sup>13</sup> Londres, British Museum, no. inv. 1895,1031.467.

<sup>14</sup> WELLINGTON GAHTAN, Maia, 2019, p. 321.

<sup>15</sup> Estocolmo, Nationaalmuseum, no. inv. NM 5592.

<sup>16</sup> [Artnet] Subastado el 27 mayo 1994 como *Alegoría de las artes*, <http://www.artnet.com/artists/jos%C3%A9-ribelles-y-helip/>. Esta ilustración ha debido omitirse por su escasa calidad.

los autores españoles, entre los que ocupa un lugar destacado Cervantes. Minerva y el Templo de la Inmortalidad están representados en la parte superior, entre colgaduras, nubes y guirnalda que cubren parcialmente las columnas de orden gigante del fondo. El resultado es mucho más equilibrado desde un punto de vista compositivo y la reubicación de las figuras permite al geniecillo que acompañaba a la Historia salir de su sombra y dedicarse, sentado junto a ella, a escribir con su pluma en un libro más pequeño, emulándola. La Historia, por su parte, trabaja ahora sobre una superficie rectangular de grandes dimensiones y escaso grosor colocada de tal manera que impide ver el instrumento que sostiene en la mano (no se trataría ya necesariamente de una pluma), con el que podría estar escribiendo, dibujando o pintando.

La pintura del telón del Teatro del Príncipe fue presentada al público en un momento delicado, tanto para Ribelles y Máiquez como para el rey en cuyo obsequio, como apuntaba el periódico, se habían renovado la iluminación y decoración del teatro. La popularidad de Fernando VII, recibido tan sólo unos meses antes con entusiasmo por casi todos los sectores de la población, incluidos los liberales y los constitucionales, comenzaba a resentirse tras la abrogación de la Constitución en mayo de 1814, que suponía el fin de la libertad de expresión y de imprenta y la reinstauración de la Inquisición.<sup>17</sup> Su restauración en el trono fue acompañada de lo que Carlos Reyero ha calificado como “una batalla visual”, cuyo propósito era convencer al público de las virtudes del rey y de su causa por medio de imágenes.<sup>18</sup> Ribelles, investigado por la Inquisición como afrancesado y masón, logró salir más o menos indemne de las medidas de represión instauradas durante el Sexenio Absolutista, posiblemente gracias a su contribución a la creación y difusión de la propaganda visual fernandina.<sup>19</sup> En cuanto a Máiquez, brevemente encarcelado por sus ideas liberales en mayo de 1814, evitó tras su liberación participar en “tragedias políticas”, dedicándose a poner en escena “piezas relativas a la pasada guerra que no hubiese demasiada exaltación cívica”.<sup>20</sup>

En marzo de aquel mismo año, Máiquez había protagonizado en el Teatro del Príncipe la tragedia *Roma libre*, prohibida después de tres representaciones y denunciada por el periódico conservador *El Procurador General de la Nación y del Rey* por incitar al republicanismo y al “odio” a los reyes.<sup>21</sup> En la alegoría del telón no hay ningún elemento abiertamente político o polémico. De hecho, la preferencia por la alegoría como modo de representación y la importancia de la historia, presentada como “verdadera” han sido destacadas como características de la propaganda visual fernandina.<sup>22</sup> Los cambios realizados por Ribelles en su representación de la Poesía, la Verdad y la Historia en los tres estudios preparatorios descritos apuntan, sin embargo, al potencial de estos conceptos para ser malinterpretados y ponen de manifiesto, en última instancia, las limitaciones de la alegoría como medio de propaganda de masas.<sup>23</sup>

La posible confusión entre Historia y Poesía y la relación que tendrían entre sí y con respecto a la Verdad apuntan a cuestiones teóricas de carácter más amplio. En los días anteriores a la presentación del nuevo telón ante el público madrileño, apareció en el periódico *El Correo General* un ensayo en dos partes sobre el estudio como camino hacia la virtud, cuya segunda entrega se centraba en el papel de la Historia y de la Poesía.<sup>24</sup> Incluía también una disquisición sobre la función del teatro como “escuela de las virtudes y de las costumbres”. Según el anónimo autor, la Historia probaba de manera irrefutable, por ejemplo, la conveniencia y la necesidad del ser humano, “en todos los tiempos y países”, de someterse “al yugo de la religión”. Se refería también a la influencia del “poeta” en la opinión pública describiendo su labor, de un modo un tanto siniestro, como la del que “se introduce en las casas, y allí busca los defectos para pintarlos y ridiculizarlos”. La Historia y la Poesía aparecen aquí como medios para controlar o influir en la opinión pública, llegando al extremo, en el caso de la segunda, de identificarse con una forma de denuncia. Otro ejemplo de la existencia de nociones enfrentadas de lo que la Historia debía ser y mostrar se ma-

<sup>17</sup> MARCUELLO BENEDICTO, Juan Ignacio, 1999, p. 68.

<sup>18</sup> REYERO, Carlos, 2017, p. 409-410.

<sup>19</sup> ALBA PAGÁN, Ester, 2014, p. 420.

<sup>20</sup> PINA CABALLERO, C. I., 2020, p. 303, [https://doi.org/10.25267/Cuad\\_illus\\_romant.2020.i26.13](https://doi.org/10.25267/Cuad_illus_romant.2020.i26.13)

<sup>21</sup> “Artículo comunicado”. *El Procurador general de la nación y del rey*, no. 68, 24 marzo 1814, p. 653-659 (p. 658).

<sup>22</sup> ALBA PAGÁN, Ester, 2020, p. 65.

<sup>23</sup> REYERO, Carlos, 2010.

<sup>24</sup> “Variedades. El estudio es el camino derecho que conduce a la virtud”. *El Correo General*, 6 octubre 1814, no. 36, p. 143-144 y 8 octubre 1814, no. 38, p. 150-152.



nifiesta en la siguiente queja del reaccionario *Diario Patriótico de Cádiz* en enero de 1814:

Con dolor vemos, que *memorias, apuntes*, y aun los que se llaman *documentos*, preparados como materiales, no servirán á la historia sino para que se presente compuesta y ataviada ó en proyecto; y lo mismo decimos de los *ensayos* ó pedasitos [sic] de historia. Más para construirla con solidez es precisa la verdad desnuda, sin otro orden que el que dio la misma sucesión de los *hechos*, orden que aunque á las reglas y teorías no convenga, á él deben ajustarse las teorías y las reglas. Quanto se ha impreso para la historia del alzamiento de España lo hemos leído, y lo que se ha escrito y se guarda no nos es desconocido ni extraño. Pero testigos presenciales de los hechos los vemos en todos estos escritos tan desfigurados, que llevamos la pena de que nuestros venideros tendrán mas bien una pintura que la historia verdadera de las hazañas de sus antepasados.<sup>25</sup>

El *Diario Patriótico* cuestionaba, por tanto, la fiabilidad de las fuentes documentales y materiales, al tiempo que afirmaba tanto la existencia de una "Historia verdadera" como la posibilidad de conocerla por medio de testimonios directos de testigos, sin considerar que éstos pudieran no ser objetivos. Se refería, además, a la "pintura" como opuesta a esta "historia verdadera" prefiriéndose, por tanto, fuentes orales y textuales frente a fuentes visuales como medio para obtener información fidedigna sobre hechos históricos recientes. La necesidad de controlar la narrativa histórica que expresaba este periódico fue compartida por otras publicaciones conservadoras, como *El Tío Tremenda*, o los *críticos del malecón*, que en el mismo año recomendaba recoger en cada provincia testimonios sobre actos heroicos de carácter local para reunirlos en una "historia general de revolución" de carácter triunfalista y celebratorio.<sup>26</sup> Una versión distinta de la historia reciente era la que defendía el periódico liberal gaditano *El Conciso*, que en enero de 1814 aludía, por una parte, a la petición del diputado José de Vargas y Ponce (1760-1821), presidente de la Academia de Historia, para "Que se nombre una comisión que medite el modo de conservar los ar-

chivos que se han reservado de la destrucción enemiga, y que tanto pueden servir para la formación de la historia".<sup>27</sup> Por otra parte, y en el mismo número, afirmaba Vargas y Ponce la necesidad de hacer al rey conocedor de los hechos históricos protagonizados por sus súbditos en los años precedentes para mostrarle cómo el origen de su recobrada autoridad se encontraba en el esfuerzo y en el sacrificio de su pueblo:

He aquí tu trono conservado por la lealtad de tus súbditos: he aquí tu corona, rescatada con la sangre de los españoles: he aquí tu cetro que la constancia española te devuelve: he aquí tu manto real, teñido de sangre de millares de víctimas sacrificadas por conservártelo, lee nuestra historia; infórmate de quanto los españoles han hecho por tí; y jamas olvides que á ellos, al pueblo español, lo debes todo.<sup>28</sup>

La centralidad del "pueblo español" como actor principal de su historia más reciente es reconocida en general, pero se manifiesta de un modo diferente dependiendo del medio. *El Tío Tremenda* y el *Diario Patriótico* enfatizaron el pintoresquismo y comicidad de sus acciones, reducidas a meras anécdotas y a fuente de entretenimiento, posiblemente como estrategia de infantilización que justificaría la sumisión al paternalismo absolutista del monarca.<sup>29</sup> *El Conciso*, por el contrario, se refería a la voluntad de sufrimiento y de sacrificio del pueblo, afirmando así tanto su agencia como su control y capacidad de decisión y de actuación como actor histórico. Estas diferencias en la representación del pueblo en la prensa periódica se manifestaron asimismo en las imágenes producidas para dejar constancia de lo acaecido durante la guerra. Al igual que en la literatura y en la historia, también en el ámbito artístico "había auténtica necesidad de visualizar los hechos porque era el vehículo más eficaz para que hubiera memoria reciente y futura de ellos".<sup>30</sup> Como es bien sabido, en 1814, Goya recibió de la Regencia el encargo, continuado por Fernando VII, para pintar cuatro cuadros de historia, de los cuales realizó sólo dos (*El 2 de mayo de 1808 en Madrid*, o "*La lucha con los mamelucos*" y *El 3 de mayo*

<sup>25</sup> *Diario patriótico de Cádiz*, 8 de enero 1814, no. 64, p. 735-742 (p. 736).

<sup>26</sup> *El Tío Tremenda, o los Críticos del malecón*, 1814, no. 38, p. 158-159.

<sup>27</sup> "Cortes". *El Conciso*. 20 enero 1814, no. 5, p. 33-35 (p. 34).

<sup>28</sup> "Algo del y sobre el tratado entre Fernando y el Corso". *El Conciso*. 20 enero 1814, no. 5, pp. 36-38 (p. 38).

<sup>29</sup> REYERO, Carlos, 2017, p. 430.

<sup>30</sup> VEGA, Jesusa. "Estampas de la crisis bélica contra Napoleón". En: CAMARERO BULLÓN, Concepción y GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (coord.). *El dominio de la realidad y la crisis del discurso: El nacimiento de la conciencia europea*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, p. 129-312 (p. 246).



de 1808 en Madrid, o "Los fusilamientos").<sup>31</sup> Ni sus pinturas ni la serie de *Desastres de la guerra* se caracterizan por el tono triunfalista y por la atención a lo local y anecdótico que propugnaba la prensa conservadora enfatizándose en ellas, por el contrario, la universalidad de las acciones y de las reacciones de sus anónimos personajes. Ribelles participó también en la creación de la memoria visual oficial de la guerra con sus dibujos del levantamiento del 2 de mayo en Madrid y de los homenajes a los héroes Daoíz y Velarde, pero sus representaciones son formularias y anecdóticas (en el primer caso posiblemente por resultar de la copia de las composiciones originales de Tomás López Enguídanos).<sup>32</sup> Además de Goya, fueron los grabadores "populares", como ha estudiado Jesusa Vega, los que lograron plasmar mejor el sufrimiento al que se refería *El Conciso*, confiriéndole un claro sentido de urgencia por registrar lo ocurrido.<sup>33</sup> Esta "urgencia" para representar el pasado más inmediato y darle así sentido se habría manifestado en primer lugar, como apunta Alberto Romero Ferrer, en la poesía, seguida del teatro.<sup>34</sup> Las representaciones teatrales fueron utilizadas no solo como "un instrumento de excepción para la transmisión de los diferentes modelos ideológicos y políticos puestos en juego" desde el principio de la guerra y durante la restauración fernandina, sino también "como comentario de la actualidad política –la comedia y el sainete– y como tribuna histórica –el drama y la tragedia–, con plena conciencia de la necesidad de entroncar el presente" con el pasado.<sup>35</sup> Sin embargo, la narración, interpretación y preservación de la historia más reciente se convirtió en objeto de controversia debido, al menos en parte, a la "necesidad que tuvo entonces el absolutismo de reescribir la memoria inmediata como anomalía".<sup>36</sup> Las estrategias adoptadas en estos medios habrían precedido –y posiblemente condicionado– a las que se utilizaron en las artes visuales.

Un ejemplo inmejorable de la inmediatez con la que los hechos históricos pasaron de vividos a representados sería, precisamente, la obra puesta en escena en el Teatro del Príncipe en el día en que

se reveló al público madrileño el telón de Ribelles. La *Comedia de repente*, escrita expresamente para el cumpleaños del rey por Félix Enciso Castrillón (c. 1760-c.1840), es una "comedia alegórica" que relata "la historia de la realización de una función especial en obsequio del rey, tratada en un modo metaliterario", diluyendo las distinciones entre actores y espectadores, entre realidad y representación.<sup>37</sup> La pieza teatral que homenajeaba a Fernando VII consistía en la escenificación de una "función" en homenaje a Fernando VII, aunque su organizador –"César", interpretado por Máiquez– negaba repetidamente en el texto el carácter teatral de dicho homenaje. A pesar de ello, César distribuye diferentes papeles entre quienes, en principio, son meros invitados (o meros espectadores): un "Capitán" presente aludiría al ejército, que había contribuido a la liberación del país y del rey junto al "pueblo", representado por el criado Francho. Las notas que acompañan el diálogo evidencian la importancia de los elementos pictóricos y escenográficos en el argumento de la obra dentro de la obra, centrado en el traslado por parte del ejército y del pueblo de un retrato del rey desde la cima de "unos escarpados peñascos" pintados hasta "un dosel, o especie de trono" dispuesto sobre el escenario. Para ello, deben sortear obstáculos como las imágenes, también pintadas, de un soldado francés y de "una vieja" murmuradora en las que se transforman los peñascos al dirigirse hacia ellos. Ante la alarma de Francho, César replica "Y es muy extraño, por cierto, / Que siendo Español te arredres / Por unos pintados lienzos, / Quando supistes vencer / Obstáculos verdaderos / Para traer á FERNANDO a su Tronó", aludiendo a su confusión entre realidad y representación.<sup>38</sup>

Los hechos a los que alude la *Comedia de repente* –las celebraciones populares del regreso del rey– transcurren de manera estrictamente simultánea con el homenaje de los madrileños a Fernando VII en su primera onomástica después de su restauración al trono. La obra alienta, por tanto, el equívoco entre el "hecho histórico" y su representación, en este caso teatral. Se trata de una ambigüedad

<sup>31</sup> Madrid, Museo Nacional del Prado, P-748 y P-749. MENA MARQUÉS, Manuela y MAURER, Gudrun. "El encargo del 2 y el 3 de mayo en Madrid". En: MENA MARQUÉS, Manuela B. (ed.). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 353-369.

<sup>32</sup> MATILLA, José Manuel, 2007, p. 247-265.

<sup>33</sup> VEGA, Jesusa, 2017, p. 209, 246.

<sup>34</sup> ROMERO FERRER, Alberto, 2013, p. 195-219.

<sup>35</sup> ROMERO FERRER, Alberto, 2013, p. 196.

<sup>36</sup> REYERO, Carlos, 2017, p. 408.

<sup>37</sup> SALGUES, Marie, 2020, p. 63-72, <http://books.openedition.org/cvz/18289>.

<sup>38</sup> ENCISO CASTRILLÓN, Félix, 1814, p. 48.

similar a la que se advertía en el asunto pintado en el nuevo telón del teatro por Ribelles. Antes de alzarse la cortina, el público contempla a la Verdad situada en un lugar prominente y rodeada de luz y se le invita a plantearse la relación entre Verdad, Poesía e Historia. En la obra, la glorificación de la Verdad es reafirmada por las palabras de César, que rechaza la calificación de su homenaje al rey como "comedia" defendiendo la "verdad" de lo representado. Pero César se cuida mucho, además, de identificar esta Verdad triunfante con la figura del monarca:

"¿Y es justo / Que fábulas empleemos / En función de tantas veras? / La verdad es el obsequio / Mas digno de los Monarcas. / Nunca, por ningún pretexto, La ficción ha de encumbrarse / Con un atrevido vuelo / Al sagrado del Palacio; / Pues tan fuerte es el veneno / De la mentira, que apenas / Se aproxima al Trono regio, / Quando todo lo emponzoña".<sup>39</sup>

La verdad se presenta, así, como prerrogativa de la monarquía, siendo el resto de las versiones de la Historia ficciones asociadas a la "mentira" que "todo lo emponzoña" alejada del "sagrado del Palacio". Se proclama pues, y como es lógico en un régimen absolutista que acababa de abolir la libertad de imprenta, la validez exclusiva y excluyente de una narrativa histórica única estrictamente controlada desde arriba, basada no en "memorias" escritas y documentos, sino en una selección de testimonios orales y anécdotas. Esta estrategia propagandística se complica al considerar el discurso contemporáneo sobre la naturaleza de la Historia. Vargas y Ponce, al solicitar en marzo de 1814 que se continuara la carta topográfica de España abandonada por sucesivos monarcas cuyas energías se habían centrado, según él, en fundar conventos y alentar supersticiones, rechazó las críticas de otros diputados a sus comentarios sobre Carlos II y Felipe III en nombre de la "verdad histórica", argumentando que "la historia, luz de la verdad y testigo de los tiempos y sucesos debía pintar á los reyes tales como fueron en sí, y [...] la comisión no podía hacer otra cosa, tanto mas quanto que manifestaba sus opiniones en el santuario mismo de la verdad, y á la faz de la nación entera".<sup>40</sup> En las palabras de Vargas y Ponce, la Historia desempeñaba un papel central como luz de la Verdad (y no al contrario) y como 'testigo de los tiempos' y bajo dicha luz debían ser también contemplados los monarcas.

Las variaciones señaladas entre los diseños de Ribelles podrían responder a la confusión y a los de-

bates de la época sobre la naturaleza y la autoridad de la Historia. El dibujo preparatorio a la aguada conservado en el Museo del Romanticismo, que probablemente refleja una idea temprana de la composición, muestra a este respecto unas elecciones iconográficas menos convencionales que las otras dos imágenes, lo que dificulta su interpretación. La figura de la Historia, en concreto, carece de las alas y de la pluma de las otras dos versiones, su género se representa de manera un tanto ambigua (podría ser femenino o masculino) y, en lugar de escribir, con una mano mantiene su libro abierto, mientras que con la otra se cubre parte del rostro, vuelto hacia la Verdad. Junto a ella, como se ha indicado, se sienta cabizbajo un geniecillo que debería representar la Poesía, aunque en esta ocasión no escribe ni sostiene ninguna pluma o libro. En lugar de volverse para mirar a la Verdad y escribir sobre ella, esta Historia se sitúa frente a la Verdad pero, según se ha indicado, con el rostro y los ojos parcialmente cubiertos, quizás en un gesto de horror o de desconsuelo ante las atrocidades de la reciente guerra, o ante el estado del país tras la misma. En el boceto al óleo, como se ha visto, Ribelles elimina estos detalles y adopta una iconografía más convencional para, finalmente, reorganizar la composición situando a la Verdad en el centro en el dibujo subastado en 1994. A esta centralidad se suman una mayor simetría y equilibrio, con grupos diferenciados y contrapuestos en función de ejes verticales y horizontales claramente definidos. Minerva acompaña a la Verdad en el eje central vertical mientras que, en el horizontal, la flanquean las Artes y el grupo del Tiempo, la Poesía y la Historia.

Tanto en la alegoría de Ribelles como en la obra de Enciso Castrillón, el público se enfrenta a la contraposición entre la verdad y dos formas distintas de representación –la Historia y la Pintura. En el diseño que fue probablemente reproducido en el telón, dicha labor de representación se identifica con los genios de las artes y con sus producciones, situados a la izquierda, lo que podría plantear al espectador la cuestión de la naturaleza de la Verdad recogida por la Historia acompañada de la Poesía a la derecha. La Verdad revelada en el centro se ofrece a ser pintada, esculpida, registrada o relatada, dependiendo de la fórmula elegida. El espectador se enfrenta al problema de la relación entre realidad y representación al considerar los elementos de la alegoría pintada sobre el telón. Tras alzarse el mismo, esta reflexión continúa en el argu-

<sup>39</sup> ENCISO CASTRILLÓN, Félix, 1814, p. 41-42.

<sup>40</sup> "Cortes". *El Amigo de las Leyes*, 22 marzo 1814, no. 27, p. 108.

mento de la *Comedia de repente*, construida en torno a la representación de una representación que niega ser tal, en un contexto teatral caracterizado por el juego ilusionista entre lo real y lo representado.

## Bibliografía

- ALBA PAGÁN, Ester. "La actitud política de los pintores españoles durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)". En: SAZATORNIL RUIZ, Luis y JIMÉNO, Frédéric (eds.). *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez, 2014, p. 417-438.
- ALBA PAGÁN, Ester. "Estrategias persuasivas del arte al servicio del rey. Del uso de la historia a la imagen de la monarquía popular a través de las colecciones reales de Fernando VII". En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.). *El siglo XIX: el arte en la corte española y en las nuevas colecciones peninsulares*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2020, p. 63-120.
- ANÓNIMO. *Diario patriótico de Cádiz*, 8 de enero 1814, no. 64, p. 735-742.
- ANÓNIMO. "Algo del y sobre el tratado entre Fernando y el Corso". *El Conciso*, 20 enero 1814, n.º 5, p. 36-38.
- ANÓNIMO. "Cortes". *El Conciso*, 20 enero 1814, n.º 5, p. 33-35.
- ANÓNIMO. "Cortes". *El Amigo de las Leyes*, 22 marzo 1814, no. 27, p. 107-108.
- ANÓNIMO. "Artículo comunicado". *El Procurador general de la nación y del rey*, 24 marzo 1814, n.º 68, p. 653-659.
- ANÓNIMO. "Variedades. El estudio es el camino derecho que conduce a la virtud". *El Correo General*, 6 octubre 1814, no. 36, p. 143-144 y 8 octubre 1814, n.º 38, p. 150-152.
- ANÓNIMO. "Teatros". *Diario de Madrid*, 14 octubre de 1814, n.º 287, p. 416.
- ANÓNIMO. *El Tío Tremenda, o los Críticos del malecón*. 1814, n.º 38, p. 158-159.
- BARRIO MOYA, José Luis. "Aportaciones a la biografía del pintor valenciano José Ribelles y Helip. 1775-1837". *Archivo de Arte Valenciano*, 1995, vol. 76, n.º único, p. 162-171.
- ENCISO CASTRILLÓN, Félix. *La Comedia de repente*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1814.
- GARCÍA DE ARRIETA, Agustín. *El Espíritu de Miguel de Cervantes y Saavedra*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Vallín, 1814.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. "El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs". En: NEGRETTE PLANO, Almudena (com.). *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad*. (Catálogo de exposición celebrada en Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 20 de noviembre de 2013 – 26 de enero de 2014). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, p. 94-107.
- MARCUELLO BENEDICTO, Juan Ignacio. "La libertad de imprenta y su marco legal en la España liberal". *Ayer*, 1999, n.º 34, p. 65-91.
- MATILLA, José Manuel. "Estampas españolas de la Guerra de la Independencia: propaganda, conmemoración y testimonio". *Cuadernos dieciochistas*, 2007, n.º 8, p. 247-265.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. (ed.). *Goya en tiempos de guerra*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2008.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Imprenta a cargo de Ramón Moreno, 1869, vol. 2.
- PÁEZ RÍOS, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981.
- PINA CABALLERO, C. I. "Isidoro Máiquez y el mito del actor moderno (1768-1820): luchador por la libertad, modelo de españolidad". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 2020, vol. 26, p. 291-315.
- REYERO, Carlos. *Alegoría, Nación y Libertad. El Olimpo Constitucional de 1812*. Madrid: Siglo XXI, 2010.
- REYERO, Carlos. "Absolutismo frente a liberalismo doceañista. El contraataque visual". *Hispania*, 2017, vol. LXXVII, n.º 256, p. 407-436.
- ROMERO FERRER, Alberto. "El 'fluido eléctrico' del teatro en la Guerra de la Independencia y las Cortes. La teatralización de la historia y la política". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo: Revista del Grupo de Estudios del siglo XVIII*. 2013, n.º 19, p. 195-219.
- SALGUES, Marie. "Restaurar y festejar al rey en la segunda Restauración fernandina: ¿Una secularización incipiente en el discurso teatral?". En: CRÉMOUX, François y BUSSY GENEVOIS, Danièle (eds.). *Secularización en España (1700-1845): Albores de un proceso político*. Madrid: Casa de Velázquez, 2020, p. 63-72.
- TORRES PÉREZ, José María. "Cuatro siglos de andanzas, aventuras y encantamientos cabalgados sobre papel impreso". *Príncipe de Viana*, 2005, vol. 66, n.º 236, p. 775-798.
- VEGA, Jesusa. "Estampas de la crisis bélica contra Napoleón". En: CAMARERO BULLÓN, Concepción y GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (coord.). *El dominio de la realidad y la crisis del discurso: El nacimiento de la conciencia europea*. Madrid: Ediciones Polifemo, 2017, p. 129-312.
- WELLINGTON GAHTAN, Maia. "Historia testis temporum: Cesare Ripa's Historia between Philosophy and Allegory". En: RUSSELL, C., JAMES, C., y BLOCH, A. (eds.). *The Art and language of Power in Renaissance Florence: Essays for Alison Brown*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2019, p. 319-345.





# NUEVA LECTURA A LA PRODUCCIÓN CERÁMICA DE INSPIRACIÓN CHINA EN LA REAL FÁBRICA DE LOZA Y PORCELANA DE ALCORA

TIAN ZENG

Jiangxi Agricultural University, China  
tianzeng@alumni.uv.es

MAXIM GARCÍA CONEJOS

Investigador independiente  
magarco6@alumni.uv.es

**Resumen:** En 1735, el ceramista Joseph Olérys volvía de Marsella para trabajar nuevamente en la Real Fábrica de Loza de Alcora. Con el ímpetu de renovar el léxico ornamental de las vajillas, impuso en la cadena de producción de la manufactura una de las series decorativas más exitosas en su historia: la “china”, conocida popularmente como chinescos. Este artículo se ocupa de los motivos más representativos de dicho género en la producción de la fábrica. Como trabajo pendiente en los estudios dedicados a Alcora, tratamos de buscar el origen y significado de ellos teniendo en cuenta la porcelana y cultura chinas. Se incluyen además algunos comentarios sobre la adaptación del chino en el campo de la azulejería que, gracias a la localización de varios azulejos y fragmentos inéditos, se ha renovado el conocimiento acerca de esta decoración dentro de la manufactura condal.

**Palabras clave:** Alcora / Real Fábrica / siglo XVIII / cerámica / *chinoiserie*.

## NEW INTERPRETATION TO THE CHINESE-INSPIRED CERAMIC PRODUCTION AT THE ROYAL FACTORY OF EARTHENWARE OF ALCORA

**Abstract:** In 1735, the potter Joseph Olérys returned from Marseille to work again at the Royal Factory of Earthenware of Alcora. With the impetus to renew the ornamental lexicon of tableware, he imposed one of the most successful decorative series in its history in the manufacturing chain: the “china”, popularly known as Chinese. This article deals with the most representative motifs of this genre in the factory production. As a pending work in the studies dedicated to Alcora, we try to find the origin and meaning of them taking into account Chinese porcelain and culture. Some comments are also included on the adaptation of the Chinese in the field of tilework that, thanks to the location of several unpublished tiles and fragments, has renewed knowledge about this decoration within the county’s manufacture.

**Key words:** Alcora / Royal Factory / 18th century / pottery / *chinoiserie*.

### 1. Introducción

La primera Real Fábrica de loza fina y porcelana que empezó a funcionar dentro de las fronteras españolas fue la que D. Buenaventura Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, IX conde de Aranda, inauguró en su señorío del Alcalatén en 1727. Fren-

te al predominio del taller artesano y su carácter familiar, el aristócrata implantó en Alcora dicha manufactura organizada al más puro estilo del colbertismo y sus manufacturas reales con objeto de confeccionar un producto suntuario destinado al consumo de las cortes europeas y de las clases dirigentes.<sup>1</sup>

\* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2022 / Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2023.

<sup>1</sup> La bibliografía sobre la manufactura condal es ingente. Sin ánimo de ser exhaustivos, pueden servir de referencia las reflexiones de CABRERA BACHERO, Joaquín, 2015, p. 26-44; CALVO CABEZAS, Eva, 2015, p. 183-209; CASANOVAS GIMÉNEZ, María

Tradicionalmente se explica que uno de los motivos que llevaron al conde fundador a poner en marcha dicha manufactura es que Alcora contaba ya con una dilatada tradición alfarera, villa que poseía por entonces diversos hornos destinados a la elaboración de vasijas y cántaros y, en consecuencia, una mano de obra acostumbrada a trabajar con el barro.<sup>2</sup> No obstante, sin desestimar el beneficio económico, prevalecieron más en su decisión otras razones como el prestigio personal, la prosperidad de sus vasallos o la contribución al desarrollo industrial de España, en el marco de la política económica que la nueva dinastía borbónica trató de inculcar en el país.<sup>3</sup>

El interés del conde por cuidar hasta el último de los detalles organizativos de la fábrica le llevó a redactar las primeras *Ordenanzas* el mismo año de la fundación fabril (1727), algo novedoso en España y que había importado de las manufacturas reales francesas, con un claro componente ilustrado.<sup>4</sup> No fueron las únicas que se redactaron, pues le sucedieron otras cuatro reediciones (1749, 1799, 1810 y 1825), según los cambios de propiedad que vivió la manufactura y adaptándose al contexto político y jurídico de cada época. En todas ellas se regularon tanto la organización como el régimen interno de la empresa –horarios, acceso a las instalaciones, disciplina, control de materias primas, funciones y responsabilidades de cada empleo, sanciones, premios, investigación de nuevos productos, etc.<sup>5</sup> Efectivamente, son un ejemplo de la singularidad de la manufactura condal respecto a los talleres coetáneos y responden a un modelo de organización fabril, al menos en España, avanzado a su época.<sup>6</sup>

El 1 de mayo de 1727 la Real Fábrica abrió sus puertas y sus trabajadores acudían por primera vez a la jornada laboral. Dado que se necesitaba de expertos para la formación de aprendices, el conde fundador hizo llamar a profesionales extranjeros que encabezaran la academia e instruyeran al aprendizaje artístico, sin duda, uno de los elementos esenciales para asegurar la continuidad y que confirió un prestigio a la producción de la manufactura.<sup>7</sup> Fue de este modo como el ceramista marsellés Joseph Olérys firmaba, a sus veintiocho años, un contrato de diez años para trabajar en Alcora.<sup>8</sup>

Por otro lado, en la sociedad europea de finales del siglo XVII y principios del XVIII se puso de moda entre el consumo de las clases altas una nueva corriente estética, la *chinoiserie*.<sup>9</sup> Dicho género se inspira en imágenes y materiales que se consideran relacionados con China, geografía entendida como un lugar específico y que aglutina un serie de ideas.<sup>10</sup> En consecuencia, el gusto por el lujo y la ostentación propició un aumento de la demanda de diferentes piezas artísticas como tapices, mobiliario, orfebrería y cerámica. Ciertamente, los europeos consideraban a la porcelana la creación artística más fascinante de la China contemporánea. Dicho producto precisaba de una receta y técnica secretas que lo hacía bastante difícil de obtener y reproducir.

El “oro blanco” acabó convirtiéndose en una cuestión de prestigio y rivalidad entre las cortes europeas del siglo XVIII y D. Pedro Pablo, X conde de Aranda, no quedó al margen de esta obsesión, fruto de la cual se produjeron notables avances en la composición de pastas. En un principio, los productos seguían los cambios estéticos y formales

Antonia, 1997, p. 389-436; MEMBRADO TENA, Joan Carles, 2001, p. 137-147. Son de obligada referencia los catálogos DÍAZ MANTECA, Eugenio; PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime, 1996. SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad, 1995 y la obra del conde de Casal, ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, 1919.

<sup>2</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi; FALCÓ GARCÍA, Victoria, 2003, p. 14-18; GRANGEL NEBOT, Eladi, 2013, p. 67-71.

<sup>3</sup> Actualmente, David Ribés realiza un pormenorizado estudio sobre las motivaciones que impulsaron la fundación de la manufactura de Alcora (*La Real Fábrica de Loza y Porcelana de l'Alcora, la Casa de Aranda y el X Conde de Aranda*), que esperamos se publique pronto. Sobre este aspecto recomendamos la lectura de TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2002, p. 27-30. OLAECHEA, Rafael; FERRER BENIMELI, José A., 1998. CASAUS BALLESTER, M.<sup>9</sup> José, 2009.

<sup>4</sup> CALVO CABEZAS, Eva, 2015, p. 196.

<sup>5</sup> CABRERA BACHERO, Joaquín, 2015, p. 122.

<sup>6</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi, 2000, p. 12.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ ADELL, José, 1973, p. 24; CALVO CABEZAS, Eva, 2018, p. 370-381.

<sup>8</sup> El propio Olérys se encargó de contratar otros ceramistas franceses cuyo talento conocía, en particular a Édouard Roux, de Moustiers y quien fue director del taller de pintura y, por otro lado, a Sébastien Carbonel, quien trabajó fugazmente en la fábrica de Fauchier en Marsella y quien fue director del taller de torneado y moldeado. Al respecto véanse, VÉRANI, Marcel, 2016, p. 36-37; ALARY, Jean-Claude, 2002, p. 5-25; JOLIET, Wilhelm, 2008, p. 28; MATERNATI-BALDOUY, Danielle, 1997, p. 65.

<sup>9</sup> En el sentido estricto del término, por *chinoiserie* debemos entender un estilo europeo de decoración –de gran éxito en los siglos XVII y XVIII– cuyo origen y desarrollo forman parte de toda una problemática de intercambios artísticos entre civilizaciones muy distantes entre sí, y fundamentalmente diferentes en su percepción del mundo. MARX, Jacques, 2007, p. 735.

<sup>10</sup> SLOBODA, Stacey, 2018, p. 143-154.

que caracterizaban a la sociedad del siglo XVIII, sobre todo, con la vista puesta en Francia, país que por entonces marcaba la tendencia y se interesaba tanto por la *chinoiserie*.<sup>11</sup> Posteriormente, los diseños de Alcora fusionaron el arte oriental y occidental y los combinaron con sus propias fantasías exóticas de Oriente que, con todas sus variantes, la serie en sí llegó a ocupar gran parte de la producción en la década de los cincuenta del siglo XVIII.<sup>12</sup> A través de las características visuales y piezas clave que unifican las múltiples variantes locales, hemos identificado el origen de algunos motivos recurrentes presentes en la cerámica alcoreña, materializados a partir de una clara inspiración china.

## 2. Los chinoscos: consideraciones previas

Alcora, pese a estar bajo predominio de lo afrancesado en sus primeros años, no escapó de otras influencias como la italiana y germana. La otra tendencia de la que la manufactura no estuvo exenta, como se ha referido, fue la oriental.<sup>13</sup> Tradicionalmente se ha sostenido que el género chinosco se adaptó en la manufactura en 1735, coincidiendo con la vuelta de Joseph Olérys a Alcora desde Marsella.<sup>14</sup> Por su parte, lo oriental se impuso como nueva moda en Europa por los productos que llegaban a través de la Compañía de Indias Orientales, telas y especialmente porcelanas.<sup>15</sup> Esta decoración probablemente sea la que mayor éxito generó entre las manufacturas de loza durante el Setecientos.<sup>16</sup> Además de ser una de las innovaciones introducidas por Olérys –director artístico de la manufactura entre 1727 y 1737– los chinoscos suponen una de las series más exitosas y variopintas de Alcora.

Aspectos formales y polícromos nos ayudan a situar cronológicamente las piezas e, igualmente, nos hablan sobre la introducción de este léxico en la ma-

nufactura. Pues la existencia de referencias documentales lo sitúa con bastante precisión. Al año siguiente de la vuelta de Olérys a la localidad castellanense, en la relación de objetos remitidos a Madrid se menciona la “China colores” y, como veremos en las próximas líneas, años después se citan la “China Costur, azul, olandessa y colores”.<sup>17</sup>

Comúnmente, se distinguen tres subgrupos según el cromatismo y decorado de las lozas; piezas realizadas en monocromía azul, otras con predominancia de tonos calientes (rojos, rojizos, ocre, a veces verdes) y, por último, cerámicas polícromas donde dominan los azules, verdes y amarillos aunque también pueden incluir pinceladas de ocre rojo. Caracterizadas al principio por la representación desordenada y complicada de personajes de distinto origen como por ejemplo chinos, árabes, turcos o europeos, concentran todos ellos diversas filiaciones: comediantes, músicos, grotescos, cortesanos, etc., los cuales suelen convivir con las más diversas aves, insectos, follajes, tendiendo a mostrar una ordenación y a confinarlos en registros en los modelos anotados en 1749.<sup>18</sup> Julián López, director artístico de la fábrica entre 1746 y 1771, mejoró la presentación de este género que entre 1747 y 1753, lanzó sucesivamente las variantes posicionales “moderna”, “en medio y contorno”, “holandesa” y dos nuevas variantes, la “china olandessa” y la “china costur”,<sup>19</sup> que han sido definidas como dos maneras de cerrar los elementos decorativos en registros de naturaleza geométrica.<sup>20</sup>

El chinosco caería en desuso hacia 1760,<sup>21</sup> pues en el memorial de Lalana de 1764 no se menciona, lo que anima a pensar que ya no se fabricaba.<sup>22</sup> Sería justo a partir de ese año cuando la Real Fábrica experimentaría una renovación profunda en su repertorio ornamental, optando por nuevos lenguajes que inducirían a la extinción de series decora-

<sup>11</sup> PORTELA HERNANDO, Domingo, 1999, p. 332.

<sup>12</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2017, p. 67.

<sup>13</sup> GUAL ALMARCHA, Elvira, 1998, p. 84.

<sup>14</sup> SÁNCHEZ ADELL, José, 1973, p. 80. GUAL ALMARCHA, Elvira, 1995, p. 44.

<sup>15</sup> SOLER FERRER, M.ª Paz, 1989, p. 77.

<sup>16</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi, 2000, p. 15-18.

<sup>17</sup> SÁNCHEZ ADELL, José, 1973, p. 93-94 y p. 106-108.

<sup>18</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2019, p. 148.

<sup>19</sup> La “china costur” ha sido objeto de diversas interpretaciones. A nuestro juicio, creemos que dicho término proviene de costura, refiriéndose así a decoraciones que tratan de imitar textiles. Por otro lado, la “china olandessa” se trata de otra decoración fuertemente inspirada por Delft. ALARY, Jean-Claude, 2020, p. 60-61.

<sup>20</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2019, p. 151.

<sup>21</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi, 2000, p. 26.

<sup>22</sup> COLL CONESA, Jaume, 2009, p. 190.

tivas utilizadas profusamente en las primeras décadas, entre ellas el afamado Bérain y el chino.<sup>23</sup>

En su obra dedicada a la iconografía de la cerámica de Alcora, Alexius Feit estudia el origen de algunas de estas reproducciones de personajes y motivos chinos, y cómo los grabados de artistas como Jean Antoine Fraise (1680-1738), Jean Antoine Watteau (1684-1721), Paul Decker (1677-1713), Martin Engelbrecht (1684-1756), así como el libro de patrones de Meissen, *Schulz Codex*, de Johann Gregorius Höroldt (1696-1775) o las formas del teatro popular de la *Commedia dell'Arte* y los elementos de los jardines franceses diseñados por André Le Notre (1613-1700), suponen una rica fuente de inspiración en el ideario artístico de los artistas de la manufactura condal. Además de los mencionados, cabe señalar que las decoraciones grotescas y fantásticas que tanto caracterizan al género chino, aportación que viene de la mano de Olérys, fueron fuertemente inspiradas por la serie grabada *Varie figure gobbi* de Jacques Callot (1616).<sup>24</sup>

Feit añade que, hasta el momento, tras analizar una ingente serie de libros y obras relativas al ornato chino, no se encuentra ninguna copia exacta de las representaciones chinas presentes en la cerámica alcoreña. Sin embargo, guardan algunas concomitancias con ciertas posturas y rasgos con las chinerías presentes en piezas de Delft, lo cual induce al autor a suponer que la inspiración de dicha geografía influyó en cierta medida en la creación de las figuras chinas de Alcora, gracias a la mediación del director artístico de la manufactura. En efecto, parece emular la loza azul monocroma producida durante el primer cuarto del siglo XVIII en las decoraciones chinas del periodo Kangxi (1662-1722).<sup>25</sup>

En este complejo asunto, no podemos obviar otros exitosos productos cerámicos contemporáneos de otra región asiática, como lo fue la porcelana de

Imari de Japón. Este producto ejerció cierta influencia tanto en cerámicas europeas como chinas de la época. La porcelana de Imari actuó como un sustituto de la porcelana china, llenando temporalmente el espacio de mercado que China había dejado vacante. A mediados del XVII, comenzó a exportarse a gran escala a Occidente siguiendo el modelo de la porcelana china.<sup>26</sup> La decoración de la cerámica Imari se basó en la imitación, tomando como referencia la ornamentación de la cerámica china de Jingdezhen y las técnicas de ejecución, en particular la tecnología del "Wucaí 五彩".<sup>27</sup> Al mismo tiempo, se fusionaron elementos decorativos japoneses, como el *ukiyo-e*, y características de la imagen, dando lugar a sus estilos distintivos, el Kakiemon y Kinrande, que rápidamente se popularizaron en Europa.<sup>28</sup> Uno de los resultados fue la conversión de la porcelana china de exportación, cuando se reanudó ese comercio en la década de 1690, al color, y empezó a copiar el lenguaje japonés de porcelana, imitando los tonos del Kakiemon de Imari.<sup>29</sup> Aunque inicialmente comenzó como una imitación, el proceso de "chinización" se llevó a cabo a fondo. Además de la incorporación de numerosos motivos chinos, el estilo general buscaba un equilibrio más refinado, con una decoración más sobria y densa, así como una expresión mejorada de los patrones en comparación con el original, dando lugar a una producción de mayor calidad.<sup>30</sup> Por otro lado, los hornos tradicionales de Jingdezhen redujeron los costos, ofreciendo precios más competitivos en el mercado. La porcelana "China Imari" pronto ganó terreno y, finalmente, obligó a la porcelana japonesa a retirarse del mercado internacional.<sup>31</sup>

Para el asunto que estamos tratando tampoco puede obviarse el coleccionismo y la importación de porcelana oriental en la España del XVIII que, con el advenimiento de los Borbones, la *chinoiserie* apareció como renovada influencia desde Francia e Italia, fundamentalmente a través de porcelanas y

<sup>23</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2015, p. 13.

<sup>24</sup> FEIT, Alexius, 2017, p. 156-168.

<sup>25</sup> FEIT, Alexius, 2017, p. 161.

<sup>26</sup> TIJS, Volker, 1954, p. 131.

<sup>27</sup> Se trata de una porcelana coloreada. Los vidriados rojos, amarillos, verdes, púrpuras, azules, tintas, dorados y otros multicolores se utilizan para representar diseños en la superficie de la porcelana con colores brillantes y ricos. En el "Libro de la familia Kakiemon" japonés consta claramente que los comerciantes de cerámica de Imari pagaron dinero a los chinos de Nagasaki para que aprendieran la tecnología de Wucai, y consiguieron fabricar los suyos propios en el tercer año de Shobo (1647). Véase 酒井田柿右衛門家文書, MIYATA, Kotaro, 1988, p. 553.

<sup>28</sup> NAGATAKE, Takeshi, 2003, p. 53-57.

<sup>29</sup> AYERS, John, 1990.

<sup>30</sup> ZHAO, Qian, 2021, p. 25-31.

<sup>31</sup> ROTONDO-MCCORD, Lisa E.; BUFTON, Peter James, 1997, p. 14.



paneles lacados.<sup>32</sup> Pongamos por caso las figuras de Felipe V e Isabel de Farnesio, así como la corte y su gran predilección por la buena mesa, que acabaron por convertirse todos ellos en grandes receptores de objetos asiáticos a sus colecciones,<sup>33</sup> un factor a considerar y que pudo servir de referencia cercana de los talleres locales –además de las manufacturas alemanas y holandesas– en cuanto a la asimilación y difusión de la moda por lo oriental en nuestra geografía.

En el vigésimo tercer año del período Kangxi (1684), cuando el gobierno Qing abrió las rutas marítimas y estableció la aduana, la porcelana recuperó su posición dominante en el mercado comercial entre Oriente y Occidente, vendiéndose a lo largo y ancho del mundo, en una gran variedad y enormes cantidades.<sup>34</sup> A juzgar por el número de porcelanas recuperadas en naufragios y colecciones de esta época por parte de varios museos europeos, se deduce que la exportación de este producto alcanzó su punto álgido.<sup>35</sup> Por tanto, cabe considerar que el director artístico de Alcora tuvo acceso a la porcelana que venía de Extremo Oriente. De tal forma, combinó su propia imaginación y formación artística con la propia estética oriental, dando lugar a las nuevas figuras basadas en motivos chinos. A continuación, trataremos de ilustrar el origen de la inspiración china a través del análisis de algunas de las figuras que caracterizan las *chinoiserie* de Alcora que, hasta la redacción del presente trabajo, no se había logrado.

### 3. Figuras protagonistas

La primera imagen que mostramos corresponde a una figura asociada a la esfera religiosa (fig. 1). Pese a poseer un rostro más europeo que oriental, elementos como su vestimenta, posición sedente y de piernas cruzadas, así como la herramienta de *dharma* que sostiene, sugieren dicha filiación. No obstante, en la porcelana china no hemos logrado localizar una figura que se asemeje exactamente a la representada en Alcora, aunque por su representación intuimos que se trata de una figura que podría vincularse al budismo. Como los gobernantes de las dinastías Ming y Qing siguieron la tradición de política religiosa según la que las tres reli-



Figura 1. Plato de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora. Guerrero Bosch, Laia, Alcora: cerámica de la ilustración, Pentagraf Impresores, Valencia, 2011.

giones (confucianismo, budismo y taoísmo) se desarrollaron en paralelo, las figuras budistas y taoístas se representan a menudo en sus porcelanas. Las piezas que contienen figuras de temática budista y vinculadas al taoísmo circularon ampliamente en el comercio europeo.<sup>36</sup> En consecuencia, aunque de forma malinterpretada, tales motivos religiosos se copiaron y se reprodujeron, fusionándose así con el mundo imaginario de Oriente.

En una serie de diseños de porcelana china encargada por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, el pintor y diseñador holandés Cornelis Pronk (1691-1759) también utilizó imágenes con las características comentadas.<sup>37</sup> En ellos, la combinación de personajes y diseños de los escenarios incorporan sutilmente conceptos estéticos autóctonos europeos. Si bien los rostros de las figuras poseen rasgos occidentales, están vestidas como monjes budistas, lo cual coincide con la forma de presentación de dicho personaje en la cerámica alcoreña. Seguramente estemos ante una tendencia general, la cual se explica a partir de la prevalencia de la *chinoiserie* en Europa. De ello se deduce que, en la recepción de las figuras religiosas de porcelana china en Europa, el significado reli-

<sup>32</sup> ALMAZÁN TOMÁS, David, 2003, p. 83-106.

<sup>33</sup> KRAHE NOBLETT, Cinta; SIMAL LÓPEZ, Mercedes, 2018, p. 9-51.

<sup>34</sup> SUN, Yue, 2017, p. 82-95.

<sup>35</sup> YANG, Tianyuan, 2020, p. 32-41.

<sup>36</sup> WU, Ruoming, 2021, p. 53.

<sup>37</sup> WU, Ruoming, 2021, p. 53-56.

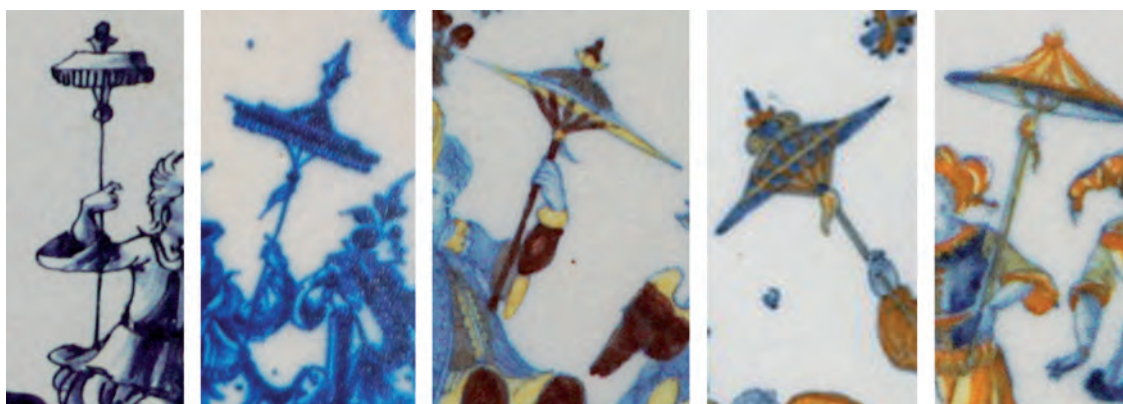


Figura 2. Los parasoles de las imágenes de la serie “chinescos” de Alcora.

gioso estuvo siempre en estado de despojamiento, el cual prestó más atención a las imágenes típicamente orientales entendidas como “exóticas”.

Otro de los motivos que destacamos es la herramienta del *dharma* que sostiene la anterior figura comentada, el Huagai 华盖 (parasol), una decoración icónica tanto en el budismo como en el taoísmo de China. En la loza de Alcora encontramos habitualmente variantes de dicho motivo (fig. 2). En la cultura tradicional china, aparte de ser un utensilio práctico para resguardarse del viento y la lluvia, el parasol concentra una función religiosa y, en ocasiones, es objeto ritual de simbolismo entre los príncipes y aristócratas. Este motivo se encontraba frecuentemente representado en la porcelana exportada a Europa durante las dinastías Ming y Qing que, al llegar a los ojos europeos, su significado religioso se perdió y acabó por convertirse en un simple adorno cerámico.<sup>38</sup> En la Europa del momento, tanto parasoles como paraguas debían ser admirados artículos exóticos y lujosos, ya que se encuentran en muchas piezas cerámicas de Delft. La forma de decorar y diseñar los parasoles en la porcelana europea durante los siglos XVII y XVIII produjo inevitablemente una mezcla de rasgos chinos y occidentales, explicada sobre todo por la imitación de elementos orientales como por la influencia aportada a la decoración cerámica según la estética occidental dominante de la época.

El siguiente individuo que tratamos ha sido posible identificarlo gracias al característico vestido largo de puños anchos y singular moño. La figura en cuestión se trata de la imitación de un personaje chino que se encuadra en el tema “Gaoshi 高士” (fig. 3),<sup>39</sup> quien suele mostrar las aspiraciones de los eruditos a una vida sencilla en el campo.<sup>40</sup> Se trata de un motivo esencial dentro de la decoración de algunas porcelanas azul y blancas y Doucai de las dinastías Ming y Qing. Esta imagen se convirtió en la corriente principal de China en su tiempo, pues estaba estrechamente vinculada a la reverencia del confucianismo y el aprecio del taoísmo de los gobernantes de dichas dinastías, así como a la promoción de la cultura tradicional Han. Asimismo, enfatiza la necesidad según la cual eruditos y funcionarios letrados debían tener un sentimiento de obligación como salvadores en tiempos de agitación política o crisis nacional. Igualmente, simboliza la expectativa de alcanzar la fama y de servir al país, además de la aspiración a una vida mejor.<sup>41</sup>

Por norma general, dicho tema solía proceder de modelos grabados en novelas y obras de teatro chinas, cuyas concomitancias con la representación se acerca bastante al de la pintura tradicional china.<sup>42</sup> Los diseñadores de la Real Fábrica, además de tener un acceso a la decoración presente en la porcelana china exportada, podían inspirarse en los motivos chinos pintorescos y fantasiosos usualmente

<sup>38</sup> LIU, Lejun; GU, Jingxin, 2021, p. 111-117.

<sup>39</sup> Se refiere a un caballero de alta moral que vive en reclusión, algo similar a un ermitaño que en su mayoría remiten a figuras taoístas. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E9%AB%98%E5%A3%AB>> (26-05-2022).

<sup>40</sup> WEI, Li, 2008, p. 33.

<sup>41</sup> WANG, Xiaoqin, 2020, p. 97-104.

<sup>42</sup> WANG, Xiaoqin, 2020, p. 101.



Figura 3. Plato azul y blanco de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora. Domínguez, Peris, 1996, p. 78. (izda.); Jarrón azul y blanco del tema Gaoshi 高士, producido del horno Jingdezhen, del Kangxi (1661-1722) de la dinastía Qing, Victoria and Albert Museum, London. En: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O180335/vase-unknown/>> (23-05-2022) (dcha.).

reflejados en las ilustraciones y descripciones de los viajeros europeos.<sup>43</sup> Del mismo modo, esta imagen quedó reflejada en las piezas de Delft de la misma época, aunque no de forma exacta a los prototipos chinos, sino con su propia comprensión e interpretación del universo chino.

Otro tema popular en consonancia con el anterior es el "Shinü 仕女",<sup>44</sup> el cual tiene también su presencia en la loza de Alcora. Consiste en la representación de una figura femenina de suaves contornos faciales y un característico peinado, rasgos que nos hicieron ver que se trataba de una réplica femenina del citado tema (fig. 4). Durante las dinastías Ming y Qing, estas escenas usualmente protagonizadas por damas de la corte y de los oficiales, encarnan la vida de las antiguas mujeres chinas que

se relajaban en jardines, que gozaron de gran popularidad en Europa. De hecho, en los Países Bajos se desarrolló el término "*Lange Lijzen*" para describir a las figuras largas y esbeltas de las señoras que presidían los patios, tradicionalmente reflejadas en la decoración de porcelanas.<sup>45</sup> Para captar los gustos occidentales, en el periodo Kangxi se creó la "Dama Europea", basada en modelos grabados europeos, los cuales se vendieron con gran éxito.<sup>46</sup> En suma, queda claro que tanto China como Europa expresan la misma predilección por el gusto y representación de este sujeto, siendo Alcora prueba fehaciente de ello.

Existen otros personajes chinos representados con frecuencia en Alcora que, hasta el momento, no hemos conseguido localizar un arquetipo o diseño

<sup>43</sup> En un principio, la propia percepción de China formaba parte de una falsa imagen de Asia, fruto del desconocimiento que se tenía de esta región por la que únicamente habían transitado escasos viajeros, proclives a fantasear sobre dicha geografía. Las descripciones de los viajeros que regresaban de su viaje en el Celeste Imperio y especialmente las ilustraciones con las que estaban acompañadas, han ejercido un papel esencial. Sobre este aspecto, véase MARX, Jacques, 2007, p. 735-742.

<sup>44</sup> En un amplio sentido, se refiere a las figuras femeninas pintadas aunque, de forma más profunda, puede definir a aquellas damas de las familias burocráticas, incluidas también las de la corte. Desde su aparición en las dinastías Song (960-1279) y Jin (1115-1234) en las almohadas de porcelana procedentes de Cizhou (Hebei), así como su representación en los patrones de los hornos oficiales de las dinastías Ming y Qing, ha simbolizado la imagen y vida de las damas de la corte. WU, Ruoming, 2017, p. 41.

<sup>45</sup> JÖRG, Christiaan Jan Adriaan; CAMPEN, Jan van, 1997, p. 101.

<sup>46</sup> Una extraordinaria muestra de ello lo supone un tarro de porcelana azul y blanca del periodo Kangxi, el cual se basa en grabados que contienen diseños de vestimenta según modelos del parisino Robert Bonnat, publicados en el último cuarto del siglo XVII. Véase en <<https://collections.vam.ac.uk/item/O66667/jar-and-lid-unknown/>> (17-07-2022)





Figura 4. Plato de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora. Museu de Belles Arts de Castelló, Castelló de la Plana. Fotografía de los autores. (izda.); Plato azul y blanco del tema Shinü 仕女, producido del horno Jingdezhen, del Kangxi de la dinastía Qing, The British Museum, London. En: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-184](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-184)> (27/05/2022) (dcha.).



Figura 5. Las figuras chinas de las imágenes de la serie “chinoscos” de Alcora.

chino que le corresponda (fig. 5). No obstante, una placa holandesa (fig. 6) hizo pensar en una posibilidad que había inspirado las mismas. Ambas cerámicas coinciden en un estilo similar de materializarlas

en la cerámica; sus vestimentas, peinados e incluso los pequeños bigotes dibujados en sus rostros. Esta última pieza holandesa está basada en el relato de una visita diplomática a China de mano del artista



holandés Joan Nieuhof (1665), una de las narraciones más populares de su época.<sup>47</sup> Las obras realizadas a partir de sus grabados parecían ofrecer una impresión realista de China, pero se producían desde su perspectiva europea para satisfacer las expectativas del público europeo. Estas imágenes de China inspiraron a artistas de muy diversos ámbitos. En suma, intuimos que los pintores de la Real Fábrica de Alcora se encontraban inevitablemente influenciados por dichos motivos.

Otro personaje perceptible en la loza alcoreña es el que muestra a una figura que lleva el sombrero de funcionario propio de la dinastía Qing, el cual parece salvar muchas concomitancias con otros diseños chinos a juzgar por el siguiente jarrón según decoración *Kunštát* (fig. 7), obra pintada por el ceramista alemán Ignaz Preissler (ca. 1729-1732). Inicialmente, el citado jarrón fue decorado en China con esmalte rojo y dorado y, tras su exportación a Europa, Preissler le aplicó una decoración adicional con esmalte negro y oro, cuya inspiración tal vez esté relacionada con el citado *Schulz-Codex*.

Si nos atenemos al mundo animal, las aves constituyen una de las figuras principales en el repertorio ornamental de la loza de Alcora dentro del chino. Comúnmente representadas con patas largas, estas pueden adoptar diversas poses; volando, de pie o interactuando con el resto de los personajes. Volveremos sobre esto más adelante en el epígrafe dedicado a los chinos y su adaptación en la azulejería de la Real Fábrica. Cabe tener presente que los artistas de la manufactura también agregaron su propia idea y visión, dando como resultado un aspecto grotesco de las mismas, aunque inspiradas claramente en el arquetipo chino de la grulla. En la decoración cerámica china, la grulla siempre se ha considerado un tema apreciado tanto por la gente refinada como por el público de categoría inferior, pues es símbolo del ideal de volar hacia la grandeza y está estrechamente relacionada con el taoísmo,<sup>48</sup> la mitología y el folclore, gozando de una reputación casi igual a la del ave fénix en la historia de la cultura tradicional china.

La siguiente figura que mostramos es una imagen china infrecuente pero bastante visible en los chinos de Alcora, el dragón. Si atendemos algunas vajillas, la ubicación privilegiada dada a los dragones pone de manifiesto que los pintores eran conocedores de la importancia de esta figura simbólica en China (fig. 8). A lo largo de las dinastías chinas,



Figura 6. Placa azul y blanca vidriada con estaño de Delft, 1670-1690, Rijksmuseum, Ámsterdam. En: <<https://www.incollect.com/articles/asia-in-amsterdam-the-culture-of-luxury-in-the-golden-age-at-the-peabody-essex-museum>> (23-05-2022).

el dragón ha sido el motivo favorito de la familia imperial, símbolo del poder y del espíritu del gobernante. A principios de la dinastía Qing, cuando la centralización del poder era manifiesta, debido a su estatus especial en la cerámica, el emperador ordenó a los hornos imperiales que se produjeran abundantes piezas con motivos de dragones.<sup>49</sup>

Además de los personajes y figuras tratadas, aparecen otros animales grotescos, como caballos con alas, pájaros con pico de pato, diversos híbridos de aves voladoras, bestias de presa e incluso monos disfrazados que encarnan actitudes humanas, propio de las *singeries*. Los artistas de Alcora no habían entrado en contacto con ninguna de las especies endémicas de China ni las habían visto. Pongamos por caso al Qilin, bestia legendaria china compuesta por partes de diferentes animales vista reiteradamente en porcelana china. En este sentido, y basándose en la imaginación de los artistas, dichos animales grotescos se podrían considerar como un estilo decorativo muy recurrente en el género chino.

#### 4. Motivos secundarios

Un detalle que no se puede pasar por alto a la hora de acercarse a los chinos son los insectos y plantas que recubren casi en su totalidad las piezas de la serie. Es probablemente la característica que los

<sup>47</sup> NIEUHOF, Johan, 1665.

<sup>48</sup> LEI, Chunyi, 2017, p. 38-51.

<sup>49</sup> SUN, Aili, 2017.



Figura 7. Plato colorado de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora. Guerrero Bosch, 2011. (izda.); Jarrón colorado con decoración de China y Bohemia, c. 1729-1732, The Metropolitan Museum of Art, New York. En: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/238558>> (23-05-2022) (dcha.).



Figura 8. Plato colorado con motivo de dragón de la fábrica de Alcora, Museu de Ceràmica de l'Alcora, Castelló. Fotografía de los autores.

diseñadores consideraron que expresaba mejor la *chinoiserie*. En efecto, desde la dinastía Song, las pinturas de insectos surgieron en el campo de la porcelana siendo las mariposas las más frecuentes. Esta tendencia continuó en la dinastía Ming, pero

además de mantener motivos lepidópteros, también se introdujeron otros como las abejas. Al final de la dinastía Ming, porcelanas en azul y blanco procedentes de hornos de ceramistas particulares y privados, cultivaron con mayor libertad una am-



plia gama de motivos de insectos diversos, como grillos y libélulas. Con la dinastía Qing, el abanico de insectos se extendió, dando cabida a langostas voladoras y mantis religiosas, todas ellas predilectas para los pintores de cerámica.<sup>50</sup> Los artistas de Alcora captaron bien estas figuras y distribuyeron esporádicamente varios insectos voladores en las cerámicas, conviviendo con la vegetación.

Una comparación entre los motivos florales de la porcelana producida del periodo Kangxi y los chinos de Alcora revela de dónde lograron la inspiración los artistas de la manufactura condal (fig. 9). Entre los motivos botánicos de la porcelana de Jingdezhen de las estirpes Ming y Qing, los elegidos son las flores y plantas con significados auspiciosos para representar emociones metafóricas y ensalzar la aspiración. Por ejemplo, la peonía, símbolo de riqueza y prosperidad, era una de las distinguidas de la familia imperial de la dinastía Qing, pues expresaba la búsqueda por parte de los gobernantes feudales de un estado poderoso y de su propia capacidad de disfrutarlo eternamente; la contemplación del crisantemo estaba especialmente arraigada en la dinastía Qing, sobre todo por su naturaleza resistente y noble, por ello los literatos y eruditos le dieron un temperamento de caballerosidad; la flor de ciruelo, que representa la firmeza y el desinterés, y la flor de loto, hidalga y sencilla, se convirtieron en las formas de demostrar la ambición y la integridad de los antiguos chinos.<sup>51</sup>

La popularidad dada a los insectos y la vegetación se explica en parte por la tecnología cerámica de la época, especialmente en la dinastía Qing cuando, además de la continua cocción y mejora de la porcelana azul y blanca, el rojo bajo vidriado y el Doucai, se crearon el Falangcai, Wucai y Fencai. De este modo, los motivos de la porcelana modelados en las pinturas tradicionales chinas pudieron mostrarse de una forma más realista y vívida. Por otro lado, todo ello se relaciona estrechamente con la larga historia de la civilización agrícola tradicional de China, ya que el pueblo está familiarizado y es afectuoso con las diversas especies de plantas e insectos. Al mismo tiempo, se asocia con los puntos de vista filosóficos, estéticos y éticos tradicionales chinos, expresando la actitud de sus gentes hacia la



Figura 9. Motivos florales de la porcelana producida del periodo Kangxi (supra); Motivos florales de la serie “chinescos” de Alcora (infra). De izquierda a derecha, peonías, crisantemos y flores de ciruelo.

naturaleza y los pensamientos sobre su relación con el ser humano.<sup>52</sup>

Comúnmente, las escenas desarrolladas dentro del género chino tienen lugar en lo que tradicionalmente se llama jardín o parque,<sup>53</sup> ambientes donde las aves y demás personajes suelen reposar sobre una isleta o montículos accidentados, de formas irregulares y redondeadas, lo que lleva a autores a hablar de “terrazas de tierra que toman la apariencia de olas arrastradas por el viento”,<sup>54</sup> y de las cuales brota una exuberante vegetación de tallos largos. Estas curiosas formas se tratan de otro elemento chino recurrente en la producción de Alcora, derivado originalmente de la pintura Shanshui china.<sup>55</sup> El concepto de “Tian Ren Heyi 天人合一” (la unidad del cielo y el hombre) en el pensamiento filosófico tradicional chino se ha desarrollado a lo largo del tiempo, formando gradualmente una profunda identidad psicológica del pueblo chino y estableciendo una visión tradicional de la naturaleza. En particular, la clase de los eruditos y los funciona-

<sup>50</sup> CHENG, Huiqun, 2020, p. 47-49.

<sup>51</sup> ZHANG, Xiaoxia, 2005.

<sup>52</sup> JIANG, Hexian; DENG, Chunying, 2015, p. 97-99.

<sup>53</sup> SOLER FERRER, M.ª Paz, 2010, p. 48-50.

<sup>54</sup> GUILLEMÉ BRULON, Dorothée, 1997, p. 76.

<sup>55</sup> Es un tipo de pintura china en la que el paisaje natural de una montaña o un río es el objeto principal de la representación. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E5%B1%B1%E6%B0%B4%E7%94%BB>> (26-05-2022).



Figura 10. Un elemento decorativo de las imágenes de la serie “chinescos” de Alcora.

rios letrados la prefería más para expresar sus emociones en la naturaleza y su amor por el paisaje, por lo que se produjo una cultura Shanshui que incluyó la poesía y la pintura paisajística.

Con el avance de las técnicas de grabado, los ilustradores imprimieron las pinturas Shanshui como álbumes pictóricos, lo que refinó los elementos de estas en una variedad de temas y paradigmas clásicos, convirtiéndolos en una representación más tipológica. Esta normativa pictórica se aplicó a la decoración de la porcelana, configurando progresivamente su modelo de motivos paisajísticos único.<sup>56</sup> En este sentido y en la línea de la ambientación del género chino, también se han encontrado algunos motivos de difícil identificación, como el que mostramos a continuación (fig. 10). A nuestro parecer, se trata de una rígida imitación de la técnica pictórica del “Pimacun 披麻皴”,<sup>57</sup> utilizada en la pintura Sumi-e china. Cuando se trasladó a la porcelana china, la fuerza expresiva de dicha técnica se había simplificado por las limitaciones del material. No obstante, con los diseñadores europeos que lo descontextualizaron, perdió totalmente su forma original. En la manufactura de Alcora,

dicho motivo se dejó sentir tanto en la vajilla como en azulejería inscrita en el género chino.<sup>58</sup>

Respecto al modo de composición, los principios chinos mostraban por lo general motivos irregulares y asimétricos con perspectivas dispersas, que son esquemas tradicionales que provienen de la pintura china, aunque no se refieren al tratamiento del Yijing.<sup>59</sup> Más tarde, otras series como la “holandesa” y la “costur” de Julián López, introducidas después de 1749, utilizaron la composición clásica de la porcelana china del Kaiguang y Liubai. Es bien sabido que casi todos los platos de porcelana *kraak* exportados desde el periodo Wanli de la dinastía Ming poseían este diseño, que fue heredado también por los de Kangxi. Por otra parte, la popularidad de este estilo decorativo en Europa fue impulsado por la copia casi completa de la porcelana *kraak* a través de la cerámica holandesa Delft en los siglos XVII y XVIII.<sup>60</sup>

## 5. El chino en la producción azulejera de Alcora

Un capítulo de gran interés en nuestro estudio es el dedicado a la azulejería alcoreña con motivos de

<sup>56</sup> DU, Fanyi, 2021, p. 19.

<sup>57</sup> Se trata de un método de pintura utilizado en la pintura Shanshui para describir las texturas de las montañas y las rocas. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E6%8A%AB%E9%BA%BB%E7%9A%B4>> (26-05-2022).

<sup>58</sup> También son diferentes vajillas francesas las que lo incorporan, algunas de ellas salidas de manufacturas de Marsella como la de Héraud-Leroy. Para más ejemplos véase, MATERNATI-BALDOUY, Danielle, 1997, p. 48-56.

<sup>59</sup> Se refiere al humor y espíritu que transmite una obra de literatura o arte mediante el uso de imágenes. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E6%84%8F%E5%A2%83>> (26-05-2022).

<sup>60</sup> VAN DAM, Jan Daniël, 2004.





Figura 11. Azulejo chinesco de decoración dispersa, Museo de Cerámica de Alcora, c. 1735-1737, 13,5x13,5 cm, nº inv: CC13/1 (izda.); Azulejo chinesco decorado con Kaiguang, Museo de Cerámica de Alcora, segundo cuarto s. XVIII, 11x11 cm, colección Artero-Porcar (centro); Azulejo chinesco con motivos de enlace esquinares, colección particular, segundo cuarto s. XVIII, 13,5x13,5 cm (dcha.). Fotografía de los autores.

influjo oriental. La localización de azulejos y algunos fragmentos hasta hace poco inéditos, forman una masa considerable que ha renovado significativamente el conocimiento sobre la producción de este género en la Real Fábrica.<sup>61</sup>

Son varios los azulejos completos que nos han llegado, los cuales ofrecen una perspectiva sobre el lenguaje decorativo que experimentó la manufactura en dicho campo. A partir del material recogido y analizado hasta ahora, podemos afirmar que mínimamente hubo tres formas de materialización o adaptaciones del chinesco en la azulejería. Si bien las tres maneras comparten la monocromía azul sobre blanco y la omnipresencia de aves, la diferencia principal entre ellas radica en la forma de disponer la decoración (fig. 11).

Dos de estas categorías, formalmente, serían transferencias directas de la disposición decorativa de la loza contemporánea: una con la perspectiva dispersa en disposición irregular y asimétrica, la otra con la clásica Kaiguang circular, marca de la iconografía de los platos "holandesa" de Julián López. Por último, la categoría especial donde las escenas representadas se inscriben en un círculo, con motivos de enlace en los ángulos. No llenan por completo la pieza, ya que la escena se limita al interior del círculo. Cabe destacar que, de los dichos ejemplares, únicamente hay uno que excluye en su ornamentación los asuntos vegetales, considerando este como otra adaptación del lenguaje chinesco en la azulejería alcoreña.

Para rematar este breve epígrafe, habría que estudiar el uso y aplicación que pudieron tener tales azulejos, aspecto que sigue siendo una incógnita. Entre las opciones barajadas, quizás su aplicación era parietal o, como se ha sugerido en el ámbito francés de azulejos de estética similar, destinados a ornar estufas o marcos de chimeneas.<sup>62</sup> No debemos descartar la posibilidad de su aplicación en pavimentos, los cuales podrían combinarse con piezas de mayores dimensiones sin esmaltar, a modo de olambrillas.

## Conclusiones

El estudio de algunos de los motivos chinescos presentes en el ideario artístico de Alcora ha permitido constatar que, gran parte de ellos, estaban inspirados en varias fuentes entre las que cabría considerar la comprensión personal de la *chinoiserie* por parte del diseñador y su materialización en el campo artístico. Pese a que resulta difícil identificar el modelo exacto que los pudo inspirar, podemos indagar la procedencia de dichos motivos a partir de los rasgos icónicos de las imágenes. En los siglos XVII y XVIII, la influencia del estilo artístico de la porcelana china era más evidente visualmente en las piezas cerámicas de otros países o regiones europeas. De este modo, los ceramistas de Alcora se percataron de que los gustos del mercado habían cambiado y, en consecuencia, se modificaron sus léxicos. Aunque no entendían el significado profundo de las imágenes chinas en términos de connotación cultural, en cuanto a la imitación a nivel

<sup>61</sup> Una catalogación pormenorizada de ellos en GARCÍA CONEJOS, 2023, p. 97-102.

<sup>62</sup> AMOURIC, Henri; VALLAURI, Lucy; VAYSSETTES, Jean-Louis, 2009, p. 228.

visual captaron las características de las figuras a la vez que interpretaron el estilo chino según su propia comprensión. Gracias a los intercambios artísticos se combinaron las características del arte oriental y occidental, lo que dio lugar al nacimiento de la serie más prolífica de la manufactura condal, los chinoscos.

## Bibliografía

- ALARY, Jean-Claude. "La première période de la manufacture d'Alcora, le rôle et l'œuvre d'Olérys". *Bulletin de l'Académie de Moustiers*, 2002, nº 52, p. 5-25.
- ALARY, Jean-Claude. "Les décors aux oiseaux chez les fouques". *Bulletin de l'Académie de Moustiers*, 2010, nº 60, p. 71-78.
- ALARY, Jean-Claude. "Les décors aux chinois d'Alcora". *Bulletin de l'Académie de Moustiers*, 2020, nº 70, p. 35-63.
- ALMAZÁN TOMÁS, David, 2003. "La seducción de Oriente: de la chinoiserie al japonismo". *Artígrama*, 2003, nº 18, p. 83-106.
- AMOURIC, Henri; VALLAURI, Lucy; VAYSSETTES, Jean-Louis. "D'azur et de Chine. Pavements et revêtements muraux de faïences en Languedoc et Provence du XVIIe au XVIIIe siècle". En: MEYER RODRIGUES, N.; BUR, M. (dirs.). *Les arts du feu. Actes du 127º Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, "Le travail et les hommes"* (Nancy, 2002). París: Editions du CTHS, 2009, p. 224-253.
- AYERS, John, et al. "Porcelain for palaces: the fashion for Japan in Europe, 1650-1750". Londres: Oriental Ceramic Society, 1990.
- CABRERA BACHERO, Joaquín. *La Real Fábrica del Conde de Aranda. Sostenibilidad, materiales y edificación industrial*. Castellón: Associació d'Amics del Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2015.
- CALVO CABEZAS, Eva. "Las manufacturas de loza fina y porcelana: el caso de la Real Fábrica del Conde de Aranda en Alcora". *Millars: espai i història*, 2015, vol. 39, nº 2, p. 183-209.
- CALVO CABEZAS, Eva. "La Real Fábrica de Alcora (Castellón). Una propuesta de clasificación para sus piezas". *Estudios del Patrimonio Cultural*, 2016, nº 15, p. 26-39.
- CALVO CABEZAS, Eva. "Pinceladas sobre soporte cerámico. La Academia de la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora". En: VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. et al (eds.). *La formación artística: creadores, historiadores, espectadores*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2018, p. 370-381.
- CASANOVA GIMÉNEZ, María Antonia. "Cerámica de Alcora, Onda y Ribesalbes". En: SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.). *Summa Artis, historia general del Arte. Cerámica española*. Madrid: Espasa, 1997, tomo XLII, p. 389-436.
- CASAUS BALLESTER, M.ª José (ed.). *El Condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*. (Celebrado en Épila, del 6-XI-2008 al 8-XI-2008). Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009.
- CHENG, Huiqun. "Analysis of ceramic insect pattern decoration". *Ceramic Studies*, 2020, vol. 35, nº 140, p. 47-49.
- COLL CONESA, Jaume. *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. Valencia: Asociación Valenciana de Cerámica, 2009.
- DÍAZ MANTECA, Eugenio; PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime (coms.). *Alcora, un siglo de arte e Industria* (Exposición celebrada en Castellón, del II-1996 al III-1996). Castellón: Fundació Caixa Castelló, 1996.
- DU, Fanyi. *The Landscape Patterns on Export Porcelain in Ming and Qing Dynasties*. Beijing: Beijing Institute of Graphic Communication, 2021.
- ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. *Historia de la cerámica de Alcora*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1919.
- FEIT, Alexius. *Iconographie des faïences d'Alcora 1727-1798*. Castellón: e-DitARX, 2017.
- GARCÍA CONEJOS, Maxim. *Azulejería del siglo XVIII en la Real Fábrica de Loza y Porcelana de l'Alcora*. Alcora: Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2023.
- GRANGEL NEBOT, Eladi. *Museu de Ceràmica de l'Alcora: noves adquisicions, 1998-2000*. Alcora: Ajuntament de l'Alcora, 2000.
- GRANGEL NEBOT, Eladi; FALCÓ GARCÍA, Victoria. *Los Nomdedéu. Alfareros en l'Alcora durante 300 años*. Alcora: Ayuntamiento de Alcora, 2003.
- GRANGEL NEBOT, Eladi. "La terrisseria tradicional de l'Alcora". En: BOUCHE, H. (dir.), *Cerámica tradicional. Ponencias y comunicaciones de las XIV Jornadas municipales de cultura popular en la ciudad de Castellón* (Castellón, 9-XI-2012 al 11-XI-2012). Castellón: Ayuntamiento de Castellón, 2013, p. 67-88.
- GUAL ALMARCHA, Elvira. "Primera época. 1727-1749". En: SÁNCHEZ-PACHECO, T. (com.). *El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII* (Valencia, Museo San Pío V, 1995). Madrid: Electa, 1995, p. 35-56.
- GUAL ALMARCHA, Elvira. *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998.
- GUILLEMÉ BRULON, Dorothée. *Histoire de la faïence française. Moustiers & Marseille. Sources et rayonnement*. París: Editions Charles Massin, 1997.
- JIANG, Hexian; DENG, Chunying. "Research on the Art Form of Ceramic Grass and Insect Painting and Its Cultural Connotation". *China Ceramics*, vol. 51, nº 4, 2015, p. 97-99.
- JÖRG, Christiaan Jan Adriaan; CAMPEN, Jan van. *Chinese ceramics in the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam: the Ming and Qing dynasties*. Londres: Philip Wilson Publishers, Limited, 1997.
- JOLIET, Wilhelm. "La cultura del azulejo en el Mediterráneo durante los siglos XVII, XVIII y XIX". En: PÉREZ CAMPS, J.; ESTALL i POLES, V. (coords.), *El azulejo, evolución técnica del taller a la fábrica. Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología* (Celebrado en Onda, del 7-XII-2006 al 9-XII-2006). Onda: Asociación de Ceramología: Fundación Museo del Azulejo "Manolo Safont", 2008, p. 27-39.
- KRAHE NOBLETT, Cinta; SIMAL LÓPEZ, Mercedes. "Ornato y menaje 'de la China del Japón' en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio (1700-1766)". *Cuadernos Dieciochistas*, 2018, nº 19, p. 9-51.
- KRAHL, Regina; ERBAHAR, Nurdan; AYERS, John. *Chinese Ceramics in the Topkapi Saray Museum, Istanbul*. London: Sotheby, 1986.
- LEI, Chunyi. "La simbología de la grulla en la fraseología del chino". *Revista de Letras*, 2017, nº 36, p. 38-51.
- LIU, Lejun; GU, Jingxin. "Study on the Design Features of 'Umbrella' on European Porcelain in the 17-18th Century". *China Ceramics*, 2021, vol. 57, nº 12, p. 111-117.
- MARX, Jacques. "De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe-XVIIIe siècles)". *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2007, nº 85, p. 735-779.
- MATERNATI-BALDOUY, Danielle. *Faïence et porcelaine de Marseille: XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Marsella: Musées de Marseille, 1997.

- MEMBRADO TENA, Joan Carles. *La indústria ceràmica de La Plana de Castelló: estudi geogràfic*. Castellón: Diputació Provincial de Castellón, 2001.
- MIYATA, Kotaro. 有田町史・陶業編 1 [Historia de la ciudad de Arita: Industria alfarera I]. Arita: 有田町, 1988.
- NAGATAKE, Takeshi. *Classic Japanese Porcelain: Imari and Kakiemon*. Tokyo: Kodansha International, 2003.
- NIEUHOF, Johan. *Het Gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indische Compagnie, aan den Grooten Tartarischen Cham, den Tegenwoordigen Keizer van China*. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1665.
- OLAECHEA, Rafael; FERRER BENIMELI, José A. *El conde de Aranda: mito y realidad de un político aragonés*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1998.
- PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. "Azulejos de la Real Fábrica de Alcora". En: COLL CONESA, Jaume (com.). *Azulejería en Valencia: de la Edad Media a principios del siglo XX*. (22-VII-2007 al 21-X-2007). Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 91-94.
- PORTELA HERNANDO, Domingo. "Apreciaciones sobre la evolución de 'Las Talaveras'. Siglo XVI al XX". *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 1999, vol. 38, nº 4, p. 329-334.
- ROTONDO-MCCORD, Lisa E.; BUFTON, Peter James. *Imari: Japanese porcelain for European palaces: from the Freda and Ralph Lupin collection*. Jackson: University Press of Mississippi, 1997.
- SÁNCHEZ ADELL, José. *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora: Nuevos datos para su historia*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1973.
- SLOBODA, Stacey. "Chinoiserie: A global style". *Transnational Issues in Asian Design*, 2018, nº 4, p. 143-154.
- SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad (com.). *El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII*. (Valencia, Museo San Pío V, 1995). Madrid: Electa, 1995.
- SOLER FERRER, M.ª Paz. *Historia de la cerámica Valenciana*. 4 vols. Valencia: Vicent García Editores, vol. 3, 1989.
- SOLER FERRER, M.ª Paz (com.). *Alcora: cerámica de la Ilustración. La Colección Laia-Bosch en el Museo Nacional de Cerámica*. (Valencia, Museo Nacional de Cerámica "González Martí", 16-XII-2010 al 3-IV-2011). Valencia: Pentagraf, 2010.
- SUN, Aili. *A comparative study of the loong pattern from porcelain in Ming and Qing Dynasties*. Tesis de Máster. Jinan: Qilu University of Technology, 2017.
- SUN, Yue. "Kangxi Waixiaoci De Xin Tedian 康熙外销瓷的新特点" [Nuevas características de la porcelana exportada del Kangxi]. *Forbidden City*, 2017, nº 3, p. 82-95.
- TIJS, Volker. *Porcelain and the Dutch East India Company*, Leiden: E. J. Brill, 1954.
- TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora: historia documentada, 1727-1858*. Agost: Asociación de ceramología, 2002.
- TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. "Cerámicas de reflejo metálico en Alcora: una producción singular". *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, nº 3, 2017, p. 55-78.
- TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. "Series decorativas de Alcora (1727-1858): revisión documentada". *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, nº 119, 2019, p. 142-167.
- VAN DAM, Jan Daniël. *Delftse Porceleyne: Dutch Delftware, 1620-1850*. Zwolle: Waanders Publishers, 2004.
- VÉRANI, Marcel. "Joseph Olérys, la dette, l'amour, la mort, 1661-1795". *Bulletin de l'Académie de Moustiers*, 2016, nº 66, p. 5-66.
- WANG, Xiaoqin. "Jiangxisheng Bowuguancang Mingqing Ciqi Shang De Gaoshitu Yanjiu 江西省博物館藏明清瓷器上的高士图研究" [Estudio de las imágenes de Gaoshi en la porcelana Ming y Qing de la colección del Museo de Jiangxi]. *Cultural Relics World*, nº. 10, 2020, p. 97-104.
- WEI, Li. *On Ming and Qing Dynasty Porcelain Decorative Patterns*, Wuhan: Wuhan University of Technology, 2008.
- WU, Ruoming. "Tuxiang Zhi Wai: Ming Qing Waixiao Ciqi Tingyuan Shinütu Yu Gongting Nüxing Shenghuo 图像之外: 明清外销瓷器庭园仕女图与宫廷女性生活" [Más allá de la imagen: las damas de patio de porcelana Ming y Qing y la vida de las féminas en la corte]. *New Arts*, 2017, vol. 38, nº. 12, p. 41-46.
- WU, Ruoming. "Ming Qing Ciqi Shidao Renwu De Ouzhou Liuchuan Ji Pronk Tushi Pingmian Zaixian 明清瓷器释道人物的欧洲流传及普洛克图式平面再现" [La difusión de las figuras budistas y taoístas de porcelana en Europa durante las dinastías Ming y Qing y la reaparición de los planos del estilo Pronk]. *Fine Art Research*, nº. 306, 2021, p. 53-56.
- YANG, Tianyuan. "Cong Qing Kangxi Shiqi Jingdezhen Waixiaoci Kan Zhongou Waixiao Maoyi 从清康熙时期景德镇外销瓷看中欧美外销瓷贸易" [El comercio de porcelana de exportación chino-europeo, visto desde la porcelana exportada de Jingdezhen en el periodo Kangxi de la dinastía Qing]. *Fujian Wenbo*, nº. 3, 2020, p. 32-41.
- ZHANG, Xiaoxia. *Research into Plant Motifs in Pre-modern Chinese Decoration*. Diss., Suzhou: Soochow University, 2005.
- ZHAO, Qian. "The Combined Power of Commerce and Art: Exploration of Chinese Imari Decoration". *Art Design*, 337, 2021, p. 25-31.





# SAGAS DE PLATEROS COMPOSTELANOS INÉDITOS: EMILIO BACARIZA, MANUEL BACARIZA Y MARÍA VARELA

ANA PÉREZ VARELA

Univesidade de Santiago de Compostela  
ana.perez.varela@usc.es

**Resumen:** La platería compostelana sigue siendo una asignatura pendiente de la historiografía gallega. Para contribuir a esta línea de investigación, decidimos abordar al gremio de plateros desde un punto de vista documental, vaciando los archivos disponibles para hallar todas las noticias posibles relativas a estos artistas. En este artículo presentamos a la familia Bacariza, una de las más interesantes e importantes en la Compostela del tránsito del siglo XIX al XX. Hasta ahora el hijo, Manuel, era completamente desconocido y todo punzón “BACARIZA” se atribuía a su padre. Gracias a los archivos hemos podido hallar una cantidad de documentos y piezas que nos permiten reconstruir parte de sus biografías, periodizar su producción y constatar su importancia en la sociedad de su época, además de hallar mencionada a María Varela, como la única “platera” compostelana de la que tenemos noticia.

**Palabras clave:** Plateros / Santiago de Compostela / siglo XIX / siglo XX / archivos / prensa histórica.

## UNPUBLISHED SAGAS OF SILVERSMITHS FROM COMPOSTELA: EMILIO BACARIZA, MANUEL BACARIZA AND MARÍA VARELA

**Abstract:** The silversmithing of Compostela is still a pending subject of Galician historiography. In order to contribute to this line of research, we decided to approach the guild of silversmiths from a documentary point of view, working in the available archives to find all possible news regarding these artists. In this article we present the Bacariza family, one of the most interesting and important in Compostela in the transition from the nineteenth to the twentieth century. Until now, the son, Manuel, was completely unknown and every mark “BACARIZA” was attributed to his father. Thanks to the archives we have been able to find a considerable number of documents and pieces that allow us to reconstruct part of their biographies, periodize their production and verify their importance in the Compostela society of his time, in addition to finding mentioned María Varela, as the only “woman silversmith” from Compostela of which we have news.

**Key words:** Silversmiths / Santiago de Compostela / 19th century / 20th century / archives / historical press.

Al contrario que en otros territorios de España, que cuentan con estudios bastante pormenorizados sobre el arte de la platería, distinguiendo su periodización, escuelas y familias más importantes, Galicia presenta una gran deuda historiográfica con respecto a este tipo de arte suntuaria. En concreto, Compostela, centro platero de gran importancia desde la Edad Media, ha sido poco estudiado, a pesar de que sabemos que las familias de plate-

ros conformaron una parte muy importante del entretejido artesanal de la ciudad. Destacando los esfuerzos de Dúo Rámila con la familia de los Ceadeira, plateros de origen portugués asentados en Compostela en los siglos XVI y XVII,<sup>1</sup> por nuestra parte hemos centrado nuestro objeto de estudio en las familias del siglo XIX, gracias a lo rica en fuentes que es esta centuria para estudiar este tema concreto, como veremos a lo largo de este ar-

\* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2022 / Fecha de aceptación: 27 de abril de 2023.

<sup>1</sup> DÚO RÁMILA, Diana, 2019.



Fig. 1. Emilio Bacariza: Vinajeras. Finales del siglo XIX. Museo de Arte Sacro de San Martiño Pinario. Fotografía de Yago García.

título. Anteriormente hemos publicado otros textos sobre familias como los Lado, los Sánchez o los Aller,<sup>2</sup> siendo en este caso la protagonista de este estudio la familia Bacariza.

### 1. Piezas atribuidas e inéditas y sus marcas

A pesar de que la catalogación de piezas de platería compostelana sigue siendo insuficiente, existen unas cuantas obras atribuidas a "Bacariza" en diversos catálogos de exposiciones, inventarios y tesis o tesinas de voluntad catalográfica. Todos estos estudios mencionan solo a Emilio y lo relacionan automáticamente con las marcas "E/BACARIZA" y "BACARIZA". Gracias al vaciado de archivos hemos podido constatar que el hasta ahora desconocido Manuel Bacariza, su hijo, realizó la mayor parte de las obras que se le atribuyen al padre. Además, hemos comprobado que, a la muerte de Emilio, no solo su hijo se hizo cargo del obrador sino también su viuda, María Varela, la única mujer que hemos hallado referenciada como "platera" en toda la historia de Compostela.

Entre las piezas atribuidas hasta ahora, Barral Iglesias, refiriéndose a la familia como "Baqueriza",

le atribuyó el guion del Santísimo Cristo de la Paciencia de a Merced de Conxo (Santiago), y el copón de la Gran Obra de Atocha (A Coruña).<sup>3</sup> Hemos acudido al centro conventual a ver la pieza ya que el historiador no publicó la imagen, pero actualmente no se conservan insignias procesionales de plata. Tampoco hemos podido ubicar el copón mencionado en el actual colegio coruñés.

Conocemos cuatro piezas que fueron catalogadas por Larriba Leira en San Martiño Pinario: dos bandejas, un copón y unas vinajeras (Fig. 1),<sup>4</sup> todas conservadas en la actualidad y ninguna fechada. El copón, las vinajeras y una de las bandejas presentan marca con inicial "E", por lo que pertenecen sin duda al padre pese a que la autora las ubicara en el segundo tercio del siglo XIX. La segunda bandeja presenta marca "BACARIZA" acompañada de "916/16".

Louzao Martínez publicó la cruz parroquial de Santa María de Noceda (Lalín) y el cáliz de San Lourenzo de Brántega (Agolada) como de Emilio por la marca "BACARIZA". La fecha de la primera, 1925, nos obliga a atribuírsela a su hijo, ya que Emilio había muerto en 1907, como posteriormente demostraremos. Creemos que el cáliz mencionado también es obra del hijo.<sup>5</sup>

López Añón documentó dos piezas con marca "BACARIZA": el cáliz de San Xurxo de Camariñas y el copón de Santiago de Cereixo (Vimianzo). La autora refiere ambos como de "Bacariza" sin precisar nombre. El primero fue realizado en 1931, por lo que es indudablemente de Manuel. El segundo creemos que también, por la marca sin inicial.<sup>6</sup>

Lo mismo sucede con el cáliz marcado con "BACARIZA" y "916" que recogió Sánchez Cons en Nosa Señora dos Remedios de Anca (Neda),<sup>7</sup> que creemos de Manuel.

Finamente, Gómez Darriba dio a conocer un copón de la parroquia de San Xoán Apóstolo, sita en la catedral de Santiago, que, aunque no presenta marca, está datado mediante documentación y atribuido a un Bacariza. Fue realizado en 1916 y por lo tanto es obra de Manuel.<sup>8</sup>

<sup>2</sup> PÉREZ VARELA, Ana. 2022a, 2022b y 2022c.

<sup>3</sup> BARRAL IGLESIAS, Alejandro, 1998, p. 397.

<sup>4</sup> LARRIBA LEIRA, Mariel, 2000, p. 91.

<sup>5</sup> LOUZA O MARTÍNEZ, Francisco, 2004, p. 1825-1826 y 1854-1856.

<sup>6</sup> También documentó una naveta, hoy perdida, realizada para la misma parroquia de Camariñas en 1931, y que por lo tanto también habría pertenecido a Manuel. LÓPEZ AÑÓN, Eva María, 2008, p. 53, 416-417, 970, 1011, 1042-1043, 1046, 1050-1051, 1085, 1097 y 1099-1100.

<sup>7</sup> SÁNCHEZ CONS, Josefina, 2014, p. 44, 55, 57, 68, 127 y 225.

<sup>8</sup> GÓMEZ DARRIBA, Javier, 2019, p. 232-233.



Fig. 2. Emilio Bacariza: Cáliz. 1896. San Nicolás (A Coruña). Fotografía de Yago García.

Por último, nosotros podemos aportar varias obras inéditas, algunas de ellas de gran riqueza. La primera, sencilla, es un cáliz que hemos hallado en San Martiño de Calvos de Sobrecamiño (Arzúa), con la marca "BACARIZA", y que también creemos del hijo. Pero las más destacables las encontramos en nuestro trabajo en parroquias de la ciudad de A Coruña, y se trata de los mejores ejemplos de platería de Bacariza que conocemos. En primer lugar, un juego de cáliz (Fig. 2) y vinajeras (Fig. 3) sobredoradas en San Nicolás, piezas eclécticas que combinan ciertos elementos neogóticos con la profusa decoración rococó. Están datadas por inscripción en 1896. El cáliz destaca por su astil de columnillas y el nudo de lenteja gallonado, así como la rica iconografía eucarística que comprende tanto los instrumentos de la Pasión en cartelas rococó en el pie, como un entrelazado de racimos en la subcopa. Las vinajeras presentan una original bandeja de borde con pétalos conopiales, y apliques



Fig. 3. Emilio Bacariza: Vinajeras. 1896. San Nicolás (A Coruña). Fotografía de Yago García.

recortados en los jarritos formando una rica decoración vegetal. En las tapas podemos observar un pequeño racimo en la correspondiente al vino, y una bella caracola en la del agua. Ambas piezas presentan la marca "E/BACARIZA" y "IID", por lo que podemos afirmar que son obra del padre.

Las otras dos piezas coruñesas se encuentran en San Jorge, y son dos copones de similares características y clara inspiración neogótica, especialmente en el primero (Fig. 4), con un pie de lóbulos, astil hexagonal, nudo de lenteja y bello adorno en la caja con grandes espigas y racimos orlados alternantes. El segundo (Fig. 5) presenta un mayor eclecticismo, combinando la decoración geometrizable de raíz gótica del anterior con una estructura más moderna de pie y astil circulares, aunque no falta el nudo de lenteja. Lo más reseñable de estos copones es el delicado trabajo en diferenciar acabados, texturas y detalles, combinando plata en su color con sobredorado, mate, brillo, picado de lustre y engaste de fina pedrería. Ambas piezas, con marcas "BACARIZA" y "916", las atribuimos como obras del hijo.

Como podemos constatar, entre las piezas mencionadas se pueden discernir dos tipos de marca: "E/BACARIZA", habitualmente acompañada de "IID"; y "BACARIZA", acompañada de "916". Hemos atribuido la primera siempre a Emilio y la segunda siempre a Manuel. Nuestra hipótesis viene apoyada por la cronología de las piezas documentadas, y por el hecho de que el hijo no empleó de modo general su nombre para referirse a su propio obrador, sino que siempre se identificó con "Hijos de Bacariza", haciendo plausible que decidiese eliminar la inicial de su marca personal. Además, la marca "IID" es más propia de la segunda mitad del siglo XIX en Compostela, mientras que "916" se usa





Fig. 4. Manuel Bacariza: Copón. Principios del siglo XX. San Jorge (A Coruña). Fotografía de Yago García.



Fig. 5. Manuel Bacariza: Copón. Principios del siglo XX. San Jorge (A Coruña). Fotografía de Yago García.

habitualmente a partir del siglo XX.<sup>9</sup> La primera marca "E/BACARIZA" se presenta en dos líneas, en casetón cuadrangular, troquelada. La marca "BACARIZA" se presenta en una línea e incisa.

La delimitación se complica ya que como mencionaremos a continuación, gracias a los archivos hemos sabido que Manuel Bacariza fue contraste de la ciudad. Como sucede con todos los plateros que han sido marcadores, determinar las obras de su autoría es complicado teniendo en cuenta la presencia de una única marca nominal. Cruz Valdovinos señaló la imposibilidad de discernir de forma certera marcas de artífice y marcador cuando aparecen dos marcas de este tipo y no existe documentación sobre el marcador en ese momento.<sup>10</sup> En el

caso de que aparezcan dos marcas en la obra no tendríamos duda ya que sabemos que Manuel fue marcador y estaría actuando como contraste, mientras el platero de la otra marca sería el artífice. Sin embargo, se nos plantea un problema cuando se da la aparición de una única marca nominal de un platero que además fue marcador, es decir, piezas donde solamente aparece la marca "BACARIZA". Aunque resultaría lógico pensar que si solo aparece una marca, artífice y marcador son el mismo, la inestabilidad del sistema de marcado, y muy especialmente en esta época, cuando ya no era obligatorio marcar las piezas,<sup>11</sup> nos puede llevar a pensar que uno de los dos no la marcó. Es decir, ¿son piezas de su autoría, o piezas no marcadas por el artífice, pero contrastadas por Manuel? En este caso,

<sup>9</sup> Referencia al autor/a eliminada para la revisión por pares ciegos.

<sup>10</sup> CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, 2001, sin p.

<sup>11</sup> Conforme avanzó el siglo XIX, fue dejándose de marcar la plata en España de forma generalizada, y solo unas cuantas ciudades siguieron realizando esta práctica. Santiago fue una de ellas, a juzgar por las piezas conservadas y los documentos en los que el Concejo siguió designando marcadores oficiales. En Compostela seguimos encontrando, incluso en fechas muy tardías en la centuria, un triple sistema de marcado con los punzones de marcador, ciudad y artífice, lo cual resulta extraordinario teniendo en cuenta que es complicado hallarlas incluso en épocas donde el marcado tenía cariz de obligatoriedad. PÉREZ VARELA, Ana, 2020a, p. 143.



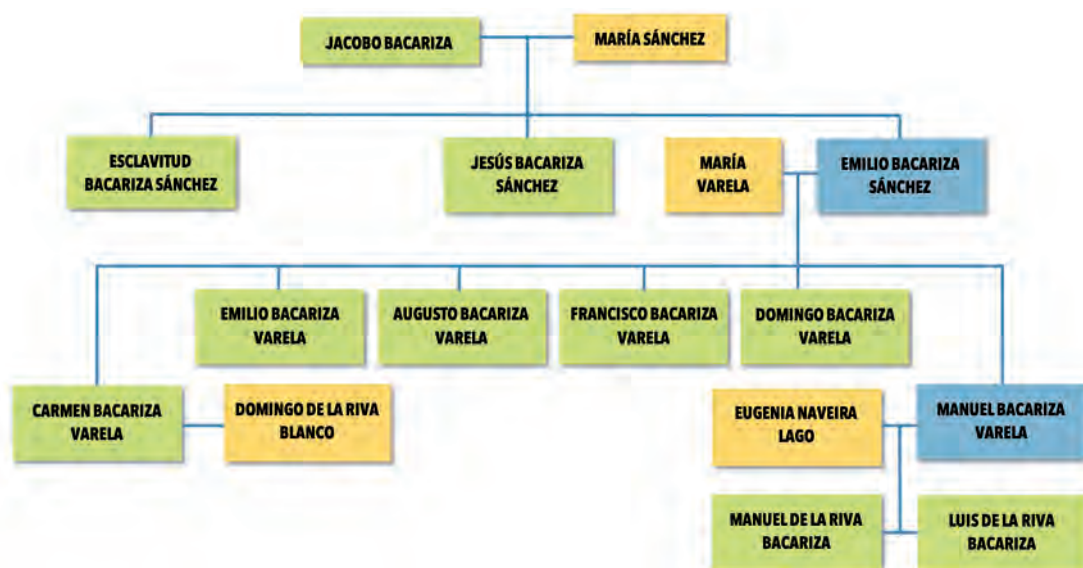


Fig. 6. Árbol genealógico de la familia Bacariza. Autoría propia.

de no existir documentación creemos conveniente acudir al análisis estilístico, que a su vez no resulta fácil teniendo en cuenta el eclecticismo imperante en la época y los variados catálogos de los plateros del tránsito del siglo XIX al XX.

En este caso no hemos hallado una sola obra que ostentase la marca "BACARIZA" a la vez que la de otro platero, siempre aparece sola y acompañada de la marca de calidad "916". Esto nos puede llevar a pensar dos cosas distintas. Una, que sean piezas contrastadas por Manuel estampando también la ley de la plata como contraste –certificando la calidad–, o que son obras de la autoría de Manuel, sin que se llegasen a estampar marcas de contraste en una época tan tardía, a pesar de que sí podían ejercer un control de calidad. No es raro que un platero actúe como artífice de la pieza y estampe también la marca de calidad.<sup>12</sup>

Teniendo todo esto en cuenta y corrigiendo dichas atribuciones, no observamos diferencias sustanciales entre el estilo de padre e hijo, que se mueve en el eclecticismo de la segunda mitad del siglo XIX y primer tercio del siglo XX. Ambos presentan mezcla y variaciones de distintos estilos artísticos, y su

catálogo comprende desde piezas sobrias y lisas a formas rococós de profusa ornamentación.

## 2. Emilio Bacariza Sánchez

### 2.1. Familia

No hemos hallado en el registro civil la partida de nacimiento de Emilio Bacariza, aunque sí la de sus hermanos. El platero (Fig. 6) fue hijo del sastre Jacobo Bacariza y María Sánchez. El matrimonio se casó en 1854 y tuvieron a su hija Esclavitud en 1857 y a su hijo Jesús en 1862.<sup>13</sup> Creemos que Emilio debió nacer entre 1855 y 1865. Tampoco tenemos la documentación del matrimonio y los hijos del platero, aunque gracias a las noticias en prensa sabemos que se casó con María Varela y tuvo por lo menos seis hijos: Carmen, Emilio (hijo), Augusto, Francisco, Domingo, y el platero Manuel Bacariza Varela, del que hablaremos posteriormente.

De su única hija, Carmen, solo sabemos que se casó con el acaudalado comerciante Domingo de la Riva Blanco en 1898,<sup>14</sup> pero que falleció muy joven, en 1900,<sup>15</sup> quizás de parto. De Emilio (hijo) solamente

<sup>12</sup> Por ejemplo, en casi todas las obras del platero contemporáneo Ricardo Martínez, se conserva su marca de artífice acompañada de la de "IID" –equivalente a la de "916"–, sin que aparezca el contraste, que en ese momento era Manuel Aller. PÉREZ VARELA, Ana, 2020b, p. 347-351.

<sup>13</sup> Archivo Histórico Universitario de Santiago (AHUS). Registro Civil. Matrimonios, 1854 (AM 777), registro 167 y Bautizados, 1857 (AM 751), registro 895 y 1862 (AM 756), registro 186.

<sup>14</sup> *El diario de Pontevedra*, 26-IX-1898, p. 2.

<sup>15</sup> *Gaceta de Galicia*, 30-X-1900, p. 2.

hemos hallado su nombre en relación a que en 1911 formaba parte de la comisión del Ayuntamiento para visitar al presidente del Senado, José López Domínguez, y en 1913 de una comisión similar para visitar a Eugenio Montero Ríos, lo que demuestra que en esa época era importante en la sociedad santiaguésa. Augusto estudió derecho entre 1898 y 1904,<sup>16</sup> y fue director de la Caja Regional Gallega,<sup>17</sup> siendo referenciado en numerosas noticias de prensa. Francisco estudió medicina entre 1900 y 1910<sup>18</sup> y se casó en Ferrol en 1917.<sup>19</sup> Fue un reputado psiquiatra, director del Manicomio de Conxo, retirándose posteriormente a atender en su sanatorio privado. También son muy numerosas las noticias en prensa referidas a su persona. Falleció prematuramente en 1933 en el accidente de coche que también se cobró la vida del rector Alejandro Rodríguez Cadarso cuando se dirigían a Madrid a asistir a unas conferencias.<sup>20</sup> Domingo estudió en el Instituto General y Técnico en 1911,<sup>21</sup> pero falleció en 1915, a los veintidós años, tras una rápida bronconeumonía.<sup>22</sup>

## 2.2. Aprendizaje y registro industrial

Desconocemos con qué maestro platero se formó Emilio, pero sabemos que fue alumno de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago en el curso de 1880-1881, hecho confirmado por el documento de matrícula que hemos hallado en el archivo de la institución.<sup>23</sup> Era habitual que los plateros y otros artífices de las artes suntuarias acudiesen a la Escuela de Dibujo, tal y como habían establecido las ordenanzas de los plateros en 1783, todavía constituidos en el gremio de San Eloy.<sup>24</sup> En el caso de los Bacariza, es especialmente notable su conocimiento del

diseño y el dibujo que se plasmará en algunas de sus piezas.

En el Archivo Municipal no existen registros de empresas anteriores a 1887. En todas las matrículas industriales aparece recogido en la tarifa cuatro, la reservada para las profesiones de orden civil, orden judicial y las de artes y oficios. Esta categoría se divide a su vez en clases, siendo la primera la de mayor contribución por parte de los profesionales. Aparece como "platero" en la clase uno de 1887 hasta 1900, los primeros años junto a Andrés Le grande, en 1895-1896 junto a Juan Rodríguez, y luego en solitario, mientras que el resto de plateros compostelanos lo hacen en clases más bajas como "engastadores".<sup>25</sup> Esto demuestra que en este momento era el platero más importante de Santiago. A partir de 1900 desaparece de esta documentación, aunque por la prensa sabemos que no murió hasta 1907 y que hasta ese año siguió activo.

Los anuarios de comercio, publicaciones con información industrial y comercial editados en ámbito nacional, son otro tipo de documentos en los que podemos encontrar registrada la actividad profesional de Emilio Bacariza. La primera vez que se menciona en el anuario Bailly-Baillièrre (1879-1911) es en 1886 donde aparece como "joyero" junto a José Lorenzo hasta 1888, mientras que otros plateros compostelanos lo hacen en la categoría de "batidores de plata y oro" o "platerías". En 1894 aparece por duplicado como "joyero" y "dorador a fuego". En 1897 lo hace solamente como "joyero" y a partir de entonces por duplicado como "joyero" y "batidor de oro y plata" o "platero". Todavía aparece en 1908 aunque ya había fallecido, por lo que creemos que se refiere a la platería de su hijo Manuel y su viuda María Varela.<sup>26</sup>

<sup>16</sup> AHUS. Expedientes personales, 1898-1904 (FU 91), expediente 26.

<sup>17</sup> *El Pueblo Gallego*, 29-IV-1933, p. 9.

<sup>18</sup> AHUS. Expedientes personales, 1900-1910 (FU 91), expediente 12.

<sup>19</sup> *Diario de Galicia*, 29-VI-1917, p. 1.

<sup>20</sup> SIMÓN LORDA, David, 2005, p. 214-215.

<sup>21</sup> *El Correo de Galicia*, 27-V-1911, p. 2.

<sup>22</sup> *Diario de Galicia*, 10-IX-1915, 3 y 11-IX-1915, p. 2.

<sup>23</sup> ARSEAPS (Archivo da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago). Solicitudes de ingreso na Escola de Dibujo, 1880-1881 (1378), núm. 12.

<sup>24</sup> PÉREZ VARELA, Ana, 2020b, p. 38.

<sup>25</sup> AHUS. Matrícula industrial e de comercio, 1887-1888 (AM 1760), ff. 22r-22v, 1888-1889 (AM 1760), f. 22r, 1889-1890 (AM 1760), f. 20, 1891 (AM 1760), f. 22v, 1893-1894 (AM 1761), ff. 19v-20r, 1894-1895 (AM 1762), f. 20r, 1895-1896 (AM 1763), f. 21v, 1896-1897 (AM 1764), f. 22r, 1897-1898 (AM 1765), f. 25r, 1898-1899 (AM 1766), f. 23v, 1899-1900 (AM 1767), f. 24v y 1900 (AM 1768), f. 17v.

<sup>26</sup> BN. Anuario Bailly-Baillièrre, 1886, 1097; 1887, 1072; 1888, 1080; 1894, 1339; 1897, 1317; 1898, 1327-1328; 1899, 1336-1337; 1900, 1365-1366; 1901, 1389-1391; 1902, 1541-1542; 1903, 1648-1650; 1904, 1711-1712; 1905, 1826-1827; 1906, 2079-2080; y 1908, 2238-2239.

El anuario Riera (1901-1911) incluye a Bacariza en todos sus números hasta 1907. Aparece por duplicado en la categoría de “batidores de oro y plata” y “joyeros”, y a partir de 1904 también en “plateiros”. Igualmente aparece en 1908 y también en 1911, ya fallecido, aunque en este último año se le recoge en la categoría de “joyeros” mientras que en “plateiros” ya se incluye a su viuda.<sup>27</sup>

### 2.3. Referencias hemerográficas

Hemos hallado numerosas referencias al platero en prensa. El nombre de Emilio aparece recogido en la lista de premiados con un diploma en la Exposición de Artes y Oficios de la Sociedad Económica de 1881,<sup>28</sup> seguramente por varias sortijas que hemos encontrado referenciadas en el catálogo de dicha muestra.<sup>29</sup> En 1887 pasó a ser socio de la propia Sociedad Económica.<sup>30</sup>

En 1889 reabrió su obrador, trasladándolo de una ubicación que no conocemos al número 54 de rúa do Vilar, en un local de su propiedad. Este extenso reportaje es muy importante, por detallar la disposición interior de su obrador, ya que apenas solemos tener información de cómo eran este tipo de establecimientos:

[...] el nuevo establecimiento estaba elegantemente montado. [...] el artístico y valioso escaparate por las alhajas que contiene, en el que lucían joyas hermosas y de gusto, que maestramente trabajadas descomponían la luz en las caras de sus ángulos, diamantes en rosa formando pabellón y montados con elegancia y gusto; y, en fin, trabajos que honran al hábil artista señor Bacariza [...]. Dicho señor, que en aquel momento recibía las felicitaciones de todas las personas, nos condujo primero a un local espacioso y claro, el cual pronto se convertirá en taller de bruñir, marcar y otras operaciones delicadas, una escalerilla comunica con otra dependencia igual destinada a trabajos menos finos y por último el patio que pronto estará cubierto de cristales y se destinará a fraguas y demás operaciones rudas. / Subimos luego al comercio y nos detuvimos de nuevo al contemplar

los objetos ricos en valor, como metales finísimos que por sus formas elegantes llamaron extraordinariamente nuestra atención [...].<sup>31</sup>

Conservamos un anuncio de su obrador de un año después, hallado en un programa de mano para las fiestas del Apóstol, que lo ubica en el número 58,<sup>32</sup> y lo consideramos más fiable por ser un anuncio puesto por el propio artista como patrocinio. No sabemos si las casas de la calle se volvieron a numerar o la referencia anterior de prensa de 1889 está incorrecta, lo cual sería muy posible.

En 1896 aparece como firmante del acta sobre la participación y patrocinio de la Sociedad Económica en la próxima Exposición Regional<sup>33</sup> y el Congreso Eucarístico de Lugo.<sup>34</sup> En 1898 la Sociedad nombró una comisión, de la cual formó parte, para que se realizasen las gestiones de promoción de la Exposición Universal de París de 1900 y difusión de su reglamento entre los productores y artistas gallegos.<sup>35</sup>

En 1889 la prensa recogió la noticia: “Ha sido nombrado platero de la Real Casa el maestro de la platería de Santiago D. Emilio Bacariza”.<sup>36</sup> Es el mismo año en el que comenzamos a leer noticias y descripciones sobre sus trabajos, especialmente sobre un tipo de pieza muy habitual en la Compostela de la época, las placas y otras obras que actuaban como regalos protocolarios. Como corresponde a las necesidades de la sociedad de la segunda mitad del siglo XIX, cuando se generalizaron los homenajes y conmemoraciones a personalidades públicas, políticos, intelectuales, etc., los plateros compostelanos realizaron un gran número de este tipo de piezas conmemorativas que se relacionan con momentos y personajes importantes de la ciudad. En la prensa son abundantes las noticias alusivas a estas, y algunas nos han permitido identificar obras y sus destinatarios, entre los que encontramos a figuras ilustres de la historia del tránsito del siglo XIX al XX en Compostela. Por ejemplo, en 1889 apareció en prensa la descripción de dos candelabros que

<sup>27</sup> BN. Anuario Riera Solanich, 1901, 964-965; 1902, 1033-1034; 1903, 1057-1058; 1904, 1483-1484; 1905, 1534-1536; 1908, 1684-1686; y 1911, 2269.

<sup>28</sup> *Gaceta de Galicia*, 26-I-1882, pp. 2-3; y *Revista de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*, 28-II-1882, p. 16.

<sup>29</sup> *El Independiente: periódico de Pontevedra*, 1-VIII-1881, p. 2-3.

<sup>30</sup> *Revista de la Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*, 31-XII-1887, p. 631.

<sup>31</sup> Se menciona en *Gaceta de Galicia*, 14-V-1889, 5 y 16-V-1889, p. 3.

<sup>32</sup> *Programa de las funciones dispuestas en la ciudad de Santiago en obsequio al Patrón*, 24-VII-1890, p. 24.

<sup>33</sup> *Gaceta de Galicia*, 8-IV-1896, p. 1.

<sup>34</sup> *El Lucense*, 11-IV-1896, p. 1.

<sup>35</sup> *El diario de Pontevedra*, 16-XII-1898, p. 1.

<sup>36</sup> *El Lucense*, 30-XI-1889, p. 3.

construyó para ser regalados al diputado en cortes por Caldas de Reis (Pontevedra), Pedro Mateo-Sagasta y Díaz de Antoniana (1830-1908), y una delicada escribanía. Ambas obras se encuentran en paradero desconocido:

"[...] su trabajo perfectísimo nos revela la pericia del maestro que en cincelado y repuje no omitió detalle alguno. Su altura es de cincuenta y cuatro centímetros, y luce en sus cinco brazos camafeos que recogen asas de las cuales prenden guirnaldas de flores [...] Con esta ocasión pudimos ver una escribanía que el Sr. Bacariza no quiso manifestarnos para quien era y que sentimos en el alma no la exponga al público [...]: sobre cuatro flores de lis se sostiene la bandeja de plata y en ella el tintero y la salvadera a los lados y en el centro dos arcos de puente admirablemente hechos y en los cuales se destacan los atributos de caminos, canales y puertos. Termina con una corona de laurel y palma resaltando en el centro entre plata mate y brillo las iniciales del obsequiado [...]"<sup>37</sup>

El mismo año se referenció un espectacular cofre, lamentablemente también perdido, para el ilustre Eugenio Montero Ríos (1832-1914), que sería posteriormente presidente del gobierno (1905). Fue un obsequio de la ciudad a su diputado por la promoción de obras como la Escuela de Veterinaria, las líneas de ferrocarril, o el apoyo a la Escuela de Artes y Oficios y la Sociedad Económica, obras que aparecían cinceladas en sus caras. La prensa se deshace en halagos a la obra, formada por un amplio pedestal con pies en forma de delfín, una gran caja, un cuerpo con cuatro cabezas de león y la estatua del propio personaje:

"La estatuita, de estilo clásico, corona el interesante monumento, con toda la gravedad que el artista ha concebido. Es severa y no puede imaginarse mayor perfección en su totalidad y en sus detalles. Aparece el distinguido hijo de Galicia en traje de toga con un libro en la mano derecha y un pliego con la inscripción 'Galicia' en la izquierda, apoyada sobre una columna sencilla y elegante. La cabeza es notable, la cara perfecta, la actitud propia y adecuada. Recuerda los mejores tiempos del renacimiento de las artes y por su

gusto y sabor de estilo, trae á la memoria las obras inmortales de Bembenuto Bellini [SIC] y otros célebres artistas [...]"<sup>38</sup>

En 1892 leemos una noticia sobre una urna sepulcral destinada a la parroquia de la Corticela, sita en la propia catedral compostelana, encargo del párroco de la misma, José Pato. Lamentablemente la pieza tampoco se conserva, y el texto no da grandes detalles de su morfología, aludiendo únicamente a la ejecución excelente y a su "sencillez" y "acertada combinación de líneas"<sup>39</sup>

La prensa también hace referencia a otras obras perdidas, como una placa regalada en 1900 a Juan Menéndez Pidal (1858-1915), en aquel momento gobernador de Pontevedra, por la Asociación de Maestros de la misma ciudad;<sup>40</sup> otra para el diputado provincial de Pontevedra, Gumersindo Otero García (1845-1914), con motivo de su ingreso en la Orden de Isabel la Católica, regalada en 1901 por "sus numerosos amigos de los distritos de Lalín y A Estrada";<sup>41</sup> en 1907 se hace referencia a la exposición en su escaparate de un valioso pectoral para Valeriano Méndez, obispo de Tui (1894-1914); o el mismo año, los premios donados al Club Deportivo de Santiago para ser otorgados en el concurso gimnástico.<sup>42</sup>

En 1907 se recoge la noticia: "Se agravó la enfermedad que le aquejaba nuestro apreciable convecino D. Emilio Bacariza, al cual le fueron administrados los Santos Sacramentos"<sup>43</sup> El platero murió el 13 de octubre, y su funeral fue asimismo reseñado en prensa, donde se indica que fue asistido por la Cofradía del Rosario.<sup>44</sup> Otros periódicos recogen también su muerte calificándolo de "notable artífice y joyero"<sup>45</sup> En años posteriores se publican las esquelas de sus aniversarios.<sup>46</sup>

## 2.4. Otras fuentes

Contamos con otra referencia en fuentes escritas muy interesante, y es la aparición de esta saga de

<sup>37</sup> *Gaceta de Galicia*, 23-IX-1889, 2 y 26-VI-1900, p. 2.

<sup>38</sup> *Gaceta de Galicia*, 31-VII-1889, p. 2.

<sup>39</sup> *Gaceta de Galicia*, 13-IV-1892, p. 2.

<sup>40</sup> *El profesorado gallego*, 27-VI-1900, p. 3.

<sup>41</sup> *El diario de Pontevedra*, 15-VII-1901, p. 2.

<sup>42</sup> *El Correo de Galicia*, 8-V-1907, p. 3 y *La Correspondencia Gallega*, 11-V-1907, p. 2.

<sup>43</sup> *El Correo de Galicia*, 27-IX-1907, p. 2.

<sup>44</sup> *Gaceta de Galicia*, 14-X-1907, p. 2.

<sup>45</sup> *La Correspondencia Gallega*, 15-X-1907, p. 5.

<sup>46</sup> *Gaceta de Galicia*, 28-V-1909, p. 3 y 8-X-1910, p. 3, *Diario de Galicia*, 29-V-1909, p. 3, 28-V-1910, p. 3, 8-X-1910, p. 2, 28-V-1911, p. 2, 10-X-1911, p. 2, 28-V-1912, p. 2, 9-X-1912, p. 2, 27-V-1917, p. 3, y *El Correo de Galicia*, 9-X-1909, p. 3, 28-V-1910, p. 3, 7-X-1910, p. 2 y 8-X-1910, p. 2.



plateros en la célebre novela *La casa de la Troya* (1915) de Alejandro Pérez Lugín. Sitúa el establecimiento en el ya mencionado número 58 de la rúa do Vilar, enfrente del callejón de Entrerrúas, que en el año de redacción de la novela ya había sido heredado por sus hijos y viuda: “[...] unos rapaces que cantaban muy afinadamente ‘A foliada’, de Chané, recostados en el escaparate de Bacariza”. En una de las ediciones de la novela, el escritor Lucindo-Javier Membiela menciona: “Me referiré a un collar de azabache que una hidalga berciana [...] me mostró: ‘[...] ¡Es de la Casa Bacariza!... [...] creo recordar que se lo compró el bisabuelo Aurelio a la bisabuela Aquilina cuando vivían en Compostela...’”; y también: “Valga que el platero Bacariza presentó en su escaparate un juego de té y café en plata cincelada cuyo destino es la República Argentina”. Lamentablemente no menciona las fuentes.

### 3. Manuel Bacariza Varela y María Varela

#### 3.1. Familia

Como hemos mencionado, Manuel fue uno de los hijos de Emilio Bacariza y María Varela. Compartió titularidad del obrador con su madre una vez muerto el padre, aunque en los registros siempre se menciona “hijos” en plural. Teniendo en cuenta que Carmen, Emilio y Domingo murieron muy jóvenes, y que Augusto fue banquero y Francisco médico, creemos que a pesar de estar en plural, la denominación se refiere solo a Manuel.

Gracias a la prensa sabemos que Manuel se casó con Eulalia Naveira Lago en 1921.<sup>47</sup> Creemos que tuvieron dos hijos, el homónimo Manuel, quien nació en 1923,<sup>48</sup> estudió derecho entre 1941 y 1946<sup>49</sup> y se convirtió en un importante abogado compostelano con numerosas referencias en prensa;<sup>50</sup> y Luis, quien nació en 1926,<sup>51</sup> y que estudió medicina entre 1942 y 1960.<sup>52</sup> Manuel falleció el 28 de abril de 1933, recogiéndose su muerte en varios periódicos.<sup>53</sup> No tenemos constancia pues de que el negocio familiar continuase de ninguna forma.

<sup>47</sup> *El Compostelano*, 27-XII-1921, p. 2 y *Vida Gallega*, 20-I-1922, p. 20.

<sup>48</sup> *El Ideal Gallego*, 18-X-1923, p. 3, *Galicia: diario de Vigo*, 19-X-1923, p. 2 y *El Compostelano*, 20-X-1923, p. 3.

<sup>49</sup> AHUS. Expedientes personales, 1941-1946 (FU 91), expediente 23.

<sup>50</sup> Sabemos que fue director del Colegio de Abogados de Santiago y profesor de la Facultad de Derecho. *La Noche*, 8-VIII-1955, p. 4, 24-X-1956, p. 2, 9-I-1957, p. 2 y 9-VI-1958, p. 2.

<sup>51</sup> *El Compostelano*, 17-VIII-1926, p. 2 y *El Pueblo Gallego*, 18-VIII-1926, p. 8.

<sup>52</sup> AHUS. Expedientes personales, 1942-1960 (FU 91), expediente 22.

<sup>53</sup> *El Compostelano*, 28-IV-1933, p. 3, 29-IV-1933, p. 2, 22-V-1933, p. 2 y 26-VII-1936, p. 2.

<sup>54</sup> AHUS. Matrícula industrial e de comercio. 1925 (AM 1795), sin f., 1926 (AM 1796), sin f., 1927 (AM 1797), sin f., 1928 (AM 1798), sin f., 1929 (AM 1799), sin f. y 1930 (AM 1802), sin f.

<sup>55</sup> BN. Anuario Bailly-Baillièrre, 1908, p. 2238-2239.

<sup>56</sup> BN. Anuario Riera, 1908, 1684-1686 y 1911, p. 2269.

### 3.2. Registro industrial

A partir de 1900, Emilio Bacariza desaparecía de las matrículas industriales. Ya que sabemos que el sucesor al frente del obrador fue su hijo Manuel, resulta extraño que no hayamos hallado mención al mismo en las matrículas, pero sí a su viuda, María Varela, aunque solo desde 1926 y no en el periodo que comprende desde la muerte del marido en 1907, casi veinte años anterior.<sup>54</sup> Es la única noticia que tenemos documentada de forma explícita de una mujer registrada en las matrículas como platera, y también lo hará en los anuarios de comercio. Desconocemos si ostentaba el trabajo en el obrador como tal o simplemente regentaba la platería. Lo cierto es que otras mujeres que a la muerte de sus maridos plateros se hicieron cargo del obrador, aparecen siempre referenciadas como “Viuda de”, y en estos casos creemos que se trata de una indicación de propiedad del negocio, pero no de participación activa en el oficio. Pero el caso de María Varela es distinto porque aparece registrada con su nombre individual en las matrículas industriales, con lo que es posible que ejerciese el oficio o tuviese un rol muy importante en el mismo. En el caso de las matrículas, además de en orifice platero, la categoría más alta de las profesiones de la tarifa 4 (artes y oficios), también se la registra en la tarifa 1 (comerciantes) como venta de joyas de oro, plata y platino al por menor.

En el anuario Carlos Bailly-Baillièrre (1879-1911) todavía aparece Emilio Bacariza en 1908 aunque ya había fallecido, por lo que creemos que se refiere a su establecimiento heredado por su mujer y sus hijos.<sup>55</sup> El anuario Riera (1901-1911) también incluye a Emilio en 1908 y 1911, ya fallecido, e incluso este último año aparece en la categoría de “joyeros” mientras que en “plateros” ya se incluye a su viuda.<sup>56</sup> El anuario Bailly-Baillièrre y Riera (1912-1978) incluye a su Viuda e Hijos desde 1912 a 1924 en “batidores de oro y plata” y “joyerías”. De 1925 a 1928 aparecen en “repujadores de metales” y “jo-



Fig. 7. Anuncio de la platería, publicado en Mercurio Revista Comercial Ibero-Americana, 1-III-1910, p. 183.

yerías", pero por duplicado, curiosamente: por un lado, Viuda e Hijos, y por otro únicamente María Varela.<sup>57</sup> Manuel nunca aparece como tal. Su taller se registra siempre en matrículas y anuarios en rúa do Vilar, habiendo heredado el local que ya hemos mencionado de su padre.

### 3.3. Contraste de la ciudad

Todavía en una cronología tan avanzada como la década de los veinte del siglo XX, continúa referenciándose la figura de fiel contraste de oro y plata en Compostela. En los anuarios de comercio se señala a Alejandro Bermúdez como contraste hasta 1922, momento en el que el cargo pasa a ser ejercido por "Viuda e Hijos de Bacariza", por lo menos hasta 1929.<sup>58</sup> Lamentablemente, en ese momento ya no existe documentación consistorial referente a los nombramientos de contraste, como sí conservamos en el siglo XIX.<sup>59</sup> Tampoco tenemos constancia

de marcas de Manuel Bacariza o María Varela como contraste en piezas conservadas, por lo que nos aventuramos a proponer que no usasen un punzón con su nombre propio, y si pudieron usar una marca de calidad como "916", que es habitual encontrar en las piezas conservadas en la época.

### 3.4. Referencias hemerográficas

Hemos hallado numerosas referencias hemerográficas referidas tanto a los talleres denominados "Viuda e Hijos de Bacariza" como al propio Manuel. Al igual que en el caso del padre, también hemos localizado un anuncio publicado en una revista comercial en 1910 perteneciente al obrador (Fig. 7), que reza: "Grandes talleres de platería y joyería de la Viuda e Hijos de Bacariza". Está adornado con un grabado modernista de una especie de alegoría vestida con toga romana portando sobre su cabeza una bandeja con piezas de servicio de mesa, y frente a ella un personaje con túnica que porta un relicario o portapaz en forma de microarquitectura gótica.<sup>60</sup> De este modo hace referencia tanto a la factura de piezas civiles como sacras.

Como también sucedía con su padre, las noticias más interesantes son aquellas referentes a obras extraviadas, y también como en el caso de su predecesor, los regalos protocolarios fueron muy frecuentes entre las hechuras del obrador de la viuda y el hijo. En 1910 se recoge una obra para Eugenio Montero Ríos regalada por los pensionistas de la Fundación de Figueroa, y que se trató de una "artística papelerera de plata repujada, estilo modernista" que estaba adornada con el "busto del ilustre compostelano, que aparece orlado de una guirnalda de yedra en la pared del primer departamento", del cual se indica que "es de oro bruñido y destaca lleno de vida sobre el fondo oxidado".<sup>61</sup>

La platería produjo en 1916 "una artística placa de plata dedicada al señor juez de primera instancia e instrucción de este partido Antonio Señoráns Blanco, por las numerosas y significadas personas de

<sup>57</sup> Este material se encuentra microfilmado y tuvimos la oportunidad de consultarlo en la sala de Prensa y Revistas de la Biblioteca Nacional de España con la signatura REVMICRO/1142. En esta nota se hace referencia al número de rollo dentro de la serie: BN. Anuario Bailly-Bailliére-Riera, 1912, rollo 3, p. 2388-2391; 1915, rollo 11, p. 2430-2431; 1916, rollo 16, p. 2648-2651; 1917, rollo 21, p. 2689-2691; 1918, rollo 26, p. 2836-2837; 1919, rollo 31, p. 2942-2943; 1920, rollo 36, p. 3053-3054; 1921, rollo 42, p. 3072-3074; 1922, rollo 47, p. 3036-3037; 1923, rollo 52, p. 3123-3124; 1924, rollo 58, p. 3135-3137; 1925, rollo 64, p. 3182-3184; 1926, rollo 69, p. 3466-3468; 1927, rollo 76, p. 3591-3593 y 1928, rollo 82, p. 3780-3782.

<sup>58</sup> BN. Anuario Bailly-Bailliére-Riera, 1923, rollo 52, p. 3117; 1924, rollo 58, p. 3129; 1925, rollo 63, p. 3174; 1926, rollo 69, p. 3459; 1927, rollo 76, p. 3583; 1928, rollo 82, p. 3772 y 1929, rollo 89, p. 2149.

<sup>59</sup> PÉREZ VARELA, Ana, 2020a, p. 141-144.

<sup>60</sup> Mercurio Revista Comercial Ibero-Americana, 1-III-1910, p. 183. La revista es de nuestra propiedad, conseguida en una venta de segunda mano.

<sup>61</sup> El Progreso, 30-I-1910, p. 2.

Santiago que en la misma figuran”, y fue exhibida en su escaparate.<sup>62</sup> El mismo año se referencia un regalo para Bernardo Mateo Sagasta y Echevarría (1866-1937), en ese momento diputado por Caldas de Reis (Pontevedra), encargado por sus electores, consistente en “un cofrecito de plata artísticamente ejecutado en los talleres de la Viuda e Hijos de Bacariza”.<sup>63</sup> En 1919 se recoge una placa conmemorativa que los alumnos de derecho civil dedicaron al rector de la universidad Cleto Troncoso Pequeño (1849-1922).<sup>64</sup> En 1921 el obrador remitió a Tui una pluma encargada por el clero de la diócesis para ser entregada al escritor madrileño José Ortega Munilla (1856-1922), padre de Ortega y Gasset.<sup>65</sup> En 1923 realizaron una placa encargada por la facultad de Ciencias de la Universidade de Santiago para entregar al abogado compostelano Luis Rodríguez de Viguri (1881-1945).<sup>66</sup>

En 1926 se referencia la hechura y distribución de la medalla del Año Santo, descrita como ornamentada con el Apóstol del parteluz de la Gloria mateana flanqueado por la fachada occidental de la Catedral y la Puerta Santa, en el anverso, y la urna apostólica en la cripta neorrománica, en el reverso.<sup>67</sup> En nuestra búsqueda de medallas de años jubiliares hemos hallado varios ejemplares de 1926 vendidos por particulares a través de subastas de páginas de internet habilitadas para tal fin, cuyas fotografías concuerdan perfectamente con la descripción del periódico.<sup>68</sup> Teniendo en cuenta la descripción de la prensa, no nos cabe duda de que son las realizadas por Bacariza o una copia de su modelo. En 1927 el Ayuntamiento remitió a Madrid “para que sean entregadas a los reyes, sendas medallas conmemorativas de la reciente visita real a la basílica compostelana [...]. Ostentan grabados con el sepulcro del apóstol Santiago”.<sup>69</sup> Creemos que se trata de la medalla antedicha.

<sup>62</sup> *Gaceta de Galicia*, 27-V-1916, p. 2.

<sup>63</sup> *Diario de Galicia*, 19-VIII-1916, p. 1.

<sup>64</sup> *El Ideal gallego*, 2-V-1919, p. 4.

<sup>65</sup> *El Compostelano*, 11-V-1921, p. 2.

<sup>66</sup> *El Compostelano*, 12-I-1923, p. 3.

<sup>67</sup> *Domecq en Galicia*, 1-IX-1926, p. 33.

<sup>68</sup> No hemos podido conseguir el permiso de reproducción de las mismas por ser imposible contactar con los propietarios.

<sup>69</sup> *El Heraldo Gallego*, 20-XI-1927, p. 1 y *Domecq en Galicia*, 1-XII-1927, p. 24.

<sup>70</sup> *El Eco de Santiago*, 19 -X-1928, p. 2 y *El Pueblo Gallego*, 21-X-1928, p. 15.

<sup>71</sup> *El Pueblo Gallego*, 26-X-1928, p. 8.

<sup>72</sup> *El Pueblo Gallego*, 14-XI-1928, p. 10.

<sup>73</sup> *El Pueblo Gallego*, 31-V-1924, p. 8.

<sup>74</sup> *El Compostelano*, 17-VI-1922, p. 2.

En 1928 encontramos la noticia: “El próximo domingo expondrá sus obras en el escaparate de Amigos del Arte don Manuel Bacariza Varela”.<sup>70</sup> Esta institución cultural exponía obras de forma permanente y temporal, contando en esta ocasión con una pieza de Bacariza, un tríptico con composición de plata repujada, marco de madera tallada por el ebanista Juan Mejuto y pinturas nada menos que de Camiño Díaz Baliño. Fue obsequiada al político y periodista santiagués Jacobo Varela Limia (1878-1935):

“[...] El estilo es románico y de la más pura escuela compostelana. Forman la parte principal de la obra, cinco arcadas que se unen en un escudo, también repujado y de plata dorada correspondiente a cada uno de los apellidos a quien se dedica la obra. Le sostienen esbeltas columnas, cuyos capiteles, fustes y bases corresponden al aludido estilo y al trabajo fino y delicado de las arcadas. En la parte superior e inferior se ven listones dentados de plata que sujetan y marcan los pergaminos, que contienen la dedicatoria y nombres de amistades de los homenajeados [...]”.<sup>71</sup>

Precisamente mencionando la exhibición de sus obras, en 1928 la Sociedad Amigos del Arte abrió un saloncito de exposiciones que acogió una colección variada entre la que se encontraba una bandeja de Manuel Bacariza, de la cual no hemos hallado descripción.<sup>72</sup>

Además de las obras conmemorativas, también tenemos noticia de algunas que sirvieron como trofeos de concursos, como el que se entró en un certamen de obras gallegas de Compostela celebrado en las fiestas del Apóstol de 1924, consistente en una flor de plata.<sup>73</sup>

Tampoco faltan las referencias a obras religiosas, como un viril para las Salesas Reales de Oviedo realizado en 1922 en plata, oro, brillantes, zafiros y perlas<sup>74</sup> que, debido a la desaparición de dicho con-

vento, no hemos podido ubicar, aunque debió de ser de gran riqueza. Asimismo, en 1931 se hace referencia a la construcción en sus talleres de "un hermoso viril para la iglesia del convento de San Francisco. A juzgar por el diseño que hemos podido ver, promete ser una obra verdaderamente artística, merecedora de todo encomio y ponderación [...]".<sup>75</sup> No hemos podido hallar en el convento algún viril que pueda relacionarse con su mano.

En 1931 la platería fue robada, tal y como relata la prensa. De las descripciones del hurto, que se dan muy detalladas, se transparenta que María Varela vivía encima de la platería, y que el obrador y la tienda estaban separados por una puerta que los ladrones no pudieron franquear, limitándose el robo al taller:

"[...] cuando don Manuel Bacariza, uno de los dueños de la platería de la señora viuda e hijos de Bacariza, bajó al taller para abrirlo como otros días, se encontró desagradablemente sorprendido porque advirtió que había sido robado. Con la emoción que es de suponer vio que habían estado en el taller gentes extrañas que habían dejado en desorden varios objetos y se habían llevado otros de valor [...]. Se apoderaron de perlas y brillantes, desmontando algunas, recogieron barras de oro y trozos de platino y dejaron las alhajas chapeadas en oro y que, para cualquier profano, serían tan valiosas como las que recogieron. Aún no se sabe a cuánto asciende lo robado, pero créese que no bajará su valor de 25.000 a 30.000 pesetas [...]".<sup>76</sup>

La muerte de Manuel se recoge en numerosas noticias de prensa, diciéndose que fue repentina y que causó gran tristeza en Santiago.<sup>77</sup> Su entierro se celebró en su parroquia, la de San Andrés, y se enterró en el Cementerio de Nuestra Señora del Rosario. En la crónica del entierro se señala que su féretro fue alumbrado por "los operarios de sus talleres y la Asociación de la Cofradía del Rosario". La relación del suceso demuestra la importancia que había adquirido Manuel en la sociedad compostelana: "El clero lo presidía el párroco de San Andrés, [el] señor Brey Guerra, siguiendo representaciones de todas las clases sociales, entre las que

puede decirse iba todo el pueblo de Santiago, que hizo en honor al instinto una verdadera manifestación de sentimiento".<sup>78</sup> Tras su muerte se celebraron misas y novenas conmemorativas en las iglesias de Santa María Salomé y San Miguel.<sup>79</sup> La Sociedad Económica recordó al orfebre en el acto de entrega de premios a los alumnos del curso 1932-1933, diciendo que "con su muerte perdió esta Sociedad uno de sus más relevantes miembros y la orfebrería una de sus mejores figuras, que en alto grado contribuyó a la fama que ese arte gozó en Santiago, Galicia y la Nación".<sup>80</sup>

Es de destacar que en 1956 su hijo, Manuel Bacariza Naveira, denunció un robo de alhajas ocurrido en su casa de la rúa do Vilar, 44, y que seguramente formaban parte de la colección de platería que había sido legada de su abuelo y su padre: "el ladrón o ladrones [...] se llevaron de un cofre varias alhajas valoradas en 25.000 pesetas".<sup>81</sup>

### 3.5. Otra documentación

Con respecto a otros archivos en los que hemos hallado mención de Manuel o su madre, gracias al Archivo de la Catedral de Santiago sabemos que la fábrica le encargó obra, registrada en las facturas.<sup>82</sup> Estas están timbradas con el membrete de la tienda, "Platería y joyería Bacariza. Rúa del Villar, 58". En 1928 realizaron "Un cuadro de plata de ley, repujado, con la imagen de Santiago Apóstol al centro y dedicado al señor alcalde de Santiago como delegado regio en la ofrenda de este día". Los cuadros de ofrenda, habitualmente realizados por el platero de la Catedral, eran pequeñas obras de madera con relieves de plata del Apóstol que generalmente presentaban la iconografía de Santiago peregrino o en la batalla de Clavijo. Servían al propósito de intercambio de regalos protocolarios con ciertas personalidades nobiliarias, eclesiásticas y del gobierno civil,<sup>83</sup> en este caso el alcalde, que había acudido como delegado del rey a presentar la ofrenda nacional el día de Santiago.

Al año siguiente se le encargaron "dos cuadros repujados con el Apóstol, el mayor dedicado al exce-

<sup>75</sup> *El Ideal Gallego*, 24-I-1931, p. 5.

<sup>76</sup> *El Eco de Santiago*, 19-VIII-1931, p. 2 y *El Pueblo Gallego*, 23-VIII-1931, p. 11.

<sup>77</sup> *El Compostelano*, 28-IV-1933, p. 3. *El Eco de Santiago*, 28-IV-1933, p. 3, *El Pueblo Gallego*, 29-IV-1933, p. 9 y 30-IV-1933, p. 9 y *Vida Gallega*, 10-V-1933, p. 43.

<sup>78</sup> *El Compostelano*, 29-IV-1933, p. 2.

<sup>79</sup> *El Compostelano*, 22-V-1933, p. 2 y *El Eco de Santiago*, 22-V-1933, p. 2.

<sup>80</sup> *El Compostelano*, 26-VI-1936, p. 2.

<sup>81</sup> *La Noche*, 13-VI-1956, p. 2.

<sup>82</sup> Archivo de la Catedral de Santiago. Cuentas ordinarias (CB 195-1), recibos 208 (I) y 208 (II).

<sup>83</sup> PÉREZ VARELA, Ana, 2020b, p. 101-102.



lentísimo señor ministro de Justicia y Culto, como delegado regio en la ofrenda y el más pequeño para el secretario”, y además, una “medalla antigua grande en oro de ley, regalo a la señora del ministro”, un “plato redondo repujado, regalo a los hijos del ministro”, “un plato redondo repujado [con] cenefa ‘santiaguista’ y al centro la cripta con la urna, regalo al excelentísimo señor nuncio de Su Santidad” –en ese momento el nuncio apostólico en España era Francesco Ragonesi (1850-1931), que vino de visita ese año en nombre del pontífice Pío XI (prelatura entre 1929-1939)–, y finalmente, una “medalla antigua grande de plata, para el secretario del señor nuncio”. Como podemos comprobar, no sólo era habitual se realizasen obsequios para la personalidad eclesiástica o civil que presentaba la ofrenda, pues asimismo se destinaban a sus secretarios o acompañantes.

En las facturas se transparenta que además de las mencionadas obras, se le encargó a la platería Bacariza el mantenimiento, blanqueamiento y soldadura de algunas piezas del platal de fábrica, trabajo que solía encargarse al platero oficial. Creemos que en aquel momento, y probablemente desde la muerte de Ricardo Martínez,<sup>84</sup> quien ocupó el puesto treinta y ocho años, esa figura ya no existía, a juzgar por las facturas emitidas que demuestran este tipo de encargos a varios plateros distintos.

Como recogió Carro Otero, en la Exposición regional de 1909 fue premiada María Varela por objetos de platería, sin especificar cuales.<sup>85</sup> Gracias al Archivo del Museo do Pobo Galego, y en relación a dicha exposición, también sabemos que el Ayuntamiento encargó al obrador “dos marcos de plata, repujados, para los diplomas de Hijos adoptivos de Santiago, de los Excmos. Sres. D. Augusto G. Besada y Marqués de Figueroa”, por los que se pagaron 2.395 pesetas, además de las 500 pesetas al calígrafo Antonio Rivera por los diplomas en pergamino.<sup>86</sup>

## Conclusión

En nuestra opinión, el vaciado de los archivos de la ciudad constituye el pilar fundamental y primer paso para contribuir a la reconstrucción de la historia de una disciplina hasta ahora prácticamente inédita. La riqueza de la documentación comprende desde censos y padrones, registro civil, matrículas educativas, matrículas industriales, anuarios de

comercio, expedientes personales, protocolos, facturas y comprobantes de cuentas, listados de piezas, exposiciones y premios, y muy especialmente, el riquísimo archivo de prensa, hasta ahora apenas explotado. Todos estos aspectos, entre muchos otros, constituyen muy variadas e interesantes piezas en dicha reconstrucción, que nos permiten acercarnos al arte de la platería desde un enfoque biográfico y documental, reivindicando la importancia del artista, su formación y la transmisión del oficio en el seno familiar, conservando la técnica y las formas tradicionales, pero sobre todo, demostrando la relevancia que tuvieron estos artífices en la sociedad de la Compostela de su época, siendo frecuentemente referenciados como integrantes comisiones y asociaciones decisivas en la vida pública de la ciudad. Este último aspecto, que no ha podido ser explorado en este artículo por cuestión de espacio, sitúa a los Bacariza en numerosas ocasiones como partícipes de las estructuras públicas de la ciudad, especialmente aquellas con cariz cultural.

La reconstrucción del árbol genealógico y el margen de actuación de los dos plateros nos han permitido corregir la atribución de casi una decena de piezas hasta ahora referenciadas en la historiografía como del padre, Emilio, que fueron sin duda realizadas por su hijo Manuel. La recopilación de dichas piezas y la visita a las mismas nos ha permitido también, con estos nuevos datos, establecer algunas pautas importantes para determinar la diferencia entre sus obras, si bien estilísticamente no difieren demasiado, la atribución que proponemos de los dos tipos de marcas ayudará a atribuir nuevas piezas que puedan aparecer en el futuro. Además, las detalladas descripciones de piezas halladas en el archivo hemerográfico pueden contribuir a atribuir dichas piezas en el futuro si llegan al círculo de subastas o aparecen descritas en catalogaciones venideras.

Emilio y Manuel Bacariza, junto con María Varela, constituyen una de las familias de plateros más importantes de la Compostela de su época, como demuestran las numerosas noticias en prensa, especialmente aquellas que refieren suntuosos encargos, lamentablemente perdidos, para los más ilustres personajes del momento. Las descripciones de los periódicos aluden a la riqueza material, técnica e iconográfica de estas piezas, tan escasas en las colecciones de platería gallega visitables, pero la do-

<sup>84</sup> Sobre este platero, el artífice oficial de la Catedral hasta 1927, véase PÉREZ VARELA, Ana, 2020b.

<sup>85</sup> CARRO GARCÍA, Jesús, 1959, p. 12.

<sup>86</sup> Archivo do Museo do Pobo Galego (AMPG). Colección Blanco-Ciceron. Boletín de la Exposición Regional de 1909. Cuenta General de Ingresos y Gastos. Años de 1908, p. 45.

cumentación y el trabajo en los archivos nos permite conocer de primera mano que existieron y además fueron muy frecuentes y solicitadas. Esto nos permite reflexionar sobre la importancia de esta arte suntuaria en la Compostela del tránsito del siglo XIX al XX y la relevancia de sus artistas. Seguir explorando estos archivos nos ayudará a comprender en mayor medida el panorama artístico del Santiago de la época, que no estará completo si adolece de alguna de las artes que lo configuraron, en este caso, una tan importante y milenaria en la urbe jacobea como la platería.

### Referencias bibliográficas

- BARRAL IGLESIAS, Alejandro. "As artes suntuarias compostelás no século XX". En: SINGUL LORENZO, F. (dir.). *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1998, p. 387-409.
- CARRO GARCIA, Jesús. *La Exposición Regional Gallega de 1909*. Santiago de Compostela: Seminario de Estudios Galegos, 1959.
- CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Lecciones de platería* (manuscrito del curso impartido en la Fundación BBVA, 2001, inédito).
- DÚO RÁMILA, Diana. *Los Cedeira, Arte de la platería en Compostela*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago y Andavira, 2019.
- GÓMEZ DARRIBA, J. "Oro, plata y fe. La orfebrería litúrgica de la parroquia compostelana de San Juan Apóstol". En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, José Ignacio (coord.). *Estudios de Platería San Eloy*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 219-235.
- LARRIBA LEIRA, Mariel. "La orfebrería". En GARCÍA IGLESIAS, Xosé Manuel (dir.). *San Martiño Pinario. Inventario*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2000, p. 83-116.
- LÓPEZ AÑÓN, Eva María. *Arte religioso el Arciprestazgo de Nemancos (A Coruña). Siglos XVII-XX. Arte Mueble* (Tesis doctoral). Universidade de Santiago, 2008.
- LOUZAO MARTÍNEZ, Francisco. *La platería en la Diócesis de Lugo. Los arcedianatos de Abeancos, Deza y Dozón* (Tesis doctoral). Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- PÉREZ VARELA, Ana. "La familia de plateros Lado. De Andrés Lado Puentes (1857-1931) a Julio Lado Martínez (1935). La continuación hasta la actualidad de un oficio milenar en Santiago de Compostela". *BSAA Arte*, 88, 2022, p. 301-326.
- PÉREZ VARELA, Ana. "La transmisión de un oficio. Familias de plateros inéditas de Santiago de Compostela: Los Sánchez (siglos XVIII-XIX)". *Minus: historia, arte e xeografía*, 27, 2022, p. 199-227.
- PÉREZ VARELA, Ana. "Noticias inéditas sobre una familia de plateros desconocidos: Los Aller de Santiago de Compostela (principios del siglo XIX-mediados del siglo XX)". *Además de: Revista de artes decorativas y diseño*, 8, 2022, p. 209-232.
- PÉREZ VARELA, Ana. "El ocaso de un gremio. San Eloy de Santiago de Compostela en el siglo XXI". *Ars Longa*, 29, 2020a, p. 137-151.
- PÉREZ VARELA, Ana. *El platero compostelano Ricardo Martínez Costoya (1859-1927): contexto, vida y obra*. Santiago de Compostela. Consorcio de Santiago y Andavira, 2020b.
- SÁNCHEZ CONS, Josefina. *El arte religioso en el arciprestazgo de Xuvia* (Tesis doctoral). Universidade da Coruña, 2014.
- SIMÓN LORDA, David. *Locura, medicina y sociedad: Ourense (1875-1975)*. Ourense: Fundación Cabaleiro Goás, 2005.

# MANUEL MONLEÓN Y LA SERIE “LOS SIETE PECADOS CAPITALES”: UN ESTILO PROPIO ENTRE SEGRELLES Y RENAU<sup>1</sup>

VEGA TORRES SASTRÚS

Universitat de València  
Vega.torres@uv.es

**Resumen:** Manuel Monleón Burgos fue uno de los creadores del “arte comprometido” en la Valencia de los años treinta. El presente artículo aborda la trayectoria de este artista hasta la Guerra Civil mediante un estudio basado en las fuentes, con el objetivo de ampliar, contrastar y confirmar la todavía escasa información que se tiene del autor. Además, se analizan sus particularidades estilísticas y referentes visuales a partir de la serie *Los siete pecados capitales*, publicada en la revista *Estudios*, en 1936. A través de los fotomontajes que la componen se advierte un lenguaje plástico que abarca desde el realismo combativo de Josep Renau, John Heartfield o los artistas soviéticos, hasta un surrealismo onírico inspirado en José Segrelles, encontrándose en un punto medio en el que la denuncia social se expresa a través de símbolos y composiciones complejas.

**Palabras clave:** Manuel Monleón / arte comprometido / fotomontaje / pecados capitales / José Segrelles / Guerra Civil.

## MANUEL MONLEÓN AND THE SERIES “THE SEVEN DEADLY SINS”: A STYLE BETWEEN SEGRELLES AND RENAU

**Abstract:** Manuel Monleón Burgos was one of the creators of “committed art” in Valencia in the 1930s. This article examines the artist’s career up to the Spanish Civil War through a source-based study, with the aim of expanding, contrasting and confirming the still scarce information available on the artist. It also analyses his stylistic particularities and visual references based on the series *Los siete pecados capitales* (“The Seven Deadly Sins”), published in the magazine *Estudios* in 1936. The photomontages that this series comprises reveal a visual language that ranges from the combative realism of Josep Renau, John Heartfield and the Soviet artists to a dreamlike surrealism inspired by José Segrelles, finding a compromise in which social critique is expressed through symbols and complex compositions.

**Key words:** Manuel Monleón / committed art / photomontage / Seven Deadly Sins / José Segrelles / Spanish Civil War.

### Manuel Monleón. La necesidad de un estudio basado en las fuentes

La esfera artística valenciana de los años treinta ha sido objeto de interés y estudio a lo largo de las últimas décadas. No obstante, la mayoría de investigaciones han puesto el foco en la colectividad, subrayando las características comunes entre los diferentes creadores que dinamizaron la atmósfera cultural del momento, pero relegando a un plano

secundario las particularidades de cada uno de ellos, salvo algunas excepciones, como es el caso de Josep Renau. Ante esta situación, se hace necesario ahondar en la carrera de las artistas y los artistas que formaron parte de aquellos círculos culturales con el fin de analizar sus trayectorias, procedimientos y lenguajes propios.

El presente artículo se centra en la figura de Manuel Monleón Burgos, dibujante, cartelista, pintor y re-

\* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2022 / Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2023.

<sup>1</sup> La realización del presente trabajo ha sido posible gracias a una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Universidades (FPU19/02250). Asimismo, esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *Paisaje Cultural, construido y representado* (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos “FEDER Una manera de hacer Europa”. Agradecemos al profesor Luis Arciniega García sus comentarios y sugerencias.

alizador de fotomontajes. Ya en 1986, Rafael Pérez Contel expresó la necesidad de poner en valor su trayectoria, argumentando que, aunque no alcanzó la fama de creadores como Renau, sus obras generaron un impacto en el pueblo que merecía ser señalado.<sup>2</sup> Sin embargo, los estudios dedicados a Manuel Monleón son todavía escasos.

Tal y como explicaba Francisco Agramunt: “no existe un juicio unánime en torno a su trayectoria artística, ni acerca del modo de valorar sus diferentes etapas creativas”.<sup>3</sup> La más destacable excepción fue la exposición *Manuel Monleón. Disseny i avanguardia*, celebrada en la Biblioteca Valenciana en 2004, de la que se editó un catálogo –a día de hoy, el único estudio monográfico dedicado al artista– y gracias a la cual se produjo un documental titulado *Manuel Monleón, un grito pegado a la pared*, con entrevistas a sus familiares. Precisamente, estos testimonios orales son los que han vertebrado su biografía, aunque algunos de los datos arrojados generan contradicciones al ser contrastados con fuentes y prensa de la época.

Este artículo busca contribuir con la puesta en valor de la vida y obra de Manuel Monleón, atendiendo a las carencias expuestas. En primer lugar, se presenta un estudio revisado sobre la trayectoria del artista, desde sus inicios hasta la Guerra Civil, construido a partir de la recuperación de fuentes primarias, muchas de ellas inéditas. En segundo lugar, se propone un análisis detallado de una de sus series de fotomontajes más relevantes, *Los Siete Pecados Capitales*, publicada en la revista *Estudios* en 1936. A partir de esta, se analizan aspectos formales e iconográficos que revelan influencias de artistas como John Heartfield, Josep Renau o José Segrelles, con el fin de establecer una aproxima-

ción hacia la definición del estilo propio de Manuel Monleón Burgos.

### **De la formación al exilio. Trayectoria artística y búsqueda de un lenguaje (1928-1936)**

Manuel Monleón Burgos nació en 1904, en el seno de una familia obrera de Andilla asentada en Valencia. Su formación artística distó de la académica. Comenzó su carrera siendo aprendiz de Mariano Pérez, pintor de abanicos y miniaturista, con quien entabló una estrecha relación que duraría hasta el fallecimiento del maestro. De Pérez heredó no solo la vocación artística, sino también el interés por el esperanto, que Monleón empezó a estudiar en junio de 1927.<sup>4</sup> Gracias al movimiento esperantista y a Mariano Pérez, el joven artista pudo completar su educación, puesto que había abandonado la escuela en la primera enseñanza,<sup>5</sup> y también aprender sobre literatura,<sup>6</sup> conocer “el arte japonés, ruso y otros”,<sup>7</sup> y abrir horizontes mediante el intercambio de correspondencia con esperantistas de otros países.<sup>8</sup>

Cuando se independizó de su mentor, Monleón continuó con la creación de miniaturas y decidió empezar a exponerlas. La primera muestra de la que se conserva documentación se celebró en la Sala Imperium de Valencia, entre el 12 y el 27 de noviembre de 1928<sup>9</sup> –un año antes de lo que indican los estudios hasta ahora publicados– y resultó muy elogiada por la crítica.<sup>10</sup> Unos meses más tarde, en julio de 1929, expuso sus obras en la Casa de Valencia de Barcelona.<sup>11</sup> En ambas muestras, el catálogo fue muy similar: “miniaturas, pequeños óleos originales y reproducciones de pinturas de los grandes maestros”<sup>12</sup> de todas las épocas, incluidos pintores valencianos contemporáneos que habían

<sup>2</sup> PÉREZ CONTEL, Rafael, 1986, p. 215-216.

<sup>3</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 25 y AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 242.

<sup>4</sup> ANÓNIMO, 1929.

<sup>5</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 25.

<sup>6</sup> Entrevista a Lenko Monleón, hijo de Manuel Monleón. En FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena, 2004.

<sup>7</sup> “Interesante visita colectiva a la Exposición de Miniaturas de Manuel Monleón”, *Acción cooperatista: órgano de la Federación Regional de Cooperativas de Cataluña*, 28-VI-1929, p. 3.

<sup>8</sup> Entrevista a Araceli Carreras, viuda de Manuel Monleón. En: FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena (dirs.), *Manuel Monleón, un grito pegado a la pared* [DVD]. Valencia: Los sueños de la Hormiga Roja, 2004.

<sup>9</sup> Biblioteca Valenciana, Archivo Francesc Almela i Vives (AFAV), C-9, Artistes (M), Monleón.

<sup>10</sup> “El notable miniaturista M. Monleón que en la Sala Imperium de nuestra ciudad ha hecho una exposición de miniaturas que están siendo muy celebradas”. En “Dos exposiciones”, *La Semana Gráfica*, 17-XI-1929, p. 21.

<sup>11</sup> “Notas de arte”, *El Diluvio*, 31-V-1929, p. 10. En aquel momento, la Casa de Valencia estaba ubicada en la Plaza del Teatro, número 2, según se indica en: “Variedades, Casa Valencia”, *El Diluvio*, 26-IV-1928, p. 14, o en “Llegada de los estudiantes valencianos”, *El Diluvio*, 28-XII-1929, p. 18, entre otros.

<sup>12</sup> “Vida artística”, *La Veu de Catalunya*, 1-VII-1929, p. 4. Se describen las obras expuestas como “Miniatures i petits olis originals i reproduccions de pintures dels grans maestres”.



despertado su admiración, como Pinazo, Mongrell y Segrelles.<sup>13</sup>

La crítica destacó, ante todo, las cualidades de copista de Monleón, que incluso imitaba el efecto envejecido en algunos lienzos. En varios artículos, también se especificó que sus obras originales eran, en su mayoría, retratos de "hombres ilustres", pero también "algunas escenas y perspectivas, e incluso alguna idea de orden espiritual", como la obra *Cuando todo se apaga*.<sup>14</sup> En definitiva, el joven Monleón comenzó su carrera produciendo obras fáciles de vender, que le permitieran dedicarse profesionalmente a la pintura.

En una entrevista concedida por el artista, a propósito de la exposición celebrada en Barcelona en 1929, afirmaba que dejaría en Galerías Layetanas una colección de sus obras y que próximamente volvería a la ciudad con otras nuevas.<sup>15</sup> Sin embargo, no se ha conservado ningún documento o referencia en prensa que revele la existencia de otra exposición en la capital catalana, más allá de la celebrada en la Casa de Valencia.<sup>16</sup>

Pronto abandonó las miniaturas y trató de buscar un estilo propio, coherente con la modernidad e influido por las novedades vanguardistas del momento. En un primer momento, cultivó un lenguaje decorativista o incluso fantástico.<sup>17</sup> Agramunt califica

esta etapa como un "surrealismo sombrío" parecido al francés,<sup>18</sup> mientras que Pérez Rojas lo incluye en un "grupo de orientación *Art Déco*" en el que también tienen cabida Arturo Ballester, Luis García Falgás, Pascual Capuz, José Segrelles, Luis Dubón, Josep Renau, Manuela Ballester, Vicente Ballester, Vicente Canet, Juan José Barreira o Antonio Vercher.<sup>19</sup> Este estilo permanecerá a lo largo de la carrera de Monleón en las obras en las que la voluntad reivindicativa sea menor, como por ejemplo, en el cartel realizado para las Fallas de 1935, que resultó premiado por el Ayuntamiento de Valencia.<sup>20</sup>

Paralelamente y desde una temprana edad, el artista mostró una profunda preocupación social y política, como era habitual en los creadores valencianos de la época.<sup>21</sup> Además de su interés por el esperanto, comulgó con el anarquismo y practicó el naturismo y el vegetarianismo.<sup>22</sup> Este compromiso le llevó a descubrir nuevas técnicas y maneras de comprender el arte.

Tras la proclamación de la Segunda República, se dieron toda una serie de cambios sociales y culturales que impulsaron a gran parte de los artistas hacia el activismo. En Valencia se formó un importante grupo constituido por artistas jóvenes y estudiantes de la Academia de San Carlos, con una fuerte conciencia política y social, que compartían

<sup>13</sup> AFAV, caja 9, C-9, Artistas (M), Monleón.

<sup>14</sup> LÓPEZ CHACON, Rafael, 1929, p. 21-22.

<sup>15</sup> "Interesante visita colectiva a la Exposición de Miniaturas de Manuel Monleón", *Acción cooperatista: órgano de la Federación Regional de Cooperativas de Cataluña, 28-VI-1929*, p. 3.

<sup>16</sup> Hay estudios en los que aparecen citadas otras exposiciones de Monleón, pero en esta investigación no han podido ser contrastadas con fuentes de ningún tipo. En AGRAMUNT LACRUZ, 2005, p. 242 y AGRAMUNT LACRUZ, 2006, p. 26, se menciona una muestra de miniaturas del artista en la Sala Braulio, celebrada en 1929, que fue "muy agasajada por el público y la crítica locales". También se menciona otra exposición al año siguiente, celebrada "en una sala de arte de la barcelonesa Vía Layetana, donde vendió toda la obra y obtuvo comentarios elogiosos en la prensa". Sin embargo, las fuentes halladas en el presente estudio solo permiten documentar una exposición de miniaturas de Monleón en Valencia, que se celebró en la Sala Imperium en 1928, siendo este un dato inédito hasta la fecha. Tampoco se han localizado reseñas en prensa ni documentos de archivo sobre la exposición celebrada en "una sala de la Vía Layetana", tal y como puede comprobarse en FONTBONA, Francesc, 1999 y en FONTBONA, Francesc, 2002. Del mismo modo, no se ha conservado información al respecto en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, en el Archivo de la Biblioteca de Catalunya, ni en el Archivo del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Por aquel momento, ninguna de las principales salas de exposición estaba ubicada en Vía Layetana, por lo que cabe la posibilidad de que si la muestra se celebró en un local de menor relevancia, no se haya conservado información sobre la misma o la documentación se encuentre en colecciones privadas. Por otro lado, en FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena, 2004, la viuda del artista recuerda una única exposición en la capital catalana, aunque tampoco especifica la sala donde se celebró. En cualquier caso, la única muestra de Monleón en Barcelona de la que se han podido recuperar numerosos testimonios fue la celebrada en 1929 en la Casa de Valencia, que en aquel momento se encontraba próxima a la Rambla.

<sup>17</sup> En este sentido, su carrera puede equipararse con la de artistas como Josep Renau, que también comenzó con la pintura académica, experimentó con *Art Déco* y terminó dedicándose al activismo socio-cultural. CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2013, p. 4-5.

<sup>18</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 26.

<sup>19</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; ALCAIDE, José Luis, ESCRIBE, Margarita, 2005, p. 18.

<sup>20</sup> "Fallas". *La Libertad, 13-I-1935*, p. 6, entre otros.

<sup>21</sup> PÉREZ CONTEL, Rafael, 1986, p. 215.

<sup>22</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 20.

las ansias de renovación plástica y la ideología progresista. Con Josep Renau a la cabeza, este grupo solía reunirse en los estudios, en cafés, en el Círculo de Bellas Artes y sobre todo en la Sala Blava, inaugurada en 1929.<sup>23</sup> Renau, en aras de encontrar una alternativa estética acorde con su ideología antifascista, se interesó por las revistas gráficas alemanas, como *Arbeiter Illustrierte Zeitung* y *Volks Illustrierte*, mediante las cuales conoció los montajes políticos de John Heartfield, que a partir de ese momento constituyeron una influencia clave en toda su obra.<sup>24</sup>

Monleón entró en contacto con esos ambientes y asimiló rápidamente las ideas y la forma de concebir el arte que proponían aquellos círculos.<sup>25</sup> A partir de 1932, se especializó en el fotomontaje con aerógrafo,<sup>26</sup> convirtiéndose en uno de los primeros grafistas en emplear esa técnica como arma propagandística.<sup>27</sup> Curiosamente, en una entrevista concedida a la revista *Umbral* en 1937, confesó que nunca había decidido consagrarse exclusivamente al fotomontaje deliberadamente, sino que como era de los pocos creadores del momento que dominaban dicho formato, solo recibía encargos de ese tipo. En esa misma entrevista, Monleón describió cuales eran sus influencias creativas, que resultaban idénticas a las de Renau:

La mayor cantidad de trabajos de esta técnica [el fotomontaje] los vimos en carteles soviéticos de los primeros tiempos de la Revolución. Esta técnica es asimilada rápidamente por los alemanes y los franceses, aun cuando se apartan de su origen y cobran un sentido comercial en su mayor parte. Los montajes de John Heartfield, publicados en la revista revolucionaria alemana *A / Z* nos marcaron una ruta firme en el objetivo revolucionario del arte.<sup>28</sup>

La adhesión de Monleón al grupo de artistas antifascistas se formalizó en 1933, cuando se integró

en la Unión de Escritores y Artistas Proletarios (UEAP),<sup>29</sup> la primera sección española de la francesa *Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires*,<sup>30</sup> y contactó con la Asociación de Artistas de la Unión Soviética, vinculada a esta última.<sup>31</sup> En el mismo año, participó en la primera Exposición de Arte Revolucionario, celebrada en el Ateneo de Madrid entre el 28 de octubre y el 11 de noviembre, que organizó el Grupo de Arte Constructivo y en la que comparecieron artistas como Josep Renau, Francisco Pérez Mateo, Antonio Rodríguez Luna, Alberto Sánchez y Ramón Puyol, entre otros.<sup>32</sup>

En septiembre de 1934, colaboró en una exposición de carteles y dibujos contra el fascismo, también en el Ateneo de Madrid.<sup>33</sup> Un año después, ganó el concurso de carteles de Fallas del Ayuntamiento de Valencia<sup>34</sup> y se presentó, igual que Renau, al concurso de dibujantes españoles para anunciar el VI Salón de Arte de Málaga, en el que ninguno resultó ganador.<sup>35</sup> Tampoco ganó Monleón el concurso de carteles convocado por la Mutua Valenciana en 1936, pero sí que consiguió vender parte de su obra.<sup>36</sup>

Sin embargo, el grueso de la carrera de este artista lo constituyen sus colaboraciones con revistas culturales próximas a su ideología. Comenzó en 1930, ilustrando la colección *Cuadernos de Cultura*. En 1932, publicó sus primeros fotomontajes en la revista *Orto* y empezó a colaborar con la editorial valenciana *Estudios*, realizando portadas e ilustraciones tanto para la revista homónima –de la que fue nombrado director artístico– como para otras publicaciones de la editorial, y siendo responsable del diseño de la colección *Consejos útiles de medicina natural*.<sup>37</sup> También creó dibujos y acuarelas para las revistas *Helios* y *Crisol*.<sup>38</sup>

<sup>23</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 32.

<sup>24</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 90.

<sup>25</sup> FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena, 2004.

<sup>26</sup> MAESTRE, Rafael y MOLINA, Pilar, 2005, p. 137.

<sup>27</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 242.

<sup>28</sup> JAES. "Las otras armas: el fotomontaje de Monleón". *Umbral*, 4-IX-1937, p. 11.

<sup>29</sup> MAESTRE, Rafael, MOLINA, Pilar, 2005, p. 137.

<sup>30</sup> PÉREZ SEGURA, Javier, 2002, p. 23-24.

<sup>31</sup> BELTRÁN, Concha, 2005, p. 112 y AGRAMUNT LACRUZ, 2006, p. 242.

<sup>32</sup> "Sección de artes plásticas". *La Libertad*, 28-X-1933, p. 9.

<sup>33</sup> "Exposición de carteles y dibujos contra la guerra y el fascismo". *El Heraldo de Madrid*, 5-IX-1934, p. 5.

<sup>34</sup> "Fallas". *La Libertad*, 13-I-1935, p. 6, entre otros.

<sup>35</sup> "Fallo de un Concurso Nacional de Carteles", *Ahora*, 6-VIII-1935, p. 11, entre otros.

<sup>36</sup> "La Mutua Valenciana sobre accidentes de Trabajo", *Labor*, 29-II-1936, p. 10.

<sup>37</sup> MAESTRE, Rafael, MOLINA, Pilar, 2005, p. 137 y NARANJO, Joan, 1997, p. 166.

<sup>38</sup> AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 26.

Entre las páginas de estas revistas pueden encontrarse obras de los más relevantes artistas gráficos de la época, especialmente de Josep Renau, con quien Monleón compartió varios números. De hecho, Renau fue el primero en agrupar sus fotomontajes en series temáticas, que se ofrecían como encartes en el interior de las revistas, a menudo junto a textos auxiliares.<sup>39</sup> Una de sus series más conocidas en este formato fue *Los Diez Mandamientos*, publicada en la revista *Estudios* en 1934,<sup>40</sup> en la que el artista criticaba la hipocresía moral de la burguesía de su tiempo, mostrando cómo las clases adineradas y conservadoras incumplen cada uno de los Mandamientos de la religión católica y, continuando, a su vez, con una tradición visual enraizada en un anticlericalismo que se remonta al siglo XIX.<sup>41</sup>

Dos años después, en 1936, Monleón publicó en la misma revista su serie más emblemática, *Los siete pecados capitales*, en la que con el mismo trasfondo y formato que Renau, combinaba la denuncia social con elementos surrealistas.<sup>42</sup> Su estética, por tanto, guardaba parecidos indudables con la de su colega y resultaba coherente con lo que estaban produciendo muchos de los grafistas de los años treinta. Sin embargo, el lenguaje de Monleón, como el de todos los artistas, tiene particularidades únicas que son producto de sus experiencias, gustos y un amplio abanico de referentes, por lo que merece ser estudiado de manera individual y pormenorizada. En el siguiente apartado se procede a indagar cómo el artista llegó a formular ese lenguaje, a través del análisis de la citada serie.

### **Los siete pecados capitales. Referencias entre Segrelles y Renau**

Manuel Monleón publicó su primer pecado capital, *La soberbia*, en febrero de 1936. Le siguieron, por este orden y con una periodicidad mensual: *La avaricia*, *La lujuria*, *La ira*, *La gula* y *La envidia*. En agosto de 1936 no se publicó la revista, de manera que la serie terminó en septiembre de 1936, tras el golpe de Estado, con *La pereza*.<sup>43</sup> A pesar de que el estallido de la guerra era palpable en los meses previos y, por ende, los artistas ya habían empezado a organizarse para colaborar con la difusión de una cultura visual en defensa de la República,<sup>44</sup> en la serie de Monleón no se aprecia ninguna referencia directa a la Guerra Civil. Por el contrario, sus temas son más generales y cuando aborda cuestiones políticas lo hace desde la perspectiva internacional.

Estilísticamente, esta serie entronca con el fotomontaje de denuncia social propio de muchos creadores coetáneos, especialmente los valencianos y concretamente de Josep Renau –en aquel momento, director general de Bellas Artes– a quien conocía y con quien compartió páginas en muchas revistas gráficas. Como se ha indicado, ambos fueron admiradores de los carteles soviéticos y de John Heartfield,<sup>45</sup> cuya obra se encargaron de difundir en España a través de la revista *Orto*.<sup>46</sup> Por lo tanto, se pueden encontrar puntos comunes en los montajes de los tres artistas, desde los temas –coherentes con una ideología de antifascista y anticlerical–, hasta elementos formales, como las monedas, las garras, las chimeneas, los cañones, los sombreros de copa para identificar a la burguesía y la animalización de las clases a las que se dirige la crítica.<sup>47</sup>

<sup>39</sup> CABAÑAS BRAVO, Miguel, 2013, p. 7.

<sup>40</sup> La serie *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau aparece en los números 126 al 136 de la revista *Estudios*, que se corresponden a los meses de marzo a diciembre de 1934.

<sup>41</sup> La representación visual de la hipocresía moral de la Iglesia comenzó a popularizarse en el siglo XIX. Durante la Restauración, la cultura liberal-democrática adquirió tintes anticlericales, puesto que se veía a la Iglesia como un estamento con un poder anacrónico, que apoyaba a los dirigentes más conservadores. A partir de ese momento es habitual encontrar caricaturas o imágenes satíricas en las que se critica al clero y se cuestiona la integridad moral de los miembros que lo forman y defienden. No obstante, este tipo de imágenes se vio multiplicado en los años de la Segunda República. Sobre este tema, véanse, entre otros: HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, José Ramón, 2014; BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, 1999; SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar, 2002; DE LA CUEVA MERINO, Julio y MONTERO GARCÍA, Feliciano, 2007; SUÁREZ CORTINA, Manuel, 2001; DE LA CUEVA MERINO, Julio, 2017; LOUZAO VILLAR, Joseba, 2015; ANTÓN SALAS, Manuel Arsenio, 2021.

<sup>42</sup> NARANJO, Joan, 1997, p. 28.

<sup>43</sup> Estos ejemplares se corresponden con los números 150 al 157 de la revista *Estudios*.

<sup>44</sup> FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2016, p. 95.

<sup>45</sup> JAES. "Las otras armas: el fotomontaje de Monleón". *Umbral*, 4-IX-1937, p. 11.

<sup>46</sup> NARANJO, Joan, 1997, p. 36.

<sup>47</sup> Las representaciones zoomórficas del enemigo están más presentes en las creaciones de Monleón que en las de los otros dos autores, sin embargo, no son una característica original de su obra, sino que suponen la continuidad de una tradición cultural en la que la fealdad, como concepto opuesto a la imagen ideal del hombre, simboliza la decadencia moral del individuo. Es por ello que resulta habitual, especialmente durante la época contemporánea, ver a ciertos sectores de la población, como la burguesía o el clero, caricaturizados, animalizados o bestializados. Véase: ECO, Umberto, 2016, p. 15-20 y 333-363, HENDERSON, Gretchen E., 2018, p. 122-125.

Como se ha adelantado, la comparación más evidente, por su parecido temático y la proximidad de su publicación, surge entre la serie *Los Diez Mandamientos* de Renau (1934) y *Los siete pecados Capitales* de Monleón (1936), impresas ambas en la revista *Estudios*. Sin embargo, entre ellas también se distinguen algunas diferencias estilísticas. La gráfica de Renau es más sintética, utiliza muy pocos colores y predominan la figura humana, los mensajes claros y las imágenes realistas, entroncando en mayor medida con los referentes soviéticos y alemanes. En cambio, los fotomontajes de Monleón son más líricos, coloristas y ornamentales, y en ellos abundan los animales y los símbolos, algo con lo que Renau no comulgaba, puesto que afirmaba que "el dominio de los elementos expresivos, la plétora de simbolismos y de representaciones genéricas ahoga la memoria de la realidad viva, atrofia la eficacia popular de nuestro cartel de guerra".<sup>48</sup>

Lo cierto es que la definición del denominado "arte comprometido" fue un asunto complejo en la época. Los creadores estaban de acuerdo en que el arte del momento debía tener una intención social y ser "proletario" y "revolucionario".<sup>49</sup> Sin embargo, el debate se abrió al intentar concretar cómo debía materializarse esta idea. A pesar de la diversidad de opiniones, una de las conclusiones a las que se llegó fue que el arte comprometido debía ser realista, aunque entendiendo como tal no necesariamente la mimesis, sino la conexión del artista con la realidad exterior. Por lo tanto, formalmente, esta representación de la realidad podía adoptar diversas tradiciones visuales que le proporcionaran una gran variedad morfológica.<sup>50</sup> Así se entienden las peculiaridades del lenguaje de Monleón, cuyas obras combinan el arte gráfico de denuncia social con programas visuales más complejos.

En el caso concreto de la serie *Los Siete Pecados Capitales*, la mayoría de símbolos utilizados por el artista no entroncan con la tradición cultural convencionalizada. Sí guardan, en cambio, gran pareci-

do con los empleados por el denominado "pintor de los pecados capitales",<sup>51</sup> José Segrelles, en su serie de acuarelas sobre el mismo tema, realizada en 1925.

Segrelles pertenecía a una anterior generación de artistas valencianos que se había aglutinado en torno a la Asociación Juventud Artística Valenciana con el objetivo de modernizar el arte y abrir horizontes hacia el extranjero. En los años treinta, el artista de Albaida era ya considerado un maestro consagrado y acarreaaba numerosos reconocimientos a sus espaldas.<sup>52</sup> *Los siete pecados capitales* fue uno de sus más aclamados éxitos, por lo que no es de extrañar que despertara la admiración de Monleón.

La serie se expuso por primera vez en una muestra inaugurada el 24 de marzo de 1925 en los salones "El Siglo" de Barcelona, junto a varias decenas de obras más.<sup>53</sup> Sin embargo, la amplitud de la exhibición no nubló la visión de la crítica, tanto local como nacional, que supo destacar el especial valor de dicha serie:

Los platos fuertes de este ágape artístico que Segrelles nos ofrece, los constituyen las originales alegorías de los siete pecados capitales, en cuya ejecución ha vertido su alma entera de pintor imaginativo, colorista espléndido y dibujante delicioso en una pieza, que sabe combinar los más diversos elementos para expresar lo que se propone de una manera inconfundible y vigorosa. Hay en estas composiciones algo de Alberto Durero y mucho de temple moderno fundido en el crisol de una cultura nada vulgar.<sup>54</sup>

Otro ejemplo es el artículo publicado por Joaquín Ciervo en el diario catalán *El Diluvio*, que además de halagar el talento de Segrelles, describe individualmente cada pecado de la serie:

[...] "La Soberbia". Un nómada ataviado a lo indio, que desafía al cielo y a la tierra para encumbrarse. "La Avaricia". Representada por gigantesco pulpo que se nutre a costa de humildes víctimas; pero éstas le oprimen, haciéndole sucumbir en las redes que tendió. "La Lujuria". La razón y la bestia. He aquí el dilema: el gorila hace ofrenda a la Belleza de las joyas

<sup>48</sup> RENAU, Josep. *La función social del cartel*, Valencia: Fernando Torres, 1976. Citado por BRIHUEGA, Jaime, PIQUERAS, Norberto, 2009, p. 426.

<sup>49</sup> MATEOS, Francisco, 1931, p. 4. SENDER, Ramón J., p. 11-12. PIQUERAS, Juan, 1933, p. 20-21. CARREÑO, Francisco, 1936, p. 14-15.

<sup>50</sup> Un estudio reciente sobre las diversas posiciones que surgieron frente al debate por la definición del arte comprometido puede encontrarse en ARSENIO, Manuel, 2021, p. 72-89.

<sup>51</sup> SÁNCHEZ JARA, Diego. "Desde Valencia. Un día consagrado al Arte". *El Liberal*, 11-V-1928, p. 3.

<sup>52</sup> PÉREZ ROJAS, Francisco Javier (dir.), 2016, p. 534-537 y AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2006, p. 31-49.

<sup>53</sup> GURREA CRESPO, Vicente, 1985, p. 74.

<sup>54</sup> COLOMINAS I MASERAS, Joan, 1925, p. 1. Otros ejemplos de críticas similares pueden encontrarse en ARBÓ, C, 1925, p. 11, y CIERVO, Joaquín, 1925b, p. 21-22.



que la mujer, "sin pies ni cabeza", ostentará mientras consume el fuego de loca pasión que resta vigor al macho. "La Ira". Ni las súplicas ni la bondad pueden contra ella; goza en el mal, en la destrucción se solaza. "La Pereza". Lenta su marcha, su característica es la inercia y se sabe bella, atrayente, solicitada... Pasará de la vida a la muerte con inmovilidad e indiferencia.<sup>55</sup>

Las críticas positivas fueron acompañadas del éxito en ventas, ya que la serie íntegra fue adquirida por el empresario catalán Ròmul Bosch i Catari-neu.<sup>56</sup> Aun así, las acuarelas continuaron circulando más allá de la colección privada. *Los siete pecados capitales* de Segrelles se reprodujeron en publicaciones de todo tipo, desde *La Esfera*<sup>57</sup> hasta *El mundo en auto*,<sup>58</sup> llegando a incluirse algunas de sus imágenes en la edición de 1927 de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, en la entrada dedicada al artista.<sup>59</sup> El éxito de la exposición fue tal que, a raíz de la misma, Segrelles comenzó a recibir encargos en el extranjero, empezando por Reino Unido, donde le surgieron colaboraciones en publicaciones como *The Illustrated London News* y *The Sket*.<sup>60</sup>

En 1928, *Los siete pecados capitales* volvieron a ver la luz, esta vez en la capital del Turia. El 24 de abril se inauguraba en el Círculo de Bellas Artes de Valencia una exposición antológica con los trabajos más importantes del autor, para la cual el artista quiso llevar sus más destacadas obras, incluyendo algunas vendidas que pidió prestadas, como fue el caso de esta serie.<sup>61</sup> Sin embargo, a pesar de que la crítica de la época recogió la presencia de *Los siete pecados capitales* en la muestra, e incluso se mencionó que fue colocada al inicio de

la exposición,<sup>62</sup> la serie no figura en el catálogo, quizá porque fue una incorporación de última hora o porque no interesaba describir obras que ya no estaban a la venta.<sup>63</sup>

Son varias las fuentes que resaltan la enorme afluencia de público,<sup>64</sup> llegando a ser calificada de "excesiva" la cantidad de personas que se aglomeraban para contemplar las obras del artista al-baidí.<sup>65</sup> Entre los visitantes se encontraban personalidades de todo tipo: "autoridades, artistas, literatos, críticos de arte...".<sup>66</sup> También se prepararon banquetes y actos de homenaje en honor a Segrelles. El primero se celebró en el Palace Hotel de Valencia.<sup>67</sup> Lo organizó José Benlliure y fueron invitados "amigos y admiradores del pintor", así como representantes de entidades culturales de la ciudad y compañeros artistas.<sup>68</sup>

El segundo homenaje de carácter más popular, se celebró en Albaida y asistieron familiares y autoridades tanto políticas como eclesiásticas. El banquete fue acompañado de otros festejos, de entre los cuales destaca una misa en la iglesia parroquial en la que fue descubierta una imagen de la Virgen del Remedio, patrona del pueblo. Según relata la crónica "el público que llenaba la capilla arrodillase con fervorosa religiosidad; el señor Segrelles, emocionadísimo, derramó unas lágrimas".<sup>69</sup> Esta religiosidad manifiesta del artista fue volcada en múltiples series y lienzos a lo largo de su carrera,<sup>70</sup> pero *Los siete pecados capitales* fue uno de los primeros ejemplos.

Entre 1929 y 1932, Segrelles culminó su trayectoria internacional trasladándose a Nueva York, donde

<sup>55</sup> CIERVO, Joaquín, 1925a, p. 22.

<sup>56</sup> "Exposición Segrelles". *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1.

<sup>57</sup> CIERVO, Joaquín, 1925b, p. 21-22.

<sup>58</sup> "El arte en las pasadas exposiciones". *El mundo en auto*, 1-V-1925, p. 4.

<sup>59</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Barcelona: Espasa Calpe, 1927, s.n.

<sup>60</sup> RICO DE ESTASEN, José, 1935, p. 6.

<sup>61</sup> "Exposición Segrelles". *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1. "Exposición Segrelles". *La correspondencia de Valencia*, 2-V-1928, p. 1.

<sup>62</sup> "Exposición Segrelles". *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1.

<sup>63</sup> Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes, Valencia, 1928, colección particular.

<sup>64</sup> "Exposición Segrelles", *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1. "Inauguración de la exposición Segrelles". *La correspondencia de Valencia*, 25-IV-1928, p. 1, CHAVARRI, E. L., 1928, p. 1.

<sup>65</sup> "Exposición Segrelles". *La correspondencia de Valencia*, 2-V-1928, p. 1.

<sup>66</sup> CHAVARRI, E. L., 1928, p. 1.

<sup>67</sup> "Exposición Segrelles". *El Pueblo*, 1-V-1928, p. 1, "Actualidades de Valencia: dos homenajes". *La Semana Gráfica*, 12-V-1928, p. 43.

<sup>68</sup> "En honor del pintor Segrelles". *Las Provincias*, 4-V-1928, p. 5.

<sup>69</sup> "Homenaje a Segrelles, en Albaida". *Las Provincias*, 10-V-1928, p. 3.

<sup>70</sup> Véase DICENTA DE VERA, Fernando, 1969, p. 26-27.

cosechó importantes éxitos.<sup>71</sup> A su vuelta, le esperaban más adulaciones y homenajes, además de varias exposiciones, como las celebradas en la Federación Industrial y Mercantil en 1934 y 1936, a las que llevó un ciclo titulado *El drama divino*, también de temática religiosa,<sup>72</sup> o la del Círculo de Bellas Artes de Madrid, en 1932.<sup>73</sup> También le dedicaron extensos reportajes en revistas como *Crónica*<sup>74</sup> o *Blanco y Negro*.<sup>75</sup> Hacia 1935, el artista estableció de manera definitiva su estudio en Valencia, en la calle Cirilo Amorós y abrió sus puertas a los escritores y artistas más relevantes del momento.<sup>76</sup>

Teniendo todo lo expuesto en cuenta, se puede inferir que en 1936 la inmensa mayoría de artistas, especialmente los valencianos, conocían y valoraban la trayectoria de José Segrelles. Manuel Monleón fue uno de estos admiradores. Prueba de ello es que en el catálogo de la exposición realizada por el entonces miniaturista en noviembre de 1928, aparece una copia de *Claro de Luna*, perteneciente a la serie sobre Beethoven que Segrelles había ilustrado para *The London News* en 1927 y que había sido expuesta en abril de 1928 en el Círculo de Bellas Artes de Valencia,<sup>77</sup> solo siete meses antes de que Monleón mostrara su copia en la Sala Imperium.

No se han hallado más catálogos de exposiciones de Monleón, por lo que no se puede saber si en algún momento copió otras obras de Segrelles. Pero

el hecho de que conociera la serie de Beethoven cuando las primeras reproducciones de *Claro de Luna* que se han localizado en publicaciones españolas datan de 1932, unido a la fama de Segrelles en aquel momento, su reciente asentamiento en Valencia y la extrema afluencia a su exposición antológica de 1928, permiten pensar que Manuel Monleón pudo haber visitado aquella muestra en el Círculo de Bellas Artes, en la cual estaban expuestos, además de *Claro de Luna*, *Los siete pecados capitales*.

Sin embargo, la prueba más evidente de que Monleón conoció la serie de Segrelles es que aunque los elementos visuales utilizados por el primero no guardan casi ninguna continuidad con la tradición cultural convencionalizada, sí que se aprecian paralelismos con la manera particular que tiene el segundo de trasladar dicha tradición a sus composiciones.

El primer parecido viene dado por el orden en el que se representan los pecados, que es idéntico en ambos artistas: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza.<sup>78</sup> Los pecados capitales no aparecen en la Biblia, sino que se definen en el Catecismo de la Iglesia Católica y no hay establecida una ordenación universal para enumerarlos.<sup>79</sup> Aun así, el orden elegido por Monleón es idéntico al propuesto por Segrelles en el catálogo de la exposición celebrada en "El Siglo", en el que describe su serie.<sup>80</sup> No obstante, la comparación más in-

<sup>71</sup> Para saber más sobre la trayectoria del artista en este periodo, véase FERRER ÁLVAREZ, Mireia, 2016.

<sup>72</sup> VILAPLANA, Susana, 2007, p. 95.

<sup>73</sup> Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1932, colección particular.

<sup>74</sup> MONTERO ALONSO, José, 1932, p. 14.

<sup>75</sup> TOMÁS, Mariano. "Claro de Luna", 18-12-1932, páginas 34-35.

<sup>76</sup> RICO DE ESTASEN, José, 1935, p. 6.

<sup>77</sup> Catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes, Valencia, 1928, colección particular.

<sup>78</sup> Ese es el orden en el que aparecen dispuestos los pecados en el catálogo de la exposición de Segrelles en los Salones *El Siglo* y también en el que se publica, con periodicidad mensual, la serie de Monleón en la revista *Estudios*.

<sup>79</sup> Los antecedentes a los pecados cristianos son los vicios, tratados por autores tan tempranos como Platón, Aristóteles o Cicerón. También son referentes para su configuración los textos del profeta Isaías, san Mateo, san Pablo o del autor de los Proverbios. Pero el autor que sentó el precedente más claro de los siete pecados capitales fue el monje Evagrio Póntico, quien en el año 375 d.C. elaboró una lista de hasta nueve vicios, tentaciones o malos pensamientos, con la intención de saber identificarlos y combatirlos. Su repertorio lo conformaban la gula, la lujuria, la avaricia, la tristeza, la ira, la pereza, la vanagloria, el orgullo y, a veces, los celos. Poco después, en el 392, Prudencio publica la *Psychomachia*, un poema alegórico medieval en el que ocho vicios son derrotados por las virtudes. Sobre la codificación de los vicios y las virtudes y sus representaciones visuales, véase: TUCKER, Shawn R., 2015. El Papa Gregorio I, hacia el siglo VI, redujo los vicios a siete y comenzó a llamarlos "pecados capitales", porque son los que generan otros vicios. Véase: Catecismo de la Iglesia Católica, tercera parte, primera sección, capítulo I, artículo 8, "El pecado". En: <[https://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/index\\_sp.html](https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html)> (16-IX-2022). El orden que establece Gregorio Magno es el siguiente: soberbia, envidia, ira, acidia o pereza, avaricia, gula y lujuria (BELTRÁN, Luis, p. 122- 211). En el mismo orden aparecen en la Divina Comedia de Dante (TUCKER, Shawn R., 2015, p. 4.), aunque en el catecismo de la Iglesia católica, vuelve a cambiar el orden en el siguiente sentido: soberbia, avaricia, envidia, ira, lujuria, gula, pereza. También aparecen descritos los pecados capitales en la *Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino, en otro orden diferente (SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, 75-85 (Trad. de Ismael Quiles), Madrid: Espasa-Calpe, 1966).

<sup>80</sup> Catálogo de la exposición celebrada en los salones de bellas artes El Siglo, Barcelona, 1925, colección particular. De aquí en adelante, todas las descripciones de la serie de Segrelles se extraerán de esta referencia, a no ser que se indique lo contrario.

interesante resulta al analizar cómo ambos artistas representan individualmente cada pecado en sus versiones homólogas.

### **La soberbia**

Quizá las imágenes que guardan menor parecido sean las correspondientes a la soberbia, el primer pecado en ambas series. Segrelles la pinta como un nativo americano, vestido de rojo y portando, entre otros elementos, un penacho o tocado de plumas, propio de los líderes de las tribus de las llanuras norteamericanas.<sup>81</sup> En el catálogo se describe la imagen de la siguiente manera:

Soberbia. Se orna con plumas para aparentar lo que no es y se mantiene sobre unos flexibles zancos de caña, creyéndose así mayor en su soberanía. Mira con desdén al cielo y a la tierra y para hacerse notar por donde va, no abandona la sonora matraca y los globos de aire, que revienta para amedrentar al mundo.

A pesar de que la composición de Segrelles es indudablemente original, no rompe por completo con la tradición cultural convencionalizada. En la *Iconología* de Cesare Ripa, se describe la soberbia como una “mujer bella y altiva, vestida noblemente de rojo, coronada de oro, de abundantes gemas, en la mano derecha tiene un pavo real y en la izquierda un espejo, en el cual se contempla a si misma”. También Ripa explica cómo la corona demuestra que el soberbio está decidido a dominar a los otros y haciendo alusión al *Paradiso* de Dante, escribe que todos los elementos de grandeza son un esfuerzo de los hombres altivos por mantener la opinión de sí mismos con los ornamentos exteriores del cuerpo.<sup>82</sup> La imagen de Segrelles retoma y reinterpreta esta tradición visual, representando a un hombre vestido de rojo, coronado con un penacho y subido a unos zancos, es decir, haciendo uso de elementos superficiales que engrandecen artificialmente su persona y proyectan poder y autoridad.

Monleón, por su parte, recupera la misma idea, pero aplicada a una perspectiva de denuncia social, centrada en la doble moral de la Iglesia católica y los problemas que provoca el capitalismo. Estos dos temas constituirán el eje vertebrador de

toda la serie, por lo que la imagen de la soberbia sirve al artista para presentar el mensaje general que con ella quiere transmitir. En este caso, cambia el penacho por las mitras –también rojas– y los sombreros de copa. Como describe en el texto que acompaña el fotomontaje: “El alarde de grandeza y la ostentación de riquezas y poder de que hacen gala esta clase de hombres los convierte en los más dignos símbolos de La Soberbia”.<sup>83</sup>

Asimismo, incorpora otros elementos que a lo largo de la historia han actuado como demostraciones de poder. Edificios que abarcan desde los templos y las pirámides hasta los grandes rascacielos, unidos a símbolos que suman altura física y metafórica, como los tronos, la indumentaria religiosa o las chisteras. El contrapunto lo forma la imagen central de una persona sin hogar, en un círculo casi idéntico en cuanto a color y tamaño que el planeta Tierra de *La soberbia* de Segrelles. Tal y como indica Monleón:

[...] La Soberbia, contra la que, según la misma Santa Madre Iglesia, tanto predicó Cristo, ocupa el primer lugar entre los siete pecados capitales, pero esto no es un obstáculo serio para los que se dicen defensores de esa misma Iglesia y de las doctrinas que fueron predicadas, también según dicen esos mismos representantes eclesiásticos, con la sencillez y con el amor hacia los pobres, se entronican por el engaño y la mentira y hasta recurriendo a la fuerza, cuando es preciso, sobre los que nada poseen. [...] Faraones, reyes y papas y los asalariados que les rodean y como corolario el capitalismo de nuestros días, representan el simbolismo acabado de la soberbia.<sup>84</sup>

### **La avaricia**

El segundo pecado en ambas series es *La avaricia*. A simple vista, las imágenes son completamente diferentes. La acuarela de Segrelles muestra un pulpo, enredado entre tiras de perlas, sobre un fondo marino del característico color azul del autor. En la *Iconografía* de Ripa, el pulpo se asocia a la insidia, es decir, al engaño, pero Pierio Valeriano establece este animal como símbolo de la “fermeza & Constanza d’Amore”, porque “se aferra con tanta tenacidad a las piedras y las rocas que es más fácil arrancarlo en pedazos que separarlos”.<sup>85</sup> El pulpo, por tanto, no es un símbolo tradicional del

<sup>81</sup> Una de las acepciones que ofrece la Real Academia de la Lengua Española sobre el significado del término «penacho» es “vanidad, presunción o soberbia”, en sentido coloquial. Esta acepción está presente en el *Diccionario de la lengua española* desde el siglo XVIII y como tal, figuraba en la edición de 1925, p. 928, la más próxima cronológicamente a la serie de Segrelles.

<sup>82</sup> RIPA, Cesare, 1669, p. 613-614. Traducción por la autora.

<sup>83</sup> MONLEÓN, Manuel. “La soberbia”. *Estudios*, 1936, nº 150 (febrero), s.p.

<sup>84</sup> MONLEÓN, Manuel. “La soberbia”. *Estudios*, 1936, nº 150 (febrero), s.p.

<sup>85</sup> Citado por: RIPA, Cesare, 1669, p. 287. Traducción por la autora.



Fig. 1. Manuel Monleón, “La avaricia” (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 151, 1936. Josep Renau, “Séptimo mandamiento: No robarás” (serie *Los diez mandamientos*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 133, 1934.

pecado, pero atendiendo al sentido peyorativo de esta definición, puede relacionarse con la descripción proporcionada por Segrelles:

El pulpo es la encarnación de la avaricia. Su misión es despojar a los débiles, aun a costa de la sangre de sus víctimas. En sus propias riquezas halla su pérdida, porque estas le oprimen y le encadenan.

Además, aunque Segrelles no formula abiertamente ninguna declaración política, en la iconografía contemporánea, el pulpo ha sido utilizado en mapas satíricos desde finales del siglo XIX como símbolo del imperialismo y la dominación,<sup>86</sup> conceptos que, sin duda, se asocian a la avaricia y colmulgan con el texto reproducido en el catálogo de 1925.

La obra homónima de Monleón, en este caso, guarda mayor parecido estético con *No robarás* de la serie “Los Diez Mandamientos” de Josep Renau (Fig. 1), puesto que ambas muestran, por un lado, varias manos agarrando monedas, símbolo de la avaricia de las clases privilegiadas –en la obra de

Renau llevan escrito “banca”, “impuestos” y “clero”, en la de Monleón, más sutil, las manos tienen hecha una perfecta manicura– y por otro, imágenes del proletariado, la clase que trabaja para producir ese dinero.

En el montaje de Monleón, se incorporan otros elementos que refuerzan el mensaje, como un engranaje enmarcando al trabajador que mantiene activo el mecanismo del sistema, o un águila imperial posada e hiriendo al planeta Tierra. El globo terráqueo muestra al continente africano sangrando, introduciendo así una crítica hacia el sometimiento colonial al servicio del capitalismo, representado por el águila. Esta ave también puede actuar como símbolo del fascismo, que en aquel momento se encontraba en auge, agravando la situación en las colonias. Además, los billetes aluden al desaparecido Imperio español, con imágenes de Isabel la Católica, Felipe II y el Palacio Real, recordando al espectador que las garras de su propio país también están manchadas de sangre a causa de la avaricia.<sup>87</sup>

<sup>86</sup> BAYNTON-WILLIAMS, Ashley, 2015, p. 188-189.

<sup>87</sup> Los billetes que aparecen en el fotomontaje son el de 100 pesetas, con la imagen de Felipe II, emitido por primera vez en 1925; el de 500 pesetas, con la imagen de Isabel la Católica, de 1927, y el de 1000 pesetas, con la imagen del Palacio Real de Madrid, emitido en 1907.





Fig. 2. Manuel Monleón, “La lujuria” (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 152, 1936. José Segrelles, *Lujuria* (serie *Los siete pecados capitales*), 1925, colección particular.

La imagen de Monleón también conecta con la de Segrelles, en este caso a través de los textos que las acompañan. La manos y el planeta de Monleón sangran, a diferencia de las representadas por Renau, pero enlazando con la descripción proporcionada por el albaidense: “a costa de la sangre de sus víctimas”. Por otro lado, a pesar de que Monleón no representa ningún pulpo o animal similar, su texto define la avaricia como “este monstruo, oculto e invisible como causa, [...] se arrastra por todo lugar donde haya algo que absorber; y fija sus ventosas tentaculares en todo producto del trabajo, y así nutre de otro su panza insatisfecha”.<sup>88</sup>

### La lujuria

El tercer pecado que representan los dos autores es *La lujuria*. Es en estas imágenes donde el parecido es más evidente, puesto que en ambas aparecen

gorilas enredados en tiras de perlas (Fig. 2). Esta descripción no se corresponde con las descripciones proporcionadas por Alciato ni Ripa,<sup>89</sup> aunque el segundo sí asocia las perlas, entre otras cosas, con el placer,<sup>90</sup> y los monos con la actividad inconsciente.<sup>91</sup> Sin embargo, en el arte medieval pueden encontrarse múltiples ejemplos de los monos como símbolo del hombre degradado por sus vicios y en particular por la lujuria y la usura.<sup>92</sup> Asimismo, los simios encadenados se han identificado con las figuras de los condenados al infierno, por lo que su significado también está ligado con el pecado.<sup>93</sup>

Esta tradición es recuperada en el arte de la primera mitad del siglo XX, cuando artistas como John Heartfield en *Adolf Hitler Revealed (And Yet It Moves!)*, publicada en Londres en 1943, o Ramón Puyol, en *El acaparador* de su serie litográfica *Los enemigos de la república*, de 1936, mezclan atributos humanos con rasgos simiescos, trasladando

<sup>88</sup> MONLEÓN, Manuel. “La avaricia”. *Estudios*, 1936, nº 151 (marzo), s.p.

<sup>89</sup> Según Alciato, este pecado debe representarse como un “fauno con la oruga coronado”, ALCIATO, Andrea, 1549, p. 217. Traducción por la autora. Según Ripa, como una joven con el cabello rizado, semidesnuda y sentada sobre un cocodrilo. RIPA, Cesare, 1669, p. 381-382. Traducción por la autora.

<sup>90</sup> RIPA, Cesare, 1669, p. 486. Traducción por la autora.

<sup>91</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, 1992, p. 306.

<sup>92</sup> CHEVALIER, Jean, 2009, p. 1111.

<sup>93</sup> WALKER, Monica, 2013, p. 63-77.



Fig. 3. Manuel Monleón, “La ira” (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 153, 1936. José Segrelles, *Ira* (serie *Los siete pecados capitales*), 1925, colección particular.

la visualidad tradicional a la crítica social. No obstante, los chimpancés de Segrelles y Monleón son solo animales, en lugar de híbridos entre seres humanos y simios. Otros elementos que se repiten en las composiciones de ambos artistas son los cuerpos desnudos sin cabeza ni piernas, difuminados en un segundo plano, iguales en las dos versiones.

En cuanto a los textos sobre la lujuria, Segrelles define su imagen con las siguientes líneas: “Vence la bestia a la razón. Cubre su instinto, el gorila, y con joyas se orna y joyas ofrenda. Y el fuego lento consume el objeto de su pasión”, mientras que Monleón centra su reflexión en la doble moral de la Iglesia católica, “que prohíbe, oficialmente a sus servidores –representantes del casto Cristo– toda relación sexual con mujeres, pero que hace oídos sordos a toda clase de desviaciones y aberraciones sensuales [...]”.<sup>94</sup>

### La ira

El cuarto pecado capital abordado por los autores es *La ira*. En este caso, ni Segrelles ni Monleón representan una alegoría de la ira de acuerdo con la tradición cultural convencionalizada,<sup>95</sup> pero ambos eligen enfocar el concepto hacia el mismo asunto: la ira de Dios (Fig. 3). En el caso de Segrelles, su acuarela muestra una *Manus Dei* que aparece de entre las nubes para lanzar rayos hacia un árbol próximo a dos hombres. Esta composición se aproxima más, por ejemplo, a la imagen que Ripa propone como *Flagello di Dio*: un hombre vestido de rojo, con rayos en una mano –símbolo del castigo hacia los hombres que perseveran en el pecado– y un látigo en la otra.<sup>96</sup> El texto del catálogo, además, es poco descriptivo: “No hay ley ni razón para la ira. La cólera avasalladora no se contiene ante súplicas ni bondades. Su lema es matar y destruir”.

<sup>94</sup> MONLEÓN, Manuel. “La lujuria”. *Estudios*, 1936, nº 152 (abril), s.p.

<sup>95</sup> Por ejemplo, según recoge la *Iconología* de Ripa, este vicio debe representarse como una mujer enfurecida, armada con una espada en la mano derecha, portando una antorcha encendida en la izquierda, y llevando como cresta de su casco, una cabeza de oso de la que salen llamas y humo. Otros animales con los que suele aparecer la personificación de la ira son el rinoceronte o algún tipo de cinocéfalos. RIPA, Cesare, 1669, p. 301. Traducción por la autora.

<sup>96</sup> RIPA, Cesare, 1669, p. 224. Traducción por la autora.

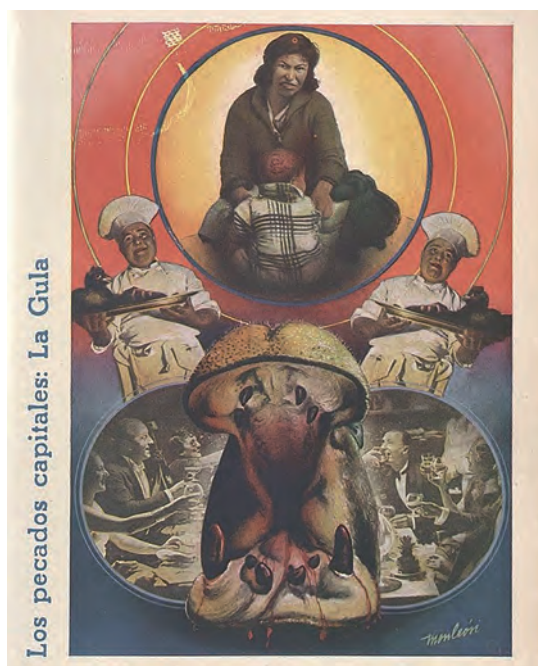


Fig. 4. Manuel Monleón, “La gula” (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 154, 1936. José Segrelles, *Gula* (serie *Los siete pecados capitales*), 1925, colección particular.

También se ven rayos, nubes e ira divina en el fotomontaje de Monleón, en el que la imagen central la compone una ilustración del episodio bíblico de la expulsión de los mercaderes en el templo.<sup>97</sup> El texto del artista condena las guerras, pero no la violencia en pro de la lucha de clases, dejando entrever su ideología, próxima al anarquismo. En palabras del autor:

Hasta el predicador de la bondad y de la Humildad se cansó un buen día y, como un vulgar guardador del orden, de los que hoy disfrutamos, arremete contra los mercaderes y, a rebencazos, trata de convencerles de su razón. Su Ira, aquel su gesto, completamente humano, se perpetúa, a través del tiempo, hasta nuestros días. [...] la Ira está profundamente arraigada en el metálico corazón de los poderosos de hoy. Las guerras, que benefician máximamente a los grandes tiburones del capitalismo, son la máxima expresión de la ira, y esa misma ira toma forma concreta en la conciencia de las masas oprimidas y explotadas... Y, un día próximo, esas masas, cansadas de tanta ira y tomando el ejemplo de Dios –hecho hombre–, tendrán que emplear la violencia para terminar con todos los mercaderes de sangre proletaria para que con ellos terminen todas las causas que engendran.<sup>98</sup>

<sup>97</sup> Mt, 21, 12-17; Mc, 11, 15-18; Lc, 19, 45; Jn, 2, 12-25.

<sup>98</sup> MONLEÓN, Manuel. “La ira”. *Estudios*, 1936, nº 153 (mayo), s.p.

<sup>99</sup> RIPA, Cesare, 1669, p. 250. Traducción por la autora.

<sup>100</sup> MACÍAS CÁRDENAS, Francisco Javier, 2013, p. 167.

### La gula

El quinto pecado es la gula, que Segrelles describe escuetamente como “solo estómago y boca. En ella no hay cerebro ni conciencia. Engullir y aspirar”. En su acuarela, la gula es un enorme y monstruoso pez con las fauces muy abiertas (Fig. 4). Este pecado se ha asociado a diferentes especies animales. Alciato, por ejemplo, identifica la gula con las avestruces y Ripa con las gruyas y los cerdos.<sup>99</sup> Aunque no es común encontrar representaciones visuales de la gula como la de Segrelles, los peces tan grandes aparecen frecuentemente en los bestiarios medievales bajo diversas denominaciones, como *aspidochelone*, *cetus* o *serra*, que en la actualidad se asocian, principalmente, a las ballenas.<sup>100</sup> Este tipo de animales marinos se relacionaba con la corrupción del alma, tal y como se lee en el *Bestiaire divin* de Guillaume le Clerc:

Este pez, cuando siente hambre, abre la boca de par en par, y de ella sale un olor que resulta muy placentero. De inmediato acuden todos los pececillos, [...] el cetus cierra las mandíbulas. [...] Lo mismo hace el



demonio: abre las fauces desmesuradamente hacia las gentes de poca fe, hasta que las ha atraído.<sup>101</sup>

En el Antiguo Testamento, también hay varias referencias a grandes animales marinos, como la ballena que devoró a Jonás.<sup>102</sup> De hecho, Cirlot reconoce la ballena como símbolo de la acción de devorar, basándose en este episodio.<sup>103</sup> Otro ejemplo es el Leviatán, descrito en el libro de Job como una de las dos criaturas míticas asociadas al demonio, que a lo largo de la historia ha adoptado varias representaciones zoomórficas, entre otras, una ballena o pez de enorme grandeza.<sup>104</sup> No obstante, dicho ente se ha relacionado, tradicionalmente, con el pecado de la envidia, no con la gula.<sup>105</sup>

La segunda criatura mencionada en el libro de Job es *Behemoth*, un monstruo que los estudiosos y las estudiosas del tema han asociado tradicionalmente al hipopótamo.<sup>106</sup> Precisamente, esta es la criatura protagonista de la *gula* de Monleón. Además, como indica Chevalier, la descripción ofrecida en el Antiguo Testamento "interpretada simbólicamente, apuntaría al conjunto de las impulsiones humanas y los vicios, que el hombre, alcanzado por la falta original, no puede vencer por sí solo".<sup>107</sup> Sin embargo, no se puede saber si Monleón conocía el significado bíblico de dicho animal, puesto que el texto que acompaña su composición lo obvia, centrándose, junto a la imagen, en cómo la clase social influye en los hábitos alimenticios.<sup>108</sup> Según el artista gráfico:

[...] El detentador de privilegios, temeroso de no disfrutarlos bastante, practica el hartazgo en sus festines con bestialidad impropia de quien debería imprimir a sus actos un sentido más conservador, en tanto que el hambriento, acuciado por el largo proceso de sus privaciones, sueña con saciar, un día, sus hambres de pan y de justicia para que, una vez aquietadas sus imperiosas necesidades materiales, pueda establecer un amplio y absoluto concepto de equidad social en el que no sea posible ni el irritante es-

pectáculo de la gula ni el bochornoso del hambre. Que no sean símbolo de una civilización ni la grasa nauseabunda del capitalista ni la esquelética figura del desposeído [...].<sup>109</sup>

La descripción va acompañada por dos imágenes en las que se muestra a personas de clase alta disfrutando de un abundante banquete, la representación visual más habitual y evidente de la gula.

### La envidia

El sexto pecado abordado por Segrelles y Monleón es *La envidia*. En el caso de Segrelles, esta imagen constituye su representación más fiel a la tradición cultural convencionalizada. El origen de la personificación de la envidia puede encontrarse en la *Metamorfosis* de Ovidio, que la describe como un espectro femenino, delgado, pálido e infecto "comiendo viborinas carnes".<sup>110</sup> Más específico es Cesare Ripa, que define la *invidia* como una

mujer vieja, delgada, sucia, de color lívido, tendrá el pecho izquierdo desnudo y mordido por una serpiente que envuelve dicho pecho y a su lado habrá una Hidra, sobre la cual apoyará la mano [...]. La cabeza lleva de serpientes en vez de cabellos, para simbolizar los malos pensamientos [...].<sup>111</sup>

Segrelles representa a su envidia con los atributos tradicionales, acompañada de un monstruo de aspecto reptiliano al que solo se le ve la cabeza, pero la aproxima a la modernidad dotando a su espectro de la belleza y la mirada propias de las *femmes fatales* contemporáneas. En su texto, la describe así:

Cada uno de los otros pecados capitales halla en su vicio un placer: *el deseo satisfecho; la avaricia cumplida; la hueca soberanía; el deleite de la pereza*, etc. La envidia es víctima de su propia culpa. Su eterno vagar, su ansia de lo ajeno le hacen inseparables la careta de mirar extraviado y de anchas fauces y las viboras, malas consejeras, que circundan su cabeza.

<sup>101</sup> CARLILL, James, 1924, p. 206.

<sup>102</sup> *Jon*, 1-4. Véase también: RODRÍGUEZ PEINADO, Laura, 2009, p. 23-31.

<sup>103</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, 1992, p. 169 y 267.

<sup>104</sup> *Job* 40,10-19. Véase también: GARCÍA ARRANZ, José Julio, 2019, p. 37-81. CHEVALIER, Jean, 2009, p. 992. CIRLOT, Juan Eduardo, 1992, p. 275.

<sup>105</sup> KLEIN, Rainer W., 2004, p. 33.

<sup>106</sup> CHEVALIER, Jean, 2009, p. 277.

<sup>107</sup> CHEVALIER, Jean, 2009, p. 879.

<sup>108</sup> Conviene señalar en este punto que Monleón, por haber pasado necesidades en su infancia, creció raquítico y enfermizo. Como consecuencia, en su juventud comenzó a prestar mucha importancia a la salud y al cuerpo, se hizo vegetariano, practicaba el naturismo y era aficionado al deporte al aire libre. Todo esto vino reforzado por su colaboración en revistas enfocadas en estas temáticas, como *Estudios*, *Cuadernos de Cultura*, etc. AGRAMUNT LACRUZ, Francisco, 2005, p. 19-30.

<sup>109</sup> MONLEÓN, Manuel. "La gula". *Estudios*, 1936, n° 154 (junio), s.p.

<sup>110</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*, II, 760-783 (Trad. de Antonio Ramírez; Fernando Navarro. Madrid: Alianza, 1995).

<sup>111</sup> RIPA, Cesare, 1669, p. 298-299. Traducción por la autora.



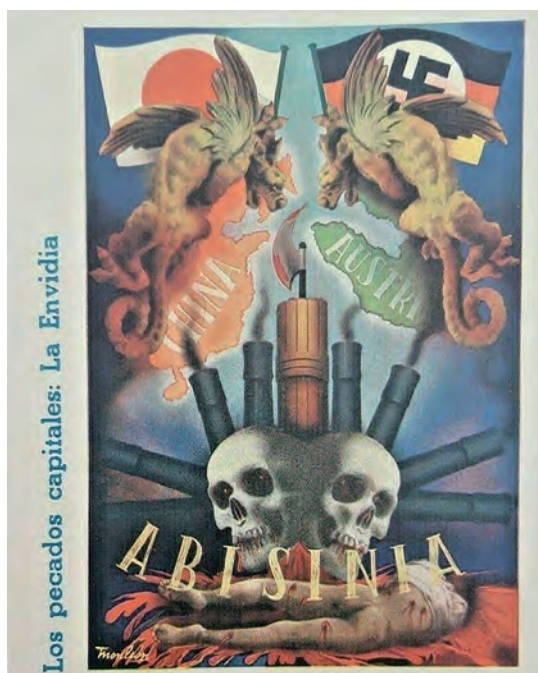


Fig. 5. Manuel Monleón, “La envidia” (serie *Los siete pecados capitales*), fotomontaje de encarte para *Estudios*, nº 155, 1936. Josep Renau, “Noveno mandamiento: No codiciarás los bienes ajenos” (serie *Los diez mandamientos*), fotomontaje con encarte para *Estudios*, nº 135, 1934.

La versión de Monleón recupera sutilmente algunos de los elementos plasmados por Segrelles, como los dragones, de idéntico aspecto al monstruo pintado por el albaidense, o la composición central, formada por dos calaveras de las que sobresalen cañones que expulsan humos serpenteantes, recordando así a la cabeza de la *envidia* personificada. No obstante, la idea comulga en mayor medida con *No codiciarás los bienes ajenos* de la serie *Los Diez Mandamientos* de Josep Renau (Fig. 5). En ambos montajes, el componente clave son las bestias, que simbolizan las grandes potencias imperialistas disputándose los territorios a invadir. Se trata de una protesta, en palabras del autor de *Los siete pecados capitales*, por “cómo pueblos fuertes se arman hasta la locura, para caer, cual monstruos apocalípticos, sobre pueblos más que débiles y apoderarse de ellos con la ‘sana’ intención de ‘civilizarlos’”.<sup>112</sup>

En el caso de Monleón, se representa a Japón atacando a China, anticipando la segunda guerra sino-japonesa, que estalló oficialmente en 1937; y a la Alemania nazi sobre Austria, que fue anexionada al Tercer Reich en 1938. Renau, sin embargo, centra

la imagen en China, que está siendo disputada por parte de unos animalizados Estados Unidos, Japón, Reino Unido, Francia y el Vaticano. A su vez, la imagen de Renau continúa con la tradición de los mapas alegóricos y satíricos que, como se ha mencionado con anterioridad, ya eran géneros cartográficos consagrados en la modernidad temprana.

En este tipo de mapas, es habitual encontrar representaciones antropomórficas y zoomórficas de los territorios, normalmente a modo de crítica.<sup>113</sup> Concretamente, el de Renau guarda gran parecido –y por tanto, es probable que fuera su inspiración– con el titulado *La situación en el Lejano Oriente* –en chino, 時局全圖, traducido como “Completa ilustración de la situación contemporánea”– del autor Tse Tsan Tai, publicado por primera vez en China el 19 de julio de 1899 (Fig. 6). Una segunda versión, coloreada y algo alterada se publicó poco después en Japón. Según el artista chino, su dibujo se reprodujo en varias publicaciones gráficas y además se ha conservado en postales, traducidas a varios idiomas, por lo que la obra de Tse Tsan Tai fácilmente podría haber llegado a las manos de Renau.<sup>114</sup>

<sup>112</sup> MONLEÓN, Manuel. “La envidia”. *Estudios*, 1936, nº 155 (julio), s.p.

<sup>113</sup> LOIS, Carla, 2019, s.p.

<sup>114</sup> Las obras de Tse Tsan Tai tienen un programa iconográfico muy complejo que ha sido abordado exhaustivamente por Rudolf G. Wagner en: WAGNER, Rudolf G., 2011, p. 4-139.



Fig. 6. Tse Tsan Tai. *La situación en el lejano Oriente*, 1899.

El valenciano mantiene la misma composición que el artista chino y la distribución de las figuras es casi idéntica, pero la mayoría de los animales y potencias representadas cambian, como resultado lógico de los treinta y cinco años que separan ambas imágenes. La única excepción es el águila, que en todas las versiones representa a Estados Unidos. Sin embargo, se conserva una fotografía de una acuarela basada en los dibujos de Tse Tsan Tai, de artista indeterminado, en la que cambian algunos animales, añadiendo un tigre como símbolo de Gran Bretaña, un león, o una serpiente, que guardan una mayor relación con las bestias escogidas por Renau.<sup>115</sup>

### La pereza

Finalmente, Monleón y Segrelles abordan el tema de *La pereza*. La acidia ha estado relacionada con la melancolía y la tristeza desde la Edad Media, puesto que para los cristianos, una persona bañada

en estos sentimientos cae en la inactividad, la madre de todos los vicios.<sup>116</sup> Además, la pereza se ha representado de diversas formas a lo largo de la historia del arte. Uno de los tipos iconográficos más extendidos ha sido el de la persona durmiendo o reposando plácidamente sentada, como puede verse, por ejemplo, en el grabado *Melancolía I*, de Durero, o en la *Mesa de los pecados capitales* del Bosco. Esta representación viene recogida por Ripa, que personifica la *accidia* como una "mujer vieja, fea y mal vestida", que está sentada y se sujeta la cabeza con la mano izquierda, mientras en la otra mano sujeta un pez torpedero.

Otra de las imágenes que propone Ripa es una mujer sentada, que sujeta una cuerda y un caracol o una tortuga,<sup>117</sup> por lo que, aunque el animal que ha ido iconográficamente asociado a la pereza haya sido el asno,<sup>118</sup> la acuarela de Segrelles es continuadora de la tradición, representando una mujer con los brazos en alto, subida a un caracol que pasa frente a una figura sentada, en penumbra. En el catálogo, el artista describe su imagen así:

Lento su pensar, en lenta carroza pasa ante el inmóvil juez. Es bella seductora y amada. A su dios saluda en actitud reveladora de su constante inercia. Y sigue, sobre su carroza, en su pesada y tardía marcha y en su eterna labor de no hacer nada.

La imagen de Monleón, de nuevo, guarda relación con la pintada por Segrelles, aunque cambia la fantasía por la realidad. Por un lado, la criatura adormecida y sentada viene sustituida por las dos personas que reposan en la parte inferior del fotomontaje. El caracol, protagonista de la obra de Segrelles, es reemplazado por un sapo con un sombrero de copa, elemento que sirve para que el espectador identifique una crítica hacia la burguesía, que no trabaja, sino que se aprovecha del trabajo de los demás. Así, Monleón cambia la figura del hombre por una mujer moderna de clase alta, "entronizada" en un sillón, que sujeta una revista en una mano, una copa en la otra y viste un abrigo de pieles, aunque la posición de sus piernas remite a la mujer que alza los brazos en la obra de José Segrelles.

En cuanto al mensaje de la obra, si la pereza preocupaba a los cristianos porque reducía las ganas de obrar por la fe, en una sociedad capitalista, la pereza se convierte en el pecado más inconveniente,

<sup>115</sup> WAGNER, Rudolf G., 2011, p. 26-28.

<sup>116</sup> KLIBANSKY, Raymond; SAXL Fritz; PANOFSKY, Erwin, 1991, p. 241.

<sup>117</sup> RIPA, Cesare, 1669, p. 6-7.

<sup>118</sup> BATTISTINI, Matilde, 2004, p. 279. LORITE CRUZ, Pablo Jesús, 2013, p. 36-47.

puesto que atenta directamente contra el funcionamiento del sistema. En este concepto basa su imagen Monleón, con un texto en el que critica la pereza en las clases altas y la defiende o justifica en las trabajadoras:

En las esferas del capitalismo, la pereza, no solamente constituye un pecado capital en el sentido ultraterreno, sino que se eleva –con arreglo a la lógica– a la categoría delictiva de lesa humanidad. El odioso parasitismo capitalista roe, sin cesar, los cimientos de la producción, base esencial de la economía de los pueblos, y el enorme daño se extiende a la colectividad que produce. El anatema bíblico “ganarás el pan con el sudor de tu frente” no reza para el capitalismo que, a fuerza de entronizarse, lo ha sustituido –burlando así toda autoridad divina– por el de “robarás el pan que otros suden” [...]. En las capas del proletariado la pereza debe ser considerada como una manifestación externa de múltiples causas, cuyas raíces son profundas, nunca ni como pecado, ni como delito.<sup>119</sup>

A continuación, Monleón expone en su texto las causas que explican la desidia en el proletariado, como salarios bajos, mala alimentación, enfermedades que no pueden ser tratadas, la amenaza del paro, viviendas inhóspitas, malos tratos «por sus verdugos, que son muchos y muy diversos», hijos que no pueden ser atendidos, represión y cárcel, etc. “Depauperación por las muchas privaciones y, como consecuencia lógica, pereza, pero no la denigrante del parásito”, concluye el artista. Su texto, acorde a su ideología, concuerda con teorías marxistas y anarquistas, como las expuestas por Paul Lafargue en *El derecho a la pereza*, publicado en 1883, que además critica la moral cristiana en comunión con la moral capitalista.<sup>120</sup>

### La Guerra Civil y una larga posguerra

Tras el estallido de la Guerra Civil, los carteles de Monleón se volvieron más políticos. A partir de 1936, realizó carteles para la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, la UGT, la CNT-FAI y sobre todo, para el Partido Sindicalista. Publicó fotomontajes para el Subcomisariado de Cultura y compartió espacio con el *Guernica* de Picasso en el Pabellón Español de la Exposición Internacional de París. Sus ideales le llevaron a la cárcel entre 1939 y 1942, y a su salida, se vio obligado a sustituir el compromiso político por la publicidad y otros temas ba-

nales. Creó entre España y Latinoamérica hasta 1976, año en el que fallece en su domicilio en Mislata, Valencia.<sup>121</sup>

En este sentido, la trayectoria de Monleón coincide, en cierta medida, con la de Josep Renau. Por el contrario, Segrelles continuó su carrera en la posguerra amparado por la Iglesia, que le encargó varios óleos destinados a templos en diferentes localidades, por lo que durante el régimen franquista contó con el beneplácito de los estamentos oficiales. Con todo ello, resulta interesante observar cómo en unos años tan fuertemente ideologizados, en algunas ocasiones, las afinidades artísticas pudieron ser más fuertes que las discrepancias ideológicas.

### Conclusiones

Los datos arrojados en este artículo contribuyen a poner en valor la trayectoria de uno de los artistas gráficos más relevantes de los años treinta: Manuel Monleón. En primer lugar, se ha prestado atención a la biografía del artista partiendo de los datos recogidos por otros autores, que se han entrelazado, contrastado y ampliado con referencias de prensa inéditas, catálogos y documentación de archivo. Así, se ha conseguido esbozar una trayectoria más completa de Monleón, que abarca desde su etapa formativa hasta la Guerra Civil.

En segundo lugar, se ha realizado una aproximación hacia la definición de su estilo que, como se ha comprobado, combinó aspectos próximos la fantasía de Segrelles con el realismo de los soviéticos, Heartfield y Renau, al mismo tiempo que reinterpretaba elementos de la tradición visual y añadía componentes propios. Esta ecléctica mezcla de referencias resultó en un lenguaje original y único, desarrollado en un formato poco trabajado en su momento, como es el fotomontaje.

En tercer lugar, tomando como caso de estudio la serie *Los siete pecados capitales*, se ha podido abordar de forma más concreta las relaciones entre Monleón, Segrelles y Renau. Por un lado, su inspiración en el albaidense conecta dos generaciones de artistas valencianos que se propusieron, desde pensamientos, contextos y lenguajes distintos, el mismo objetivo de cambiar las cosas. Por otro lado, las similitudes y las diferencias señaladas entre las

<sup>119</sup> MONLEÓN, Manuel. “La pereza”. *Estudios*, 1936, nº 156 (septiembre), s.p. Cabe recordar que tres años antes, en 1933, había sido aprobada la ley de vagos o maleantes en España, con el objetivo de controlar a mendigos, personas sin oficio y proenetas, entre otros.

<sup>120</sup> LAFARGUE, Paul, 2015.

<sup>121</sup> MAESTRE, Rafael; MOLINA, Pilar, 2005, p. 137-139.



obras de Monleón y Renau, permiten observar la diversidad de formas en las que se materializó aquel realismo que buscaba el arte comprometido de los años treinta. De este modo, el arte de Monleón contribuye a la creación de un imaginario artístico de la Segunda República y la Guerra Civil que va más allá de los autores más reconocidos.

Finalmente, mediante el análisis individual de cada uno de los pecados capitales que componen la serie, se pone en valor la riqueza plástica de las propuestas de los artistas estudiados, especialmente de Segrelles y Monleón, demostrando que fueron conocedores y transformadores de la tradición cultural convencionalizada y de los avances artísticos de su época.

### Bibliografía y fuentes

- ANÓNIMO. "Interesante visita colectiva a la Exposición de Miniaturas de Manuel Monleón", *Acción cooperativa: órgano de la Federación Regional de Cooperativas de Cataluña*, 28-VI-1929, p. 3.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. "Manuel Monleón: ucles i dents contra els monstres del fascisme". En MOLINA, María pilar (com.), et. al. *Manuel Monleón: disseny i avanguardia* (Exposición celebrada en Valencia, Biblioteca Valenciana, del 23 de febrero de 2004 al 30 de abril de 2004). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 19-30.
- AGRAMUNT LACRUZ, Francisco. *La vanguardia artística valenciana de los años treinta*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2006.
- ALCIATO, Andrea. *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas* (Trad. Bernardino Daza Pinciano). Lyon: Guilielmo Roudillio, 1549.
- ARBÓ, C. "Vell i nou". *La Esquella de la torratxa*, 10-IV-1925, p. 11.
- ARSENIO, Manuel. *El imaginario gráfico desechable en la "zona republicana" durante la Guerra Civil española (1936-1939)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2021.
- BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. "La legislación laica desbordada. El anticlericalismo durante la Segunda República". *Espacio, tiempo y forma. Serie V, Historia contemporánea*, 1999, nº 12, p. 179-224.
- BATTISTINI, Matilde. *Símbolos y alegorías*. Barcelona: Electa, 2004.
- BAYNTON-WILLIAMS, Ashley. *The Curious Map Book*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- BELTRÁN, Concha. "Monleón, Diseño y Vanguardia". En MOLINA, María Pilar (com.), et. al. *Manuel Monleón: disseny i avanguardia* (Exposición celebrada en Valencia, Biblioteca Valenciana, del 23 de febrero de 2004 al 30 de abril de 2004). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 97-124.
- BELTRÁN, Luis. *Razones de buen amor*. Valencia: Castalia, Fundación Juan March, 1977.
- BRIHUEGA, Jaime, PIQUERAS, Norberto. *Josep Renau (1907-1982). Compromiso y Cultura* (Exposición celebrada en Valencia, Centre Cultural La Nau, del 25-IX-2008 al 26-I-2009), Valencia: Universitat de Valencia, 2009.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. "Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida". *Culture & History Digital Journal*, 2013, nº 2, p. 1-19.
- CARLILL, James (trad.). "Physiologus". *The Epic of the Beast consisting of English Translations of the history or Reynard the Fox and Physiologus*. Londres: Carlill and Stallybrass, 1924.
- CARREÑO, Francisco. "El arte de tendencia y la caricatura". *Nueva Cultura*, 1936, nº 11, p. 14-15.
- Catecismo de la Iglesia Católica, tercera parte, primera sección, capítulo I, artículo 8, "El pecado". En: <[https://www.vatican.va/archive/catechism\\_sp/index\\_sp.html](https://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html)> (16-IX-2022).
- CHAVARRI, E. L. "De Arte: La exposición de Segrelles". *Las Provincias*, 25-IV-1928, p. 1.
- CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2009.
- CIERVO, Joaquín. "La magnífica Exposición Segrelles". *2-IV-1925a*, p. 22.
- CIERVO, Joaquín, "José Segrelles, gran artista de la fantasía", *La Esfera*, 11-IV-1925b, p. 21-22.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1992.
- COLOMINAS I MASERAS, Joan, "Crónica barcelonesa. Arte y artistas", *El Pueblo*, 14-IV-1925, p. 1.
- DE LA CUEVA MERINO, Julio y MONTERO GARCÍA, Feliciano. *La secularización conflictiva. España (1898-1931)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- DE LA CUEVA MERINO, Julio; LOUZA VILLAR, Joseba (coords.). *La historia religiosa de la España contemporánea: balance y perspectivas*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2017.
- DICENTA DE VERA, Fernis. "La pintura religiosa de Segrelles". *Archivo de Arte Valenciano*, 1969, nº 40, p. 26-27.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Barcelona: DeBolsillo, 2016.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia. *Segrelles: Un pintor valenciano en Nueva York. 1929-1932*. Valencia: Ediciones Alfonso el Magnánimo, 2016.
- FERRER ÁLVAREZ, Mireia. "Art i cultura visual a la València capital de la República". En *Tot està per fer. València, capital de la República (1936-1937)*. (Exposición celebrada en Valencia, Centre Cultural La Nau, del 7-XI-2016 al 19-II-2017), 2016, p. 92-109.
- FIGUERES, Valentí, MOLINA, Pilar y SÁNCHEZ, Helena (dirs.). *Manuel Monleón, un grito pegado en la pared* [DVD]. Valencia: Los sueños de la Hormiga Roja, 2004.
- FONTBONA, Francesc (dir.). *Repertori de catàlegs d'exposicions individuals d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999.
- FONTBONA, Francesc (dir.). *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins a l'any 1938)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio. "En las fauces de Leviatán: contextos iconográficos de la boca zoomorfa del infierno en el imaginario medieval". *De Medio Aevo*, 2019, vol. 8, nº 1, p. 37-81.
- GURREA CRESPO, Vicente. *Segrelles. Biografía*. Valencia: Mari Montaña, 1985.
- HENDERSON, Gretchen E. *Fealdad. Una historia cultural*. Madrid: Turner, 2018.
- HERNÁNDEZ FIGUEIREDO, José Ramón. "Raíces del anticlericalismo en la España de la II República como reacción a la recuperación eclesíástica de la Restauración". *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 2014, vol. 59, nº 1-2, p. 219-273.



- KLEIN, Rainer W. *Diablos, demonios y ángeles caídos*. Buenos Aires: Imaginador, 2004.
- KLIBANSKY, Raymond; SAXL Fritz; PANOFKY, Erwin. *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza y el arte*. Madrid: Alianza, 1991.
- LAFARGUE, Paul. *El derecho a la pereza*. Madrid: Maia Ediciones, 2015 [1883].
- LOIS, Carla. "¿Bromas cartográficas? Los mapas alegóricos y satíricos como un *modus scribendi* para la crítica social". *Terra Brasilis*. En: <<http://journals.openedition.org/terrabrasilis/3492>> (6-X-2022).
- LÓPEZ CHACON, Rafael. "El miniaturista Manuel Monleón", *El Diluvio*, 26-VI-1929, p. 21-22.
- MACÍAS CÁRDENAS, Francisco Javier. "Los animales marinos en los bestiarios medievales". En: GULLON ABAO, Alberto; MORGADO GARCÍA, Arturo; RODRÍGUEZ MORENO, José (coords.). *El mar en la historia y en la cultura*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 2013, p. 159-170.
- MAESTRE, Rafael, MOLINA, Pilar. "Cronología". En: MOLINA, María Pilar (com.), et. al. *Manuel Monleón: disseny i avanguardia* (Exposición celebrada en Valencia, Biblioteca Valenciana, del 23-II-2004 al 30-IV-2004). Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport de la Generalitat Valenciana, 2005, p. 137-148.
- MATEOS, Francisco. "¿Un arte proletario? Aclaremos", *La Tierra*, 25-XI-1931, p. 4.
- MONTERO ALONSO, José. "El arte y el triunfo de José Segrelles". *Crónica*, 18-XII-1932, p. 14.
- NARANJO, Joan. *Les avantguardes fotogràfiques a Espanya (1925-1945)*. Barcelona: Fundació la Caixa, 1997.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, II, 760-783 (Trad. de Antonio Ramírez; Fernando Navarro. Madrid: Alianza, 1995).
- PÉREZ CONTEL, Rafael. *Artistas en Valencia, 1936-1939*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; ALCAIDE, José Luis, ESCRIBÉ, Margarita (coms.). *Arte y propaganda. Carteles de la Universitat de València* (Exposición celebrada de diciembre de 2001 a enero de 2022 en Valencia, Centre Cultural La Nau). Valencia: Universitat de València, 2005.
- PÉREZ SEGURA, Javier. *Arte moderno, vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- PIQUERAS, Juan. "Kuhle Wampe y el cine proletario". *Octubre*, 1933, nº 1, p. 20-21.
- RICO DE ESTASEN, José. "Segrelles, el pintor valenciano que se disputan Inglaterra y Norteamérica". *Mundo gráfico*, 18-XII-1935, p. 6.
- RIPA, Cesare. *Iconologia*. Venecia: 1669 [1593].
- RODRÍGUEZ PEINADO, Laura. "El ciclo de Jonás". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2009, vol. I, nº 2, p. 23-31.
- SALOMÓN CHÉLIZ, Pilar. "El discurso anticlerical en la construcción de una identidad nacional española republicana (1898-1936)". *Hispania sacra*, 2002, vol. 54, nº 110, p. 485-498.
- SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica*, I-II, 75-85 (Trad. de Ismael Quiles), Madrid: Espasa-Calpe, 1966.
- SENDER, Ramón J. "Literatura proletaria", *Orto*, 1932, nº 3, p. 11-12.
- SUÁREZ CORTINA, Manuel (coord.). *Secularización y laicismo en la España contemporánea*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2001.
- TUCKER, Shawn R. *The virtues and vices in the arts: a sourcebook*. Eugene: Cascade Books, 2015.
- VILAPLANA, Susana (ed.). *José Segrelles. Les mil i una nits* (Exposición celebrada en Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, del 14-III-2007 al 13-V-2007). Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007.
- WAGNER, Rudolf G. "China 'Asleep' and 'Awakening'. A study in conceptualizing asymmetry and coping with it". *Transcultural studies*, 2011, nº 1, p. 4-139.
- WALKER, Monica. "Los simios". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 2013, nº 9, p. 63-77.



# UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA SOBRE EL LEGADO PICTÓRICO DE JOSÉ QUERO GONZÁLEZ

JAVIER MARTÍNEZ FERNÁNDEZ

Universitat de València  
javier.martinez-fernandez@uv.es

**Resumen:** La figura de José Quero González (1932-2008) merece una revisión historiográfica. Su legado artístico se traduce en más de medio millar de obras pictóricas debido a su incesante producción creativa durante el último tercio del siglo XX y la primera década del presente siglo. El objetivo del presente artículo académico pretende reconocer su aportación al arte español contemporáneo, actualizar información referente a su amplio repertorio artístico gracias a la labor de inventariado realizada recientemente y poner en valor su trayectoria dentro del contexto internacional en el cual participó de manera activa.

**Palabras clave:** José Quero / arte contemporáneo / revisión historiográfica / pintura española / inventario.

## AN HISTORIOGRAPHICAL REVIEW ABOUT THE ARTISTIC LEGACY OF JOSÉ QUERO GONZÁLEZ

**Abstract:** The figure of José Quero González (1932-2008) deserves a historiographical review. His artistic legacy is translated into more than half a thousand pictorial works due to his incessant creative production during the last third of the 20th century and the first decade of this century. The objective of this academic article aims to recognize his contribution to contemporary Spanish art, update information regarding his wide artistic repertoire thanks to the inventory work carried out recently and to value his career within the international context in which he actively participated.

**Key words:** José Quero / contemporary art / historiographic review / Spanish painting / inventory.

### I. El ojo como objeto de estudio y herramienta de trabajo

La historiografía, a menudo, relega en los márgenes literarios a ciertas personalidades del panorama artístico, impidiendo de tal forma que sus aportaciones trasciendan en el bagaje colectivo. José Quero González forma parte de este grupo de artistas que requieren una honesta revisión y visibilidad de su contribución al panorama cultural valenciano del último tercio del siglo pasado; contexto en el que obtuvo un protagonismo relevante,

pero con una exigua proyección historiográfica. José Quero nació el 15 de abril de 1932 en Pozo Alcón, Jaén,<sup>1</sup> un municipio situado en la parte suroccidental de la Sierra de Cazorla. Por aquel entonces, España era gobernada por el gobierno republicano, régimen que puso fin a la monarquía de Alfonso XIII. No obstante, la infancia del pequeño José se vería truncada por la sublevación del bando golpista y el comienzo de la Guerra Civil española, cuyo desenlace dio como resultado un régimen dictatorial represivo durante más de cuatro décadas en el territorio peninsular. José Quero nació en una

\* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2022 / Fecha de aceptación: 9 de noviembre de 2022.

<sup>1</sup> La información respecto al lugar de nacimiento de José Quero es variada. Algunas fuentes apuntan que su ciudad natal fue Málaga: ALCOBENDAS, Miguel, 1978, p. 11; CARLOS GONZÁLEZ, Antonio, 1985, solapa interior trasera; CHÁVARRI, Raúl, 1981, p. 49; XURIGUERA, Gérard, 1981, p. 5. No obstante, información de primera mano nos ofrece la posibilidad de confirmar su ciudad natal en Pozo Alcón, Jaén. Esta localidad viene respaldada, a su vez, en otras fuentes historiográficas: DE LA CALLE, Román, 2007; así como en diferentes desplegables de exposiciones, *José Quero*, 1992 *Quero*, 1985.

Andalucía libre, pero creció en un Estado golpeado por la falta de libertades. Fue en Málaga donde Quero vivió las atrocidades del conflicto bélico, pues la familia decidió trasladarse allí en 1933, donde, a pesar de todo, vivió "una infancia muy rica y feliz".<sup>2</sup> Allí entró en contacto con la cultura musical, el flamenco y la guitarra desde adolescente, convirtiéndose en una de sus grandes aficiones. Tras catorce años afincados en Málaga, sus padres –ambos maestros–<sup>3</sup> decidieron trasladarse a Valencia: ciudad natal de la madre del jienense. Andalucía quedó atrás para siempre en 1947, fecha en que se instalaron en la capital del Turia y donde desarrolló su adolescencia en el colegio Luis Vives, centro escolar donde cursó sus estudios de Bachillerato y donde se interesó por primera vez por el arte, especialmente el dibujo y el modelado en arcilla. A pesar de este primer acercamiento por las prácticas artísticas, José Quero dirigió sus estudios hacia la ciencia médica, matriculándose en la facultad de Medicina a los 18 años y obteniendo, –seis años más tarde, en 1956– su licenciatura. Su interés por las cualidades oculares le concedió el título de Doctor en Oftalmología, rama con la que obtuvo un prestigioso reconocimiento y con la que alcanzó, en 1963, la jefatura departamental del servicio de Oftalmología del antiguo Hospital-Asilo de San Juan de Dios de Valencia. Un año después, en 1964, tras afianzar su puesto profesional, contrajo matrimonio con María Águeda Sempere Leonarte,<sup>4</sup> convirtiéndose en un matrimonio inseparable desde entonces. José Quero, "moreno y enjuto (...) vestido modernamente a la italiana",<sup>5</sup> amable y respetada por su vecindario, falleció a la edad de 76 años el 1 de octubre de 2008,<sup>6</sup> dejando un legado pictórico digno de ser estudiado y analizado en profundidad.

A pesar de su dedicación laboral a la Oftalmología, José Quero jamás dejó de lado su pasión por el arte, motivado por un obsequio en forma de caja con

óleos en su interior como homenaje a su labor en el centro.<sup>7</sup> La razón vocacional a raíz de su temprano interés por el dibujo y el modelado acrecentó su voluntad artística, prácticas que le fueron inculcadas por el fraile Jaime Soler, quien le trasladó sus conocimientos plásticos, y el pintor valenciano Salvador Rodríguez Bronchú, quien le animó en su labor artística. Fue así, a la edad de 36 años, cuando José Quero<sup>8</sup> decidió iniciarse en los pinceles y el óleo, dando comienzo a una nueva etapa vital. Esta decisión no le supuso ningún inconveniente, ya que adquirió habilidades técnicas de manera autodidacta, sin necesidad de una formación académica. Un periodo marcado por el reclamo estudiantil que demandaba una remodelación del anticuado modelo académico de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos, principal institución formativa en Valencia;<sup>9</sup> una revolución interna que imploraba una adaptación a las nuevas metodologías y una transversalidad en la enseñanza artística. En 1973, tras años de lucha y combate dentro de las aulas, la Escuela adquirió rango universitario y, unos años más tarde, con la llegada de la Democracia, entró a formar parte del sistema de Universidades,<sup>10</sup> dejando atrás un contexto marcado por el franquismo.

Los comienzos artísticos de José Quero se sitúan entre el franquismo y la Transición, momento en que el ojo, objeto de estudio en su profesión, pasó a convertirse en su faro artístico y en su principal herramienta de observación. Sus primeras obras, datadas en 1968, están realizadas mediante la técnica del óleo, donde representaba paisajes tradicionales con un interés plenairista por el color y la luz. Sus inicios pictóricos están marcados por ese interés en capturar la naturaleza a través del contacto directo. Entre 1968 y 1971, el argitano realizó paisajes tanto rurales como urbanos, los cuales se abstrajeron de manera progresiva de la realidad

<sup>2</sup> Cita textual de José Quero González. En: OLTRA, Alfredo, 1977, p. 5.

<sup>3</sup> XURIGUERA, Gérard, 1981, p. 5 y Quero, 1979.

<sup>4</sup> Se establecieron en la calle Ramón Gordillo, nº 3, Valencia. En: ALCOBENDAS, Miguel, 1978, p. 14. En el nº 5 de la misma calle se encontraba su clínica privada de Oftalmología y su taller artístico.

<sup>5</sup> OLTRA, Alfredo, 1978, p. 5.

<sup>6</sup> Fue incinerado en el crematorio General de Valencia y su funeral se produjo en la iglesia parroquial de San Alberto Magno, en la avenida Menéndez Pelayo, a pocos metros de su hogar, su clínica y su estudio.

<sup>7</sup> OLTRA, Alfredo, 1977, p. 7; XURIGUERA, Gérard, 1981, p. 6.

<sup>8</sup> El propio José Quero realizó en 1973 un *Autorretrato* (Fig. 1), con lápiz sobre papel / 102 x 73,5 cm. Se trata del nº 27 del inventario.

<sup>9</sup> Además de la Escuela o Facultad, los artistas podían formarse también en las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, así como la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia (EASD).

<sup>10</sup> Se incorporó a la Universidad Politécnica de Valencia en 1978, convertida en Facultad de Bellas Artes de San Carlos: FORRIOLS, Ricardo, 2012, p. 18.



y en los que empleaba la tabla como soporte.<sup>11</sup> Una amplia serie dedicada al paisaje externo donde empleaba una pincelada abocetada, alejada del mimetismo clásico y de los postulados académicos, y cuyas representaciones perdieron referencialidad hasta convertirse en manchas de colores con ciertos rasgos informalistas.<sup>12</sup>

Su progresiva experimentación inicial paisajística no impidió su interés por el clasicismo, pues, en 1971, llevó a cabo más de un centenar de dibujos<sup>13</sup> protagonizados por desnudos, retratos y poses humanas, tal y como ejemplifica uno de los ejemplares del *Álbum de dibujos de desnudos femeninos* (Fig. 3), álbum que contiene 72 dibujos realizados con lápiz sobre papel. El modus operandi de José Quero se modificó desde sus inicios pictóricos hasta el final de su trayectoria artística, siendo un punto de inflexión la década de 1970. A partir de 1972 comenzó a trabajar en el interior de su estudio, emergiendo un repertorio simbólico como expresión personal y en cuya etapa, la imaginación y su particular estilo dieron como resultado una pintura autónoma, independiente y hermética.

## II. José Quero: un estilo personal entre sus coetáneos

Cuando José Quero decidió comenzar su carrera artística, los espacios expositivos valencianos de arte contemporáneo se multiplicaron y renovaron de manera notable. Aparecieron museos, galerías y salas de exposiciones que dibujaron un escenario valenciano renovado en consonancia a las circunstancias sociales, políticas, culturales y económicas.<sup>14</sup> La Transición se caracterizó por un periodo de efervescencia que dejó en el olvido las carencias culturales del régimen franquista. Valencia contaba con un parco paisaje galerístico contemporáneo, donde galerías como Estil, Val i 30, Theo, Niké, Xi-

ner, Punto, Arts, Valle Ortí, Temps y Lezama,<sup>15</sup> sostenían el panorama artístico local durante el franquismo. La llegada de la Democracia supuso un avance en materia cultural, creándose el Ministerio de Cultura en 1977 y el Estatuto de Autonomía, descentralizando las competencias estatales en las políticas autónomas, entre las cuales se encontraban las políticas culturales.<sup>16</sup> Esta transferencia de competencias supuso el diseño autónomo en materia cultural y expositiva. El resultado de este panorama renovado fue una ebullición a nivel local donde el arte contemporáneo se convertía en símbolo de sustento de los nuevos aires de modernización y renovación. Con el afianzamiento de la democracia en la década de 1980 surgieron nuevas galerías en Valencia, siendo la más representativa la Sala Parpalló, fundada en 1980. A este espacio se sumaron otras salas, como Galería del Palau, Visor, Tomás March, Luis Adelantado, Railowsky, Viciara, Leonarte, My Name's Lolita Art o La Gallera, entre otras.<sup>17</sup> No obstante, el acontecimiento que marcó esta década fue la inauguración del IVAM en 1989, convirtiéndose en "modelo de referencia para el resto de los museos y centros de arte que fueron creándose en España".<sup>18</sup> La Sala Parpalló y el IVAM fueron pilares fundamentales de la España postfranquista desde un escenario local, situando la ciudad de Valencia "en el mapa internacional de arte contemporáneo".<sup>19</sup> La década de 1990, a pesar de la crisis internacional, vio la llegada de nuevas salas y galerías, como Vinatea, La Nave, Alba Cabrera, Thema o Muro,<sup>20</sup> además de la Sala de Exposiciones de la UPV y la Sala de Exposiciones Josep Renau. El nuevo siglo también contó con la fundación de galerías como La Sala Naranja, Color Elefante, Kessler Battaglia, Rosa Santos y Galería 9, entre otras, tejiendo una red museística y galerística de arte contemporáneo en Valencia de elevada categoría.

<sup>11</sup> Cerca de 60 óleos sobre tabla fueron inventariados bajo el título genérico 'paisaje', cuyas dimensiones más empleadas eran: 64 x 80 cm y 60 x 73 cm.

<sup>12</sup> LÓPEZ-MENCHERO, Nieves, 1981, p. 62.

<sup>13</sup> En el inventario aparecen varios álbumes datados en 1971. Se tratan de los números 366, 412, 413 y 414 del inventario. Un total de 153 dibujos inventariados realizados con lápiz sobre papel y diferentes medidas.

<sup>14</sup> SILVESTRE GARCÍA, Laura, 2012, p. 33.

<sup>15</sup> Estas galerías se fundaron durante la década de 1960 y la primera mitad de la década de 1970, es decir, en pleno régimen franquista.

<sup>16</sup> En el caso de la Comunidad Valenciana (Ley Orgánica 5/1982, de 1 de julio), la Generalitat Valenciana se atribuyó la competencia exclusiva en materia de cultura y patrimonio: SILVESTRE GARCÍA, Laura, 2012, p. 35.

<sup>17</sup> Todas se fundaron en la década de 1980. Otras desaparecidas son Postpos (1985-1999), Paral·lel 39 (1988-1996), Pascual Lucas (1987-2005), Rita García (1988-1997), Fandos (1989-1992): SILVESTRE GARCÍA, Laura, 2012, p. 41.

<sup>18</sup> SILVESTRE GARCÍA, Laura, 2012, p. 39.

<sup>19</sup> SILVESTRE GARCÍA, Laura, 2012, p. 37.

<sup>20</sup> SILVESTRE GARCÍA, Laura, 2012, p. 44.



Fig. 1. Autorretrato, 1973. Lápiz sobre papel. 102 x 73 cm. Colección particular.

En este periodo de renovación artística valenciana se inserta la producción de José Quero. Sus primeras obras representan paisajes ejecutados mediante la descomposición formal mediante la técnica del óleo sobre tabla. A partir de 1972, el lienzo sustituyó al soporte inicial, ya que decidió instalarse en el estudio y materializar sus nuevas series pictóricas. Fue aquí, en su *atelier*, donde José Quero dio paso a un estilo particular, aunque con residuos de su obra primigenia. Su serie pictórica dedicada a las estructuras metálicas deriva de sus estudios precedentes de los desechos metálicos de los desguaces donde acudía asiduamente, así como del puerto de Valencia, donde pudo ver el trabajo de los estibadores portuarios<sup>21</sup> ocupados en la carga y descarga de los contenedores metálicos. El exterior dio paso al estudio, donde lidió con la soledad: otro elemento de su pintura. En pleno día-

logo consigo mismo invirtió infinidad de horas, incluso de madrugada, alternando profesión y vocación para elaborar pinturas de grandes dimensiones. Su admiración por la cultura y su elevado bagaje pictórico provenía de "sus visitas a las galerías valencianas y sus viajes a los museos europeos",<sup>22</sup> dando cuenta de un pintor que no trabajaba al margen del escenario artístico. El arte del último tercio del siglo pasado asumió un rol transversal respecto a movimientos y tendencias precedentes. No obstante, la obra queriana remite a movimientos vanguardistas como el Futurismo, movimiento fascinado por la máquina y la tecnología. La obra de José Quero entronca con una tradición vanguardista y evidencia su carácter continuista con una tendencia internacional en el contexto valenciano. En la década de 1980 surgió la Neometafísica, un movimiento artístico que partía de los postulados de la Metafísica y que se convirtió en "una de las corrientes artísticas más representativas de la reciente historia del arte contemporáneo español",<sup>23</sup> siendo Valencia uno de los núcleos más importantes de este movimiento.<sup>24</sup> A esta tendencia se adscribe también la obra de José Quero, la cual apostaba por una renovación de la pintura figurativa y una defensa frente a las directrices dominantes marcadas por el arte conceptual. Los neometafísicos valencianos defendían la destreza, la pulcritud y la técnica; rechazan el realismo y la síntesis fotográfica con una voluntad antinaturalista, con imágenes cargadas de misterio, soledad y onirismo.<sup>25</sup>

Autores como Raúl Chávarri observan ciertos paralelismos en la obra de Quero con artistas andaluces como Gabriel Alberca, Manuel Barbadillo, Eugenio Chicano y Evaristo Guerra, quienes evocaron el misterio y el caos en sus obras. Asimismo, ya que la trayectoria artística de José Quero se desarrolló en el contexto valenciano, su obra dialogó activamente con los planteamientos del panorama local, representado por aquel entonces por artistas como Salvador Soria, quien llevó a cabo una transformación formal y sintió un gran interés por la máquina; el artista José Iranzo Almonacid, conocido como Anzo, quien incidió "sobre la definición de la presencia humana como la clave y el resultado de un proceso de enajenación";<sup>26</sup> o el pintor alicantino

<sup>21</sup> Ejemplo de ello es *Estibadores* (Fig. 2), realizada en 1968, es el n° 355 del inventario. Óleo sobre tabla / 60 x 73 cm.

<sup>22</sup> OLTRA, Alfredo, 1977, p. 8.

<sup>23</sup> DE LA TORRE, Francisco, 2013, p. 177.

<sup>24</sup> La Neometafísica reunió a diferentes artistas valencianos, como Enric Balanzá, Calo Carratalá, Fernando Cordón, Juan Cuéllar, Paco de la Torre, Marcelo Fuentes, José Vicente Martín, Joël Mestre, Joan Sebastián, Aurelia Villalba y Gonzalo Sicre, entre otros. En: DE LA TORRE, Francisco, 2013, p. 181.

<sup>25</sup> DE LA TORRE, Francisco, 2013, p. 184.

<sup>26</sup> CHÁVARI, Raúl, 1981, p. 50.

Sixto Marco, en cuya pintura adopta “un sistema barroco en la narración que da como resultado una contundencia de las formas y una deliberada confusión”.<sup>27</sup>

El empleo del color, del espacio, de la geometría y de la correcta composición dan como resultado un artista que asimiló y sintetizó corrientes europeas en plena vanguardia, originando un estilo propio. La imaginación tomó las riendas de su trayectoria artística y elaboró pinturas protagonizadas por estructuras metálicas y seres antropomorfos y enigmáticos; una *mitopoeia* particular acompañada de símbolos y códigos enmarcados en un mundo cósmico donde la tecnología adopta un papel importante. La particularidad de la pintura de Quero remite a la producción artística materializada a partir de 1972, fecha en la que se inicia una nueva etapa pictórica protagonizada por composiciones abstractas y antinaturales. Un periodo que duró más de un lustro, hasta 1979, y en el que realizó más de medio centenar de obras donde la escasez de la presencia humana es un rasgo definitorio de este ciclo innovador. Los formatos escogidos eran de grandes dimensiones y empleó tanto el óleo como el acrílico sobre lienzo, además de la técnica del *collage*,<sup>28</sup> técnica que no abandonó hasta los inicios del siglo XXI. En la década de 1980, Quero focalizó su pintura en una de sus series predilectas: las puertas. Vanos de entrada y salida, ubicados en muros y estructuras que impiden –y permiten– el paso de un extremo al otro. En estas puertas emergen la tecnología, los mecanismos y la maquinaria, todo ello fruto de la labor humana, cuya presencia es inexistente. Una especie de analogía con la obra de arte, donde no aparece la autoría en sí, sino más bien el resultado, convirtiéndose la presencia física en un elemento preconcebido. Las puertas,<sup>29</sup> en su mayoría cerradas, inaccesibles e inquebrantables, acaparan el protagonismo y generan un estado de incertidumbre y escepticismo en el espectador, cuestionándose el más allá. Son “espacios de ambigüedad”,<sup>30</sup> trazados con una pureza lineal de elevado nivel artístico, y cuyas superficies metalizadas aparecen perfiladas a la perfección matemática. Algunas de ellas ofrecen los mecanismos internos, revelando de esta forma la complejidad de los



Fig. 2. Estibadores, 1968. Óleo sobre tabla. 60 x 73 cm. Colección particular.

engranajes; otras, en cambio, están selladas de manera intencionada. La representación de las puertas metálicas está a camino entre el terreno mimético y el imaginativo, convirtiéndose en un escenario intermedio entre el mundo real y el imaginario. Un umbral accesible gracias al intelecto o, incluso, a la permisividad del propio artista, quien entrega esa llave a través de puertas abiertas. Buena muestra de ello es *Puerta abierta*,<sup>31</sup> realizada en 1981, ofreciendo un reto al espectador mediante su halo de misterio e intriga. El espacio vacío, ficticio y atemporal, protagonizado únicamente por estructuras metálicas suspendidas sobre la infinitud, originan un escenario ininteligible e ilimitado.

La soledad y la frialdad mecánica dio paso a la presencia anatómica mediante “formas corpóreas de escasa referencialidad”,<sup>32</sup> cuyos rostros y cuerpos no se corresponden con el prototipo humano, sino más bien con humanoides y seres extraños de naturaleza extraterrestre. El misterio se propaga en esta serie antagónica dedicada a una “generación de mutantes, semirobotizados, con corazón mecá-

<sup>27</sup> CHÁVARI, Raúl, 1981, p. 50.

<sup>28</sup> Realizó distintas series divididas en tres bloques: collages abstractos y estructurales, collages dedicados a las puertas cerradas y collages de cabezas. En: DE LA CALLE, Román, 2007, p. 13.

<sup>29</sup> Ejemplo de ello es *Fuga numérica* (Fig. 4), realizada en 1981, n° 191 del inventario. Acrílico sobre lienzo / 180 x 160 cm.

<sup>30</sup> DE LA CALLE, Román, 1985, p. 20.

<sup>31</sup> Realizada en 1981, n° 192 del inventario. Acrílico sobre lienzo / 180 x 160 cm.

<sup>32</sup> DE LA CALLE, Román, 1985, p. 21.

nico y macrocéfalos de insectos".<sup>33</sup> Unos seres que recuerdan al arte biomecánico del artista gráfico suizo Hans Ruedi Giger, autor del extraterrestre de la película *Alien: el octavo pasajero* (1979), dirigida por Ridley Scott. De la Calle define las figuras querianas como "extraídas de lejanas civilizaciones que mantienen su rigidez y rasgos arcaicos",<sup>34</sup> dando por hecho su alejamiento de la condición humana contemporánea. Carmen Senabre, por su parte, apunta a figuras que emergen "entre el robot y el ser humano".<sup>35</sup> Hieráticos, alados e inexpressivos, vienen representados de manera individual o en pareja, incluso acompañados de animales como aves, gatos o perros, como demuestra *Personaje con pájaro*<sup>36</sup> (Fig. 5), realizada en 1989 y donde aparece representado un humanoide masculino de perfil que sostiene un ave en su mano.

Los humanoides y el mundo animal acapararon el protagonismo en la pintura de José Quero desde los primeros años de la década de 1980, en la que introdujo una de sus antiguas pasiones: la música. De esta manera contrarresta el silencioso mundo de las estructuras precedentes y lo hace a través de un amplio repertorio de músicos, quienes tocan instrumentos de viento.<sup>37</sup> Estos enigmáticos personajes protagonizaron gran parte de la actividad pictórica de José Quero desde 1983 hasta los primeros años del siglo XXI, materializándose en una producción superior a 200 pinturas, compaginando el óleo, el acrílico y la técnica del *collage*. En la obra queriana hay vida, soledad, ficción, misterio y silencio; todo ello abordado mediante diferentes géneros pictóricos como el retrato, el paisaje y la

naturaleza muerta en escenarios flotantes, irreales y metafísicos. Empleó el óleo y el acrílico mayoritariamente, aunque también hizo uso de la aerografía y la acuarela. Su paleta manifiesta un contraste entre los tonos oscurecidos y un amplio repertorio de colores vivos y alegres. El amplio abanico terminológico para definir su pintura es "una consecuencia de toda la historia de la pintura",<sup>38</sup> la cual se convirtió en una herramienta terapéutica para el propio Quero, quien la definió como "un camino de conocimiento para mí mismo y desde luego, lo mismo que ha ido evolucionando mi pintura (...) mi persona ha ido alcanzando un cierto equilibrio interior, una cierta maduración del espíritu".<sup>39</sup>

### III. Participación en exposiciones nacionales e internacionales

Desde sus inicios a finales de la década de 1960, José Quero dedicó gran parte de su vida a la pintura. El resultado es un legado que supera el medio millar de obras, repartidas en museos a nivel nacional e internacional,<sup>40</sup> en instituciones públicas y en colecciones particulares. Pinacotecas como el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA),<sup>41</sup> el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés,<sup>42</sup> el Ateneo Mercantil de Valencia,<sup>43</sup> así como el Museo de Arte Contemporáneo de Alejandría (Egipto) o la Casa de España de París, representan a nivel peninsular e internacional un buen número de organismos que albergan obra del pintor andaluz; propiciado por el

<sup>33</sup> ROVIRA, Amparo, 1985, p. 25.

<sup>34</sup> DE LA CALLE, Román, 1985, p. 21.

<sup>35</sup> SENABRE, Carmen, 1985, p. 30.

<sup>36</sup> N° 72 del inventario. Acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm.

<sup>37</sup> *Música* (Fig. 6), n° 73 del inventario, realizado en 1991. Acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm.

<sup>38</sup> En: GARNERÍA, José, 1983, p. 38.

<sup>39</sup> Entrevista concedida a José Garnería por motivo de su participación en el Festival Internacional de la Peinture de Cagnes-sur-Mer. En: GARNERÍA, 1983, p. 38.

<sup>40</sup> Algunos de estos museos e instituciones son: Cajas de Ahorros (Valencia, Alicante, Guadalajara, Sevilla, Pollensa, Torrente y Ávila), ayuntamientos (Valencia, Burriana, Zaragoza, Valdepeñas y Pollensa), diputaciones (Madrid, Jaén y Pontevedra), museos (Museo Provincial de Arte Contemporáneo del Alto Aragón, Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Museo de Arte Contemporáneo de Lanzarote, Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Guinea Ecuatorial, Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago de Chile), entre otras instituciones. En: *Quero*. Alicante, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1976 [desplegable exp.]; En: *Quero*. Basilea, Art 8'77. 8ª Internationale Kunstmesse, 1977 [desplegable exp.]; *José Quero. Pinturas 1976-1991*. Jaén, Salas Provinciales de Exposición, Palacio Provincial, 1992 [desplegable exp.].

<sup>41</sup> El MACBA posee una obra de José Quero: titulado *Km. 201*, óleo sobre lienzo realizado en 1970.

<sup>42</sup> El MACVAC alberga dos obras del pintor: *Esferas*, realizada en 1975, mediante óleo sobre lienzo / 150 x 195 cm; y *Luz cenital*, realizada en 1974 mediante óleo sobre lienzo / 130 x 191 cm.

<sup>43</sup> El Ateneo Mercantil de Valencia posee dos obras de José Quero: *Formas sobre paisaje*, con la que obtuvo el accésit en la XVII edición del Salón de Otoño en 1971 y que fue ejecutada ese mismo año mediante la técnica mixta y acrílico sobre lienzo / 114 x 175 cm. La otra obra se titula *El canto del mirlo*, presentada en la XVIII edición del Salón de Otoño de Valencia y materializada en 1972 mediante la técnica mixta y acrílico sobre lienzo / 174,5 x 175,5 cm.



rápido y efectivo adentramiento que obtuvo el jienense en el círculo galerístico desde comienzos de la década de 1970 hasta su fallecimiento en 2008. Su obra se dio a conocer en distintas salas y galerías peninsulares,<sup>44</sup> tanto de manera individual, colectiva e internacional.<sup>45</sup> Una de sus primeras exposiciones fue en Guadalajara, en 1974, una exposición de pintura junto al albaceteño José M<sup>a</sup> Martínez Tintero, organizada por la Sala de Arte de la Caja de Ahorro Provincial. Un año más tarde, en 1975, José Quero expuso en la sala de exposiciones Genaro Poza, en Huesca,<sup>46</sup> donde expuso varios óleos sobre lienzo;<sup>47</sup> al año siguiente, en 1976, expuso en la sala de exposiciones del Edificio Alicante,<sup>48</sup> donde pudieron verse varias obras, entre ellas dos óleos que aparecen inventariados como parte del legado patrimonial. Ambas pinturas se titulan de la misma manera, *Estructura*,<sup>49</sup> y fueron realizadas en 1975. En 1977, José Quero expuso en la ciudad de Basilea a través de la Galería Punto con motivo de la 8ª Internationale Kunstmesse titulada Art 8'77. La exposición se celebró entre los días 16 y 21 de junio y



Fig. 3. *Desnudo*, 1971. Lápiz sobre papel. c. 20 x 30 cm. Colección particular.

la galería valenciana presentó al pintor como *The One Man Show*.<sup>50</sup> Entre las diferentes obras que se expusieron, tres óleos sobre lienzo forman parte del inventario:<sup>51</sup> *Un espacio de silencio* (1976), *Imagen*

<sup>44</sup> En la década de 1970, José Quero expuso en la Galería San Vicente (Valencia), Galería La Decorada (Alicante), Galería Toisón (Madrid), Círculo de Bellas Artes (Palma de Mallorca), Círculo de Bellas Artes (Valencia), Galería de Arte Nepense (Barcelona), Galería Fortuny (Madrid), Galería Gaudí (Barcelona), Sala Libros (Zaragoza), Sala Nonell (Castellón), Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia (Alicante), Galería Punto (Valencia), Galería Faunas (Madrid), Sala Provincia (León), Sala Leonardo (Zaragoza), Sala de Exposiciones de la Diputación de Málaga (Málaga), Sala Lucas (Gandía), Galería René Métras (Barcelona) y Galería Rayuela (Madrid). En: *Quero*. Alicante, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1976 [desplegable exp.]; *Quero*. Basilea, Art 8'77. 8ª Internationale Kunstmesse, 1977 [desplegable exp.]; *Quero*. Óleos, acrílicos y dibujos-collages. Alicante, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1981 [desplegable exp.].

<sup>45</sup> En la década de 1970, José Quero expuso en Concurso Internacional de Pintura para Médicos (Barcelona), Salón de Marzo (Valencia), Colectiva del Círculo de Bellas Artes (Valencia), Salón de Otoño (Valencia), Bienal Félix Adelantado (Zaragoza), Muestra Internacional de Arte Médico (Turín), Concurso Nacional de Bellas Artes (Madrid), Concurso Internacional de Pintura de Pollensa (Pollensa), Bienal de Pintura de León (León), Concurso Nacional "Semana d'Art" (Burriana), Concurso de Dibujo de Alumnos del Círculo de Bellas Artes (Valencia), Bienal del Deporte de las Bellas Artes (Barcelona), Exposición Nacional de Arte Contemporáneo (Madrid), Salón de Otoño (Sagunto), Certamen Nacional de "El agua como tema pictórico" (León), Salón de Otoño (Palma de Mallorca), Bienal de Zamora (Zamora), Bienal de Zaragoza (Zaragoza), Bienal de Tarrasa (Tarrasa), Primer Salón Municipal de Pintura (Sevilla), Concurso de Pintura de la Caja de Ahorros (Valladolid), Primer Certamen Nacional de Pintura (Córdoba), Art 5'74 (Basilea), Concurso de Pintura (Valdepeñas), Bienal de Huesca (Huesca), Concurso Güell (Barcelona), Bienal de León (León), Concurso sobre Tema Industrial del Colegio de Ingenieros Industriales (Valencia), V y VI Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes (Madrid), Bienal de Marbella (Marbella), XV Certamen Internacional de Pintura (Pollensa), II y IV Bienal Internacional de Arte de Pontevedra (Pontevedra), XXXVII Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas (Valdepeñas), II Bienal de Huesca (Huesca), I Bienal de Oviedo (Oviedo) y en la Expo-76 (Pontevedra), Art 8'77 (Basilea), Gran Premio de Pintura del Círculo de Bellas Artes (Madrid), XII Bienal Internacional de Alejandría (Alejandría), Grand Palais (París), Primera Semana de Cultura Andaluza de la Casa de España (París), en Artistas del Museo de Vilafamés en el Ayuntamiento (Valencia), XI Festival Internacional de Pintura de Cagnes-sur-Mer (Francia) y en la IV Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (Chile). En: *Quero*. Alicante, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1976 [desplegable exp.]; *Quero*. Basilea, Art 8'77. 8ª Internationale Kunstmesse, 1977 [desplegable exp.]; *Quero*. Óleos, acrílicos y dibujos-collages. Alicante, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1981 [desplegable exp.]; *José Quero. Pinturas 1976-1991*. Jaén, Salas Provinciales de Exposición, Palacio Provincial, 1992 [desplegable exp.].

<sup>46</sup> En: *Quero*. Huesca, Sala de exposiciones Genaro Poza de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1975 [desplegable exp.].

<sup>47</sup> *Sin título*, 1974, óleo sobre lienzo / 100 x 100 cm; *Sin título*, 1974, óleo sobre lienzo / 100 x 81 cm; *Sin título*, óleo sobre lienzo / 130 x 100 cm. En: *Quero*. Huesca, Sala de exposiciones Genaro Poza de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1975 [desplegable exp.].

<sup>48</sup> En: *Quero*. Alicante, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1976 [desplegable exp.].

<sup>49</sup> Se tratan del nº 12 y 13 respectivamente del inventario. Óleos sobre lienzo / 130 x 80 cm y 140 x 115 cm.

<sup>50</sup> La Galería Punto contaba con el stand 11.249 de la feria de arte. En: *Quero*. Basilea, Art 8'77. 8ª Internationale Kunstmesse, 1977 [desplegable exp.].

<sup>51</sup> Se tratan de los números 58, 21 y 12 del inventario.

*fugaz* (1976) y *Estructura* (1975). Tras su paso por Alemania, la obra de Quero se exhibió en la sala de exposiciones del Palacio Provincial de Málaga, cuya muestra se celebró en 1978 y en la que presentó cinco óleos sobre lienzo realizados un año antes. En enero y febrero de 1979, sin moverse de la Península, Quero expuso en la galería barcelonesa René Métras,<sup>52</sup> una sala referente del arte vanguardista fundada en 1962. En esta ocasión expuso varias obras, entre ellas 10 collages,<sup>53</sup> y tres óleos sobre lienzo, que forman parte del inventario<sup>54</sup> y cuyos títulos son: *Esfera partida*, *Rincón con lluvia* y *La pregunta del pájaro verde*, este último realizado dos años antes de la exposición, en 1977.

En la década de 1980 y 1990, la obra de José Quero se convirtió en “una de las más personales aventuras pictóricas de nuestro panorama actual”<sup>55</sup> y continuó exponiendo en muestras de manera individual,<sup>56</sup> colectiva y continuó expandiendo su participación a nivel internacional.<sup>57</sup> La Galería Punto y la Galería Rayuela se convirtieron en su principal punto de exhibición durante la década de 1980, donde

expuso de forma alternativa y periódica. En 1981, José Quero volvió a exponer en la sala de exposiciones del Edificio Alicante<sup>58</sup> con el título: *Quero. Óleos, acrílicos y dibujos-collages*. Cuatro obras exhibidas en esta exposición forman parte del inventario:<sup>59</sup> *Antesalas*, *Juego nocturno*, *Oraciones* y *Con los ojos cerrados*. En 1983 presentó en la Galería Punto<sup>60</sup> una exposición y, ese mismo año, presentó obras en Cagnes-sur-Mer, Francia. Lo hizo durante los meses de verano y era un encuentro cultural llamado Festival International de Peinture de Cagnes-sur-Mer.<sup>61</sup> Allí, en la ciudad costera del departamento de los Alpes Marítimos, exhibió ocho de sus últimas obras pertenecientes a su serie de puertas cerradas. El pintor andaluz era el único representante español en este festival dedicado al arte contemporáneo donde pudieron verse otros artistas de trascendencia internacional.<sup>62</sup> Con motivo de esta exposición recibió el Oscar de la Pintura y algunas de las obras expuestas allí aparecen inventariadas: *Pórtico*, *Puerta cerrada* y *Pórtico*;<sup>63</sup> además, gracias al número IX de la revista

<sup>52</sup> La galería estaba ubicada un punto neurálgico de la ciudad condal, en la Calle Consell de Cent, 331. Barcelona. La exposición se celebró entre el 9 de enero y el 3 de febrero de 1979. En: GIRALT MIRACLE, Daniel, 1978 [desplegable exp.].

<sup>53</sup> Las medidas de todos ellos son de 32 x 27 cm y uno de estos collages se encuentra en el inventario, concretamente el nº 310. Se trata de un acrílico y collage sobre papel, fechado en 1978 / 31 x 26 cm.

<sup>54</sup> Se tratan del nº 59, realizado en 1978. Óleo sobre lienzo / 100 x 100 cm; del nº 16, realizado en 1978. Óleo sobre lienzo / 180 x 120 cm; y del nº 236 del inventario, realizado en 1977. Óleo sobre lienzo / 160 x 140 cm.

<sup>55</sup> IGLESIAS, José María, 1983, p. 40.

<sup>56</sup> En la década de 1980, Quero expuso en Galería Punto (Valencia), Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros (Alicante), Galería Rayuela (Madrid), Palacio Provincial de la Diputación de Jaén (Jaén), Galería Leonarte (Valencia) y Galería Juan de Juanes (Alicante). En: *José Quero. Pinturas 1976-1991*. Jaén, Salas Provinciales de Exposición, Palacio Provincial, 1992 [desplegable exp.].

<sup>57</sup> En 1980, Quero expuso en “Línea, Espacio y Expresión” en la Pintura Española actual. Itinerante del Instituto de Cooperación iberoamericana (Buenos Aires, Río de Janeiro, Brasilia, Sao Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, San Salvador y Recife), “Vanguardia Artística Valenciana” en Maguncia (Maguncia), XVII Bienal de Sao Paulo (Sao Paulo), XV Festival International de la Peinture de Cagnes-Sur-Mer (Francia), Art Cologne Internationaler Kunstmarkt (Colonia), Villa Merkel, Esslinge am Neckar (Alemania), Mathematik in der Kunst Ludwigshafen/Rein (Alemania), FIAC-92 (París) y Art 93 Miami (Estados Unidos). En: *José Quero. Pinturas 1976-1991*. Jaén, Salas Provinciales de Exposición, Palacio Provincial, 1992 [desplegable exp.]; DE LA CALLE, Román. *Colección de donaciones a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2007, pp. 46.

<sup>58</sup> La exposición se inauguró el 13 de noviembre de 1981 y duró hasta el 10 de diciembre del mismo año. Se podía acudir en horario de 18:30 a 21:00h y la sala se encontraba en la Calle Ramón y Cajal, 5. Alicante. En: *Quero. Óleos, acrílicos y dibujos-collages*. Alicante, Sala de exposiciones Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1981 [desplegable exp.].

<sup>59</sup> Nº 410 del inventario, realizado en 1980. Acrílico sobre tabla / 138 x 150 cm; nº 35 del inventario, realizado en 1979. Acrílico sobre lienzo / 180 x 120 cm; nº 227 del inventario, realizado en 1980. Acrílico sobre lienzo / 150 x 150 cm; nº 187 del inventario, realizado en 1980. Acrílico sobre lienzo / 180 x 120 cm.

<sup>60</sup> En: *Quero. Pinturas*. Valencia, Galería Punto, 1983 [tríptico exp.].

<sup>61</sup> Este festival comenzó en 1969 y, anualmente, se otorgaban cuatro premios. Los artistas premiados realizaban una muestra conjunta cada lustro, dando como resultado exposiciones colectivas multiculturales. El festival se celebraba en el castillo y ocupaba todas sus dependencias. En: GARNERÍA, José, 1983, p. 36.

<sup>62</sup> La exposición de 1983 recogió las obras premiadas en 1979 del mexicano Fernando Robles García, del francés Hubert Munnier, del guatemalteco Rolando Ixquiác-Xicada y del español José Quero; las obras premiadas en 1980 del finlandés Ulla Rantanen, del argentino Eduardo Oliveira Cezar y de los canadienses Pierre Blanchette y Bruce Dunnet; las obras premiadas en 1981 de los belgas Philippe de Gobert y Juliette Rousseff, del húngaro Karoly Kelemen, del coreano del sur Byong-Seok Alm y del israelita Ofra Zimbalista; las obras premiadas en 1982 del colombiano Antonio Barrera, el checoslovaco Pavel Vavrys, del alemán Matthias Hollander y de la mexicana Christina Rubalcava. En: GARNERÍA, 1983, p. 37.

<sup>63</sup> Nº 226 del inventario, realizado en 1983. Acrílico sobre lienzo / 160 x 140 cm; nº 137 del inventario, realizado en 1982. Acrílico sobre lienzo / 180 x 160 cm; nº 219 del inventario, realizado en 1983. Acrílico sobre lienzo / 160 x 140 cm.

Guadalimar, podemos saber que se expusieron otras tres pinturas en el festival: *Reloj-puerta*, *Puerta cerrada* y *Hendidura*. En 1985 expuso en la Galería Rayuela, donde pudieron verse acrílicos como *Cabeza*, *Intercambio*, *Hacia la luz* o *Luz verde*, todas ellas reflejadas en el inventario.<sup>64</sup> Unos meses antes de que finalizara ese año, José Quero traspasó nuevamente las fronteras españolas a través de la Galería Punto, que trasladó a la ciudad alemana de Colonia un buen número de lienzos con ocasión de la 19ª Internationale Kunstmarkt.<sup>65</sup> Allí expuso entre el 14 y el 20 de noviembre, en el Hall 1.B.44, con obras de gran formato. Esta galería volvió a exhibir sus obras en 1986, esta vez junto a un grupo de artistas y cuyo título de la exposición colectiva era *Plàstica valenciana contemporània*,<sup>66</sup> la cual se celebró en la Sala de exposiciones de Alicante. En la exposición, que se produjo entre octubre y noviembre de 1986, se reunieron a 75 artistas,<sup>67</sup> donde se exhibió una amplia producción de la plàstica valenciana contemporànea, mostrando diversidad y actualidad artística. Exhibieron pintores, escultores y ceramistas, y José Quero participó con una obra titulada *Personaje*, de 1984. Apenas faltaba un año para terminar la década de 1980 cuando la Galería Rayuela de Madrid ofreció una última muestra del pintor andaluz. Allí pues, en la galería madrileña, expuso en 1989, presentando obras de gran madurez protagonizadas por cabezas expresivas y silenciosas. Algunas de las pinturas fueron realizadas con la técnica del acrílico sobre lienzo y aparecen inventariadas:<sup>68</sup> *Hombre con pájaro*, *Pareja bajo un árbol* y *Màscara*. La década de 1990 fue para José Quero también fructífera en términos expositivos, pues su obra continuó viéndose en el circuito galerístico. En 1992 presentó pinturas en las salas del Palacio Provincial de Jaén, su tierra natal. La exposición<sup>69</sup> llevaba como título *José Quero. Pinturas 1976-1991* y fue organizada por la Diputación Provincial de Jaén y el Área de Cultura. Las obras

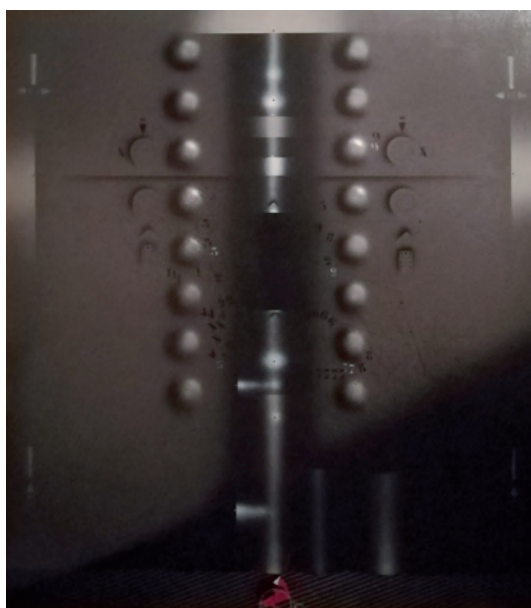


Fig. 4. Fuga numérica, 1981. Acrílico sobre lienzo. 180 x 160 cm. Colección particular.

ilustran un periodo cronológico de 1976 a 1991; quince años figurados por estructuras, personajes y escenarios silenciosos. La exposición iniciaba con obras de carácter estructural situadas en el ecuador de la década de 1970; pinturas que dieron paso a un segundo eje temático, enmarcado entre 1980 y 1983, centrado en la serie de las puertas. El transcurso expositivo ofreció otra nueva variante: las enigmáticas figuras humanoides, tratadas con minuciosidad en sus diferentes facciones e intensas miradas. Estos personajes ocuparon el tercer bloque del itinerario de la exposición, materializados entre 1983 y 1991. En la exposición se pudieron ver una veintena de obras y muchas de ellas forman parte de la familia Quero.<sup>70</sup> Por su participación en

<sup>64</sup> N° 254 del inventario, realizado en 1984. Acrílico sobre lienzo / 100 x 81 cm; n° 70 del inventario, realizado en 1983. Acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm; n° 208 del inventario, realizado en 1983. Acrílico sobre lienzo / 160 x 180 cm; n° 98 del inventario, realizado en 1983. Acrílico sobre lienzo / 180 x 195 cm.

<sup>65</sup> Quero. Colonia, Art Cologne. 19ª Internationale Kunstmarkt, 1985 [invitación exp.].

<sup>66</sup> La exposición se pudo ver en el tinglado 4-1 del muelle de Levante (junto comandancia de Marina), del puerto de Alicante. En: *Plàstica valenciana contemporània*. Alicante, Sala de exposiciones, 1986 [desplegable exp.].

<sup>67</sup> Entre los diferentes artistas se encontraban: Rafael Armengol, Manuel Boix, Victoria Civera, Equipo Crónica, Equipo Realidad, Juana Francés, Juan Genovés, Artur Heras, Ángeles Marco, Mercedes Melero, Joaquín Michavila, Juan Ripollés, Eusebio Sempere, Soledad Sevilla o José M° Yturralde, entre otros. En: *Plàstica valenciana contemporània*. Alicante, Sala de exposiciones, 1986 [desplegable exp.].

<sup>68</sup> N° 30 del inventario. Acrílico sobre lienzo / 195 x 180 cm; n° 211 del inventario. Acrílico sobre lienzo / 180 x 160 cm; n° 122 del inventario. Acrílico sobre lienzo / 160 x 140 cm.

<sup>69</sup> La exposición se celebró entre el 17 de enero y el 15 de febrero de 1992 y el director encargado fue Manuel Urbano. El montaje fue a cargo de Antonio Blanca y Juan Francisco Pérez.

<sup>70</sup> *Pupilas azul y verde*, 1976, óleo sobre lienzo / 150 x 195 cm. Esta pintura, según la información del inventario, es distinta. Está fechado en 1978 y, en el reverso de la obra, aparece escrita la fecha de 1975. Por tanto, hay tres fechas en una misma obra





Fig. 5. Personaje con pájaro, 1989. Acrílico sobre lienzo. 160 x 160 cm. Colección particular.



Fig. 6. Músico, 1991. Acrílico sobre lienzo. 160 x 160 cm. Colección particular.

estos eventos culturales, festivales y exposiciones, que continuó con la llegada del nuevo siglo,<sup>71</sup> José Quero obtuvo un reconocimiento de gran proyec-

ción internacional, obteniendo una treintena de premios y distinciones<sup>72</sup> que dan muestra de su relevancia como artista. Entre los premios que recibió

y genera confusión. Se trata del nº 179 del inventario; *Imagen insinuada*, 1976, acrílico sobre lienzo / 140 x 160 cm. En el inventario se indica que es un óleo sobre lienzo, a diferencia del catálogo, que apunta otra técnica. Se trata del nº 41 del inventario; *Pájaro atrapado en un circuito*, 1978, acrílico sobre lienzo / 180 x 180 cm. En el inventario se indica que es un óleo sobre lienzo, a diferencia del catálogo, que apunta otra técnica. Además, las medidas varían, pues en el inventario se indica que mide 160 x 160 cm. Se trata del nº 40 del inventario; *Escondite*, 1980, acrílico sobre lienzo / 150 x 150 cm. En el inventario aparece titulado de manera diferente: *Contemplación*. Se trata del nº 229 del inventario; *Puerta cerrada*, 1982, acrílico sobre lienzo / 180 x 160 cm. Se trata del nº 139 del inventario; *Puerta cerrada*, 1983, acrílico sobre lienzo / 160 x 140 cm. Se trata del nº 226 del inventario; *Cabeza*, 1990, acrílico sobre lienzo / 160 x 140 cm. Se trata del nº 119 del inventario; *Personaje alado*, 1990, acrílico sobre lienzo / 195 x 180 cm. En el inventario se indica una fecha diferente, pues aparece fechado en 1989. Se trata del nº 88 del inventario; *Personaje alado*, 1978, acrílico sobre lienzo / 195 x 180 cm. En el inventario se indica una fecha diferente, pues aparece fechado en 1989. Se trata del nº 93 del inventario; *Mujer con pájaro*, 1991, acrílico sobre lienzo / 195 x 180 cm. Se trata del nº 90 del inventario; *Músico*, 1991, acrílico sobre lienzo / 180 x 110 cm. Se trata del nº 64 del inventario; *Cabeza*, 1991, acrílico sobre lienzo / 160 x 140 cm. La fecha del inventario varía, pues aparece datado en 1990. Se trata del nº 109 del inventario; *Músico con pájaro*, 1991, acrílico sobre lienzo / 160 x 140 cm. Se trata del nº 115 del inventario; *Mujer con hombre-pájaro*, 1991, acrílico sobre lienzo / 195 x 180 cm. En el inventario aparece reflejado con otro título: *Mujer sentada con hombre pájaro*. Se trata del nº 94 del inventario; *Vuelo*, 1991, acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm. Se trata del nº 68 del inventario; *Hombre-pájaro*, 1991, acrílico sobre lienzo / 180 x 160 cm. En el inventario aparece reflejado con otro título: *Mujer pájaro*. Se trata del nº 405 del inventario; *Músico*, 1991, acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm. Se trata del nº 73 del inventario.

<sup>71</sup> En 2002, Quero expuso en Galería i Leonarte (Valencia) y, en 2005, en las Atarazanas (Valencia). En: DE LA CALLE, Román, 2007, p. 46.

<sup>72</sup> Quero obtuvo el Primer Premio en el I Certamen Nacional de Pintura de Guadalajara (España), Esculapio de Bronce en el II Concurso Internacional de Pintura para Médicos de Barcelona (España), Premio de Honor y Medalla de Oro en la IV Muestra Internacional de Arte Médico de Turin (Italia), Primer Accésit en el XVI Salón de Otoño de Valencia (España), Premio Especial del Ayuntamiento de Barcelona en la III Bienal del Deporte en las Bellas Artes (España), Mención Honorífica en el Concurso Nacional de Bellas Artes (España), Primer Accésit en la Exposición de Dibujo del Círculo de Bellas Artes de Valencia (España), Medalla de Plata en el Primer Concurso Nacional "Semana d'Art" de Burriana (España), Medalla de Bronce en el XVII Salón de Otoño de Valencia (España), Mención Honorífica en el Primer Salón de Otoño de Sagunto (España), Medalla de Plata en la II Bienal de Félix Adelantado de Zaragoza (España), Premio Real Acequia del Júcar en el Certamen Nacional "El agua como tema pictórico" de León (España), Premio en el I Certamen Nacional de Pintura de Guadalajara (España), Segundo Premio de Dibujo del Círculo de Bellas Artes de Valencia (España), Primer Premio del XVIII Salón de Otoño de Valencia (España), Medalla de Bronce en el II Salón de Otoño de Sagunto (España), Medalla de Oro en el II Concurso Nacional "Setmana d'Art" de Burriana (España), Medalla de Oro del XIII Salón de Marzo de Valencia (España), Medalla de Oro de la Bienal de Zaragoza (España), Premio de la Caja de Ahorros en el Primer Salón Municipal de Pintura de Sevilla (España), Medalla de Honor en la Fase Regional de Valencia en la V Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes de Valencia (España), Premio de la Diputación de Madrid en



pueden destacarse el Gran Premio de la XII Bienal Internacional de Alejandría (Egipto), el Oscar de Pintura del XI Festival Internacional de Pintura de Cagnes-sur-Mer (Francia) o el Primer Premio de Pintura de la IV Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (Chile).

#### **IV. Una herencia patrimonial: labor de inventariado**

El legado de José Quero es extenso, y buena muestra de ello lo testimonia la labor de inventariado realizada por el catedrático Rafael Gil Salinas, profesor titular del departamento de Historia del Arte de la Universitat de València, y Javier Martínez Fernández, investigador predoctoral. Además de las obras que albergan instituciones públicas, privadas, museos y fundaciones, así como colecciones particulares, son muchas las obras que forman parte de la herencia familiar. El albacea de la familia, Ignacio Carrau fue el encargado en encomendarnos dicha tarea tras el fallecimiento de María Águeda Sempere Leonarte, esposa de José Quero. Un trabajo que se realizó en el propio taller del pintor andaluz, ubicado en la calle Ramón Gordillo nº 3, Valencia, lugar donde trabajaba y almacenaba sus obras de arte. El objetivo fue inventariar la totalidad de las obras que allí permanecían, con la finalidad de obtener un análisis cuantitativo y calificativo de todas las piezas depositadas. La labor consistió en fotografiar e identificar todas las obras mediante fichas técnicas, reflejando: título, datación, dimensiones, técnica empleada, observaciones referentes a su estado de conservación, ubicación de la firma y número de inventario. La contabilización de las obras dio como resultado un total de 403 obras, así como más de un centenar de dibujos académicos realizados con lápiz sobre papel, aumentando la cifra a más de medio millar de obras. El inventario ofrece un total de 48 óleos sobre tabla, fechados entre 1968 y 1970. Se tratan de los primeros trabajos materializados por José Quero y vienen titulados de manera genérica bajo el término 'paisaje'. La técnica del óleo también fue empleada sobre lienzo, cuyo inventario ofrece un resultado de 44 obras, fechadas en diferentes etapas y periodos de su trayectoria. Ninguna anualidad supera la cifra de 5 óleos realizados sobre lienzo, exceptuando el año 1978, que alcanzó las 10 obras reali-

zadas con esta técnica, y el año 2003, que superó ligeramente esa cifra: realizó 6 óleos sobre lienzo. La técnica más empleada por José Quero fue sin duda el acrílico, para la cual utilizó tres tipos de soporte: la tabla, de la que hay documentadas 5 obras; el papel, cuyo número asciende a 15 obras; y el lienzo, soporte que, junto al acrílico, acaparan casi la mitad de su producción pictórica, dando como resultado un total de 195 obras. El número se mantuvo estable desde sus primeros intentos en 1975 y alcanzó el punto más álgido en la década de 1980, realizando cerca de un centenar en este decenio (98 obras). En 1983 realizó 19 obras mediante esta técnica, mientras que en 1989 realizó 12 pinturas de acrílico sobre lienzo. La década de 1990 también fue prolífica en este sentido, con un total de 83 obras mediante la técnica y el soporte mencionados.

En cuanto a las dimensiones empleadas para sus cuadros, José Quero empleó medidas variadas: las tablas de sus inicios pictóricos solían tener unas dimensiones similares, destacando las siguientes: 60 x 73 cm y 64 x 80 cm. Los lienzos, en cambio, solían tener unas dimensiones mayores, destacando las siguientes: 175 x 175 cm, 150 x 150 cm, 160 x 180 cm, 150 x 195 cm, 160 x 140 cm y 200 x 150 cm. Eran formatos cuadrados y ligeramente rectangulares, obteniendo composiciones de carácter vertical estos últimos.

Una vez inventariada la totalidad de las obras, el objetivo fue realizar una repartición justa en 19 lotes diferentes en función del número de herederos directos. La objetividad fue el pilar fundamental mediante el cual realizar este cometido, basándonos en la temporalidad de las obras, así como en sus dimensiones. Datos que no dan lugar a la interpretación ni al gusto estético; relativos y subjetivos ambos. En definitiva, una labor rigurosa que ha servido para dar cuenta de la intensa actividad que llevó a cabo José Quero durante más de cuatro décadas, donde alternó la Oftalmología y la pintura.

#### **V. Resultados obtenidos**

José Quero González fue una figura importante del panorama artístico contemporáneo del último tercio del siglo pasado, pues participó activamente en

la Fase Internacional de la V Bienal del Deporte en las Bellas Artes de Madrid (España), Medalla de Bronce del Ayuntamiento en el XV Certamen Internacional de Pintura de Pollensa (España), Pámpana de Plata en la XXXVII Exposición Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas (España), Medalla de Plata en la IV Bienal Nacional de Arte (Pontevedra) y Pámpana de Oro en la XXXVIII Exposición Nacional de Artes Plásticas (Valdepeñas). En: *José Quero González y José María Martínez Tendero*. Guadalajara, Sala de arte de la Caja de Ahorro provincial de Guadalajara, 1974 [desplegable exp.]; *Quero*. Alicante, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1976 [desplegable exp.]; *Quero*. Basilea, Art 8'77. 8ª Internationale Kunstmesse, 1977 [desplegable exp.].

el circuito expositivo tanto a nivel nacional como internacional. Su asistencia a certámenes y festivales, además, se vieron recompensados con un buen número de premios y distinciones, reafirmando sus dotes como artista que compaginaba con su principal labor profesional: la oftalmología.

No obstante, el pintor andaluz no es una figura reconocida en la historiografía artística, a excepción de las aportaciones de Román de la Calle, principal valedor de José Quero. Existe una escasez bibliográfica sobre José Quero y una inexistente y errónea información en las plataformas digitales, motivo por el cual hemos dedicado este trabajo académico al pintor con la finalidad de actualizar su figura en materia teórica y colocar en el escaparate su aportación cultural. En el siglo XX son pocas las referencias bibliográficas sobre el pintor, pudiendo citar varios artículos de prensa y un catálogo expositivo.<sup>73</sup>

Trabajar en contacto directo con la producción pictórica de José Quero nos ha permitido analizar las piezas de manera individual y ponerlas en relación con el resto de la producción. El número total de 403 obras pictóricas, sumadas al centenar de dibujos realizados a lápiz, nos ha permitido trazar un eje cronológico desde sus inicios pictóricos, 1968, hasta el final de su producción artística, en torno al año 2005. Un acercamiento que ha facilitado obtener una evolución de su producción pictórica y asimilar las diferentes etapas que el propio artista experimentó durante su prolongada actividad artística. Podemos confirmar de manera contundente que José Quero partió de una práctica plenairista que, de manera apresurada, se fue desligando de la mimesis hacia la abstracción formal. Un estilo que mutó en figuras geométricas con un interés por la maquinaria, la tecnología y elementos de complejidad estructural. El final de su trayectoria lo dedicó a la representación de humanoides arcaizantes y sobrenaturales acompañados por especies animales e instrumentos musicales.

Para elaborar este trabajo ha sido fundamental la labor de inventariado, así como el acceso a catálogos, desplegados de exposición, monografías y revistas dedicadas a las artes plásticas que el propio José Quero albergaba en su estudio y que, en la actualidad, tienen difícil acceso. Mediante esta meto-

dología de trabajo, hemos logrado construir un discurso teórico sobre datos de carácter biográfico y artístico, además de información acerca de su intensa participación en galerías, exposiciones, festivales y concursos de toda índole.

Esta labor de campo pretende visibilizar la figura de José Quero, cuya aportación a las artes plásticas logró enriquecer el panorama valenciano del arte contemporáneo. Museos, instituciones públicas y fundaciones cuentan con parte del legado pictórico de José Quero, como es el caso de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, que obtuvo una donación de cuatro obras en 2006<sup>74</sup> que ampliaron sus fondos patrimoniales con pinturas representativas de su trayectoria artística. Es destacable que, instituciones como el IVAM, dedicada a la colección de arte contemporáneo, no cuenten con obra del pintor aurgitano.

Por todo ello, consideramos que José Quero González merecía una revisión con motivo del reciente inventario para así visibilizar su producción artística, pues la última ocasión que se celebró un proyecto expositivo sobre su figura fue en el año 2005, en las Reales Atarazanas de Valencia; que tuvo su continuidad en Alicante, en la Llotja del Peix, entre febrero y marzo de 2006 y cuya exposición fue comisariada por Román de la Calle. La mayor retrospectiva del pintor y que estuvo a cargo del Consorcio de Museos donde se exhibieron pinturas realizadas entre 1969 y 2001. En definitiva, la figura del pintor andaluz requiere un riguroso catálogo razonado sobre su extensa producción, ya que los catálogos expositivos que ilustran parte de su producción no muestran la totalidad pictórica, se encuentran descatalogados o son de difícil acceso. El inventario realizado por Rafael Gil Salinas y Javier Martínez Fernández ha colocado la primera piedra en esta propuesta proyectual, la cual dignificaría el importante legado artístico del oftalmólogo y pintor José Quero.

## VI. Bibliografía

- ALCOBENDAS, Miguel (dir.). *Quero*. Málaga: Gráficas San Andrés, 1978.
- ANÓNIMO, "Las Atarazanas repasan la obra del pintor José Quero en una muestra antológica". *Diario de Valencia*, 18 de noviembre 2005, Valencia.

<sup>73</sup> DE LOS ÁNGELES, Álvaro, 2000; PARRA DUALDE, Christian, 2002; GARNERÍA, José, 2002; LABASTIDA, Mikel, 2005; VENTURA MELIA, Rafael, 2005; ANÓNIMO, 2005, Valencia.

<sup>74</sup> La donación a la entidad por parte del artista aparece documentada y firmada el 31 de octubre de 2006. Las obras donadas son las siguientes: *Interior*, 1973, óleo sobre lienzo / 170 x 170 cm; *Puerta cerrada nº 6*, 1981, acrílico sobre lienzo / 195 x 150 cm; *Hombre con gato*, 1993, acrílico sobre lienzo / 195 x 180 cm; *Cabeza con pájaro*, 1990, acrílico sobre lienzo / 160 x 160 cm. Para más información: DE LA CALLE, Román, 2007, p. 15.

- CARLOS GONZÁLEZ, Antonio. *Tu remoto cuerpo*. Valencia: Albatros Ediciones, 1985.
- CHÁVARRI, Raúl. "Quero, los engranajes del enigma". *Cimal. Cuadernos de cultura artística. País Valenciano*, octubre, 1981, nº 11-12, p. 49-57.
- DE LA CALLE, Román. *Quero: los espacios de la ambigüedad*. Madrid: Ediciones Rayuela, 1982.
- DE LA CALLE, Román. "José Quero. La escena y el sueño". *Guadalimar. Revista de las Artes*, febrero-marzo, 1985, nº 83, año X, p. 20-22.
- DE LA CALLE, Román. *Quero: los "otros" siete días de la creación*. Valencia: Pentagraf, 1991.
- DE LA CALLE, Román. "Estructuras, ámbitos y personajes. Tres reflexiones sobre la pintura de José Quero. En: *José Quero. Pinturas 1976-1991* (Exposición celebrada en Jaén, Salas Provinciales de Exposición, Palacio Provincial, del 17-I-1992 al 15-II-1992). Jaén: Diputación Provincial de Jaén, Área de Cultura, 1992.
- DE LA CALLE, Román y SILVESTRE, Ricard. *José Quero: pinturas, 1969-2001* (Exposición celebrada en Valencia, Sala de exposiciones de las Atarazanas, del 17-II-2005 al 8-I-2006 y en Alicante, Llotja del Peix, de febrero a marzo de 2006). Valencia: Generalitat Valenciana, 2005.
- DE LA CALLE, Román. *Colección de donaciones a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2007.
- DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012.
- DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (II)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013.
- DE LA TORRE, Francisco. *La pintura Neometafísica valenciana en el marco de la Figuración Postconceptual (176-187)*. DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (II)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2013.
- DE LOS ÁNGELES, Álvaro. "Cabezas: Quero". *Levante*, 29 noviembre 2000, Valencia
- FORRIOLS, Ricardo. *Los estudios artísticos, en sus modalidades creativas, históricas y teóricas, entre 1978 y 2008 (16-31)*. En: DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012.
- GARCÍA VIÑOLAS, M. A. "Una manipulación de sortilegios". *Cuadernos Guadalimar*, 1978, nº 14, p. 58-60.
- GARNERÍA, José. "José Quero muestra en Cagnes-sur-Mer". *Guadalimar. Revista de las Artes*, junio-septiembre, 1983, nº 74, año IX, pp. 36-39.
- GARNERÍA, José. "Quero: acrílicos y collages". Sección Encuadros. *Las Provincias*, 7 de diciembre 2002, Valencia.
- GIRALT MIRACLE, Daniel. "Quero. Entre ratio y el sensus", p. 45-48. *Batik. Panorama general de las artes. Arte, diseño, arquitectura*, 1978, nº 46, año VI, p. 45-48.
- IGLESIAS, José María. "José Quero. Una aventura personal". *Guadalimar. Revista de las Artes*, junio-septiembre, 1983, nº 74, año IX, p. 40-43.
- LABASTIDA, Mikel. "Un centenar de obras, en las Atarazanas, repasan la carrera de José Quero". *Las Provincias*, 18 noviembre 2005, Valencia.
- LÓPEZ MENCHERO, Nieves. "José Quero: la pintura como expresión vital". *Cimal. Cuadernos de cultura artística. País Valenciano*, 1981, nº 11-12, p. 62-64.
- MARTÍNEZ MONGE, M. A. "Entre el surrealismo y la abstracción constructivista". *Cuadernos Guadalimar*, 1978, nº 14, p. 61-62.
- MICHAVILA, Joaquín. "José Quero: entre la visualización y el enigma". *Cuadernos Guadalimar*, 1978, nº 14, p. 29-33.
- OLTRA, Alfredo. "José Quero y su epopeya espacial". *Artes Plásticas*, mayo 1977, nº 17, pp. 1-19.
- PARRA DUALDE, Christian. "Constelaciones". *Levante*, 29 de noviembre 2002, Valencia.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel. "José Quero". *Formas Plásticas. Revista de Arte*, 1989, nº 33, año V, p. 27-31.
- ROVIRA, Amparo. "Quero: la fábula y el artificio". *Guadalimar. Revista de las Artes*, febrero-marzo, 1985, nº 83, año X, p. 22-26.
- SENABRE LLABATA, Carmen. "El universo plástico de José Quero: de la representación de la función poética". *Guadalimar. Revista de las Artes*, febrero-marzo, 1985, nº 83, año X, p. 27-31.
- SILVESTRE GARCÍA, Laura. *Los espacios expositivos y la política museística en la Comunidad Valenciana en los últimos 30 años (32-53)*. En: DE LA CALLE, Román (coord.). *Los últimos 30 años del arte valenciano contemporáneo (I)*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2012.
- VENTURA MELIA, Rafael. "Una retrospectiva reconoce el itinerario creativo de José Quero". *Levante. El Mercantil Valenciano*, 18 noviembre 2005.
- XURIGUERA, Gérard. "José Quero y su pintura". *Cimal. Cuadernos de cultura artística. País Valenciano*, 1981, nº 11-12, p. 58-61.
- José Quero González y José María Martínez Tendero*. Guadalajara, Sala de arte de la Caja de Ahorro provincial de Guadalajara, 1974 [desplegable exp.].
- Quero*. Huesca, Sala de exposiciones Genaro Poza de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1975 [desplegable exp.].
- Quero*. Alicante, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1976 [desplegable exp.].
- Quero*. Basilea, Art 8'77. 8ª Internationale Kunstmesse, 1977 [desplegable exp.].
- Quero. Presencias de nuestro tiempo*, Barcelona, Galería René Métras, 1979, [desplegable exp.].
- Quero. Óleos, acrílicos y dibujos-collages*. Alicante, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, 1981 [desplegable exp.].
- Quero. Pinturas*. Valencia, Galería Punto, 1983 [tríptico exp.].
- Quero*. Madrid, Galería de arte Rayuela, 1985 [díptico exp.].
- Quero*. Colonia, Art Cologne. 19ª Internationale Kunstmarkt, 1985 [invitación exp.].
- Plástica valenciana contemporánea*. Alicante, Sala de exposiciones, 1986 [desplegable exp.].
- José Quero. Pinturas 1976-1991*. Jaén, Salas Provinciales de Exposición, Palacio Provincial, 1992 [desplegable exp.].
- Quero. Acrílicos y Collages*. Valencia, Galería i Leonarte, 2002 [invitación exp.].





# UNA PANORÁMICA DEL LEGADO HISTORIOGRÁFICO DE PAOLA BAROCCHI: SU APORTACIÓN AL *DIGITAL TURN* DE LA LITERATURA ARTÍSTICA

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA

Universidad de Extremadura  
ajaquero@unex.es

MARTINA NASTASI

Fondazione Memofonte  
nastasi.martina@gmail.com

**Resumen:** El presente artículo pretende analizar el papel historiográfico de la investigadora y profesora Paola Barocchi en la implementación de las Humanidades Digitales al estudio e investigación de la Historia del Arte. Una labor que comenzó en la segunda mitad del siglo XX, proponiendo una forma innovadora a la hora de trabajar y de acceder a las fuentes y recursos bibliográficos y que ha servido como base metodológica para muchos de los actuales proyectos de digitalización de archivos y documentación histórico-artística. Expone-mos aquí datos de relevancia de dicho proceso, señalando las particularidades de sus iniciativas, la importancia que en ellos tuvo el tratamiento analógico de los textos y, para finalizar, una revisión sobre la continuidad de estos proyectos y su estado actual.

**Palabras clave:** Humanidades Digitales / Historia del Arte / Teoría del Arte / Literatura Artística / Patrimonio Cultural / siglo XX.

## AN OVERVIEW OF PAOLA BAROCCHI'S HISTORIOGRAPHIC LEGACY: CONTRIBUTION TO THE *DIGITAL TURN* OF ARTISTIC LITERATURE

**Abstract:** This article seeks to place the historiographical journey that professor and researcher Paola Barocchi has set to implement the Digital Humanities into the study and research of Art History. Since the second half of the 20th century, Barocchi has set out an innovative method of accessing and managing library holdings and bibliographic sources in order to establish a methodological basis for the current file and historical-artistic documentation scanning projects. The lines which follow give account of this process and highlight the particularities of her initiatives, the importance of the analogical text treatment and, last but not least, give an overview of the current state and continuity of her endeavor.

**Key words:** Digital Humanities / Art History / Art Theory / Artistic Literature / Cultural Heritage / Artistic Literature / 20th century.

En los últimos años se han venido consolidando en el marco de la investigación en Artes y Humanidades los proyectos de Humanidades Digitales. Han conseguido aportarnos unos resultados que hace unas cuantas décadas podrían considerarse casi meras especulaciones de un futuro algo más lejano. En ese sentido, el campo de la Historia del

Arte se ha nutrido de las posibilidades que estas iniciativas generan para dar un acceso abierto a multitud de documentación: fuentes primarias, bibliografía desactualizada y de difícil acceso o, de forma directa, permitir el acceso a obras que, de otro modo, limitarían mucho su estudio por su disponibilidad y evolución editorial. Con ello se ha

\* Fecha de recepción: 15 de octubre de 2022 / Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2023.

ampliado su conocimiento entre los especialistas y, cada vez más, su divulgación en otros sectores de la población, fomentándose una transferencia cultural que garantiza el impacto de la investigación en la sociedad. En este sentido, el artículo que proponemos pretende reflexionar sobre una de las investigadoras europeas que sentó las bases de esa digitalización de las Humanidades, algo que hoy es una realidad consolidada. Nos referimos a la profesora e investigadora del arte Paola Barocchi.

Su magisterio en la Italia del siglo XX todavía es recordado y también su particular apuesta por la metodología digital aplicada a las fuentes para el estudio de la Historia del Arte. La comunidad académica europea reaccionó a su pérdida durante el año 2016, pero en el ámbito español apenas tuvo mayor trascendencia. Consideramos que el análisis de su carrera investigadora y de sus contribuciones al desarrollo de las Humanidades Digitales aplicadas a la Historia del Arte y a los bienes patrimoniales puede ayudarnos a entender la evolución de todo aquel proceso primigenio. Una realidad que fue la antesala de las actuales iniciativas en torno al *digital turn* de las disciplinas humanísticas. Asimismo, observaremos que su perfil biográfico fue un buen ejemplo de la coyuntura de los roles de género tradicionales en el ámbito académico italiano, reflejando la presencia de mujeres académicas en el espacio universitario y desempeñando funciones de liderazgo que, en la segunda mitad del siglo XX, se hallaban vinculadas a representantes masculinos, ayudando a superar ese conocido techo de cristal que tanto se ha venido abriendo y analizando desde las últimas décadas.<sup>1</sup>

Como decíamos, una de sus principales líneas de investigación fue el estudio de los textos y fuentes del arte italiano, siendo considerada por el mundo académico como la "Signora delle fonti".<sup>2</sup> De este modo, en la siguiente contribución plantearemos un examen de los fundamentos con los que inició sus primeras aportaciones a los proyectos de Humanidades Digitales para comprender hasta qué punto su labor fue precursora en el panorama europeo. Además, analizaremos su particular metodología de trabajo, deudora de su experiencia analógica vin-

culada con los textos artísticos, dado que durante muchos años realizó ediciones adaptadas para su publicación física, una base práctica que consideramos elemental para comprender su método y aplicación en su posterior transformación digital. Su actividad, como veremos, no se limitó al marco de lo académico, sino que quiso servir de labor cultural a la ciudadanía italiana, contribuyendo a recuperar textos básicos e identitarios de su cultura.

### Formación de una historiadora del arte: del trabajo analógico a las competencias digitales

Antes de comenzar nuestro análisis consideramos fundamental incluir algunos aspectos biográficos elementales que nos permitan conocer la formación de la autora, cuestión básica si queremos comprender sus motivaciones a la hora de emprender la apuesta por la digitalización.<sup>3</sup> Paola Barocchi nació el 2 de abril de 1927 en Florencia. Su hogar y el trabajo de su familia, joyeros tradicionales, se encontraba en un antiguo palacio renacentista cercano al curso del río Arno y muy próxima al puente de Santa Trinità. Esa labor de carácter artesanal le facilitó desde su infancia la comprensión del metódico trabajo del taller y la paulatina evolución que las obras artísticas conllevaban hasta su finalización; unas pautas y métodos que terminarían siendo una huella identitaria de su propia metodología investigadora y fundamentos de su propia pedagogía. Como ella misma afirmaría en una entrevista en torno a la experiencia artística:

Io vengo da una famiglia di orafi. La mia famiglia ha avuto per molti anni un negozio di oreficeria sul Ponte Vecchio. Mio nonno, mio padre e mio fratello, ci sono stati per circa un secolo. E quindi la mia infanzia è passata nel toccare gioielli, e questo credo che sia molto importante. Cioè l'oggetto deve essere visto, e in un certo senso deve essere veduto, deve essere osservato nel dettaglio. Quindi questo esercizio mi ha sempre portata a dare all'oggetto una sua individualità, a collocarlo nel tempo, a collocarlo nelle sue connotazioni ovviamente materiche e stilistiche.<sup>4</sup>

Ya en 1949 defendería su tesis de licenciatura, dirigida por Mario Salmi, orientada al estudio del pin-

<sup>1</sup> En torno a los techos de cristal en el ámbito académico véase: GUIL BOZAL, Ana, 2008, p. 213-232; TOMÀS FOLCH, Marina y GUILLAMÓN RAMO, Cristina, 2009, p. 253-275. En torno a esta problemática en el ámbito español véanse los estudios recogidos en DIEGO SÁNCHEZ, Jorge; JAIME DE PABLOS, M.ª Elena y BORHAM PUYAL, Miriam, 2018.

<sup>2</sup> Expresión acuñada en una crónica redactada sobre su fallecimiento por: SETTIS, Salvatore: "La signora delle fonti", *Sole 24 ore (Cultura, Arte)*, 05/06/2016 (en línea). En: <<https://st.ilssole24ore.com/art/cultura/2016-06-03/la-signora-fonti-153928.shtml?uid=ADwmsMR>> (Consultado el 21/03/2022).

<sup>3</sup> Los aspectos principales de su biografía se citan a partir de los datos y documentos aparecidos en los obituarios publicados en el *Burlington Magazine* y en el *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*. LEVI, Donata, 2016a, p. 900-901; LEVI, Donata, 2016b, p. 283-286.

<sup>4</sup> PASSERINI, Luisa y PEROSINO, Maria, 1994, p. 10.

tor Rosso Fiorentino; fue publicada un año después por la editorial Gismondi. Como parte de su formación universitaria tuvo la posibilidad de asistir a algunas lecciones dictadas por Roberto Longhi, en concreto a sesiones en torno a la fortuna crítica de Caravaggio. Ello supuso un momento trascendental en su formación porque le permitió comprender el valor de las fuentes a la hora de reconstruir el panorama crítico, social y biográfico de los artífices en el debate de la Historia del Arte. Asimismo, asistió a la biblioteca y cursos del Kunst-historisches Institut durante la primera etapa de este centro en la ciudad italiana. Su ubicación primigenia fue el palacio Guadagni, dentro del barrio de Santo Spirito y no muy lejos de su propio hogar. También pudo entablar conversaciones y debatir sobre aspectos de la disciplina con Bernard Berenson en el marco de Villa I Tatti, lugar donde el historiador del arte le daría un juicio premonitorio sobre su posterior carrera académica. En torno a 1947 Berenson le comentaría en una charla por los jardines de la institución que: "Lei troverà molti *pantaloni* che ostacoleranno la sua strada".<sup>5</sup>

Asimismo, complementó su formación con la asistencia a distintas exposiciones temporales o mediante el individual estudio y catalogación de los propios elementos patrimoniales de Florencia. Una labor de juventud que, como se vio años más tarde, fue elemental a la hora de emprender nuevos proyectos culturales y de investigación. Sirva de ejemplo la publicación póstuma que pudo editarse a través de sus registros manuscritos y fotografías del proceso de rehabilitación del puente de Bartolomeo Ammanati, el ya citado puente de santa Trinità, destruido durante los conflictos de la Segunda Guerra Mundial; su rehabilitación se llevó a cabo entre 1956 y 1958. Gracias a esa labor de seguimiento de las obras, Barocchi pudo registrar el proceso original de creación del puente y reconocer las similitudes con los sistemas de cimbrados que se utilizaron en el siglo XVI, ya que las actuaciones partieron de un proceso artesanal, condicionado por el ancho cauce del río y los escasos restos conservados.<sup>6</sup>

Esa experiencia se fue acrecentando con su presencia en las instituciones académicas. En 1957 asiste como profesora voluntaria en la cátedra de Historia del Arte Medieval y Moderno en la Facultad de Magisterio de Florencia y dos años más tarde recibe la habilitación docente necesaria para el

desempeño académico en Italia. No obstante, su primer destino como docente le lleva a integrarse en la Università di Lecce, en la región de Apulia, actividad académica que la mantendrá entre 1960 y 1968 en un largo contacto ferroviario con su ciudad natal.

La universidad de Lecce, en la década de los 60, era una institución en formación y crecimiento; un contexto perfecto en el cual experimentar con nuevas e innovadoras metodologías docentes. Así, además de las tradicionales lecciones de arte medieval y moderno a la que estaban habituados sus alumnos, comienza a introducir las propuestas del arte contemporáneo en su programación y la práctica de trabajo de campo por la propia ciudad, reconociendo los hitos fundamentales del arte y la arquitectura del Barroco. Maria Corti, amiga y colega de Barocchi en Lecce, recuerda la experiencia del siguiente modo:

vi insegnavano infatti coloro che sarebbero divenuti, nel corso di pochi anni, cattedratici assai notevoli: da Capitani a Nenci, a Melandri, a Chiodi, Marti, Vanna Gentili, al mio assistente Menichetti, il futuro filologo romanzo dell'Università di Friburgo. A questo insieme di giovani, validissimi docenti, lei dava struttura organizzativa nel senso migliore della parola, con quell'arte che per natura possedeva nel disporre le persone, gli eventi e le idee a far luce e mettere ordine nelle cose del mondo, fra le quali c'era la nascente Università salentina, di per se stessa abbastanza informe.<sup>7</sup>

La dedicación llevada a cabo entre docentes y alumnado tendría un impacto directo sobre la posterior investigación en la urbe.<sup>8</sup> Igualmente, durante aquellos años publicaría uno de sus trabajos más reconocidos por los estudiosos de la teoría del arte moderno: *Trattati d'arte del Cinquecento* (Laterza, 1960-1962) y la edición de Vasari de la *Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568* (R. Ricciardi, 1962). A propósito de esta edición, Giulio Carlo Argan le enviaría una carta agradeciendo y reconociendo su metódico trabajo:

Da studiosa quanto da editrice, il lavoro di Paola Barocchi appare "d'uno scrupolo e di un'accuratezza, di una obbiettività esemplari, ma che lasciano ugualmente trasparire (anzi la esigono) una sensibilità sempre pronta ed attenta ed un gusto della finezza erudita". Non si può che rimanere sinceramente ammirati "per la mole, la qualità, l'ordine e l'utilità estrema del suo lavoro" che ha reso agli "studi un servizio

<sup>5</sup> ELAM, Caroline, 2007, p. 11.

<sup>6</sup> CECCONI, Alessia y NASTASI, Martina, 2018, p. 170-195.

<sup>7</sup> CORTI, Maria, 2001, p. 249-254.

<sup>8</sup> POSO, Regina, 1972, p. 873-874; CORTI, Maria, 2001, p. 249-251.



**Figura 1.** Paola Barocchi. Proceso de restauración del *Ponte Santa Trinità* (original de Bartolommeo Ammannati), fotografía, 1956-1958. Fuente: Archivio Fondazione Memofonte.



**Figura 2.** Paola Barocchi. Proceso de restauración del *Ponte Santa Trinità* (original de Bartolommeo Ammannati), fotografía, 1956-1958. Fuente: Archivio Fondazione Memofonte.

tanto più grande quanto più ammantato dalla modestia apparente della "raccolta dei materiali".<sup>9</sup>

Dos años después, tras obtener una plaza de oposición en 1966, consiguió trasladarse a la Scuola Normale Superiore di Pisa. De esta forma, se convirtió en la primera mujer que adquirió un rol docente en dicha institución académica, que había sido fundada en 1810. El hecho no deja de ser relevante si observamos esa dilatada realidad en la que se encontraba aquel centro universitario, por lo que el logro de la profesora Barocchi marcó un punto de inflexión, si bien ya estábamos cerca de la década de los setenta.<sup>10</sup> Son interesantes al respecto las afirmaciones que recoge Lina Bolzoni sobre la llegada a un centro tan tradicionalista y anclado en el pasado:

Non ci era passato neppure per la testa quel che di nuovo e di "rivoluzionario" c'era in quella chiamata: una nuova disciplina (e è toccato a lei creare anche tutta una nuova parte della biblioteca) e c'era una donna a insegnarla. A lungo il problema della presenza femminile fra i professori in cattedra della Scuola Normale è rimasto aperto, e in maniera molto pesante. Mi chiedo anche se questa componente, il suo essere donna in un contesto nettamente maschile, e spesso anche maschilista, non abbia contribuito a creare quei momenti difficili che la Scuola Normale non le ha risparmiato.<sup>11</sup>

Sin embargo, el panorama existente no detuvo su labor y progreso académico. En 1970 obtuvo el rol de "profesore ordinario" –el rango de más alto nivel en el cuerpo de professore universitario italiano– y, además, llegó a ser la primera mujer al cargo de una nueva cátedra en Italia, la de Historia de la crítica del Arte italiano.<sup>12</sup> Una trayectoria que se veía refutada por académicos nacionales e internacionales y, pese a que pudieran existir entre colegas discrepancias metodológicas, alcanzó una notable repercusión.<sup>13</sup>

A partir de esta fecha, la profesora Barocchi combinó su trayectoria docente con otras iniciativas de investigación y divulgación científico-cultural. Previo paso al interés por la edición digital de fuentes para la Historia del Arte, inició la recuperación analógica de las mismas. Así, en el año 1974 comenzó un proyecto personal y familiar junto a su hermano Carlo Barocchi: la creación del Studio per Edizione Scelte (S.P.E.S.), dedicado a la recuperación de textos significativos del arte italiano. Un sello editorial que promocionó nuevas ediciones con estudios críticos elaborados por especialistas. A la manera de los grandes maestros impresores, los ejemplares debían ejecutarse de forma elegante y correcta, presentando ejemplares facsímiles de gran valor; se primó desde la editorial que fueran lo más

<sup>9</sup> Carta de Giulio Carlo Argan a Paola Barocchi, 5 enero de 1962, s/n. Archivio Fondazione Memofonte (AFM).

<sup>10</sup> CORTI, Maria, 2001, p. 251. Sobre el rol de las nuevas historiadoras del arte a mediados del siglo XX y las dificultades a las que se sometieron, véase: MIGNINI, Maria, 2009.

<sup>11</sup> BOLZONI, Lina, 2018, p. 209.

<sup>12</sup> Los principales hechos biográficos y una síntesis de su labor académica y publicaciones la hallamos en: CIOFETTA, Simona, 2000, s/p.

<sup>13</sup> Esa evolución puede evidenciarse en las relaciones que ha puesto de relieve en: SÉNÉCHAL, Philippe, 2018, p. 217-226.



cercanas posibles a los originales que reproducían. De igual modo, se buscó que aquel proceso editorial fuese lo más económico posible, dado que el principal fin era hacer accesible esa documentación al mayor público. Tanto profesionales de las diversas materias como a la propia sociedad italiana, se primaba el acceso a las obras con el fin de que pudieran ser adaptados, por ejemplo, como textos educativos en los variados niveles de educación obligatoria. El sello editorial del proyecto fue un emblema con la panorámica de la ciudad de Florencia, cuyo mote – muy identificativo de la aspiración que se buscó lograr– expone: “e scegliendo fior da fiore”. Es decir, un proceso de selección y recuperación de los textos, como la propia labor histórica y filológica que se llevaba a cabo, para obtener –de esa bella selección natural que rememora el mote; una evocación al trabajo minucioso de la persona que trabaja con los textos– un resultado de alto nivel.

La editorial incluyó la edición de textos musicales, logrando una difusión de cierto prestigio en el panorama centroeuropeo. Además, sirvió como plataforma para que otras instituciones culturales de la ciudad de Florencia publicasen catálogos de sus fondos y de sus exposiciones, fomentando la elaboración de una rica literatura científica en torno al patrimonio museográfico. Los ejemplos que se fueron materializando con el Museo del Bargello, las exposiciones del Palazzo Vecchio o los trabajos en colaboración con la Accademia della Crusca hablan por sí mismos. En este sentido, consideramos que esta labor editorial y filológica es fundamental a la hora de comprender el progreso evolutivo que se pretendió trasladar a través de las primeras experiencias digitales.

Gracias a la iniciativa editorial surgieron publicaciones facsímiles como el *Vocabolario toscano dell'arte del disegno* (1681) de Filippo Baldinucci, publicado en 1974 con aparato crítico de Severina Parodi; en 1976 vio la luz una nueva edición de *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Vite del Cinquecento* de Giorgio Vasari, cuya edición crítica correspondió a Rosanna Bettarini; o la *Osservazioni della scoltura antica. Libri cinque* (1657) de Orfeo Boselli, elaborado en 1978 con el correspondiente estudio introductorio de Phoebe Dent Weilt. Una labor que no dejó a un lado la recuperación de textos de la cultura y arte contemporáneo, de más fácil accesibilidad en la época, pero de peor conservación. En este sentido, son interesantes las repro-

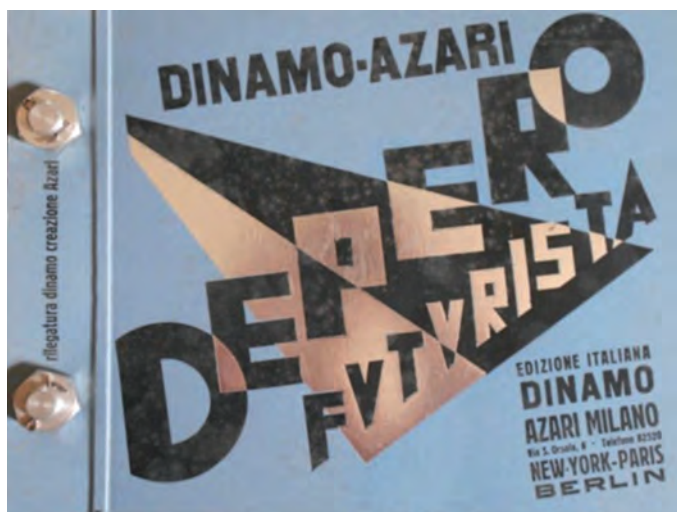


**Figura 3.** Paola Barocchi con su alumnado en las calles de Luce, fotografía, 1960. Fuente: Archivio Fondazione Memofonte.

ducciones facsímiles del periódico *Il Giornale artistico* (1873-1874), editado en 1976 con el nombre de *Diego Martelli e i Macchiaioli* bajo la atención editorial de Alba del Soldato y Valeria Masini. Una bella obra de bibliofilia fue la reproducción facsímil del *Libromacchina imbullonato* (1927) de Fortunato Depero publicada en 1987, coeditado con la casa editorial Salimbeni y con notas críticas de Luciano Caruso.<sup>14</sup>

Exponemos una mínima parte de lo que fue una amplia trayectoria editorial, que llevó a la S.P.E.S. a recuperar textos clásicos de la cultura italiana, novedosos estudios en torno a la Historia del Arte o el coleccionismo artístico en Italia y otros focos europeos, en especial Francia. La labor documental llevada a cabo por la profesora Barocchi con la obra literaria de Vasari, Miguel Ángel o el resto de los teóricos del *Cinquecento* va a ser primordial a la hora de plantear nuevas metodologías de estudio y difusión en torno a ese material textual. Así, la vinculación de esa experiencia personal y profesional se unió a la organización del Seminario di Storia della Critica del Arte en la Normale de Pisa, procediendo a la gestión de las primeras iniciativas digitales en torno a la literatura artística

<sup>14</sup> NASTASI, Martina, 2017, p. 52-57.



**Figura 4.** Portada del Libromacchina imbullonato de Fortunato Depero (Milano 1927). Fuente: Archivio Fondazione Memofonte.

italiana entre los años 1976 y 1977. Bajo ese marco organizativo se llevan a cabo muchos de los trabajos sobre fuentes histórico-artísticas y las primeras experiencias con el marco digital.<sup>15</sup> Así, del 4 al 7 de septiembre de 1978 tuvo lugar la organización del congreso “Automatic Processing of Art Historical Data and Documents” en la Scuola Normale di Pisa, que tuvo el apoyo de la Fundación Getty. Una actividad que se repetiría en 1984.<sup>16</sup>

#### **El legado de Barocchi y el contexto digital: proyectos e iniciativas de digitalización**

La actividad conjunta con otros investigadores y las distintas propuestas que se estaban planteando en el resto de las disciplinas científicas vinculadas al tratamiento de datos favorecieron el replanteamiento de los mecanismos orientados a las ramas de las ciencias humanas. Así, la profesora Barocchi promovió en 1980 la fundación del “Centro di elaborazione automatica di dati e documenti storico artistici” (Centro SNS); una iniciativa que termi-

naría evolucionando 11 años más tarde en el CRIBeCU (Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali). Esta última evolución del proyecto inicial actuó como repositorio digital de otras iniciativas surgidas de esa misma raíz: integrar los recursos patrimoniales en sistemas de acceso abierto para facilitar su consulta tanto a investigadores como a la sociedad en general.

Tras la jubilación de la profesora en el año 2005, el CRIBeCU dejó su funcionamiento habitual y comenzó a integrar nuevos laboratorios y proyectos independientes de lo realizado con anterioridad. Alguna de esas nuevas iniciativas han sido la de “Signum-Centro di Ricerche Informatiche per le discipline umanistiche”, que ha llevado a cabo distintos proyectos: “Bivio-Biblioteca Virtuale On-Line” (2006), repositorio que ofertaba textos humanísticos del humanismo italiano y europeo; “*Imago Historiae*. Biblioteca digitale degli storici italiani dell’Umanesimo e del Rinascimento” (2008).<sup>17</sup> También es relevante, y heredero de aquella trayectoria, el Laboratorio di Documentazione Storico-Artistica (DocStAr) creado en 2013.<sup>18</sup> En el repositorio se encuentran digitalizados, además de documentación teórico-artística, otros recursos como fotografías, grabados, medallas o material epistolar.<sup>19</sup>

La experiencia de aquellos años en torno a los proyectos de Humanidades Digitales se sustentó en la amplia trayectoria investigadora que le avalaba. La profesora Barocchi no abandonó su labor investigadora, situándose como una de las figuras más relevantes del estudio de la Historia del Arte en Italia, lo que le valió el reconocimiento por parte de multitud de instituciones a nivel nacional e internacional. De hecho, el 28 de noviembre de 1992 recibió la medalla de oro “a los méritos de la cultura y el arte”. Un galardón que otorga Ministero per i Beni e le Attività Culturali de Italia y que supone uno de los máximos méritos vinculados al mundo de las artes y las humanidades.<sup>20</sup>

Ya en el siglo XXI, y cerca de su jubilación en el campo académico, decidió permanecer vinculada a la

<sup>15</sup> LEVI, Donata, 2018, p. 15-37.

<sup>16</sup> CARRARA, Eliana, 2018, p. 401-405.

<sup>17</sup> Puede verse la labor de esta iniciativa en su actual portal web, actualizado como Instituto Nazionale di Studi sul Rinascimento (INSR): <https://www.insr.it/> (Consultado el 22/03/2022).

<sup>18</sup> Fue el resultado de la fusión de dos centros de investigación precedentes: el *Laboratorio di Arti Visive* (<https://www.artivisive.sns.it/info.html>), dirigido por Massimo Ferretti y el *Laboratorio per l’Analisi, la Ricerca, la Tutela, le Tecnologie e l’Economia per il patrimonio culturale* (<https://lartte.sns.it/>), bajo la dirección de Salvatore Settis.

<sup>19</sup> Un resumen de los objetivos y bases de la iniciativa en: <http://www.docstar.sns.it/> (Consultado el 22/03/2022).

<sup>20</sup> “Medaglia d’oro ai benemeriti della cultura e dell’arte. Elenco dei decorati”. Referencia en: <https://www.quirinale.it/onorificenze/insigniti/183> (Fecha de consulta: 14/03/2022).

investigación y el conocimiento, una vocación fundamental para comprender los orígenes de lo que en su momento fue la Associazione Memofonte, creada en Florencia en el año 2000. Los objetivos básicos de la asociación plantearon lo que ya en sus orígenes buscó realizar en sus primeros proyectos de Humanidades Digitales: la publicación en abierto de fuentes y documentos relativos a la Historia del Arte de los siglos XV al XX y de difícil consulta o localización. La idea era proseguir con las iniciativas y metodologías de trabajo adquiridas a través de los proyectos desarrollados en el CRIbeCU. Como novedad a la iniciativa, se añadió el archivo personal de la profesora, compuesto por su biblioteca, apuntes y manuscritos adquiridos y generados a lo largo de toda su vida. Un potente conjunto bibliográfico y documental que no se digitalizaría directamente, sino que sería sometido a un trabajo de transcripción y adaptación a formato hipertextual. De este modo, se garantizaba que todos los archivos fueran sometidos a un trabajo filológico de transcripción y que fuesen plenamente accesibles mediante el uso del formato "Portable Document Format" o PDF. En 2006 esa asociación elemental evolucionaría en el marco legal a fundación, pasando a ser depositaria y gestora del propio hogar de la profesora Barocchi; en su vivienda se instaló el centro de investigación de la fundación, la biblioteca y el correspondiente archivo.<sup>21</sup> A todo ello se sumaba el legado editorial resultado de la dilatada trayectoria de la S.P.E.S. De igual forma que la experiencia editorial, Barocchi adoptó un emblema renacentista que representase los objetivos de la institución, el cual, se configuró con el siguiente mote: "Servari et servare meum est". El emblema alude al mismo contenido que ya realizase en su momento Giulio Clovio en dedicatoria a María de Aragón.<sup>22</sup> Un claro mensaje de disposición al servicio de la sociedad. Si bien la fundación partía de una experiencia y trayectoria académica por parte de sus componentes, buscaba volcarse al resto de la ciudadanía y servir de herramienta educativa a otros niveles y sectores poblacionales.

Los primeros proyectos digitalizados trataron de dar visibilidad a las ediciones físicas de la S.P.E.S. De ese modo, se inició el paulatino trabajo de clasificación y conversión a formato hipertextual de los grandes temas de la literatura artística del Renaci-

<sup>21</sup> NASTASI, Martina, 2016, s/p.

<sup>22</sup> LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUEIRO, Nieves, 2018, p. 91-92.

<sup>23</sup> La documentación del proyecto digital se compila de las siguientes obras: POGGI, Giovanni, 1965-1983; BAROCCHI, Paola; LOACH BRAMANTI, Kathleen; RISTORI, Renzo, 1988-1995; BAROCCHI, Paola y MAFFEI, Sonia, 1994; BAROCCHI, Paola y BARDESCHI CIULICH, Lucia, 1970; BARDESCHI CIULICH, Lucia, 2005.



**Figura 5.** Emblema de la fundación. Recuperado de la obra de Giulio Clovio, *Dialogo dell'impres militare et amorose* (Lyon: Guglielmo Rovillio, 1574). Fuente: Archivio Fondazione Memofonte.

miento y el Barroco o, lo que es lo mismo, la puesta en *Open-Access* de toda la trayectoria investigadora de la profesora Barocchi. Lo vemos con el tratamiento a los recursos dedicados a Miguel Ángel Buonarroti, en concreto toda su relación epistolar.<sup>23</sup> A través de todo ese material documental se ejecutó una base de datos habilitada con un buscador de dos modalidades: entrada de correo directo e indirecto. Se encuentra clasificada con datos referenciales que facilitan su localización, destinatario, cronología, entre otros datos históricos de interés. En este caso el trabajo de virtualización de las fuentes primarias es básico, dando acceso a una documentación que se hallaba dividida en diferentes publicaciones académicas de escasa tirada y con un elevado precio, solamente localizables en instituciones especializadas o centros universitarios.

Otra de las grandes acciones de digitalización tuvo lugar con la literatura artística vinculada a Giorgio Vasari. Además de la digitalización de las *Vite e'più eccellenti pittori scultori e architettori* en su versión "Torrentiniana" (1550) y la "Giuntina" (1568) se ha potenciado la digitalización de otros documentos que, como en el caso del anterior ejemplo, no suelen ser de fácil acceso. La correspondencia se une a otros textos conocidos del autor que habían sido publicados con anterioridad, como los *Ragionamenti* o distintos proyectos artísticos. La importancia del personaje y su obra ha hecho que, junto a otras instituciones, el proyecto abarque otras magnitudes a partir de su digitalización. En esa línea se sitúa el marco de colaboración *Vasari scrittore*, que fue publicado en el año 2011 con la colaboración del gobierno regional toscano



y el Kunsthistorisches Institut in Florenz.<sup>24</sup> Su principal objetivo fue la búsqueda selectiva del léxico histórico-artístico definido por Vasari y que, en cierto modo, recogía la realidad social y cultural de las diferentes actividades pictóricas, escultóricas y arquitectónicas del siglo XVI. La iniciativa sentó las bases para los trabajos colectivos junto, además, la Academia della Crusca, institución con la que la profesora Barocchi desempeñó multitud de trabajos en torno al léxico artístico y las fuentes para la Historia del Arte.

Bajo el título “Arte e lingua” se recoge la infraestructura digital en la que se asienta un proyecto de dilatada trayectoria en el tiempo –de hecho, prosigue en la actualidad– dedicado a la configuración de un gran *corpus* del vocabulario técnico generado en el desempeño y descripción de las artes, el cual permite evaluar la transformación léxica a la que se ha visto sometida la disciplina.<sup>25</sup> La investigación comenzaría analizando los tratados del *Cinquecento* para continuar con textos más contemporáneos, hasta las intervenciones sobre los Manifiestos Futuristas o la contribución al léxico artístico de Roberto Longhi.<sup>26</sup> Es más, la función interdisciplinar de la iniciativa se ve reforzada por las actividades didácticas y divulgativas que se han organizado a partir de dichos recursos. Merece la pena comprobar como el manejo del léxico vasariano puede incluirse en programaciones didácticas destinadas al alumnado de educación superior, una experiencia que puede ser emulada con el resto de los proyectos.<sup>27</sup>

El acceso abierto a ediciones de los tratados del siglo XVI de Romano Alberti, Lodovico Dolce, Carlo Borromeo, Paolo Pino, Gabriele Paleotti o Benedetto Varchi, por citar algunos de los más significativos, hizo que la labor de la profesora Barocchi en su *Trattati d'arte del Cinquecento* (Laterza, 1960-1962) dotase al proyecto de Humanidades Digitales de un conjunto de obras que, si bien ya habían sido estudiadas y publicadas, carecían de visibilidad dado el elevado coste de la edición o la dificultad de localización debido a las particularidades del li-

bro. La fundación alberga, asimismo, la digitalización de textos de otros autores como Filippo Baldinucci o Francesco Maria Niccolò Gabburri. En este sentido, la obra de Gabburri es realmente un ejemplo en sí mismo del trabajo de la fundación, puesto que recuperó un texto que se hallaba perdido.

El original, depositado en la Biblioteca Nazionale di Firenze, fue parcialmente destruido durante la inundación de la ciudad por la crecida del río Arno en 1966. Dentro de la desgracia que había sido la pérdida del original, se conservaba un microfilm de la documentación en posesión de la profesora Barocchi, permitiendo esa casualidad que se pudiese proceder a la restauración digital del documento. El trabajo fue iniciado en el año 2008 con la transcripción de los cuatro volúmenes de sus *Vite di Pittori*. Se elaboró la transcripción íntegra de los documentos, aportando una versión del manuscrito original, aunque en formato hipertextual. La metodología aplicada a esta intervención merecía darse a conocer de manera detallada, por lo que fue el pretexto para fundar el boletín *Studi di Memofonte*, en cuyo primer número de 2008 se hizo un monográfico dedicado a la recuperación del manuscrito de Gabburri, el estudio de las fuentes utilizadas por el autor y su método de trabajo, así como otros aspectos de interés. Además, el número completo se pudo ofrecer en *Open-Access*, contribuyendo de ese modo a la difusión del conocimiento a la comunidad científica.<sup>28</sup>

En el repositorio se agregan otras referencias que tienen como protagonistas a los escritores y críticos del arte de los siglos XIX y XX como Diego Martelli, Giovan Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi, Roberto Longhi o Giulio Carlo Argan. Con ello da entrada a la reflexión teórica del arte contemporáneo, tan presente en los inicios docentes de la profesora Barocchi. Asimismo, se facilita su consulta debido a las difíciles condiciones de conservación de aquellos materiales. De hecho, la profesora trató de recomponer los archivos de aquellos principales historiadores y críticos del arte para, como en los casos anteriores, ofrecer sus reflexiones al

<sup>24</sup> Puede leerse las bases metodológicas, los procesos de trabajo y las nomenclaturas utilizadas en: <http://vasarisrittore.memofonte.it/progetto> (Fecha de consulta: 21/03/2022). CECCONI, Alessia y NASTASI, Martina, 2015, p. 215-226.

<sup>25</sup> NENCIONI, Giovanni, 1997, p. 7-18.

<sup>26</sup> MARASCHIO, Nicoletta, 2018, p. 55-68. El trabajo denominado “Trattati d’arte del Cinquecento” recoge los textos de Vasari y la mayoría de los tratados publicados durante el siglo XVI. La plataforma generada con el apoyo de la Academia della Crusca permite visualizar las ediciones de forma comparada o rastrear términos concretos. Una introducción en: <http://memofonte.academidellacrusca.org/progetto.asp> (Fecha de consulta: 21/03/2022).

<sup>27</sup> Para conocer la labor divulgativa y didáctica llevada a cabo en torno al proyecto “Vasari scrittore”, véanse las contribuciones recogidas en: VV.AA., 2012.

<sup>28</sup> El monográfico puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.memofonte.it/studi-di-memofonte/numero-1-2008/> (Consultado el 26/03/2022).



público y a la comunidad investigadora. Buen ejemplo de ello es la correspondencia que mantuvo con Carlo Ludovico Ragghianti solicitándole parte de su relación epistolar y otros documentos derivados de la relación que había mantenido con el profesor Longhi.<sup>29</sup> Hoy en día la fundación se nutre de proyectos e iniciativas vinculadas a otros centros y universidades nacionales e internacionales, ampliando los recursos y materiales disponibles, lo que ha permitido dar una mayor visibilidad a la investigación en torno a la literatura artística.

El homenaje que recibió la profesora Barocchi tras fallecer en el año 2016 se materializó en un gran reconocimiento de la comunidad académica italiana y también de algunos focos internacionales, debido al impacto de su metodología de trabajo, sus aportaciones científicas a la Historia del Arte y el magisterio desempeñado durante toda su vida. La propia fundación, a modo de homenaje, ha recopilado un conjunto de escritos de su etapa de juventud y, desde 2017, aparecen de forma accesible en la web de la fundación. Algo similar ocurre con la Scuola Normale Superiore di Pisa, que ha creado un repositorio de todos los proyectos emprendidos por la profesora. Con el título *Barocchi. L'informatica per lo studio delle fonti storico-artistiche*. In *Ricordo di Paola Barocchi* la institución pisana ha dado mayor visibilidad a una de sus profesoras eméritas, generando un nuevo espacio de consulta de fuentes histórico-artísticas en las que la profesora estuvo involucrada. Se puede acceder a los textos de Leon Battista Alberti, Michelangelo Biondo, Filarete, Benvenuto Cellini, Andrea Alciato, Giovanni Battista Armenini o Giovanni Pietro Bellori, entre otros escritores de los siglos XVII, XVIII y XIX. Un repositorio que complementa los recursos de la Fondazione Memofonte y aporta una serie de archivos complementarios de la Edad Moderna y la cultura artística de los prolegómenos del mundo contemporáneo, bajo un formato hipertextual de fácil consulta y total disponibilidad.

### **A modo de conclusiones: un legado digital en constante evolución**

El análisis y recorrido propuesto en torno a la carrera investigadora de la profesora Paola Barocchi nos ha servido de presentación de lo que en su momento fueron las raíces de un profundo cambio en el estudio y difusión de la literatura artística. La

apuesta por utilizar las nuevas tecnologías y situarlas al servicio de la conservación o la libre consulta, junto a las nuevas posibilidades metodológicas para su estudio que ello conllevó, son fundamentales para comprender el cambio digital gestado a mediados de la década de los setenta. La inclusión de nuevas formas de enseñanza y de nuevos enfoques en torno a la investigación fueron objetivos básicos en el magisterio de Barocchi, lo que se materializaría en una carrera académica que, pese a los impedimentos sociales de la Italia de mediados del siglo XX, lograría implantar un arquetipo definido que hoy en día perdura. Un proyecto que no parte de la mera incorporación de los recursos digitales al estudio histórico-artístico, sino que se asienta en el conocimiento editorial y filológico para, a través de sus principales herramientas, presentar una labor hipertextual bien fundamentada. En este sentido, el ejemplo de la profesora Barocchi demuestra que la integración de proyectos de Humanidades Digitales en el desarrollo de la investigación del campo de las letras no puede dejar a un lado la perspectiva analógica, el proceso de trabajo y análisis tradicional con los textos o imágenes.

Hoy en día podemos señalar que el legado de Barocchi ha sido continuado en Italia por muchos de sus discípulos y se ha mantenido activo a través de instituciones como la Fondazione Memofonte. De hecho, la actual presidenta de la fundación, la profesora Donata Levi, ha creado en la Università di Udine el Laboratorio Informatico per la Documentazione Storico Artistica (LIDA).<sup>30</sup> La actual deriva de los proyectos digitales en España nos recuerda que esa labor de mantenimiento y revisión es básica para que las actuales iniciativas puedan pervivir y no queden como meras aportaciones del proceso. En este sentido, Rodríguez Ortega nos ha brindado una profunda reflexión en torno a las bases teóricas y metodológicas de la realidad digital a la que se enfrentaba la literatura artística, abordando las problemáticas de ese *digital turn*.<sup>31</sup>

Nos interesa señalar en estas valoraciones finales otras iniciativas similares. Un buen ejemplo de ello son las actuaciones fomentadas por The Getty Research Institute, donde se abordan muchos aspectos de la cultura europea. A propósito de ello, la literatura artística ocupa un espacio relevante en las medidas de digitalización afrontadas por la institución. De hecho, las bibliotecas y colecciones de la institución albergan una completa recopilación

<sup>29</sup> PELLEGRINI, Emanuele, 2014, p. 105-121.

<sup>30</sup> Los objetivos del proyecto pueden verse en: <<https://lida.uniud.it/>> (Consultado el 26/03/2022). LEVI, Donata, 2018, p. 35-37.

<sup>31</sup> RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria, 2015, p. 1033-1080.

de todos los textos europeos teórico-artísticos de la Edad Moderna y también de aquellos producidos en el ámbito norteamericano.<sup>32</sup> No obstante, una de sus recientes iniciativas se denomina *The Future of Art Bibliography* (FAB) en el cual se exponen interesantes reflexiones sobre el estado presente de la literatura artística y sus implicaciones tanto en la investigación como también en el marco docente. El repositorio recoge, además, una serie de enlaces a recursos de gran utilidad que pueden ser utilizados como instrumentos didácticos, sobre todo a la hora de plantear un estado de la cuestión de la literatura artística en la actualidad.<sup>33</sup> Otro proyecto algo más clásico, pero de gran actualidad, es *The Digital Cicognara Library* (<https://cicognara.org/>), repositorio en *Open-Access* de la literatura artística de la Edad Moderna; recopila todos los registros del catálogo que publicase Leopoldo Cicognara en 1821. El comienzo de esta iniciativa lo situamos en 2019 y en él se integran un variado grupo de instituciones como la Biblioteca Apostólica Vaticana, la Columbia University Library, la Harvard University Library o la Heidelberg University Library, entre otras. Aunque todavía se encuentra en una etapa de crecimiento de sus fondos digitalizados, ha logrado unificar los registros bibliográficos de estas instituciones y plantear un buscador especializado en las obras reseñadas por Cicognara, aportándonos en nuestras búsquedas la versión original en formato digital.

En el caso español también han sido notorias las aproximaciones al campo de la digitalización y la literatura artística. Sirva de ejemplo el proyecto presentado en 2009 y liderado por Boneventura Bassegoda i Hugas: *la Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic* (<https://bibliotequesbh.uab.cat/bdhah/cas/presentacion.php>). El repositorio incluye recursos de literatura artística de origen español o que se encuentran vinculados al arte hispano, dando acceso a textos impresos desde el siglo XVI en adelante.<sup>34</sup> Otro gran proyecto en esta línea y dentro

del ámbito hispano es el encabezado por la profesora Rodríguez Ortega en la Universidad de Málaga: el proyecto ATENEA (<http://www.proyectoatenea.es/>). El trabajo de investigación de esta plataforma digital se halla integrado en *ReArte.Dix* (Red Internacional de Estudios Digitales sobre la Cultura Artística). Los dos objetivos principales son los de crear una base de datos con las fuentes de estudio de la Historia del Arte más relevantes de la Edad Moderna hispana y, partiendo de esa base, generar un "Tesoro Terminológico-Conceptual (TTC)" donde se pueda recoger el léxico usado por los tratadistas y demás escritores de literatura artística.<sup>35</sup>

Aunque las sendas más recientes que han seguido los estudios de Humanidades Digitales se hallan algo alejadas de los estudios de literatura artística, persiguen la digitalización de las propias obras y el estudio individualizado de los ejemplares. Sus características artísticas se presentan igual de relevantes que los aspectos textuales y filológicos. Buen ejemplo de ello es el trabajo dirigido por Eduardo Urbina a través del Cervantes Project: *Textual Iconography of Don Quixote*.<sup>36</sup> Una iniciativa iniciada en el año 2003 que vincularía a la Texas A&M University y la Universidad de Castilla-La Mancha. En esta misma línea hemos de situar la labor dirigida por Fátima Díez Platas y expuesta en la *Biblioteca Digital Ovidiana* (<http://www.ovidiuspictus.es/bdo.php>), donde se estudia la singularidad de las propias ediciones de los textos y traducciones de Ovidio, con especial atención a sus grabados.<sup>37</sup> También lo observamos en la participación interdisciplinar a través del proyecto *Poe online: texto e imagen* de la Universidad de Castilla-La Mancha, recopilando y dando acceso abierto a los textos del escritor norteamericano en formato bilingüe y poniendo en relación las ilustraciones de artistas que van desde mediados del siglo XIX hasta la actualidad.<sup>38</sup>

En definitiva, y para concluir estas últimas consideraciones en torno a la realidad de los estudios digi-

<sup>32</sup> SALOMON, Kathleen, 2014, p. 137-141.

<sup>33</sup> FABIAN, Carole Ann y SALOMON, Kathleen, 2012, pp. 176-185. En la web dedicada a la propuesta de investigación se pueden encontrar opiniones al respecto de este debate, congresos organizados en torno al tema y, en definitiva, un amplio resumen de la red científica que sostiene este novedoso proyecto de la literatura artística del siglo XXI. [https://www.getty.edu/research/institute/development\\_collaborations/fab/](https://www.getty.edu/research/institute/development_collaborations/fab/) (Fecha de consulta: 23/03/2022).

<sup>34</sup> ESCAÑUELA, Ana y VERNEDA RIBERA, Meritxell, 2011, p. 7-9.

<sup>35</sup> RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria, 2009; CASTILLA ORTEGA, Marina: 2019, p. 58-73.

<sup>36</sup> La colección conforma una de las más completas recopilaciones de ediciones ilustradas del *Quijote* del mundo, con más de 1.128 ediciones y algo más de 50.000 ilustraciones volcadas a la red. El proyecto puede visualizarse en: <http://cervantes.dh.tamu.edu/V2/CPI/iconography/index.html> (Fecha de consulta: 23/03/2022).

<sup>37</sup> DÍEZ PLATAS, Fátima, 2020, p. 21-50.

<sup>38</sup> La base de datos, con más de 1.000 ilustraciones y todos los textos del autor en castellano e inglés, se encuentra en libre acceso a través de: <http://www.poeonline.es/> (Fecha de consulta: 23/03/2022)

tales sobre el patrimonio bibliográfico y artístico, creemos que en las bases de ese cambio en el tratamiento de la obra literaria de arte no debemos desestimar el trabajo de la profesora Barocchi. Desde comienzos de los años setenta del siglo pasado observó la potencialidad que las nuevas herramientas informáticas tenían para difundir, salvaguardar y estudiar la literatura artística. Un nuevo modo de acceder a los recursos en el que no solamente se beneficiaban los académicos, sino que se democratizaba su acceso a distintos colectivos sociales y se podría aplicar directamente a propuestas didácticas orientadas a variados niveles educativos. Esa ha tenido una continuidad extraordinaria en la propia Italia, en el ámbito europeo y en toda la comunidad internacional. Es más, se ha abierto la puerta a nuevas fórmulas de considerar ya no solo la teoría del arte, sino la propia obra artística por medio del campo digital. Ahora bien, en la base de esa evolución historiográfica debemos situar el metódico y vanguardista trabajo de Paola Barocchi.

## Bibliografía

- BARDESCHI CIULICH, Lucia. *I contratti di Michelangelo*. Firenze: S.P.E.S., 2005.
- BAROCCHI, Paola y BARDESCHI CIULICH, Lucia. *I ricordi di Michelangelo*. Firenze: S.P.E.S.-Sansoni, 1970.
- BAROCCHI, Paola y MAFFEI, Sonia. *Michelangelo: Lettere, concordanze e indice di frequenza*. Pisa: Scuola Normale Superiore, 1994.
- BAROCCHI, Paola; LOACH BRAMANTI, Kathleen; RISTORI, Renzo. *Il carteggio indiretto di Michelangelo*. Firenze: S.P.E.S., 1988-1995.
- BOLZONI, Lina. "Quando Paola Barocchi arrivò alla scuola normale. Qualche ricordo personale". *Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei*, 2018, vol. 29, n° 1, p. 209-215.
- CARRARA, Eliana. "Paola Barocchi il Centro di Ricerche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa: ai primordi delle Digital Humanities". *"Il capitale culturale"*. *Studies on the Value of Cultural Heritage*, 2020, vol. 22, p. 397-417.
- CASTILLA ORTEGA, Marina. "Un ejemplo de la aplicación de las TICs a la investigación de la Historia del Arte: herramientas digitales de análisis textual". *3C TIC. Cuadernos de desarrollo aplicados a las TIC*, 2019, vol. 8, n° 1, p. 58-73.
- CECCONI, Alessia y NASTASI, Martina. "Vasari scrittore: banca dati dei testi e del lessico artistico". En: BAGGIO, Silvia; BENIGNI, Paola; TOCCAFONDI, Diana (eds.). *Giorgio Vasari. La casa, le carte, il teatro della memoria*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2015, p. 215-226.
- CECCONI, Alessia y NASTASI, Martina (eds.). *Firenze ferita e il ponte Santa Trinità nel diario di Maria Fossi e negli scatti di Paola Barocchi*. Firenze: Fondazione Memofonte Onlus, 2018.
- CIOFETTA, Simona. "Paola Barocchi". *Dizionario Treccani. Enciclopedia Italiana - VI Appendice (2000)* (en línea). En: <[https://www.treccani.it/enciclopedia/paola-barocchi\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/paola-barocchi_%28Enciclopedia-Italiana%29/)> (Fecha de consulta: 08/03/2022).
- CORTI, Maria. "Paola Barocchi nel mio 'libro della memoria'". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie IV*, 2001, vol. 6, n° 1, p. 249-254.
- DIEGO SÁNCHEZ, Jorge; JAIME DE PABLOS, M.<sup>a</sup> Elena y BORHAM PUYAL, Miriam. *La universidad con perspectiva de género*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2018.
- DÍEZ PLATAS, Fátima. "La biblioteca digital Ovidiana: Un proyecto patrimonial de vocación iconográfica sobre el 'Ovidio ilustrado'". *Norba: Revista de arte*, 2020, vol. 40, p. 21-50.
- ELAM, Caroline. "Paola Barocchi and the I Tatti Mongan Prize". *Villa I Tatti*, 2007, vol. 27, p. 11.
- ESCAÑUELA, Ana y VERNEDA RIBERA, Meritxell. "Biblioteca Digital d'Història de l'Art Hispànic". *Biblioteca Informacions*, 2011, vol. 40, p. 7-9.
- FABIAN, Carole Ann y SALOMON, Kathleen. "Future of Art Bibliography Initiative: Charting a New Future". *Art Documentation. Journal of the Art Libraries Society of North America*, 2012, vol. 31, n° 2, p. 176-185.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando; URBINA, Eduardo; FURUTA, Richard y DENG, Jie. "La colección de Quijotes ilustrados del Proyecto Cervantes: Catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2005, vol. 25, p. 79-104.
- GUIL BOZAL, Ana. "Mujeres y ciencia: techos de cristal". *EccoS Revista Científica*, 2008, vol. 10, n° 1, p. 213-232.
- LEVI, Donata. "Paola Barocchi e 'l'elaborazione automatica'". En: CONTE, Floriana (ed.). *Le risorse digitali per la storia dell'arte moderna in Italia. Progetti, ricerca scientifica e territorio*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. 15-37.
- LÓPEZ POZA, Sagrario y PENA SUEIRO, Nieves. "Divisao o empresas históricas de damas. Algunos testimonios (siglos XV y XVI)". *Imago: revista de emblemática y cultura visual*, 2018, vol. 10, p. 75-97.
- MARASCHIO, Nicoletta. "L'Accademia della Crusca e la lingua dell'arte". En: CONTE, Floriana (ed.). *Le risorse digitali per la storia dell'arte moderna in Italia. Progetti, ricerca scientifica e territorio*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. 55-68.
- MIGNINI, Maria. *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-40)*. Roma: Carocci, 2009.
- NASTASI, Martina. "Catalogo delle pubblicazioni storico-artistiche della casa editrice S.P.E.S.". *Studi di Memofonte*, 2017, vol. 19, p. 51-114.
- NASTASI, Martina. "Conservare, valorizzare e diffondere la cultura storico-artistica mediante il Web: la Fondazione Memofonte onlus". *Rivista Trimestrale di Scienza dell'Amministrazione*, 2016, vol. 1., s/p. DOI: <https://doi.org/10.32049/RTSA.2016.1.7>.
- NENCIONI, Giovanni. "Paola Barocchi e l'Accademia della Crusca". *Bollettino d'informazioni del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali*, 1997, vol. 7, n° 1-2, p. 7-18.
- PASSERINI, Luisa y PEROSINO, Maria. *La conoscenza dell'esperienze figurative: Paola Barocchi; Art History Oral Documentation Project completed under the auspices of the Getty Center for the History of Art and the Humanities*. Los Angeles: The J. Paul Getty Trust, 1994.
- PELLEGRINI, Emanuele. "Ragghianti e Longhi in una lettera a Paola Barocchi". *Predella: Journal of Visual Arts*, 2014, vol. 36, p. 105-121.

- POGGI, Giovanni. *Il carteggio di Michelangelo* (ed. de Paola Barocchi y Renzo Ristori). Firenze: S.P.E.S.-Sansoni Editore, 1965-1983.
- POSO, Regina. "Ultimi studi sulla architettura barocca pugliese". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia, Serie III*, 1972, vol. 2, n° 2, p. 873-881.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria (dir.). *Teoría y literatura artística en la sociedad digital: construcción y aplicabilidad de colecciones textuales informatizadas; la experiencia del proyecto ATENEA*. Gijón: Trea, 2009.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria: "La teoría y la literatura artística ante las condiciones de nuestro tiempo". En: RODRÍGUEZ ORTEGA, Nuria y TAÍN GUZMÁN, Miguel (eds.). *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, p. 1033-1080.
- SALOMON, Kathleen. "Facilitating Art-Historical Research in the Digital Age: The Getty Research Portal". *Getty Research Journal*, 2014, vol. 6, p. 137-141.
- SÉNÉCHAL, Philippe. "Paola Barocchi, francofila diffidente?", *Rendiconti. Accademia Nazionale dei Lincei*, 2018, vol. 29, n° 1-2, p. 217-228.
- TOMÀS FOLCH, Marina y GUILLAMÓN RAMO, Cristina. "Las barreras y los obstáculos en el acceso de las profesoras universitarias a los cargos de gestión académica". *Revista de Educación*, 2009, vol. 350, p. 253-275.
- VV.AA. *Giorgio Vasari. Percorsi didattici nel cinquecentario della nascita*. Perugia: Morlacchi editore, 2012.



# **E** L DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA EN EL CURSO 2022-2023

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Este texto recopila los aspectos docentes, de gestión, las actividades académicas y su difusión durante el curso académico 2022-2023.

## **LA DOCENCIA DURANTE EL CURSO 2022-23**

### **La docencia del Departament d'Història de l'Art**

La docencia del Departament d'Història de l'Art a lo largo del curso 2022-23 se distribuyó en docencia de grado y master. El mayor número de horas corresponde al grado de Historia del Arte. El profesorado del departamento también imparte docencia en otros títulos, el grado en Historia, el Grado en Geografía y Medio Ambiente, el Grado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas, el grado en Filosofía y el grado en Turismo.

En cuanto a los masters, recae en el departamento la organización del Master Interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual (UV-UJI) y el itinerario de Conservación Preventiva del Patrimonio en el Master de Patrimonio Cultural: Identificación Análisis y Gestión. Además, profesorado del departamento imparte docencia en el Master Universitario de Cooperación al Desarrollo.

### **El Grado en Historia del Arte**

El Grado en Historia del Arte concentra la mayor parte del esfuerzo docente del departamento. La coordinación del grado queda a cargo del profesor Juan Chiva Beltrán, la coordinación de primer curso en la profesora Àngels Martí Bonafé, la de segundo en la profesora Teresa Izquierdo Aranda, la de tercero en el profesor Jorge Sebastián Lozano y la de cuarto y coordinación del TFG en Elvira Mocholí Martínez. La organización del título recae en la Facultat de Geografia i Història a través de la CAT presidida por la vicedecana de estudios Marta García Carrión.

El grado de Historia del Arte realizó una primera renovación de su acreditación en 2017 y la segunda

en el año 2023. Los días 6 y 7 de febrero tuvo lugar –en formato online– la visita de la comisión de acreditación, proceso que se resolvió favorablemente.

El premio extraordinario del grado de Historia del Arte del curso 2022 recayó en Ana Bayo Molina y Carolina Jaén Torregrosa.

El viernes 30 de junio tuvo lugar el acto de graduación en Historia del Arte (promoción 2019-2023). El acto se realizó en los Jardines La Hacienda del Puig con asistencia de estudiantes, familiares y amistades y un grupo de docentes. Actuaron como padrinos Angels Martí, Elvira Mocholí, Juan Chiva y Alejandro Villar el conductor del acto fue el profesor Felipe Jerez.

### **El tránsito desde la Educación Secundaria**

Durante la segunda semana de febrero los estudiantes de segundo de bachiller pudieron conocer la Facultat de Geografia i Història y sus diferentes grados en el marco del programa Coneixer de la UV.

El 31 de marzo tuvieron lugar las IV Olimpiadas de Historia del Arte de la Universitat de València con participación de 68 alumnos de diferentes centros. Por la asignatura de Historia del Arte ganó el primer premio Laura Gómez Dalmau del IES de Albal, el premio de la asignatura Fundamentos de la Historia del Arte lo ganó Avril Gómez Núñez del IES Clot del Moro de Sagunt.

### **Los proyectos de Innovación Educativa**

El vicerrectorado de Formación Permanente, Transformación Docente y Ocupación de la Universitat de València convoca ayudas para el desarrollo de proyectos de Innovación Educativa. Por un lado, se trata de PIC (Planes de Innovación de Centro) y por otro PID (Proyectos de Innovación Docente). En el caso del Departament d'Història de l'Art en el curso 2022-23 Elena Monzón Pertejo dirigió el proyecto "El estudio de la imagen como eje inte-



Fig. 1. Acto de graduación en Historia del Arte (promoción 2019-2023).

gradador de la Historia del Arte (III). Creatividad, motivación y trabajo colaborativo para la elaboración de un glosario multimedia y participación activa en los talleres de visualidad artística”, Cristina Vidal Lorenzo el proyecto “Acciones innovadoras para dar visibilidad a las mujeres de la antigüedad en el aula” y María Vives López el proyecto “Trencant la Història. Imatges textos i contextos per a la igualtat en la Història de l’Art Contemporani”.

Relacionados con estas convocatorias el 21 de febrero el grupo Arsmaya celebró la II Jornada d’Innovació Docent “Experiencias Compartidas: La introducción de la perspectiva de género en la docencia de la Historia de las Culturas Antiguas”. El 30 de marzo tuvieron lugar las II Jornadas de Innovación Educativa “Experiencias de Innovación Educativa en el estudio de la Imagen como Historia Cultural” organizadas por el grupo APES. Estudios de Cultura Visual y el 9 de mayo tuvo lugar el Workshop “Innovación, género y decolonialidad en el arte contemporáneo”. El 26 de abril Trencart organizó la conferencia de Mariàngeles Pérez Martín, “Art, gènere i poder en les acadèmies il·lustrades”.

### La perspectiva de género y la igualdad

La Universitat de València convoca el premio “Olga Quiñones” con el objetivo de promover la incorporación de la perspectiva de género y la igualdad en la docencia y en la investigación. En la IX edición de 2022 en la modalidad de Trabajo Fin de Grado fue premiado el TFG “La sociabilidad en el arte el siglo XIX. Mujeres, espacio y creación en la Académie Julien” de Gemma Fernández González dirigido por la profesora Mariàngeles Pérez Martín.



Fig. 2. II Jornada de Innovación Docente sobre la introducción de la perspectiva de género en la Historia de las Culturas Antiguas.



Fig. 3. Entrega del premio “Olga Quiñones” al mejor TFG con incorporación de la perspectiva de género y la igualdad.

A través de la Unitat de Igualtat se convocan ayudas para impulsar la igualdad de mujeres y hombres, en el curso 2022 recibieron ayuda la profesora Maria Luisa Vázquez de Agredos Pascual, para la actividad “Las mujeres, la defensa y el mar: capitanas, corsarias y piratas en la Historia. Nuevos relatos con perspectiva de género” y la profesora Cristina Vidal Lorenzo para la actividad “Mujeres, arte y antigüedad. Rompiendo tópicos III”.

El 22 de noviembre tuvo lugar la III edición del seminario permanente *Trencant Tòpics* dedicada a reflexionar sobre la relación de las mujeres con los espacios arquitectónicos en la antigüedad y el 25 de mayo se celebró la I Jornada *Gènere i Visualitat* “Alianzas entre la teología y la historia del arte en clave feminista”.

El 30 de noviembre tuvo lugar la I Jornada Intra-facultativa de Projectes de Recerca amb Perspectiva de Gènere impulsada desde el decanato desde el marco de la Comissió d’Igualtat i Polítiques Inclusives con participación de diferentes miembros del departamento.

También tuvieron lugar las II Jornades de Museología Feminista, una actividad abierta a toda la comunidad universitaria organizada por Col·lectiva Portal d’Igualtat.

### Las actividades complementarias del grado de Historia del Arte

El Departament d’Història de l’Art en coordinació con la Facultat de Geografia i Història ofrece un buen número de actividades vinculadas a diferentes

materias del Grado que completan la formación en unas ocasiones fuera del aula, en otras con la entrada en el aula de otras voces diferentes a la del profesor o sencillamente con la realización en el aula de actividades de carácter práctico. Con el fin de aprovechar los recursos y dinamizar la relación de estudiantes de niveles distintos, en ocasiones esas actividades se coordinan entre diferentes materias o incluyen a alumnado de Máster. En algunos casos se trata de eventos académicos que –aunque preparados para un alumnado concreto– se abren al resto de la comunidad universitaria. Por todo ello, estas actividades acaban convirtiéndose en una parte importante de la oferta cultural de la facultad vinculada al departamento. Aquí nos limitamos a reseñar una parte de esas actividades.

De entre los talleres prácticos realizados en el aula destaca el Taller de Grabado e Impresión realizado en el marco de la asignatura “Historia de las Artes Gráficas”, que organizado por el profesor Felipe Jerez e impartido por el Dr. Óscar J. Martínez y que alcanzó en el curso 2022-23 su XV edición.

Los alumnos de primer curso de la asignatura “Análisis e interpretación de la imagen” visitaron la exposición de Jaume Plensa en el Centro Cultural Bancaja.

En cuanto a los alumnos de segundo curso de grado, los alumnos de Historia del Arte Gótico realizaron una salida a Segorbe y Jérica, visitando el casco urbano de las poblaciones, el Museo Municipal de Jérica y el Museo Catedralicio de Segorbe. En otro momento visitaron también la Lonja de Valencia. Los alumnos de la asignatura Arte Barroco del si-





Fig. 4. Taller de grabado impartido por Oscar Martínez.

glo XVII realizaron en la capilla de la Sapiència la actividad "Com sonava l'arquitectura barroca?" con la participación de Mario Castelló, violoncelista en la ADDA Simfònica d'Alacant. En el marco de la misma asignatura el profesor José Riello de la UAM impartió la conferencia "Velázquez expandido". Los alumnos pudieron escuchar un buen número de charlas entre ellas "La restauración de patrimonio arquitectónico. Estudios previos y metodología de intervención" a cargo de la restauradora Sofía Martínez Hurtado. Los alumnos de "Historia del Arte Bizantino e Islámico" realizaron una ruta de la ciudad para estudiar el icono de la Virgen de Gracia de la iglesia de San Agustín y los restos de las murallas islámicas de València.

Los alumnos de la asignatura Historia y Gestión del Patrimonio visitaron el Museu Valencià de la Festa d'Algemesí guiados por su director, Julio Blasco. Los alumnos de la asignatura de Profesionalización de la Historia del Arte recibieron como es habitual diferentes charlas entre ellas la de Amparela Benlliure. En el marco de la asignatura Historia del Arte Valenciano II se visitó el Palau Comtal de Cocentaina y el Ducal de Gandía. También pudieron visitar el Museu de Belles Arts de Castelló y el MACVAC de Vilafamés. Desde la materia Historia del Arte y Profesionalización se visitó el Centro del Carmen de Cultura Contemporánea, con una conferencia de José Campos.

Los alumnos de la asignatura de Arquitectura Industrial visitaron el antiguo matadero municipal de Valencia que hoy acoge el Centro Cultural y Deportivo La Petxina y la antigua central hidroeléctrica de Nou Moles. En otra visita recorrieron un itinerario del patrimonio industrial de los barrios



Fig. 5. Visita a la Lonja de alumnos de grado.

del Grao y del Cabanyal. También visitaron los restos de la antigua siderúrgica Altos Hornos del Mediterráneo en la ciudad factoría del Port de Sagunt como parte de la Ruta Europea del Patrimonio Industrial (ERIH). Los alumnos de Historia del Urbanismo Europeo visitaron la exposición "1972: cap a la ciutat monstre" en el Centro Cultural La Nau, visitaron la villa de Chelva, el palacio vizcondal y el acueducto de la Peña Cortada en Calles. Los alumnos de Arte Iberoamericano visitaron el Museo de América (Madrid) y la Biblioteca Histórica de la Universitat de València. En el marco de la asignatura de Historia de la Música tuvo lugar el II Taller de Música UV con la visita del organólogo y especialista en instrumentos musicales Jota Martínez con la charla "La reconstrucción de los instrumentos de las cantigas de Alfonso X a través de los programas visuales de la Historia del Arte". Los alumnos de Historia de las Artes Gráficas visitaron la exposición "Estampes en transició. Obra gràfica de la Col·lecció Martínez Guerricabeitia".

### La docencia en los laboratorios de Historia del Arte

Uno de los recursos con los que cuenta la docencia y la investigación en el área de Historia del Arte en la Universitat de València son los laboratorios de



Historia del Arte. El primer espacio-taller fue habilitado en el año 2000, fue bautizado con el nombre del fallecido catedrático "Santiago Sebastián" y el segundo se inauguró en 2013 para la docencia experimental y la investigación. Los laboratorios de Historia del Arte quedaron configurados como el "Laboratorio taller de técnicas artísticas Santiago Sebastián" y el "Laboratorio de Análisis y Diagnóstico de Obra de Arte". 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.

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, la profesora Marisa Vázquez de Ágredos y el profesor Adrià Besó como colaborador. Desde 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".

### Prácticas y orientación profesional

La orientación profesional de los alumnos se inicia en los estudios de grado con una asignatura obligatoria dedicada a analizar las salidas profesionales de la disciplina. Como transición al mundo profesional, el alumnado de último curso de grado y master tiene la posibilidad de realizar prácticas externas, curriculares o extracurriculares. Las prácticas son tutorizadas por profesorado del departamento y por responsables de las empresas o instituciones públicas o privadas donde se realizan. La coordinadora de prácticas de la Facultat de Geografia i Història y en el grado de Historia del Arte es la profesora Mireia Ferrer.

Nuestros alumnos realizan prácticas en museos públicos (Museo de Bellas Artes de València, Institut Valencià d'Art Modern-IVAM, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Museu de Belles Arts de Castelló, Museo Nacional de Cerámica González Martí, Casa Museu Benlliure, Museu d'Història de València, Museu Valencià de la Il·lustració i la



Fig. 6. Visita al Museo de América de alumnos de grado.

Modernitat-MUVIM, et.) e instituciones, colecciones privadas y galerías (Fundació Bancaixa, Bombas Gens, Espai Visor, Galería Maika Sánchez, Pepita Lumier Galería); prácticas en el campo de la gestión cultural y el turismo en organismos municipales y empresas del sector, empresas de tasación de obras de arte o centros de educación secundaria.

Asimismo, tanto la Facultat de Geografia i Història como la Universitat de València organizan diferentes actividades destinadas a la inserción profesional, algunas de ellas dirigidas o con implicación de nuestra área de conocimiento. Una parte de estas iniciativas se canalizan a través de la Unidad de Emprendimiento UVemprén o a través de UVempleo. La Facultat de Geografia i Història con la colaboración de UVempleo viene organizando en Foro de Ocupación y Emprendimiento que en el curso 2022-2023 contó con la mesa redonda "Los oficios de la Historia del Arte: investigación, difusión, gestión" moderada por Juan Chiva Beltrán y Sergi Doménech García con la intervención de Irene Ballester Guigues, Desirée Juliana Colomer y Álvaro Solbes García.

### Postgrado de Historia del Arte: Máster Interuniversitario en Historia del Arte y Cultura Visual

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 titulados que estén interesados en perfeccionar su formación académica en historia del arte y la arquitectura. El master,



Fig. 7. Clausura del curso 2022-23 del Master de Historia del Arte y Cultura Visual.

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 es el profesor Rafael Gil Salinas.

El 27 de septiembre de 2022 tuvo lugar la sesión inaugural del Master con Óscar J. Martínez, profesor de la Escola d'Art i Superior de Disseny que pronunció la conferencia "Historia del diseño: ¿una asignatura pendiente?". Como viene siendo habitual antes se realizó una sesión informativa para los alumnos y con posterioridad se realizó un encuentro distendido en la cafetería.

Una buena parte de los congresos y seminarios organizados por los diferentes grupos de investigación y a los que hacemos referencia en otro apartado tienen como destinatarios privilegiados a los alumnos de master. Además, se organizan otro tipo de actividades formativas organizadas de manera específica para ellos. El 3 de noviembre de 2023 parte del alumnado del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual acompañados por el profesor Rafael Gil visitó la exposición del artista napolitano Roberto Pugliese en la Galería Ana Serratosa. Los alumnos del módulo de Épocas y Culturas el 22 de diciembre pudieron visitar diferentes exposiciones en torno a Sanchis Guarner en el Centre Cultural La Nau, la iglesia de San Juan de la Cruz,

la de San Martín y la de San Esteban y las exposiciones "La Casa de la Ciudad y el Buen Gobierno" en la Sala de Exposiciones Municipal de Valencia y "Tota pedra fa paret. Fragments d'arquitectura a València. Segles XIII-XVI".

Como todos los años, en el mes de mayo se realizó una sesión informativa destinada a los alumnos de cuarto curso de grado orientada a la matrícula de la XV edición del Master 2023-24 y el 23 de mayo tuvo lugar una distendida reunión de clausura con un encuentro de alumnado y profesorado del master.

#### **Master en Patrimonio Cultural: Identificación, Análisis y Gestión**

El Departament d'Història de l'Art participa en el Máster en Patrimonio Cultural: identificación, análisis, gestión organizado por la Facultat de Geografia i Història. Está dirigido a personas tituladas que deseen ampliar su formación en patrimonio histórico-cultural con un perfil profesional. El Máster 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."

En el curso 2023-24 los alumnos realizaron sesiones en el Museo de Bellas Artes con la profesora Sonia

Jiménez, visitaron Aras de los Olmos y Chelva con el profesor Josep Montesinos y con el mismo profesor visitaron el taller artesano de la familia March y realizaron un itinerario por la Ciutat Vella de València. La profesora Angela Montesinos organizó el seminario Patrimonio Digital y Conservación. Artes audiovisuales, digitales, performáticas y multimedia impartido por Claudia Giannetti, investigadora en la relación arte-ciencia-tecnología, teórica y comisaria.

### Títulos propios de posgrado

El Departament d'Història de l'Art participa también en títulos propios de postgrado, dependientes de la Fundación Universidad-Empresa ADEIT.

El curso 2022-2023 tuvo lugar la quinta edición del *Máster Propio PERMEA: Programa Experimental en Mediación y Educación a través del Arte*, de 60 créditos, dirigido por Ester Alba Pagán, junto con Clara Boj Tovar (Universitat Politècnica de València) y José Campos Alemany (Coordinador de Educación y Mediación. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana). Entre sus objetivos se encuentra la formación del alumnado en la mediación y la educación a través del arte. Para ello aborda diversas materias sobre arte contemporáneo, educación y compromiso, así como las instituciones culturales como dispositivos pedagógicos. Este título propio se realiza gracias a la colaboración con el Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

En el caso del Master Propio Diagnóstico Artística y autenticación de obras de arte y el título propio de Experto universitario en mercado y gestión de arte contemporáneo, no se impartieron el curso 2023-2024.

### LA INVESTIGACIÓN EN EL DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

#### El doctorado en Historia del Arte

El programa conjunto de Doctorado en Historia del Arte por la Universitat de València y la Universitat Jaume I de Castelló se puso en marcha en el curso 2011-2012 y ese mismo año obtuvo la Mención hacia la Excelencia del Ministerio de Educación. La coordinadora del programa es la profesora Mercedes Gómez-Ferrer.

El programa, gracias a la gran cantidad de actividades organizadas por los diferentes grupos de investigación, ofrece una notable flexibilidad de propuestas que permiten completar las 150 horas de actividades formativas exigidas, 60 transversales

(gestionadas por la Escuela Doctoral) y 19 específicas (gestionadas por el propio programa de doctorado).

El 25 de abril de 2023 tuvo lugar el VII Taller de Tesis organizado por el Personal Investigador en Formación del Departament d'Història de l'Art.

Una buena parte de los doctorandos participaron también en el congreso organizado por Pangaea. Jóvenes Investigadores de la Facultat de Geografia i Història, "Espacios, redes y cultura en un mundo globalizado".

El departamento estuvo presente en el acto solemne de investidura de doctores durante los cursos 2018-2019 y 2019-2020 por la doctora Sonia Jiménez y su directora Mercedes Gómez-Ferrer.

### Tesis doctorales leídas en el programa de doctorado de Historia del Arte en el curso 2022-23

ÁNGEL CAMPOS PERALES leyó la tesis *Arte, coleccionismo y cultura nobiliaria en el Reino de Valencia en tiempos de Felipe III*, codirigida por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano y Miguel Falomir Faus (Museo del Prado).

CLARA SOLBES BORJA leyó la tesis *El campo artístico valenciano durante el franquismo: una intervención feminista*, codirigida por Rafael Gil Salinas y Mireia Ferrer Alvarez.

INMACULADA SANCHIS DEVÍS leyó la tesis *Un oficio artístico: los viajeros de la Ciudad de Valencia en el siglo XVI*, dirigida por Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

FRANCISCO BAUTISTA QUEROL leyó la tesis *La enseñanza de la pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos durante su primera época (1768-1808)*, dirigida por Yolanda Gil Saura.

VICTORIA BERNAD LÓPEZ leyó la tesis *La última cena: continuidad y variación de los tipos iconográficos*, codirigida por Rafael García Mahiques y Elena Monzón Pertejo.

ARACELI MORENO COLL leyó la tesis *¿Una herencia incómoda? Percepciones del patrimonio islámico peninsular en el mundo moderno (siglos XV-XVII)*, codirigida por Luis Arciniega García, Borja Franco Llopis (UNED) y Luis Bernabé. (UA)

ISABEL RUIZ GARNELO leyó la tesis *El patrimonio artístico de la comunidad de la Corona de Aragón en Roma (h. 1350-1522)* dirigida por Mercedes Gómez-Ferrer.

CAROLINA FÁBREGAS HERNÁNDEZ leyó la tesis *Estrategias de marketing digital en los museos españoles*, codirigida por Rafael Gil Salinas y Rebeca Antolín (UCM).

CARLOS ENRIQUE NAVARRO RICO leyó la tesis *La escultura en el sistema de las artes: València (1500-1700)*, dirigida por Yolanda Gil Saura.

ANETA VASILEVA leyó la tesis *Eternizando la primavera. Codificación de la representación femenina en la ilustración del libro infantil español y ruso en el siglo XX*, codirigida por María José López Terrada y Daniel Benito Goerlich.

ESTHER PASCUAL ALEGRE leyó la tesis *La obra de Miquel Navarro como relato autobiográfico*, codirigida por José Martín Martínez y Luis Arciniega García.

TIAN ZENG leyó la tesis *La influencia de la porcelana china en los estilos artísticos de la cerámica española hasta el siglo XVIII* dirigida por Albert Ferrer Orts.

ANTONIO MECHÓ GONZÁLEZ leyó la tesis *El arte de la medalla conmemorativa. Luis XIV de Francia como paradigma de Retórica metálica*, dirigida por Rafael García Mahiques.



## GRUPOS DE INVESTIGACIÓN

Los Grupos de Investigación de la UV (GIUV), regulados en el capítulo I del Reglamento ACGUV48/2013, son estructuras básicas de organización y desarrollo de la actividad investigadora, resultado de la agrupación de investigadores, libre y voluntaria, por razones de coincidencia estable en sus objetivos, infraestructuras y recursos, compartidos entorno a unas líneas de investigación comunes, afines o complementarias con compromiso temporal de estabilidad, consolidación y trabajo conjunto, y capacidad de financiación sostenible.

En el seno del Departament d'Història de l'Art están inscritos oficialmente en el Registro de Estructuras de Investigación de la Universitat de València (REIUV) los siguientes grupos de investigación, con indicación del personal que lo integra:<sup>1</sup>

*Memoria y significado: uso y percepción de los vestigios del pasado en el ámbito valenciano de la Edad Media y Moderna – MUPART – GIUV 2013-044.* Miembros: Amadeo Serra (director), Luis Arciniega García, Adrià Besó Ros, Albert Ferrer Orts, Francesc Granell Sales, María de la Encarnación Montero Tortajada, Vicente Gabriel Pascual Montell, Pablo Sánchez Izquierdo, Jorge Sebastián Lozano, Vega Torres Sastrús, Óscar Calvé Mascarell.

*Arte y arquitectura de la Edad Moderna – GEO-ART – GIUV2013-055.* Miembros: Mercedes Gómez-Ferrer (directora), Yolanda Gil Saura, Sonia Jiménez Hortelano, Ángel Campos Perales, Isabel Ruiz Garnelo, Andrés Ávila Valverde.

*Grupo de investigación en arte, arqueología y patrimonio cultural – ARSMAYA – GIUV2013-094.* Miembros: Cristina Vidal Lorenzo (directora), María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, Mireia López Bertran, Esther Parpal Cabanes, Nuria Feliu Beltrán.

*Valencia, universidad y arte. Arte, cultura y sociedad en España, de 1750 a la actualidad – VALUART – GIUV2015-224.* Miembros: Rafael Gil Salinas (director), Ester Alba Pagán, Felipe Jerez Moliner, María José López Terrada, José Martín Martínez, Mireia Ferrer Alvarez, Mariángeles Pérez Martín, María Roca Cabrera, Clara Solbes Borja, Daniel Benito Goerlich.

*Estudis de Cultura Visual – APES – GIUV2017-346.*

Miembros: Rafael García Mahiques, Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, Ángeles Martí Bonafé, Sergi Domenech García, Juan Chiva Beltrán, María Elvira Mocholí Martínez, María Teresa Izquierdo Aranda, Elena Monzón Pertejo, Enrique Olivares Torres, Esther González Gea.

## Dirección de proyectos I+D en curso

Los profesores del Departament d'Història de l'Art participan en un buen número de proyectos de investigación radicados en otros departamentos o centros de investigación. Aquí solamente recogemos aquellos proyectos cuyo investigador principal forma parte del departamento y son gestionados desde éste.

*Vivir noblemente en la Valencia moderna, una corte de la monarquía hispánica (VINOBLE) (PID 2021-127338NB-I00)* Dir: Yolanda Gil Saura, financiado por MCIN/AEI/10.13039/5011000110 33/, cofinanciado con fondos "FEDER Una manera de hacer Europa" (2022-2026, convocatoria 2021 de ayudas a «Proyectos de generación de conocimiento» en el marco del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023).

*Paisaje Cultural, construido y representado (PCCR) (PID2021-127338NB-I00).* Dir: Luis Arciniega García, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/5011000 11033/, cofinanciado con fondos "FEDER Una manera de hacer Europa" (2022-2026, convocatoria 2021 de ayudas a «Proyectos de generación de conocimiento» en el marco del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023).

*Visualización avanzada de datos históricos a través de mapas multidimensionales y gráficos interactivos ClioViz* Dir: Jorge Sebastián Lozano, PID2021- 126777NB-I00) (2022-2025, convocatoria 2021 de ayudas a «Proyectos de generación de conocimiento» en el marco del Programa Estatal para Impulsar la Investigación Científico-Técnica y su Transferencia, del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023).

<sup>1</sup> Información obtenida de la página web oficial del Servei d'Investigació de la Universitat de València. Para mayor información y un registro actualizado de las personas que componen cada grupo, miembros ó personas colaboradoras, véase: <https://www.uv.es/uvweb/servicio-investigacion/es/investigacion-uv/estructuras-investigacion-transferencia/grupos-investigacion-1285907245695.html> [consultado: 10-01-2024].



Digital Alliances in the era of smart cultural tourism: safeguarding and immersive multisensorial storytelling in the (in) tangible cultural heritage of Hygeia-Roma Hispana. Dir: María Luisa Vázquez de Agredos Pascual. MRR/TED2021-130308B-I00 AEI Proyectos estratégicos a la orientados a la transición ecológica y a la transición digital.

Art, *Historiografia i Feminismes* (arhistFEM), (GIGE2022/130). Dir: Mariàngeles Pérez Martín. Financiado per la Conselleria d'Educació, Universitats i Ocupació, Generalitat Valenciana GE2023.

## 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 éste su número 32 (2023) y que incluye trabajos inéditos de investigación sobre las diferentes especialidades relativas a la Historia del Arte. 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 en un porcentaje superior al 80% a las contribuciones destacadas realizadas en nuestra área por parte de la comunidad científica externa. 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 31 criterios del catálogo *Latindex* para revistas impresas y se encuentra integrada en la base de datos especializada IBA (*International Bibliography of Art*, Getty Research Institute). A partir de 2012 comenzó a ser evaluada por la prestigiosa base de datos *Scopus* de la plataforma *SCImago Journal Rank* (SJR) donde en 2022 está situada en el cuarto cuartil (Q4). La revista ha sido admitida en ERIH Plus y firmó un convenio de colaboración con la empresa multinacional EBSCO. También obtuvo el ISSN electrónico de la revista (2605-0439), lo que implica, entre otros beneficios, su inclusión dentro del Directorio ROAD de revistas de acceso gratuito en abierto.

Desde el número 27 (2018) incluye 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 permitió la incorporación del número 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 cayendo en las personas que dirigían en cada etapa el propio De-

partamento: 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); Felipe Jerez Moliner, en los números 24 (2015), 25 (2016), 26 (2017), 27 (2018), 28 (2019) y 29 (2020) y Yolanda Gil en los números 30 (2021), 31 (2022) y 32 (2023).

## PROYECTOS EXPOSITIVOS, JORNADAS, CONFERENCIAS Y OTRAS ACTIVIDADES CULTURALES DURANTE EL CURSO 2022-2023

Los días 6 y 7 de octubre de 2022 tuvo lugar el seminario internacional "Habitación las cortes de la monarquía hispánica" organizado por el grupo de investigación Geoart. Arte y arquitectura en la Edad Moderna con el que se iniciaban las actividades del proyecto de investigación I+D Vivir noblemente en la Valencia moderna, una corte de la monarquía hispánica-VINOBLE PID2021-126266NB-100 dirigido por la profesora Yolanda Gil.

Los días 19, 20 y 21 de octubre tuvo lugar el V Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano: Iberoamérica, cartografía abierta, dirigido por el profesor Juan Chiva.

Del 9 al 12 de noviembre tuvo lugar el congreso "La Cartoixa de Portaceli (1272-2022), vuit segles de testimoni" organizado por el profesor Albert Ferrer Orts, Josep-Marí Gómez Lozano y Francisco Fuster Serra.

Entre los días 16 y 19 de noviembre de 2022 tuvo lugar la celebración de las II Jornadas Científicas internacionales Prometeo-Mayatech "Nuevas tecnologías aplicadas al patrimonio cultural precolombino".

El 25 de abril tuvo lugar el seminario internacional "Animales, paisaje cultural y arte: una visión transnacional" organizado por el grupo de investigación MUPART en el marco del proyecto de investigación I+D Paisaje Cultural, construido y representado PID2021-127338NB-100.

Diferentes miembros del departamento participaron en el comisariado de exposiciones vinculadas a la colección Martínez Guerricabeitia organizadas por el Vicerrectorado de Cultura i Societat y la Fundació General de la Universitat de València. El 10 de noviembre se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo Florencio de la Fuente de Requena



Fig. 8. Inauguración de la exposición "Estampes en transició. Obra gràfica de la Col·lecció Martínez Guerricabeitia".

la exposición "Art, dolor i compromís. Dones en la col·lecció Martínez Guerricabeitia", comisariada por los profesores Rafael Gil y Mariángeles Pérez, que estuvo acompañada por el seminario "Las artistas en la escena española contemporánea" dirigido por Rafael Gil Salinas y Ester Alba Pagán. El 23 de noviembre se inauguró la exposición "Estampes en transició. Obra gràfica de la Col·lecció Martínez Guerricabeitia" en la sala del Casino Liberal de Algemés, comisariada por Felipe Jerez. Durante los meses de marzo y abril la exposición pudo verse en la Casa Ridaura de Albaida y a partir del 11 de mayo se pudo ver en el Centre Cultural La Nau, siendo objeto de visita y actividad por parte de diferentes grupos de grado y master guiados por el comisario. El profesor Vicente Pla comisarió la exposición "José Martínez Medina y la innovación artística en Valencia, contextos de la Col·lecció Martínez Guerricabeitia".

El 5 de octubre se inauguró en la Facultat de Geografia i Història la exposició "The Art of Resistance-Cultura als campus" comisariada por Alejandro Villar. Raquel Baixauli y Esther González Gea comisariaron la exposición "Mort i Dol. Col·lecció fotogràfica de Rafael Solaz" dentro del programa Cultura als Campus del Vicerectorat de Cultura, que se inauguró en la Sala de Exposiciones de la Facultat de Medicina y Odontología el 27 de marzo. El 28 de abril se inauguró la exposición "Artivisme Feminista Col·lectiva Portal d'Igualtat" en la Sala

de Les Bigues del centre cultural La Nau comisariada por Alex Villar y Mercè Domenech, realizada con la colaboración del alumnado del Master de Historia del Arte y Cultura Visual y del de Patrimonio Cultural. El 27 de junio en el Centre Cultural La Nau se inauguró la exposición "Ligas y ligueros" premiada en la segunda edición de Activa Cultura. El Proyecto expositivo estuvo a cargo de Virginia Sogorb, alumna del Master de Historia del Arte y Cultura Visual.

Fuera ya del marco de nuestra universidad, el 6 de marzo tuvo lugar al Saló de Respecte del Palau dels Scala la inauguración de la exposición "Sorolla en Roma. El artista y la pensión de la Diputación de Valencia (1884-1889)" comisariada por Rafael Gil.

La Universitat de València participó en el Any Sorolla con un ciclo de conferencias organizado por el Aula d'Arts Visuals en las que vienen participando un buen número de profesores del departamento. El 28 de abril el profesor Rafael Gil impartió la conferencia "Sorolla y el seu temps" y el 2 de junio la profesora Mireia Ferrer la conferencia "Sorolla i la dona. Un retrat social". Las conferencias se prolongan a lo largo del curso 2023-2024.

El Departament d'Història de l'Art organizó la conferencia del profesor Juan Clemente Rodríguez Estévez, de la Universidad de Sevilla "El universal convite. Arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento y la del profesor Bonaventura Bassegoda que impartió la conferencia "Les exposicions retrospectives d'art, un tema encara obert per a la recerca en Història de l'Art".

Los profesores del departamento impartieron un buen número de conferencias y participaron en congresos y seminarios que no pueden recogerse en esta memoria. En el Museo del Prado la profesora Mireia Ferrer, el 8 de marzo participó en el ciclo de conferencias del Museo del Prado, "Mujeres artistas en el Prado. El siglo XIX y el tránsito a la modernidad" con la conferencia "En el taller de arriba. Mujeres artistas en el medio artístico del siglo XIX" y el doctorando Carlos Enrique Navarro participó el 29 de octubre en el "Programa Joven" del Centro de Estudios con la conferencia "Una propuesta formativa para Diego de Tiedra". El 19 de enero Yolanda Gil participó en el simposio "Abierto por obras" con motivo de la restauración de la cúpula de la rotonda de las Escuelas Pías de Valencia. El 14 de julio los profesores Rafael García Mahiques y Montiel Seguí presentaron y mostraron el hallazgo de unas epigrafías musicales inscritas sobre los muros de una de las capillas del claustro gótico del convento del Carmen de Valencia. En el CCCC.

El 20 de octubre de 2022 vio la luz el primer número de ARXIU, la revista académica del Arxiu Valencià del Disseny codirigida por Xavier Giner –profesor de la EASD– y por Vicente Pla, profesor del Departament d’Història de l’Art. El viernes 3 de marzo el profesor Enric Olivares presentó el libro *Els guerrers de la festa. La dansa dels torneiants en la tradició valenciana* en el Museu de la Festa de Algemés. El 23 de marzo se presentó el libro de Roser García Peris, *La plaça del mercat de València. Un escenari per a la història des de 1238* editado por la Diputació de València y presentado por el profesor Luis Arciniega. El 8 de junio se presentó en el Museo de Bellas Artes de València el libro de la profesora Mercedes Gómez-Ferrer *Historia arquitectónica del Colegio San Pío V de València*.

### CÁTEDRA DEMETRIO RIBES (UVEG)

El profesor Luis Arciniega dirige esta cátedra universitaria fruto del convenio de colaboración entre la Conselleria competente en infraestructuras y transporte de la Generalitat Valenciana y la Universitat de València. En el año 2022 el equipo de investigación ha estado formado por: Óscar Calvé, Manuel Carreres, Susana Climent, Ester Medán y Rubén Pacheco.

Las investigaciones sobre las infraestructuras ferroviarias han sido las protagonistas en el mencionado año. Entre ellas destaca el *Atlas de las Vías Verdes de la Comunitat Valenciana*. Este proyecto identifica los recorridos y elementos patrimoniales de las antiguas líneas ferroviarias. Se ha elaborado una WebApp a la que se puede tener acceso desde cualquier dispositivo, identificando el trazado original de la línea y sus infraestructuras.<sup>2</sup> Descuella el ejemplo de la *Vía Verde de Ojos Negros*, sobre la que se han hecho exposiciones itinerantes en Jérica, Caudiel, Navajas, Torás, Viver y Algimia d’Alfara. Por otra parte, la muestra *Pasos a nivel: cruzamientos sobre hierro y asfalto*, inaugurada en la sala expositiva de la estación de ADIF Joaquín Sorolla en julio 2021 y prorrogada durante 2022 en la ETSICCP de la UPV, aborda la transformación de estas infraestructuras a lo largo del tiempo. Estas exposiciones han sido comisariadas por Luis Arciniega.

La convocatoria del 18 Premio Demetrio Ribes se resolvió a favor del trabajo presentado por Miguel Ángel Villacorta, *La Compañía de los Caminos de Hierro del Norte de España: estructura empresarial y gestión contable (1900-1923)*. En 2022 se editó el trabajo ganador del 17 Premio Demetrio Ribes, *La*

*arquitectura de las estaciones intermedias. La sección “non nata” del Teruel-Alcañiz*, de Pedro Verdejo. Además, se publicaron los trabajos finalistas: José Alabau e Ignacio Latorre, *La vía férrea Baeza-Utiel. El tren que perdió el interior valenciano*; y Els camins de l’Antiguitat al País Valencià de Ferran Arasa. La labor editorial sobre temas ferroviarios se amplía con la publicación de Óscar Calvé, *Crónica de la línea Valencia-Tarragona. Los primeros trazos de hierro del Corredor Mediterráneo*.

La ingeniería hidráulica ha sido otro de los objetivos de la cátedra durante el año 2022. La exposición itinerante desde el año 2020, *Rius per l’aire. Aqüeductes de la Comunitat Valenciana*, comisariada por Luis Arciniega, se ha expuesto en la Casa de la Cultura ‘José Candela Lledó’ de Crevillent. Una muestra que, como su nombre indica, evoca “los viajes del agua” a través de más de 30 municipios. Por otro lado, *Rasgos institucionales de las entidades de riego valencianas (siglos XIII-XIX)* de Tomás Peris, es el segundo tomo que publica la cátedra como continuación del estudio sobre el regadío histórico valenciano.

En la sección Ingenieros/as y artífices ha sido difundida la historia de la primera mujer colegiada en caminos en España. *Pioneras de la ingeniería: Araceli Sánchez Urquijo*, exposición comisariada por Susana Climent y Óscar Calvé, ha viajado este año a Balmaseda (Euskadi), dentro de las actividades del VIII Congreso sobre patrimonio industrial y obra pública. *Perspectivas de género para el patrimonio industrial. Trabajos de (no) andar por casa*.

En noviembre y diciembre de 2022, se celebró el IV Workshop de Estudios Interdisciplinarios de la Obra Pública: *Germanías (1519-1523) e infraestructuras: concomitancias*. Los resultados del encuentro científico fueron publicados bajo el título *Germanías e infraestructuras: concomitancias*. Además, se presentó en la Facultad de Geografía e Historia de la UVEG la exposición *Germanías e infraestructuras. Paisaje cultural*, comisariada por Luis Arciniega. Estas actividades se enmarcan en el proyecto I+D “Memoria, Imagen y Conflicto en el Arte y la Arquitectura del Renacimiento: la revuelta de las Germanías en Valencia” (HAR2017-88707-P).

La difusión de publicaciones y actividades entre la ciudadanía es otra meta de la cátedra. El libro *Tres arquitectos, una ciudad y un tiempo. Ribes, Mora y Goerlich en la València de principios del siglo XX*, obra coordinada desde la cátedra y con participación de varios de sus miembros como autores, fue

<sup>2</sup> <https://www.catedrademetrioribes.com/viesverdes/ca/>





Fig. 9. Presentación de las publicaciones de la Cátedra Demetrio Ribes en la Fira del Llibre de València.

presentado en la Fira del Llibre de València y en el Colegio de Arquitectos de Valencia. Santiago Tormo, ganador del 16 Premio Demetrio Ribes, explicó su obra, *Funcionalidad hídrica. Las termas mayores de Mura en Llíria (Valencia)* en el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Valencia. Pablo Sánchez realizó la presentación de *La ciudad pensada, la ciudad vivida, la ciudad representada. Impresiones y expresiones artísticas sobre las transformaciones urbanas y la ordenación del territorio en Alicante (1834-1939)*, en la Casa Mediterráneo de Alicante. Los autores José Alabau e Ignacio Latorre expusieron su libro ya citado en la Casa de la Cultura de Utiel. Además, la actividad Paseos por la obra pública, que permite acercar las infraestructuras a la ciudadanía, se dedicó a la vía verde de Alcoi: una ruta donde naturaleza y artefacto ferroviario se aúnan para disfrutar de un paisaje singular. Una herramienta clave para la comunicación de estas y otras acciones es la publicación periódica digital *L'Intermodal* de la Cátedra Demetrio Ribes.

El interés por la ampliación de nuevas líneas de investigación motiva la implicación de la cátedra en proyectos de I+D+i. El año 2022 fue bisagra entre el mencionado proyecto sobre Germanías, y el de "Paisaje cultural, construido y representado" (PID 2021-127338NB-I00). En ambos casos bajo codirección de Luis Arciniega.

El cuidado por la investigación queda reflejado en otros campos, caso de la búsqueda, digitalización y catalogación de archivos públicos y privados. Entre los últimos destaca el de Unión Naval de Levante, tanto por su volumen (50.000 planos, 200 carpetas

de documentos, 2.200 libros y una abrumadora fototeca) como por la vinculación de la empresa con la historia de Valencia. Entre los públicos resalta la labor continuada de digitalización y catalogación del Archivo de las Carreteras del Estado en Castellón (1859-1985) con casi 2.000 expedientes.

Informes y asesoramientos son también parte de los trabajos de la cátedra. El puente de Vadocañas y los astilleros de Unión Naval son algunos de los ejemplos para el año 2022.

La colaboración con otras entidades para la producción científica es otro rasgo distintivo de la cátedra. La participación en jornadas, conferencias, seminarios y congresos es una constante. En 2022 la cátedra ha sumado una decena de aportaciones en reconocidos foros académicos, incluidos congresos nacionales e internacionales.

Paralelamente, la cátedra se implica en la formación de los estudiantes. Su director y parte del personal han impartido clases en el máster "Historia del Arte y Cultura Visual" de la Universitat de València y la Universitat Jaume I (Luis Arciniega); en el máster "Patrimonio Cultural: identificación, análisis y gestión" de la Universitat de València (Luis Arciniega); y en el programa la Nau Gran de la misma universidad (Óscar Calvé). Asimismo, las prácticas de los estudiantes de postgrado se renuevan cada año y abren al alumnado la posibilidad de entrar en contacto con importantes fondos documentales originales.

## CÀTEDRA DE MÚSICA Y DANSA TRADICIONAL DE LA UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

El viernes 31 de marzo se presentó en el Aula Magna del Centre Cultural la Nau la Cátedra de Música y Danza Tradicional de la Universitat de València dirigida por los profesores Enric Olivares y Sergi Domènech, creada gracias al apoyo de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport. El acto estuvo presidido por la vicerrectora de Cultura Ester Alba acompañada del secretario autonómico de Cultura i Esport, Ximo López con la participación de la colla de Dolçaina i Percussió de la Universitat de València, para finalizar se celebró en el claustre de la Nau un *sarau* a cargo del grupo de Balls Populars les Folies de Carcaixent.

## ESTRUCTURA DEL DEPARTAMENTO EN EL CURSO 2022-23

El curso 2022-2023 ejerció como directora la profesora Yolanda Gil y como secretario académico el profesor Sergi Domènech. El personal administra-



tivo continuó estando formado por Isabel Barceló, Loli Rubio y Josefina Civera, apoyadas por María José Calas como auxiliar de servicios adscrita a la Facultat. La plaza de refuerzo en la secretaría fue ocupada en un primer momento por Leonardo García Gavidia sustituyendo a Marta Aguilar y posteriormente se incorporó Vanesa García Urriaga.

En el curso 2022-2023 después de muchos años de vinculación al Departament d'Història de l'Art, renunció a la renovación de su plaza de profesora asociada Aurea Ortiz que contribuyó a formar a toda una generación de estudiantes sobre todo en el estudio de la historia del cine español centrándose en sus responsabilidades laborales en la FilMOTECA Valenciana.

Pasó a ocupar una plaza de profesor Ayudante Doctor el profesor Enric Olivares, hasta ese momento profesor asociado y promocionaron cambiando de categoría el profesor Juan Chiva Beltrán a profesor titular y Luis Pérez Ochando y Elvira Mocholí Martínez a contratada doctora.

En el primer cuatrimestre se incorporaron como profesores asociados Desiree Juliana y David Gimilio y el segundo cuatrimestre Carlos Arenas, David Montolio y Carmen Mariscal.

Se incorporaron cinco contratados postdoctorales Margarita Salas que desarrollaron un primer año de estancia en otro centro de investigación, Francesc Granell Sales en el CNRS de París, Esther Parpal Cabanes en Berkeley-University of California, Clara Solbes Borja en la Universidad de Granada, Ángel Campos Perales en la UNED y Mar Gaitán Salvatella en el ICCROM en Roma (antes había disfrutado de un contrato PID Junior Prometeo). Continuaron su investigación postdoctoral en la UNED y en la Università degli Studi di Palermo respectivamente, Pablo Sánchez Izquierdo y María Roca Cabrera. Por otro lado, se incorporó de estancia de investigación postdoctoral Margarita Salas Cristina Expósito de Vicente, graduada en la Historia del Arte en la UV, doctorada en la UCM, procedente del departamento de Lingüística, Estudios Arabes, Hebreos, Vascos y de Asia Oriental de la Universidad Complutense desplazada en nuestro departamento.

Disfrutaron de una beca de colaboración en el departamento los estudiantes Anna Enguix, Carolina Jaén, David Giner, Jose Francisco López, Sergio Sanchís e Inés Cano Garrido. Natalia Polo Chocano disfrutó de una de las ayudas para colaboración en la investigación convocada por el Sedi supervisada por el profesor Luis Vives Ferrándiz.



Fig. 10. Inauguración de la cátedra de Música i dansa tradicional de la Universitat de València.

Se incorporaron como Personal Investigador en Formación Pau Sarrió Andrés y Montiel Seguí Balaquer.

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, Pascual Patuel Chust, Amadeo Serra Desfilis y Cristina Vidal Lorenzo.

*Profesorado Titular de Universidad:* Ester Alba Pagán, Adrià Besó Ros, Francisco Carlos Bueno Camejo, Juan Chiva Beltrán, Francisco Cots Morató, Sergi Doménech García, Mireia Ferrer Álvarez, Albert Ferrer Orts, Yolanda Gil Saura, Felipe Jerez Moliner, Mireia López-Bertrán, María José López Terrada, Àngels Martí Bonafé, José Martín Martínez, Josep Montesinos Martínez, Fernando Pingarrón-Esaín Seco, María Luisa Vázquez de Ágredos Pascual, y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez.

(Continuó en servicios especiales en el Museo del Prado Miguel Falomir Faus)

*Profesorado Contratado Doctor:* Carlos Cuéllar Alejandro, Teresa Izquierdo Aranda, Elvira Mocholí Martínez, Luis Pérez Ochando, Vicente Pla Vivas y Jorge Sebastián Lozano.

*Profesorado Ayudante Doctor/a:* Sonia Jiménez Hortelano, Encarna Montero Tortajada, Elena Monzón Pertejo, Enric Olivares Torres y Mariángeles Pérez Martín.

*Profesorado Asociado a tiempo parcial:* Carlos Arenas Orient, Irene Ballester Buigues, Andrés Felici Castell, Pascual Gallart Pineda, David Gimilio Sanz, Desiree Juliana Colomer, Carme Mariscal Vilar, Angela Montesinos Lapuente, David Montolio Torán, David Sánchez Muñoz, Joaquín Revert Roldán y Alejandro Villar Torres.

*Personal Investigador en Formación:* Andrés Avila Valverde (Predoc FPU), Raquel Baixauli Romero, Juan Castaño Morcillo, Esther González Gea (Atraccio Talent), Andrés Herraiz Llavador, Arabella Leon Muñoz (Prometeo), Óscar Palomares Navarro, Vicente Gabriel Pascual Montell (Predoc FPU), Pau Sarrió Andrés (Atraccio Talent), Montiel Seguí Balaguer, Vega Torres Sastrús (Predoc FPU), Aneta Vasilava Ivanova, Maria Vives.

*Personal Investigador Postdoctoral:* Angel Campos Perales, Maria del Mar Gaitán Salvatella, Francesc Granell Sales, Esther Parpal Cabanes, Maria Roca Cabrera, Pablo Sánchez Izquierdo, Clara Solbes Borja, Alvaro Solbes García.

*Personal Auxiliar y de Servicios (PAS):* María José Calas, Isabel Barceló Ruiz, Josefina Civera Esteve y Dolores Rubio Saez.

*Representantes de estudiantes en el Consejo de Departamento en 2022-2023:* Anna Enguix Carrasco, Candela Hernández Monferrer, Débora Lendinez Tortajada, Valentina Nava Serna, Natalia Polo Chocano, Núria Roca Cabedo, Sergio Sanchis Pérez y Artur Jan Twarog Miñana.

#### **Junta Permanente**

*Presidente:* Yolanda Gil Saura.

*Secretario:* Sergi Doménech García.

*Representantes del PDI:* Rafael Gil Salinas y Felipe Jerez Moliner.

*Representantes de estudiantes:* Natalia Polo Chocano y Sergio Sanchis Pérez.

*Representante del PAS:* Isabel Barceló Ruiz.

Las diversas comisiones del Departament d'Història de l'Art durante el curso académico 2022-2023 fueron las siguientes:

#### **Comisión Académica del Título (CAT) de Historia del Arte**

*Representantes del PDI:* Yolanda Gil Saura, Sergi Doménech García (secretario académico), Mireia Ferrer Álvarez (coordinadora de prácticas externas), Juan Chiva Beltrán (coordinador de Grado), Àngels Martí Bonafé (coordinadora 1º), Teresa Izquierdo Aranda (coordinadora 2º), Jorge Sebastián Lozano (coordinador 3º) y María Elvira Mocholí Martínez (coordinador 4º).

#### **Comisión del Trabajo Final de Grado en Historia del Arte**

Yolanda Gil Saura, Sergi Doménech García, Juan Chiva Beltrán, Àngels Martí Bonafé, Teresa Izquierdo Aranda, Jorge Sebastián Lozano y María Elvira Mocholí Martínez.

#### **Comisión Académica del Título (CAT) de Historia**

*Representante del Departamento:* Profesora Encarna Montero Tortajada.

#### **Comisión Académica del Título (CAT) de Filosofía**

*Representante del Departamento:* Profesor Vicente Pla Vivas.

#### **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:* Profesora María Elvira Mocholí Martínez.

#### **Dirección del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual**

Profesor Rafael Gil Salinas.

#### **Coordinación del programa de Doctorado en Historia del Arte**

Profesora Mercedes Gómez-Ferrer Lozano.

#### **Comisión de Coordinación Académica del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual**

Representantes del PDI: Rafael Gil Salinas (presidente), Sergi Doménech García, Yolanda Gil Saura, Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Felipe Jerez Moliner, José Martín Martínez, Víctor Mínguez Cornelles (UJI, Castellón) y Cristina Vidal Lorenzo. Representante del PAS: Isabel Barceló Ruiz.

#### **Comisión de Coordinación del Doctorado de Historia del Arte**

Mercedes Gómez-Ferrer Lozano (presidenta), José Martín Martínez (secretario), Luis Arciniega García, Rafael García Mahiques, Inmaculada Rodríguez Moya (UJI, Castellón), Amadeo Serra Desfilis y Cristina Vidal Lorenzo. Representante del PAS:

Isabel Barceló Ruiz. Asisten además, los catedráticos Daniel Benito Goerlich, Rafael Gil Salinas y Víctor Mínguez Cornelles (UJI, Castellón).

#### **Comisión de Coordinación Académica del Máster en Patrimonio Cultural: Identificación, análisis y gestión**

*Miembros del Departamento:* Josep Montesinos i Martínez, Ester Alba Pagan.

#### **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**

Sonia Jiménez Hortelano.

#### **Comisión de Laboratorio**

Daniel Benito Goerlich (presidente), Marisa Vázquez de Ágredos Pascual y Adrià Besó Ros.

#### **Coordinador de adquisiciones bibliográficas**

José Martín Martínez.

#### **Revista *Ars Longa***

*Directora:* Yolanda Gil Saura.

*Secretario:* Sergi Doménech García.

*Coordinación de reseñas:* José Martín Martínez y Felipe Jerez Moliner.

#### **Coordinación del Grado en Historia del Arte**

Juan Chiva Beltrán.

#### **Coordinación de Prácticas Externas del Grado en Historia del Arte y Coordinadora Prácticas Externas Facultat de Geografia i Història**

Mireia Ferrer Álvarez.

#### **Coordinación prácticas externas del Máster en Historia del Arte y Cultura Visual**

Sergi Doménech García.

#### **Coordinación de movilidad del Grado en Historia del Arte**

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez.

#### **Comisión de contratación de plazas de carácter temporal**

*Docentes vocales titulares:* Rafael Gil Salinas y Angels Martí Bonafé.

#### **ACTIVIDADES DE GESTIÓN FUERA DEL DEPARTAMENTO Y RECONOCIMIENTOS**

Algunos de los miembros del Departament d'Història de l'Art participan en cargos de responsabilidad fuera del propio departamento. La profesora Ester Alba Pagán continúa ejerciendo como vicerrectora de Cultura y Sociedad. El decanato de la Facultat de Geografia i Història continuó a cargo de Josep Montesinos i Martínez. El profesor Adrià Besó continuó con el cargo de Conservador de Patrimonio Artístico de la Universitat de València y el profesor Vicente Pla como Director del Arxiu Valencià del Disseny. Luis Pérez Ochando fue designado director académico del Aula de Cinema de la UV.

Fuera de la Universitat el profesor Daniel Benito Goerlich es el director del Museo del Real Colegio-Seminario de Corpus Christi. La profesora Ester Alba Pagán volvió a ser nombrada miembro del Patronato del IVAM y continuó como miembro del Patronato del Museo de Bellas Artes de València.

Como ya se recogió en el número anterior el 26 de septiembre tuvo lugar la entrega del Premio Europa Nostra en la categoría de investigación al proyecto SILKNOW.

#### **CONVENIOS Y ESTANCIAS**

Dentro de la convocatoria de ayudas para estancias temporales de Investigadores Invitados 2023, realizó una estancia de tres meses, invitado por la profesora Cristina Vidal, el profesor Markus Reindel del German Archaeological Institute, con el proyecto "Desarrollo de nuevas tecnologías digitales para la documentación, investigación y difusión del Patrimonio Cultural".

Pablo Cercós Maicas, Personal Investigador en Formación en la Universidad de Zaragoza, realizó una estancia de investigación en la Universitat de València financiada por la DGA entre el 17 de abril y el 17 de septiembre de 2023 tutorizada por la profesora Yolanda Gil.



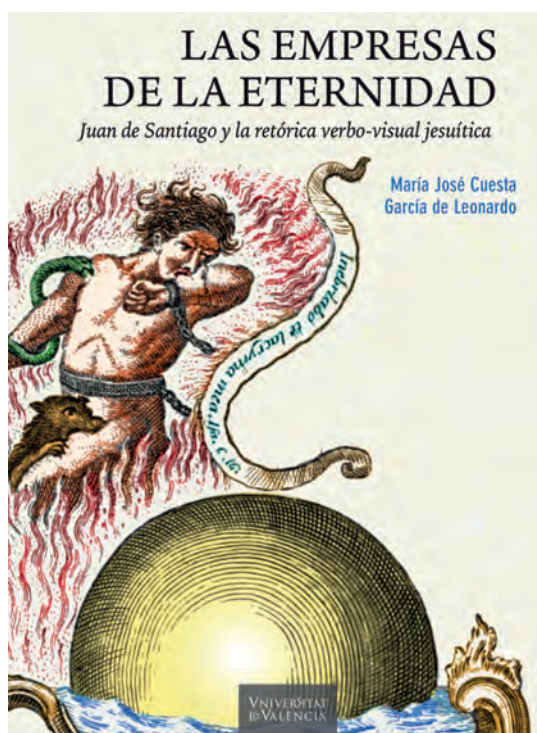


# RECENSIONES DE LIBROS

SECCIÓN COORDINADA POR:

José Martín Martínez y Felipe Jerez Moliner  
Universitat de València

**CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M<sup>a</sup> José. *Las empresas de la Eternidad. Juan de Santiago y la retórica verbo-visual jesuítica*. València: Universitat de València, 2022, 220 págs. ISBN: 978-84-9133-472-9.**



La ciudad de Córdoba vive en el siglo XVIII entre una tradición anclada en valores contrarreformistas y su incipiente contestación por parte de sectores ilustrados. La Compañía de Jesús, consciente de la repercusión de esas críticas que culminarían con su expulsión en 1767, utiliza en su defensa recursos retóricos con la palabra –oral o escrita–, con la imagen –influyendo en la ciudad– y con elaboraciones que barajan ambas fórmulas –libros con

estampas o de emblemas–. Son estas cuestiones las que atiende el libro de la profesora M<sup>a</sup> José Cuesta García de Leonardo, *Las Empresas de la Eternidad. Juan de Santiago y la retórica verbo-visual jesuítica* (Universitat de València, 2022), al estudiar la figura del jesuita P. Juan de Santiago (Écija, 1689 – Córdoba, 1762), protagonista de un inusitado despliegue icónico reivindicativo de los valores que justificarían a la Compañía, combatiendo de paso a quienes le eran críticos.

Tal despliegue de imágenes se aborda en los distintos capítulos del libro, distinguiendo entre aquellas que tienen como objetivo apologizar a Juan de Santiago –en general, elaboradas tras su muerte–, y aquellas otras en las que el jesuita actuó como mentor. Las primeras buscan enaltecerlo como persona virtuosa señalada por Dios, visionario del Más allá, ubicuo y sanador, según relatan sus textos hagiográficos. Los retratos que los ilustran lo presentan, de hecho, con la sugerencia del milagro, en una evocación nada inocente, ya que la Compañía de Jesús pretende, al menos, su beatificación. Las honras fúnebres que se le tributan son también un escaparate donde la Compañía reivindica su propia legitimidad con la exposición del santoral jesuita en los altares de su iglesia, y el relato de los méritos del propio Santiago, a quien no se duda en equiparar con los santos de la orden. Y este homenaje póstumo se plantea con imágenes alegóricas y jeroglíficas, revistiendo las paredes de la iglesia y el túmulo que se erige en la zona del altar con un programa funerario de gran ostentación que resulta impropio, ilegal incluso, para un simple sacerdote.

Tras estas imágenes (capítulo 3) se descubre a un mentor, seguramente su biógrafo Morales, erudito conocedor del lenguaje emblemático, muy usado por los jesuitas desde los orígenes de la orden, que sabe utilizarlo con la intención de ensalzar a un hermano y, a través de él, a la propia Compañía, aco-

metiendo además de manera inteligible a quienes les fueron críticos.

El otro bloque de imágenes las habría elaborado como mentor el propio Santiago. En el capítulo 2 se analiza su impacto en las calles y plazas de la ciudad con un claro significado contrarreformista, convirtiéndolas en prolongación de la iglesia con procesiones, prédicas y la construcción de monumentos religiosos entre los que destacan los triunfos a San Rafael. Santiago, en medio de crisis económicas y sanitarias, recupera la leyenda de la aparición de este arcángel al P. Roelas, hecho vinculado al supuesto descubrimiento de las reliquias de cristianos martirizados por romanos y musulmanes. A pesar de las críticas que recibe, el P. Santiago denunciaría el origen de los males sociales que asedian a la ciudad en el olvido del culto a S. Rafael, custodio de Córdoba y arcángel sanador. A los dos triunfos levantados en el siglo XVII, el P. Santiago añade otro en 1736, frente a la puerta de su convento, iniciando con él una larga serie que, erigidos por particulares o instituciones, reflejo del poder local, va a jalonar la ciudad sacralizando su urbanismo (1743, 1747, 1753, 1763, 1765 y 1768).

Paralelas serán otras intervenciones de Santiago, como el retablo de la Virgen del Socorro en la iglesia del colegio de la Compañía. Esta advocación, referida al auxilio mariano prestado a las ánimas del Purgatorio, se relaciona con la obsesión del padre jesuita por la muerte súbita, sin tiempo para el arrepentimiento, agudizada en él por el impactante terremoto de Lisboa de 1755. Como revelan disuasoriamente sus empresas, nada hay más terrible sin embargo que el alma sucumbiendo al castigo eterno del Infierno.

Efectivamente, será este concepto de eternidad el que protagonice su predicación al impartir los *Ejercicios Espirituales*, para los que Santiago elabora un conjunto de doce empresas y una lámina, la *Lámina de las Postrimerías*, que explican la eternidad con imágenes tan sencillas como impactantes, reforzando su poder mnemotécnico. Tales imágenes, que se estudian en el capítulo 4, las relaciona la autora con el uso de la emblemática en la didáctica de los *Ejercicios Espirituales*, para facilitar la *composición de lugar* ignaciana. Santiago busca las fuentes para sus empresas en textos jesuitas relativos a la eternidad, fuentes siempre literarias y solo indirectamente icónicas. De ahí la originalidad del jesuita, tan evidente como su erudición. Con esas imágenes se habría conformado la obra, que se le atribuye, *Doce Symbolos de la Eternidad que la declaran algun tanto*, de edición póstuma y que permanecería en el olvido tras la expulsión de

la Compañía. El libro de la doctora Cuesta García de Leonardo recupera su edición, dedicando a cada una de las empresas un pormenorizado estudio.

La mayor parte de las imágenes que componen este estudio son grabados, medio que en ese momento ofrece la mayor divulgación para las mismas. En el capítulo 6, la autora estudia los grabadores. Del aragonés Mateo González Labrador, de prestigio y abundante producción posterior, el retrato casi desconocido del P. Santiago posibilita conocer mejor sus inicios, especialmente como retratista. Con relación al madrileño Hermenegildo Víctor Hugarte y Gascón, también reconocido y con numerosa obra posterior, este estudio añade el retrato de Santiago al cómputo de su obra y evidencia su relación como discípulo del cordobés Juan Bernabé Palomino. Este, uno de los más importantes grabadores de su momento, aparece con un protagonismo escondido quizás incluso detrás de los dibujos de las empresas del libro de Santiago, grabados por Juan Díez, cordobés y posiblemente también discípulo de Palomino. De Díez se amplía considerablemente su obra conocida y se posibilita constatar la importancia que tuvo con su trabajo en la Córdoba contemporánea.

Miguel Ángel León Coloma  
Universidad de Jaén

**JIMÉNEZ-HORTELANO, Sonia. *Arte y arquitectura en el Real Monasterio de Santiago de Uclés (1500-1750)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2022, 464 págs. ISBN: 978-84-00-10833-5.**

Esta obra contiene una necesaria monografía sobre el Real Monasterio de Santiago de Uclés, realizada por Sonia Jiménez-Hortelano, que ha sido publicada en 2022 dentro de la Colección Biblioteca de Historia del Arte de la editorial del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Como es bien conocido, la Orden Militar de Santiago fue una de las instituciones nobiliarias más prestigiosas en la Península Ibérica durante la Edad Media y buena parte de la Edad Moderna. La sede espiritual de la Orden fue, desde 1175, el monasterio de Santiago de Uclés (Cuenca). La autora propone, por primera vez, un análisis sistemático sobre la construcción de este singular complejo religioso, que duró más de dos siglos, ofreciendo tanto una cronología precisa de las obras, como el estudio pormenorizado de las problemáticas vinculadas a los usos y valores otorgados a los distintos espacios del monasterio, así como a las motivaciones de sus promotores.

SONIA JIMÉNEZ-HORTELANO

## Arte y arquitectura en el Real Monasterio de Santiago de Uclés (1500-1750)



Biblioteca de Historia del Arte  
CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

La publicación está dividida en dos grandes bloques, el primero, dedicado al origen y desarrollo del proyecto de renovación del monasterio de Uclés a partir de 1529, y el segundo, en el que se recogen las biografías de los artífices que trabajaron en las obras del priorato de Uclés en la Edad Moderna.

El primer bloque de los mencionados alberga el grueso del contenido de este trabajo, encontrándose a su vez subdividido en seis capítulos. Los dos primeros ofrecen tanto una necesaria revisión historiográfica del monasterio de Uclés y su territorio, como una síntesis sobre sus orígenes, destacando los pocos datos conocidos acerca del monasterio medieval, así como los sucesos que acaecieron en el tránsito del siglo XV al XVI, situando al lector en el momento de mayores cambios para la fábrica de este conjunto.

Los capítulos tercero y cuarto abordan el desarrollo de las obras del nuevo convento durante el siglo XVI, atendiendo a los reinados respectivos de Carlos V y Felipe II, incidiendo así en el relevante papel que jugó la monarquía en la promoción de esta gran fábrica sin desmerecer el impulso que presentaron los sucesivos priores santiaguistas. En estos apartados se evidencia especialmente la me-

todología utilizada por la autora de este trabajo, que combina una rigurosa revisión historiográfica con la de los restos materiales del conjunto, sumado a la lectura e interpretación de numerosa documentación inédita, especialmente en lo que se refiere a este período. Todo ello le ha permitido desgranar el avance cronológico de las obras del monasterio, asignar a cada uno de los artífices el papel desempeñado en dichas obras y ofrecer un necesario análisis de los usos materiales y simbólicos de las distintas dependencias de este conjunto monástico.

En cuanto a los capítulos quinto y sexto, se han dedicado al último período constructivo, a caballo entre los siglos XVII y XVIII, momento en el que se finalizará el proyecto. En sus páginas se evidencia la ralentización del proceso y también la dotación de retablos y otros objetos litúrgicos para el nuevo templo. De este período, destaca la implicación de Juan Gómez de Mora como maestro mayor de Uclés durante el primer tercio del siglo XVII y la voluntad de Felipe V por finalizar las obras de un proyecto que se había alargado durante doscientos años.

El segundo bloque de esta publicación destaca por ofrecer una relación de los artífices implicados en las obras del priorato de Uclés entre los siglos XV y XVIII en la que la autora ha recuperado tanto aspectos biográficos, como lugares de procedencia o relaciones personales y laborales entre los grupos de canteros. Este estudio prosopográfico permite, además, extraer una serie de conclusiones gran valor sobre los oficios relacionados con la construcción durante la Edad Moderna, evidenciando, entre otras cuestiones la alta concentración de profesionales norteños durante el siglo XVI y ofreciendo una información muy relevante sobre las formas de vida y consideración social de los profesionales de la construcción. Del mismo modo, destaca la profundización en el conocimiento de la organización de las cuadrillas de maestros o el diseño y contratación de las obras. Para finalizar, la obra concluye con un generoso anexo documental que complementa este trabajo mediante más de treinta documentos que enriquecen todo lo expuesto en las páginas previas. Del mismo modo, se incluye una completa y actualizada bibliografía.

Las principales contribuciones de la profesora Jiménez-Hortelano en esta publicación pueden, por tanto, sintetizarse en los siguientes puntos. En primer lugar, ha reconstruido la historia constructiva de este conjunto, evidenciando la relevancia que la sede de Uclés mostró dentro de la promoción artística llevada a cabo por la Corona desde el siglo XVI. Además, la aportación de numerosa documentación inédita



dita ha permitido, no solo conocer los nombres de los grandes maestros de obras que participaron de estas obras, sino también valorar su implicación y alcance, vinculando a autores como Enrique Egas, Andrés de Vandelvira o Juan Gómez de Mora con las distintas fases del proyecto. Por último, resulta de especial interés el modo de valorar los usos y funciones para los que fueron concebidos los espacios del monasterio, desde su vertiente religiosa hasta la representativa.

Se trata, sin duda, de una valiosa monografía sobre el Real Monasterio de Santiago de Uclés que se convertirá en obra de referencia imprescindible para el conocimiento de la arquitectura española de la Edad Moderna.

Diana Olivares Martínez  
Universidad Complutense de Madrid

**TEJEDA MARTÍN, Isabel. *Isabel Oliver. Discursos feministas 1970-2022*. València: Generalitat Valenciana, 2023, 197 págs. ISBN: 978-84-09-44182-2.**



Yo lo que quiero es pintar. Así titula Isabel Oliver uno de sus últimos óleos. En él se representa, se recupera, como artista del mismo modo que lo hizo Diego de Velázquez en *Las Meninas* (1656). Tal y como afirma Isabel Tejada, autora del libro, Oliver

reivindica así su lugar en la historia del arte. El libro que aquí se recensiona, *Isabel Oliver. Discursos feministas*, fruto de una exposición que tuvo lugar en la Universidad Miguel Hernández, es precisamente eso: la recuperación de una artista injustamente ignorada en su tiempo desde una mirada de género que, más allá de la mera recuperación, cuestiona los discursos de la propia historia del arte.

El libro se inicia con una presentación de Tatiana Sentamans, vicerrectora de Cultura de la UMH, y Raúl Reina, vicerrector de Inclusión, Sostenibilidad y Deportes de la misma universidad. A esta presentación la sigue un texto de investigación de Isabel Tejada, quien ofrece nuevas perspectivas sobre la trayectoria de la artista. Comienza su discurso poniendo en contexto a Isabel Oliver, nacida durante la dictadura franquista en un marco especialmente represivo para las mujeres. Se da cuenta del contexto familiar en el que crece y como, a pesar de contar con cierta resistencia familiar, consiguió estudiar pintura en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de Valencia siguiendo su vocación.

A partir de este momento, el texto va desgranando la trayectoria profesional de la artista, empezando por uno de sus primeros ejercicios de clase, un grabado que representa a dos mujeres de mediana edad cuchicheando. Tras su paso por San Carlos, Oliver colaboró asiduamente con el Equipo Crónica, junto con otras compañeras de generación como Rosa Torres. Este contacto fue clave para su desarrollo plástico, ya que tomaría el contenido crítico de Rafael Solbes y Manolo Valdés para llevárselo a su terreno, el de la doble militancia: no solo la anti-franquista, sino también la feminista. Desde entonces trabajaría en series en las que iría desgranando un contenido que le preocupaba. La primera fue *La mujer*, un claro alegato, en sintonía con las reivindicaciones feministas de los años sesenta y setenta, contra la sexualización de los cuerpos femeninos y los cánones de belleza imperantes, contra la familia como institución patriarcal y contra la anulación a la que eran sometidas las mujeres al reducir sus expectativas vitales a la reproducción y los cuidados desde la infancia. Tras esta serie, realizaría otras como *El juego*, *Paisajes Pop*, *De profesión, sus labores* y *La mercantilización del arte*. Todas ellas, de un modo u otro, cuestionan el *statu quo* desde una posición abiertamente feminista.

Tras estas primeras series realizadas en los años setenta, Oliver inicia su carrera como docente en la ya Facultad de Bellas Artes de San Carlos, pero nunca dejaría de pintar. Tal y como apunta la autora del libro, en paralelo a la realización de series de índole abstracta y paisajística, historiadoras del arte y distintas instituciones fueron recuperando su obra fe-



minista de los años 70. El punto de inflexión lo supuso la investigación realizada en 2011 por la propia Tejada para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la inclusión de la obra de Oliver en diversas exposiciones colectivas de tesis feminista que se fueron organizando esos años en distintos puntos del territorio español. Esto suscitó el interés de la Tate Modern, que incluyó la obra de Oliver, junto con la de otras artistas pop feministas españolas en la muestra *The World Goes Pop* en 2015. La muestra británica no descubrió a la artista, pero sí fue crucial para su internacionalización y para la revisión del relato histórico-artístico imperante hasta el momento: el pop podía ir ligado a lo político y al feminismo. Así, tras décadas de olvido, en los últimos años la obra de Oliver de los años setenta está pasando paulatinamente a engrosar las colecciones de museos como el MNCARS o el IVAM. Como relata Tejada, este éxito en *décadage* sorprendió a la artista y la animó a retomar una obra explícitamente feminista que, en los últimos años, ha venido cuestionando la representación de las mujeres en la historia del arte y en los museos o la violencia machista.

La aportación de Isabel Tejada al conocimiento de la artista es relevante en primer lugar porque no aborda su obra de forma indiscriminada. Lejos de ello, genera un discurso de tesis en el que el eje vertebral es el contenido feminista. Asimismo, Tejada utiliza las obras de Isabel Oliver como hilo conductor, pero va más allá. No solo se basa en los grandes lienzos en óleo y acrílico que caracterizan su producción, sino que también saca a la luz dibujos o fotografías de obras desaparecidas que sin duda aportan nuevos matices a la producción de la artista. Por otro lado, resulta interesante que la investigación no se basa exclusivamente en la obra plástica y utiliza también fotografías del archivo personal de la artista junto con entrevistas orales, lo cual pone de manifiesto del mejor modo posible que lo personal es político y, consecuentemente, también académico. Además, no se limita a enumerar cronológicamente las obras de Oliver, sino que crea genealogías entre ésta y las corrientes artísticas del momento, así como con las obras de otras mujeres contemporáneas, especialmente artistas feministas españolas –Ángela García Codoñer, Ana Peters, Núria Pompeia o Mari Chordá, entre otras–, que, como ella, fueron injustamente olvidadas por los relatos canónicos. Un último aspecto a destacar es que los discursos feministas explícitamente manifestados por Isabel Oliver son puestos en relación por Tejada con algunos de los principales textos de la teoría feminista que se escribía al mismo tiempo que la artista realizaba su obra plás-

tica, desde *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1949) hasta *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* (1970) de Shulamith Firestone. Así, la teoría feminista y la práctica artística se articulan en el texto de forma orgánica. La publicación es, sin duda, una aportación necesaria que revista la trayectoria de Oliver desde nuevos lugares.

Clara Solbes Borja  
Universitat de València

**VALLE CORPAS, Irene. *Un poco de política. Jean-Luc Godard, la ciudad y la subjetividad contemporánea*. Granada: Universidad de Granada, 2023, 365 págs. ISBN: 978-84-338-7057-5.**



Irene Valle Corpas realiza en *Un poco de política. Jean-Luc Godard, la ciudad y la subjetividad contemporánea* una aproximación original y novedosa a la obra de uno de los cineastas más reconocidos por la Historia del cine. Su orientación, tal y como afirma la autora, “no es ni biográfica ni personalista, ni filológica ni apologética, sino simplemente histórica”. El título del libro es sin duda acertado pues todos los términos que engloba nos

dan las claves de la lectura que se ofrece de la trayectoria del realizador suizo. Se trata, en efecto, de un libro que, tomando su cine, reflexiona sobre el espacio urbano desde una perspectiva holística, acerca de la construcción de las subjetividades en el mundo post-sesentayochista y, finalmente, propone un relato de la manera en que aquellas transformaciones económicas, sociales, vitales *tout court* de mediados de siglo han permeado en nuestra contemporaneidad.

La estructura del libro va de lo general a lo particular. Está organizado en dos bloques que establecen dos marcos cronológicos claros: el primer bloque, que lleva por título "Cadáveres y mutantes", está dedicado a la década de los sesenta (1959-1967) y el segundo, al cine en la época que la autora, siguiendo a Éric Hobsbawm denomina "del derrumbamiento" (1967-1979). La organización interna de los bloques está pensada para, primeramente, introducirnos en los periodos históricos que se abordan, poniendo en diálogo hechos históricos con los relatos construidos desde el cine en ese momento. Al comienzo de cada bloque, por lo tanto, se realiza una suerte de retrato de época que permite, después, analizar filme a filme, problemática a problemática, dicha época en la producción Jean-Luc Godard desde su paso por la *Nouvelle Vague* hasta sus películas post-sesentayochistas. Se nos muestra cómo el cineasta encarna todas las cuestiones candentes de su tiempo, cómo los sujetos que elige son aquellos más estigmatizados: el proletariado urbano encarnado en numerosas ocasiones en prostitutas, mujeres cuyo cuerpo ha sido desposeído "de todas esas coordenadas que le eran propias (su tiempo, su cuerpo, sus afectos y finalmente su vida)", afirma la autora. La figura de la prostituta sirve a Godard como metáfora de los procesos urbanos que se estaban acaeciendo en París y del devenir de las relaciones sociales, cada vez más alienadas en el mundo moderno. Aparte de la prostituta, también protagoniza a menudo sus películas una mujer que intenta ser moderna como el mundo que habita, pero que se queda enclaustrada en una cocina llena de electrodomésticos y "que trata de producir un cambio en sí misma para ganar algo que no tiene". La autora del libro no nos muestra un Godard que, como la mayoría de los cineastas contemporáneos, objetualiza y esencializa a las mujeres, sino que sus protagonistas siempre se encuentran en un entredós, en un proceso que las lleva a buscarse a ellas mismas, a cuestionarse lo que se ha hecho de ellas y lo que quieren ser.

La lectura de Valle se desliza así fuera de los tópicos que achacan a Godard un excesivo militatismo

maoísta, althusseriano o sencillamente político, para poner el foco en la cuestión subjetiva y en la irrupción de nuevas subjetividades, especialmente el feminismo, a lo largo de esas décadas clave de los años sesenta y setenta. En todo caso, la interpretación que ofrece Irene Valle Corpas sobre Jean-Luc Godard conjuga una infinidad de campos de conocimiento que la autora consigue entrelazar y sentar juntos en una mesa que invita a la reflexión. Así, la teoría feminista se da cita con el marxismo, el existencialismo, la sociología, la semiótica o el psicoanálisis, la historia urbana o la historia del arte contemporáneo, por poner algunos ejemplos, y lo hacen desde una mirada actualizada que no deja de dialogar con nuestro presente. El libro es, sin duda, una aproximación nueva y necesaria a la obra de un autor que, a la postre, permanece desconocido. Pero no es solo eso, ya que es altamente destacable que, más allá de la obra cinematográfica de Godard, es el análisis fílmico en su contacto con otros campos del saber lo que sale bien parado en este ensayo. El libro se postula, de hecho, como una reflexión sobre qué es el cine, para Godard y, también, para nosotras hoy: el cine como laboratorio, como proceso abierto, como movimiento, como pedagogía de la mirada y de la escucha, como acto de aprendizaje y de agitación interior, como lugar de encuentro, de respiro, de silencio, de pensamiento; un cine del cómo y no del qué, del estar, de la presencia, de la verdad, del presente... "En su cine vibra siempre un nervio de resistencia y una (quizá siempre la misma) pregunta sobrevuela todas las piezas: ¿Y si empleáramos las imágenes y el pensamiento, las manos, para crear otro tiempo y espacio, otro paisaje, en el que trabajo y placer, pasado y presente, campo y ciudad, arte y vida, estuviesen reconciliados?".

Por último, cabe mencionar que las reflexiones del libro están acompañadas de una inteligente selección de fotogramas en las que se muestran sucesivos fragmentos de las películas analizadas. Estos fotogramas dan cuenta de la lectura que se quiere hacer de la obra de Godard, ya que enfatizan el fragmento y, sobre todo, los primeros planos femeninos. Se suceden numerosos rostros de mujeres que miran fijamente a la cámara, que apelan a la persona espectadora y la hacen cómplice de sus miserias. Tal y como afirma la autora de este libro imprescindible para una lectura contemporánea del cine moderno, en las películas de Godard "la Historia nos apela: dentro de *Histoire*, en francés, está la palabra *toi*, o sea, 'tú'".

Clara Solbes Borja  
Universitat de València

**MARTÍ BONAFÉ, María Ángeles (coord.) *Marías. Entre la adoración y el estigma*. Valencia: Tirant Humanidades, 2022, 103 págs. ISBN: 978-84-19071-69-9.**



El texto es una aportación del proyecto “Los Tipos iconográficos conceptuales de María (G/2021/ 123)” en el que se estudian las figuras bíblicas femeninas bajo la perspectiva de género y en otros contextos culturales que llegan hasta la época actual. El libro nos presenta, de manera rigurosa, pero didáctica y de amena lectura, una serie de representaciones visuales femeninas de la tradición cristiana, centrándose siempre en el discurso histórico-artístico que las contextualiza. Se compone de cinco capítulos, iniciándose por el escrito de la profesora Àngels Martí Bonafé, que a modo introductorio explica los comportamientos codificados de mujeres bíblicas de moral cristiana bajo un prisma androcéntrico. Insiste pues, en la necesidad de llevar a cabo un proceso de desaprendizaje de los discursos dominantes, lo cual se materializa en la publicación que podemos leer. Realiza un amplio estado de la cuestión sobre los estudios teóricos de los temas que son abordados en el libro, insistiendo en la literatura académica tanto nacional como internacional. También dedica unas páginas a la explicación de Sara, que simboliza la mujer como portadora de la “promesa de un hijo”, por tanto, el tema de la concepción ya queda abordado desde el comienzo.

El siguiente capítulo, escrito por la profesora María Elvira Mocholí Martínez, se titula “Virgen, mujer y madre. La maternidad cristiana en la visualidad mariana”. La autora es una gran conocedora de los tipos bíblicos. Va exponiendo, a través de una rica y dilatada literatura cristiana, como la imagen de la Virgen María se confronta con la imagen de Eva, porque María, como redentora estaba en los planes del Padre y fue concebida sin pecado original. La popularidad de algunos tipos narrativos como la Anunciación vinieron a paliar esa connotación negativa sobre la mujer (gracias a Eva) que se manifiesta en el Nuevo Testamento. Tipos como la Anunciación y la Encarnación adquirieron un carácter salvífico y la mujer, comenzando por la Virgen María, fue redimida por Cristo y las mujeres pecadoras arrepentidas, tal que María Magdalena, gozaron de gran protagonismo junto a la vida y obras de Jesús. En el texto se explican algunos tipos iconográficos relacionados con el concepto de la maternidad, puesto que la maldición de Eva implicó “parir con dolor”, la Virgen María, exenta de pecado también estuvo exenta de sufrimiento, pero no se evadió de la lactancia y su connotación negativa pasó a considerarse algo cuestionable, subvirtiendo incluso su concepción peyorativa. Narra con detalle el tipo iconográfico de la Virgen de la Leche y el tipo de la Virgen de la Humildad. En la Edad Media se entendía que el cuerpo de un niño se creaba de la sangre de la madre y que, tras el parto, la sangre materna se convertía en leche para amamantarlo, así María siguió participando del sacramento de la Eucaristía convirtiéndose ambos en cuerpo y sangre de Cristo. Se reforzó la idea de la Virgen María como corredentora y participe de la salvación por su consanguinidad. Otro tipo iconográfico analizado es el del Sueño de la Virgen donde aparece la Virgen María dormida, como árbol de la vida, que a su vez se fusiona con la cruz, y que se puede completar con la representación de la Anástasis o bajada de Cristo a los infiernos, siendo María intercesora de la salvación de Adán y Eva.

El siguiente capítulo es el de la Dra. Esther González Gea, titulado “Madres redentoras. Supervivencia y destino de la Piedad en el arte y la cultura popular”, donde explica la tradición del tipo de la *Pietà* mariana. María es mujer, pero también es “madre soporte” que alberga en su regazo desde el hijo pequeño al hijo muerto. Desde la introducción va exponiendo la pervivencia de la imagen de la Virgen María con el niño en sus piernas, simbolizando la ternura, una estampa habitual en los quehaceres de madre. La otra tipología tiene un esquema compositivo similar, pero un significado totalmente opuesto, el de madre dolorosa y pia-



dosa que llora al hijo muerto apoyado en sus piernas, simbolizando entre otras cosas, el dolor de la guerra, –*Guernica*, Picasso, 1937; *Piedad árabe*, Samuel Aranda, 2011; *Mary*, Bill Viola, 2014; *Piedad*, Verónica Ruth Frías, 2017–, y que a diferencia de la Virgen María, quien acepta la muerte de su Hijo por la redención de la humanidad, estas se convierten en reflejo del sufrimiento y dolor incommensurable ante la pérdida de un vástago por diferentes barbaries históricas. Esta idea de madre como soporte se continúa en el epígrafe dedicado al retrato *post mortem* como modelo de acompañamiento final, donde se distinguen entre: retratos individuales, en grupo o de progenitores con hijos. Estos últimos adquieren un especial simbolismo que lo acercan al tipo de la *Pietà*. El capítulo finaliza con la explicación de imágenes disidentes o malas madres y con la representación de la *Pietà* más allá del arte. La Virgen María se convirtió en el ideal doméstico en el XIX, con su imitación creció su función aleccionadora, fue el espejo donde se debía mirar a la buena madre y la esposa. Mujer de vida devota, piadosa y resignada que priorizaba su deber de cuidadora antes que otros quehaceres. El ideal de maternidad se expandió por encima de la religión cristiana. La sociedad fue arrasando los mitos bíblicos a través de los siglos, pero la autora nos habla también de lo opuesto, la “mala madre” o temas como el infanticidio, es decir, toda esa maternidad idílica cuestionada y subvertida a lo largo de la historia que ha tenido consideraciones socialmente negativas.

El capítulo escrito por la Dra. Raquel Baixauli Romero, “La pureza resignificada. De la imagen del *ángel del hogar* a la mujer finisecular”, narra otro de los temas claves en relación con la Virgen María, el dogma de la Inmaculada Concepción y como esa discusión eclesíastica sobre la pureza de la Virgen se extrapoló al hogar del siglo XIX, al ideal doméstico de mujer, siendo el nuevo *ángel del hogar*. Esto se relaciona con el discurso filosófico, con la evolución de la ciencia y el conocimiento médico en el que posicionan a la mujer por encima del hombre, un ser con altas capacidades reproductivas, pero que no debe tener un sesgo sexual o de deseo (claramente tamizado por la religión cristiana). Es así como surgió esta nueva definición que referiría al modelo de feminidad creado por la burguesía del XIX que se justificaba de nuevo en la religión, ya fuese a través del lenguaje de las flores (lirio o azucena), en las letanías lauretanas, e incluso por el color. Es decir, la pureza física y la pureza moral conllevaba a unas representaciones femeninas extremadamente pálidas. No obstante, la auto-

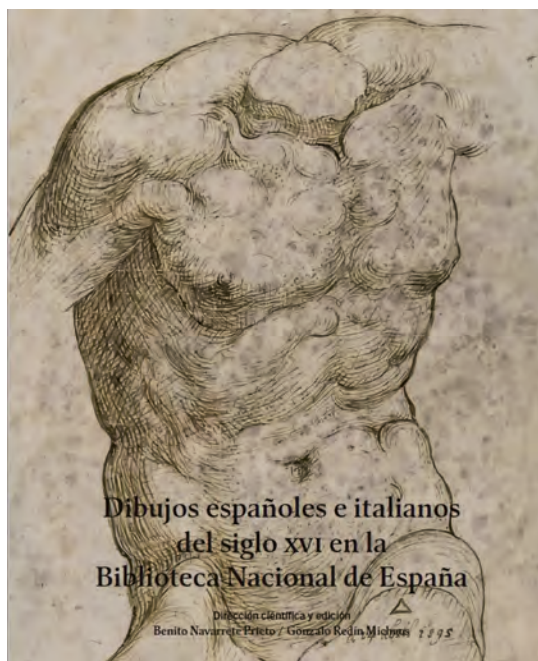
ra desenmascara la auténtica representación del tipo, que no ha sido otra que la mirada del deseo masculino y la sensualidad disfrazada de erotismo y de santidad.

El último capítulo, realizado por la profesora Elena Monzón Pertejo, titulado “Amante estigmatizada, ¿madre adorada? María Magdalena en *Born this Way* (Lady Gaga 2011)”, nos expone uno de los tipos bíblicos más admirados y denostados, el de María Magdalena. Su figura está presente en toda la tradición cristiana y es uno de los tipos iconográficos más populares que se ha trasvasado con gran facilidad por los distintos medios de comunicación, entretenimiento y expresión de los siglos XX y XXI. Esto viene condicionado porque esa adaptación permite la mirada masculina, mostrando un amplio abanico de representaciones de la seguidora y reducida por Cristo. El texto se inicia haciendo un brillante recorrido por la literatura sobre el tema en cuestión. Insiste en la génesis de su propia historia contrastando los relatos bíblicos, los canónicos y los extracanónicos para aclarar cómo se ha ido construyendo y conformando el tipo iconográfico que durante siglos ha tenido una mirada misógina patristica. María Magdalena *per se* es una fusión de personajes que alcanza su gran popularidad por ser una pecadora arrepentida, una sumisa que se adapta a los constructos sociales y hegemónicos de la Iglesia, por tanto, otro modelo a seguir. Se convierte en un tipo muy representado en sus distintos momentos claves junto a Jesús y gracias a su arrepentimiento, cuando muere, es elevada al cielo y convertida en santa. El amplio conocimiento de la autora sobre la figura de la mujer de Magdala le permite analizar con detalle dos videoclips del álbum *Born This Way* (2011) de Lady Gaga: *Judas* y *Bloody Mary*. Si en el primero es más evidente esa aparición de la imagen de la Magdalena en la visibilidad del video y en su letra, en el segundo, aunque se refiere a María I de Inglaterra, es la letra de la canción la que conecta a ambas mujeres. Hace alusión a la posible relación carnal de Jesús y María Magdalena, a sus dotes para el baile y a la leyenda provenzal sobre su destino final. Una interesante lectura tanto de lo visual como de lo narrativo, enlazando la letra de las canciones con la literatura, con los relatos bíblicos y con la historia y representaciones de la mujer pecadora, otra María más “entre la adoración y el estigma” que queda perfectamente analizada en este capítulo.

Sonia Ríos Moyano  
Universidad de Málaga



**NAVARRETE PRIETO, Benito; REDÍN MICHAUS, Gonzalo (dirs.). *Dibujos españoles e italianos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de España*. Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2021, 396 págs. ISBN: 978-84-92462-71-1.**



Entre el 15 de octubre de 2021 y el 16 de enero de 2022 se celebró en la Sala Hipóstila de la Biblioteca Nacional de España una muestra sobre la excepcional colección de obra gráfica de origen español e italiano del siglo XVI que atesora esta institución. Llamada prosaicamente *La colección de dibujos españoles e italianos del siglo XVI de la Biblioteca Nacional de España*, la exposición fue fruto del trabajo de estudio llevado a cabo por los profesores Benito Navarrete y Gonzalo Redín bajo el amparo de un proyecto de investigación nacional del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad. Como consecuencia directa del proyecto se publicó también el libro que nos ocupa, un manual espléndidamente editado y con diferentes contribuciones a modo de ensayos y fichas catalográficas de especialistas en la materia. En un marco más general, tanto la exposición como el libro se insertan en un contexto de reciente revitalización del estudio del dibujo español de época moderna conservado tanto dentro como fuera de nuestro país. Sólo hay que recordar las últimas iniciativas museográficas de las principales instituciones poseedoras de obra gráfica en España, como son la misma Biblioteca Nacional de España, el Museo Nacional del

Prado y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; propuestas estimuladas por jóvenes y por ya consolidados investigadores del dibujo y financiadas a veces por entidades privadas, fundamentalmente el Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), con José Luis Colomer a la cabeza. Estamos pensando, por ejemplo, en la exposición sobre los dibujos españoles de los Uffizi (Academia de San Fernando, 2016); en la muestra sobre la faceta de dibujante de José de Ribera (Museo del Prado, 2016-2017); o en la exhibición en torno a la producción gráfica de Juan Carreño de Miranda (Biblioteca Nacional, 2017), aunque la lista podría dilatarse con la consideración de otros casos particulares, que llegan hasta la actualidad, y a los que se dará continuidad en un futuro próximo.

Como hemos anunciado, se trata de un manual espléndidamente editado, por dos razones fundamentales: por la calidad de su diseño y acabados, y por la presencia de numerosas imágenes a color que ilustran tanto los ensayos introductorios como los registros de catalogación en la parte final. Siendo un libro sobre dibujos realizados y/o coleccionados en España, no es ésta una cuestión baladí, ya que por razones de conservación la obra gráfica se encuentra casi siempre oculta al público, y su conocimiento se basa únicamente en su reproducción en libros especializados o en su consulta física en los centros donde se conserva. Hasta la creación de la Biblioteca Digital Hispánica, que proporciona acceso libre y gratuito a centenares de dibujos digitalizados, el conocimiento de la colección gráfica de la Biblioteca Nacional de España se basaba fundamentalmente en su reproducción fotográfica en libros como el que nos ocupa, de ahí su importancia como fuente documental. De hecho, como pone de relieve Marzia Faietti en uno de los capítulos, "es precisamente la ausencia o la reducida cantidad de imágenes fotográficas lo que influye de manera determinante en la fortuna crítica de los dibujos conservados en una institución pública". El primer gran catálogo de los dibujos de la Biblioteca Nacional, el de Ángel María Barcia de 1906, sentó las bases de su catalogación futura y era realmente un instrumento de inventario, ya que a pesar de su ingente información, no presentaba ni una sola ilustración. Además, en relación con esta idea de obra catalográfica de alcance global, cabe destacar que el presente libro no es un catálogo razonado completo de todos los diseños españoles e italianos del siglo XVI de la Biblioteca Nacional, sino más bien una visión general de la colección, con dibujos conocidos e inéditos y nuevas atribuciones. Por lo tanto, a la acertada edición del volumen se une la tenaz acción investigadora de sus directores, complemen-

tada con contribuciones de especialistas que se acercan a las diferentes vertientes de la colección.

El contenido del libro se divide en dos grandes bloques temáticos. El primero se articula en torno a las aportaciones particulares de diferentes investigadores sobre aspectos concretos de la colección. El segundo, el catálogo propiamente dicho, incorpora 102 fichas sobre sendos dibujos, organizados según el lugar de procedencia del artista al que se atribuyen (dibujos españoles, italianos y de flamencos en Italia) o según sus rasgos particulares (dibujos preparatorios para El Escorial y de arquitectura). El trabajo de investigación coordinado por los profesores Navarrete y Redín se inaugura con las notas de Marzia Faietti, autora de un breve pero intenso recorrido historiográfico que nos guía en la senda transitada por los estudios sobre el dibujo español e italiano en España desde comienzos hasta finales del siglo XX. Es decir, desde el pionero trabajo de Barcia de 1906 hasta las seminales aportaciones de Alfonso Pérez Sánchez, trasfondo historiográfico sin el cual no podría entenderse la iniciativa académica que constituye este libro. Le siguen un par de estudios sobre las procedencias de los dibujos de la Biblioteca Nacional. Elena Santiago Páez y Beatriz Hidalgo Caldas se enfrentan a la detectivesca y titánica tarea de reconstruir los orígenes de los dibujos conservados en la Nacional: esto es, la procedencia previa al siglo XIX (Hidalgo Caldas) y la inmediatamente anterior a su entrada en la biblioteca entre 1867 y 1898 (Santiago Páez), constituyendo el núcleo del fondo actualmente conservado una parte importante de las colecciones originales de tres pintores españoles del Ochocientos (José de Madrazo, Valentín Carderera y Manuel Castellano). El segundo de los estudios sobre las procedencias de los dibujos es obra de Francesco Grisolia, que se centra en la figura del oratoriano Sebastiano Resta (1635-1714), milanés de nacimiento por cuyas manos pasaron algunos de los dibujos hoy en la BNE. Quien se haya acercado al estudio del coleccionismo artístico, como quien escribe estas líneas, sabrá perfectamente lo arduo del proceso de identificación de piezas conservadas, imposibles de casar con registros documentales del siglo XVII o anteriores a esta fecha, que nos hablan simplemente de "dibuxos" y "traças" en asépticos inventarios de bienes. Los tratados artísticos, como el de Carducho, no suelen ofrecer muchos más datos en este sentido. El gran coleccionista cortesano Jerónimo Funes, sobre el que nos estamos ocupando, poseía dibujos del Renacimiento italiano ("enseñonos muchos y excelentes dibujos originales de mano de los más valientes pintores y escultores que tuvo Italia en aquella edad que estas artes tanto

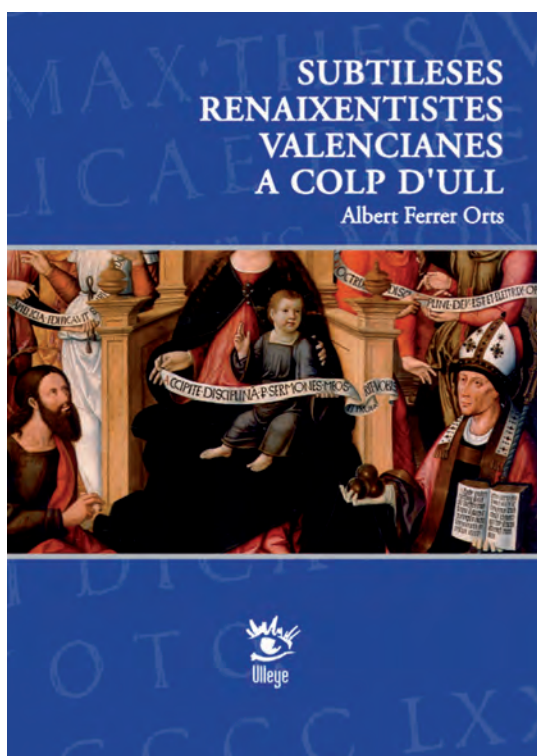
florecieron" dijo el pintor), pero no sabemos cuáles. Que el mismo Carducho afirmara que Juan de Espina poseía los *Códices Madrid I y II* de Leonardo en la Biblioteca Nacional de España, como recuerda Marcaida en su estudio, es excepcional. Por ello tienen tanto valor las aportaciones señaladas sobre las procedencias, basadas normalmente en la observación de inscripciones, marcas, signos, paspartús, etc.

Sigue a estos capítulos la reflexión de Benito Navarrete en torno a la posible idiosincrasia formal de los dibujos españoles del siglo XVI, o mejor dicho, del dibujo realizado "en España" durante el Quinientos, llegando a la conclusión de que, si bien la mayoría ofrecían elementos figurativos de carácter sacro, no existió un dibujo español con características formales propias hasta el siglo XVII. Fueron realmente las influencias extranjeras las que marcaron el desarrollo de esta disciplina gráfica en nuestro país durante el siglo XVI, como puede comprobarse en los magistrales ejercicios de atribucionismo realizados por el profesor Navarrete. También viene cargado de novedades en cuanto a la identificación de autores, antes inadvertidos, el estudio de Gonzalo Redín sobre los diseños italianos del siglo XVI, y el de Federica Mancini sobre los genoveses del XVI y XVII. Los tres últimos trabajos tienen como elemento protagonista lo arquitectónico de la producción gráfica analizada (Carlos Plaza y Manuel Arias), y lo científico-técnico en los manuscritos de Leonardo, esto es, los citados *Códices Madrid I y II*, que se erigen como la auténtica joya patrimonial de la colección gráfica que conserva la Biblioteca Nacional (José Ramón Marcaida). Parfraseando a Francisco de Quevedo, siendo citado por Marcaida en su trabajo sobre los manuscritos vicianos, la colección de dibujos españoles e italianos del siglo XVI que custodia esta institución, por su elevado valor, "está fuera de todo precio". Que tan frágiles soportes hallan llegado hasta nosotros, 500 años después, es motivo de felicitación. Que además de ser preservados, sigan llevándose a cabo iniciativas como la presente, que ahondan en nuestro mejor conocimiento de este excepcional acervo gráfico, es igualmente gratificante y reseñable, sobre todo desde un punto de vista científico, académico y diría incluso social.

Àngel Campos-Perales  
Universitat de València/UNED

**FERRER ORTS, Albert. *Subtilese renaixentistes valencianes a colp d'ull*. Xàtiva: Ulleye, 2022, 125 págs. ISBN: 978-84-122272-7-7.**

Con una dilatada trayectoria investigadora y docente en la que destaca su predilección por el arte



valenciano, el profesor Albert Ferrer nos ofrece una nueva aportación con un planteamiento ameno y sencillo, que no está reñido con la erudición, emanada de la recopilación de distintas colaboraciones en publicaciones semanales. Su pasión por el arte y su incansable trabajo en la promoción de la cultura hacen de él una figura destacada y comprometida con el conocimiento y difusión del impresionante patrimonio valenciano. En ella, trata de abrir una ventana y hacer visible al público en general la riqueza y, por qué no, el orgullo del plantel y de los frutos que surgieron tras la pionera introducción de las tendencias pictóricas renacentistas en la monarquía hispánica.

Como es conocido, el Renacimiento valenciano se desarrolló durante los siglos XV y XVI en el reino de Valencia, caracterizado por la influencia de las corrientes artísticas italianas logrando desarrollar un estilo propio, combinando la tradición local con las nuevas técnicas y conceptos artísticos provenientes de Italia. Una de las principales manifestaciones se vio plasmada en el campo de la pintura, en la que los artistas valencianos crearon obras maestras en la que destacaban su belleza y realismo característico de ese periodo.

Los diecinueve artículos de los que consta el libro –profusamente ilustrado– están dispuestos de for-

ma cronológica como capítulos, sus aportaciones comienzan a finales del siglo XIV para ir avanzando hasta las postrimerías del siglo XVI. Principia la obra destacando el retablo de la Crucifixión de estilo gótico encargado por Bonifacio Ferrer al florentino Gherardo Starnina que pone de manifiesto la estrecha relación de Valencia con la corte papal y las corrientes artísticas italianas. Las influencias florentinas continúan de la mano de artistas como Giuliano di Nofri, cuyas obras enriquecen y contrastan en aquel momento el estilo gótico de la catedral de Valencia.

La *Seu* se convierte en el foco italianizante más destacado de la corona de Aragón y así continúa durante la siguiente centuria. Avalados por Rodrigo de Borja llegan a tierras valencianas Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. Contratados por el cabildo catedralicio para la realización de la pintura al fresco del presbiterio de la catedral, introducen de pleno la técnica *quattrocentista*, un legado que fructificaría años más tarde con la impronta de Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos, inspirándose en el estilo artístico de Filippino Lippi y Leonardo da Vinci.

Los descendientes y discípulos de Rodrigo de Osona, Vicente Macip o Nicolau Falcó junto con otros artistas del colectivo pictórico asentaron y consolidaron el estilo renacentista italiano, haciéndolo evolucionar con sus propias aportaciones y aspiraciones intelectuales en armonía con los encargos recibidos. Tras la lectura de los primeros artículos, Albert Ferrer, de manera intuitiva y natural, ha situado el foco en la introducción del estilo renacentista y la trascendencia que esta manifestación artística iba a ocasionar en la futura producción cultural autóctona.

Prosiguen los artículos con las consecuencias de la Alemania, la corte virreinal y el mecenazgo de la nobleza, en particular sobre la figura de don Rodrigo de Mendoza y Lemos, hijo del cardenal Mendoza, uno de los linajes nobiliarios más poderosos e influyentes desde la Baja Edad Media, introductor del estilo renacentista a través de la construcción de la fortaleza-palacio de La Calahorra. Un edificio que fue símbolo de la posición social de su linaje, pionero de la arquitectura civil-militar, en la que trabajaron Lorenzo Vázquez de Segovia y Michele Carlone y sus colaboradores entre 1509 y 1512. Su hija doña Mencía de Mendoza, esposa de Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia, fue la promotora del sepulcro extraordinario realizado en Génova con mármol de la isla griega de Paros, que se puede contemplar en la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia.



Mención especial merecen los artículos dedicados a la saga de los Macip y en concreto a la figura de Juan Vicente Macip Navarro, conocido como Juan de Juanes, quien, a la sombra de su padre, logró destacar y crear un estilo propio caracterizado por la precisión y atención al detalle. Su prolífica obra, en esencia dedicada a la iconografía religiosa, se funde en sus principios con la de su padre y finaliza de manera similar con la de su hijo Vicente Macip Comes. Como señala Albert Ferrer, "un genio de la pintura del renacimiento español" del que "no cabe duda de que de su mano se produjo la mejor pintura española durante medio siglo" y del que él es un reconocido especialista. Lo demuestra su extensa producción investigadora con la monografía de *Joan de Joanes en su contexto: Un ensayo transversal* (2019) y múltiples artículos en revistas especializadas: "Influjos joanescos en el taller de los Requena" (2009), "El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip" (2011), "Las personalidades de Vicente Macip y Joan de Joanes a la luz de dos nuevas obras" (2013), "Una pintura joanesca atribuible a Gaspar Requena en la catedral de Valencia" (2013), "A propósito de una tabla de los Macip en el mercado del arte" (2014), "Tres pinturas valencianas inéditas de Joanes, Requena y Espinosa" (2015), "El genio creativo de Joan de Joanes a través de algunas de sus obras maestras" (2015), "Influencias flamencas en la obra de Joan de Joanes" (2016) o "La 'Virgen de la Leche', un estereotipo recurrente en la obra más íntima de Joan de Joanes y sus seguidores" (2020).

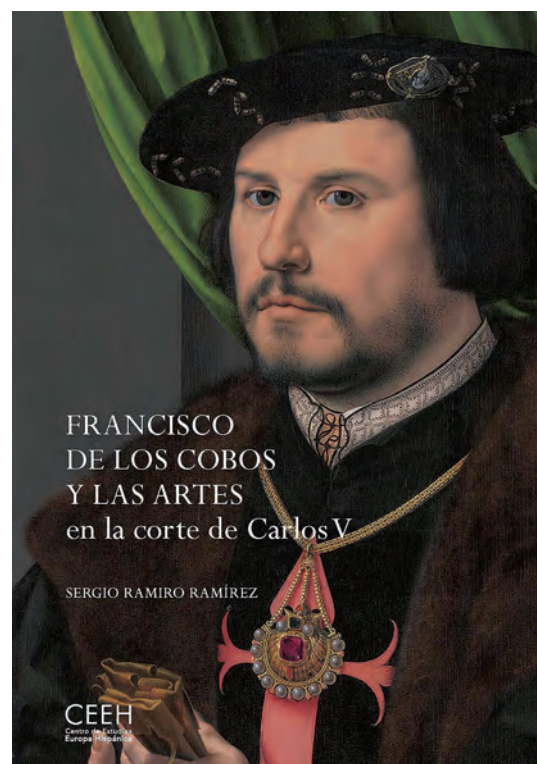
Concluye el libro poniendo en valor el fascinante mundo del arte con la significación y trascendencia de los museos, contenedores, que no almacenes, de tesoros artísticos, donde se puede sentir la energía y la pasión de los grandes maestros, que no solo se limitan a conservar y mantener ese precioso patrimonio, sino que aspiran a ser un espacio en el que la cultura y el arte se encuentran en perfecta armonía. Destaca el Museo de Bellas Artes de Valencia, que alberga una amplia colección de pinturas desde el siglo XIV hasta la actualidad, en la que se puede admirar la evolución de las técnicas y los estilos a lo largo del tiempo, en definitiva, un panorama completo de la pintura en todas sus formas y expresiones.

En consecuencia, la obra es el fruto de la perseverancia en la promoción y difusión del arte valenciano que pone al alcance del público en general ese maravilloso tesoro artístico que atesoramos los valencianos. Si al menos prende en una mínima parte de sus potenciales lectores y fomenta el interés por el conocimiento del extenso y variado elenco de obras y artistas valencianos, además de poner

en valor nuestro arte, contribuirá a reforzar la necesidad de preservarlo y transmitirlo, y adentrarnos en el fascinante mundo de las emociones y los sentimientos que nos transmiten a través de sus obras sus autores.

Ricardo Santarrufina  
Doctor en Historia

**RAMIRO RAMÍREZ, Sergio. *Francisco de los Cobos y las artes. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2021, 464 págs. ISBN: 978-84-18760-01-3.***



La figura de Francisco Cobos y Molina suscita interés entre los historiadores por el papel que desempeñó en el reinado de Carlos V, una carrera política que desarrolló de manera simultánea a su ascenso social desde la hidalguía hasta la nobleza y la constitución de una gran casa aristocrática. Es esta vertiente política la que ha acaparado gran parte de la atención de la historiografía. La relación de Cobos con las artes, en cambio, no ha recibido tanta atención, como si ella no formara parte indisoluble de su periplo áulico, como si el patronazgo de bienes muebles e inmuebles estuviera separado de sus hitos como secretario y consejero imperial. Sergio Ramiro Ramírez mitigó la falta de estudios por-



menorizados sobre los vínculos de Cobos con las artes con su tesis doctoral *Patronazgo y usos artísticos en la corte de Carlos V: Francisco de los Cobos y Molina*, que, gracias a la editorial Centro de Estudios Europa Hispánica, ha visto la luz con formato de monografía bajo el título *Francisco de los Cobos y las artes*.

El libro examina el tipo de relación que Cobos tuvo con las artes a partir de un dilema historiográfico que está en el corazón del estudio: ¿cultivó una faceta artística incluso llegando a ser un mecenas o, por el contrario, acumuló bienes sin poseer un gusto personal y simplemente con el deseo de emular a los entendidos en arte? La argumentación del autor se fundamenta principalmente en la agencia de las obras, el vínculo de Cobos con los artistas y en su voluntad de auto-conmemorarse. La presentación del trabajo es de buena calidad, a la vez que sencilla y eficaz. La introducción anuncia la relevancia de esta aproximación y establece los grandes principios teóricos del estudio, que demuestran un gran conocimiento del tema y de la bibliografía. Los cuatro bloques centrales del libro exponen y analizan, respectivamente, el perfil biográfico de Cobos, el contexto europeo de los productos artísticos que poseyó y a los que pudo tener acceso, la gestión de los bienes de su conjunto patrimonial en relación con su linaje nobiliario y las intervenciones como privado del rey en el patrimonio regio para ganar cercanía a la Monarquía. La conclusión finaliza este recorrido y pone de manifiesto las grandes aportaciones de la investigación.

Sergio Ramiro presenta un trabajo muy documentado en el que va al detalle, a lo específico; no se basa en generalidades antropológicas de la producción artística de su principal actor histórico. Lleva a cabo una aproximación íntegra de la obra visual, conservada o no, poniendo en relación objetos, fenómenos y documentos que pertenecían a un mismo contexto histórico y que respondían a distintos objetivos de construcción social. Su aproximación totalizante a las artes visuales, que contempla la arquitectura, la pintura y la escultura, pero también la cultura material, la música y la fiesta, permite comprender todas las dimensiones de una realidad que el mismo autor describe como "caleidoscópica". El tema reviste interés por su originalidad –el estudio, en su conjunto, no se ha planteado con anterioridad– y esto no es óbice para que el autor no respete la tradición. A lo largo del libro se propone un diálogo elegante con las publicaciones que le han precedido.

Para acabar de ubicar la figura de Francisco de los Cobos en el marco artístico internacional, tal vez hu-

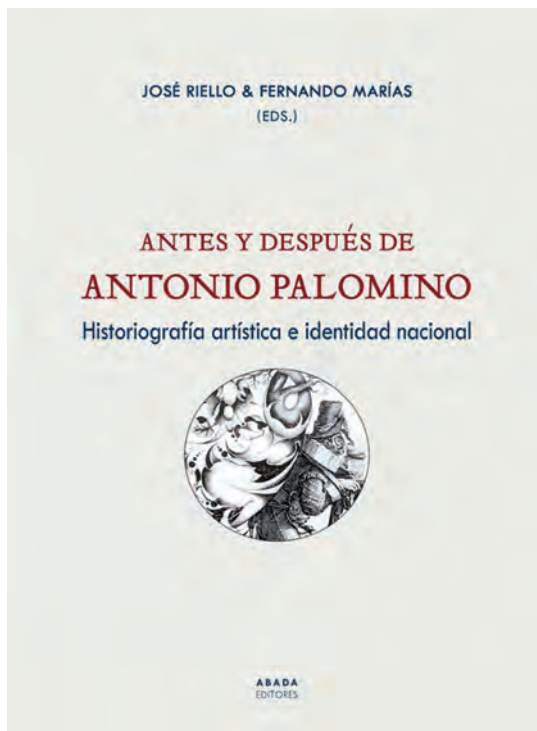
bera sido oportuno ahondar en una comparación con otros relevantes personajes cortesanos europeos que, en relación con las artes, llevaron a cabo intervenciones similares a las del secretario y consejero de Carlos V. Esta alusión permitiría entender mejor su personalidad artística y su margen de acción, y se añadiría a la nómina de temas que podrían trabajarse en un futuro, anunciadas por el mismo Sergio Ramiro en la parte final del libro. El hecho de que el autor señale los caminos por donde puedan discurrir las próximas investigaciones evidencia su franqueza con el objeto de estudio –y, por extensión, con la Historia del Arte–. Es una característica de la monografía que asoma cuando reconoce que la realidad en la que vivimos puede contagiarle de prejuicios que optimicen o dejen de lado ciertos aspectos del análisis, así como cuando indica los límites hermenéuticos de su tema, admitiendo que hay significados de determinadas obras que todavía no pueden entenderse.

Cabe felicitar a la editorial Centro de Estudios Europa Hispánica no solo por haber publicado un libro que deriva de una tesis, sino también por la calidad de la edición. A pesar de la extensión, producto de un gran trabajo como debe ser el de una disertación doctoral, el formato del libro, 24 x 17 cm, es cómodo para la consulta. Las citas no cargan en exceso el texto; están perfectamente sintetizadas al final de cada capítulo. Además, no se ha renunciado a la inclusión de un número notable de ilustraciones a color –un total de ciento dos–. El buen acabado material invita a la lectura sosegada de este gran trabajo de investigación, un referente para todos los académicos que pretendan acercarse a la relación de Francisco de los Cobos con las artes.

Francesc Granell Sales  
Universitat de València

**RIELLO, José; MARÍAS, Fernando (eds.). *Antes y después de Palomino. Historiografía artística e identidad nacional*. Madrid: Abada editores, 2022, 496 págs. ISBN: 978-84-19008-29-9.**

Cuando más parece cuestionarse el concepto de una España, entendida como nación y más dudas surgen en torno a una única identidad nacional, siendo la idea de las naciones la que va permeando la vida política y social, surge este libro que, de forma valiente, reflexiona desde la perspectiva de la historiografía artística española. Aunque el título principal sea *Antes y después de Palomino*, el gran artista y escritor del siglo XVIII no deja de ser un simple asidero a partir del cual se puede cons-



truir un argumentario que estimula el pensamiento. Y esto ya de por sí es un aliciente para disfrutar de los textos que reúne esta publicación, porque lejos de ofrecer soluciones cerradas, lo que hacen es plantear problemas y abrir la espita de numerosos temas que siguen pendientes de resolución en nuestra historia del arte; esa de la que a veces parecemos olvidarnos en aras de una modernidad, muchas veces mal entendida.

El libro plantea un conjunto de capítulos que realizan un recorrido por algunos de los lugares comunes, no exentos de polémica, de la historia del arte española, como la Dama de Elche, el camino compostelano o el concepto de mudéjar, por citar algunos, y otros no tan comunes de nuestra geografía artística, desde la Antigüedad hasta el siglo XIX, pero tampoco totalmente inéditos. La mayoría de los textos tratan sobre temas que han recibido importante atención historiográfica y esto ayuda a que el nudo gordiano no se desenvuelva por derroteros de autorías, cronologías, iconografías o atribuciones que son necesarias cuando suponen una seria aproximación, si no que se puedan realizar reflexiones, quizá algo más teóricas, filosóficas, históricas e historiográficas que sirven para ir construyendo una disciplina, para los que aún creemos en ella. Temas sobre la arquitectura "hispana" en la Roma renacentista, el "estilo trentino", la consideración de la pintura española en

otras tierras, la obra de Zurbarán o la Roldana, el dibujo, la visión de los viajeros... y otros tantos recorren el libro siempre desde una perspectiva crítica, que tiene la consideración de lo supuestamente hispano como categoría artística. Se trata de un conjunto de capítulos de diversos autores que han colaborado de una forma u otra en el proyecto de investigación I+D, y que ha dado origen a esta publicación.

Lejos de ser el punto final, un libro de estas características puede abrir nuevas vías de reflexión que ayuden a profundizar a todos aquellos que nos cuestionamos la existencia de una única manera de entender la historia, y más la historia del arte. A los que entendemos que hay diversas geografías que más que distanciar los lugares de producción artística, se convirtieron en lugares que favorecían el intercambio, la comunicación, la convivencia, no siempre sencilla, pero sí fructífera. Sin miedo a que las diferencias supusieran un enfrentamiento, antes bien, fueran capaces de ofrecer soluciones diversas y nuevas. Creemos que los editores han sido capaces de estimular el pensamiento, de favorecer la reflexión consciente para que todos los participantes pudieran ofrecer textos que no nos dejan indiferentes. En una época en la que la memoria está tan sesgada, directamente conducida para que no tengamos que pensar, hacer nuestra propia lectura crítica de un libro como éste nos ayudará a no creer a pies juntillas todo lo que se nos dice y a ser capaces de poner en entredicho buena parte de esa historiografía que nos ha ido conduciendo a veces a donde no queríamos que nos llevara. Nuestra responsabilidad de lectores e investigadores, cuando lo somos, debería estimular las formas de aproximación al hecho artístico e histórico que este libro propone. Y no hay nada mejor, hoy en día, que un libro que no te deje indiferente.

Mercedes Gómez-Ferrer  
Universitat de València

**CASTILLO RUIZ, José. *Los límites del patrimonio cultural. Principios para transitar por el desorden patrimonial*. Madrid: Cátedra, 2022, 289 págs. ISBN: 978-84-37643-86-1.**

El concepto de patrimonio surge entre los siglos XVIII y XIX, estrechamente vinculado al reconocimiento de los valores históricos y artísticos de los elementos que lo integran. Este legado se ha ido enriqueciendo con sucesivas aportaciones. Desde los años sesenta del siglo XX, con el denominado giro etnográfico, se amplía el alcance de la idea de patrimonio histórico con nuevas tipologías de bienes materiales e inmateriales. En consecuencia, el cali-



ficativo 'histórico', se ha sustituido por 'cultural' que, sin renunciar a la dimensión histórica, es mucho más amplio y comprensivo. La relativización de lo que entendemos por patrimonio o la sustitución del valor histórico por el significado identitario como determinante para su consideración, entre otras causas, explican la falta de unos referentes claros, de unos bordes o límites que lo definan y que justifiquen la protección de un determinado bien, como se expone en el primer capítulo. Ante esta situación de desorden producida por dicho relativismo, José Castillo propone identificar los aspectos claves que sustentan la noción de patrimonio, sobre los que poder fundamentar con objetividad la procedencia de declarar un determinado bien material o inmaterial.

En el segundo capítulo se plantea una revisión del concepto de patrimonio desde los orígenes de la disciplina con el fin de tratar de determinar cuáles son los valores permanentes, objetivos y universales que lo definen. Y entre ellos destaca el histórico, pues la ruptura con el presente origina la pertenencia al pasado, que permite que un bien pueda ser valorado con objetividad. El término cultural no invalida ni se opone a la anterior consideración de patrimonio histórico, ya que el concepto cultura se plantea como una extensión del primero. Por ello,

cualquier bien cultural debe ser evaluado desde una perspectiva histórica, que justifica su consideración patrimonial desde el presente.

Otro de los aspectos relacionados con el patrimonio son los significados. Castillo argumenta que estos derivan y son complementarios de los valores científicos y objetivos que poseen los bienes que lo forman (histórico, artístico, etnológico, arqueológico, científico...), que son los que propician su especial reconocimiento. Por otro lado, los aprovechamientos o usos del presente, o su capacidad para generar riqueza, deben desvincularse de cualquier proceso de patrimonialización, pues la estimación de un bien solo puede estar fundamentada sobre valores objetivamente reconocidos y complementariamente por los significados asociados, nunca por los usos.

Los valores son atribuidos por la relevancia que estos bienes tienen para las personas. De allí deriva su interés general y colectivo, y por tanto universal y democrático. Por ello, la universalidad es una condición inexorable del patrimonio, a una escala más o menos amplia, de acuerdo con el alcance del interés de dichos bienes. En este sentido, la compatibilidad con los criterios éticos universales nos permite definir unos límites claros que otorgan esa condición de permanencia, continuidad y estabilidad inherente al patrimonio histórico. Estos criterios éticos se corresponderían con los derechos universales sobre las personas, animales y el medio ambiente, establecidos por organismos internacionales. De esta manera se abordan cuestiones como la memoria traumática, identificada en España como memoria democrática o histórica. Aunque la memoria es un significado atribuido desde el presente, y por ello no reúne esa condición de pasado propia de la historia, su vinculación con los deberes de justicia y de reparación como principios éticos universales, puede justificar la patrimonialización de aquellos bienes que hayan alcanzado un especial reconocimiento social. En estos casos se considera ensanchar los límites del patrimonio para dar cabida a la ética como criterio identificador y determinante del mismo.

La permanencia en el tiempo del patrimonio es otro de los principios fundamentales que está directamente relacionado con la tutela, que Castillo define como "proceso unitario y homogéneo de acción sobre el conjunto de bienes que integran el patrimonio histórico con la finalidad de dar cumplimiento a las exigencias demandadas por la sociedad para dichos bienes, garantizando con ello el derecho fundamental de todos los ciudadanos a su conservación y disfrute". En las últimas décadas se han pro-

ducido notables avances, pero también numerosos desbordes, fruto de la confusión que genera la falta de unos principios tutelares claros. En el capítulo tercero se identifican algunos de estos bordes y desbordes que se ilustran con ejemplos concretos que se analizan de forma clara y razonada a la luz de la propuesta de principios.

En este procedimiento tutelar están implicadas diversas instancias, como la ciudadanía, el personal técnico y la administración, cada una con unas atribuciones bien definidas y diferenciadas. Es la comunidad quien otorga el reconocimiento social de los bienes, necesario para su transición patrimonial. A partir de esta consideración social, los técnicos identifican sus valores y determinan la relevancia de los mismos para justificar su protección, que se materializará mediante un acto administrativo. En este sentido, la patrimonialización se entiende como un proceso individualizado para cada caso. Por ello, las declaraciones de protección genéricas se presentan como un retroceso y como una muestra de la incapacidad de la administración para desarrollar adecuadamente la acción tutelar que le corresponde. También la gestión de los paisajes culturales presenta en la actualidad claros desbordes, con la intervención de diferentes instancias administrativas que llegan a suplantar las responsabilidades que le corresponden a la administración cultural res-

pecto a la consideración patrimonial de los mismos. Son diversas las disciplinas que participan de este proceso homogéneo, de allí la importancia de la interdisciplinariedad. Aunque en las últimas décadas se han producido avances importantes, la tutela continúa siendo un ámbito científico muy fragmentado y desestructurado.

En definitiva, objetividad, universalidad y permanencia son principios esenciales del patrimonio histórico y por ello constituyen una sólida base sobre los que poder fundamentar la acción tutelar sobre los bienes culturales, materiales o inmateriales. La principal aportación de este nuevo libro de José Castillo consiste en identificar estos principios esenciales que nos van a permitir establecer unos límites para poder transitar con éxito sobre el desorden patrimonial actual. Su rigor académico es compatible con un lenguaje claro y cercano, con un discurso ilustrado y justificado con numerosos ejemplos que explica de forma razonada. Es, por ello, una obra recomendable para todas aquellas personas que, desde el ámbito académico, desde la Administración, o desde la sociedad civil, ejercen responsabilidades tutelares sobre este legado de bienes culturales que nos identifica.

Adrià Besó Ros  
Universitat de València



# ACEPTACIÓN DE ORIGINALES Y PROCESO DE EDICIÓN

La revista *Ars Longa* admite 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 veinticinco páginas (50.000 caracteres). En ellos se incluyen las notas al pie, la bibliografía y posibles apéndices documentales y seis ilustraciones. 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>

A partir del número 30 (año 2021), el Consejo Editor establecerá solo dos fases de recepción: 15 de octubre y 15 de febrero, 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.

En lo que respecta a las RESEÑAS DE LIBROS, la revista encargará o recibirá propuestas (junto a un ejemplar de la publicación) para su realización a cargo de especialistas –siempre de personas ajenas a la institución autora–. En el caso de recibir reseñas ya efectuadas, con el mismo condicionante expresado, serán objeto de valoración por la comisión encargada. Se tendrán que mandar a través del email: [arslonga@uv.es](mailto:arslonga@uv.es), antes del 15 de abril del año del número en preparación. Su extensión máxima será de dos páginas, junto a los datos completos de la referencia bibliográfica, incluido ISBN y número de páginas, así como la imagen en JPG de la cubierta.

## 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. Es obligatorio incluir un listado bibliográfico final con las referencias completas según las normas de la revista, de manera que las notas al pie se realizarán de forma abreviada: APELLIDOS, Nombre, Año, p. citada/s. Por esa misma razón, no se contempla con ese fin el uso de locuciones latinas como *Ibidem*, *Idem*, *Op cit.* ó *Supra cit.* En las notas solo se incluirán referencias completas para la documentación de archivo, aunque puede usarse un acrónimo institucional indicado a partir de su segunda mención.

El **listado bibliográfico final** se ordenará alfabéticamente por apellidos de autores/as utilizando una variante de las 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.* *Título 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, documental* [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.

–Las aportaciones de misma autoría se ordenan cronológicamente de más antiguas a más recientes. En la relación de varias obras de misma autoría no se emplean guiones sustitutivos de los datos de identificación, que se deben repetir.

–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* admits 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 25 pages (50,000 characters, including bibliography and appendixes) and six illustrations. 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 tittle, 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>

From number 30 (year 2021), the Editorial Board will establish only two reception phases: October 15th and February 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.

With regard to BOOK REVIEWS, the journal will commission or receive proposals (together with a copy of the publication) for its realization by specialists –always from people outside the author's institution–. In the case of receiving reviews already made, with the same condition expressed, they will be subject to assessment by the commission in charge. They will have to be sent via email: [arslonga@uv.es](mailto:arslonga@uv.es), before April 15th of the year of the number in preparation. Its maximum length will be two pages, together with the complete data of the bibliographic reference, including ISBN and number of pages, as well as the JPG image of the cover.

## 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. It is mandatory to include a final bibliographic list with the complete references according to the journal's rules, so that the footnotes will be made in abbreviated form: SURNAME, Name, Year, p. 00-00. For the same reason, the use of Latin phrases such as *Ibidem*, *Idem*, *Op cit.* or *Supra cit.* Only complete references for archival documentation will be included in the notes, although an institutional acronym indicated from its second mention may be used.

The **bibliographical reference list** should be ordered alphabetically by authors' names, using a variant of the bibliographic standards (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 followed 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.

–Contributions by the same authorship are ordered chronologically from oldest to most recent. In the list of several works of the same authorship, hyphens are not used as substitutes for the identification data, which must be repeated.

–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...

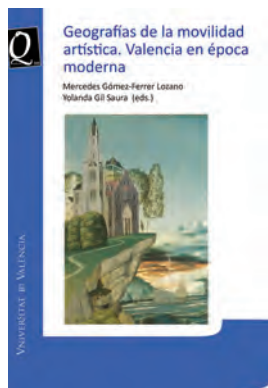
–If there are several editions: indicate the edition used after the title: e.g. 3<sup>rd</sup> ed.

–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. Víctor Mínguez 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
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
9. Juan Chiva Beltrán (ed.). *La formación del ceremonial cortesano moderno. Festejos, ritos y urbanismo en los orígenes de la Casa de Austria*.
10. Mercedes Gómez-Ferrer Lozano, Yolanda Gil Saura (eds.) *Geografías de la movilidad artística. Valencia en época moderna*. 2021





