

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Universidad de La Laguna

1

2021



Revista
ACCADERE

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

DIRECTORA

Noemi Cinelli. Universidad de La Laguna (España) ncinelli@ull.edu.es

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Carmelo Vega de la Rosa. Universidad de La Laguna (España) cvega@ull.edu.es

VOCALES

Gonzalo Pavés Borges. Universidad de La Laguna (España) gpavores@ull.es

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uaautonoma.cl

Orietta Vittoria Rossi Pinelli. Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (Italia) orietta.rossipinelli@uniroma1.it

Antonio Marrero Alberto. Universidad Adolfo Ibáñez (Chile) antoniomarreroalberto@hotmail.es

RESPONSABLES DE REVISIÓN

Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uaautonoma.cl

Sara Barrios Díaz. Universidad de La Laguna (España) sbarrios@ull.edu.es

Cristóbal Moya Díaz. Universidad de La Laguna (España) moyadiazcristobal@gmail.com

CONSEJO ASESOR

Antonio Albaronedo Freire. Universidad de Sevilla (España) aaf@us.es

Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla (España) rojasmarcos@us.es

María Isabel Navarro Segura. Universidad de La Laguna (España) minavarr@ull.edu.es

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) carmendetenamirez@gmail.com

María de los Angeles Fernández Valle. Universidad Pablo de Olavide (España) maferval@upo.es

Claudio Petit Laurent Charpentier. Universidad Católica de Temuco (Chile) claudiopetitlaurent@gmail.com

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad Autónoma de Chile (Chile) Alexmdd87@gmail.com

Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uaautonoma.cl

Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) emilcesosa@ffyl.uncu.edu.ar

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uaautonoma.cl

Pompeyo Pérez Díaz. Universidad de La Laguna (España) poperez@ull.es

María Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat Jaume I (España) mrodrigu@his.uji.es

Victor Minguez Cornelles. Universitat Jaume I (España) minguez@his.uji.es

Juan Chiva Beltrán. Universitat Jaume I (España) chivaj@his.uji.es

Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca (Chile) pzamoper@utalca.cl

Carmen Milagros González de Chávez. Universidad de La Laguna (España) cmgonzal@ull.edu.es

Ana María Quesada Acosta. Universidad de La Laguna (España) aquesada@ull.edu.es

Ricardo Anguita Cantero. Universidad de Granada (España)

Valeria Camporesi. Universidad Autónoma de Madrid (España)

Kepa Sojo. Universidad del País Vasco (España)

Esther Torrado Martín-Palomino. Universidad de La Laguna (España) estorra@ull.edu.es

Simonne Teixeira. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro-UENF (Brasil) simonnetex@gmail.com

Aline dos Santos Portilho. Instituto Federal Fluminense-(Brasil) asportilho@gmail.com

Juan Ignacio Brizuela. Universidade Federal da Bahia (Brasil) juanbrizuela.gpc@gmail.com

Yolanda Peralta Sierra. Universidad de La Laguna (España) yperalta@ull.edu.es

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: +34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera

Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.accadere.2021.01>

ISSN: e-2660-9142

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista
ACCADERE
1

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2021

ACCADERE. Revista de Historia del Arte / Universidad de La Laguna. –N.º 0 (2020)–. –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2020–.

Semestral.

ISSN: e-2660-9142.

1. Arte-Historia –Publicaciones periódicas 2. Arte –Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones.

7(05)

ACERCA DE LA REVISTA

ACCADERE. Revista de Historia del Arte del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna nace en 2020 por voluntad de un grupo de profesoras y profesores del Departamento citado. Es una publicación semestral, digital, gratuita, que acepta contribuciones inéditas y originales, que no estén en proceso de revisión en otras revistas. Sus contenidos están sujetos a proceso de *double blind peer review*, pueden referirse a cualquier rama de los estudios artísticos e históricos artísticos y pueden ser escritos en español, inglés, portugués e italiano. *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se publica en dos volúmenes anuales, en diciembre y junio. El plazo de entrega de originales para el volumen de diciembre termina el día 30 de julio; y para el volumen de junio acaba el día 30 de enero. Los trabajos recibidos serán valorados por, al menos, dos evaluadores/as externos/as especialistas en cada materia. El/la autor/a recibirá por correo electrónico las pruebas de composición y dispondrá de un plazo de 10 días para su corrección.

A cada artículo publicado en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se le asigna un número DOI.

El DOI de esta revista es <https://doi.org/10.25145/j.accadere>.

ISSN: e-2660-9142.

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

ACCADERE. Revista de Historia del Arte reconoce en el European Code of Conduct for Research Integrity de la ALLEA de 2017 el documento de referencia para velar por la integridad y la ética de todo el proceso que lleva la publicación de los números de la revista. Rechaza contribuciones que no sean inéditas y originales, que sean fruto de plagio, que presenten contenidos discriminatorios y que atenten contra los derechos fundamentales de las personas.

AUTORES/AS

Los/las autores/as someterán a la evaluación en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* solo y exclusivamente trabajos originales, que no correspondan a traducciones de contribuciones ya publicadas, que reconozcan en cada momento la autoría de las fuentes y de las obras citadas. En caso de utilización de imágenes, fotos u otro material sujeto a derechos de autor, serán los/las autores/as quienes gestionen los permisos necesarios para su reproducción.

ACCADERE. Revista de Historia del Arte confía en que el/la autor/a que firma el manuscrito es el/la responsable intelectual del mismo y que asume la responsabilidad pública del contenido del texto. Lo mismo se hará cuando la autoría se comparta entre varios/as firmantes.

REVISORES/AS

Los/las revisores/as de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* tienen un rol fundamental, ya que deben asistir a los editores en la toma de decisión para publicar o no un manuscrito. Deben mantener confidencialidad respecto al contenido del material revisado y deben obligatoriamente eximirse de la evaluación si hay algún conflicto de interés, tanto positivo como negativo, con los/las autores/as y/o las instituciones relacionadas con el documento a evaluar.

Las evaluaciones serán objetivas, exentas de juicios y críticas personales hacia los/las autores/as, no deben contener juicios y/o críticas personales infundadas al texto y/o a los/las autores/as, deben reportar eventuales plagios, deben aportar correcciones, aportaciones, observaciones, cuando las haya, justificándolas con claridad y de manera constructiva.

DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

La directora y el equipo editorial de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* deciden cuáles manuscritos y en qué orden se publican en los varios números de la revista, mantendrán la total discreción sobre el material recibido y sus autores/as. Velarán por todo el proceso que desde la recepción de las contribuciones lleva a su publicación, garantizado por un proceso de evaluación doble, ciego y por pares especializados/as en la materia objeto de estudio.

REVISIÓN

Desde la recepción del manuscrito, el proceso de revisión durará entre 1 y 4 meses. La revisión tomará en consideración la novedad del argumento tratado, la aplicación de una metodología correcta para su estudio, la exhaustividad de las fuentes bibliográficas citadas, el dominio de la terminología adecuada, la coherencia entre título, resumen, elaboración, resultados y conclusiones aportadas.

Si un manuscrito es rechazado, no puede ser sometido a una segunda evaluación.

La aceptación de una contribución está limitada por el respeto a los requisitos legales vigentes en materia de difamación, derechos de autor y plagios.

© Los trabajos publicados en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en ellos. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlos en cualquier otro soporte o para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia de cualquier producción parcial o total.

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

- «Vistas» de Sanlúcar de Barrameda. Imagen del poder de la casa ducal de Medina Sidonia / «Views» of Sanlúcar de Barrameda. Image of the power of the Ducal House of Medina Sidonia
Fernando Cruz Isidoro..... 11
- Magia, religión y mito. Harry Potter bajo el signo de la posmodernidad / Magic, religion and myth. Harry Potter under the sign of postmodernity
Domingo Sola Antequera e Irene C. Marcos Arteaga..... 31
- Noticias sobre los catálogos monumentales de España en el epistolario de José Gestoso (1852-1917) / News about the monumental catalogues of Spain in the epistolary of José Gestoso (1852-1917)
Carmen de Tena Ramírez..... 49
- La escultura. Engañando a la gravedad / The sculpture. Fooling gravity
Gerardo Fuentes Pérez..... 69
- Las pinturas del retablo mayor de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla / The paintings of the main altables of the Church of the Real Hospital of San Lázaro de Sevilla
Matilde Fernández Rojas..... 87



ARTÍCULOS / ARTICLES

«VISTAS» DE SANLÚCAR DE BARRAMEDA. IMAGEN DEL PODER DE LA CASA DUCAL DE MEDINA SIDONIA

Fernando Cruz Isidoro

Universidad de Sevilla

cruzisidoro@us.es

RESUMEN

Abordamos la imagen reflejada de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz, España), que fue capital del señorío de la familia Pérez de Guzmán, condes de Niebla y duques de Medina Sidonia, enclavada en la desembocadura del Guadalquivir. Su representación iconográfica como «vista», a lo largo de los siglos XVI al XVIII, ha sido tratada literaria y artísticamente de forma idealizada, y abordada de forma topográfica por su valor estratégico y emblemático para la Corona y la casa ducal, al ser asiento de la Flota de Indias.

PALABRAS CLAVE: iconografía, Sanlúcar de Barrameda, duques de Medina Sidonia.

«VIEWS» OF SANLÚCAR DE BARRAMEDA.
IMAGE OF THE POWER OF THE DUCAL HOUSE OF MEDINA SIDONIA

ABSTRACT

This article addresses the reflected image of the city of Sanlúcar de Barrameda (Cádiz, Spain), which was the capital of the dominion of the Pérez de Guzmán family, counts of Niebla and dukes of Medina Sidonia, located at the mouth of the Guadalquivir. Its iconographic representation as “view,” throughout the 16th to 18th centuries, has been an idealized literary and artistic object, and approached in a topographical way due to its strategic and emblematic value for the Crown and the Ducal House, as seat of the Fleet of the Indies.

KEYWORDS: Iconography, Sanlúcar de Barrameda, Dukes of Medina Sidonia.



1. INTRODUCCIÓN

Nos proponemos, como objetivo principal, analizar las diferentes representaciones o «vistas» que, de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, ubicada en la desembocadura del Guadalquivir y en la actual provincia de Cádiz (España), se han realizado durante los siglos XVI al XVIII como ilustraciones literarias o artísticas, con un marcado carácter de recreación, y aquellas veraces dibujadas bajo conceptos topográficos, que difundieron y dieron valor a su imagen reflejada.

Con «vistas» nos referimos, según Covarrubias, al «lugar de donde se descubre a los ojos apazible vista», que nos define como un espacio geográfico que se puede abarcar con nuestra mirada, y que la RAE completa, incidiendo en esa perspectiva, en su acepción 5.^a como «panorama que se ofrece al espectador desde un punto de vista» y, sobre todo, en la plasmación artística de esa visión de conjunto, con la 6.^a, «representación pictórica o fotográfica de un lugar o monumento»¹.

Esas «vistas» de la población surgieron al hilo de la importancia histórica que el enclave adquirió desde finales del siglo XIII, al convertirse en el núcleo y capital del señorío de los Pérez de Guzmán. Una importancia que aumentó desde principios del XVI, por el protagonismo estratégico que adquirió al ser antepuerto de una ciudad como Sevilla, que detentaba el monopolio del comercio americano, acogiendo en sus fondeaderos varias veces al año, durante semanas o meses, la Flota de Indias al partir y regresar, y el 4.º viaje de Colón o la expedición de Magallanes y Elcano para la I Circunnavegación terrestre.

La metodología requerirá, junto con la puesta al día del estado de la cuestión al respecto, la aportación de fuentes primarias localizadas en el Archivo General Casa Medina Sidonia y un exhaustivo análisis formal e iconográfico de las imágenes que se exponen, alguna en colección particular, advirtiendo las verosimilitudes e idealizaciones con respecto al urbanismo y las edificaciones reales que presenta la ciudad. Finalmente, integrar esa interpretación dentro del contexto del mecenazgo de la familia ducal, que lideró su monumentalización y favoreció la concreción de su imagen, fiel reflejo del propio poder señorial.

2. SANLÚCAR DE BARRAMEDA EN LA HISTORIA

La importancia histórica de la ciudad ha venido determinada desde antiguo (Parodi 2011) por su privilegiado emplazamiento (36° 46' 44" N, 6° 21' 14" W), en alto sobre una barranca, a unos 34 metros, en el margen izquierdo de la desembocadura del Guadalquivir, frente al actual biotopo del Parque de Doñana, que le ha concedido la notable función de control de la entrada al río, como bastión fortificado (Cruz 2014a) para asegurar la defensa de ciudades vitales del interior, como Sevilla. Esa función se puso de manifiesto desde época musulmana con los ataques vikingos a mediados del siglo IX, por lo que ambos enclaves han mantenido intere-

¹ <https://dle.rae.es/vista>.

ses y discursos comunes durante el Medievo y la Edad Moderna. Disponer, además, de puertos abiertos al océano Atlántico prácticamente todo el año, y la manifiesta incapacidad del Guadalquivir para la navegación de barcos de cierto calado, por sus quiebras y escaso fondo, la hicieron convertirse en el antepuerto natural de Sevilla. Una circunstancia que adquirió relevancia para los intereses nacionales desde 1503, al radicar en esa ciudad la Casa de Contratación y conllevar el monopolio del comercio americano, con la organización, salida y recepción de una Flota de Indias que no podía alcanzar la ciudad y que tenía que hacerlo desde los puertos sanluqueños de Bonanza-Zanfanejos (Gil y Varela 2011).

Su estratégica ubicación determinó que este enclave, apenas poblado en época islámica, fuese elegido, tras la reconquista cristiana a mediados del siglo XIII, como núcleo para la concreción de un mayorazgo por el mercenario y héroe militar Alonso Pérez de Guzmán «el Bueno» y su esposa María Alfonso Coronel (Álvarez de Toledo 1987-1988, 2003), tras la cesión real de Fernando IV por el Privilegio Rodado de 14 de octubre de 1297 (Romero 2008). A partir de esos momentos, la pareja y sus sucesores la repoblarán, fortificarán y monumentalizarán, lo que, unido a su visión de empresa comercial, favorecerá el asentamiento de comerciantes y artesanos judíos, norteafricanos, flamencos, bretones, ingleses y de otras naciones y permitirá el desarrollo económico y el carácter cosmopolita y abierto que la ciudad alcanzó (Moreno 1983), convirtiéndose con el tiempo en la capital del estado señorial de unos Guzmanes que llegaron a ser condes de Niebla y duques de Medina Sidonia, jugando un papel esencial en la historia de Andalucía occidental (Salas 2008; Ladero 2015).

La casa proyectará sobre Sanlúcar de Barrameda hasta 1645, cuando la Corona la despoje del señorío jurisdiccional, un meditado y excelso mecenazgo arquitectónico (Cruz 2005b) y un patrocinio sobre las artes, que hicieron desbordar durante el siglo XVI el Barrio Alto, asentado sobre una barranca o duna fosilizada, a la planicie que lamía una costa que poco a poco fue retirándose, hasta crear un nuevo Barrio Bajo. Con sus múltiples fundaciones conventuales masculinas de jerónimos, agustinos, dominicos, franciscanos, mínimos, capuchinos, carmelitas calzados y descalzos, jesuitas..., y de comunidades femeninas de dominicas, franciscanas y carmelitas, los duques levantarán auténticos baluartes espirituales, cuyos magnos y complejos edificios tendrán, además, la función de organizar los conjuntos de viviendas que pronto surgieron a su alrededor, hasta configurar una moderna urbe sacralizada o ciudadconventual, una auténtica *civitas dei*. Verdaderos contenedores monumentales de obras de arte (Cruz 2011, 2012a), y de frailes y monjas, muchos de los cuales evangelizaron y abonaron con sus vidas la religión en suelo americano (Cruz 2017), la presencia de esas comunidades regladas venía de cajón, habida cuenta de las especiales condiciones de la ciudad como antesala de Hispanoamérica, y la necesidad de casas auxiliares que sirvieran de rebozo y de tránsito a las sevillanas.

Ese panorama monumental se reducirá y sintetizará, hasta elegir unos pocos edificios singulares, símbolos de la conjunción de los poderes señorial, militar y religioso, como eran el palacio ducal, el castillo de Santiago y el amurallamiento, la parroquia mayor palatina de Ntra. Sra. de la O, o el peculiar urbanismo de la ciudad, que despliega una moderna traza hipodámica en el Barrio Bajo, testigos a representar o idealizar, junto a hitos geográficos contundentes, como la pro-



pia barranca, la costa y los puertos con las naos, galeras y tartanas fondeadas acá y allá, resuelto primero bajo la imperfecta perspectiva de la visión obtenida desde el pinar del Espíritu Santo, y más tarde desde la mitad de la desembocadura del Guadalquivir, la única que lo permitía en su rotundidad.

3. LAS «VISTAS» DE LA SANLÚCAR RENACENTISTA

Posiblemente, junto al evidente deseo de planificación urbanística y de sacra monumentalización de la ciudad que los Guzmanes mostraron desde finales del siglo xv, durante todo el xvi y la primera mitad del xvii, se encontrase el de configurar una reconocible «imagen» visual de la ciudad, similar a la de otras ciudades del entorno, como Sevilla, Jerez o Lebrija. Sería un eslabón más de la meditada programación literaria e iconográfica urdida por diversos humanistas afines a la casa, que trataron de exaltar la personalidad de sus integrantes y sus heroicos orígenes (Cruz 2005, 2016, 2020).

La creación de una representación simbólica resultó sencilla, bastaba emplear unos pocos elementos definitorios de su peculiar geografía y edificaciones notables, como la desembocadura, el puerto y los barcos, la barranca, palacio ducal, fortaleza y algún hito más, dejando echar la fantasía al vuelo. Pero mayor complejidad entrañó la topográfica, por la alta especialización técnica que requería, al aunar una compleja perspectiva y la estricta concordancia entre la representación veraz del case-río y la necesaria concreción sintética, que finalmente fue posible por la presencia en la localidad de un excelente dibujante flamenco especializado en la materia mandado por Felipe II. Con ello, los duques de Medina Sidonia siguieron una práctica habitual de la Corona hispana y otras casas nobiliarias de similar porte durante la segunda mitad del siglo xvi y el xvii, que solicitaron a diferentes artistas, como pintores, grabadores o bordadores, representaciones, más o menos verdaderas, de sus principales posesiones territoriales, ciudades y puertos. A veces la excusa era haber sido el lugar testigo de un hecho militar importante, desarrollar una actividad vital o simplemente por la subjetiva importancia concedida. Y la premisa básica, recoger con la mayor fidelidad posible su planimetría y principales edificios, pues a la postre la imagen no era sino un síntoma de satisfacción por su posesión. Dibujos, tapices, representaciones en arquitecturas efímeras (sobre sargas, maderas, cartón o lienzo), pinturas de caballete o murales decorando las principales estancias de sus palacios, y se convertirán en habituales en los reinados de Felipe II, Felipe III y Felipe IV. Baste recordar las decoraciones de enclaves reales como El Escorial, los alcázares madrileño y sevillano, o nobiliarios como el palacio de El Viso del Marqués.

En el caso que nos ocupa, encontramos unos escasos restos de pintura mural sobre uno de los pilares de la parroquia mayor palatina de Ntra. Sra. de la O, de finales del siglo xv, que parece representar de forma simbólica la ciudad, pero es sólo una hipótesis, siendo certeras dos representaciones simbólicas insertas en sendos textos literarios publicados en 1543 y 1565, un grabado alemán fechado entre 1560 y 1632, un preciso dibujo topográfico de 1567 y, finalmente, su imagen simplificada dispuesta marginalmente en un plano de 1785.



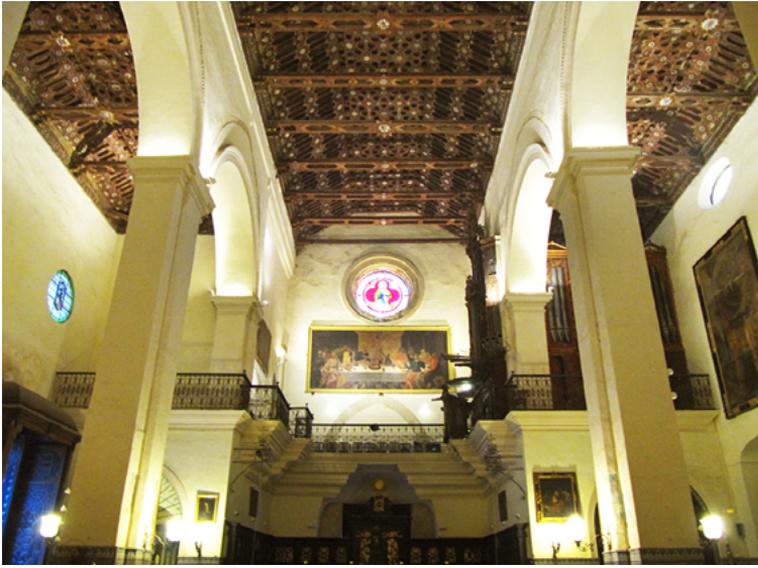


Fig. 1. Parroquia mayor de Ntra. Sra. de la O, Sanlúcar de Barrameda.

La que podría ser la primera representación iconográfica de la ciudad apenas puede atisbarse. Surge levemente de una cata realizada sobre el segundo pilar de ladrillo achaflanado y enfoscado que separa la nave central de la del evangelio de la parroquia de la O, sacada a la luz por el arquitecto y académico gaditano José Ignacio Fernández-Pujol Cabrera en la restauración integral acometida sobre el inmueble a principios de la década de los 90 del pasado siglo (fig. 1). Sobre la pilastra y el pilar, se observa un paisaje idealizado, con unas pequeñas elevaciones al fondo de tonalidad celeste, donde se dispone de forma longitudinal un fuerte amurallamiento con dos torres circulares rematadas en chapiteles cónicos y un potente edificio intermedio de gran altura y cubierta a dos aguas. Delante se extiende una pequeña extensión, que parece el arenal de la ribera, y en primer plano unos perfiles de difícil interpretación. Puede datarse de finales del siglo xv, pues se relaciona con los fondos de arquitectura del ciclo de pintura mural con la vida de san Jerónimo en el zócalo o arrimadero de la sala capitular del monasterio de San Isidoro del Campo, considerado anterior a la muerte, en 1492, del II duque don Enrique (Respaldiza 2002). Y para acercarnos a su interpretación debemos entenderla como el contexto o fondo arquitectónico de una escena religiosa no identificada, probablemente una idealización-sincretización de la ciudad perfecta que el evangelista san Juan describe en su *Apocalipsis*, a la ya citada *civitas dei* a la que aspiraba la casa ducal convertir la mundana ciudad comercial que era sede de su poder (fig. 2).

La segunda referencia visual de Sanlúcar, y certera, es la que incluye el cosmógrafo sevillano Pedro de Medina (ca. 1493-ca. 1567) en su *Libro de las Grandezas y cosas memorables de España*, publicado en 1543, y reimpresso en 1548 y 1566.





Fig. 2. Anónimo, Vista de ciudad ¿Sanlúcar de Barrameda? Fines del siglo xv, parroquia mayor de Ntra. Sra. de la O, Sanlúcar de Barrameda.

No extraña que el que fuera cronista de la casa incluyera en una obra general de la historia de España diversos hechos referentes a la familia ducal, como su título nobiliario en el cap. xxiii (fol. xx), la gesta del fundador en el cap. xxxii (fol. xxxvii) o el desastre de don Enrique en las aguas de Gibraltar en el cap. xxx (fol. xxxv vto.). Y, lo que nos interesa, una pequeña historia de la propia Sanlúcar, que tan bien conocía, pues estuvo, según sus palabras, cincuenta años al servicio de los Guzmanes, y en su casa se crió y vivió como sus padres, declarándose «su antiguo criado y fiel servidor», como demuestra el haber sido el maestro del joven vii duque. En los folios que dedica a la «Provincia del Andalucía», reserva el cap. xli a «la villa de Sant Lucar» (fol. xlvi r y vto. y xlvi r). Recoge su pasado tartésico, la existencia de un santuario fenicio y el origen filológico del nombre, sintetizando lo esencial de la población, ser capital del Estado de los Guzmanes y su carácter comercial cosmopolita, como puerto y puerta de América. Dirá:

... Aquí en / esta villa abitan casi contino los duques de Medina Sidonia cuya es.
Por ser pue / blo muy sano. Es de mucho trato de mercaderes y gentes forastera de

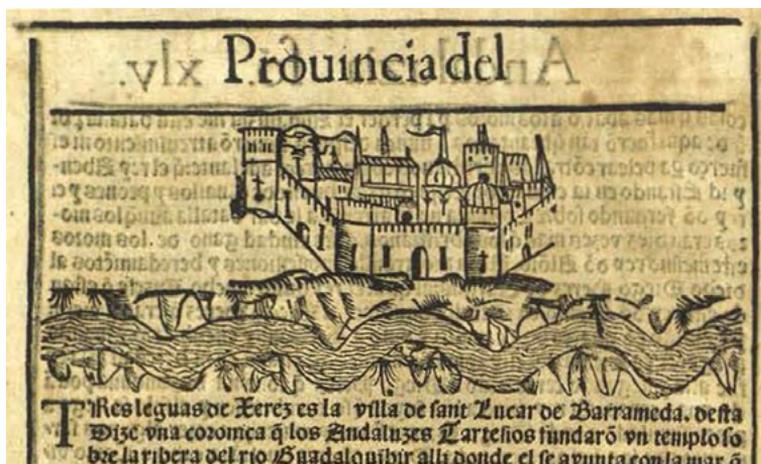


Fig. 3. Pedro de Medina, *Libro de las Grandezas y cosas memorables de España*, 1543, encabezamiento del fol. XLV v.

todas / naciones que vienen por la mar con sus mercaderías. Cerca desta villa es el puerto y estala de los navíos assí de los forasteros como de todas las naos que / van a Indias aquí acaban de cargar, y de aquí salen a todos los viajes pa / ra qualquier parte de Indias que vayan... (Medina 1549).

Y dispone, como cierre visual y sobre la caja del texto, el grabado xilográfico de una ciudad amurallada como representación idealizada de Sanlúcar. Resulta una imagen convencional, similar a las que utiliza para otras ciudades, como Santo Domingo de la Calzada (cap. xcvi, fol. cd), Burgos (cap. xcvi, fol. ciii) u Osma (cap. cxiii fol. cxvii). Formalmente se encuentra en la órbita de las decoraciones marginales librescas y de la miniatura tardogotizante, con paralelismos en los fondos arquitectónicos de ciudades de la pintura mural, como el descrito, o el que encontramos en la zona superior del arriadero de la sala capitular del monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce (fig. 3).

Claramente la ciudad se dispone, como en la realidad, sobre una barranca, serpenteando a sus pies un río meandriforme, con pequeñas elevaciones representadas boca abajo. Amurallada y con torres cuadradas y circulares, presenta varias puertas y diversas aspilleras, algunas de cruz y orbe, como posee el castillo de Santiago. Sobre la cerca se desparrama sin orden el caserío, donde se alzan torres, una iglesia con cubierta a dos aguas y óculo circular y un potente edificio a doble altura con un alzado articulado, cubierta tejada y una torre, que podríamos identificar con la parroquia mayor de la O. Más dificultoso resulta buscar el parangón de un imaginario palacete oriental con columnas y arcadas de remate cupuliforme bulboso con airosa bandera flameante, pero ciertamente existe en la localidad una importante construcción, si no musulmana, sí mudéjar en sus orígenes, el palacio de los Guzmanes.





La tercera vista que conocemos de esos momentos también resulta en gran medida convencional, pues no toma como referente el apunte del original, sino la recreación simbólica de una ciudad portuaria y comercial, como lo era Sanlúcar, con algunos referentes verdaderos. Se trata del grabado xilográfico que aparece en el libro *Dell'Historie del Mondo Nuovo*, publicado en Venecia en 1565, del milanés Girolamo Benzoni, uno de los cronistas europeos de la segunda mitad del siglo XVI que viajaron a Hispanoamérica. Partió de Sanlúcar con el propósito de hacer fortuna, para llegar a la región del Caribe hacia 1541, llevándole sus ansias de aventuras a Cubagua, Tierra Firme o el Golfo de Paria, y por tanto la ciudad y su puerto tuvieron que dejarle algún recuerdo, pues en la misma permaneció cierto tiempo hasta embarcar. Vivió en isla Margarita, en 1544, y posteriormente pasó por Santo Domingo, Cartagena de Indias, Panamá, Nombre de Dios, Nicaragua, Guatemala, Honduras o Quito. Con la experiencia del viaje y de todos esos años, escribió esa historia, que fue traducida al latín, francés, alemán, holandés e inglés (Benzoni 1967). El texto fue recogido por el insigne grabador de origen flamenco Theodor De Bry (Lieja 1528-Fráncfort 1598) y sus hijos, para la confección de su colección con las principales expediciones europeas por América, Asia y África, que dieron lugar a dos series independientes, en latín y alemán, de gran éxito en la época, con un marcado sesgo político-religioso de carácter protestante. Formó parte de la serie América o *Grands Voyages*, iniciada en Frankfurt del Meno en 1590 y concluida por sus hijos en 1634, que fue ilustrada con 340 grabados, concretamente de la *Americae Pars Quarta*, publicada en Fráncfort en 1594². Sus grabados se inspiraron en las dieciocho xilografías de Benzoni (Bueno 2014). Sanlúcar es representada en el primer grabado, arranque del periplo, iniciado en Sevilla y que le llevó a esa ciudad para embarcarse, y se titula *Hieronomy Benzoni in Indiam Occidentalem I. navigationis initium*, con unas medidas aproximadas de 16,5 × 20 cm (hoja de 28 × 23 cm). Se dispone en la parte superior de la caja del texto. Sobre una cadena de hasta cuatro pequeñas elevaciones, que son un referente convencional de la disposición del Barrio Alto de la ciudad sobre la barranca, vemos en el extremo superior derecho una fortaleza, donde se distinguen en su masa varias torres, una arquería inferior y una cerca en V que baja por la barranca abrazando un jardín. Resultan referentes verdaderos del castillo de Santiago y del palacio de los Guzmanes, donde destacan respectivamente su torre del homenaje, la galería de arcos y la cerca que baja por la cuesta de Belén hasta el Barrio Bajo, abrazando los jardines ducales, con la Covachas o tiendas de las Sierpes y la puerta de la Mar. Bajo la barranca se desparra la ciudad, que correspondería al Barrio Bajo, obviando el Alto, representado por la masa de la fortificación. El caserío se extiende por la línea de costa, con inmuebles de una sola planta, amparados por una muralla o cerca protegida por varias torres circulares merlonadas, destacando las que cierran los flancos, a mayor tamaño la del primer plano sobre el flanco derecho, de alto basamento y dos cuerpos. Se complementa con dos torres circulares albarranas, una tercera aislada sobre un islote, arti-

² BNM Fondo Reservado RFO 910.8 BRY 1-4-5.



Fig. 4. Girolamo Benzoni, *Dell'Historie del Mondo Nuovo*; grab. de Theodor De Bry, 1594, det. col. particular, fotografía del autor.

llada y con fuertes rejas, y una cuarta al final del espigón en L de la zona protegida de los vientos y mareas para el puerto. Y, al menos, se observan tres grandes construcciones religiosas dentro de las murallas o Barrio Bajo, una en el extremo más alejado, identificadas por sus torres y naves con cubiertas a dos aguas, y una cuarta con un bastión. En aquellas fechas se alzaba al final de la villa el convento de San Francisco y estaban levantándose los conventos dominicos de Madre de Dios y de Santo Domingo, este último protegido por un bastión artillado para la defensa costera, y disponían de elementos aéreos la iglesia de la Santísima Trinidad y la ermita de San Nicolás. Alejado, entre una feraz arboleda, quedaba el convento de San Jerónimo. Visible queda una construcción fabril, una doble nave con arcadas, que podría identificarse con la chanca/atarazana del duque, recogiendo la cotidianidad que vivía la ciudad, la proliferación de carabelas, naos y barcas más pequeñas fondeadas, y el tráfico de hombres cargando mercancías. Otros elementos parecen aludir a la imagen que se tenía del potencial económico que sustentaba la casa ducal, como el monopolio de la pesca del atún en la zona, que da lugar a unos pescadores tirando de sogas para encajonarlos en las redes. La imagen se apoya en un texto formado por nueve renglones, que se inicia así: *Hieronymus Benzonus, India, quam Occidentalem appellant, Iustran / da desiderio flagrans, Hispali totius Baetica celeberrimo Emporio discedit, / ad oppidum S. Lucari de Barrameda lembo per venit...* La ilustración se conservó en las citadas ediciones, como la alemana de 1594 que aquí se presenta, con la particularidad de estar coloreado el grabado a mano, y la forma peculiar de identificar la ciudad: «S. Lucari de Barrameola» (fig. 4).





Fig. 5. Jerome Coeler, Núremberg (1560 y 1632) (Coeler al. Köler, The British Library de Londres), en Rubiales Torrejón, J. (coord). *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma*, p. 131.

Una nueva recreación visual de la ciudad la encontramos en un grabado alemán de Jerome Coeler, publicado en Núremberg entre 1560 y 1632 (Coeler al. Köler, The British Library de Londres), que representa a un capitán y a dos de sus hombres que se dirigen a caballo y a pie, respectivamente, para embarcarse en una de las naves allí fondeadas, camino de Venezuela, entrando a Sanlúcar por un camino paralelo al Guadalquivir, posiblemente desde Sevilla. El contexto es claro, pues se representa la desembocadura del río en el margen superior derecho, con dos naos y varias barcas de transporte a remos, posible referencia a la expedición, y el camino terrestre que se corresponde a la realidad que aún subsiste. Sin embargo, la interpretación de la ciudad y de sus edificios es una recreación idealizada, deformada bajo el prisma del estilo artístico gótico alemán del grabador, aunque resulta exacta su disposición topográfica. A su izquierda deja un poderoso monasterio, que identificamos no sólo por la estructura del inmueble, sino por un fraile que se le acerca, como el desaparecido de San Jerónimo que se levantaba extramuros en esa zona. Más adelante el caserío, que mira hacia la costa, con varios edificios notables, con una iglesia provista de un aguzado chapitel gótico centroeuropeo, imposible para el estilo del lugar. Culmina la visión urbana una poderosa fortificación en alto, que se corresponde con el castillo de Santiago en la cresta de la barranca (Gil y Varela 2011) (fig. 5).

De absoluta fidelidad puede ser calificada la «vista» de Sanlúcar que en 1567 dibujara el pintor flamenco Anton van den Wyngaerde, muy estudiado desde que su representación del alcázar madrileño se reprodujera por Carl Justi a finales del

siglo XIX, y la serie de lugares que se diera a conocer como colección por Haverkamp-Begemann en 1969, poniéndola en valor. Su mayor difusión se debió a la edición dirigida por Richard L. Kagan en 1986, al reproducirla con gran calidad y completarla con estudios específicos, que permitió una segunda edición, corregida y aumentada, veintidós años más tarde, en 2008. A esa labor se han sumado diversas interpretaciones, recogiendo las escenas de guerra (Galera 1998; Bustamante 2006; Cabañas *et al.* 2008), de representaciones de ciudades (Cabañas *et al.* 2011), o estudios específicos de urbanismo y patrimonio de las mismas (Caballero 2008; Ibáñez 2003; Gamiz 2011).

Wyngaerde nació probablemente en Bruselas hacia 1525, y su trayectoria profesional como dibujante de vistas urbanas resultaba bien conocida desde 1544, en un circuito profesional que le llevó de los Países Bajos a Francia, Italia, Inglaterra y finalmente a España, donde permaneció de 1562 hasta su fallecimiento en 1571. Al servicio de Felipe II desde 1557, ocupó papel relevante en una corte artística de especial gusto por las representaciones topográficas de las principales ciudades de sus reinos, fiel reflejo del triunfo de la Corona hispana. Viajero impenitente, es conocido su itinerario por España, realizando de todos los lugares bocetos de monumentos concretos, estudios generales de localización y dibujos preparatorios, que luego utilizó para la confección de las «vistas» de ciudades y pueblos, logrando un auténtico inventario topográfico de las principales urbes de los reinos ibéricos que se conservan en tres colecciones, National-Bibliothek de Viena, en el Victoria and Albert Museum de Londres y en el Ashmolean Museum de Oxford. Felipe II, aparte de sufragar su realización, le allanó dificultades facilitando su viaje, como con la Real Orden de agosto de 1570, al ordenar proporcionarle todo lo necesario para «pintar la descripción de algunos dessos pueblos principales» (Kagan 2008). Es lógico suponer que igualmente existan documentos anteriores, y al hilo de esa hipótesis pudimos documentar cómo en su viaje por Andalucía recibió la ayuda de la poderosa familia de los Pérez de Guzmán, reflejo del deseo real (Cruz 2014b).

A instancias del I conde de Olivares, don Pedro de Guzmán, que ocupaba un papel relevante en la corte, su sobrino-nieto, el joven VII duque de Medina Sidonia, don Alonso, desde su palacio sanluqueño, ordenó librarle en mano el 16 de abril de 1567 «a Antonio de las Viñas, pintor de Su Magestad», 50 ducados en reales, que hacían 550, para «la (ejecu)ción y pinturas de ciertos lugares de España que a de pintar»³. Contaba en aquellos momentos 18 años, en minoría de edad y bajo tutela de su madre, doña Leonor, que consintió la libranza al proceder el encargo del mismo rey, como les había comunicado por carta «el señor Conde de Olivares». El ascendiente que este noble tenía sobre el joven debía ser importante, pues dos años más tarde, en 1569, lo representó en su casamiento por palabras de futuro con la menor Ana de Silva y Mendoza (Velázquez 1996). A partir de entonces el papel político que fue asignado por el monarca al duque de Medina Sidonia fue acrecentándose.

³ Archivo General Casa Medina Sidonia (AGCMS) leg. 2.570 fol. 127 vto.





Fig. 6. Anton Van den Wyngaerde, *Vista de Sanlúcar de Barrameda*, 1567 (Ashmolean Museum de Oxford C.III 259).

Es de suponer que el apoyo económico, que permitió al pintor viajar por buena parte de Andalucía, se reflejó en la ejecución de los apuntes y dibujos fechados en 1567. Y como no podía ser menos, varias de las «vistas» recogen ciudades y lugares pertenecientes o vinculados a la casa ducal, esenciales en su poder económico y simbólico, Tarifa, Zahara de los Atunes y Sanlúcar de Barrameda. El documento contable aclara que parte de las mismas no se habían realizado, al emplear la expresión «que a de pintar», entrando en el lote todas o partes de las fechadas ese año. O cómo el artista se encontraba en Sanlúcar, pues se anota la carta de pago, lo que permite fechar con exactitud en abril el entorno de la «vista» sanluqueña.

La cantidad de 550 reales resulta importante si la comparamos con la de otros encargos artísticos realizados por el duque en esos años. A 400 reales ascendió en 1575 la hechura con su policromía y dorado de las imágenes de bulto redondo de un Cristo atado a la columna y un san Pedro arrodillado, de tamaño medio, para la capilla del palacio sanluqueño, o sólo los 180 reales que pagó a Gaspar Núñez Delgado, por una pareja de *Santos Juanes* y un Cristo con la cruz a cuestras, de pequeño tamaño, para el palacio familiar de Sevilla (Cruz 2012b).

La «vista» de Sanlúcar de Barrameda (Ashmolean Museum de Oxford C.III 259) se realizó desde la otra banda, u orilla del Coto de Doñana, o bien, como nos parece más plausible, desde una embarcación en medio de la desembocadura del río, lo que le permitió abarcar frontalmente toda la ciudad, desde la barranca a la playa. Aclara el lugar la leyenda *S. LVCA*, al centro del margen superior, y los principales edificios una inscripción en el margen superior izquierdo: *A S. Domingo*, *B S. Franc^o*, *C Yglesia mayor*, *D Castiello*, *E el palacio del Duque*, *F La duana*, *G La plaça*, *H S. Anna*, *I S. Migue*, *l K S. Seb*. Aludiendo a los conventos de Santo Domingo y San Francisco, parroquia de la O, castillo de Santiago, palacio ducal, a la aduana y la chanca, comercial plaza de la Ribera, capilla de Santa Ana del hospital de San Pedro del Barrio Alto, ayudantía de parroquia de la Santísima Trinidad bajo la barranca del palacio, aunque se equivoca al nombrarla de San Miguel, que es una capilla del Barrio Alto, y a la ermita de San Sebastián, a las afueras, en el camino a Jerez. Otras inscripciones aclaran diferentes espacios relevantes, como los caminos (fig. 6).

El dibujo está realizado con gran fidelidad, pues refleja lo esencial de los principales inmuebles, como observamos con el castillo de Santiago, al detallar la torre





Fig. 7. Anton van den Wyngaerde, *Vista de Sanlúcar de Barrameda*, 1567, detalle (Ashmolean Museum de Oxford C.III 259).

del homenaje y el *Aula Maior*, donde incluso aparecen los merlones de flores de lis que lo coronaban. E igual en el resto de edificios: el emblemático palacio ducal, la parroquia mayor con el campanario provisto de chapitel, que nos permite conocer el remate anterior al cuerpo realizado por Alonso de Vandelvira en 1604; el convento de Santo Domingo, que era también un bastión artillado, o el resto de estructuras ya comentadas. Así como la disposición del cinturón murado torreado, perdido en su mayor parte, permitiendo la recreación sobre el viario actual; el moderno urbanismo seguido en el Barrio Bajo con calles tiradas a cordel; la presencia de amplias zonas de huertas; o la tipología de las viviendas, algunas con galerías columnarias dinteladas para el tráfico comercial... (fig. 7). Por ello resulta una fuente primaria, un auténtico documento visual para conocer el urbanismo, la arquitectura y la topografía de la ciudad de la segunda mitad del XVI, completando descripciones literarias de Sanlúcar de esos años, como la de Agustín de Horozco de 1598:

E yo de diez i ocho años a esta parte é visto muchas i buenas casas i anchas calles en lo que el mar tenia bañado i cubierto, de manera que á sido tal su aumento que si no es el de la villa de Madrid, corte del rey, ningún otro lugar de España llega con mucho al de este ni aun en bondad i fortaleza de edificios (Horozco 1845).

Aunque el dibujo no quedó en manos del duque se debió realizar una copia, como veremos, reflejando el inventario de bienes del palacio sanluqueño, efectuado en octubre de 1588, la existencia de varias vistas de ciudades pintadas sobre lienzo, como tres con batallas libradas en Alemania y Flandes, a las que se añadían las vistas de Argel y Amberes. El conjunto se completaba con dos mazos de muchos mapamundis y varios dibujos de castillos sobre papel, y un abultado número de grabados. Desconocemos el tema, pero es síntoma del gusto de los miembros por la estampa el que, años más tarde, su hijo el VIII duque don Manuel ordenase librar 200 reales al célebre grabador Alardo de Popma el 27 de abril de 1634 (Cruz 2003).

La última representación analizada será la realizada por el arquitecto y agrimensor Francisco Díaz Pinto, natural de La Palma del Condado, en 1789, cuando



ya la casa ducal había perdido el señorío sanluqueño, pero seguía conservando importantes posesiones en el lugar, como su palacio y el actual Coto de Doñana. Se inserta marginalmente en un plano topográfico que el artista realizó de los terrenos de El Rocío y los principales edificios pertenecientes al ducado, que servían como hitos para la demarcación de sus posesiones, a instancia del administrador ducal Roque de Castro, que residía en Huelva. Se adjuntó a la carta que el administrador envió al xv duque don José Álvarez de Toledo el 8 de octubre de ese año, donde le explica que lo mandó levantar para señalar los sitios donde se hallaban establecidos sus colonos (Cruz 2004). Díaz Pinto fue un experto constructor y perito alarife, representante de la arquitectura barroca dieciochesca en la región onubense, que en 1770 trabajaba en el testero y torre de la iglesia de San Pedro, e intervino en la parroquia de la Concepción, en Huelva, y en la de San Juan Bautista de su pueblo, siempre bajo proyectos y dirección de otros, como los maestros de fábricas del arzobispado hispalense Pedro de Silva o Antonio de Figueroa. Su obra más importante fue la conclusión del convento de la Merced de Huelva, actual catedral, que le acarreó un serio disgusto, pues estuvo encarcelado por agosto de 1783 por la ruina de una zanja abierta para su construcción y el fallecimiento de tres de sus operarios (Falcón 1977, 1979, 1993).

El dibujo, de buena calidad a la hora de las representaciones arquitectónicas, está realizado a tinta y aguada sobre papel verjurado, de dimensiones rectangulares apaisadas de 63,8 cm de alto por 97,2 cm de ancho, con marca de agua o filigrana Whatman. La escala es de dos leguas, y lleva por título «Mapa topográfico de los Cotos y sitios del terreno del Rocío / pertenecientes a la Excma. Casa de Medina Sidonia», y aunque no está firmado, Roque de Castro recoge en la carta que fue realizado por Francisco Díaz Pinto, al que otorga el tratamiento de don y la titulación de «maestro arquitecto y agrimensor» para asegurar la calidad del trabajo. Fue el segundo de los planos que dibujó del lugar, pues con antelación ya había remitido otro al duque «quando el reconocimiento de aquellos bastos terrenos para la población lo juzgó y mandó al expediente». En el margen superior izquierdo dispone una representación recortada de Sanlúcar de Barrameda, marcada con el n.º 5 e inspirada en la parte central en el dibujo que realizara Wyngaerde, lo que podría corroborar la existencia de una copia de aquella representación, pues el original ingresó en la colección real, aunque incorporando los nuevos edificios barrocos que se levantaron entre ambas fechas.

Dispone la ciudad en alto, sobre la barranca, con su caserío apretado del Barrio Alto y, en primer plano, en la punta de una composición triangular, la parroquia de Ntra. Sra. de la O. Mantiene un sencillo volumen rectangular tejado a dos aguas, del que sobresale su esbelto campanario, con el doble cuerpo que Vandelvira incorporó en 1604, que por parecerle anticuado transforma con un bulboso perfil barroco. Detalla la línea de imposta y los huecos inferiores para pinturas murales, recuperados hace unos años. A su derecha destaca una voluminosa iglesia, la del convento de la Merced, igualmente de Vandelvira, con un mayor acierto en la representación, pues plasma su planta de cruz latina y la potente cúpula rematada en linterna que gravita sobre su crucero. Más a la derecha, en la lejanía, se advierte una torre que se corresponde con la espadaña de la iglesia de San Miguel, y cerrando





Fig. 8. Francisco Díaz Pinto, mapa topográfico del Coto de Doñana, detalle de Sanlúcar de Barrameda, 1789, cortesía de la Fundación Casa Medina Sidonia.

ese lado, otra obra vandevalviriana, el santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, marcado por su torre. A la izquierda de la parroquial se aprecia el palacio ducal, con una danza de cinco arcos, y el castillo de Santiago, con la torre del homenaje, y algún otro edificio religioso, que se advierte por el campanario. Por debajo se desparrama el caserío, con algunas calles, como la central cuesta de Belén, que comunicaba la ciudad antigua con el arrabal comercial y mariner. Cierra la imagen con las dunas de arena de la playa⁴ (fig. 8).

4. CONCLUSIONES

La imagen del poder señorial, tan frecuente en su expresión monumental, con la construcción de representativos edificios domésticos para la amable vida urbana, expuestos al vecindario, y de sacralizadores inmuebles religiosos de la urbe, verdaderos escudos ideológicos para los abusos de autoridad, también tuvo cauce de expresión en la representación figurativa, como ocurre con el retrato y la iconografía religiosa puesta a su servicio. En esa línea juega la representación idealizada y real de la ciudad de Sanlúcar de Barrameda, erigida a nivel material y simbólico

⁴ AGCMS leg. 4.285.



como capital y núcleo del poder de los duques de Medina Sidonia en la Baja Andalucía. Representada en pintura mural como imagen de la ciudad sagrada, o con un carácter topográfico o identificador del emporio comercial y del poder ejercido por los Pérez de Guzmán, su imagen sintetizada en varias «vistas» ha trascendido el tiempo para inmortalizar el concepto o idea sincrética que la urbe ha representado a lo largo de los siglos.

ENVIADO: 19 de marzo de 2021; ACEPTADO: 23 de marzo de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE TOLEDO, L.I. (1987-1988). «Guzmán el Bueno, entre la leyenda y la historia», en Abe-llán Pérez, J. (dir.), *Estudios de Historia y de Arqueología Medievales* (vol. VII-VIII). Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 41-57.
- ÁLVAREZ DE TOLEDO, L.I. (2003). *Casa Medina Sidonia. De Guzmán el Bueno a Enrique de Guzmán (1283-1492)*. Sanlúcar de Barrameda: Fundación Casa Medina Sidonia.
- BENZONI, J. (1967). *La Historia del Mundo Nuevo*. Lima: Universidad de San Marcos.
- BUENO JIMÉNEZ, A. (2014). *Hispanoamérica en el imaginario gráfico de los europeos. De Bry y Hulsius* [tesis]. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/32107>.
- BUSTAMANTE GARCÍA, L. (2006-2008). «La conquista del Peñón de Vélez de la Gomera en 1564», en Cabañas Bravo, M., López-Yarto Elizalde, A., Rincón García, W. (editores), *Arte, Poder y Sociedad en la España de los siglos XV al XX. XIII Jornadas Internacionales de Historia del Arte*. Madrid: CSIC, pp. 169-177.
- CABALLERO SÁNCHEZ, M.A. (2008). «Las vistas de El Puerto de Santa María en 1567 de Antón Van den Wyngaerde: pautas interpretativas y análisis de contenidos». *Revista de Historia de El Puerto, El Puerto de Santa María: Aula de Historia «Menesteo»*, n.º 41, pp. 109-147.
- CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (eds.) (2008). *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*. Madrid: CSIC.
- CABAÑAS BRAVO, M., LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. y RINCÓN GARCÍA, W. (eds.) (2011). *El arte y el viaje*. Madrid: CSIC.
- CRUZ ISIDORO, F. (2003). «La colección pictórica del palacio sanluqueño de la Casa ducal de Medina Sidonia entre los años de 1588 y 1764». *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 16, pp. 155-156.
- CRUZ ISIDORO, F. (2004). «Un mapa topográfico del Coto de Doñana, de 1789, del arquitecto Francisco Díaz Pinto». *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 17, pp. 501-508.
- CRUZ ISIDORO, F. (2005a). «Un cuadro de altar de trasfondo ideológico: “la Genealogía de los Guzmanes”, del pintor barroco Francisco Juanete (1612)». *Archivo Español de Arte*, Madrid: CSIC, n.º 312 (78), pp. 427-434.
- CRUZ ISIDORO, F. (2005b). «El mecenazgo arquitectónico de la Casa ducal de Medina Sidonia entre 1559 y 1633». *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 18, pp. 173-184.
- CRUZ ISIDORO, F. (2011). «El Patrimonio Artístico Sanluqueño y los Guzmanes (1297-1645)», en Rubiales Torrejón, J. (coord), *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma: Sanlúcar de Barrameda*, vol. II. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 161-167.
- CRUZ ISIDORO, F. (2012a). «Arte y Arquitectura en la Sanlúcar del siglo XVI», en Cruz Isidoro, F. (coord. y ed.), *Sanlúcar, la Puerta de América. Estudios Históricos y Artísticos*. Sanlúcar de Barrameda: Fundación Puerta de América, pp. 227-297.
- CRUZ ISIDORO, F. (2012b). «Juan Bautista “Vázquez el Viejo” y Gaspar Núñez Delgado al servicio del VII duque de Medina Sidonia (1575-1576)». *Archivo Español de Arte*, Madrid: CSIC, n.º 339, pp. 282-283.
- CRUZ ISIDORO, F. (2014a). «La defensa de la frontera. La renovación de la arquitectura militar en el estado territorial de la Casa de Medina Sidonia (del II al VII duque)». *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 26, pp. 137-162





- CRUZ ISIDORO, F. (2014b). «Antonio de las Viñas y los Pérez de Guzmán: sobre la “ejecución y pinturas de ciertos lugares de España” en 1567: ¿Las vistas de Tarifa, Zahara de los Atunes y Sanlúcar de Barrameda?». *Archivo Español de Arte*, Madrid: CSIC, n.º 87 (346), pp. 163-170.
- CRUZ ISIDORO, F. (2016). «La literatura y la iconografía al servicio de los Guzmanes», en Cruz Isidoro, F. (coord. y ed.), *Sanlúcar Señorial y Atlántica. III y IV Jornadas de Investigación del Patrimonio Histórico-Artístico 2013-2014*. Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento. pp. 63-100.
- CRUZ ISIDORO, F. (2017). «El patronazgo y la corte artística de los Pérez de Guzmán en la Sanlúcar de los siglos XVI y XVII», en *e-Spania* [Internet] [cited (6-1-2021)]; 26. Disponible en <http://e-spania.revues.org/26216>; DOI: 10.4000/e-spania.26216.
- CRUZ ISIDORO, F. (2020). «La concreción por la Casa ducal de Medina Sidonia de la iconografía artística del héroe andaluz Guzmán “el Bueno”», en Holguera Cabrera, A., Prieto Ustio, E. y Uriondo Lozano, M. (coord.), *Coleccionismo, Mecenazgo y Mercado Artístico: Orbis Terrarum*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 236-257.
- DE COVARRUBIAS, S. (1611, reed.1993). *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Luis Sánchez, imp.; reed. Barcelona: Alta Fulla.
- DE MEDINA, P. (1549). *Libro de grandezas y cosas memorables de España*. Sevilla: Dino de Robertis. Biblioteca Digital Hispánica. R/6471.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1977). *Documentos para la historia de la arquitectura de Huelva y su provincia*. Huelva: Diputación de Huelva.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1979). *Pedro de Silva. Arquitecto andaluz del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1993). «El antiguo convento de la Merced de Huelva», en *Huelva y América: actas de las XI Jornadas de Andalucía y América* (vol. II). Huelva: Universidad de Santa María de la Rábida, pp. 221-237.
- GALERA I MONEGAL, M. (1998). *Antoon van den Wijngaerde, pintor de ciudades y de hechos de armas en la Europa del Quinientos. Cartobibliografía razonada de los dibujos y grabados, y ensayo de reconstrucción documental de la obra pictórica*. Barcelona: Fundación Carlos de Amberes, Instituto Cartográfico de Cataluña.
- GAMIZ GORDO, A. (2011). «Vistas de ciudades andaluzas hasta mediados del siglo XIX». *PH Revista del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, Andalucía: Junta de Andalucía, n.º 77, pp. 74-79.
- GIL, J. y VARELA, C. (2011). «Sanlúcar y el Nuevo Mundo», en Rubiales Torrejón, J. (coord.), *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma* (vol. II). Sanlúcar de Barrameda, Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 131-141.
- HOROZCO, A. (1845). *Historia de la ciudad de Cádiz*. Cádiz: Ayuntamiento.
- IBÁÑEZ MARTÍNEZ, P. (2003). «Van den Wyngaerde, una vista de Belmonte y la campaña de trabajo de 1563». *Archivo Español de Arte*, Madrid: CSIC, n.º 76 (301), pp. 71-77.
- KAGAN RICHARDK, L. (dir.) (2008). *Ciudades del Siglo de Oro. Las Vistas Españolas de Anton Van den Wyngaerde*. Madrid: Ediciones El Viso.
- LADERO QUESADA, M.A. (2015). *La casa ducal de Medina Sidonia en Sevilla y su reino (1282-1521)*. Madrid: Dykinson.
- MORENO OLLERO, A. (1983). *Sanlúcar de Barrameda a fines de la Edad Media*. Cádiz: Diputación.

- PARODI ÁLVAREZ, M.J. 2011. «El Guadalquivir: puerta de entrada de civilizaciones», en Rubiales Torrejón, J. (coord.), *El Río Guadalquivir. Del mar a la marisma. Sanlúcar de Barrameda*, vol. II. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 109-117.
- RESPALDIZA LAMA, P.J. (2002). «La pintura mural», en *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*. Santiponce: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 71-115.
- ROMERO TALLAFIGO, M. (2008). *El Privilegio Fundacional de Sanlúcar de Barrameda a Alfonso Pérez de Guzmán*. Sanlúcar de Barrameda: Ayuntamiento.
- SALAS ALMELA, L. (2008). *Medina Sidonia. El poder de la aristocracia, 1580-1670*. Madrid: Marcial Pons Historia, Centro de Estudios Andaluces.
- VELÁZQUEZ GAZTELU, J.P. (1996). *Catálogo de todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito hasta este año de 1760*, en Cruz Isidoro, F. (estud. prelim., transcrip. y ed.). Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.



MAGIA, RELIGIÓN Y MITO. HARRY POTTER BAJO EL SIGNO DE LA POSMODERNIDAD

Domingo Sola Antequera

Universidad de La Laguna

dsola@ull.edu.es

Irene C. Marcos Arteaga

Universidad de La Laguna

imarcosarteaga@gmail.com

RESUMEN

De una parte, con este trabajo pretendemos poner en relieve cómo la construcción de las historias de Harry Potter viene modelada bajo los parámetros narratológicos de la literatura posmoderna, de la que J.K. Rowling es un ejemplo esquivo y tardío; mientras que, de otra, reflexionaremos cómo esta forma creativa propone la combinación y reformulación de muchos referentes procedentes de la tradición occidental, tanto religiosa como mitológica y popular, que la autora combina hasta borrar su origen.

PALABRAS CLAVE: Harry Potter, literatura posmoderna, J.K. Rowling, mitología, tradición popular, cristianismo.

MAGIC, RELIGION AND MYTH.
HARRY POTTER UNDER THE SIGN OF POSTMODERNITY

ABSTRACT

On the one hand, our aim with this paper is try to analyse how Harry Potter stories were built under postmodern narrative patterns in which J.K. Rowling is a late and elusive example. On the other hand, we reflect on how this creative literature process proposes the combination and reformulation of several references of the Western Culture: religious and mythical, artistic and all those related to popular tradition. All this was taken into account when the books metamorphosed into the successful movie saga.

KEYWORDS: Harry Potter, postmodern narrative patterns, J.K. Rowling, mythology, popular traditions, christianism.



Todo el pensamiento moderno es permeado por
la idea de pensar lo imposible.
Michel Foucault

Los relatos potterianos, tanto dentro de la pantalla como fuera de ella, parecen conformarse a partir de un conglomerado de referentes que han sido mezclados con inteligencia en un gran *bowling* atractivo y atemporal. Desde esa perspectiva resulta interesante plantearse si J.K. Rowling se ha mostrado en ellos como una autora conscientemente posmoderna o si, al menos, lo son sus historias. Incluso podríamos ir más allá si validásemos su obra como el resultado de mezclar, de manera consciente o inconsciente, los múltiples referentes de los grandes maestros de la literatura fantástica anglosajona.

Podríamos entrar así en un parvo y estéril debate sobre todo ello, pues parece evidente que, en el caso del *background* mitológico de sus personajes y de la querencia religiosa de sus textos, la posmodernidad es un hecho irrefutable.

No queremos decir con ello que en Rowling se bosqueje una crítica a la modernidad, sino más bien un cuestionamiento del carácter absoluto de ciertos valores, de ciertos temas que podríamos considerar como inmutables, replanteándose la forma en la que estos son utilizados.

Es cierto que las diferentes historias del mago de *Privet Drive* son reflejo de la crisis del pensamiento metafísico moderno, dando cabida a múltiples metarrelatos que pivotan sobre la diversidad, la relativización de los referentes y la historicidad del propio relato, así como sobre la linealidad de las historias. Son muestra de que hay diferentes formas de narrar, de entender el pasado, de utilizar los referentes y, por tanto, de que existen contradictorias formas del saber para una generación que ha cambiado el rumbo del género desde finales del siglo pasado. En este sentido, Rowling, especialmente, relativiza el lenguaje, los símbolos e incluso la lógica en la manera de plantear los episodios de su mundo mágico.

Gianni Vattimo aparece en el horizonte de todo ello cuando habla de la posmodernidad como ese periodo en el que todo vale, donde no hay una sola verdad, ni un único punto de vista, pues el pensamiento dogmático aparece totalmente debilitado. Es así como el lenguaje funciona cual creador de significados y, por ende, de la realidad, en un universo de constantes contradicciones, como indica Monteleone (2002):

Es interesante constatar –así– que, en el mundo de Harry Potter, al igual que en el de Tolkien, los valores humanos están siempre presentes (aunque la intencionalidad de la obra no sea didáctica): las aventuras de este héroe se mueven siempre en coordenadas de lucha entre el bien y el mal. Harry Potter enfrenta constantemente situaciones en las que la moral se hace evidente: no existen buenos y malos predefinidos, sino que el bien y el mal se expresan en el mundo como consecuencia de las decisiones de individuos que ceden o no a sus pasiones; o que son coherentes o no con sus anhelos más elevados y nobles. De modo que la línea divisoria entre el bien y el mal no está trazada en el mundo, sino en medio del corazón del hombre como una especie de Jekyll y Hyde a la vez.



Desde este punto de vista, las estrategias metaficcionales proponen un tipo de relación diferente con el lector. Estas afectan no solo a la trama sino a la construcción de los personajes, a la estructura del relato, a las relaciones temporales e incluso a la lógica causal; y en el caso de la literatura de Rowling, son especialmente interesantes todas las referencias y alusiones intertextuales que encontramos en la saga del joven mago.

En el caso de las novelas es muy evidente la estructura cíclica de los relatos. Harry arranca sus historias en casa de sus tíos Vernon y Petunia Dursley, a donde vuelve al final de las mismas. Este recurso es habitual en muchos otros textos que pivotan sobre la figura del héroe—desde el Odiseo de Homero en adelante—. Es una elección que genera familiaridad y facilita la incursión en el mundo mágico, así como el regreso al *muggle*¹, en un intervalo fantástico donde la resolución de las tramas propone la alteración de los conceptos tradicionales sobre el bien y el mal, sobre lo correcto e incorrecto, y sobre los límites de la cordura y la certidumbre. Paradojas en unos relatos que requieren de una conexión con los lectores cuya voluntad queda suspendida pues, como diría Rowling, «no hay cosa menos atractiva que la gente que no puede creer» (Gaffoglio 2000).

De hecho, las frecuentes relaciones hipertextuales en sus obras proponen «un lector más activo, uno que no solo selecciona su recorrido de lectura, sino que tiene la oportunidad de leer como un escritor; es decir, en cualquier momento, la persona que lee puede asumir la función de autor y añadir enlaces u otros textos al que está leyendo» (Landow 2009). Obviamente hablamos desde un punto de vista metafórico gracias a un universo que la autora propone en continua expansión, en gran parte debido a las informaciones en paralelo que viene ofreciendo desde la interacción digital en *Pottermore*, actualmente reconvertida en *Wizardingworld*. Esta manifestación intertextual facilita, además, posibles hibridaciones y nuevas formas de lectura, de acercamientos a la obra, así como al fenómeno.

Es así como a pesar de que hablemos de unas novelas, de unas películas, que hace más de una década que abandonaron las pantallas, parecen encontrarse en permanente transformación, en una suerte de obra coparticipada y no cerrada, que juega a transformarse en constantes (dis)continuidades.

En palabras de Alfredo Saldaña (2012):

La literatura posmoderna se caracteriza por la ruptura de la linealidad temporal narrativa y la copresentación de espacios heterotópicos; tiempo y espacio son de este modo coordenadas que resultan de la confluencia de diferentes y simultáneos momentos y lugares; y se opta con frecuencia por narraciones multilineales y multisequenciales.

Elementos todos que se pueden rastrear en la obra de Rowling.

¹ Se denomina *muggle* a la persona que no posee ninguna habilidad mágica. Por tanto, con este término se designa a uno de los grupos humanos que coexisten en el universo potteriano.



1. CAPAS SOBRE CAPAS

Independientemente de las cuestiones meramente narrativas que, como hemos visto, evidencian su filiación con la posmodernidad, esta resulta perceptible en otros aspectos de vital importancia en su obra. A.S. Bryatt, en un artículo publicado en 2003 en el *New York Times*, se refería al universo creado por la autora británica como un «secondary secondary world», en clara alusión a los paralelismos entre las historias del mago y la transformación de sus referentes mitológicos, religiosos, literarios y populares, para crear una realidad nueva que se asume como diferente por los lectores. El mundo de Harry Potter se conforma así en base a la constante reinterpretación de arquetipos, haciendo de este en su experiencia vital una extensión de otros héroes épicos, caso de un Frodo Baggins, de un Gilgamesh o de un Perseo, con los que comparte virtudes, drama y el viaje como experiencia de crecimiento personal: nacimientos complicados, atributos especiales, lucha contra el mal, ingenio, humildad, enfrentamientos que superan lo personal para resultar universales, capacidades sobrehumanas y enemigos sobrenaturales. Constantes que se cumplen en la mayoría de los ejemplos que podemos manejar, en los que el tránsito de sus héroes por la historia, por sus historias, no deja de ser un rito de paso.

Pero no se trata únicamente de la reelaboración de arquetipos de toda índole, sino del uso de estos transidos de/por mitologías ajenas que los alteran y enriquecen a la par que desubican a los lectores y espectadores. Imaginemos por un momento a Nagini, una *humana maledictus* convertida en serpiente gigante, aliada y *horrocrux* de lord Voldemort, capaz de poseer cuerpos ajenos y enemiga de Harry, que será destruida por Neville Longbottom gracias a la espada de Godric Griffindor. En un solo ser monstruoso Rowling une a las obvias referencias bíblicas, las sánscritas del nombre y las egipcias relativas a Apofis, una de las fuerzas negativas del Duat, encarnación del caos y del mal que el faraón debía evitar en su experiencia en el más allá. De esta forma, la autora combina referencias mitocorreligiosas opuestas y sin relación entre sí para crear un icono perdurable de la cultura pop y de la literatura de fantasía contemporánea que rompe límites espaciotemporales, altera la esfera de lo sagrado, difumina la percepción de las fuentes y se acerca al lector actual creando una obvia empatía gracias a la contemporaneidad del relato y a la desacralización de la propia serpiente.

Los filmes y las novelas juegan con este tipo de disrupciones que alteran pasado y presente, sacro y profano, mágico y *muggle*. La idea que parece manejar la autora es la de disociar aquellas alusiones de las fuentes de las que proceden para, de esta forma, crear su propia mitología. Una descontextualización evidente que bebe del pasado para hibridar un presente compuesto por múltiples piezas moldeadas a partir de recursos muy diversos, procedentes de lugares y tiempos muy distantes entre sí, y de relatos que parecen partir de creencias similares: de la necesidad del ser humano por dar respuesta a los porqués de su existencia. En el fondo, de manera instintiva, siempre tenemos la misma respuesta a los mismos estímulos y, por tanto, recurrimos a los mismos arquetipos míticos que prefiguran los mismos comportamientos que, como sociedad, anhelamos y/o especialmente valoramos. Como resulta evidente, siguiendo esta máxima, los héroes, sus diferentes arquetipos, siguen casi





Figs. 1, 2 y 3. Albus Dumbledore, Gandalf el gris, Luke Skywalker.

Imágenes promocionales: HarryPotter.Fandom.com; Spanish Fake Esdla; Starwars.Fandom.com.

siempre los mismos patrones en su elaboración para que podamos reconocerlos sin dificultad alguna puesto que, potencialmente, son imágenes pregnantes *per se*, una estimulante forma de persuasión.

Este reclamo a las sensibilidades de los lectores más jóvenes no solo se limita a la creación de los seres fantásticos o a la hipertextualidad del relato, sino que incluso podemos rastrearlo en los principales protagonistas de la saga. Quizá el caso más evidente sea el del director de Colegio Hogwarts de Magia y Hechicería, Albus Dumbledore, una mezcla del Merlín de las leyendas artúricas, del Gandalf de los relatos tolkianos sobre la Tierra Media o de dioses nórdicos como Odín.

A primera vista la identificación parece meramente física, semejantes en su apariencia y sabiduría, maestros en la magia; pero si leemos los diferentes relatos de referencia enseguida nos daremos cuenta de que Rowling ha ido algo más allá (Morris n.d.). En *Life of Merlin*, obra de Geoffrey de Monmouth hacia el año 1150, entre las virtudes de este indica que posee pócimas que permiten el cambio de apariencia de quien las ingiere, exactamente igual que hace Rowling con la denominada *poción multijugos*, que aparece en diversas ocasiones a lo largo de los filmes. Dumbledore no la ofrece directamente pero, sin duda, maneja los destinos de todos los que le rodean a lo largo de la historia y, por tanto, aboca a su uso. Robert de Boron indica en su poema *Merlín* que una de sus cualidades es el cambio de apariencia, al igual que lo había hecho el director de Hogwarts antes de ostentar tal cargo. Thomas Malory en *La Muerte de Arturo* (1485) retrata de nuevo a Merlín como un mago poderoso y soberbio que es capaz de manipular a otros para sus propios fines. Además, lo imagina cubierto por una larga túnica en consonancia con su melena cana. Ambos elementos encajan perfectamente con el Dumbledore de Rowling. Por último, para terminar con estas referencias cruzadas, si este poseía el Espejo de Oesed, que permitía que alguien pudiera ver sus más profundos deseos,





Fig. 4. Rey Uther Pendragon y Merlín.
Manuscrito medieval. British Library
MS Royal 20.A.II, f. 3v.



Fig. 5. Odín, el vagabundo.
GravenImageStudio.

Merlín, según Edmund Spenser en «La Reina Hada» (1590), poseía el Espejo del Rey Rhyence, que igualmente le permitía ver lo que anhelase. Obviamente nada de ello parece casual, más bien resulta absolutamente intencionado el uso de los referentes de la tradición artúrica en la construcción del personaje.

Que Gandalf nos venga a la mente es, sin duda, la mayor de las obviedades por la necesidad de Rowling de asimilar las enseñanzas de Tolkien, de quien toma la constante lucha entre el bien y el mal como conceptos unívocos e irreconciliables. En ambos este último adquiere corporeidad y se extiende por todo lo creado, y en ambos el bien es bello y verdad, mientras que el mal es falsedad y fealdad, sin duda elementos tomados de los tradicionales cuentos de hadas. De ahí el carácter cristiano y moralizante de su obra, aunque plantee bondad y maldad como términos objetivos y absolutos, al contrario de la autora británica, que los relativiza.

En diversas ocasiones podemos encontrarnos la relación entre ambos escritores, aunque la segunda no tenga la misma consideración como autora y su obra no esté a la altura de la del primero. En palabras de Mark Gauvreau Judge (2000):

La serie de Rowling es un conjunto de cuentos selectos que sirven para que los niños norteamericanos lleguen a ser un poco más narcisistas de lo que son; y los libros de Tolkien son una obra de arte y, esto es crucial, una tragedia completamente adulta con profundas implicaciones morales y religiosas.

A pesar de estos juicios de valor, que aun siendo ciertos resultan extremos, en ambos casos sus historias parecen tener cierta función pedagógica, ofreciéndonos modelos de comportamiento que funcionan tanto en el pasado como en el presente. Como plantea Ruth A. Robbins (2006), «we understand narrative because





Fig. 6. Harry y Dumbledore en un celestial King's Cross.
Fotograma de *Harry Potter and the Deathly Hallows - Part 2*
(*Harry Potter y las Reliquias de la Muerte Pt. 2*).

we join the story and see ourselves as part of it: we place ourselves into the story and walk with the characters. In terms of persuasion, we walk in the shoes of the protagonist». Por ello el héroe en su viaje personal no solo se enfrenta al mal, sino que modela su propia identidad y diseña la integridad de su carácter y voluntad. En este sentido, Dumbledore se encuentra a sí mismo (Rowling lo diseña) a través de Gandalf, de Merlín e incluso de Obi Wan Kenobi; mientras Harry lo hace a través de Dorothy Gale, pues en ambos casos exploran un mundo desconocido y hostil que, tras cumplir su misión, les reafirma en la necesidad del retorno, pues... «there is no place like home» –entendiendo *hogar* como un término ambiguo y reformulable de manera individual, además de como se suele utilizar en gran parte de las narrativas tradicionales sobre el héroe–.

La filiación de Albus con Odín u otras divinidades nórdicas resulta más sutil, pero no por ello nos parece menos intencionada. La propia escritora británica, especialmente tras algunas de las noticias aparecidas en *Pottermore*, propuso, ante cierto asombro de la legión de fans, la homosexualidad del director de Hogwarts, quien habría mantenido una relación en su juventud con Gellert Grindelwald, otro mago oscuro, en la línea de Voldemort.

Evidentemente Odín, al que se le denomina en ocasiones como el de la larga barba o el de la barba gris, compartiría una iconografía similar a la del mago y, al igual que este, parece tener habilidades psicopompas. El primero guiaba las almas de los caídos en batalla hacia el Valhalla, mientras Dumbledore parece hacer lo propio cuando Harry, en la última de las novelas y películas –*Harry Potter y las reliquias de la Muerte*–, parece haber muerto, al menos su parte horrocrux, y este lo guía por un limbo etéreo y vacío que recuerda a un *King's Cross* desmaterializado, cuando ante las dudas del joven le indica: «Creo que si lo deseas puedes abordar de nuevo un tren», antes de que despierte de vuelta a la vida jugando con la sugerente



idea del retorno/renacimiento. Además, si al primero se lo denomina «el dios de las runas» o Runatyr, Dumbledore posee la capacidad de leerlas y el libro que lega de manera póstuma a Hermione Granger, *Los cuentos de Beedle el Bardo*, parece estar escrito con ellas.

Pero volvamos a la controversia sobre su orientación sexual. Decíamos unas líneas más arriba que es posible que Rowling se la hubiera replantado a la luz de algunos de sus referentes mitocríticos, que proponen nuevas lecturas partiendo de lo que Gilbert Durand denominaba como «estructuras de lo imaginario». Para nosotros este acercamiento parece sumarse a unos cambios más propios del signo de los tiempos y del peso de la cultura LGBT+ que a otras cuestiones de mayor calado intelectual, pero partiendo del presupuesto anterior son conocidos algunos textos que hablan de la orientación sexual de la divinidad nórdica y con los que pudiera existir algún paralelismo. Según Signe Cohen, que reflexiona sobre premisas similares a las nuestras:

It is occasionally suggested in Norse myths that due to his connection with seiðr (magic), Odin may be suspected of being argr. This unique Old Norse term of insult can be transliteration as unmanly, but also carries the connotation of male homosexuality and the unmanly pursuit of magical knowledge (2016).

Por tanto, parece que Rowling, en su búsqueda de referentes para la construcción de sus personajes, encontraría estos de la figura de Odín perfectamente transportables a la de Dumbledore, aunque posteriormente la escritora aportara otros datos afines a la propia hipertextualidad de sus relatos. Este uso de la mitología nórdica podemos rastrearlo también en otros profesores de la escuela, caso de Severus Snape (Cohen 2016).

Las múltiples capas de significantes que encontramos en todas las novelas y, como es natural, en todas las películas de la saga, proponen un protagonista modelado a base de fuentes muy diferentes, combinadas y reunidas en una suerte de bricolaje posmoderno. La diferencia entre Harry Potter y todos los anteriores deriva de la falta de definición de este, pues, aunque evidentemente esté cincelado bajo los parámetros del héroe clásico, es a su vez todos y ninguno de ellos. Cada filme revela diferentes capas de su persona, que salen a la luz en su continuo enfrentamiento con lord Voldemort, así como con el resto de personajes ambiguamente morales con los que parece vincularse en cada uno de los episodios.

Ya apuntábamos con anterioridad cómo Harry se emparentaba con la protagonista de *El maravilloso mago de Oz* (L. Frank Baum 1900), Dorothy Gale, en la necesidad del retorno, en la vuelta a la presunta normalidad tras cumplir lo que de ellos se espera. Es así como sus historias se constituyen en una especie de relato cíclico en el que se vuelve al punto de partida con unos personajes que ya no son ni la sombra de lo que fueron. El crecimiento personal, la transformación y el cambio son constantes en la reelaboración del héroe clásico, pero en el caso del mago, su figura parece estar modelada por un cruce entre el heroísmo de un rey Arturo, la valentía de un san Jorge que se enfrenta al dragón y un Perseo que degüella a la Medusa.



2. HARRY POTTER: MAGIA Y CRISTIANISMO

En un trabajo anterior a este (2020) ya profundizábamos en la clara relación de la figura de Potter con la de Jesucristo. Obras previas, como la de Connie Neal (2007), ya lo habían hecho desde el punto de vista de la relación de este con los relatos evangélicos, en un intento de revelarlos como un proceso de aprendizaje moral en paralelo al de los textos neotestamentarios. Nuestra aproximación derivaba de la consideración de Harry como Mesías, pues recordemos que en las novelas se le denomina «el Elegido», en el sentido de ser el único que podría acabar con lord Voldemort –el Mal–, aunque paradójicamente fuese Neville Longbottom quien finalmente lo hiciera; mientras que Hermione Granger, su inseparable compañera, recuerda en varias ocasiones su innata capacidad para ayudar/salvar a los demás. Es innegable que la autora ve cualidades en su protagonista que todos atribuimos a la figura evangélica: capacidad de sufrimiento, altruismo, humildad, sacrificio, bondad, incluso los episodios de ira del Nazareno –pensemos en la expulsión de los mercaderes del templo– los encontramos también en la figura del mago, como si compartieran incluso sus debilidades. Al margen quedarían las virtudes taumatúrgicas de ambos, que son, sin duda, las más evidentes, y el episodio, ya citado, de la «muerte y resurrección» con su alto valor simbólico, especialmente si, como plantea Cohen (2016), pudiésemos hacer una lectura diferente del lugar en el que esta sucede.

Proponíamos la posibilidad de que ese episodio tuviera lugar en una desmaterializada estación de *King's Cross*, nombre que obviamente evoca la cruz de Jesús, con lo que la historia de Harry volvería a mostrar un carácter cíclico, comenzando y terminando en esta, «suggesting that his journey is, in one sense, imbued with a Christian allegorical meaning» (Cohen 2016). Cada vez el cruce resulta más evidente, lo que no debería extrañarnos si, como la propia Rowling ha confesado en más de una ocasión, Tolkien fue uno de los referentes más naturales en la conformación de la narrativa de la escritora.

Más arriesgada, *a priori*, sería su relación con uno de los héroes por antonomasia del cine de ciencia ficción: Luke Skywalker. El protagonista de la trilogía original de *Star Wars*, recuperado en los últimos filmes de la franquicia, parece antagónico a Potter, pero es evidente que George Lucas lo imaginó con elementos de la sustancia mítica y eterna de la figura del héroe que, obviamente, comparte con Harry, a saber: nacimiento complicado, ausencia de referentes paternos y maternos, lucha constante contra las figuras que representan el mal, atracción por parte del «lado oscuro», altos conceptos morales, fidelidad a prueba de toda duda, capacidad de sacrificio, falta de desfallecimiento, cierta ingenuidad y, por último, ambos acabarían muriendo por salvar a los demás –aunque en Harry sea un estado transitorio, mientras que Luke puede aparecerse más adelante como holograma para convencer a una Rey sumida en un mar de dudas sobre su identidad *Jedi*–. Quizá todo sea meramente casual, pero no deja de ser absolutamente plausible.

Sin seguir entrando en detalles sobre las múltiples capas utilizadas para modelar al protagonista de la saga, resulta notorio que esta manera de construir el relato trabaja sobre los convencionalismos formales de la literatura posmoderna. Todas las novelas ofrecen esta sensibilidad que juega con la libre yuxtaposición de



diferentes referentes mitológicos, así como tradiciones religiosas y populares que burlan los convencionalismos tradicionales.

Las escaleras interiores de Hogwarts cambian de orientación, se mueven, los escalones desaparecen e, incluso, algunas de las puertas de la escuela ni siquiera son lo que parecen. Incluso hay espacios que cambian de forma y función, como la Sala de los Menesteres o de los Requerimientos. Pero también Minerva McGonagall se transforma en gato, Peter Pettigrew en rata, Remus Lupin en lobo, o Hermione Granger en Beatrix Lestrangle; y todo ello parece una metáfora de la estructura multicapa e indeterminada del relato, un lugar donde todo fluye constantemente interactuando con los protagonistas y borrando los límites de la metaficción dentro del propio relato. Rowling se convierte así en una maestra del juego, de la manipulación y del equívoco.

El mundo mágico de la autora, lleno de resonancias de todo tipo, se orienta así hacia un lector contemporáneo que desconoce las fuentes que maneja, más allá de que pueda identificar las imágenes y las historias más comunes, propias de la tradición cultural y religiosa de Occidente, y transformadas para la ocasión. En él los jóvenes lectores y espectadores de la saga han seguido a un Harry que mientras se busca a sí mismo en realidad lo hace para encontrar su lugar en el mundo, su propia identidad, que resulta surgir en esa alteridad profundamente religiosa del relato. Es así como la búsqueda de lo individual no deja de ser un bucear en la multiplicidad de las narrativas culturales que han ayudado a forjarla.

Dejando de lado la figura del protagonista, hay otras muchas referencias veladas de filiación judeocristiana en las novelas y películas, algunas de ellas ya comentadas anteriormente, mientras que otras más sutiles serán las que analizaremos en las páginas que siguen.

Cuando lord Voldemort fracasa en el intento de asesinar a Harry Potter siendo este apenas recién nacido, queda absolutamente debilitado, incluso pierde su corporeidad y debe esconderse. Lo mismo sucedería con sus seguidores, muchos de ellos perdieron la vida y otros tantos fueron apresados y reclusos en Azkaban, una prisión situada en el mar del Norte, que quedaría oculta para el mundo *muggle*. Peter Pettigrew fue uno de estos, uno de los más leales junto a los mortífagos, cuya persecución recuerda a la de los primeros cristianos; mientras que los fallecidos serían los mártires de una causa iniciada por Gellert Grindelwald y secundada por Voldemort.

En *Animales fantásticos: los crímenes de Grindelwald (Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald*, David Yates, 2018), este arenga a sus seguidores en el cementerio de *Père-Lachaise* (1:45:20) al respecto. Veamos cómo orienta sus palabras y qué resonancias nos ofrecen:

Hermanos, hermanas, amigos..., el fabuloso obsequio de vuestro aplauso no es para mí, no; es para vosotros. Hoy estáis aquí porque tenéis un anhelo, la certeza de que lo que antes no servía ahora ha dejado de hacerlo. Hoy estáis aquí porque anheláis algo nuevo, algo diferente.

Dicen que odio a los *non-magique*, a los *muggles*, a los no-magos, ¡a los sin magia! (Gritos)

No los odios, noo..., pues yo no peleo movido por el odio. Para mí los *muggles* no son inferiores, sino diferentes. No valen menos sino que su valor es otro. No son



inútiles, sino que son útiles para otros menesteres. La magia solo aflora en seres excepcionales. Les está reservada a los que se entregan a propósitos elevados. Oh, y qué mundo construiríamos para toda la humanidad aquellos que enarbola- mos la libertad, la verdad y el amor.

[...] Ha llegado la hora de que comparta mi visión del futuro que nos aguarda si no nos alzamos y ocupamos el lugar que por derecho nos corresponde en el mundo.

Grindelwald cambia brevemente la orientación del discurso para presagiar que la Segunda Guerra Mundial está por venir, y prosigue:

Eso es lo que combatimos. Ese es el enemigo. Su arrogancia, sus ansias de poder, su barbarie. ¡¿Cuánto tardarán en volver sus armas hacia nosotros?! No hagáis nada cuando oigáis esto. Mantened la calma y reprimid vuestras emociones. ¡Hay aurores aquí entre nosotros!
¡Acercaos, hermanos magos, uníos a nosotros!

En ese momento interviene Theseus Scamander para intentar evitarlo:

No hagan eso, no usen la fuerza.

Y termina Grindelwald:

Han matado a muchos de mis seguidores. Es cierto. Me encerraron y torturaron en Nueva York. Acabaron con compañeros magos y brujas por el mero hecho de perseguir la verdad. Por querer la libertad. Vuestra ira, vuestro deseo de venganza es innato.

Inesperadamente muere una de sus seguidoras, que es atacada por un aurore y a los pies de la fallecida termina su arenga:

Entregad a esta guerrera a su familia. Desapareced. Marchaos. Salid de aquí y haced que corra la voz. No somos nosotros los violentos.

Este pasaje de la citada película ofrece, como decíamos más arriba, una serie de elementos importantes, a saber: una causa en la que se enarbola la bandera de la paz, de la libertad y del amor; una causa que tiene sus primeros mártires y que termina animando a marchar y expandir la palabra; una causa que difunde la verdad. Si sustraemos estos elementos del discurso parece que estuviésemos ante uno de los Sermones de la Montaña: «Bienaventurados los que trabajen por la Paz...» (Mt 5,9); «Bienaventurados los perseguidos por causa de la justicia...» (Mt 5,10); o «Bienaventurados seréis cuando os injurien, y os persigan y digan con mentira toda clase de mal contra vosotros por mi causa. Alegraos y regocijaos, porque vuestra recompensa será grande...» (Mt 5,11-12). De nuevo se hace evidente la inspiración de Rowling no solo en los relatos neotestamentarios, sino en la propia estructura narrativa de los mismos.

Por otra parte, sus palabras no dejan de mostrar las tesis supremacistas del propio Grindelwald, que a la postre favorecerían el ascenso de lord Voldemort y el





Figs. 7 y 8. Fotogramas de la secuencia anterior. *Fantastic Beasts: The Crimes of Grindelwald* (*Animales fantásticos: los crímenes de Grindelwald*).

advenimiento de una nueva edad oscura en el mundo mágico, quintaesencia de las novelas de la saga: la lucha entre el bien y el mal, entre la luz y la oscuridad.

La propia Rowling ofrece a través de la página *Wizardingworld* datos sobre la infancia de este, cuando aún usaba su nombre, Tom Marvolo Riddle, en la que confirma la supremacía de los magos sobre aquellos que no lo son:

There is some unacknowledged self-disgust in Riddle's Muggle-hatred. He does not deny his half-blood status, but he is clear that Muggles are inferior, including his own father. His viciousness to Muggle-borns is connected: Riddle may be half-blood, but Muggle-borns can claim no wizarding heritage, therefore to him they are as low as Muggles themselves. Riddle also hates Muggles because they remind him of his childhood and the Muggle father who deserted him (n.d.).

Por otra parte, es cierto que en más de una ocasión se la ha criticado por distorsionar conceptos como el bien y el mal, o por no ofrecer un claro posicionamiento de sus personajes ante estas cuestiones, ya que pueden transitar entre una y otra; aunque Nicholas Bury (2000), reverendo decano de Gloucester, que había concedido permiso a la Warner para rodar en su catedral, afirme con rotundidad que «en los libros de Harry Potter la bondad, la honestidad y la integridad vencen a las mentiras y los engaños».

Aun así, las críticas por la ambigüedad moral de la autora han sido constantes, especialmente por parte de los escritores de filiación evangélica, quienes entienden cualquier comportamiento que se desvíe de las enseñanzas bíblicas como una traición a su espíritu. Y si en las primeras obras de la saga esto se podía intuir, en las últimas, en las que la muerte se convierte en el epicentro del relato, todo ello será mucho más evidente. Para la cultura evangélica estadounidense cualquiera de las resoluciones de la autora británica caería dentro de lo que ellos denominan como «ocultismo». El término es tan amplio que a cualquiera de los lectores criados fuera de ella pareciera que han perdido la razón con el listado de prácticas que incluyen y que, por otra parte, para gran parte del resto de la humanidad carecen de cariz reli-



Fig. 9. Harry Potter hablando Parsel. Fotograma de *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (*Harry Potter y la cámara de los secretos*).

gioso: astrología, interpretación de sueños, adivinación, quiromancia, tarot o telequinesia, entre otras que sí parecen tener cierta conexión, como el chamanismo, el vudú, la hechicería o el satanismo.

Obviamente, esta interpretación será un tema recurrente en las críticas a la escritora, pues hay referencias que dirigen al lector hacia ello. No solo es que Harry pueda hablar con serpientes (lengua pársel) y que estas sean un animal maldito en la Biblia, sino que poseen un carga icónica y simbólica negativa, bastante latente, por otra parte, en la historia del ocultismo. El pársel, además, había sido el don que el joven habría recibido por parte de lord Voldemort –representación, como ya hemos indicado, del Mal– inintencionadamente cuando intentara acabar con él. El principal reproche a estas cuestiones deriva de que Rowling no repara en nada de ello, sino que, según los lectores evangélicos, tienen una consideración más positiva que cualquier concepto de moralidad cristiana que pueda aparecer a lo largo del relato. El problema deriva de valorar estas críticas cuando desde esos mismos foros se tacha de filmes lesivos para los espectadores, por exactamente los mismos motivos, obras tan blancas e inocentes como *Ghost, Más allá del amor* (*Ghost*, Jerry Zucker, 1990).

Más interesante resulta analizar cómo estos mismos colectivos, tan intransigentes con la obra de la británica, pues la consideran dramática para la fe, defienten las sagas de Tolkien y de Lewis. Esta valoración deriva del diferente concepto de «magia» con el que trabaja cada uno de estos autores, independientemente de la calidad de las obras de los primeros, muy por encima de las de Rowling.

Para ellos, Tolkien y Lewis vinculan su obra a lo que denominan como «literatura poética mitológica», mientras que la escritora británica hace transcurrir su saga en la sociedad contemporánea, con referencias a acontecimientos de nuestra historia actual. A partir de ese hecho, la lucha entre el bien y el mal en Tolkien deviene de la fe católica del autor, mientras que Rowling se mantiene distanciada



en la perspectiva espiritual de sus relatos. Por la misma razón, la teología cristiana está presente en los libros de Lewis y no en los de la autora británica.

Por otra parte, si para ella la propia naturaleza del relato depende del poder de la magia y de quien es capaz de controlarla, en ellos no sucede de la misma manera, pues ponen de manifiesto una mayor preocupación por asuntos que podríamos denominar de carácter ético y moral. Por tanto, en Potter la magia es inconstante y voluble, depende de mil posibles variables sin reglas firmes que distingan lo correcto de lo incorrecto, el bien del mal, muy al contrario de las lecciones morales que imparten en sus obras los dos grandes de la literatura de fantasía anglosajona (Abanes 2003), sin tener en cuenta que los tres autores corresponden a generaciones muy separadas en el tiempo, con conceptos sobre la moralidad y la justicia matizados, entre otras muchas cosas, por ello.

Aun así, habría que recordar a sus críticos que muchas de las historias del Antiguo Testamento no son sino un constructo mitológico con varas de medir muy irregulares sobre los mismos conceptos con los que ella trabaja, lo que los hizo ser reelaborados por razones similares en los textos neotestamentarios. Misma oscuridad, misma luz, mismas tinieblas, misma inconstancia.

Para nosotros, la propia esencia de Harry Potter como arquetipo tiene claras concomitancias con la de Jesús: la inocencia perdida, la búsqueda del sentido de la vida, la rebeldía ante el propio destino, la magia como don manifiesto y la lucha como sentido último de la existencia; como si todo ello fueran las diferentes etapas por las que deben (han tenido que) pasar para así llegar al punto culmen de sus historias vitales. Además, en ambos casos, tendremos un enemigo en la sombra que ayuda a entender mejor su sacrificio y el alcance de su epopeya vital, de su mensaje. En la obra de Rowling, Voldemort sería el arquetipo del mal en la sombra mientras que Draco Malfoy será su antagonista, la personificación de su rival.

Es cierto que quizá encontremos otros personajes que representen ese caos del que se quejan los críticos de su obra. Según Julia Ball (2011), los hermanos gemelos Weasley serían un ejemplo de ello:

Fred and George Weasley embody the trickster archetype, representing the acquisition of knowledge in non-traditional ways, creating chaos in order to destabilise established power structures and delivering keys. The Marauders' Map they presented Harry with not only turns out to be an important clue to Harry's past but also continues to be a central asset throughout the narrative. While the trickster figure is often depicted as two-faced Janus, the Potter series relies on two identical faces, i.e. twins who, somewhat consequently, do not embody god and evil but share the values of the hero. The 'evil' potential of the trickster is reduced to a talent for chaos and a disregard for rules, notably also ascribe to Harry. Both features become significant.

Obviamente, si aceptamos esta lectura sobre Harry y los gemelos Weasley, debemos convenir que en las mismas historias Hermione actúa de manera crucial y ofrece consejos que salvan vidas y que cambian el destino de los protagonistas. Por tanto, las críticas recibidas por este manejo de los potenciales recursos narrati-



vos carecen de mayor profundidad que una simple pataleta de quienes defienden el cristianismo desde una trinchera integrista bien alejada del signo de los tiempos.

Por otra parte, según Campbell (1993), los héroes deben encontrarse a sí mismos «en el vientre de la ballena», en referencia al relato bíblico de Jonás, quien pasa tres días y tres noches en el interior del animal antes de que el poder divino haga que esta lo devuelva a la vida depositándolo en una playa. Para este autor, la historia del mago describe la necesaria iniciación del protagonista antes de comenzar su aventura, cuando parece haber muerto, para posteriormente renacer y continuar su viaje. Según Ball, Harry vive este proceso con su llegada por primera vez a Hogwarts, un lugar en cambio constante, que hace que metafóricamente muera para el mundo *muggle* y nazca un nuevo Harry acorde a lo que se espera de él como el elegido, como «the boy who lived».

3. RECAPITULANDO

Toda la controversia que hemos expuesto en las páginas que preceden no deja de subrayar cómo la obra de Rowling resulta poliédrica y cómo los diferentes lectores ofrecen reacciones y opiniones muy diferentes ante los mismos acontecimientos. Evidentemente, todo ello dependerá de la formación de cada cual, de sus condicionamientos culturales y de su relación con el mundo. En este sentido, la religión, las creencias, funcionan como un plus que parece dividir a los lectores en dos grupos, los que ven en los relatos potterianos un execrable ejercicio que ahonda en el ocultismo, y los que simplemente ven en ellos una serie de novelas dedicadas a un potencial lector juvenil que se identifica con la figura del joven mago, que forman parte de la literatura contemporánea de fantasía, de la que además toma sus tradicionales patrones narrativos, entre ellos la estructura posmoderna del relato.

La utilización, consciente o no, de referencias cristianas ha permitido realizar diferentes interpretaciones sobre las historias de la saga que, como hemos visto, para el lector de formación evangélica entran en contradicción con los valores y con las enseñanzas bíblicas, especialmente aquellas que tienen que ver con la dicotomía entre el bien y el mal, o con las prácticas relacionadas con el ocultismo, especialmente la magia, contraria a la moral de estos lectores.

Sin duda, la utilización de símbolos cristianos y de fragmentos claramente de inspiración neotestamentaria son evidentes –de hecho, J.K. Rowling confesaría a finales del siglo pasado, cuestionada sobre ello, su profesión de fe–, que son manipulados para adaptarse a los relatos y para que sean fácilmente empatizados por los lectores/espectadores. Es así que gran parte del género de fantasía en el siglo XXI juega con similares referentes y presenta similares virtudes, aunque ello suponga un *revival* del ocultismo a ojos de los grupos evangélicos, resultado del constante cambio del sentido de las imágenes, así como de las dubitaciones y ejercicios sobrenaturales de los protagonistas de las historias.

Pero Harry Potter va más allá porque no solo ofrece este ámbito de reflexión, sino que, como ejemplo de obra posmoderna, se compone de multitud de capas que permiten, a la vez, repensar el feminismo y el empoderamiento de las mujeres de la



historia; reflexionar sobre el poder, el sistema de clases y la supremacía racial; hablar de política; de poshumanismo animal, examinar el género y las reglas que lo regulan; estudiar las ideologías en ese mundo de ficción reflejo de la sociedad contemporánea; o hablar de la multiculturalidad. El universo creado por Rowling parece ilimitado en la forma de abordarlo, proliferando la hipertextualidad y la metaficción dentro de los propios relatos.

Sea como fuere, las novelas del joven mago ofrecen múltiples lecturas y acercamientos, lo que permite ser analizadas desde perspectivas muy diferentes, no hay un único patrón que aplicar para su estudio y, por ello, retomando el enfoque de este trabajo y en palabras de K. Frydryszek (2017), «it is remarkable that J.K. Rowling's series do not only provide fantasy elements but also affect morality of people, make people aware through the demonstration of the structure and hierarchy, and induce readers to consideration of some cultural aspects».

ENVIADO: 4 de marzo de 2021; ACEPTADO: 30 de abril de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- ABANES, R. (2003). *Harry Potter y la Biblia*. Madrid: Vida.
- BALL, J. (2011). «Harry Potter's Archetypal Journey». *Heroism in the Harry Potter Series*, Ashgate: Katrin Berndt and Lena Steveker Eds. pp. 85-104.
- BURY, N. (2000) «Cathedral Says OK to Harry Potter», *Religion News Service*, 12 de agosto. Disponible en <http://www.religionnews.com>. [Consultado 3/02/2020].
- BYATT, A.S. (2003). «Harry Potter and the Childish Adult». *New York Times*, 7 de julio. Disponible en <http://www.nytimes.com/2003/07/07/because-its-his-birthday-harry-potter-by-the-numbers>. [Consultado 5-3-2020].
- CAMPBELL, J. (1993). *The Hero with a Thousand Faces*. Londres: Fontana Press.
- COHEN, S. (2016). «A Postmodern Wizard: The Religious Bricolage of the Harry Potter Series». *The Journal of Religion and Popular Culture*, Toronto: University Toronto Press, n.º 28: 1.
- DOUGLAS, E.C. (2019). *Magic, Monsters and Make-Believe Heroes: How Myth and Religion Shape Fantasy Culture*. Berkeley: University of California Press.
- DURAND, G. (1960). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- FRYDRYSZEK, K. (2017). *The Bible, Occult, and Harry Potter: Religion in the Fantasy Literature and the Influence of Culture on Perception of the World*. Bydgoszcz: Kazimierz Wielki University.
- GAFFOGLIO, L. (2000). «Joanne, Harry Potter y la máquina de inventar». *La Nación*, 14 de mayo.
- GAUVREAU JUDGE, M. (2000), «The Trouble with Harry», *Baltimore City Paper*, julio. Disponible en <http://www.citypaper.com/2000-07012/feature2.html>. [Consultado 2-3-2020].
- LANDOW, G. (2009). *Hipertexto 3.0. La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Barcelona: Paidós.
- MONTELEONE, G. (2002). «Harry Potter, un clásico de la posmodernidad». *Imaginaría. Revista quinencial sobre literatura infantil y juvenil*, Buenos Aires. n.º 74.
- MORRIS, O. (n.d.). «Elements of the Arthurian tradition in Harry Potter», en *Harry Potter for Seekers*. Disponible en <http://www.harrypotterforseekers.com/articles/elements-of-arthur.php>. [Consultado 10-3-2020].
- NEAL, C. (2007). *El evangelio según Harry Potter*. Madrid: Ediciones Obelisco.
- ROBBINS, R.A. (2006). «Harry Potter, Ruby Slippers and Merlin: Telling the Client's Story Using the Characters and Paradigm of the Archetypal Hero's Journey». *Seattle University Law Review*, Seattle: SULR. v. 29. n.º 767.
- ROWLING, J.K. (n.d.). «Analysing Tom Riddle's choices», en *Wizarding World*. TM & © WBEI. Wizarding World Publishing and Theatrical Stage Rights © J.K. Rowling. Disponible en <https://www.wizardingworld.com/features/analysing-tom-riddles-choices>. [Consultado 17-3-2020].
- SALDAÑA, A. (2012). «Literatura y Posmodernidad: sobre interactividad y escritura hipertextual». *Castilla. Estudios de Literatura*. Universidad de Valladolid. n.º 3. pp. 365-384.
- SOLA ANTEQUERA, D. y MARCOS ARTEAGA, I.C. (2020). «La religiosidad en el relato potteriano: referencias, extrapolaciones e identidades». *Actas XXVIII Congreso Internacional Diálogo Fe-Cultura*. Santa Cruz de Tenerife: ISTIC. pp. 62-75.



NOTICIAS SOBRE LOS CATÁLOGOS MONUMENTALES DE ESPAÑA EN EL EPISTOLARIO DE JOSÉ GESTOSO (1852-1917)

Carmen de Tena Ramírez
Universidad de Sevilla
cdetena@us.es

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo dar a conocer noticias inéditas sobre la elaboración de los catálogos monumentales de España. Estas han sido localizadas en el epistolario del erudito sevillano José Gestoso, conservado en la Institución Colombina de Sevilla, y se han extraído de las cartas que recibía este personaje de parte de algunos de sus autores. Los datos que se dan a conocer ayudan a trazar la intrahistoria de uno de los proyectos más relevantes emprendidos en España, en favor del conocimiento y de la protección del patrimonio histórico-artístico. Al tratarse de documentación de índole privada, se percibe el lado más humano de las tareas de catalogación, y cómo las concibieron y las interpretaron personal e individualmente sus protagonistas.

PALABRAS CLAVE: historia del arte en España, fuentes para la historia del arte, historiografía artística, Manuel Gómez-Moreno Martínez, conservación del patrimonio histórico.

NEWS ABOUT THE MONUMENTAL CATALOGUES
OF SPAIN IN THE EPISTOLARY OF JOSÉ GESTOSO
(1852-1917)

ABSTRACT

The aim of this paper is to reveal unpublished news on the production of Spain's monumental catalogues. This information has been located in the epistolary collection of the Sevillian scholar José Gestoso, kept at the Institución Colombina in Seville. This information has been extracted from the letters this personality received from some of his authors. It helps to trace the intrahistory of one of the most important projects undertaken in Spain in favour of the knowledge and protection of historical and artistic heritage. Given the private nature of the documentation, the more human side of the cataloguing tasks is perceived, and how they were conceived and interpreted personally and individually by their protagonists.

KEYWORDS: History of Art History in Spain, sources for Art History, Art Historiography, Manuel Gómez-Moreno Martínez, conservation of cultural heritage.





El fondo documental del erudito sevillano José Gestoso y Pérez (1852-1917), conservado en la Institución Colombina, es una rica fuente de información para el estudio de la historia y del arte español¹. Una de sus secciones más valiosas es el epistolario de este personaje, en el que se recogen más de seis mil cartas dirigidas, en su inmensa mayoría, al propio Gestoso. Hace unos años se publicó un artículo en el que se daba a conocer este valioso acervo documental (De Tena Ramírez 2018), y donde además se subrayaba la relevancia que tiene para los investigadores de la historiografía, especialmente artística o arqueológica. Se debe tener en cuenta que Gestoso conoció e incluso entabló amistad con los estudiosos de la historia, la arqueología y el arte español más reconocidos de la época. Hablamos de personajes de la talla de José Ramón Mélida, Manuel Gómez-Moreno Martínez, Vicente Lampérez, Rodrigo Amador de los Ríos, Pierre Paris, August L. Mayer, Arthur Engel, Jorge Bonsor o Elías Tormo, entre otros.

Este epistolario da comienzo en el año 1875 y abarca hasta la muerte de su poseedor en 1917; estos años, que se integran dentro del periodo de la Restauración borbónica, engloban una época de grandes cambios en el panorama cultural español, entre los que destaca especialmente la profesionalización de los estudios histórico-artísticos y arqueológicos. La institucionalización de la historia, la historia del arte y la arqueología se desarrolló en paralelo a las labores de estudio sistemático del patrimonio cultural español, en buena parte propiciadas por las pérdidas que habían marcado el curso del siglo XIX. Tampoco debe menospreciarse como factor de desarrollo la expansión del turismo cultural. Sobre estas y otras muchas cuestiones se debate en las cartas enviadas a Gestoso, y es por esta variedad de temas y enfoques, y por el prestigio de los interlocutores, por lo que su epistolario es una fuente de primer nivel para los estudios histórico-artísticos y arqueológicos en España.

En este estudio queremos centrarnos en uno de los proyectos culturales de mayor relevancia que se promovieron en nuestro país a principios del siglo XX: la formación del catálogo monumental y artístico². Es bien conocida esta empresa, que dio comienzo con la firma del real decreto correspondiente de 1 de junio de 1900, y que, como sabemos, fue una propuesta del ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Antonio García Alix, a instancias del entonces director de la Real Academia de San Fernando, Juan Facundo Riaño (López-Ocón 2012). A propuesta de este último, el proyecto contó en sus primeros años con Manuel Gómez-Moreno Martínez como el único encargado de llevar a cabo este estudio sistemático y ordenado de la riqueza patrimonial de España. Sin embargo, dada la carga de trabajo que esta empresa suponía y la imposibilidad de que la pudiera llevar a término una sola persona en un tiempo prudencial, desde 1902 se fueron incorporando progresivamente al proyecto otras personas. Esta división del trabajo conllevó «desigualdad de criterios en la recopilación de datos, producto de la dispar cualificación e interés por

¹ Sobre este personaje, véase Casquete de Prado (2016).

² El proyecto del catálogo monumental de España ha sido tratado por diversos autores, y, por la visión general que aportan, destacamos las publicaciones de López-Yarto (2010, 2012).

el tema de las personas a quienes se encomendó» (Morales 1996). Efectivamente, y dado que aún no se habían profesionalizado los estudios histórico-artísticos, aún no existían personas plenamente cualificadas, exceptuando a Gómez-Moreno, para, como señala el citado real decreto, poder «llevar á efecto labor de método que permita llegar á poseer un Catálogo completo de todo aquello que revista en la Historia ó en el Arte un reconocido mérito». Y aunque el plan de trabajo expuesto en el primer catálogo que presentó el investigador granadino (Ávila) fue valorado y reconocido, como veremos con posterioridad, no influyó lo suficiente como para que con él se estableciera un método concreto para catalogar todas las provincias; tampoco el ministerio se preocupó por establecer las normas y las reglas necesarias que esta tarea demandaba (Muñoz Cosme 2012).

Los participantes en el proyecto de los catálogos monumentales eran propuestos por la Comisión Mixta de las Comisiones Provinciales de Monumentos, que agrupaba miembros de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia. Es por esta razón por lo que los nombramientos surgían entre los individuos de estas academias, ya fueran numerarios o correspondientes. También, y según el artículo sexto del real decreto de 14 de febrero de 1902, que modificaba al anterior de 1900, podrían requerirse los servicios de los miembros del cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios. No obstante, la pertenencia a este o a las citadas instituciones no siempre iba aparejada a una formación adecuada en materia histórico-artística, y raramente poseían nociones sobre conservación y restauración de monumentos; así lo ha señalado López-Yarto (2012), que, como buena conocedora de los catálogos monumentales y de sus autores, ha subrayado que los retrasos en la conclusión del proyecto llevaron a incurrir en la «relajación de la exigencia de conocimiento en historia del arte a la hora de proponer a los catalogadores». Como consecuencia de esta falta de formación en la materia, cada autor tendía a centrarse en los temas en los que era experto, no atendiendo a otros aspectos a los que era ajeno (Hidalgo 2012).

La nómina de catalogadores es extensa, tanto como los diferentes grados de calidad que sus trabajos alcanzaron, pero lo que nos compete en esta ocasión es que algunos de ellos conocieron a José Gestoso, siendo incluso amigos suyos. A través de su correspondencia se pueden rastrear noticias y testimonios que estos autores le transmitían acerca de la ejecución del catálogo. La nómina no es amplia, pero la información que ofrecen es muy estimable; estos personajes son Manuel Gómez-Moreno Martínez (Ávila 1900, Salamanca 1901, Zamora 1903 y León 1906), Rodrigo Amador de los Ríos (Málaga 1907, Huelva 1908 y Barcelona 1913), José Ramón Mélida (Badajoz 1907 y Cáceres 1914), Rafael Ramírez de Arellano (Córdoba 1902) Enrique Romero de Torres (Cádiz 1907 y Jaén 1913) y Adolfo Fernández Casanova (Sevilla, 1907)³. Otros integrantes del proyecto como Francisco Rodrí-

³ Se han indicado los catálogos que elaboraron cada uno de estos investigadores y la fecha de su nombramiento. Para ampliar la información sobre cómo se gestó cada uno, véase López-Yarto (2010, 2012).



guez Marín (Madrid 1907 y Segovia 1908) o Luis Tramoyeres (Castellón 1912) le dirigieron cartas a Gestoso, que se encuentran en su epistolario, especialmente el primero, que era un buen amigo suyo, pero no mencionan datos sobre el catálogo en ninguna de las cartas conservadas.

Paradójicamente, y a pesar de que no dejaba de recibir noticias sobre el tema, José Gestoso no fue autor de ninguno de los catálogos. Este asunto merece nuestra atención y será tratado en la última parte de este estudio.

No es la primera vez que se acude a fuentes epistolares para completar el conocimiento que se tiene sobre la elaboración de los catálogos monumentales, pues las fuentes oficiales no revelan la intrahistoria de esta iniciativa. López-Yarto, que consultó la correspondencia de Manuel Gómez-Moreno y de su círculo de familiares y amigos, ya advirtió que los datos que nos ofrece la correspondencia son «más expresivos [...] que los fríos documentos de los archivos» (López-Yarto 2010). Por otro lado, en los últimos años se ha publicado un libro con el epistolario de Manuel Gómez-Moreno y su mujer Elena Rodríguez Bolívar, durante la elaboración del catálogo de Zamora, complementado con varios estudios sobre esta etapa de la vida del historiador (Lorenzo y Pérez 2017).

Nuestro repaso a las noticias encontradas sobre los catálogos monumentales en el epistolario de José Gestoso comienza con Manuel Gómez-Moreno Martínez. Este investigador granadino ha sido considerado uno de los padres de la disciplina de la historia del arte en España junto con Elías Tormo (Borrás Gualís 2006). Es el autor de los catálogos que más información reveló a Gestoso sobre los mismos, y gracias a la conservación de su epistolario tenemos muchas noticias sobre cómo transcurrió la investigación de los que le fueron encomendados. Alfredo Mederos ha investigado cómo se gestó el nombramiento de Gómez-Moreno como encargado del proyecto del catálogo monumental (Mederos Martín 2015) y de las suscripciones que este levantó, especialmente debido a una posible injerencia por parte de Juan Facundo Riaño. Sin duda, la amistad previa entre estos personajes apuntaba a un posible favoritismo, pero la sobresaliente labor del joven investigador granadino acabaría demostrando su valía, y que su elección estaba plenamente justificada (Mederos Martín 2018).

De sus primeros meses de trabajo en Ávila le dijo a Gestoso: «Aquí me tiene enfrascado en esta labor tan ingrata por lo aperreada y tan larga y penosa si ha de llevarse á punta de lanza como deseo: es cuestión de honra y de amor propio, no de medro, y así, antes de echarme atrás aquí me dejo las asaduras»⁴. Sus palabras demuestran que habían sido muchas las confianzas depositadas en él por su valor, Riaño, y que no podía desfallecer a pesar de la dureza de la tarea. Ciertamente, las complicaciones aparejadas al proyecto y la riqueza del tesoro artístico nacional no resultaban halagüeñas a la hora de pretender cumplir el objetivo de catalogar el

⁴ Biblioteca Capitular y Colombina, Fondo Gestoso (en adelante BCC, FG), Correspondencia, 1899-1900, n.º 224, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada en Arévalo el 8/10/1900. El contenido de todas las cartas se ha transcrito respetando la grafía original.

patrimonio de todas las provincias españolas. Por esta razón, como ya se ha indicado, hubo que modificar el real decreto de 1 de junio de 1900 con el de 14 de febrero de 1902, para así abrir el proyecto a más autores. Los siguientes nombramientos no tardarían en llegar, y Gómez-Moreno quiso poner al corriente de ello a Gestoso:

Ya sabrá V. que por empeños especiales se ha encomendado el Catálogo de Guadalajara al Sr. Catalina y el de Córdoba á Ramírez de Arellano; quizá V. conozca mejor que yo á ambos y pueda juzgar si es ó no acertada la elección; yo realmente no lo se y espero muy deseoso el parto de sus facultades. A Arellano he tenido ocasión de conocerlo ahora ligeramente; me parece que es como me lo figuraba, y no como yo lo desearía, ciertamente; Catalina es mi superior jerárquico, y basta. Pero así en confianza, le diré, que dentro del terreno puramente arqueológico y artístico no les temo, ó más bien temo que no me satisfagan; pues crea V. que tengo verdadera ansia de ver á otro salir al camino y que me acompañe al paso, ó que se me adelante tanto mejor⁵.

Se refería a Juan Catalina García, que al igual que Riaño era profesor de la Escuela Superior de Diplomática de Madrid, centro de formación de los archiveros, bibliotecarios y anticuarios. Sin embargo, y a pesar del cargo y de otras distinciones, no tenía el nivel de Gómez-Moreno, y este lo sabía. Tampoco era especialmente brillante Rafael Ramírez de Arellano aunque parece que Gestoso lo valoraba, pues en una carta, siguiente a la anterior, le decía Gómez-Moreno: «Me alegro de saber por V. su capacidad»⁶.

El sentimiento era mutuo, pues Ramírez de Arellano no tenía en gran consideración a Gómez-Moreno, o mejor dicho, a su trabajo. Ello pudo estar influenciado por el hecho de que a este le pagaban 800 pesetas al mes, mientras que a Ramírez de Arellano solo 500, al parecer, porque no había crédito para más. Si bien valoraba el catálogo de Ávila, esto era por su método, que era el que creía que debían seguir todos los autores; un método del que opina «no es suyo, sino que se lo dio Riaño». La crítica más dura hacia este catálogo se refiere a lo que para Ramírez de Arellano es un exceso de documentación gráfica: «Puedo decir que es una lista de objetos con numerosísimas fotografías. Los que lo califican de notable no han visto más que las estampas y los que han examinado el texto creen que vale muy poco [...]. En su trabajo no hay casi nada de historia y nada de descripción»⁷. A este respecto habría que añadir que el catálogo de Córdoba lo entregó este autor sin fotografías, no porque no las creyera necesarias, sino porque había cobrado 300 pesetas mensuales menos, por lo que consideró más adecuado pasar este encargo al editor del catálogo⁸.

⁵ BCC, FG, Correspondencia, 1901-1902, n.º 200, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada el 10/5/1902.

⁶ BCC, FG, Correspondencia, 1901-1902, n.º 273, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada el 10/11/1902.

⁷ BCC, FG, Correspondencia, 1903-1904, n.º 95, carta de Rafael Ramírez de Arellano a José Gestoso, fechada en Córdoba el 8/5/1903.

⁸ Algo que no sucedió hasta 1983, en edición anotada por José Valverde Madrid.



Muy al contrario del criterio expresado por Ramírez de Arellano, el catálogo de Ávila de Gómez-Moreno es de los más valorados de toda la colección, especialmente por la presencia de fotografías, que desde el principio, fueron para él indispensables, por lo que tuvo que adquirir una cámara de fotos para llevarla en sus excursiones:

La catalogación había de hacerse directamente recorriendo y fotografiando toda la provincia. Había de proveerse de máquina fotográfica, grave asunto, pues era cara y su pequeño sueldo de profesor de Arqueología en el Sacromonte granadino no daba mucho de sí. Al fin encontró una, cara (500 pesetas), pero apropiada (Gómez-Moreno 1983).

Esta inversión supuso más de la mitad de su asignación mensual como autor del catálogo. Eso sí, antes de realizarla estuvo practicando con una cámara de Juan Facundo Riaño hasta que dominó el procedimiento (Gómez-Moreno 1995).

No es baladí el hecho de que tras la entrega del catálogo de Ávila en 1901, se estableciera en el ya citado real decreto de 1902 que «la descripción de los objetos o monumentos se presentará ilustrada con planos, dibujos o fotografías». Con esta disposición queda claro que se reconocía por primera vez y de manera oficial la importancia que tenía la fotografía como medio de estudio de la historia del arte y de conocimiento del patrimonio (López-Yarto 2010). Pero, como ha señalado Argerich (2012), en este reconocimiento hubo de ser decisivo el modelo propuesto por Gómez-Moreno para Ávila, que ya había sido entregado y, desde luego, apreciado en el ministerio.

La mayor parte de los autores presentaron los catálogos con fotografías, aunque solo las realizaron de manera sistemática y personalmente Manuel Gómez-Moreno y Juan Cabré. Este primer investigador tomó casi todas sus imágenes, pero por ejemplo en Ávila recibió la ayuda del profesional Casiano Alguacil (fig. 1), un seguidor de la producción de Jean Laurent, y que, como él, llevaba años dedicado a la fotografía artística (Argerich 2012). Al margen de esta excepción, parece que él fue el único autor de las instantáneas, tal y como indica en el catálogo de León o como le hizo saber a Gestoso⁹.

Otros autores también revelaron al erudito sevillano su interés por la inclusión de fotografías, como fue el caso de su buen amigo Adolfo Fernández Casanova. Este arquitecto se había ocupado de la restauración de la catedral de Sevilla y de la Giralda, y en la Junta de Obras de esta coincidieron ambos personajes, que desde entonces se profesaron gran afecto. Esta cercanía a Sevilla y el conocimiento de su patrimonio arquitectónico le habría motivado a solicitar en 1907 la labor de catalogación de esta provincia, en la que, veremos, contó con la ayuda de Gestoso. De vuelta al tema que referíamos en líneas anteriores, la fotografía, decía Fernández Casanova que durante sus excursiones habían tenido «mala estrella mi sobrina y

⁹ De León dice haber sacado 350 fotografías, él mismo, BCC, FG, Correspondencia, 1909 vol. 2, n.º 109, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada en Granada el 10/10/1909.



Fig. 1. Casiano Alguacil (fot.), *Catedral de Ávila*, ca. 1900. *Catálogo monumental de España. Provincia de Ávila*, tomo 1 de fotografías, n.º 18. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

yo, pues se nos descompuso por 3 veces la máquina por no haberla arreglado bien». Por esta razón, decía de las fotografías que «algunas las sacamos nosotros, otras las he mandado hacer a los fotógrafos; unas adquiriendo los clichés y otras comprando dos positivos de cada vista, para quedar yo con copia de todo»¹⁰.

Solo los catálogos de Córdoba, Guadalajara y Huesca no se presentaron con fotografías (Argerich 2012). Ramírez de Arellano adujo que el Estado pagaba mal, por eso no incluyó fotografías; eso sí, reconoció que suponía para él tal honor que podría haber hecho el catálogo de Córdoba gratis¹¹. Otros catalogadores tuvieron que invertir su propio dinero para lograr un resultado satisfactorio, como le ocurrió a Enrique Romero de Torres. Este cordobés reconoció haber tenido que hacer frente a varios gastos asociados a su elaboración: «Me ha costado el dinero como tendrá que costarle a todo el que quiera hacer esta clase de trabajos a conciencia y recorra pueblo por pueblo, aldea por aldea, toda una provincia como yo, pero no me pesa, por haber salido airoso de mi empresa»¹². Reconocía, pues, la necesidad de visitar todos los rincones de la provincia, de la misma forma que hizo Manuel Gómez-Moreno

¹⁰ BCC, FG, Correspondencia, cartas de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, n.º 170, carta de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, fechada en Madrid el 28 de abril de 1908.

¹¹ BCC, FG, Correspondencia, 1903-1904, n.º 95, carta de Rafael Ramírez de Arellano a José Gestoso, fechada en Córdoba el 08/5/1903.

¹² BCC, FG, Correspondencia, 1909 vol. 2, n.º 109, carta de Enrique Romero de Torres a José Gestoso, fechada en Córdoba el 17/9/1909.



o como le recomendaba José Ramón Mélida a Adolfo Fernández Casanova, si bien este último no estaba del todo convencido de que esa opción fuera plausible, dada la riqueza monumental de la provincia de Sevilla:

El amigo Mélida me decía anoche que debía yo verlo todo por mí mismo; pero no comprende que tengo yo una provincia excepcional. A pesar de los muchos datos que usted sabe que yo ya tenía, he andado ahora yo corriendo antes un mes y ahora otro por los pueblos, sin contar los viajes a Carmona, y le aseguro a V. por lo que he visto del catálogo de Ávila que sin duda mucho mejor escrito que será el mío, porque su autor sabe mucho más; pero en cuanto a la extensión del trabajo mío tiene que ocupar muchísimo más volumen¹³.

Conviene subrayar de nuevo que el primer catálogo de Gómez-Moreno era el referente absoluto de los autores, quienes, como puede apreciarse, lo mencionan infravalorándolo, ya fuera por el exceso de fotografías o por la escasa extensión de texto. Al menos fue modelo en cuanto al afán por explorar todo el territorio de la provincia, aunque no todos llegaron a equiparle, como le pasó a Fernández Casanova. A pesar de las limitaciones que la extensión y riqueza de la provincia de Sevilla le suponían, parece que pasó un mes recorriendo Écija, Osuna, Marchena, Morón, Sanlúcar, Cazalla, Alanís y Constantina¹⁴, esto es, sus pueblos más notables, y siempre acompañado de su sobrina, Sofía Dalda, que, igual que él, había enviudado¹⁵. En sus cartas a Gestoso se percibe la añoranza que sentía por su mujer, Saturnina de Torre Saldaña, cuya muerte se había producido el 22 de febrero de 1908, poco después de iniciar las tareas de estudio del patrimonio de la provincia. De modo que tuvo que enfrentarse a la tarea de elaboración del catálogo sufriendo el duelo y sin descuidar ni sus obligaciones académicas ni las docentes en la Escuela de Arquitectura de Madrid, aunque le refirió varias veces a su amigo que los quehaceres diarios le ayudaban a mitigar el dolor por tan terrible pérdida.

La compañía de familiares era un sólido apoyo emocional para los autores del catálogo, como lo fue Sofía Dalda para el recién viudo Fernández Casanova. Por eso era habitual que viajaran acompañados; pocos de ellos vivían en la provincia que se les había asignado, y por esta razón tenían que trasladarse desde su domicilio habitual. Manuel Gómez-Moreno estuvo acompañado en algunos de sus viajes por su mujer, Elena Rodríguez Bolívar, desde que se casaron en 1903. Ella fue, además de grata compañía, su ayudante en la elaboración de los catálogos de Zamora y León: «Gómez-Moreno cuenta con Elena como amanuense, quien le copia los textos con

¹³ El subrayado aparece en el original, BCC, FG, *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso por D. Adolfo Fernández Casanova desde el año 1882 al 1915*, n.º 170, carta de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, fechada en Madrid el 28/4/1908.

¹⁴ BCC, FG, *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso...*, n.º 170, carta de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, fechada en Madrid el 28/4/1908.

¹⁵ Son muchas las cartas en las que menciona a su sobrina junto a él, por ejemplo al hacer «la peregrinación por los pueblos», cf. BCC, FG, *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso...*, n.º 169, carta de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, fechada en Morón el 28/3/1908.

una letra clara y hermosa, inventada para este menester, con abandono de la suya cursiva habitual, y, además, ha aprendido a colaborar en la tarea de hacer pruebas fotográficas» (Gómez-Moreno 1995). El matrimonio incluso entabló amistad con los habitantes de la provincia de Zamora, de donde los despidieron con gran afecto (Lorenzo y Pérez 2017).

El arqueólogo Rodrigo Amador de los Ríos se inició en la tarea catalogadora con la provincia de Málaga, en la que estuvo con su mujer, dos hijas y su hijo Alfonso, que allí los esperaba, destinado en la capital como jefe del Archivo de Hacienda. La razón principal por la que el arqueólogo solicitó este destino fue precisamente de índole familiar; el médico de su hija Elisa le había recomendado viajar a esta tierra para que la niña se repusiera del tifus, enfermedad de la que casi muere¹⁶. En Huelva, segundo catálogo del que se encargó este personaje, también estuvo acompañado; la presencia de su mujer era prácticamente imprescindible porque se había quedado sordo y necesitaba su auxilio para poder comunicarse: «Como mi sordera malhadada e incorregible me ha convertido en 1/4 de hombre para estos menesteres, me acompañarán, en esa expedición, como en la de Málaga, mi mujer y mi hijo Alfonso»¹⁷.

La compañía de los seres queridos siempre fue un alivio para los autores, ya que las condiciones de trabajo resultaban casi siempre muy duras de sobrellevar. Del frío experimentado en las excursiones por Ávila contaba Gómez-Moreno a Gestoso: «Yo sigo adelante en mi penosa tarea, ya aquí [en la ciudad de Ávila], ya correteando por los pueblos, y mañana salgo para la última excursión grande que me queda [...]. Allá por Arenas y Cebreros á donde ahora voy, dicen que no hace frío; Dios me la depare buena»¹⁸. El investigador granadino siempre demostraba en sus cartas entereza y buen humor. Tras muchas quejas acerca del trasiego y las condiciones climáticas que conllevaba la ejecución del proyecto, reconocía que este esfuerzo tenía su encanto: «Hermosas obras de arte y una hartada de paisaje compensan el trabajo físico»¹⁹.

Por tanto, no le faltaban razones para ironizar con la adjudicación de la provincia de Málaga a Amador de los Ríos: «Un catálogo tiene lo suyo y ya veremos cómo se las arregla el compadre por aquellas serranías de Málaga. Sospecho que se contentará con verlas desde el tren»²⁰. Pero no iba desencaminado, pues ya fuera por las dificultades físicas, o bien por la falta de colaboración de la población

¹⁶ BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 17, carta de Rodrigo Amador de los Ríos a José Gestoso, fechada en Málaga el 25/3/1907.

¹⁷ BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 295, carta de Rodrigo Amador de los Ríos a José Gestoso, fechada en Madrid el 30/11/1908.

¹⁸ BCC, FG, Correspondencia 1899-1900, n.º 231, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada en Ávila el 12/11/1900.

¹⁹ BCC, FG, Correspondencia, 1901-1902, n.º 181, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada en Granada el 7/1/1902.

²⁰ Gestoso era el padrino de bautismo de una de las hijas de Amador de los Ríos, de ahí la denominación de compadre, BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 24, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada en Granada el 13/4/1907.





local, muchos autores se habían visto tentados a abandonar el proyecto, y solo su afición por los estudios histórico-artísticos los disuadía. Así lo manifestó Fernández Casanova ante la frustración de no contar con las fotografías que había encargado al fotógrafo Medina: «Si no fuera por la chifladura que tengo por los monumentos de la provincia de Sevilla me arrepentiría de haberme metido en esta barahúnda y pelear con tantos, pasar malos ratos, etc.»²¹. Incluso Ramírez de Arellano, que consideraba esta tarea un honor, reconocía que «el trabajo es pesado porque aún conociendo yo todo lo de Córdoba he tenido que volverlo a ver»²².

No debemos olvidar que los catalogadores no siempre contaban con el apoyo de las autoridades locales, civiles o eclesiásticas. Según dijo Amador de los Ríos a Gestoso, el obispo de Málaga no le autorizó a entrar en los conventos de monjas que hay en la provincia²³. Más suerte tuvo en cambio en Huelva, pues se publicó en el boletín oficial de esta provincia una circular escrita por el gobernador civil dirigida a los alcaldes de la misma, para que ayudaran al investigador en su tarea (López-Yarto 2010). Este caso fue excepcional, pues la mayoría topó en alguna ocasión con la indiferencia y/o desconfianza de los encargados de tutelar el patrimonio histórico-artístico. Gómez-Moreno tuvo algunos problemas en León: «Tengo allí algunos puntos negros que me inquietan y recelo no poder aclararlos, por encontrarme escollos de personas difíciles de sortear». Al parecer el obispo de allí, Juan Manuel Sanz y Saravia, y su secretario le apoyaron en su tarea, pero no tanto como él necesitaba para poder llevar a cabo una adecuada revisión de las riquezas patrimoniales de la provincia²⁴.

José Ramón Mélida fue uno de los afortunados que contaron con la ayuda de la población local, durante su estancia en Badajoz. Este personaje, esencial para el desarrollo de la arqueología científica en España, mantuvo una relación con José Gestoso bastante larga, fundamentada, sobre todo, en las labores de protección del patrimonio histórico, pues Mélida era miembro de la Real Academia de la Historia, y el papel de esta institución en la protección del patrimonio monumental español fue clave.

El primer catálogo monumental que afrontó Mélida fue el de Badajoz, aunque le habían encomendado poco antes el de Tarragona, que no pudo llevar a la práctica. Hizo saber a Gestoso su nombramiento en mayo de 1907 y desde entonces, parece que le estuvo transmitiendo algunos descubrimientos que le pudieran

²¹ BCC, FG, *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso...*, n.º 180, carta de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, fechada en Madrid el 1/11/1908.

²² BCC, FG, Correspondencia, 1903-1904, n.º 95 carta de Rafael Ramírez de Arellano a José Gestoso, fechada en Córdoba el 8/5/1903.

²³ BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 23, carta de Rodrigo Amador de los Ríos a José Gestoso, fechada en Málaga el 12/4/1907.

²⁴ BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 18, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada en Granada el 31/3/1907.



Fig. 2. Fotografía desconocida, *Virgen con el Niño*, ca. 1909. Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz, tomo IV, fotografías, lám. cxi. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

resultar de interés a su amigo sevillano²⁵. En esta provincia, Mérida conoció al pintor Eugenio Hermoso, quizás por mediación de Gestoso, ya que fue su alumno en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Al parecer, Hermoso le estuvo mostrando lugares y piezas artísticas de interés a José Ramón Mérida, cuando visitó Fregenal de la Sierra en mitad de sus investigaciones para el catálogo; concretamente, le mostró dos curiosas pilas de agua bendita, que originariamente eran capiteles, uno corintio y otro compuesto, actualmente en la iglesia de Santa Catalina; un «arco árabe», que debe identificarse con la puerta de la casa que aparece en la lámina LXXIV del catálogo; y, por supuesto, el magnífico castillo de la localidad. Pero lo que más destacó Hermoso, y que le había gustado a Mérida «en extremo», fue una *Virgen con el Niño* (fig. 2), que el arqueólogo identificó como de «carácter entre francés y belga». Hermoso prometió mandarle un dibujo de la Virgen y fotografías a Gestoso²⁶. En efecto, la promesa se cumpliría, y el 9 de octubre de este mismo mes recibió de parte de su antiguo alumno un dibujo de la escultura, de la cual proporcionaba datos básicos, como sus medidas (129,5 cm), que procedía del altar mayor del antiguo convento

²⁵ BCC, FG, Correspondencia 1907-1908, n.º 34, carta de José Ramón Mérida a José Gestoso, fechada en Madrid el 6/5/1907.

²⁶ BCC, FG, Correspondencia, 1909, vol. 2, n.º 98, carta de Eugenio Hermoso a José Gestoso, fechada en Fregenal de la Sierra el 3/10/1909.



de Santa Clara, del cual era patrona, y que tras la exclaustación fue trasladada a la iglesia de San José²⁷.

Las conclusiones fueron claras para Gestoso cuando recibió una fotografía de la Virgen de parte de José Ramón Mérida²⁸ y así se lo hizo saber poco tiempo después, a lo que Mérida respondió que estaba de acuerdo con Gestoso, aseverando que la Virgen de Fregenal es de artista borgoñón, y que le haría gran favor si le comunicaba los datos documentales sobre esa obra, si es que los había²⁹. Pero parece que Gestoso no pudo hallar ninguna noticia documental que ampliara la información de la que ya se disponía, por lo que se contentó con atribuirla a Mercadante de Bretaña, o al menos así lo expresó Mérida en el catálogo: «Es obra artística muy notable y según D. José Gestoso original del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña» (Mérida 1907-1911).

Mérida, que en 1914 se ocuparía del catálogo de Cáceres, no sería la única persona a la que auxiliaría Gestoso en estas tareas. A finales de 1908 y con el fin de iniciar los preparativos para el catálogo de Huelva, Rodrigo Amador de los Ríos comunicó a Gestoso su próximo viaje a Sevilla. También le consultó si había piezas procedentes de Huelva en el Museo Arqueológico Provincial, o en la colección del canónigo Francisco Mateos Gago, que se integraba en el Museo Arqueológico Municipal³⁰. Gestoso era buen conocedor de las colecciones de los museos sevillanos, pues había fundado el Museo Arqueológico Municipal y había tomado contacto con las piezas del Arqueológico Provincial en su juventud³¹.

A instancias de esta pregunta sobre piezas procedentes de Huelva en Sevilla, José Gestoso contribuyó a la elaboración de este catálogo, con el suministro de una fotografía y un calco de la inscripción de una pieza que formaba parte de su colección de antigüedades³². Se trata de un fragmento cerámico, según Amador de los Ríos del tránsito del siglo XII al XIII, que posiblemente formara parte del brocal de un pozo, y cuyo molde originario sería de origen almohade (fig. 3). La pieza había sido adquirida por Gestoso a un vendedor que le indicó que había sido encontrada

²⁷ BCC, FG, Correspondencia, 1909, vol. 2, n.º 107, carta de Eugenio Hermoso a José Gestoso, fechada en Fregenal de la Sierra el 19/10/1909. Mérida indica en el catálogo que la escultura medía 133 cm.

²⁸ BCC, FG, Correspondencia, 1909, vol. 2, n.º 163, carta de José Ramón Mérida a José Gestoso, fechada en Madrid el 7/12/1909; dicha fotografía se conserva en BCC, FG, *Apuntes*, t. I.

²⁹ BCC, FG, Correspondencia, 1909, vol. 2, n.º 167, carta de José Ramón Mérida a José Gestoso, fechada el 13/12/1909.

³⁰ Francisco Mateos Gago había sido un importante anticuario y coleccionista de la Sevilla decimonónica, y su colección había sido adquirida por el Ayuntamiento para formar parte de los fondos del Museo Arqueológico Municipal.

³¹ BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 310, carta de Rodrigo Amador de los Ríos a José Gestoso, fechada en Madrid el 16/12/1908.

³² BCC, FG, Correspondencia, 1909 vol. 1, n.º 158, carta de Rodrigo Amador de los Ríos a José Gestoso, fechada en El Escorial el 12/5/1909.





Fig. 3. Fotografía desconocida. Fragmento de brocal en barro cocido, Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Huelva, tomo de ilustraciones, s/n. ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

en Moguer, de modo que este era el único testimonio con el que contaba Amador de los Ríos para incluirla en el catálogo monumental de Huelva³³.

Enrique Romero de Torres, que además del catálogo de Cádiz se ocupó del de Jaén, también solicitó a Gestoso una lista con objetos procedentes de esta última provincia, que se encontraran en el Museo Arqueológico de Sevilla. De este autor, artista, como su hermano Julio, y conservador del Museo de Córdoba, del que llegó a ser director, parece que no guardaba una buena opinión Gómez-Moreno, que le llegó a llamar «aquel tipejo del Museo de Córdoba» (López-Yarto 2010). El investigador granadino demostró ser muy crítico con los autores de los catálogos; tampoco estaba convencido de la idoneidad de Rodrigo Amador de los Ríos. Cuando le adjudicaron la provincia de Málaga comentó: «Allá veremos lo que sale, pero me temo que sea deficiente en algunos casos, por ejemplo, en revisión de archivos, en lo romano, que allí tiene bastante interés, y en meterse por andurriales, pues ya está duro para trotes»³⁴.

Ciertamente, Rodrigo Amador de los Ríos comprobó que en Málaga había mucho interés por el patrimonio de época romana; los estudios de Manuel Rodrí-

³³ La fotografía está incluida en el tomo correspondiente del Catálogo Monumental de Huelva, y fue merecedora de un minucioso análisis en la página 549 y siguientes.

³⁴ BCC, FG, Correspondencia 1907-1908, n.º 17, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada en Granada el 31/3/1907.





Fig. 4. Fotógrafo desconocido, alcazaba de Málaga después de los desmontes, ca. 1907. Catálogo de los Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Málaga, tomo 1, fotografías, fol. 14, ©CSIC, CCHS, Biblioteca Tomás Navarro Tomás.

guez de Berlanga y el establecimiento del Museo Loringiano habrían contribuido a esa apreciación. En cambio señalaba que eran pocos los restos existentes de época visigoda y también los de época «mahometana». Por sus cartas se percibe que no estaba entusiasmado con la ciudad, en la que decía que perdía el tiempo, y se mostraba muy crítico con la conservación de la alcazaba:

El convencimiento que los ruinosos torreones, algunos, son de origen romano en la Alcazaba, hacen el estudio de esta interesante, pero para V. que valía más que fuera demolido lo que existe en dicha alcazaba, la cual, por el estado en que se halla, es un borrón para Málaga. Por lo demás, *poin-de-intèrèt* de los malagueños³⁵.

Es cierto que algunos años antes de que Amador de los Ríos estuviera en Málaga (1907) esta construcción había sido sometida a un proceso de desmonte en su zona baja (fig. 4), pero nada le podría haber hecho pensar que sería nombrada Monumento Nacional en 1931, ni que acabaría adquiriendo la imagen que luce en la actualidad, después de restaurarse en diversas campañas desde los años 30 del siglo xx.

³⁵ BCC, FG, Correspondencia 1907-1908, n.º 23, carta de Rodrigo Amador de los Ríos a José Gestoso, fechada en Málaga el 12/4/1907.

Igual de sorprendente habría sido para Manuel Gómez-Moreno conocer la impresión que, según su autor, causó el catálogo de Málaga: «He tenido la satisfacción de que lo mismo la comisión que cuantos han visto mi trabajo, digan y hayan dicho, hasta los empleados del negociado de Bellas Artes del Ministerio, que no se ha presentado otro semejante, y que no esperan se presente»³⁶. Lo cierto es que se le concedió el catálogo de Huelva como recompensa a los servicios prestados en Málaga «ante lo cumplidamente que desempeñó su cometido» (López-Yarto 2010). Posteriormente se hizo cargo de la provincia de Albacete (1911), encomienda que tuvo que aceptar, a pesar de sus achaques³⁷, pero de este, así como del de Barcelona (1913), no se han encontrado datos en el epistolario de Gestoso. También fue nombrado para ocuparse de Santander, pero este trabajo no lo llegó a empezar.

Después de haber comentado las noticias halladas sobre los catálogos monumentales de España en el epistolario de José Gestoso, es necesario hacer una aclaración respecto a la autoría del de la provincia de Sevilla. Ya hemos comentado que esta fue adjudicada en 1907 al arquitecto Adolfo Fernández Casanova, pero según los indicios que presentamos a continuación, parece que la propuesta se hizo en primer lugar a Gestoso (Casquete de Prado, 2016). Hay que recordar que la labor historiográfica de este personaje estuvo, prácticamente desde sus comienzos, marcada por la publicación de *Sevilla Monumental y Artística* (1899-1892), su obra magna, en la que, a lo largo de tres tomos, presenta un estudio sobre el patrimonio histórico-artístico de la ciudad de Sevilla y sus alrededores, desde la prehistoria hasta comienzos del siglo XIX. Todas las investigaciones que se han dedicado al estudio del arte sevillano han bebido, de una forma o de otra, de esta fuente. Es tal el caudal de información que ofrece, ya sea de índole histórica, artística, o documental, que ha sido el máximo referente de la historiografía artística sevillana hasta tiempos recientes. Por tanto, las razones por las que Gestoso debía haberse ocupado de hacer el catálogo resultan más que evidentes. Además, fue un personaje bien relacionado, perfectamente integrado dentro de la cultura restauracionista, con contactos en Madrid, tanto políticos como académicos. Sin embargo, y a pesar de que todos los factores apuntaban hacia él como encargado para elaborar el catálogo de la provincia de Sevilla, no se contaba con su falta de disposición.

Los primeros tanteos que se produjeron para que aceptara este proyecto vinieron tempranamente de Rafael Ramírez de Arellano, cuando el proyecto de catalogación del patrimonio español se abrió a la participación de otros autores, aparte de Gómez-Moreno. En 1901 felicitó a Gestoso porque se había enterado de que le iban a encargar la formación de la «estadística monumental de esa provincia [Sevilla]»³⁸. No consta documentación oficial sobre esta cuestión, aunque Gómez-

³⁶ BCC, FG, Correspondencia, 1907-1908, n.º 295, carta de Rodrigo Amador de los Ríos a José Gestoso, fechada en Madrid el 30/11/1908.

³⁷ BCC, FG, Correspondencia, 1910, vol. 2, n.º 92, carta de Rodrigo Amador de los Ríos a José Gestoso, fechada en Madrid el 16/12/1908.

³⁸ BCC, FG, Correspondencia, 1901-1902, n.º 140, carta de Rafael Ramírez de Arellano a José Gestoso, fechada en Córdoba el 1/9/1901.



Moreno era conocedor de la misma, pues aludió a la dificultad que supondría para cualquier persona este cometido: «Pensaba animarle para que no dejase el proyecto de catalogar su provincia, pero habiendo leído que hay en la diócesis mas de ¡mill! parroquias, ya es cosa de amilanarse, y no digo V., pero aun yo que tan andariego soy, me acobardaría de vérmelas todas por delante»³⁹.

El tema no se volvió a mencionar en la correspondencia hasta más de un año y medio después. Mientras tanto, como ya hemos indicado, en 1902 Ramírez de Arellano fue propuesto por real orden para elaborar el catálogo de Córdoba. Un año después este investigador pudo saber, bien por Gestoso, bien por otros personajes relacionados con los catálogos, que su colega sevillano no se encontraba con fuerzas ni con salud como para llevar a cabo un trabajo de tal envergadura. Ciertamente, Gestoso sufría problemas digestivos (dispepsia) desde que era joven, y estos le provocaban temporadas de malestar, que generalmente le impedían la práctica de sus tareas cotidianas, y con más razón le supondrían un impedimento si la labor tenía que ser efectuada en una localización distinta a donde estaba su hogar. La enfermedad de Gestoso conmovió a Ramírez de Arellano, por lo que le propuso la elaboración conjunta del catálogo:

Me han hablado para hacerlo [el catálogo] en vista de la rotunda negativa de V. y he dicho que usted podría hacer la capital y yo la provincia. / Para la capital no tiene V. que viajar ni casi moverse de su casa. Cualquiera otro que la haga tendrá que valerse de su Sevilla Monumental y es lástima que venga otro, sea yo o cualquiera, a hacer una obra que va a tener mucha importancia sin más trabajo que espigar en el campo sembrado por V. Yo no lo consentiría tratándose de Córdoba y V. no debe consentirlo en Sevilla⁴⁰.

Este aspecto es clave en su consideración como la persona idónea para este trabajo, pues no podía entenderse la catalogación del patrimonio histórico-artístico de la provincia sin consultar la *Sevilla Monumental y Artística*. Por ello, todo apunta a que Gestoso aceptó la oferta, ya que en una carta enviada por su amigo el político Guillermo de Osma se aprecian las gestiones que este practicó en Madrid para conseguir que se aceptara la doble autoría del catálogo junto a Ramírez de Arellano. Parecer ser que fue precisamente Osma quien originariamente transmitió al ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes la negativa de Gestoso a elaborar el catálogo monumental de la provincia de Sevilla: «Cuando volví de mi última excursión a Andalucía tuve ocasión de decirle al Ministro que V. (que a todas luces era el indicado para hacer el Catálogo de Sevilla y tenía, por decirlo así, hecho de antemano lo de su capital) en absoluto no quería encargarse». Ante la negativa de Gestoso, Osma

³⁹ BCC, FG, Correspondencia, 1901-1902, n.º 181, carta de Manuel Gómez-Moreno a José Gestoso, fechada en Granada el 7/1/1902.

⁴⁰ BCC, FG, Correspondencia, 1903-1904, n.º 46, carta de Rafael Ramírez de Arellano a José Gestoso, fechada en Córdoba el 2/3/1903.

concluyó que era posible que se pensara en Ramírez de Arellano, por su cercanía a la provincia y experiencia con el catálogo de Córdoba:

Es fácil que de resultas haya pensado el Ministro en darle ese encargo á Ramirez de Arellano, y deduzco de su carta de V. que así lo ha hecho ó lo piensa hacer. Me parece muy bien lo que Vds. han pensado. No sé si se ha hecho en alguna otra provincia pero no creo que pueda haber inconveniente. / Recuerdo que respecto de la de Toledo se habló de hacer alguna otra división del trabajo encargándose a dos personas, pero no sé si así se llegó a hacer.

Por si acaso, Osma se mostró cauteloso con este asunto, y prometió a Gestoso enterarse de lo que ocurriera al respecto, advirtiéndole que, en todo caso, tuviera en cuenta que los nombramientos eran por real orden y a propuesta oficial⁴¹. Mientras tanto, Ramírez de Arellano animó a Gestoso a proponer el proyecto en instancias superiores, de la misma forma que él también tenía pensado hacerlo⁴².

Estos dos estudiosos comenzaron a planificar cómo llevar a cabo el catálogo, qué esquema seguir y, en suma, cómo organizar el trabajo. Ramírez de Arellano propuso el ya citado modelo de Gómez-Moreno y Riaño, que destaca por su claridad y estructura: la división entre arquitectura, escultura, pintura y artes industriales; enumerando cada uno de los objetos, y las partes diferentes de un edificio; y dentro de cada edificio, primero su historia y luego su descripción, también desglosando cada uno de sus ámbitos; por último, destacaba la presencia de «láminas, cortes verticales, planos de plantas, dibujos de perfiles, en fin, cuando dibujos y pormenores sean necesarios»⁴³.

A pesar del interés de ambos por emprender el proyecto, nunca tuvieron la ocasión de materializarlo. Desconocemos las razones que motivaron la negativa del ministerio o de la Comisión Mixta de Monumentos, encargada de las propuestas, y no contamos con fuentes epistolares que aclaren estas circunstancias. Hasta 1907 no reaparece el tema del catálogo de Sevilla, en este caso, de la mano del ya citado Adolfo Fernández Casanova, quien se puso en contacto con Gestoso en dicho año para comunicarle su deseo de hacerse cargo del proyecto:

... anoche supe por Mérida que se está agotando el presupuesto destinado a formar el Catálogo monumental y artístico de cada provincia. / [...] No se me hubiera siquiera pasado por la imaginación el solicitar el nombramiento de la provincia de Sevilla, por reunir V. conocimientos muchos más generales que los míos en la materia, sino supiera que V. no quiere recorrer los pueblos de la provincia de Sevilla, y por eso y por la prisa que corre voy a escribir hoy mismo, o mañana, a más tardar, a Saa-

⁴¹ BCC, FG, Correspondencia, 1903-1904, n.º 55, carta de Guillermo de Osma a José Gestoso, fechada en Madrid el 15/3/1903.

⁴² BCC, FG, Correspondencia, 1903-1904, n.º 95, carta de Rafael Ramírez de Arellano a José Gestoso, fechada en Córdoba el 8/5/1903.

⁴³ BCC, FG, Correspondencia, 1903-1904, n.º 95, carta de Rafael Ramírez de Arellano a José Gestoso, fechada en Córdoba el 8/5/1903.



vedra, Catalina y Garrido que formase la Comisión Permanente (pues Fernández Duro está enfermo) para ver si quieren reservarme la provincia de Sevilla, si es que llego a tiempo. / Mas a pesar de eso, si V. pensase hoy de otra manera dígame lo con toda franqueza; pues caso de que los Sres. citados me contestasen favorablemente los volvería a escribir muy gustoso diciéndoles que le cedía a V. el puesto por reconocer sinceramente que lo podía V. desempeñar mucho mejor que yo⁴⁴.

Ya hemos señalado que este arquitecto era muy amigo de José Gestoso, y al afecto que sentía hacia él habría que añadir el respeto profesional que le tenía. Es por ello por lo que se sintió con el deber moral de ofrecerle la tarea de catalogación, aun sabiendo que por razones de salud no la iba a aceptar. Tan pronto como obtuvo su nombramiento se lo comunicó a Gestoso, con el fin de viajar a Sevilla cuanto antes y «consultar con V. el plan mejor de presentación a las autoridades y de trabajo objeto de mi misión»⁴⁵. Ya hemos visto la colaboración del erudito sevillano en otros catálogos, y en este caso, para Fernández Casanova, fue especialmente servicial suministrándole fotografías⁴⁶. Como no podría ser de otra forma, las referencias a *Sevilla Monumental y Artística* son numerosas, aunque también a otras de sus obras como la *Historia de los barros vidriados sevillanos* (1903): «He terminado de redactar la sección de cerámica teniendo a la vista su excelente obra y he creído deber hacer constar lo que V. y otros sevillanos han hecho para conseguir el nuevo renacimiento de tan bello arte»⁴⁷.

En conclusión, las noticias que nos suministra el epistolario de José Gestoso sobre la elaboración de los catálogos monumentales de España nos llevan a confirmar las ideas que ya se habían expuesto acerca de este proyecto. En primer lugar, la ya conocida falta de medios materiales y personales para su ejecución, pero a la vez, la consideración de esta tarea para sus encargados como un honor, por encima del pesar del trabajo, y como una oportunidad para descubrir los tesoros artísticos del país. Por otro lado queda de manifiesto la pugna existente entre sus autores y los intentos de desacreditación entre ellos. También hemos podido apreciar las dificultades que este tipo de proyectos acarreaban para una sola persona. Y por último, hemos dado a conocer la intervención de José Gestoso en esta, aunque fallida, magna empresa cultural, en la que podría haber actuado con la responsabilidad intelectual que por su formación y conocimientos le habría correspondido.

ENVIADO: 31 de marzo de 2021; ACEPTADO: 30 de abril de 2021

⁴⁴ BCC, FG, *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso...*, n.º 161, carta de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, fechada en Madrid el 16/4/1907.

⁴⁵ BCC, FG, *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso...*, n.º 161, carta de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, fechada en Madrid el 29/6/1907.

⁴⁶ BCC, FG, *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso...*, n.º 182, carta de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, fechada en Madrid el 16/1/1909.

⁴⁷ BCC, FG, *Cartas dirigidas al Excmo. Sr. Gestoso...*, n.º 182, carta de Adolfo Fernández Casanova a José Gestoso, fechada en Madrid el 14/10/1909.



BIBLIOGRAFÍA

- ARGERICH FERNÁNDEZ, I. (2012). «La fotografía en el Catálogo Monumental de España: procedimientos y autores», en López-Yarzo Elizalde, A. (coord.), *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 107-124.
- BORRÁS GUALÍS, G.M. (2006). «A modo de introducción: 100 años de Historia del Arte en España», en Borrás Gualís, G.M. y Pacios Lozano, A.R. (coaut.), *Diccionario de historiadores españoles del arte*. Madrid: Cátedra, pp. 13-34.
- DE TENA RAMÍREZ, C. (2018). «El epistolario de José Gestoso (1852-1917) como fuente para el estudio de la historiografía artística española: índice de autores». *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, Valencia: Universidad de Valencia, n.º 27, pp. 173-181.
- GÓMEZ-MORENO, M.E. (1983). «Prólogo», en Gómez-Moreno, M. *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba y Dirección General de Bellas Artes.
- GÓMEZ-MORENO, M.E. (1995). *Manuel Gómez-Moreno Martínez*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- HIDALGO BRINQUIS, M.C. (2012). «Interpretación material de los Catálogos Monumentales de España», en López-Yarzo Elizalde, A. (coord.), *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 77-107.
- LÓPEZ-OCÓN CABRERA, L. (2012). «El papel de Juan Facundo Riaño como inductor del proyecto cultural del Catálogo Monumental de España», en López-Yarzo Elizalde, A. (coord.), *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 51-73.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2010). *El catálogo monumental de España (1900-1961)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, A. (2012) «Los autores del Catálogo Monumental de España», en López-Yarzo Elizalde, A. (coord.), *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 37-48.
- LORENZO ARRIBAS, J. y PÉREZ MARTÍN, S. (2017). *Excursiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez-Moreno y Elena Rodríguez Bolívar*. Zamora: Editorial Semuret.
- MEDEROS MARTÍN, A. (2015). «Rodrigo Amador de los Ríos, trayectoria profesional y dirección del Museo Arqueológico Nacional (1911-16)». *Spal*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, n.º 24, pp. 183-209.
- MEDEROS MARTÍN, A. (2018) «La formación arqueológica y en historia del arte del joven Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870-1899)», en España, S., Arranz, R. y Romero, A. (eds.) *Colecciones, Arqueólogos, Instituciones y Yacimientos en la España de los siglos XVIII al XX*. Oxford: Archaeopress, pp. 109-126.
- MÉLIDA ALINAR, J.R. (1907-1911). *Catálogo Monumental y Artístico de la Provincia de Badajoz*. Original en http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/index_interior_badajoz.html.
- MORALES, A.J. (1996). «El Catálogo de Bienes Muebles. Registro, conocimiento y tutela», en *Catálogo del Patrimonio Histórico*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, pp. 41-48.



MUÑOZ COSME, A. (2012). «Catálogos e inventarios del Patrimonio en España», en López-Yarto Elizalde, A. (coord.), *El catálogo monumental de España (1900-1961): investigación, restauración y difusión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 13-36.



LA ESCULTURA. ENGAÑANDO A LA GRAVEDAD

Gerardo Fuentes Pérez

Universidad de La Laguna;

Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Santa Cruz de Tenerife

gfuentes@ull.es

RESUMEN

La escultura no es capaz de producir escenas tan complejas como lo hace la pintura, salvo el relieve que a través de los distintos planos crea la ilusión de la perspectiva y la narración. Y no se trata aquí de establecer criterios conceptuales a la manera de *El Paragone*, sino más bien la posibilidad de descubrir las capacidades constructivas de la escultura a la hora de concebir ciertas propuestas, como la representación de los contenidos por medio de la masa, la altura y la profundidad, es decir, de la tridimensionalidad. Ya en el pasado se esforzaron por obtener resultados tan complejos como el desafío a la gravedad (engañando a la gravedad), por medio del efecto óptico, del color, del movimiento, de la luz y de otros componentes. La *Niké* de Peonio, el *Éxtasis de Santa Teresa* de Bernini, la *Anunciación* de Günther o muchas de las obras realizadas por Canova, Orriico, Quinn, Bethencourt, etc., son muestras de esos alardes profesionales, dependiendo siempre de los materiales utilizados. La etapa barroca es la más fecunda en la producción de estos fines escultóricos, creando, como lo hizo Quirin Asam, auténticos montajes teatrales en los que los personajes parece que flotan.

PALABRAS CLAVE: escultura, gravedad, materiales, ilusión óptica.

THE SCULPTURE. FOOLING GRAVITY

ABSTRACT

Sculptures are not capable of creating as complex scenes as painting does, except sculptural relief that creates the illusion of perspective and narration through the different planes. And it is not a question of establishing conceptual criteria in the manner of *El Paragone*, but rather discovering the constructive possibilities of sculpture in certain proposals, such as the representation of content through mass, height and depth, that is, the three-dimensionality. Already in the past, sculptors made an effort to obtain complex results such as the challenge to gravity (deceiving gravity), by means of optical effects, the colour, using movement, light and other components. The *Niké* by Peonio, the *Ecstasy of Saint Teresa* by Bernini, the *Annunciation* by Günther or many of the works by Canova, Orriico, Quinn, Bethencourt, etc. are samples of those professional boasting, always depending on the materials used. The Baroque period is the most fruitful stage in the production of these sculptural purposes, creating, as Quirin Asam did, authentic theatrical productions where the characters seem to float.

KEYWORDS: sculpture, gravity, materials, optical illusion.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2021.01.04>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 1; julio 2021, pp. 69-85; ISSN: e-2660-9142



1. ENGAÑANDO A LA GRAVEDAD

A pesar de que se ha escrito sobre este aspecto de la escultura, aún sigue siendo un capítulo fascinante por las soluciones compositivas, técnicas y estéticas que aporta. Ya sabemos que la escultura no alcanzó las cotas conseguidas por la pintura, pues sus métodos siempre han permitido desarrollos de mayor calado, conquistando las principales áreas de los acontecimientos históricos, sobre todo. La escultura, en cambio, ha tenido que expresar con enormes esfuerzos esos mismos contenidos a través de la masa, del volumen, del espacio real y de otras condiciones físicas y mecánicas. La tridimensionalidad ofrece otros códigos que el espectador debe descubrir a la manera de exégesis o interpretación de lo que encierra la obra, dependiendo del material, del lugar y de otras tantas condiciones. La pintura relata un episodio concreto dentro de un espacio también concreto; la escultura tiene que despojarse de esas plusvalías para que la lectura pueda producir no tanto una interpretación sino un uso de esta, rompiendo los límites de la propia experiencia humana, es decir, dejándose llevar por lo que la obra propone desde sus entrañas expandiéndose hasta el infinito, pues para la escultura no hay límites, hay formas que prolongan realidades más allá de la razón. Podemos afirmar que la escultura es el acto creativo capaz de concentrar y transmitir uno o varios contenidos a la vez. La capacidad del artista es la encargada entonces de producir en el espectador recorridos transversales de los contenidos apenas verbalizables.

El pintor, con sus pinceles y paleta, organiza situaciones artificiosas que sugestionan las miradas, creando un mundo fascinante e irreal. Todos conservamos en el recuerdo esas grandes obras pictóricas de complicadas escenas repletas de personajes que se mueven en el espacio; esos temas alegóricos, civiles o religiosos, que cubren altas techumbres palaciegas, o esos amplios lienzos que recogen enseñanzas simbólicas, morales y triunfalismos patrios. Solo citar a manera de ejemplo *La Paz y la Justicia*, del italiano Corrado Giaquinto (1703-1766), conservada en el Museo del Prado (Madrid), que ha producido bastante literatura y que aquí deseamos citar el estudio que de esta obra llevó a cabo Jesús María González de Zárate (1987), aunque bajo la mirada de la emblemática. Aquí, la sucesión de colores, los contrastes, las tonalidades, las líneas que determinan diversos conjuntos, organizan un escenario en el que los personajes flotan en medio de cúmulos de nubes, produciendo una sensación de grandeza inalcanzable. Sin embargo, convertir esta representación alegórica en escultura supone hacer un ejercicio en el que entran a formar parte determinados cánones y fórmulas de carácter estético, estableciendo otros planteamientos y parámetros; ¿cómo transformar los presupuestos pictóricos en materia volumétrica sin perder ni un ápice del mensaje?, ¿cómo transmitir la sensación de ingravidez de los citados personajes a pesar de encontrarse sentados sobre las revoltosas nubes? Este propósito ya estuvo en la mente de los escultores de la Grecia clásica. Tal vez el ejemplo más interesante y representativo es sin lugar a duda la conocida *Victoria* del escultor Peonio (fecha en el 425 a.C.), hoy en el Museo Arqueológico de Olimpia (Grecia). Esta *Victoria* o *Niké*, realizada en mármol de Paros y considerada la más antigua de la que se tiene noticia, nos habla del conocimiento y dominio de los escultores griegos ya en plena etapa clásica.





Fig. 1. Peonio de Mende, *Niké*, h. 425 a. C., 215 × 75 cm, Museo Arqueológico, Olimpia, Grecia.
<https://museum.classics.cam.ac.uk/collections/casts/nike-paionios>,
consultado el día 12 de febrero de 2021.

El trabajo del mármol como material preferido permitió llegar a resultados casi impensables. Hoy tanto alumnos de Historia del Arte como cualquier otro espectador que contemple esta Victoria (en el propio museo o a través de imágenes impresas) no dejan de sorprenderse, de admirar la osadía del escultor. Es una lástima que no conozcamos con seguridad más obras de Peonio para llegar a tener una amplia dimensión no solo de su propia producción sino también de los programas, encargos, informaciones y conocimientos técnicos sobre escultura. La inscripción localizada en la base de la misma nos desvela el nombre del autor y las razones de su ejecución, dando ya referencias de ello el historiador y viajero Pausanias (c. 110-180) en su obra *Descripción de Grecia* (libro v). En general, las representaciones de Victorias, como la de *Samotracia* (190 a.C.), aparecen bien ancladas en la base gracias al tumulto de pliegues que sirven de sostén a todo el conjunto, recurso empleado en los talleres grecorromanos para poder mantener erguidas estas enormes esculturas marmóreas. A veces se consigue añadiendo elementos variados que pertenecen al discurso temático, como animales, troncos de árboles, textiles, etc., aligerando así la sensación de pesadez del material. En realidad, se trata de un efecto óptico, de una ilusión que no deja de tener una alta dosis de teatralidad. En este caso, la deidad irrumpe con fuerza en la escena, como una aparición, confirmando el triunfo sobre los enemigos. Los pliegues se agitan debido a la rapidez de movimiento, mientras las alas se despliegan para amortiguar la llegada, el aterrizaje. El triunfo y la gracia vienen de lo alto, y las *nikés* aceleran su marcha. En *Samotracia*, la victoria acaba de llegar afianzando sus dos pies sobre el suelo. En cambio, Peonio, utilizando iguales procedimientos introduce el concepto tiempo-espacio, dejando al personaje sus-



pendido, o haciéndonos creer que está suspendido, para lograr el movimiento final. La tensión no se centra en la distribución de los pliegues que son la base de todo el estudio, sino en la habilidad de producir en la mirada del espectador la sensación de que los pies aún no han tocado la tierra. Por tanto, no es un vuelo agitado, violento, pesado, sino todo lo contrario, suavizado por la necesidad del frenado que supone una irrupción de estas características.

Es importante tener en cuenta que el mármol, a pesar de su naturaleza maciza, compacta (no olvidemos que es una piedra), es bastante dúctil, muy maleable, de poca resistencia a los abrasivos, de modo que el escultor puede llegar a resultados insospechados, y no hace falta mencionar algunos de ellos para comprobarlo (Praxíteles, Miguel Ángel, Bernini, Canova, Thorvaldsen, etc.); en ocasiones se trata más bien de llegar a demostrar la capacidad profesional y el dominio de los materiales, poniéndose al servicio de lo narrativo. Por eso, Peonio se ajusta al momento del encuentro de la victoria con los vencedores. Los sorprende. Es un recurso muy usado por muchos artistas para determinar el trasfondo del discurso. La pintura alardea de este procedimiento, siendo la representación de los ángeles la más común, sobre todo la del arcángel san Gabriel en la escena de la *Anunciación*, que guarda un claro paralelismo con las *nikés* de la Grecia clásica. En general, el pintor resuelve la escena de tal manera que se pueda percibir todo el relato, atendiendo a las noticias facilitadas por san Lucas, el único que lo incluye en su Evangelio (1, 26-38)¹. En este caso, el arcángel se sitúa de pie frente a la Virgen María, en actitud dialogante, sin titubeos, con ambos pies sobre el suelo de la estancia, con absoluta firmeza en la comunicación del mensaje y siempre rodeado de nubes como signo del carácter divino del acontecimiento. Recordar, al menos, la encantadora obra de Agustino Masucci (1690-1758), que se halla en el Statens Museum for Kunst (Copenhague. Dinamarca); aquí, Nuestra Señora se muestra atenta a la conversación mantenida con el arcángel. Pero otras veces, el pintor lo representa en el preciso momento de irrumpir inesperadamente en el aposento, sin diálogo aparente. Muy despacio, y para no perturbar los pensamientos de María, poco a poco deja caer sus pies, pero sin llegar siquiera a rozar la tierra, como gesto de la dimensión sobrenatural de Dios. Es un personaje que viene de lejos, de lo Alto, y no pertenece al mundo de los humanos. Contamos con numerosísimos ejemplos en los que se narra este momento tan concreto y espacial, como el lienzo de Luca Giordano (1634-1705), perteneciente al Museo Metropolitano de Nueva York, o el realizado por Eustache Le Sueur (1617-1655), conservado en el Museo del Louvre (París), entre otros muchos. Aquí la persona de María se siente sorprendida, en actitud de recogimiento, pues aún no acaba de dar crédito a lo que está sucediendo. En esta obra, san Gabriel parece recordar esas Victorias del pasado, batiendo las alas para mantenerse aún en el aire. La Victoria viene también de lejos, del Olimpo, no solo para compartir el triunfo, sino también para expresar la gratitud y la protección de los dioses. Sin embargo, la escul-

¹ Solo san Mateo (1, 18-19) lo menciona. Los restantes, san Marcos y san Juan, prescinden de este acontecimiento.





Fig. 2. Luca Giordano, *La Anunciación*, 1672, 236 × 170 cm, Museo Metropolitano, Nueva York, Estados Unidos. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436502>, consultado el día 12 de febrero de 2021.

tura, a pesar de las dificultades que el mencionado pasaje evangélico produce, no ocultó sus capacidades para producir y expresar la misma escena y las mismas sensaciones. Y nos referimos a una de las obras más sobresalientes del rococó bávaro, a la ejecutada por el máximo representante de aquella escuela, Ignaz Günther (1725-1775), un artista que trabajó la madera policromada, una especie de Montañés alemán, que llegó a realizar numerosas esculturas de carácter religioso para muchas iglesias, monasterios y oratorios privados de Alemania, especialmente para la zona sur de credo católico.

En la abadía de Weyarn (Baviera, Alemania), entre muchas piezas llevadas a cabo con distintos materiales (mármol, madera, estuco, metal, etc.) se encuentra una de las piezas clave para entender este planteamiento: *La Anunciación* del citado escultor alemán. Bien es cierto que estamos en pleno rococó, una manifestación muy representativa del arte en Baviera, y que, como afirma Elio Franzini (2000), «el sentimiento, la pasión, lo sublime, el genio, la fantasía se encuentran en el centro de la ciencia» (151), y no deja de ser un *elogio del exceso*. Exceso para conseguir la convicción a través de artificios que a veces se llega al paroxismo, ayudado, qué duda cabe, por los materiales utilizados, pues ya no es el mármol el que determina los modelos y formatos de la producción escultórica; ahora intervienen otros elementos como la madera, policromada o no, y el yeso, sobre todo, muy dócil para soluciones rápidas y efectistas. Ahora la escultura se convierte en arquitectura o la arquitectura en escultura, pues cuando nos encontramos en el interior, por ejemplo, de una iglesia bávara, difícilmente podemos establecer la división entre un género y el otro, ya que los personajes allí representados parecen salir de las cornisas, de los techos, de





Fig. 3. Ignaz Günther, *La Anunciación*, 1763, 177 × 105 × 70 cm, Museo parroquial, Weyarn, Baviera, Alemania. <https://www.britannica.com/biography/Ignaz-Gunther>, consultado el día 12 de febrero de 2021.

los púlpitos y retablos. Personajes que se agitan y que caen al vacío. Todo es movimiento, pero no al gusto del barroco más reposado y solemne; es el movimiento al servicio del placer visual. Tanto las esculturas incorporadas a la arquitectura como las exentas participan de estos mismos principios estéticos. Así, la referida Anunciación no es otra cosa que reflejo de aquellos programas que buscaban nuevos resultados narrativos, echando la mirada al arte clásico que entonces comenzaba a ser descubierto gracias a las excavaciones llevadas a cabo por expertos científicos, sobre todo en Italia (Pompeya, Herculano, etc.), y que el erudito alemán Winckelmann (1717-1768) dispuso que todo lo encontrado debía ser clasificado, ordenado y publicado por medio de método crítico. Los modelos griegos y romanos fueron ahora los parámetros del arte, de modo que la representación de ángeles viene a ser un reflejo de los apolos, adonis y demás.

El arcángel san Gabriel de Ignaz Günther es un joven efebo que recuerda sobremedida los juveniles y sensuales dioses de Praxiteles (395-330 a.C.), y que su contemporáneo Francisco Salzillo (1707-1783) también lo plasmó en el ángel de la Oración del Huerto (Murcia). Para Ignaz Günther estos planteamientos no le eran desconocidos. Su formación en los talleres de Johann Straub (1704-1784), de Paul Egell (1691-1752) y de otros más le permitió adquirir dominio y conocimiento de los lenguajes, propuestas y soluciones. Hay que tener muy presente a la hora de estudiar la producción de este escultor que el material utilizado para sus obras no fue básicamente el mármol. Fueron materiales más vulnerables (madera, yesos, etc.) con los que hizo realidad su discurso escultórico. La madera proporcionaba unos resultados más cálidos, muy matizados, al alcance siempre del espectador tanto en su

comprensión volumétrica como emocional. De ahí que Günther, en un alarde de profesionalidad, ejecutó su Anunciación con un carácter más bien pictórico, lejos de los estereotipos convencionales. Ambos personajes, Nuestra Señora y el arcángel, se encuentran inscrito en un triángulo isósceles cuyo eje central viene determinado por uno de los rayos que componen el sol que envuelve al Espíritu Santo, y que finaliza en el reclinatorio donde se encuentra la Virgen María en actitud orante. La influencia de los patrones italianos, sobre todo genoveses y napolitanos, se deja entrever en la propia composición, muy gestual, en la que san Gabriel se sitúa de frente, como sujeto activo, de pie, dominando toda la escena de una manera absoluta. Como la *Niké* de Peonio, los pies no acaban de llegar al suelo; el derecho se adelanta con paso de danza, apoyado sobre unas nubes muy planas para no restarle nitidez al acontecimiento evangélico. El movimiento en balanceo se ha conseguido gracias a artificios muy engañosos, apenas perceptibles, pero que responden a una necesidad constructiva de la obra: un perno interior avanza por toda la pierna y los pliegues de la parte posterior de la vestimenta descansan sutilmente en el respingo de nubes. La situación de ambos brazos afianza el equilibrio de la obra, así como el inquietante revuelo del atuendo dirigido hacia atrás producido por la velocidad del mensajero celestial. La policromía, de tonos suaves y aporcelanados, contribuye a crear ese ambiente intimista propio del Rococó. Incluso la Virgen María produce la sensación de que se desploma ante la presencia inesperada del arcángel. No se encuentra arrodillada con firmeza, sino que sugiere una situación de éxtasis.

No cabe duda de que en esta extraordinaria obra, de composición efectista, se aprecia sobremanera la influencia de autores italianos como, por ejemplo, la de Lorenzo Bernini (1598-1680), el gran escenógrafo del *Theatrum Sacrum* que hizo de Roma un enorme escenario. Por eso todo cambia. Por eso la escultura tiene que producir movimiento, no quietud, sensaciones, seducciones y capacidad para integrar todas las emociones a la vez. El movimiento tiene que abordar hasta las razones más sorprendentes por muy artificiosas que fueran. El teatro barroco ayudó en este sentido a que la escultura se convirtiera en actores, en actores casi vivos, a través de muchos recursos. Las complicadas tramoyas, los cambios bruscos de decorados, bambalinas, candilejas, música, etc., fascinaron a un público ansioso de perderse en los secretos de la vida. El mismo Bernini tuvo un destacado protagonismo en el teatro como director, actor, constructor de tramoyas, maquinarias complicadas que producían los cambios de decorados, diseñador de proyectos para óperas, etc. Su hijo, Domenico Bernini (1657-1723), el benjamín de diez hermanos, historiador y biógrafo, publicó en 1713 la vida de su padre, en la que nos informa de esta interesante faceta poco conocida, pero fundamental para comprender, en parte, las escénicas composiciones (Bernini 2018). No es extraño encontrarnos con escultores, pintores y arquitectos que en un momento de su vida sintieron la necesidad de zambullirse en las aguas de la farándula con el propósito de conocer los mecanismos internos del teatro como ayuda a sus posteriores trabajos artísticos.

Nuestro escultor Ignaz Günther se envolvió de todo este ambiente contemplando también los conjuntos de los hermanos Asam, una saga de artistas que se ocuparon de diversas actividades básicamente en la región de Baviera. Uno de ellos, Egid Quirin Asam (1692-1750), realizó elocuentes y complicados proyectos escéni-





Fig. 4. Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de santa Teresa*, 1647-1652, 350 cm, Iglesia de Santa María de la Victoria, Roma, Italia.

<https://www.lacamaradelarte.com/2017/09/extasis-de-santa-teresa-gian-lorenzo.html>, consultado el día 12 de febrero de 2021.

cos para determinadas iglesias del lugar, como su conocida *Asunción* del monasterio benedictino de Rohr, inspirada, qué duda cabe, en las composiciones berninescas que él mismo conoció durante su viaje a Roma en 1711 junto a su hermano el arquitecto Cosmas Damian (1686-1739). La aplicación de yesos (a cierta distancia se confunde con mármol), la madera y otros materiales frágiles aligera considerablemente todo el enorme parapeto escultórico, en medio de un atrevido planteamiento teatral en el que domina el ilusionismo. Todo flota. El personaje de María, que es llevada a los cielos por dos ángeles, pende de la parte alta del gran camerino como si de un escenario se tratara, lográndose así la sensación de ingravidez, acentuada aún si cabe por los alargados fajines desatados que vuelan de un lado a otro. Los apóstoles, junto a la tumba vacía de la Virgen, gesticulan como actores en una tragedia griega. Una representación muy próxima a sus homólogas en versión pictórica.

Hay que reconocer que los materiales empleados ayudan notablemente a lograr ciertos objetivos en las composiciones, como la madera, el yeso, la arcilla, etc., además de la policromía. Pero cuando se trata de trabajos en piedra, especialmente en mármol, el escultor se ve obligado a crear la sensación de ingravidez por medio de ciertos procedimientos, pues le falta el color y todo el aparataje de la composición. Tiene que sugerir la morbidez, el vacío, la ligereza, los contrastes e, incluso, la propia policromía. La naturaleza del mármol es un vehículo para que el espectador traspase los límites establecidos por la volumetría. Es el caso del extraordinario conjunto del *Éxtasis de santa Teresa*, que se puede admirar en la capilla Cornaro, abierta en la iglesia de Santa María de la Victoria (Roma) entre 1644 y 1652. En este

espacio, Bernini desplegó todo su saber arquitectónico, pictórico, escultórico y escénico, pues la concibió como un gran salón teatral, con palcos en los que se encuentran esculpidos el citado cardenal Cornaro, miembros de su familia y cardenales, como invitados excepcionales. Los mármoles de colores, la composición arquitectónica, las perspectivas y la luz crean una atmósfera mística. Y en el templete central, un amago de embocadura teatral, aparece el principal acontecimiento de todo este asunto: santa Teresa en el momento más sublime de la unión con Dios por el amor. Le acompaña el ángel que se dispone a lanzar la flecha (Amor de Dios) que atravesará su corazón, según lo relata ella misma en *El libro de la vida*:

Vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal [...]. Viale en las manos un dardo de oro largo [...]. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto (Jesús 2007).

Bernini se arriesgó a representar precisamente ese momento trascendental de la santa de Ávila. No se conformó con llevar a cabo una escultura convencional, sino que se arriesgó a resolver este asunto como lo hubiera hecho la pintura –caso de Francesco Fontebasso (1707-1769), Budapest–, sin problema alguno. El mármol tiene que producir la sensación de ligereza, sin gravedad, a pesar de su masa y monocromía. Para Bernini ya no había secretos. Superaba los 50 años de edad y había producido el grueso de la obra, entre las que destacamos el *Rapto de Proserpina* (1621-1622) de la Galería Borghese (Roma), en la que el dramatismo del movimiento había alcanzado sus propósitos estéticos, efectistas, sensuales y mecánicos.

A pesar de la solidez de la pieza marmórea, Bernini logró imprimirle no solo un carácter pictórico por la propia composición y dinamismo, sino también reducir la sensación de carga que transmite la masa del material. La colocación de santa Teresa que se desvanece ante la presencia divina, el juego de pliegues a base de amplios ángulos y la ingenuidad del ángel, situado en diagonal, producen una cierta ligereza de las formas y volúmenes. La experiencia de fe de este artista, el conocimiento que tenía de los Ejercicios Espirituales de san Ignacio de Loyola y su formación religiosa le llevaron a plasmar la máxima aspiración espiritual en esta obra. Y he aquí su extraordinario alcance como artista: convertir el mármol, aparentemente frío y distante, en materia cálida y cercana, de superficie incluso táctil. Todo el conjunto se encuentra «suspendido tras la arquitectura sobre una nube algodonosa, bañado en luz, como si a pesar de su realismo fuera nuestra propia visión beatífica» (Hibbard 1982), desafiando a la propia gravedad, en una especie de levitación que Bernini intensifica dejando suspendido el pie izquierdo, produciendo así la impresión de que todo el cuerpo permanece elevado, completamente laxo, para indicar asimismo que lo que está sucediendo no es por causa humana, sino divina. A pesar de que esta obra sirvió de inspiración para muchos artistas que abordaron este pasaje de la vida de santa Teresa, Bernini no fue tan original en la concepción del diseño, pues el modelo lo encontró en un lienzo de Giovanni Lanfranco (1582-1647) que representa el éxtasis de santa Margarita de Cortona, que se encuentra en el Palazzo



Pitti (Florencia). Aquí, el juvenil ángel es sustituido por la persona de Cristo, que, sobre un cúmulo de nubes, asiste a la religiosa franciscana.

Lo circunstancial, lo accesorio y lo artificioso son elementos recurrentes a la hora de plantear cualquier estructura escultórica, porque permiten crear situaciones subjetivas, ilusionistas, de efectos maravillosos y, en general, inexplicables. Son muchos los ejemplos, especialmente públicos (plazas, jardines, calles, etc.), los que nos ofrecen esas posibilidades visuales, no carentes de teatralidad. Representativas son las series de caballos, en actitud rampante, con o sin jinete, que demuestran todo un alarde técnico, casi siempre sobre pedestales, dominando espacios de perfil áulico. No es solo un producto de la etapa barroca, como el ejemplo de la plaza de Oriente de Madrid, llevado a cabo por Pietro Tacca (1577-1640), representando al rey Felipe IV. A tenor de las palabras del historiador Alfredo Pastor, «se trata de la primera estatua equestre con el caballo levantado sobre sus patas traseras» (Pastor 2021). Es evidente que para resolver estudios con estas particularidades, el material elegido tiene que ser el más adecuado, pues debe resistir los rigores del tiempo y de otros pormenores que suponen desgastes. El material más inmediato sería el mármol, y aunque se pueda ahuecar, no resistiría la masa y el equilibrio, sobre todo. El mármol es el material para la verticalidad. En cambio, con el metal, concretamente con el bronce, se logran esos propósitos, no solo porque resiste muy bien la intemperie, sino porque es muy versátil por sus propiedades mecánicas, de modo que el equilibrio, como centro de gravedad, queda resuelto. El escultor transforma en masa la parte trasera del caballo, dejando liberado el resto, es decir, produciendo un vacío (cera perdida) para que el animal pueda mantener sus patas delanteras elevadas, sin apoyo alguno, creando de esta manera la sensación de movimiento en plena marcha. Cada escultor había establecido su propio *copyright* para sorprender a los espectadores y lograr con ello su eficacia como artista. El caballo debe ser contemplado desde muchos ángulos, ocasionando distintos planos que conforman una secuencia visual. Estos recursos se han mantenido hasta nuestros días; recordar, al menos, los impresionantes caballos alocados, salvajes, de Juan José Oliveira (1928-2002) que se encuentran en la plaza de España de Vigo. Estos caballos ascienden por una cascada en forma de espiral que alcanza los 20 m de altura. Es una obra arriesgada, pero impresionante por los complicados escorzos, el rápido movimiento que los precipita al vacío. El agua es entonces en elemento sustentador de la narración. Igual acontece con la espectacular fuente versallesca llamada *Carro de Apolo*, una obra realizada por Jean-Baptiste Tuby (1635-1700). El agua del estanque sirve de límite entre los dos ámbitos —la tierra y el océano—, de modo que los caballos, ejecutados en plomo dorado, logran superar la profundidad del océano para volver a la luz. El conjunto no se entendería, como acabamos de decir, sin la presencia del agua, del estanque y, sobre todo, de los surtidores en pleno funcionamiento. Es una puesta en escena cargada de simbolismo. Los animales relinchan alborotados para vencer la masa de las aguas mientras flotan en ellas. La propia concepción de la obra, su significado y la carga alegórica aligeran la pesadez de los metales empleados, cuyo color dorado (sol) atenúa aún más si cabe la fluidez de la acción.

No es nuestro propósito ahondar en las leyes de la gravedad desde la perspectiva física, pero sí es cierto que el hombre, desde muy antiguo, siempre se pre-





Fig. 5. Juan José Oliveira, *Monumento a los caballos*, 1991, 177 × 18 m, bronce, plaza de España, Vigo, España. <https://www.turismodevigo.org/es/los-caballos>, consultado el día 12 de febrero de 2021.

guntó por esta cuestión, manifestando el deseo de volar, de levitar, de descubrir la manera de mantenerse suspendido en el aire. El pintor y polifacético Leonardo Da Vinci (1452-1519), a través de sus observaciones y estudios, se atrevió a plantearlo. No lo consiguió, pero las repercusiones de este sueño tuvieron su eco durante generaciones posteriores, dando lugar a la aviación actual. El arte, en general, siempre se ha hecho esa pregunta (especialmente aquellas manifestaciones de volumen-masa): ¿cómo dominar el espacio, la gravedad, el aire? Hay manifestaciones –las acrobacias– que nos producen un estado ensoñador; de igual manera danzas actuales y expresiones análogas buscan ese estado intermedio entre el cielo y la tierra. El cine, por su sorprendente capacidad técnica, ha podido demostrar que es posible llegar a ese sueño, creando situaciones prodigiosas. En la ya mítica película de *E.T. el extraterrestre* (1982), dirigida por Steven Spielberg, la escena del vuelo de las bicicletas es un ejemplo de ello, acreditando la eficacia de la capacidad tecnológica. Aunque el personaje de E.T. es el protagonista de la película, no cabe duda de que las distintas secuencias de las bicicletas, conducidas por Eliot (interpretado por Henry Thomas) y los amigos, constituyeron el momento de mayor tensión visual y emocional de todo el repertorio, pues supusieron para el espectador una descarga de adrenalina ante el triunfo que se avecinaba. La velocidad vertiginosa de las bicicletas, la música, los cambios rápidos de planos, el vuelo hasta el aterrizaje en el bosque trajeron consigo acrecentar el grado de emoción, sobre todo después del estado de ansiedad causado por los episodios anteriores.

La escultura también persiguió esa idea, adquiriendo más protagonismo con la llegada de las vanguardias artísticas, evolucionando en una constante búsqueda,



como la ofrecida por Pedro Durán (Jerez de la Frontera, Cádiz), consistente en la colocación de piedras, una sobre otra, sin ningún tipo de pegamento. La condición efímera –o no– la decide el equilibrio.

Pero volviendo al pasado, especialmente a la etapa académica, los escultores no fueron muy proclives a estos experimentos, retornando una vez más al estudio de las formas para organizar la educación artística. Sin embargo, los ecos del barroco aún se dejaban notar en muchos de estos grandes repertorios, pues el lenguaje, aunque almibarado, seguía manteniéndose por mucho tiempo. Algunos modelos, sobre todo los pertenecientes a los registros mitológicos, se convierten en paradigmas del buen hacer artístico. Vuelve de nuevo el ejemplo de la *Niké* de Peonio a ocupar la atención de los escultores. Esta preferencia se entiende desde la concepción misma del arte. La mirada a los grandes modelos, el interés por la historia, por los artistas, por los talleres, las exposiciones, los concursos, la propia enseñanza de los centros artísticos (escuelas, academias) y la preparación más científica del docente (ya no es gremial) motivaron repetidas interpretaciones de los hitos escultóricos grecolatinos y renacentistas. Uno de los más representativos es sin duda Antonio Canova (1757-1822), que durante la primera etapa como escultor dejó entrever los ideales del barroco, especialmente en los conjuntos funerarios (tumba de la archiduquesa María Cristina. Augustinerkirche, Viena). Sin embargo, el academicismo pronto impregna toda su producción, realizando una de las *Hebe* más conocidas de la época moderna, que recuerda sobremanera a las citadas Victorias del pasado. Nos referimos concretamente a la que se halla en la Pinacoteca Comunale (Forsí, Italia), trabajada en mármol, y representada en el momento de servir a los dioses, de ahí que aparezca escanciando el néctar. Se nos muestra activa, atenta a las necesidades culinarias de las divinidades. La presencia es tan inmediata que todo el cuerpo de la diosa se vuelve volátil, en sutil equilibrio con «un movimiento rico di variazioni chiaroscurali créate dalle increspature delle vesti, ora sottili e quasi incise sulle superfici del corpo, ora vistosamente ondeggianti como sul retro della figura» (2003, p. 85), según palabras de Ottorino Stefani, uno de los grandes estudiosos de la obra canoviana. Y dentro de aquella generación de artistas neoclásicos, no podemos obviar escultores de la talla de Jean-Antoine Houdon (1741-1828), Bertel Thorvaldsen (1770-1844), que ejecutó en mármol la *Joung Dansing Girl*, decidida a comenzar a bailar, elevando el pie izquierdo, que se queda sin apoyo (Thorvaldsens Museum, Copenhagen, Dinamarca). Realmente la solución, como sucede en estos casos –y en los precedentes–, se encuentra en los apoyos, sutilmente inadvertidos a la vista, pero que hacen posible la firmeza de la escultura; lo mismo sucede con el *Amor y Psique*, de Johan Tobias Sergel (1740-1814), en el Nationalmuseum, de Estocolmo (Suecia); Gottfried Schadow (1764-1850), Franz Anton von Zauner (1746-1822), entre otros, que dejaron interesantes muestras en mármol y bronce, sobre todo, demostrando la extraordinaria profesionalidad de convertir estos materiales, aparentemente fríos y distantes, en resultados inverosímiles.

En el panorama artístico de Canarias, el periodo moderno es muy significativo, alcanzando valores universales. No es mi intención hacer un recorrido por esa larga etapa en la que el arte fluctúa entre distintas corrientes y tendencias, pero sí detenerme en aquellas obras de mayor relevancia que se ajustan a los principios





Fig. 6. Antonio Canova, *Hebe*, 1817, 163 × 74 × 82 cm, mármol, Pinacoteca Comunale, Porsí, Italia. <http://www.antoniocanova.org/hebe/>, consulta hecha el día 12 de febrero de 2021.

propuestos. Es muy posible que a veces no descubramos la dimensión de una obra de arte –tampoco es tan necesario–, deteniéndonos más bien en las formas, colores, tamaños, efectos visuales o, simplemente, en el placer lúdico. Todo depende de la mirada y de las intenciones del espectador. El arte está ahí; la lectura es otra cosa. También hay obras que de tanto verlas las despojamos incluso de las emociones, ignorando cuáles fueron las premisas del escultor y cuál su mensaje. Las obras monumentales, las esculturas públicas, casi siempre reciben miradas llenas de prejuicios. Todo queda en la complacencia de la mirada. Estamos acostumbrados a la verticalidad de la obra, a la obra absoluta, icónica, conmemorativa y, en todo caso, al conjunto narrativo. Sin embargo, cada escultura tiene su propia esfera de poder que supera los propios límites de la materia, de cualquier materia, lejos ya del mármol o el bronce, como la utilización de la malla metálica que permite precisamente que la escultura supere su propio volumen. Y me refiero a la llevada a cabo por Manuel González Muñoz (+ 1965) que forma parte del conjunto artístico de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel (Santa Cruz de Tenerife). No sé si se podría hablar de modalidad escultórica, pero lo cierto es que el citado material, con todas sus variantes, ha entrado a formar parte de la creatividad, de otras conductas escultóricas. Podemos hablar de los impresionantes retratos elaborados por el surcoreano Seung Mo Park, o los trabajos de José Luis Rayos y Pilar Roldán, en España. Nos sorprende muchísimo contemplar una obra de estas características y, sobre todo, cuando esa obra representa a un personaje de la cultura clásica, un dios, siendo el mármol, en alto porcentaje, el material elegido para su factura. Son códigos que determinan nuestra manera de pensar y de percibir lo que vemos.





Fig. 7. Manuel González Muñoz, *San Miguel Arcángel versus Apolo-Dionisos*, 1763, 177 x 105 x 70 cm, malla metálica de acero inoxidable, Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Santa Cruz de Tenerife, España. Fotografía de Efraín Pintos Barate.

González Muñoz supo establecer, de una manera magistral, la simbiosis entre el *arcángel san Miguel* y el *Apolo-Dionisos*. Bien es cierto que por su ligereza, la malla metálica es capaz de organizar figuras que den la sensación de ingravidez, de flotación y de movimiento. Pero no es menos cierto que el referido material, debido a la estrecha red de cuadrículas, logra una sucesión de transparencias por las que la luz, en su fluir, todo lo vuelve etéreo. Indudablemente, el citado artista «concilia lo clásico con lo contemporáneo» (González, Pintos y Álvarez 2015), fruto de su formación filosófica y cultural.

Uno de los escultores canarios que han sabido transmitir en sus obras la percepción de la fuerza interna a través de los materiales (piedra, metales, madera, etc.) es Manuel Bethencourt Santana (1931-2012). Esa intensidad concentrada permite que la materia pierda pesadez, y a pesar de los puntos de apoyo, la obra se expresa con dinamismo propio. Me gustaría citar, dentro de su amplísima producción, una pieza que a todos nos llama la atención por su aerodinamismo, titulada *Milagro*, y que forma parte, asimismo, de la colección artística de la mencionada Academia de Bellas Artes. No es otra cosa que la interpretación del nacimiento de un niño; la dificultad, el dolor y el gozo que supone el parto. Este tema concreto ha estado siempre en la mente de los artistas por el profundo y ancestral significado, como también la maternidad, aunque bastante sublimada. En la sociedad azteca nos encontramos con representaciones de esculturas femeninas dando a luz (la diosa de la procreación, Tlazoltéotl), como también en otras culturas como la inca, maya, egipcia y romana. Pinturas y relieves nos informan de este acontecimiento. No obstante, el arte contemporáneo ha sido más propenso a abordar este tema de una manera más



Fig. 8. Manuel Bethencourt Santana, *Milagro*, 1968, 70 × 140 × 27 cm, madera de ukola, Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel, Santa Cruz de Tenerife, España. Fotog.: Efraín Pintos Barate.

amplia, siendo la fotografía y el cine sus mejores aliados. Los escultores no se quedaron rezagados, aportando subjetivos y elocuentes testimonios del milagro de la vida. En el ámbito de Canarias, no podemos olvidar la interesante serie titulada *Maternidad*, de Eladio González de la Cruz, en la que incluye varias piezas realizadas en bronce y piedra artificial figurando este natural suceso.

En la escultura que nos ocupa, en cambio, Bethencourt no representa una escena convencional y cotidiana, sino que convierte la acción en una cosmovisión de la vida, situándola en un espacio etéreo, sin interrupción alguna, de modo que los personajes no están sujetos a nada, sino flotando en el vacío en sentido horizontal, y, como afirma Laiglesia (2018), «supone haber dado vueltas a la escultura en el aire sopesando sus ejes de gravedad para imaginar cuál podría ser su postura mejor». La madera de ukola (caoba de África) en su color natural, su textura, brillo, tonalidad marrón anaranjada y su suave superficie incrementan la nítida lectura de la composición.

Algunos de sus personajes los somete a un desafío en el aire, creando una situación realmente inquietante. De todas estas obras cabe citar una representación de Cristo, realizada en bronce (1987), en la que el Redentor se halla clavado en una cruz imaginaria, y con el brazo derecho suspendido. Solo los pies se apoyan en un pedestal de mármol. Es una versión más de la tradicional iconografía religiosa hispana, tanto en pintura como escultura, de esta curiosa figuración del Crucificado, que responde a cuestiones milagrosas, devocionales, historias legendarias y a una fecunda literatura piadosa. A partir del gótico, este tema cristológico fue muy difundido, siendo el barroco el más receptivo para su divulgación.

Sin embargo, la obra en la que Bethencourt demostró dominar el aire, el espacio público, la ingravidez, es el conocido conjunto *Atis Tirma* (parque Doramas, Las Palmas de Gran Canaria), que relata el suicidio de Tasarte y Benjui, en Ansite (sur de Gran Canaria), hecho ocurrido en 1479. Realmente, es una escena muy teatral, desbordada de dinamismo, de acción y no carente de dramatismo. Ambos aboríge-





Fig. 9. Rodrigo Arena Betancourt, *Prometeo de Quetzalcóatl*, 1951-1952, 15 m, bronce, Ciudad Universitaria, Ciudad de México.
<https://www.gaceta.unam.mx/prometeo-y-quetzalcoatl-encadenados/>, consultado el día 12 de febrero de 2021.

nes caen vertiginosamente al vacío. El escultor crea un rápido e ilusorio movimiento visual en la colocación de ambos héroes, a la manera de fotogramas, de modo que el espectador consigue organizar la secuencia de la caída que comienza con la fuerza y energía del personaje de la pértiga, «una línea muy característica de Bethencourt, aunque en este caso haya prescindido de la excesiva simplicación con la que generalmente dota a sus figuras» (Quesada Acosta 2008). Descubrimos un cierto paralelismo con otros artistas y con otras obras que buscan lo mismo: el dominio del espacio, del vacío. El colombiano Rodrigo Arenas (1919-1995) es tal vez el más representativo en este tipo de obras, llegando incluso al delirio de la conquista; enormes obras en bronce presiden espacios públicos con arrolladores caballos, figuras mitológicas, protagonistas de la historia, etc., que avanzan, se retuercen en sí mismos con arrebatadora violencia, a veces como auténticos atletas que saltan al vacío; el *Prometeo de Quetzalcóatl* (Ciudad Universitaria. México) es un ejemplo de ello. El Titán solo se sostiene a la altura del muslo derecho anclado a un alto pedestal. El cuerpo se arquea balanceándose de un lado a otro, suscitando la sensación de libertad.

La proliferación de una estaturia narrativa, muy demandada y reivindicada en estos últimos tiempos, destinada preferentemente a ocupar espacios públicos, ha traído consigo que los artistas multipliquen sus expectativas creativas yendo más allá de la convencionalidad, introduciendo nuevos arquetipos constructivos, materiales y elementos para lograr otros modos de expresión.

ENVIADO: 19 de abril 2021; ACEPTADO: 11 de mayo de 2021

BIBLIOGRAFÍA

- BERNINI, D. (2018). *Vita del Cavalier gio. Lorenzo Bernino*. Madrid: Forgotten books.
- QUESADA ACOSTA, A. (2008). «La escultura en el espacio urbano de Canarias», en Gaviño de Franchy, C. (ed.), *Anales. Real Academia de Bellas Artes de San Miguel Arcángel*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias. pp. 161-183.
- FRANZINI, E. (2000). *La estética del siglo XVIII*. Madrid: Visor.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M. (1987). «Corrado Giaquinto: La Paz y la Justicia. Una lectura en base a la emblemática». *Norba. Revista de Arte, Geografía e Historia*, Extremadura: Universidad de Extremadura, n.º 7, pp. 171-182.
- ÁLVAREZ FARIÑA, C., GONZÁLEZ DE REIMIERS, A.L. y PINTOS BARATE, E. (2015). *Patrimonio Artístico en la Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Catálogo 2005*. Santa Cruz de Tenerife: RACBA.
- HIBBARD, H. (1982). *Bernini*. Madrid: Xarait Ediciones.
- JESÚS, T. de (2007). *El libro de la vida*. Madrid: Ediciones San Pablo, t. xxix.
- LAIGLESIA, J.F. de (2018). «Burbujas de piedra saltando por el aire: doce ideas sobre Manuel Bethencourt escritas en una esquina del taller», en *Catálogo exposición Manuel Bethencourt. El lenguaje de la vida*. Santa Cruz de Tenerife: Espacio Cultural CajaCanarias.
- PASTOR, A. (2021). «Paseos por la Historia del Arte. Escultura. Estatua de Felipe IV (plaza de Oriente. Madrid)». *Revista Alcazaba* [Internet]. Alicante: n.º 105. Disponible en <http://www.laalcazaba.org/paseos-por-la-historia-del-arte-escultura-estatua-de-felipr-iv-en-la-plaza-de-oriente-madrid-por-alfredo-pastor-catedratico-y-doctor-en-historia/>, consultado el día 12 de febrero de 2021.
- STEFANI, O. (2003). *Antonio Canova. La Statuaria*. Madrid: Electa.



LAS PINTURAS DEL RETABLO MAYOR DE LA IGLESIA DEL REAL HOSPITAL DE SAN LÁZARO DE SEVILLA

Matilde Fernández Rojas

Universidad de Sevilla

maty@us.es

RESUMEN

El breve estudio que presentamos es parte de un trabajo en curso sobre la historia, la arquitectura y el patrimonio artístico del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, el más antiguo de la ciudad y el primero de fundación real, que mantiene su función asistencial hasta hoy. Exponemos lo hasta ahora conocido sobre las pinturas realizadas en 1553 por los maestros Pedro de Villegas Marmolejo y Juan Chacón para el retablo mayor de la iglesia, algunas de las cuales han permanecido en un retablo posterior de estilo barroco. Afortunadamente el conjunto pictórico está siendo restaurado en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH).

PALABRAS CLAVE: Sevilla, retablo, pintura, Hospital de San Lázaro, Pedro de Villegas Marmolejo, Juan Chacón.

THE PAINTINGS OF THE MAIN ALTARPIECES OF THE CHURCH OF THE REAL HOSPITAL OF SAN LÁZARO DE SEVILLA

ABSTRACT

The brief study that we present is part of an ongoing work on the history, architecture and artistic heritage of the Real Hospital de San Lázaro in Sevilla, the oldest in the city and the first and only one with a royal foundation, which maintains its function care until today. We present what is known so far about the paintings made in 1553 by the masters Pedro de Villegas Marmolejo and Juan Chacón for the main altarpiece of the church, some of which have remained in a later Baroque style altarpiece. Fortunately, the pictorial set is being restored at the Andalusian Institute of Historical Heritage (IAPH).

KEYWORDS: Seville, altarpiece, painting, Hospital de San Lázaro, Pedro de Villegas Marmolejo, Juan Chacón.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2021.01.05>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 1; julio 2021, pp. 87-104; ISSN: e-2660-9142



El 17 de julio de 1553 el mayoral del hospital del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, Antonio Bélez de Alcoçer, contrataba la realización del dorado y las pinturas del retablo mayor de la iglesia con los maestros Pedro de Villegas Marmolejo y Juan Chacón, por el precio de setenta ducados¹. El retablo, cuya autoría y fecha de ejecución se desconoce, no se ha conservado pero sí algunas de las diez pinturas que se estipularon en el contrato, que posteriormente serían embutidas en un retablo barroco de autor anónimo considerado de principios del siglo XVIII.

La institución hospitalaria fue fundada y patrocinada por el rey Alfonso X el Sabio en 1253, siendo engrandecida y privilegiada por los monarcas posteriores. Su finalidad era recoger, alimentar y curar a los enfermos de lepra del arzobispado de Sevilla y del obispado de Cádiz, un uso sanitario que ha mantenido ininterrumpidamente desde la Edad Media hasta nuestros días, aunque con un cambio de patologías a tratar, siendo por tanto el hospital más antiguo de Sevilla, el primero de fundación real, aunque muy alterado y modificado en su transcurrir durante más de setecientos años de historia.

Para su emplazamiento se eligió un lugar extramuros, como era preceptivo en la instalación de lazaretos, a unos dos kilómetros de la ciudad desde la Puerta de la Macarena, en un paraje próximo al Guadalquivir y, aunque apartado, bien comunicado con la urbe a través de la antigua calzada romana (Collantes 1844, I, pp. 12 y 13) que pasó a denominarse «Carrera de San Lázaro» (Ortiz de Zúñiga 1795, I, p. 327) desde la referida puerta al sitio del hospital.

El punto de partida fue una torre medieval existente con anterioridad a la conquista cristiana, denominada de los Gausines, hermanos alarifes musulmanes que al parecer la edificaron y que tenía un carácter defensivo y militar; así lo explicitan antiguos cronistas como Morgado (1587, fol. 120), «está a poco trecho de la ciudad pegada con ella una torre», y Ortiz de Zúñiga (1795, I, pp. 41-44), «la torre a que está arrimado el hospital de S. Lázaro». La noción sobre el primitivo hospital apenas si la podemos rastrear en las *Ordenanzas* de 1393²: un conjunto de sencillas viviendas donde habitaban los enfermos y una modesta capilla, antecedente de la posterior iglesia edificada entre finales del XV para el cuerpo del templo y primera mitad del XVI para la bóveda del presbiterio, según concluye en su tesis Vilaplana (2017, I, p. 194). Igualmente, el recinto hospitalario participó de una serie de transformaciones emprendidas desde finales del siglo XV y continuadas en la segunda mitad del XVI, con la construcción de diferentes unidades funcionales que le dieron una nueva configuración: un conjunto cuadrangular en torno a un patio principal al que abrían las salas, una fachada manierista que arranca de la referida torre de los Gausines hacia el norte, inspirada en algunos de los diseños recogidos en el *Libro de Arquitectura* del tratadista italiano Serlio, y cuya traza se atribuye al archi-

¹ El contrato de las pinturas del retablo fue dado a conocer por López Martínez, C. (1929, pp. 171-172).

² Se trata de un traslado o copia de 1494 de las *Ordenanzas del Hospital de San Lázaro*, redactadas en 1393, que se encuentran en el Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Sevilla, legajo 4, I, 1.





Fig. 1. Fachada del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, atribuida a Hernán Ruiz II, mediados del siglo xvi.



Fig. 2. Detalle de la fachada del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, mediados del siglo xvi.

tecto Hernán Ruiz II (Morales 1982, p. 154. Cómez 1991, pp. 49-52) (figuras 1 y 2); en la torre se abrió la portada principal de acceso al lazareto (figura 3), quedando la iglesia emplazada en el lado meridional, a la que en el siglo XVIII se le antepuso una crujía de fachada que enlazaba con la torre, conformándose así un frente unido y parejo. Esta alteración significó el desmontaje de la puerta del templo a la nueva





Fig. 3. Portada de acceso al Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, siglo XVIII.



Fig. 4. Portada de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, finales del siglo XV.

fachada, donde aún se conserva aunque cegada y rehundida por la subida de la cota de la calle (figura 4).

La iglesia, pese a su lamentable estado de deterioro y a sus desafortunadas alteraciones a lo largo del tiempo, constituye una pieza de gran interés arquitectónico, cultural y simbólico. Era el recinto sagrado donde los desafortunados y estigmatizados enfermos elevaban sus plegarias, cumplían con sus obligaciones religiosas y donde los enfermos podían contraer matrimonio –a lo que estaban autorizados– y bautizar a sus hijos, por tener el templo condición de parroquia y contar con cape-





Fig. 5. Exterior de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, primera mitad del siglo xvi.



Fig. 6. Vistas del interior de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, en su estado actual.

llán. Formalmente responde a las características de las iglesias gótico-mudéjares sevillanas, de planta basilical de tres naves, la central más ancha y elevada, separadas mediante arcos apuntados que apean sobre pilares cruciformes, y cubierta contemporánea de madera, en forma de artesa sobre la central y de colgadizo las laterales. La cabecera presenta un profundo ábside poligonal cubierto con bóveda de terceletes muy alargada, cuyos nervios descansan en ménsulas decoradas con motivos vegetales, dos ventanas bíforas lanceoladas en el frente, y al exterior cuatro robustos contrafuertes, un coronamiento de almenas escalonadas sobre el antepecho y cubierta a dos aguas en el cuerpo del templo. En el lado derecho del ábside se levanta la torre campanario octogonal, con arcadas y frontones triangulares y curvos que alternan



Figs. 7 y 8. Vistas del interior de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, en su estado actual.

con huecos ciegos en el cuerpo de campanas y cuya construcción se considera de la segunda mitad del siglo XVI (Cómez 1991, p. 49) (figuras 5, 6, 7 y 8).

La portada del templo (figura 4), que como ya hemos referido fue removida de su emplazamiento original en el hastial de los pies de la nave central, está realizada en ladrillo agramilado y se configura mediante un arco de medio punto enmarcado por un gran alfiz de ladrillo igualmente agramilado. Al momento de su traslado en el siglo XVIII corresponde el azulejo situado en su parte superior con la imagen de san Lázaro en su iconografía de pobre leproso acompañado de los perros



Fig. 9. *San Lázaro*, azulejo del siglo XVIII perteneciente a la portada de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla.

que lamen sus heridas, y sosteniendo las tablillas o tarreñas en la mano con cuyo repiqueteo advierte de su presencia y solicita limosna (figura 9).

En el interior de la iglesia aún permanece el retablo barroco (figura 10) donde, en fecha desconocida, se insertaron las pinturas debidas a Villegas Marmolejo y a Juan Chacón. Se trata de un retablo marco ideado como soporte de las pinturas preexistentes, es de madera tallada y dorada, de planta rectilínea y su alzado se compone de banco con sagrario, dos cuerpos de tres calles separadas por sencillas molduras y una cornisa escalonada que da paso al ático. En el centro de primer cuerpo se abre un camarín, ahora vacío, que debió contener un manifestador o esculturas de la Virgen o del Sagrado Corazón, como se aprecia en antiguas fotografías. En el centro de segundo cuerpo se dispone una hornacina a modo de templete, sustentada por cuatro columnas salomónicas en cuyo interior se sitúa el grupo escultórico *San José con el Niño*, obra de autor desconocido fechable a principio del siglo XVIII. En el interior de la estructura rectangular del ático se halla la escultura del *Crucificado*, anónimo y datable a mediados del XVI. La estructura arquitectónica es sencilla, patente en el molduraje gallonado que enmarca los paneles pictóricos conservados de mano de los referidos Villegas y Chacón. Son los elementos decorativos los que aportan un mayor énfasis plástico al conjunto, en el que se ha dispuesto a modo de orla o ribete exterior una serie de tarjas carnosas, racimos frutales y volutas enrolladas, una labor de talla que en el ático se hace sinuosa, casi volátil, con el desarrollo de dos formas que serpentean colocadas a cada lado de la caja central.





Fig. 10. Retablo mayor de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro de Sevilla, anónimo de principios del siglo XVIII.

Hay que señalar que en la sacristía de la iglesia se refiere la existencia de una escultura de *San Lázaro obispo* (76,5 × 27 cm), realizada en madera tallada, estofada y policromada, que fue atribuida a Roque Balduque y datada hacia 1555 (Torre Ruiz 1992, pp. 31-33), y cuyo paradero actual desconocemos. La figura está sin tallar en su parte posterior, sólo desbastada la madera, por lo que fue ideada para ser adosada, quizás a algún retablo colateral de la iglesia o al mayor con anterioridad al realizado en pintura por Villegas Marmolejo; puede tratarse del que en 1844 cita González de León (II, p. 246): «En el altar mayor está el Santo titular S. Lázaro Obispo», toda vez que la pintura de Villegas ya no se hallaba en su lugar por haber sido requisada por los franceses. Desde el punto de vista iconográfico el santo se ha representado en su calidad de obispo, dignidad adquirida en Marsella, a donde, según el relato medieval de Santiago de la Vorágine transmitido en su *Leyenda Dorada* (II, p. 75), Lázaro de Betania arribó con sus hermanas Marta y María tras salir de Palestina a causa de la persecución contra los cristianos. Otra modalidad en la manera de efigiarlo es la que vemos en el referido azulejo dieciochesco que preside la portada del templo, en su condición de leproso, enfermedad que al parecer padecía antes de ser resucitado por Jesucristo. El santo se halla de pie, sosteniendo un libro con su mano izquierda y la derecha en actitud de portar un báculo, hoy inexistente, con capelo y mitra en la cabeza. Está revestido con sotana adornada con motivos florales dorados sobre fondo negro, alba con dibujos imitando encaje y capa pluvial abrochada al pecho con un cabujón trilobulado y con su borde inferior recorrido por flecos; su interior está pintado en rojo con adornos dorados a base de hojas y el exterior con faunos, putti, cornucopias y candelieri. El rostro presenta una buena factura, marcado ángulo facial, expresiva mirada y excelente encarnación de pulimento, es decir,

brillante, técnica practicada en este periodo. Sabemos que Villegas, además de pintor, fue un estimable estofador, de lo cual se han conservado algunos ejemplos; la calidad que presenta el estofado de esta escultura lleva a pensar que bien pudo encargarse de realizar en ella esta labor, idea que puede quedar reforzada con la conocida relación entre ambos maestros, cuando Villegas actúa como fiador de Balduque en el retablo de la iglesia de San Lorenzo de Sevilla, en 1558.

1. LAS PINTURAS

Cuando se firma el contrato de ejecución del dorado y las pinturas del retablo éste ya estaba realizado y asentado en el presbiterio de la iglesia, como se desprende de lo referido en la escritura que mancomunadamente firman Villegas Marmolejo y Chacón, quienes se obligan a pintar los «diez tableros entre grandes y pequeños que este Retablo tiene». Asimismo, se indicaban las historias a pintar y su distribución, lo que permite conocer el programa iconográfico y la estructura arquitectónica del retablo, compuesto de banco, dos cuerpos de tres calles y ático. En los tres compartimentos de que constaba el banco, «en el principal de en medio a de yr la quinta angustia con san juan y la magdalena», en el de la derecha *Cristo con la cruz a cuestas* y en el de la izquierda la *Coronación de espinas*, disposición que se ha mantenido en el retablo posterior, aunque la *Quinta Angustia* no se ha conservado. En el tablero central y principal del primer cuerpo «a de yr pintada la imagen de san lazaro obispo vestido de pontifical», en el de la derecha la *Resurrección de Lázaro*, y en el de la izquierda el *Martirio de san Lázaro*. De estas tres no se ha conservado el *San Lázaro obispo*, obra elogiada por Ceán (1800, v, p. 258), quien, por su buena calidad artística, no duda en parangonarla con las de Pedro de Campaña, y de la que sabemos que en 1811 Frederic Quilliet envió a José I a Madrid perdiéndosele la pista desde entonces (Serrera 1991, p. 68). En el segundo cuerpo, en el centro, se dispondría «la asunción de nra. señora con los ángeles que combiniere», y en los tableros laterales a izquierda y derecha respectivamente, «el ángel san Gabriel [...] y la imagen de nra. señora en la salutación»; ninguna de las tres existe, si es que realmente se llegaron a realizar. Finalmente, en el ático un «dios padre con sus nubes y Resplandores», que tampoco se ha conservado.

Hasta nuestros días han llegado un total de seis pinturas: *Cristo con la cruz a cuestas*, *La coronación de espinas*, *Resurrección de Lázaro*, *Martirio de san Lázaro*, *Noli me tangere* o *Aparición de Cristo a la Magdalena* y la *Magdalena penitente*, advirtiéndose que estas dos últimas no constaban en la escritura del contrato, por lo que hubo de producirse un cambio en el programa iconográfico inicial.

Pedro de Villegas Marmolejo nació en Sevilla en 1519 y aquí murió en 1596, siendo enterrado en la parroquia de San Lorenzo³. Pintor erudito, amigo de huma-

³ El primer estudio monográfico sobre la vida y la obra de Villegas Marmolejo, al que nos remitimos, fue realizado por el profesor Serrera (1976). Manejamos la segunda edición, de 1991.





nistas como Juan de Mal Lara y Benito Arias Montano, a quien nombró su albacea y heredero universal de todos sus bienes, ostentó el cargo de mayordomo de la corporación de los pintores de San Lucas de la ciudad. Destacó de entre los artistas de su generación, desarrollando en su dilatada vida una importante carrera como pintor y como policromador y estofador de imágenes y retablos, actividades realizadas en aquella época por el gremio de pintores. En este sentido se conoce la realización de estas labores en trabajos de Juan Bautista Vázquez el Viejo, Jerónimo Hernández o Gaspar del Águila. Se conservan un buen número de obras de pincel que delatan un estilo pictórico derivado de Rafael y sus seguidores, uniforme a lo largo de su trayectoria artística aunque con cierto amaneramiento en sus últimas obras; a menudo sus composiciones se inspiran en grabados de maestros italianos y flamencos. El encargo de las pinturas del retablo lazarinero es el primero documentado conocido hasta ahora de Villegas, afortunadamente conservado en su mayor parte; su envergadura debió consolidar su prestigio en la ciudad, siendo la primera de sus grandes producciones, que hay que encuadrar en la fase inicial de sus trabajos pictóricos, de claro carácter italianizante (Valdivieso 1986, p. 87).

Sobre Juan Chacón se desconocen datos fundamentales como lugar y fecha de nacimiento y maestro con el que se formó; sabemos que en 1548 contaba con taller abierto, pues en esa fecha se documenta la recepción de un aprendiz. Como fecha extrema tenemos la de 1593, año en el que se documenta el contrato de ejecución de las pinturas para las ventanas del convento trinitario de las santas Justa y Rufina de Sevilla. Existen abundantes referencias documentales que dan cuenta de su variado quehacer artístico y salvo las dos tablas que se le adjudican en el retablo de San Lázaro, nada se ha conservado, lo que impide conocer en profundidad su arte. Pintor de sargas, lienzos y de obras de carácter decorativo (Galera Real, fuente en el Alcázar), dorador y policromador de varios retablos y esculturas, tracista (banco y sagrario para el convento sevillano de Santa Paula, en donde ostentó el cargo de mayordomo desde 1566), Chacón se manifiesta como un artista versátil, trabajando para particulares, comerciantes de arte en el mercado americano, así como para el cabildo catedralicio con varios encargos en aderezo y pintura en el cirio pascual, el monumento eucarístico del Jueves Santo, cruces, y dorado de tablas para el altar mayor y de la espada de san Pablo de la Puerta del Perdón. También se constata en la documentación su vinculación en trabajos mancomunados con maestros como Antonio de Alfíán, Gaspar del Águila y con nuestro Villegas Marmolejo en las pinturas que nos ocupan, única colaboración conocida hasta ahora entre ambos artistas y la primera noticia relativa a la actividad profesional de Chacón⁴.

Las pinturas realizadas por Juan Chacón se sitúan en el banco del retablo, siendo las escenas representadas *Cristo con la cruz a cuestas* y *La coronación de espaldas*. Ambas presentan muy mal estado de conservación —actualmente están siendo restauradas—, lo que no ha permitido una valoración más ajustada, que en cualquier caso son de inferior calidad artística a las cuatro restantes debidas a Villegas. *Cristo*

⁴ Una reciente aportación a la vida y obra de Juan Chacón en Escuredo (2019, pp. 143-160).



Fig. 11. Juan Chacón, *Cristo con la cruz auestas*, 1553, 41,4 × 60,7 cm, retablo mayor de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro, Sevilla, España.



Fig. 12. Juan Chacón. *La coronación de espinas*, 1553, 41,4 × 60,7 cm, retablo mayor de iglesia del Real Hospital de San Lázaro, Sevilla, España.

con la cruz a cuesta (41,4 × 60,7 cm) (figura 11) representa el pasaje evangélico de Jesús camino del Calvario, que, vencido por el peso de la cruz, cae en tierra, apoyando su mano izquierda en una piedra mientras que Simón de Cirene, el Cirineo, situado tras él, le ayuda a portar el madero. La escena presenta una convencional disposición de las figuras, en un plano muy próximo al espectador, con un somero paisaje y una factura muy simple.

La *Coronación de espinas* (41,4 × 60,7 cm) (figura 12) posee un mayor dinamismo y estudio de detalle de los personajes: en el centro la figura sedente de Cristo coronado de espinas recibe mansamente la burla y el escarnio de los dos sayones dispuestos a los lados; de la ambientación nocturna de la escena emergen las tres figu-





Fig 13. Pedro de Villegas Marmolejo, *Noli me tangere* o *Aparición de Cristo a la Magdalena* y *Resurrección de Lázaro*, 1553, 105 × 60 cm, retablo mayor de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro, Sevilla, España.



Fig. 14. Pedro de Villegas Marmolejo, *Magdalena penitente* y *Martirio de san Lázaro*, 1553, 105 × 60 cm, retablo mayor de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro, Sevilla, España.

ras en las que se aprecia un estudio de colorido más matizado en las vestimentas, enfatizado por el rojo de la túnica de Jesús.

De las cuatro pinturas salidas del pincel de Villegas Marmolejo, dos representan episodios de la vida del santo, la *Resurrección de Lázaro* y el *Martirio de san Lázaro*, cuya ubicación en el plan del retablo quedó establecida en el contrato, en las calles laterales del primer cuerpo, aunque en mudanzas posteriores esta disposición fue alterada. Las otras dos pinturas debidas a Villegas representan los pasajes evangélicos del *Noli me tangere* o *Aparición de Cristo a la Magdalena* y la *Magdalena penitente*, temas no recogidos en el contrato de ejecución de las pinturas, como ya hemos referido (figuras 13 y 14).



Fig. 15. Pedro de Villegas Marmolejo, *Resurrección de Lázaro*, 1553, 105 × 60 cm, retablo mayor de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro, Sevilla, España.

La *Resurrección de Lázaro* (105 × 60 cm) (figura 15) representa el pasaje del Evangelio de san Juan (11: 17-44) de la resurrección de Lázaro de Betania por Jesucristo, una de las tres resurrecciones milagrosas que se le adjudican. La composición se ordena en una serie de diagonales escalonadas, con Lázaro en primer plano que se incorpora del sarcófago y dirige su mirada a Cristo mientras que un varón se apresta a desembarazarlo de la mortaja blanca que lo envuelve. Detrás se sitúan sus hermanas, Marta y María, mirando a Jesús, que se halla situado de pie al otro lado de la escena, con el brazo izquierdo extendido sobre Lázaro mientras que otra figura masculina detrás de él asiste al milagro. Los seis personajes emergen de la oscuridad de la cuerva donde se había depositado el cadáver, iluminados por la luz procedente de la izquierda, resaltando sus marcados volúmenes y el intenso colorido de sus vestimentas.

El mismo tratamiento cromático y lumínico presenta el episodio legendario de *El martirio de san Lázaro* (105 × 60 cm), con el santo arrodillado a la espera de recibir el tajo que un corpulento verdugo le va asestar con su espada desenvainada. Tres figuras más de soldados contemplan la escena mientras que en un tercer plano se sitúa otro a caballo. Como en el tema anterior, la composición presenta un punto de vista muy próximo al espectador, como será habitual en la obras de Villegas, donde se advierte un deseo de individualizar a los personajes, aunque el agrupamiento resulta torpe debido quizás a una excesiva intervención de taller. No



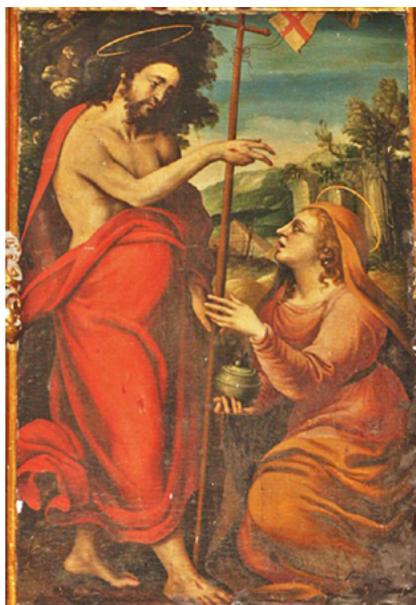


Fig. 16. Pedro de Villegas Marmolejo, *Aparición de Cristo a la Magdalena o Noli me tangere*, 1553, 105 × 60 cm, retablo mayor de la iglesia del Real Hospital de San Lázaro, Sevilla, España.

obstante, el deficiente estado que presenta la pintura no permite realizar una valoración más ajustada de sus valores plásticos.

La *Aparición de Cristo resucitado a María Magdalena* o *Noli me tangere* (*No me toques*) (105 × 60 cm) es un tema iconográfico frecuente en el arte cristiano desde la Antigüedad y representa el episodio evangélico descrito por san Juan (20: 11-18) y san Marcos (16: 9.10), cuando Jesús se aparece por primera vez tras su resurrección a María Magdalena (figura 16). Para esta composición Villegas pudo auxiliarse del grabado de este tema realizado por Alberto Durerro hacia 1511-1519. La escena se desarrolla al aire libre, en un ameno paisaje con lejanas montañas, cielo azul y ruinas arquitectónicas, donde se insertan ambas figuras, de cuerpo entero y visión de tres cuartos, dispuestas en un plano muy próximo al espectador y concebidas con sólida corporeidad y estática monumentalidad. La figura de Cristo de pie se recorta sobre el fondo verde de la arboleda que lo respalda, se halla cubierto parcialmente con manto rojo que permite ver parte de su anatomía, portando la cruz con banderola símbolo de su triunfo sobre la muerte, y adelantando su brazo derecho sobre la Magdalena, arrodillada ante él con larga cabellera suelta y llevando en su mano derecha el bote de perfume, su habitual atributo iconográfico; entre ambos se produce un emotivo cruce de miradas y un juego gestual de manos. Las figuras están trazadas mediante líneas simples y esquemáticas que marcan el volumen con un somero estudio, patente en el caso de la anatomía de desnuda de Jesús, en el que el torpe escorzo en la disposición de brazos y torso lleva a pensar en un excesiva inter-

vención de taller o, como se ha propuesto, su realización pueda corresponder al pincel del propio Juan Chacón (Escuredo 2019).

La *Magdalena penitente* (105 × 60 cm) se representa en su habitual iconografía como santa penitente arrepentida por sus pecados, una devoción que alcanzó una gran popularidad por su relación biográfica con Jesucristo en distintos pasajes evangélicos y por la influencia ejercida por tradiciones y leyendas medievales. Por su condición de mujer pecadora se convirtió en el prototipo de santa arrepentida y retirada para purificarse de su anterior vida licenciosa. Se halla en el centro de la composición, inserta en un paisaje abierto con amplio celaje, de cuerpo entero, sedente y con un libro abierto sobre sus rodillas. Viste recatadamente envuelta en un manto, sosteniendo el crucifijo con su mano derecha mientras su rostro, enmarcado por una larga cabellera suelta, mira hacia el rompimiento de gloria situado en el ángulo superior izquierdo de la composición. El dibujo y el colorido presentan las mismas características descritas en las anteriores pinturas del ciclo pintado por Villegas. Quedamos a la espera de que la restauración que se halla en curso permita una valoración más ajustada y completa de ésta y de todo el conjunto pictórico.

2. VALORACIÓN PATRIMONIAL

Tras un largo periodo de abandono y desinterés, desde hace unos años el Hospital de San Lázaro y en concreto la iglesia y sus bienes muebles que aún conserva asociados a ella han sido objeto de llamadas de atención por parte de la prensa local, asociaciones patrimonialistas y por la ciudadanía sensible hacia los bienes artísticos de la ciudad, denunciando el lamentable estado de conservación que padece todo el conjunto, pidiendo a la institución propietaria, la Junta de Andalucía, una pronta y necesaria puesta en marcha de acciones para su rehabilitación y puesta en valor.

Hemos de recordar que en 1964, por decreto de 27 de agosto, el edificio fue declarado monumento histórico-artístico, y conforme a la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español tiene la condición de Bien de Interés Cultural (BIC), está inscrito en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz (CGPHA).

En el año 2020, por fin, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía se apresta a llevar a cabo la anhelada intervención, procediendo al acuerdo con entidades colaboradoras y con el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (IAPH), que se encargará de la restauración, que se ha previsto en dos fases, la primera centrada en las pinturas y esculturas del retablo y en el zócalo de azulejos del siglo XVI del presbiterio, y en una segunda fase el tratamiento *in situ* de la estructura arquitectónica del retablo. Finalizados estos procesos se tiene prevista la musealización del conjunto. Por tanto, se ha procedido al desmontaje de las seis pinturas y de las tallas de *San José con el Niño* y de *Cristo crucificado*, y se han depositado en el IAPH, en donde están siendo tratadas; el primer análisis técnico realizado por la institución ha revelado un alto nivel de deterioro de las pinturas que nos ocupan.

Queremos insistir en el alto valor artístico, histórico y cultural del Real Hospital de San Lázaro, de su retablo mayor y de las pinturas que lo integran y sobre la



necesidad de su integral protección y salvaguarda que tiene asumida legalmente la institución autonómica, quien además «está obligada como propietaria del inmueble a abrir al público el templo al menos una vez a la semana» para conocimiento y disfrute de toda la ciudadanía.

ENVIADO: 21 de mayo de 2021; ACEPTADO: 24 de mayo de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, D. (1932). *Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV y XV*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800, ed. 2001). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*. Madrid: Istmo.
- COLLANTES DE TERÁN Y CAAMAÑO, F. (1884). *Memorias históricas de los establecimientos de caridad de Sevilla y descripción artística de los mismos* (vol. I). Sevilla: Imprenta y litografía de José M.ª de Ariza.
- CÓMEZ, R. (1991). «El Hospital de San Lázaro en Sevilla. De Fundación medieval a edificio renacentista». *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 4, pp. 43-60.
- ESCURADO BARRADO, E. (2019). «Juan Chacón, un pintor casi desconocido en la Sevilla del XVI: un recorrido por su vida y obra». *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 31, pp. 143-160.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, heroica e invicta ciudad de Sevilla*, (vol. II). Sevilla: Imprenta de D. José Hidalgo y Compañía.
- HERRERA, F.J. (2000). «El retablo de estípite», en Halcón, F., Herrera, F.J. y Recio, A. (2000), *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación El Monte.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, C. (1929). *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*. Sevilla: Rodríguez Jiménez.
- MORGADO, A. de (1587, ed. 2007). *Historia de Sevilla, en la cual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos*. Sevilla: Extramuros Ediciones.
- MORALES, A. (1982). «Modelos de Serlio en el arte sevillano». *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, n.º 200, pp. 149-162.
- Ordenanzas del Hospital de San Lázaro*, 1393. Archivo Histórico de la Diputación Provincial de Sevilla, legajo 4, 1, 1.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1795, ed. 1988). *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla metrópoli de la Andalucía que contienen sus principales memorias desde el año 1246 [...]*, (vol. I). Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- PALOMERO, J.M. (1982). *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- RÉAU, L. (1958). *Iconographie de l'art chrétien* (vol. III). París: Press Universitaires de France.
- SERRERA, J.M. (1991). *Pedro de Villegas Marmolejo (1519-1596)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- TORRE RUIZ, M.F. (1992). «Una probable obra de Roque Balduque». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, n.º 4, pp. 31-33.
- VALDIVIESO, E. (1986). *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- VILAPLANA, F. (2017). *El hospital de San Lázaro en Sevilla. Origen y transformaciones. Relectura desde las aportaciones de la documentación gráfica y el estudio arquitectónico del edificio* [tesis doctoral]. Universidad de Sevilla, ETS Arquitectura. <https://idus.us.es/handle/11441/71195>.



VORÁGINE, S. (1997). *La leyenda dorada* (vol. II). Madrid: Alianza Forma.

VV.AA. (1981). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.



REVISORES

Antonio ALBARDONEDO FREIRE

Antonio MARRERO ALBERTO

Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ

María Isabel NAVARRO SEGURA

María de Los Ángeles FERNÁNDEZ VALLE

Claudio Petit LAURENT CHARPENTIER

Alejandra PALAFOX MENEGAZZI

Ivan SERGIO

Emilce NIEVES SOSA

Consuelo SOLER LIZARAZO

Pompeyo PÉREZ DÍAZ

María Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA

Víctor MÍNGUEZ CORNELLES

Juan CHIVA BELTRÁN

Pedro ZAMORANO PÉREZ

Carmen Milagros GONZÁLEZ DE CHÁVEZ

Ana María QUESADA ACOSTA

Ricardo ANGUIA CANTERO

Valeria CAMPORESI

Kepa SOJO

Esther TORRADO MARTÍN-PALOMINO

Simonne TEIXERA

Aline DOS SANTOS PORTILHO

Juan IGNÁCIO BRIZUELA

Yolanda PERALTA SIERRA

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE ARHA 1 (2021)

El equipo de dirección se reunió virtualmente en los meses de febrero, marzo, abril y mayo de 2021 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 1 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 6 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos: 7.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 5 (71,43%). Rechazados: 2 (28,57%).

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 2 meses.

Los revisores varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

NORMAS DE PUBLICACIÓN PARA ENVÍOS A *ACCADERE. REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE* DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

ENVÍOS

Para enviar un artículo o reseña a *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* es imprescindible que se registre en la siguiente dirección: www.ull.es/revistas.

El registro no solo sirve para enviar elementos en línea, sino también para comprobar el estado de los envíos. Los originales remitidos se enviarán en formato Microsoft Word y se publicarán en el idioma en el que se han entregado.

IDIOMAS ACEPTADOS

Castellano, portugués, inglés, italiano.

TIPOS DE CONTRIBUCIÓN

A. ARTÍCULO

Manuscritos de entre 15 y 30 páginas (desde el título hasta la última figura, fuente Times New Roman 12, interlineado 1,5).

Artículos más largos (31-55 páginas) deberán fundamentar la extensión con una carta de justificación. El resumen tendrá un máximo de 200 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés. Las palabras clave, hasta un máximo de 8, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

B. NOTA/DOCUMENTO

Manuscritos de 12 páginas como máximo (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1,5).

Una figura y una tabla como máximo.

El resumen tendrá un máximo de 150 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés. Las palabras clave, hasta un máximo de 4, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

C. ENTREVISTA

Contribuciones de entre 10 y 12 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1,5).

D. RESEÑA

La extensión será de entre 5 y 7 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1,5). En el caso de reseñas sobre un conjunto de obras la extensión máxima admitida es de 10 páginas.

En la cabecera figurarán los datos del libro: autor/es (apellidos, nombres), (ed., comp., coord., dir.), *título del libro en cursiva*, lugar, editorial, año de edición, páginas del libro, y si lleva ilustraciones, etc.

Las reseñas no llevarán bibliografía y si se incluyen algunas notas serán las imprescindibles.

Solo se admitirán reseñas de obras editadas en los tres últimos años.

La revista no se compromete a la publicación de reseñas no solicitadas.

INSTRUCCIONES GENERALES DE FORMATO

- El formato del archivo deberá ser Microsoft Word.
- Fuente Times New Roman de tamaño 12 para texto, 10 para notas.
- Interlineado a 1,5.
- Páginas numeradas consecutivamente.
- Tamaño de página A4.
- Márgenes de 2,5 cm.
- El artículo llevará el TÍTULO centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12). No debe incluirse el nombre y filiación del autor o autores del trabajo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo.
- A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirán el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente TÍTULO EN INGLÉS (versalita), el ABSTRACT y las KEYWORDS.
- Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página.

- Asegurarse de que todas las *citas* se encuentran recogidas en la sección de referencias. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a 40 palabras) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecorrida se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”). Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 10.
- *Tablas y figuras* en páginas aparte y numeradas. Figuras aparte en formato JPEG, TIFF, PNG o EPS en calidad 300 ppp, con pie de foto como se detalla en el ejemplo:

Figura 1. Alessandro Ciccarelli, *Vista de Santiago desde Peñalolen*, 1853, 85 × 125 cm, Pinacoteca Banco Santander, Santiago, Chile.

INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS REFERENCIAS

A. REFERENCIAS EN EL TEXTO

Para citar en el texto se utilizará el formato apellido-año usado por APA.

Ejemplos:

- Un autor: (Rossi Pinelli 2014).
- Dos autores: (Argan y Fagiolo 2014).
- Varios autores: (Borrás Gualis *et al.* 1991).
- Organización: (ICOM 2010).
- Múltiples citas: (Rossi Pinelli 2014; Borrás Gualis 1991).
- Múltiples citas del mismo autor/es en diferentes años: (Rossi Pinelli 2014, 2015, 2018, 1999, 2000, 2002).
- Múltiples citas del mismo autor/es durante el mismo año: (Rossi Pinelli 2014a, 2014b).

B. LISTADO DE REFERENCIAS

- Se presenta al final del texto.
- Apellidos y luego iniciales del nombre: Argan, G.C., Rossi Pinelli, O.
- Organización alfabética por apellido del autor, cuando hay más de un trabajo por autor, estos se listan cronológicamente.
- El año de la publicación y el volumen son necesarios para todas las referencias.

EJEMPLOS

LIBROS

- ROSSI PINELLI, O. (2014). *La storia delle storie dell'arte*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie.
- BORRÁS GUALIS, G., LOMBA SERRANO, C. y GÓMEZ, C. (1991). *Los palacios aragoneses*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- ARGAN G.C., FAGIOLO M. (1974). *Guida a la storia dell'arte*. Florencia: Sansoni.

CAPÍTULO DE LIBRO

- CINELLI, N. (2019). «Bajo el bello cielo de Chile. Alessandro Ciccarelli, primer director de la Academia de Pintura en Santiago (siglo XIX)», en Fernández Valle, M.A., López Calderón, C. y Rodríguez Moya, I. (eds.), *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Andavira Editora. pp. 393-403.

ARTÍCULO

- LOOTSMA, H. (2017). «A re-assembled altarpiece by Bernard van Orley». *Burlington Magazine*, Londres: Burlington Magazine Limited, n.º 159, pp. 88-98.

RECURSO INFORMÁTICO

- CARDONA, R. (2016). «El hombre perdido: última novela de la nebulosa», *Revista de Filología*, San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, n.º 34, pp. 41-50. URL: <http://webpages.ull.es/publicaciones/volumen/revista-de-filologia-volumen-34-2016.pdf>; consulta hecha el día 29/01/2021.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores.

DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna