

Revista de Historia del Arte

# ACCADERE

Universidad de La Laguna

5

2023



# ACCADERE

Revista de Historia del Arte

# ACCADERE

Revista de Historia del Arte

## DIRECTORA

Noemi Cinelli. Universidad de La Laguna (España) [ncinelli@ull.edu.es](mailto:ncinelli@ull.edu.es)

## SECRETARIO DE REDACCIÓN

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

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Gonzalo Pavés Borges. Universidad de La Laguna (España) [gpavores@ull.es](mailto:gpavores@ull.es)  
Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [lsolerl@uautonoma.cl](mailto:lsolerl@uautonoma.cl)  
Orietta Vittoria Rossi Pinelli. Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (Italia) [orietta.rossipinelli@uniroma1.it](mailto:orietta.rossipinelli@uniroma1.it)  
Antonio Marrero Alberto. Universidad Adolfo Ibáñez (Chile) [antoniomarreroalberto@hotmail.es](mailto:antoniomarreroalberto@hotmail.es)

## EQUIPO TÉCNICO

Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España- Francia) [anitaorzes@gmail.com](mailto:anitaorzes@gmail.com)  
Cristóbal Moya Díaz. Universidad de La Laguna (España) [moyadiazcristobal@gmail.com](mailto:moyadiazcristobal@gmail.com)  
Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [ivan.sergio@uautonoma.cl](mailto:ivan.sergio@uautonoma.cl)  
Sandra Medina Rodríguez. Universidad de La Laguna (España) [smedinar@ull.edu.es](mailto:smedinar@ull.edu.es)

## CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [alexmd87@gmail.com](mailto:alexmd87@gmail.com)  
Aline dos Santos Portilho. Instituto Federal Fluminense (Brasil) [asportilho@gmail.com](mailto:asportilho@gmail.com)  
Ana María Quesada Acosta. Universidad de La Laguna (España) [aquesada@ull.edu.es](mailto:aquesada@ull.edu.es)  
Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España- Francia) [anitaorzes@gmail.com](mailto:anitaorzes@gmail.com)  
Antonio Albaronado Freire. Universidad de Sevilla (España) [aaf@us.es](mailto:aaf@us.es)  
Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) [carmendetenamirez@gmail.com](mailto:carmendetenamirez@gmail.com)  
Carmen Milagros González de Chávez. Universidad de La Laguna (España) [cmgonzal@ull.edu.es](mailto:cmgonzal@ull.edu.es)  
Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [carolina.valenzuela01@uautonoma.cl](mailto:carolina.valenzuela01@uautonoma.cl)  
Claudio Petit Laurent Charpentier. Universidad Católica de Temuco (Chile) [claudiopetitlaurent@gmail.com](mailto:claudiopetitlaurent@gmail.com)  
Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [lsolerl@uautonoma.cl](mailto:lsolerl@uautonoma.cl)  
Cristo María Gil. Universidad de La Laguna (España) [cris togildiaz@gmail.com](mailto:cris togildiaz@gmail.com)  
Dèbora Madrid Brito. Universidad de La Laguna (España) [dmdridb@ull.edu.es](mailto:dmdridb@ull.edu.es)  
Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) [emilcesosa@fyl.uncu.edu.ar](mailto:emilcesosa@fyl.uncu.edu.ar)  
Esther Torrado Martín-Palomino. Universidad de La Laguna (España) [estorra@ull.edu.es](mailto:estorra@ull.edu.es)  
Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla (España) [cruzisidoro@us.es](mailto:cruzisidoro@us.es)  
Isabel Hernández Campo. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) [isahc1962@gmail.com](mailto:isahc1962@gmail.com)  
Ismayr Santana Flores. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)  
Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) [ivan.sergio@uautonoma.cl](mailto:ivan.sergio@uautonoma.cl)  
Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla (España) [rojasmarcos@us.es](mailto:rojasmarcos@us.es)  
Juan Chiva Beltrán. Universitat Jaume I (España) [chivaj@his.uji.es](mailto:chivaj@his.uji.es)  
Juan Ignacio Brizuela. Universidade Federal da Bahia (Brasil) [juanbrizuela.gpc@gmail.com](mailto:juanbrizuela.gpc@gmail.com)  
Kepa Sojo. Universidad del País Vasco (España)  
María de los Ángeles Fernández Valle. Universidad Pablo de Olavide (España) [maferval@upo.es](mailto:maferval@upo.es)  
María Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat Jaume I (España) [mrodrigu@his.uji.es](mailto:mrodrigu@his.uji.es)  
María Isabel Navarro Segura. Universidad de La Laguna (España) [minavarr@ull.edu.es](mailto:minavarr@ull.edu.es)  
Maribel Licea Avilés. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)  
Maricela Velasco Barani. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)  
Nuria Segovia Martín. Universidad de La Laguna (España) [nsegovim@ull.edu.es](mailto:nsegovim@ull.edu.es)  
Oscar Rodríguez Pedroso. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)  
Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca (Chile) [pzamoper@utalca.cl](mailto:pzamoper@utalca.cl)  
Pompeyo Pérez Díaz. Universidad de La Laguna (España) [poperez@ull.edu.es](mailto:poperez@ull.edu.es)  
Ramón Rosendo Pacheco Salazar. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) [jrls04@gmail.com](mailto:jrls04@gmail.com)  
Ricardo Anguita Cantero. Universidad de Granada (España)  
Simonne Teixeira. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro-UENF (Brasil) [simonnetex@gmail.com](mailto:simonnetex@gmail.com)  
Valeria Camporesi. Universidad Autónoma de Madrid (España)  
Victor Mínguez Cornelles. Universitat Jaume I (España) [minguez@his.uji.es](mailto:minguez@his.uji.es)  
Yolanda Peralta Sierra. Universidad de La Laguna (España) [yperalta@ull.edu.es](mailto: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.2023.05>

ISSN: e-2660-9142

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

# ACCADERE

Revista de Historia del Arte

5

SERVICIO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2023

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

«Pôr a alma em carreira de salvação»: as peregrinações e o casamento enquanto forma de redenção, no século XVIII / Pilgrimage to Santiago de Compostela as a form of condition, in the 18 <sup>th</sup> century. The case of marriages <i>Liliana Andreia Valente Neves</i> .....	11
Realismo enfermizo mexicano. Reygadas y Escalante / Mexican sick realism. Reygadas y Escalante <i>Pau Pascual Galbis</i> .....	25
Cinco grupos escultóricos josefinos y un belén atribuidos aquí al escultor sevillano Cristóbal Ramos / Five josephine sculptural groups and a nativity scene attributed here to the sevillian sculptor Cristóbal Ramos <i>Salvador Guijo Pérez</i> .....	43
<i>Made in France</i> . La identidad textil de María Luisa de Parma, la última reina del Antiguo Régimen (1789-1808) / <i>Made in France</i> . The textile identity of Marie Louise of Parma, the last queen of the Ancient Regime (1789-1808) <i>Sandra Antúñez López</i> .....	63
El <i>Palácio de Dona Chica</i> de Ernesto Korrodi: majestuosa ruina cultural / Ernesto Korrodi's Palace of Dona Chica: majestic cultic ruin <i>Iván Moure Pazos</i> .....	85
Hernando Lamberto: novedades sobre un escultor holandés activo en Andalucía entre 1578 y 1617 / Hernando Lamberto: new contributions about a dutch sculptor active in Andalusia between 1578 and 1617 <i>José Manuel Moreno Arana</i> y <i>Antonio Romero Dorado</i> .....	97
Miguel Ourvantzoff (San Petersburgo, 1897-Madrid, 1980), un artista viajero. Su obra gráfica conservada en Madrid / Miguel Ourvantzoff (Saint Petersburg, 1897-Madrid, 1980): A Travelling Artist. Graphic Work Preserved in Madrid <i>Mónica Vázquez Astorga</i> .....	129



Barroco y «Posbarroco». Modernidad y «posModernidad». El caso de Gabriel Grün, ilustrador de <i>La vida es sueño</i> (2018) / Baroque and «Post-baroque». Modernity and «postModernity». The case of Gabriel Grün, illustrator of <i>La Vida es Sueño</i> (2018) <i>Emmanuel Marigno</i> .....	149
---	-----

NOTA / NOTE

Nueva aportación al catálogo de escultura en barro de Luisa Roldán «La Roldana»: la virgen de Belén / New contribution to the clay sculpture catalog of «La Roldana»: The Virgin of Bethlehem <i>José Gabriel Rabasco Aguilar</i> .....	177
--	-----



ARTÍCULOS / ARTICLES



# «PÔR A ALMA EM CARREIRA DE SALVAÇÃO»: AS PEREGRINAÇÕES E O CASAMENTO ENQUANTO FORMA DE REDENÇÃO, NO SÉCULO XVIII\*

Liliana Andreia Valente Neves\*\*

Lab2PT, Universidade do Minho

[tulipa.lili@live.com.pt](mailto:tulipa.lili@live.com.pt)

## RESUMO

Nos séculos XVII e XVIII o número de pessoas em movimento era elevado. Os caminhos estavam repletos de indivíduos que se deslocavam em busca de uma vida melhor, de oportunidades de trabalho, tratamento de doenças ou a negócios. Todavia, muitos vagueavam pelas estradas após terem cometido delitos nas suas terras natais. Fugiam, desta forma, aos castigos a que seriam sujeitos. A fuga e a inconstância a que estes homens e mulheres ficavam votados, vendo-se obrigados a criar vidas de fachada para serem acolhidos no seio das comunidades onde se queriam estabelecer levava-os, após alguns anos, a buscarem regularizar a sua condição. É neste último caso que procurámos centrar a nossa atenção. Pretendemos analisar a peregrinação enquanto forma de absolvição não só divina, mas também social. Através do ato de peregrinarem, homens e mulheres passavam a estar aptos para abandonarem as margens da sociedade. A dupla dimensão da peregrinação que colocava o romeiro, até então muitas vezes era conotado como vagabundo, em graça com Deus e com os homens, será o nosso objeto de estudo.

PALAVRAS CHAVE: matrimónio, peregrinação, concubinato, Santiago.

PILGRIMAGE TO SANTIAGO DE COMPOSTELA AS A FORM  
OF CONDITION, IN THE 18<sup>th</sup> CENTURY. THE CASE OF MARRIAGES

## ABSTRACT

In the 17th and 18th centuries the number of people on the move was high. The paths were full of individuals moving in search of a better life, opportunities for work, treatment of illness or business. However, many roamed the roads after committing crimes in their homelands. In this way, they escaped the punishments to which they would be subjected. The flight and the inconsistency to which these men and women were subjected, seeing themselves forced to create facade lives to be welcomed within the communities where they wanted to establish themselves, led them, after a few years, to seek to regularize their condition. It is in this last case that we tried to focus our attention. We intend to analyze the pilgrimage as a form of absolution not only divine, but also social. Through the act of pilgrimage, men and women became able to abandon the margins of society. The double dimension of the pilgrimage that placed the pilgrim, until then was often connoted as a vagabond, in grace with God and with men, will be our object of study.

KEYWORDS: marriage, pilgrimage, concubinage, Santiago.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.05.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 5; julio 2023, pp. 11-24; ISSN: e-2660-9142



## 1. A PEREGRINAÇÃO COMO SOLUÇÃO PARA EXPIAR OS PECADOS

O crescimento populacional que marcou o final do século XVI, nos reinos do Norte da Europa, originou uma massa de indivíduos desocupados, dos quais muitos, não tendo trabalho, partiam em peregrinação (Mieck 1990). Estes homens e mulheres encaravam as peregrinações como uma forma de sobrevivência e não eram motivados por questões de fé. Todavia, na primeira metade do século XVII, as peregrinações foram renovadas, pois o catolicismo pós tridentino incentivou estas práticas (Mieck 1990). O período coincidiu, também, com um abrandar das guerras europeias. Deste modo, os caminhos de trânsito tornaram-se mais seguros, o que favoreceu as peregrinações e deu à jacobea uma nova preponderância (Plötz 1993).

Havia uma vasta quantidade de motivos para o homem do período moderno se dirigir a um santuário. Alguns faziam-no para obter indulgências e, assim, serem perdoados dos pecados cometidos (von Saucken 1993; Schmugge 1990). Havia também aqueles que tentavam obter a santidade e levar uma vida semelhante à de Cristo, e ainda os que buscavam consolo para as suas doenças ou aflições (Mieck 1990). Alguns destes iam agradecer aos santos pela sua intercessão e podiam ter realizado promessa ou não. Outros iam em busca de auxílio para os sofrimentos que ainda os atormentavam (Plötz 1993; von Saucken 1993). No entanto, aqueles que mais nos interessam, neste trabalho, são os indivíduos que se viam obrigados a realizar uma peregrinação, ordenada por autoridades eclesiásticas ou civis. Este género de romagem, denominado *ex poenitentia*, foi muito comum nos reinos do Norte da Europa.

Entre os condenados encontravam-se pessoas que após confessarem os seus pecados receberam como penitência, por parte do confessor, uma longa peregrinação, que em alguns casos substituíam a excomunhão. Por outro lado, os condenados podiam ter sido julgados em tribunal e condenados a uma peregrinação, evitando, assim, o degredo ou a pena de morte. No entanto, apenas os pobres cumpriam estas penitências, uma vez que existiam tabelas com os valores a pagar a alguém para substituir o condenado na peregrinação. Só quem não possuía forma de liquidar essas quantias é que se via obrigado a peregrinar. Não o fazer, podia significar ser castigado com amputação de membros ou a pena de morte (Schmugge 1990; Mieck 1990).

Desde o Concílio de Trento que as penas espirituais, como a excomunhão, iam perdendo eficácia e sendo substituídas por penas físicas. Assim, o pecador devia ser condenado de forma pública, para que a comunidade não sentisse impunidade, criando-se o conceito de foro misto. Este permitia que os delitos cometidos pudes-

---

\* Este artículo fue presentado en *Viajes, encuentros, mestizajes en Latinoamérica, África y Europa. III Congreso Nacional e internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad*, que tuvo lugar los días 26 a 28 de octubre de 2022 en la Universidad de La Laguna.

\*\* Esta investigación foi desenvolvida ao abrigo da Bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia, com a referência SFRH/BD/135711/2018.



sem ser punidos tanto pelas justiças eclesiásticas como pelas justiças seculares. Todavia, de modo que os indivíduos não fossem castigados duas vezes pelo mesmo erro, a primeira justiça a agir era a que ficava com a sua jurisdição. Os pecados eram, desta forma, puníveis pela justiça secular (Carvalho 2010a).

Os riscos que corriam durante a peregrinação tornavam bastante diminutas as possibilidades dos peregrinos forçados regressarem às suas terras com vida. Pelo caminho, podiam ser presos ou então morrer vítimas de doenças, cansaço ou assassinatos (Herbers 1993). Este risco estaria bastante presente na consciência daqueles que castigavam. Punir os criminosos com peregrinações era uma forma de «higiene social», ou seja, uma alternativa para afastar das suas terras todos os causadores de problemas. Um determinado número destes indivíduos era obrigado a levar cadeias ou correntes mostrando, aos que com eles se cruzavam, serem indigentes (Mieck 1990).

Ao chegarem a Santiago os peregrinos cumpriam determinados ritos. Deviam começar por confessar-se, logo após a sua entrada na catedral. Após receberem a penitência ajoelhavam-se diante do altar maior a rezar, e era comum passarem a noite a velar o túmulo do apóstolo, segurando sírios acesos (Fernández del Riego 2004; Mieck 1990). Alguns levavam ordem do juiz para permanecerem em Compostela vários dias ou até anos. No entanto, a cidade não permitia que os peregrinos permanecessem mais do que três dias no seu interior.

Os recém-convertidos ao catolicismo eram condenados, com frequência, a empreender peregrinações, como prova de fé. Um exemplo disso, é um grupo de quatro mulheres oriundas da Flandres, que estiveram por quatro vezes em Roma, acompanhadas pelas mesmas pessoas em todas essas visitas. Não há dúvida de que são exemplos de convertidas condenadas a peregrinação. A mesma tarefa tinha sido atribuída a um ex-calvinista batizado em Bruges (Lammerant 2000). Foi neste contexto que outros dois ex-calvinistas terão iniciado uma peregrinação a Santiago. Fizeram-no, no ano de 1831, ou seja, já na primeira metade do século XIX. Os dois homens acabaram por morrer numa pequena povoação de Burgos, durante uma noite de temporal. Após pedirem dormida junto do alcaide, um casal recebeu os dois peregrinos em casa e ofereceu-lhes a sua própria cama. Contudo, os homens terão declinado a cama e pedido para dormir num palheiro, uma vez que desejavam fazer a peregrinação cumprindo penitência. Tal situação obrigava-os a recusarem qualquer ato que permitisse algum repouso e conforto ao corpo. Por esse motivo, foram dormir num palheiro que, por ser Inverno, se encontrava cheio de palha. Dada a grande quantidade de vento que assolou aquela terra durante a noite, a palha amontoadada acabou por cair sobre os dois homens sufocando-os (Arribas Briones 2013).

O que chama a atenção, neste caso, é o facto de os indivíduos estarem a fazer a peregrinação no Inverno, período extremamente agreste; de seguirem um percurso muito diferente dos trajetos mais comuns, não visitando outros santuários; e fazendo um caminho que relevava uma clara tentativa de se afastarem dos locais onde os restantes peregrinos acoiravam. Além disso, seguindo as tradicionais vias de peregrinação, estes dois homens tinham a oportunidade de recorrer ao auxílio dos mosteiros que se situavam no decurso do caminho, onde podiam dormir e alimentar-se por caridade. Todavia, nem esse facto levou os dois peregrinos a seguirem a



rota mais usual. Todos estes indicadores mostram que os dois ex-calvinistas procuravam passar de forma dissimulada, com medo de repreensões por serem cristãos-novos (Arribas Briones 2013). Num momento em que Fernando VII restaurara a Inquisição, os dois homens rezearam apresentar às autoridades espanholas um documento onde se referia que eram recém-convertidos (Arribas Briones 2013).

Dos condenados a fazer peregrinação a Santiago, alguns regressaram às suas terras dentro do tempo que as autoridades estipularam para cumprirem o castigo. No entanto, muitos outros foram acusados de apresentarem certificados de peregrinação falsificados. É possível que estes indivíduos tenham interrompido a sua peregrinação em algum ponto do caminho francês, antes de entrarem na etapa mais difícil do percurso. A partir dessa interrupção, circularam pelas vilas e cidades de vários reinos até passar o tempo para poderem regressar a casa (Mieck 1990). Note-se que, segundo os relatos de peregrinos que chegaram aos nossos dias, o caminho do Norte de Espanha era a parte mais difícil de toda a peregrinação. A travessia dos Pirenéus era feita com grande dificuldade, muitas vezes com recurso a guias pagos e a cavalos. Por esse motivo, os peregrinos regressados às suas terras falariam da experiência da peregrinação como algo de extrema dificuldade, perigosa e repleta de anisidades. Relatos que seriam suficientes para desanimar aqueles que ponderavam, no futuro, empreender uma peregrinação (Mieck 1990).

A manobra utilizada pelas autoridades civis, condenando criminosos graves a realizarem peregrinações, assemelhava-se ao castigo com degredo ou desterro, muito comum no período moderno. Pela pena de peregrinação o criminoso era obrigado a afastar-se da terra de morada e a suportar as agruras do caminho, correndo enorme risco de não regressar. O degredo e a peregrinação, nos séculos XVII e XVIII, estavam associados à ideia do deserto bíblico, onde Jesus se refugiava em meditação. Jacques Le Goff considera que sendo a Europa um continente de clima temperado, o deserto, como local de regeneração, foi substituído pela floresta. Assim sendo, devemos sublinhar que as peregrinações implicavam longas passagens por florestas, onde não habitava ninguém e os homens ficavam expostos à fúria da natureza e dos seus animais selvagens. Era um local de penitência, expiação e para onde eram empurrados os criminosos e malfeitores. Ou seja, a floresta e a peregrinação eram, de certa forma, um degredo solitário e exigente que visava purgar a alma e o corpo dos delinquentes (Costa 2018).

Verificamos, portanto, que além das peregrinações voluntárias, existiam peregrinações impostas, de carácter eclesiástico ou civil. Neste estudo, analisamos alguns registos respeitantes a casamentos de peregrinos, realizados no Hospital Real de Santiago de Compostela, entre 1738 e 1739. Esta instituição que se localizava junto ao santuário compostelano possuía cómodos destinados ao acolhimento dos romeiros. Talvez por esse motivo, era o local para onde os confessores da catedral enviavam os casais, desenvolvendo aí, através dos capelães, as diligências necessárias para atender às súplicas que realizavam para serem sacramentados com o matrimónio.

É possível que tenham existido livros próprios para o registo dos seus memoriais, no entanto, atualmente não estão localizados. No entanto, nos anos de 1738-1739, esses assentos foram realizados num dos livros de registos de batismos, matrimónios e defuntos do Hospital Real, possivelmente numa tentativa de eco-



nomia de papel, enquanto não era adquirido um novo livro para o efeito. Esse terá sido o motivo que permitiu a preservação desta documentação, apenas para os dois anos indicados, embora fora do seu contexto original.

Nos respetivos memoriais, os casais suplicavam pelo sacramento do matrimónio, expondo os erros que haviam cometido e os motivos pelos quais desejavam repará-los. O culminar deste processo, que passava por um largo interrogatório aos noivos e suas testemunhas, era a realização do casamento, permitindo a reparação do pecado de amancebamento em que antes viviam. Deste modo, apercebemo-nos de que, tal como nos casos anteriores, a peregrinação era uma forma de redenção, tornando-se numa oportunidade para os pecadores serem aceites novamente no seio das suas comunidades, com a alma limpa. Ou seja, a peregrinação assemelhar-se-ia, em alguns aspetos, a um segundo batismo, ao início de uma nova fase das suas vidas, libertos dos pecados cometidos no passado. Uma forma de reintegração na sociedade.

O medo de morrer em pecado ou de nunca mais serem aceites pelas suas famílias era algo que atormentava os casais que procuram regularizar o seu estado em Santiago. É o caso de Maria Francisca, de Braga, que sendo órfã e tendo fugido com Tadeu Gomez, se tinha arrependido e pedido a um vizinho que por ela intercedesse junto do seu irmão, padre, com quem morava, para que aceitasse o seu casamento e os acolhesse em sua casa. Todavia, a resposta que tinha tido do irmão era para continuar a vaguear pelo mundo porque se os apanhasse «lhes partia as pernas». Outro caso é do Manuel Pereira e Isabel que diziam a todos aqueles por quem passavam, ser casados. Faziam-no porque não tinham coragem de admitir o erro que cometeram e recebiam regularizá-lo, temendo a justiça. Por isso, tinham ido prostrar-se aos pés do apóstolo e tendo sido confessados, foram incentivados a casar. Situação análoga viveram João Pereira e Isabel. Ela admite que só aceitara casar-se em Compostela para dar sossego à sua alma e que ainda que sentisse as muitas misérias que tinha passado em terras estranhas, muito mais sentia os desgostos que tinha dado aos pais, por ter fugido com João. Contudo, o medo de serem mortos, levava-os a não tencionarem regressar mais às suas terras. Também Francisca Soares e João Gonçalves, portugueses, decidiram ir em peregrinação a Santiago, pôr-se em salvação, após terem sido assolados por uma enorme enfermidade e temerem morrer em pecado. Outro caso é o de Manoel José de Oliveira e Ângela da Cunha. Tinham fugido juntos, do Porto, por ele ser acusado da morte de dois ingleses e correr risco de ser preso. Havia embarcado para o Brasil, mas uma grande tempestade fê-los desembarcar na Corunha. Livres do perigo, decidiram ir em peregrinação a Santiago para se retratarem<sup>1</sup>.

Estes casais, havia vagueado durante anos por várias cidades e reinos da Europa. Contudo, cansados de uma vida de mentira e fuga, procurando o perdão divino e das suas famílias, buscavam regularizar a sua situação, para poderem ame-

---

<sup>1</sup> Archivo Histórico Diocesano – Arzobispado de Santiago de Compostela, (doravante AHD-ASC), Fundos Paroquiais, Paroquia de Santiago, Hospital Real, *Libros Sacramentales, 1693-1742*, Cota P019599, fls. 105r.-147v.



nizar o peso da consciência. No entanto, importa-nos, antes de mais, analisar de que forma a sexualidade fora do matrimónio era encarada no período moderno, e quais os procedimentos que se deviam tomar para realizar um casamento.

É, todavia, com enorme dificuldade que o historiador se debruça sobre a vida privada dos homens do passado. A falta de documentação é um dos principais inimigos, pois eram questões envoltas em grande pudor (Duby 1998). Contudo, estes temas fazem parte da natureza humana, sendo importante o seu estudo, pois permite compreender o indivíduo na sua globalidade (Bottéro 1998). As questões privadas, não ficavam dentro de portas. O indivíduo era influenciado pelas suas vivências pessoais e privadas nos seus papéis sociais, económicos e políticos.

Sabemos que o casamento, nos séculos XVII e XVIII, era um momento de grande importância, uma vez que, através dele, se distribuía o património familiar. Neste sentido, a escolha do cônjuge era algo fundamental e que não podia ser decidido de forma impetuosa. Socialmente, o casamento era visto como um negócio que unia duas famílias e cujas condições eram longamente debatidas de forma que o matrimónio fosse benéfico para ambas as partes. Todavia, a nível religioso, afastava-se dessa ideia, sendo considerado um dos sete sacramentos da Santa Igreja (Mota 2009).

Neste período, os casamentos desenvolviam-se em duas fases. A primeira consistia nos esponsais ou «palavras de futuro». Era um compromisso realizado entre os noivos, nos quais prometiam casar-se um com o outro. Os nubentes juravam, invocando Deus ou Nossa Senhora, receber o cônjuge, cruzando as mãos ou alguém fazendo uma cruz sobre os seus dedos. Este compromisso, na maioria das vezes realizado de forma oral, tinha valor vinculativo e só podia dissolver-se por sentença eclesiástica. Embora constituísse um vínculo indissolúvel, houve vários esponsais que foram anulados. Para tal contribuía motivos como alguém provar já ter trocado palavras de casamento com um dos nubentes, o que invalidava os realizados posteriormente, os noivos emigrarem ou serem enviados para a guerra (Mota 2009).

Os esponsais podiam ser feitos entre os noivos sozinhos ou com a presença da família e em sociedade. Os segundos eram mais desejáveis por existirem testemunhas. Por vezes, eram mesmo assinados documentos de forma a garantir a comprovação da existência de esponsais em caso de surgir algum problema futuro (Mota 2009). É o caso de Cipriano de Moraes e Maria Josefa Peres, ambos do bispado de Bragança, que se apresentaram em Santiago com um papel que constituía os seus esponsais<sup>2</sup>.

Sendo um ato de grande importância, e criando um vínculo entre os noivos e as respetivas famílias, a partir desse momento o casal tinham uma maior liberdade, chegando, em alguns casos, a ser autorizada a sua coabitação. Em determinadas zonas rurais da Europa, no período moderno, após a realização dos esponsais, os noivos tinham liberdade para manterem relações sexuais antes do casamento,

---

<sup>2</sup> AHD, Fundos Paroquiais, Paroquia de Santiago, Hospital Real, *Libros Sacramentales*, 1693-1742, Cota P019599, (Santiago de Compostela, XI e XII de 2019), ff. 126r.-132v.

comprovando a fertilidade da união (Wiesner-Hanks 2001). Havia, ainda, algumas comunidades que facilitavam a intimidade antes dos matrimónios. É o caso da região montanhosa de Léon, onde os casamentos eram tardios. A abundância de mulheres solteiras, em idade de procriação, potenciava um maior número de relações sexuais fora do casamento. Relativamente à Chancelaria de Valladolid, na Idade Moderna, entre os delitos mais comuns cometidos por mulheres estavam o amancebamento e o adultério (Pérez Álvarez 2015).

Apesar de algumas comunidades normalizarem as relações entre nubentes após os esponsais, a Igreja procurava condenar estes comportamentos. A existência de vida marital, anterior à celebração do casamento, era um dos pecados que constava da lista a ser denunciada pelos paroquianos, aquando das visitas pastorais (Carvalho 2010a). Além disso, a Igreja impunha penas de excomunhão aos noivos que assim procediam e proibia os sacerdotes de estarem presentes e assistirem a esponsais, de forma a deixar claro que estas cerimónias não equivaliam a um casamento. Ao mesmo tempo, a Igreja procurava reforçar a importância da cerimónia matrimonial, sendo esta composta por longos sermões sobre a relevância de manter a castidade. A seriedade que a Igreja procurava imprimir ao casamento levou as festas das bodas a serem afastadas das portas dos templos e dos seus adros, reforçando-se o limite entre aquilo que constituía um sacramento da Santa Igreja e o carácter profano e mundano com que o povo continuava a encarar estes acontecimentos (Carvalho 2010a; Mota 2009; Wiesner-Hanks 2001).

Após o Consílio de Trento o casamento passou a ser realizado publicamente, na presença de um sacerdote e com testemunhas. A «entrega mútua feita livremente» deixou de ser suficiente para garantir a validade de uma união. No entanto, algumas práticas persistiram. Nas *Constituições Sinodais Bracarenses*, de 1639, fica explícito que os casais que tinham cópula, confiando nas palavras de futuro que trocaram entre si, faziam uma grande ofensa a Deus. Esta situação podia, igualmente, levar ao engano de muitas mulheres, sendo condenada com pena de excomunhão. Os culpados eram, ainda, obrigados a pagar quinhentos réis de multa (*Constituições Sinodais do arcebispado de Braga* 1639). Todavia, no século XVIII, tendo passado mais de cem anos das disposições tridentinas, continuavam a existir casamentos clandestinos e coabitação baseada em palavras de futuro, o que revela que nem sempre as medidas adotadas foram cumpridas com rigor (Oliveira 2015).

Um destes casos, aconteceu em Soure, Portugal, no século XVIII. Quando um noivo foi a banhos, uma mulher afirmou ser a primeira noiva dele, alegando que o indivíduo lhe tinha feito juras de casamento e com isso tivera liberdade para entrar em sua casa. Depreende-se, e as testemunhas o afirmam, que entre ambos existiu ligação carnal. A queixosa referia que o homem adia constantemente o casamento, mas continuava a frequentar a sua habitação. O resultado do processo foi que a segunda noiva desistiu do matrimónio, libertando o noivo. Este e a mulher a quem tinha prometido casamento acabaram juntos e com vários filhos em comum, mas não foi encontrado nenhum registo da realização do matrimónio de ambos. Possivelmente, Josefa, a queixosa, não se terá envolvido sexualmente com o indivíduo de forma leviana. Acreditava que de facto se ia casar. E a ligação carnal antes do casamento, foi para ela, uma garante de que isso iria acontecer (Carvalho 2010b).





Entre os casos que analisámos, são vários aqueles que admitem ter cometido estupro, sob as palavras de casamento que tinham trocado. Aconteceu com Maria Josefa e Benito Ferreiro, do bispado do Porto, e com Francisca Soares e João Gonçalves, também portugueses, e ainda com Manuel Pereira de Tavira e Isabel de Vila Real. Situação análoga sucedeu com Maria Madalena e Nicolas Rego, do arcebispado de Braga, admitindo ela que tinham dormido no mesmo quarto em todas as paragens por onde tinham passado, por sua livre e espontânea vontade. Já Guilherme Rodela e Maria Pasqueta, franceses, apareceram com um filho de ano e meio nos braços e admitiram ter deixado outro, com três anos, noutra localidade<sup>3</sup>.

Neste período, o Direito Romano considerava a existência de dois tipos de estupro. O primeiro consistia na prática de relações sexuais com mulheres virgens. Terá sido este o praticado pelos casais supracitados. O segundo consistia no uso da violência para obrigar uma mulher a manter relações sexuais (Hespanha 1987). Desta forma, o jurista António Cardoso do Amaral, em 1610, considerava que «o que estupra uma virgem na casa do pai, comete rapto de virgindade e aleivosia, mesmo que a não leve para outro lugar, devendo ser punido com as penas dos raptos» (Amaral 1610). Assim, aquele que seduzisse e tirasse uma mulher virgem da casa dos seus pais ou tutores, sem permissão destes, era condenado a morrer de morte natural (*Ordenações Filipinas*, livro v, título xviii). Contudo, havia uma possibilidade de salvação. Tendo o homem a intenção de casar com a mulher desonrada e se o pai ou tutor da mesma consentisse no matrimónio de ambos, as penas ser-lhe-iam relevadas (*Ordenações Filipinas*, livro v, título xvi). Tal só era possível porque o que estava em causa não era a desonra da mulher, mas sim a ofensa feita ao dono da casa onde o ato fora praticado. Por outro lado, se um homem estuprasse uma virgem

... que o quer e consente, a nada está obrigado para com essa mulher, nem no foro da consciência, nem no foro contencioso, desde que a rapariga não esteja sob o poder do pai, mãe, tutor [...] pois a mulher emancipada tem poder sobre o seu corpo quanto ao foro externo... (Amaral 1610).

Contudo, a nível canónico estes delitos eram considerados crimes e deviam ser reparados através do casamento, o que levava a que, por vezes, as famílias fossem obrigadas a aceitar matrimónios que consideravam inconvenientes. Por isso, em finais do século xviii, algumas leis extravagantes deixaram de utilizar o casamento como meio reparador do crime cometido e a aplicar outras penas (Hespanha 1987).

No caso português, a Igreja considerava válidas as ligações matrimoniais desde que os noivos estivessem de acordo. O reino lusitano foi um dos primeiros a adotar as disposições tridentinas respeitantes ao casamento, levando a que todas as *Constituições Sinodais* portuguesas, reformadas após Trento, proibissem os casamentos forçados que violavam a vontade dos nubentes (Monteiro 2010). Desta forma, não era necessária a autorização das respetivas famílias, mesmo quando os noivos

---

<sup>3</sup> AHD, Fundos Paroquiais, Paroquia de Santiago, Hospital Real, *Libros Sacramentales*, 1693-1742, Cota P019599, (Santiago de Compostela, xi e xii de 2019), ff. 101r.-147v.

ainda eram menores de idade. No entanto, a lei portuguesa exigia, precisamente, o contrário. A Coroa não permitia às filhas menores de vinte e cinco anos casarem sem autorização familiar. Esta lei desapareceu com as *Ordenações Filipinas*, todavia, não deixaram de se impor sanções legais às raparigas que casassem sem autorização paterna, nomeadamente, permitindo aos progenitores deserdá-las<sup>4</sup>. Motivava este procedimento a questão patrimonial que os casamentos implicavam, sendo posta em causa a boa transmissão do mesmo (Mota 2009; Monteiro 2010).

As *Ordenações Filipinas* também condenavam com pena de degredo o homem que casasse com filha menor sem autorização dos pais. Contudo, era fácil as filhas obedecerem aos progenitores e admitirem ser de livre vontade que casavam, embora essa ligação lhes fosse imposta. Desobedecer ao poder paterno podia ter graves consequências (Mota 2009). Os pais de Maria Josefa Pérez procuraram impedir o seu casamento com Cipriano Luís de Morais, motivo pelo qual os dois tinham fugido. Como consequência o pai da dita mulher pagava vinte moedas de ouro a quem matasse Cipriano e lhe entregasse a sua cabeça. Por esse motivo, o casal receava voltar à sua pátria<sup>5</sup>.

O ímpeto da paixão e a irreflexão dos casais acima mencionados tê-los-á levado a fugir das suas casas. Contudo, a miséria que a vida de foragidos implicava e o desgosto e repressão das famílias, atormentá-los-iam e causaria grandes arrependimentos no seu âmago. Mas regressar não era fácil, pois estes homens e mulheres tinham-se atrevido a quebrar as barreiras que lhes foram impostas. Tinham privilegiado o amor-paixão ao invés da conveniência social. No período renascentista existiam dois tipos de amor: o amor-paixão que ocorria fora do casamento e o amor conjugal, considerando-se que era inconveniente misturar o casamento com a paixão (Ariès 1998). Ou seja, apesar da Igreja defender que o casamento devia basear-se na afeição entre ambos os noivos, era preconizado que essa ligação não deveria assentar na paixão, sentimento impetuoso e passageiro, causador de grandes males aos homens (Araújo 2002).

A Igreja Católica foi a principal difusora da família nuclear, baseada no modelo composto por Nossa Senhora, São José e o menino Jesus (Leandro 2006). Assim, os nubentes criavam uma célula independente do jugo das suas famílias, devendo assentar, a sua relação, no respeito, afeto e amizade o que nem sempre acontecia quando a convivência era imposta. O debate, sobre esta questão, entre a Igreja, as famílias e a Coroa, agudizou-se no século XVIII. Os juristas conseguiram, neste período, afirmar o poder paternal em relação ao casamento dos filhos, no caso de estes serem menores de idade. Em 1741, o próprio Papa ordenou aos bispos que não celebrassem casamentos quando não fossem consentidos pelos pais (Mota 2009).

---

<sup>4</sup> Este debate surgiu logo no período medieval. Em 1211 a Coroa portuguesa definiu que ninguém podia casar contra a sua vontade. Contudo, logo em 1295 uma nova lei permitia que os pais deserdassem as filhas que casassem sem o seu consentimento, quando estas fossem menores de 25 anos. Veja-se sobre esta questão Correia 2016.

<sup>5</sup> AHD, Fundos Paroquiais, Paroquia de Santiago, Hospital Real, *Libros Sacramentales, 1693-1742*, Cota P019599, (Santiago de Compostela, XI e XII de 2019), ff. 126r.-132v.





Verifica-se que o período moderno coincidiu com uma maior preocupação sobre a atividade sexual da população. A Reforma Católica resultara em confissões longas e pormenorizadas o que terá dado aos padres e bispos um maior conhecimento e pormenor sobre a sexualidade dos seus crentes, os seus desejos e as suas fantasias. Tal realidade, levou a Igreja a preocupar-se com alguns comportamentos imorais, confessados pelos fiéis, resultando numa maior repressão dessas atitudes (Wiesner-Hanks 2001; Dantas 2010).

Os casamentos, no período moderno, mantinham uma forte ligação às questões da honra feminina. Esta era um bem precioso e dava à mulher algum poder de negociação com os homens. Uma mulher virgem que tivesse sido violada e cuja honra tivesse sido tirada, tinha de ser ressarcida e o seu preço variava consoante a sua condição. Guardar a honra como uma joia preciosa era, para a mulher deste período, o passaporte para um bom casamento, uma das finalidades da vida das jovens. Todavia, a luta entre a vontade e a honra era enorme em questões sexuais. Enquanto a vontade era um agente ativo, a honra era um agente passivo. O desejo sexual passava por um momento de paixão humana, enquanto a honra obrigava a um desfasamento das emoções. Ao impor a honra à mulher a sociedade patriarcal acabava por se afirmar, obrigando-a a reprimir o seu desejo e as suas emoções. Apesar da constante sedução masculina, cabia à mulher manter-se recatada e não o conseguir fazer revelava a sua fraqueza, a sua inferioridade e desacreditava-a socialmente. Segundo os padrões morais, desta época, a mulher que não fosse casada era obrigada a manter-se virgem até ao casamento ou, como vimos, até aos esponsais, para manter o seu estatuto social. Após o matrimónio, passava ao papel de esposa e era aceite um certo nível de sexualidade, mas dentro dos limites conjugais (Douma 2016)<sup>6</sup>.

Todavia, as práticas sexuais fora do casamento parecem ter sido comuns neste período. Eram muito frequentes as denúncias nas visitas e devassas de crimes relacionados à sexualidade. Havia momentos na vida destas populações que potenciavam as relações ilegítimas. Um deles eram as romarias e as viagens. Através das devassas de Soure percebe-se que vários indivíduos, não sendo casados, foram acusados de dormirem juntos por outros peregrinos, aquando da romagem a Nossa Senhora da Nazaré. Contudo, como vimos, muitos casais eram mais impetuosos e encontravam no rapto a forma de conseguir casar contra a vontade familiar. Ou seja, os homens raptavam as mulheres com a convivência das mesmas. Após a fuga, a honra feminina ficava manchada e cabia à família aceitar o casamento. Pelo menos, assim se aconselhava a que fizessem os pais, de modo a não romperem definitivamente os laços com os filhos (Carvalho 2010b; Correia 2016; Oliveira 2015).

Todavia, segundo *as Constituições Sinodais do Arcebispado de Braga*, de 1639, um dos impedimentos para o casamento era o facto de o homem ter «roubado por

---

<sup>6</sup> As mulheres que não seguissem este processo deixavam de pertencer ao grupo de respeito: virgens, esposas, viúvas, e passavam a integrar o das prostitutas. Mas nem as prostitutas eram livres de praticar a sua sexualidade como desejavam. Continuavam a ser usadas pelos homens e obrigadas a satisfazer os seus desejos. Leia-se Douma 2016.

força a mulher com a qual não pode casar, sem ella estar em lugar seguro fora de poder de quem a roubou, donde possa consentir livremente» (*Constituições Sinodais do arcebispado de Braga* 1697). Por esse motivo, os capelães que interrogavam os contraentes, em Compostela, aproveitavam o momento em que o noivo saía em busca de testemunhas, para perguntarem à noiva se tinha sido obrigada a fugir, forçada a algo e ameaçada para que aceitasse casar<sup>7</sup>. Só depois de a mulher estar em lugar seguro, e separada do raptor, livre para dizer se o casamento era de sua vontade ou não, é que o casal podia ser autorizado a realizar o matrimónio (*Constituições Sinodais do arcebispado de Braga* 1697).

Apesar do rigor com que os elementos do sexo feminino eram ensinados a guardar a sua virgindade, havia muitas jovens que cediam aos homens mesmo não sendo casadas e não tendo realizado esponsais. Estudos revelam a existência de um período temporal superior a dez anos entre a idade de reprodução biológica e a idade de casamento, para os indivíduos do período moderno<sup>8</sup>. Este tempo era mais do que suficiente para que homens e mulheres cedessem aos seus impulsos sexuais, enquanto aguardavam atingir a idade para casar. A perda da honra, por vezes, tornava-se evidente a toda a comunidade, tal acontecia quando as raparigas solteiras apareciam grávidas. Por esse motivo, as mulheres que engravidavam de forma ilegítima, procuravam de várias maneiras libertar-se dessa condição. Para o efeito, tomavam chás abortivos ou provocavam quedas. Quando os seus intentos não eram realizados, escondiam a gravidez até ao fim e procuravam ter os filhos em segredo, desfazendo-se deles de seguida. Quando eram apanhadas, acabavam julgadas por infanticídio. Algumas das crianças nascidas destas relações eram expostas (Correia 2016; Carvalho 2010b).

Não raras vezes, a gravidez era resultado de violações. Contudo, mesmo nestes casos, era muito difícil a mulher conseguir escapar à culpa. Apesar da violação e da desonra de uma virgem ser considerada crime, era frequente assumir-se que a mulher se tinha deixado seduzir e tinha cedido aos intentos masculinos. Uma teoria da época considerava que além do homem também a mulher libertava sementes durante os atos sexuais que lhe eram prazerosos. Esta crença, levou a que muitos tribunais considerassem que as mulheres violadas, que engravidaram, tinham acabado por desfrutar da violação e por isso não eram vítimas, mas sim culpadas por não terem defendido a sua honra (Douma 2016)<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> AHD, Fundos Paroquiais, Paroquia de Santiago, Hospital Real, *Libros Sacramentales, 1693-1742*, Cota P019599, (Santiago de Compostela, XI e XII de 2019), ff. 101r.-147v.

<sup>8</sup> Sobre as idades médias dos casamentos em Portugal e Espanha, no período moderno, por região, veja-se Mattoso 2010.

<sup>9</sup> A teoria de que a mulher libertava uma semente acabou por ser abandonada. Passou a defender-se que apenas o homem libertava uma semente. Isto deveu-se ao facto de a teoria inicial dar à mulher um papel ativo na criação. Para evitar isso, o poder patriarcal acabou por definir que apenas o homem era ativo na criação e a mulher tinha um papel secundário, tornando-se apenas no recipiente onde a criança se desenvolvia. Leia-se Douma 2016.



## 2. NOTAS FINAIS

O nosso ponto de partida, para este trabalho, centrou-se na peregrinação a Santiago de Compostela como pretexto para a reintegração social, de indivíduos cuja honra e bom nome tinham sido manchados. Todavia, verificamos que a romagem a santuários também constituiu, no período moderno, uma forma de desterro de criminosos. A peregrinação foi, assim, utilizada como forma de castigo, aplicado pelos tribunais a quem havia cometido delitos graves.

Neste sentido, percebemos que as peregrinações se revelavam, em certos casos, uma alternativa para purgar a consciência e o corpo dos erros praticados. Eram um importante ato de contrição e de redenção, uma prática libertadora, um momento de transição entre o homem pecador e o homem reconciliado com Deus. Correspondiam a uma forma de limpar a alma, como se de um renascimento do indivíduo se tratasse.

Graças às dificuldades que os peregrinos enfrentavam ao longo dos caminhos, tornavam-se seres renovados. Tinham-se debatido contra o cansaço físico, as doenças, a pobreza, o facto de dependerem da esmola e caridade alheia, de terem de se humilhar perante o outro, de passarem frio e fome, de serem assaltados e agredidos por ladrões, de enfrentarem passagens solitárias por florestas escuras e perigosas, ficando à mercê de animais selvagens, como os lobos. Conseguiram, no entanto, resistir a todos estes revezes, cumprindo as suas penitências e purificando as almas.

Os noivos que encontramos em Santiago à procura de um padre para os casar tinham fugido juntos, numa tentativa de se unirem sem o consentimento das famílias. Apresentavam cartas onde confessavam terem tido relações carnais, baseados em palavras de casamento, trocadas entre ambos. Contudo as famílias não teriam aceitado essas ligações e por isso, não tiveram alternativa a não ser fugir e andar errantes até serem aconselhados a peregrinar a Santiago de forma a serem perdoados do pecado carnal e a poderem regularizar o seu estado<sup>10</sup>. Absolvidos e casados num dos grandes santuários da cristandade, estes indivíduos libertavam as suas consciências do peso dos pecados que os atormentavam.

RECIBIDO: 15-1-2023; ACEPTADO: 17-4-2023

---

<sup>10</sup> Estas fontes serão alvo de estudo aprofundado no âmbito da nossa tese de doutoramento que analisa as viagens e peregrinações no período moderno. AHD-ASC, Fundos Paroquiais, Paroquia de Santiago, Hospital Real, *Libros Sacramentales Bautizados 1693-1714 Casados 1708-1715 Bautizados 1714-1742, (empleados)*, Cota P019599.



## FONTES MANUSCRITAS

Archivo Histórico Diocesano-Arzbispado de Santiago de Compostela, Paroquia de Santiago, Hospital Real, *Libros Sacramentales, 1693-1742*, Cota P019599.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL, A.C. (1685). *Summa seu praxis judicium et advocatorum. Liber utilissimus judicibus, et advocatis*. Conimbricæ: apud Emmanuelem Diaz: a custa de Antonio Barreto mercador de livros.
- ARAÚJO, M.F. (2002). «Amor, casamento e sexualidade: velhas e novas configurações», en *Psicologia: Ciência e Profissão*. Brasil: Conselho Federal de Psicologia, n.º 2, pp. 70-77.
- ARRIBAS BRIONES, P. (2013). «Drama de dos peregrinos excalvinistas fallecidos en Villaveta (Burgos) en 1831», en Pugliese, C., Piccat, M. y Arribas Briones, P. (eds.) *Vida y muerte de dos peregrinos pícaros y conversos*. Pomigliano d'Arco: Edizioni Compostellane, pp. 85-140.
- BOTTÉRO, J. (1998). «Tudo começa na Babilónia», en Duby, G. (dir.) *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Mem Martins: Terramar, pp. 17-47.
- CARVALHO, J.R. (2010a). «Confessar e devassar: a Igreja e a vida privada na Época Moderna», en Mattoso, J. (dir.) *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*. Maia: Círculo de Leitores, pp. 32-57.
- CARVALHO, J.R. (2010b). «As sexualidades», en Mattoso, J. (dir.) *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*. Maia: Círculo de Leitores, pp. 96-129.
- CAUCCI VON SAUCKEN, P. (1993). «Vida y significado del peregrinaje a Santiago», en Caucci von Saucken, P. (dir.) *Santiago: la Europa del peregrinaje*. Barcelona: Lunwerg Editores, pp. 91-113.
- Constituições Sinodais do arcebispado de Braga ordenadas pello Illustrissimo Senhor Arcebispo D. Sebastião de Matos e Noronha no anno de 1639 e mandadas emprimir a primeira vez pelo Illustrissimo Senhor D. João de Sousa Arcebispo e Senhor de Braga Primas das Espanhas, Lisboa, Na Officina de Miguel Deslandes, 1697.*
- CORREIA, C.P.C.C. (2016). *A sexualidade feminina na Idade Média Portuguesa-Norma e Transgressão*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- COSTA, T.T.O. (2018). *Nas Terras Remotas o Diabo Anda Solto: Degredo, Inquisição e Escravidão no Mundo Atlântico Português (séculos XVI a XVIII)*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- DANTAS, B.S.A. (2010). «Sexualidade, cristianismo e poder», en *Revista de Estudos & Pesquisas em Psicologia*. Rio de Janeiro: Universidade do Estado de Rio de Janeiro, vol. 10, n.º 3, pp. 700-728.
- DOUMA, K.E. (2016). *The Publicity of Female Sexuality in the Early Modern Period: An Analysis of Reproductive Intervention Techniques*. Virginia: Washington and Lee University.
- DUBY, G. (1998). *Amor e Sexualidade no Ocidente*. Mem Martins: Terramar.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, F. (2004). *Las peregrinaciones a Santiago*. Vigo: Editorial Galaxia.
- HERBERS, K. (1993). «Las peregrinaciones alemanas a Santiago de Compostela y los vestigios del culto jacobeo en Alemania», en Caucci von Saucken, P. (dir.) *Santiago: la Europa del peregrinaje*. Barcelona: Lunwerg Editores. pp. 321-355.



- HESPANHA, A.M. (1987). «Da “Iustitia” à “Disciplina”, Textos, Poder e Política Penal no Antigo Regime», en *Anuario de Historia del Derecho Español*. Madrid: Ministerio de Justicia de España, n.º 57, pp. 493-578.
- LAMMERANT, Y. (2000). «Les Pèlerins des Pays-Bas Méridionaux à Saint-Julien-des-Flamands à Rome au XVII et XVIII Siècle», en Boutry, P. y Julia, D. (dirs.) *Pèlerins et pèlerinages dans l'Europe moderne: actes de la table ronde organisée par le Département d'histoire et civilisation de l'Institut universitaire européen de Florence et l'Ecole française de Rome, (Rome, 4-5 juin 1993)*. Rome: École Française de Rome. pp. 271-306.
- LEANDRO, M.E. (2006). «Transformações da família na história do Ocidente» en *Theologica*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, fasc. 1, pp. 51-74.
- MIECK, I. (1990). «A Peregrinação a Santiago de Compostela entre 1400 e 1650: resonancia, transformação de estrutura e crise», en Almazán, V. (ed.) *Seis ensaios sobre o Camiño de Santiago*. Vigo: Editorial Galaxia. pp. 291-360.
- MONTEIRO, N.G. (2010). «Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos», en Mattoso, J. (dir.) *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*. Maia: Círculo de Leitores. pp. 130-159.
- MOTA, G. (2009). «A Igreja, a Mulher e o Casamento no século XVIII», en Marques, M.A.F. (coord.) *Mulher. Espírito e Norma. Actas do IV Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões, S. Cristóvão de Lafões*. Lafões: Associação dos Amigos do Mosteiro de S. Cristóvão de Lafões. pp. 103-118.
- OLIVEIRA, A. (2015). *História de Portugal*. Coimbra: Palimage, vol. II. *Ordenações Filipinas. Livro V. Edição «fac-simile» da Edição de Cândido Mendes de Almeida, Rio de Janeiro de 1870*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- PÉREZ ÁLVAREZ, M.J. (2015). «Comportamientos sexuales «movidos por la fragilidad humana» en la Montaña de León durante la edad moderna», en Braga, I.D. y Torremocha Hernández, M. (coords.) *As mulheres perante os tribunais do antigo regime na Península Ibérica*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. pp. 201-233.
- PLÖTZ, R. (1993). «Peregrinatio ad limina Beati Jacobi», en Caucci von Saucken, P. (dir.) *Santiago: la Europa del peregrinaje*. Barcelona: Lunweg Editores. pp. 17-37.
- SCHMUGGE, L. (1990). «A Peregrinação libéranos: unha tese sobre o significado da peregrinação medieval», en Almazán, V. (ed.) *Seis ensaios sobre o Camiño de Santiago*. Vigo: Editorial Galaxia. pp. 265-286.
- WIESNER-HANKS, M.E. (2001). *Cristianismo y sexualidad en la Edad Moderna. La regulación del deseo, la reforma de la práctica*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.



# REALISMO ENFERMIZO MEXICANO. REYGADAS Y ESCALANTE\*

Pau Pascual Galbis  
Universidade da Madeira\*\*  
[pau.galbis@staff.uma.pt](mailto:pau.galbis@staff.uma.pt)

## RESUMEN

Viaje hiperrealista hacia el abismo de la sociedad mexicana contemporánea, que Luis Buñuel inauguraría con el estreno de *Los olvidados* en 1950, donde se entremezclaba la pobreza, maldad y una inquietante extrañeza muy naturalista. En este artículo se analizarán una selección de películas incómodas y transgresoras de Amat Escalante y Carlos Reygadas, en las que predominan un realismo patológico, mediante narrativas cercanas a lo amargo e inverosímil. Largometrajes que exhiben deseos reprimidos, violencia, impunidad y corrupción. Lacras y obsesiones que infelizmente sufre el México actual, en el que ambos autores se expresan de manera portentosa y crítica hacia dichas plagas. Por último, producciones que nos evocan una mirada poética e incisiva sobre las diversas problemáticas del país norteamericano.

**PALABRAS CLAVE:** Carlos Reygadas, Amat Escalante, cine contemporáneo mexicano, realismo enfermizo, violencia en México.

MEXICAN SICK REALISM.  
REYGADAS AND ESCALANTE

## ABSTRACT

A hyper-realistic journey into the abyss of contemporary Mexican society, which Luis Buñuel would inaugurate with the premiere of *The Forgotten* in 1950, where poverty, evil and a disturbance, very naturalistic strangeness intermingled. In this paper, a selection of uncomfortable and transgressive films by Amat Escalante and Carlos Reygadas will be analyzed, in which pathological realism predominates, through narratives close to the bitter and implausible. Feature films that exhibit repressed desires, violence, impunity, and corruption. Blemishes and obsessions that current Mexico unfortunately suffers, in which both authors express themselves in a portentous and critical way towards these plagues. Finally, productions that evoke a poetic and incisive look at the various problems of the North American country.

**KEYWORDS:** Carlos Reygadas, Amat Escalante, mexican contemporary cinema, sick realism, violence in Mexico.



## 1. INTRODUCCIÓN

Debéis saber, que toda enfermedad, es una expiación y que, si Dios no la considera terminada, ningún médico puede interrumpirla.  
(Paracelso *et al.* Roudinesco 2009, 29)

Un trastorno que prescriba las culpas, que se purifique de ellas por medio de alguna renuncia. De esta alteración moral sumida en la enfermedad del alma o del espíritu trata la obra cinematográfica de los directores Carlos Reygadas Castillo y Amat Escalante. Cuyos trabajos transitan por el convulso México contemporáneo prisionero de su pasado, sincrético culturalmente e insurgente con el poder despótico. Ambos autores mexicanos han efectuado unas películas soberbias de un realismo patológico amargo en sus formas y cruel en contenido, que retrata sin tapujos la sociedad de su tiempo.

Creo que puede afirmarse que hoy en día, México, es el país más injusto del mundo. El sufrimiento que hay en este país a nivel micro, que es lo que realmente cuenta, es incalculable. Es un país maravilloso, hasta que te toca mala suerte, y ese día es el peor; y hay mucha gente a la que le toca (Reygadas 2017, 33).

Un sufrimiento cotidiano, desarrollado con poesía y crueldad en los dos artistas con argumentos terrenales que discurren en un México en colapso. Juan Villoro expresa que México es el país del carnaval y del apocalipsis. Pero ahora, es ya solo del apocalipsis. Además, los dos realizadores mexicanos fabrican unos filmes de ficción, que tienden al género experimental y documental e inciden en las problemáticas de su nación. Primero, sobre el nefasto narcotráfico, tortura y desamparo, transcurrido por tierras del Bajío y acontecidos en el largometraje *Heli* (2013), de Amat Escalante. Por otro lado, Reygadas nos muestra desde su memoria familiar una simbiosis entre sueños, deseos y una realidad insoportable en su película *Post Tenebras Lux* (2012). Asimismo, hay que añadir que tanto Escalante como Reygadas pertenecen a una nueva generación de cineastas mexicanos herederos del *Nuevo cine latinoamericano* que surgió en México en los sesenta (Ruffinelli 2011, 123) destacando a realizadores contemporáneos como Michel Franco, Pedro Aguilera, Kenya Márquez, Julián Hernández y Tatiana Huezo, entre otros que emplean excelentemente un naturalismo peculiar, minimalista en sus formas, primando en los vicios y excesos del individuo. Próximos, a su vez, al decadentismo estético de Baudelaire, crueldad etnográfica de Buñuel y a la austeridad espiritual de Tarkovski.

El estreno del largometraje *Los olvidados* (1950), dirigido por Luis Buñuel en México, causó un gran escándalo y malestar entre la población de aquel tiempo. No entendían cómo la madre del protagonista podría ser tan mala con su hijo y

---

\* Agradecimientos: este artículo cuenta con la financiación nacional de FCT –Fundação para a Ciência e a Tecnologia (Portugal)–, I.P., en el marco del proyecto UIDB/04057/2020.

\*\* Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura [ID+] Portugal.



que también, en algunos barrios de su país, hubiera tanta pobreza y fealdad. Pues la película relatava la vida miserable de unos niños delincuentes en la Ciudad de México y de su desgraciado porvenir. A pesar de las fuertes críticas y rechazos, esta película marcó un camino a seguir influyendo en el posterior cine nacional, quedando el cinematógrafo como un medio de reivindicación político-social. Además, Buñuel, en la conferencia *El cine. Instrumento de poesía* en la Universidad Nacional Autónoma de México, formula una nueva realidad cinematográfica, distinta a la neorrealista imperante y en la que contiene las cualidades de la poesía y el misterio. Aparte también de proponer una múltiple visión de lo real, llena de efectividad, deseos y ánimos (Buñuel 1958, 3). Efectivamente, el cineasta aragonés propugna un cine como instrumento de poesía que, a su vez, sea revolucionario, aunando la propuesta formal con la ideológica. A más de acentuar, el aspecto ético del artista y de su responsabilidad social; aspectos que justamente aparecen en el cine de Reygadas y Escalante. Del mismo modo, Buñuel no habla de irrealidad, puesto que, como expone y citando a Breton, lo fantástico no existe, todo es real. Hay que matizar que lo maravilloso surrealista es opuesto a lo fantástico, pues opera y existe dentro de lo cotidiano, para alterar su significado de manera combativa. Así de este modo, se consigue la máxima atención del espectador, no desconectando de lo real y no interpretándolo como un efecto escapista gratuito. A lo sumo, en el cine enfermizo de Reygadas y Escalante, todo su realismo, aunque sea a veces muy salvaje, pornográfico y virulento, es principalmente de orden poético, al igual que el enunciado por el español, reuniendo lo cotidiano y lo ideológico.

La visión cinematográfica de Carlos Reygadas navega entre su propia intimidad y una memoria emancipada que atraviesa pensamientos, sueños y objetos de deseo. En esa encrucijada metafísica coincide con el cine de Andrey Tarkovski con su peculiar tiempo emocional, espesa familiaridad, naturaleza y, sobre todo, la presencia de los animales como elementos paradigmáticos narrativos (Bordun 2017, 33). Además, el cineasta mexicano configura el espacio transcendental de sus películas, a través de la luz y el paisaje, semejante al cine de Carl Theodor Dreyer, con un estilo a veces realista y otras, de tipo expresionista. Por otra parte, la obra fílmica de Amat Escalante evoca un realismo más frío y seco, de una objetividad social más firme. En relación con la violencia acontecida, es de una manera más cruda. Semejante al tratamiento dado a la agresividad en algunos largometrajes críticos de Stanley Kubrick. A la par, el director de Guanajuato adopta una puesta en escena etnográfica y política, que nos recuerda al Luis Buñuel del período mexicano, con personajes conflictivos en sus calles degradadas, hogares necesitados y diálogos populares, todos ellos tan reivindicativos. También Escalante alcanza en sus películas ciertos episodios oníricos, afines a las luces sombrías del ser humano. Traducidos con frecuencia en disturbios psicológicos, crímenes caóticos y en otros sucesos de ciencia-ficción controvertidos.

A la par, ambos artistas tienen casualmente en común una importante amistad, desde que Escalante trabajara como asistente y técnico de fotografía en los primeros largometrajes de Reygadas. Además, es significativo que este mismo director haya coproducido todas las películas de Escalante desde su ópera prima, *Sangre* (2004). Asimismo, esta pareja, según Abraham Cruz Villegas en *Cinema 23*, efec-



túan en sus películas unos retratos de la realidad humana, más allá de la identidad mexicana; centrándose en la vulnerabilidad humana: paisaje descarnado, bruto, desalmado, violento, canalla, del que somos parte; donde somos también el problema y la cochinateda. En cierta manera, el realismo enfermizo constituido con tics de documental y experimental tanto en Reygadas como en Escalante deriva en secuencias violentas de inclinación monstruosa, así como en otras partes que son siniestras, sexuales y conocidas, para representar todas ellas un misterio. Afín a la poética de Buñuel y a la plástica de Tarkovski. Igualmente declara Diego E. Osorno a Reygadas en una conversación que él mismo ha creado una escuela en México, pues está Amat Escalante y Pablo Echevarría en el documental. Es decir, hay ya todo un efecto posterior a su filme *Japón* (2002).

La metodología empleada en esta investigación se basa en el análisis temático de tipo sociológico de Jacques Aumont, desenvuelto en los argumentos de los dos filmes. Asimismo, he de afirmar que, tanto en el cine como en todas las producciones significantes, no existe contenido que sea independiente de la forma, a través de la cual se expresa. Pues su verdadero análisis debe suponer necesariamente el estudio de la forma de su contenido (Aumont y Marie 1990, 132). Respecto a la crítica cinematográfica de las piezas de los directores, quiero enfatizar el libro de Troy Bordun *Genre Trouble and extreme cinema*. Así como también el imprescindible *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio*, junto con las valiosas entrevistas concedidas en *Los Cuadernos de Cinema 23*, entre otros más artículos. En referencia a la violencia en el México contemporáneo, señalar la compilación de *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI*. Además de los ensayos *Violencia y cine contemporáneo*, de Olivier Mongin, y los *Estudios sobre necropolítica*, de Étienne Balibar. Por otro lado, el libro *Nuestro lado oscuro* de Élisabeth Roudinesco, como otros, completarían las categorías de lo perverso e inquietante, desarrollado en las escenas. Por lo demás, sobre Andrey Tarkovski; citar, a su propio magnífico ensayo *Esculpir el tiempo* y de Luis Buñuel nombrar a su interesante conferencia *El cine. Instrumento de poesía* en la Universidad Nacional Autónoma de México. Por otra parte, y en concordancia con las disertaciones de otros cineastas, son de igual de importancia *Las teorías de los cineastas*, de Aumont, así como otras ediciones. En última instancia resaltar al autor Bill Nichols sobre los admirables estudios alrededor del proceso, tipologías y significado del documental.

## 2. UN REALISMO CRUDO DE TALANTE DOCUMENTAL

En cierto modo, mis películas tienen buena parte de documental. Y ser director es explicar, narrar, cómo vivo la vida, cómo veo la vida que me envuelve. (Escalante *et al.* Peris 2017, 4)

La dimensión documental de la obra de Reygadas se debe a varios elementos: primero el que todos los actores del filme sean actores no profesionales; segundo, el que todos los lugares filmados sean reales y que no se haya construido ningún



edificio o casa para las necesidades del rodaje.  
(Benmiloud 2002, 1)

Ambos cineastas convergen en sus filmografías por un tratamiento de la realidad muy cercano al género documental, puntualizar que en mayor medida en la obra de Reygadas<sup>1</sup>. Por lo tanto, los dos realizadores sienten una predilección por contratar a actores no profesionales y por trabajar en situaciones y lugares conocidos, sin decoración. De hecho, Reygadas declara que en su filme *Post Tenebras Lux* (2013) para que los niños en escena tuvieran una interpretación más intensa y real tenían que ser sus propios hijos. De lo contrario serían representaciones de niños (Bordun 2017, 67). Asimismo, ratifica el autor mexicano que una actuación es únicamente *naturalista* cuando invoca al deseo de la presencia retratando a los *actores-personajes*, tal como son en la realidad, más verídica y cotidiana. Un ascetismo y virtud gestual allegado a las teorías del cineasta Robert Bresson, el cual desarrolla un estilo exclusivo renunciando a actores profesionales y a todo artificio, en busca de un lenguaje visual puro que denomina *cinematógrafo*, alejado de toda dramaticidad y de interpretación mimética. En busca de una verdad social, que es al mismo tiempo paradójica, intermitente y fugaz como la vida misma, a esa discontinua verdad de la percepción de la realidad, la llamará *encuentro*. Así pues, escribe Bresson en sus *Notas sobre el cinematógrafo*: «Rodar es ir a un encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti» (Bresson 1979, 26). Al mismo tiempo que coincide con Tarkovski en la concepción de una interpretación del actor. De modo: espontánea e involuntaria para que suceda algo delante de la cámara, término parecido a la idea bressoniana de *encuentro* (Aumont 2004, 39). También Escalante apuesta por la utilización de los no actores. Aparte por lo demás de inspirarse mucho en el trabajo de Bresson. En cierto modo antes de actuar, entregó a sus personajes un ejemplar de su libro *Notas sobre el cinematógrafo* para que tuvieran en mente la naturalidad que el cineasta pretendía en su puesta en escena.

Por otra parte, y en específico en Reygadas, hay que manifestar que no está documentando lo real, se está entrometiendo en él (Bordun 2017, 68). Una aseveración que desvela el carácter voyerista e impertinente del cineasta chilango al oscilar constantemente entre los dos géneros audiovisuales, ficción y documental, e inclusive limitando con el arte de vanguardia. No obstante, en las piezas de Escalante no incursiona tanto en el devenir de la no ficción, sino solo para reforzar alguna premisa establecida en sus producciones ya sean estas de una finalidad social, étnica, identidad o política.

En general en el cine documental, aparte de que siempre hay una construcción, un montaje de selección y un encuadre de unas ciertas imágenes, hay una intervención, o sea, una mediación con la realidad. Sin embargo, hay también una cierta

---

<sup>1</sup> Tono documental muy marcado en todas sus películas, como *Japón* (2002), *Batalla en el cielo* (2005), *Stellet Licht* (Luz silenciosa, 2007) y *Nuestro tiempo* (2018). Inclusive su corto *Este es mi reino* (2010).





veracidad, una sensación de presente ante lo representado que se resiste a ser tomada como un mero artificio (Nichols 2013, 22). De hecho, he de esclarecer que en el caso de Reygadas y Escalante<sup>2</sup>, sus producciones en general son ficciones, con procedimientos cercanos al documental de estilo poético y anexas a una denotada intervención social. Conforme Nichols la variante extrema del documental de reflexión estilística, o sea, la poética, serían en cierta manera las piezas que introducen fisuras e inversiones y giros inesperados narrativos para dirigir nuestra atención hacia el trabajo del estilo del autor. Efectivamente son tan constantes que se convierten en una modalidad poética o ensayística, perdiendo su nexos con un referente histórico en favor de puntos de atención más internos como son el color, la tonalidad, la composición, la profundidad de campo, el ritmo o las sensibilidades y percepciones del artista. Consecuentemente, tales factores formales, con sus conformidades léxicas, igualmente acontecen en la obras de ambos directores. Esencialmente en las películas de Reygadas, como, por ejemplo, en *Post Tenebras Lux*, y en *Stellet Licht* (Luz silenciosa, 2007) y en los filmes de Escalante, como en *La región salvaje* (2016) o *Sangre* (2005). A más, el documental poético comparte terreno con la vanguardia, al que no le importan las convenciones de la continuidad creadas por el montaje, ni que no se entienda el espacio ni el tiempo donde pasan las acciones. Su interés radica en la exploración de las asociaciones y las pautas relacionadas con los ritmos temporales y las yuxtaposiciones espaciales (Nichols 2013, 187).

Por otro lado, agregar que Amat Escalante recoge el estilo de Carlos Reygadas, a quien asistió particularmente en la dirección de *Batalla en el cielo* (2005) y que luego fue coproductor de *Heli* (2013). Además, el cineasta de Guanajuato tiene también una influencia notoria de Bruno Dumont, uno de los directores representantes del *Nuevo Extremismo Francés*, denominado de esta manera por el crítico James Quandt; como una corriente artística cinematográfica de la primera década del siglo XXI, que agrupa a autores que muestran el cuerpo humano en sometimiento, o sea, en cualquier modalidad posible de explotación, perversión y mutilación; como, por ejemplo, citar al cine de Gaspar Noé, Bertrand Bonello, François Ozon, Marina de Van, Catherine Breillat y Claire Denis, entre otros. A más, hay que comentar que el cineasta francés Dumont seleccionó a Escalante como uno de los becarios para una residencia de París organizada por el Festival de Cannes. En especial por su impasible filme *Sangre* (2005) de un discurso desvitalizado, seco y vacío (Solórzano 2017, 4). Por consiguiente, la cinta resultante en tal ayuda del realizador mexicano fue *Los bastardos* (2008) de un relato amargo, sobre las ocurrencias de unos desesperados emigrantes mexicanos, envueltos en crímenes, robos y abatimiento. Situada la acción en la ciudad de Los Ángeles.

---

<sup>2</sup> En Escalante, ese estilo documental se destaca en *Heli* (2013), *Los bastardos* (2008) y *Sangre* (2005).

### 3. EL ENCUENTRO DE LOS DESEOS PROHIBIDOS. POST TENEBRAS LUX

Prohibir alguna cosa, es despertarnos el deseo.  
(Montaigne 2007, 717)

Un encuentro *bressoniano* de deseos ocultos y reprimidos acontecidos en el largometraje *Post Tenebras Lux* (2013), de Carlos Reygadas, que trascienden como los destellos de los relámpagos en el prólogo del filme pero de manera irreverente, abstracta y extraordinaria. Por otro lado Bill Nichols apunta que el tema central del documental poético es ofrecer un punto de vista artístico de los hechos que se quieren mostrar. A más de tener una intención ideológica de transformación social. Así pues, estos componentes formalistas de no ficción, anhelos cohibidos, convenciones narrativas y pautas emancipadas, son limítrofes, a su vez a *Post Tenebras Lux*. Una cinta excepcional sobre el punto de vista del protagonista Juan en relación con los deseos censurados, ensueños y tabúes. Además de hablar sobre la pérdida de inocencia, el mundo patriarcal, el choque de la visión occidental y no occidental de la vida, que ambas coinciden en México. Especialmente esta temática etnográfica es una preocupación frecuente del director, expresando en una entrevista:

Hay como [...] un encuentro de dos cosmogonías, que me parece ser, es lo que vivimos a diario en este país [...]. Yo creo que en México, hay gente que concibe el mundo de manera occidental. [...] Y luego está otra gran parte de México, la mayoría, que vive una cosmogonía de unidad (Reygadas 2017, 16).

También de incidir de manera corrosiva en la problemática clasista y étnica de su país. Realmente esa polémica sociocultural se reitera constantemente en la carrera cinematográfica de Reygadas. Por ejemplo; puntualizar el escándalo que ocasionó la escena de la felación efectuada por una joven pudiente *güerita* a un obeso mestizo y humilde en su filme *Batalla en el cielo* (2005) o la controversia causada con la escena sexual entre un adulto al borde del suicidio y una vieja con más esperanzas de vivir en su ópera prima *Japón* (2002).

El argumento de *Post Tenebras Lux* resulta complejo, no obstante, se podría sintetizar en este simple relato genérico. Un acomodado arquitecto Juan (Adolfo Jiménez Castro) y su mujer Natalia (Natalia Acevedo) y dos hijos Rut (Rut Reygadas) y Eleazar (Eleazar Reygadas) viven en una lujosa casa, la misma residencia del director. Localizada en una zona rural de Tepoztlán, estado de Morelos, cerca de la Ciudad de México y, día a día, tienen experiencias inverosímiles con los vecinos del pueblo. Esta familia es de piel clara contrastando dramáticamente con los trabajadores del hogar *Siete* (Willebaldo Torres), que es más oscuro y pobre. Al describir la situación de clase en el México contemporáneo, Bordun señala que clase y etnicidad van de la mano, lo que significa que cuanto más oscuro es, probablemente más pobre sea (Bordun 2014, 85). Este tema sociocultural lo podemos presenciar reiteradamente en cada una de las películas de Reygadas como si de una obsesión constante se tratara, por ejemplo, en el pintor depresivo (Alejandro Ferretis) que visita un pueblo rural en el filme *Japón* (2002). Marcos (Marcos Hernández) como el obeso y



moreno chófer de la joven y bella Ana en *Batalla en el cielo* (2005) y en *Luz silenciosa* (2007) con los menonitas blancos que viven aisladamente del México mestizo y real.

La primera parte de *Post Tenebras Lux* es perturbadora como todo el largometraje en sí mismo. De hecho, solo los niños y los animales presentes están en paz y armonía. En este impresionante prólogo, localizado en un campo verde de fútbol, transcurre entre la luz del atardecer y el oscuro crepúsculo. Mientras que su propia hija pequeña Rut balbucea diciendo: *Mami, Papá, Casa, Rut, Eleazar*. Entre algunos caballos, vacas y perros dispersos. Igualmente surge una tormenta con relámpagos, nubes y charcos de agua e inaugurando al espacio *vitalista* de la Zona del filme *Stalker* (La Zona, 1979), de Andrey Tarkovski. Donde lo natural es vehículo artístico y el agua es un elemento informe que acoge a las ruinas de un cataclismo científico remoto. En referencia a dicho espacio omnipotente, Tarkovski comenta:

La Zona en sí mismo no simboliza nada, al igual que nada simboliza en mis películas, la Zona es la vida, y por hecho de atravesarla, un hombre puede hundirse o salir bien. Si lo logra o no, depende de su propia autoestima y capacidad para distinguir entre lo que importa y lo que es solamente pasajero (Tarkovski 2013, 213).

Efectivamente la respuesta del cineasta ruso es la misma contestación de Reygadas sobre *Post Tenebras Lux* en la que alega que en esta misma película, no hay símbolos, pues sus trabajos discurren sobre la vida. Por cierto, Buñuel también opina de la misma forma, negando rotundamente los supuestos símbolos sugeridos y explicativos, razonados por los críticos sobre sus filmes y proclamando una realidad poética de carácter activista, emocional y vanguardista, muy distinta a la fría neorrealista. En particular, Buñuel erige un realismo que es muy contiguo al cine de base de Escalante y Reygadas, coincidiendo en su estructura artística y premisas sociales. No obstante, el cineasta aragonés no va más allá en sus representaciones e imaginarios, y por el contrario los autores mexicanos Escalante y Reygadas acceden a un estilo contemporáneo *extremo* de mayor crudeza en todos sus aspectos estéticos, éticos y sensoriales posibles. Concordante con el contexto enfermizo real de violencia, desigualdad y malestar en el país americano actual.

A pesar del éxito económico y familiar de Juan, el protagonista de la trama tiene una adicción a la pornografía en Internet. Este mal hábito es brevemente mencionado por él mismo en una asociación de ayuda a los alcohólicos, drogadictos y viciosos de cualquier tipo y resurge, quizás, en su agresión hacia su perra Martita, y en su frustración sexual hacia su esposa. A la vez, que su mujer Natalia probablemente esté afectada por las ansiedades de su marido generándole problemas emocionales. Estas ciertas represiones emergen principalmente en el sueño lujurioso de la sauna desarrollada en un contexto europeo y en el que Natalia fornicaba con un desconocido. Mientras que su cabeza descansa en el regazo de una mujer madura y extraña, que le contesta en francés: que está hecha para ese placer. Este mismo acto erótico es netamente exhibicionista, pues todo es observado por varias jóvenes y un grupo de hombres de mediana edad. Todos completamente desnudos. De todas maneras, en esta película, la representación del sexo tiene un enfoque distinto, tenue y ligero, en comparación con los anteriores filmes de Reygadas,



más explícitos, transgresores y obscenos. Análogo a los conflictos conyugales, el cineasta mexicano manifiesta:

Post Tenebras Lux, tiene que ver con cuestionamientos sobre la estabilidad emocional individual en su relación con estructuras de permanencia como el matrimonio y la familia, temas de otra edad (Reygadas 2017, 41).

Aunque inicialmente en el largometraje no hay ninguna tensión perceptible entre Juan y *Siete* e incluso al principio, parecen ser amigos, hay evidentemente unas penetrantes diferencias étnicas y de clase importantes que el autor más tarde explora. En un día de celebración nacional, Natalia se da cuenta de que ha olvidado algo en su casa. En el viaje de regreso la familia se detiene en un restaurante y ve a Jarro, otro trabajador que en ese momento se suponía que debía estar vigilando la casa de la familia, mientras estaban fuera. Natalia y los niños se quedan con Jarro y Juan va a buscar sus cosas. En su regreso a casa, Juan sorprende a *Siete* y a otro hombre en medio de una tentativa de robo en su propiedad. A instancias del otro sujeto *Siete* dispara a Juan y ambos individuos huyen, dejando a Juan por muerto. Como resultado, Juan pierde parte de un pulmón. Más tarde *Siete* arrepentido o asustado por la justicia decide visitar a su patrón herido y encuentra a sus dos hijos solos en la casa. Informándole de que su padre ha acabado de fallecer. Luego finaliza trágicamente con *Siete* desesperado paseando por un campo y sin previo aviso se extirpa salvajemente su cabeza con sus propias manos. Un final tremendo, monstruoso, connotando ira, rabia y desasosiegos extremos. Sin embargo, no es la historia, el móvil ni el sentido principal de la película *Post Tenebras Lux*. Reygadas pretende irrumpir agudamente en la mente del espectador, al igual que Tarkovski hiciera con sus imágenes orgánicas y espirituales. Pero desde su propia casa con sus propios hijos y recuerdos. Emanando sus vicios, defectos, anhelos prohibidos y demonios personales que se conjuran en una especie de exorcismo autorreferencial. Aunque el cineasta niega que el arquitecto adicto a la pornografía internáutica y proclive a accesos de maltrato animal que protagoniza la película sea su contrafigura o *alter ego* (Costa 2014, 2).

En consecuencia, los saltos narrativos, planos insólitos y el uso de lentes que enfocan la parte central de la imagen (como podemos observar en la figura 1) difuminan y distorsionan el marco con un formato académico de pantalla 1:33 y forjan a que el celuloide inquiera en las entrañas de la vida; es decir, a su plenitud espacio-temporal y contradicción. Las expectativas, miedos, alegrías y fracasos coexisten como una manera de acceder a los recovecos inquietantes de nuestro inconsciente estableciendo un realismo borroso y enfermizo, pero desgraciadamente sincero.

Añadir también otras escenas inverosímiles, repetidas al inicio y al final de talante conceptual que destrozan brutalmente la narrativa lineal del largometraje y que tratan de la preparación de un grupo de adolescentes ingleses para un partido de rugby, estirándose, gritando y cantando. A lo sumo Bordun escribe que el elemento más disruptivo del filme es el partido de rugby. Las dos escenas de rugby son visual y lingüísticamente puras anomalías salvajes (Bordun 2013, 101). En principio unas imágenes extraídas de su memoria privada, pues Reygadas ama el deporte





Fig. 1 Fotograma del filme *Post Tenebras Lux* (2013) con *Siete* y su mujer.  
Fuente: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/post-tenebras-lux>.

y cuando era joven asistió y jugó al rugby en una escuela en Derbyshire en el Reino Unido. Igualmente es interesante anotar como coincide con el filme de Tarkovski *Nostalgia* (1983) sobre sus memorias familiares de Rusia, reflejadas por fuerza en la Italia de su exilio. La importancia de la experiencia directa, no superflua de sus motivos personales específicos y reiterados: el agua, el perro, la casa en un campo; todos ellos como retablos que se desvanecen en el tiempo. Y que el cineasta lo representa de manera espléndida con el paseo performático del actor Oleg Yankovsky con una vela, metáfora de la vida en una piscina húmeda, mugrienta y vacía.

En relación con el título de *Post Tenebras Lux* hay que expresar que es un lema extraído del Libro de Job, cuyo significado en latín es *tras la oscuridad, la luz*; es decir, después de la tormenta en la mente del individuo sigue la serena calma. En efecto es un proceso maniqueísta de asociación eterna, inevitable e indivisible. En cierto modo, la película de Reygadas transmite una sensación de incompletitud, letargia y fragmentación. Pues está cimentada con los sueños, ilusiones y anhelos de los protagonistas que fluyen de manera ordenada, pero con un imaginario hacia la incertidumbre. Otorgando a su vez al espectador una estimulación visual única, mediante la cual una estructura narrativa descansa con las tradiciones e ideas del cine de índole más experimental. En referencia a las controvertidas escenas del demonio rojo en *Post Tenebras Lux* deambulando cautelosamente por las habitaciones de noche empuñando una caja de herramientas. Están elaboradas con imágenes sintéticas de computador, apareciendo fantasmagóricamente dos veces en su propia casa. Tal vez, connotan alguna alusión familiar de infortunio pasado. A propósito, hay que indicar que la caja de herramientas pertenecía a su padre. En realidad, estas dos escenas marcan el inicio y final del celuloide. Por lo demás mencionar a las abundantes imágenes lentas e intercaladas de paisajes naturales con los ejecutantes familiares: durmiendo, jugando, desnudos, trabajando, meditando o comiendo en su hogar.



Paralelamente sobre la narrativa de la película, hay que resaltar que predomina un discurso híbrido con secuencias que son como sueños *flashbacks* y *flashforwards* que funcionan como evidencias de los deseos de un personaje. Así pues y conforme Reygadas la película se desplaza entre todos los niveles de percepción «que incluyen los sueños, cosas que anhelas, recuerdos, un futuro imaginado, el presente consciente y una realidad más allá de nosotros» (Bordun 2017, 11). Pese a todo, el director de la Ciudad de México comenta que su cine es tremendamente narrativo y siempre hay una línea clara que conecta. De todas formas, el autor pretende que los espectadores se queden con un sentimiento o sentido de la obra de manera más introspectiva en lugar de seguir o identificarse de manera convencional con una historia, trama o personaje. A la sazón, el cineasta mexicano propone una experiencia que estimule la reflexión del espectador, sobre aquello que es esencialmente humano y eterno en cada uno, como a su vez manifestaba Tarkovski sobre sus películas. Además, este aspecto sobre la audiencia de Reygadas es similar a la preocupación emocional, extática y cognitiva ante el espectador de las teorías fílmicas de Serguéi Eisenstein. Como también abordará Alfred Hitchcock, sobre la recepción del público ante el cine, pero orientado de otra manera, ligado al *suspense* y junto con una narrativa más transparente.

#### 4. LA CRUELDAD INÉDITA DEL NARCOTRÁFICO Y LO COTIDIANO. HELI

Amat tiene una muy particular manera de retratar la vida cotidiana de México, como si nos asomáramos al acontecer diario de alguna familia que no sabe que la observamos.  
(Reyes 2017, 4)

Así pues, Escalante logra en todas sus obras audiovisuales una representación de la cotidianeidad, muy conseguida. La presentación de lo ordinario es uno de los puntos más destacados que tiene este artista. Con escenas que representan la intimidad total, los momentos más secretos de la existencia humana. Escalante ya tiene varias producciones en las que muestra a más, mecanismos de comportamiento basados en la sexualidad de la pareja e impregnados de un realismo naturalista. Por lo demás es muy riguroso en cómo muestra las interrelaciones familiares, interacciones que afectan el destino del mundo entero, dándoles una importancia decisiva. Exactamente lo que pasa en el hogar se refleja en la suerte del mundo. Por ende, Gabriel Reyes, coguionista de *Heli* (2013), largometraje, dirigido y coescrito por Amat, refiere que, durante la preproducción de esta película, «nunca buscaron simbolismos o alegorías, sino que fueron directos, buscando contar historias de manera frontal y sin codificar ninguna resolución o idea. Sin embargo, algunas cosas en la secuencia: bellas, asombrosas y aflitivas, fueron improvisadas por motivos del rodaje, caracterizándose por ser cercanas a lo onírico, absurdo y reforzando el trabajo en su conjunto.

Igualmente, en el filme *Heli* se traza una violencia trágica inducida por el narcotráfico. De tipo silencioso, hogareño, perverso y sin acción. Una perversidad



definida por Elisabeth Roudinesco como una especie de negación de la libertad: aniquilación, deshumanización, odio, destrucción, dominio, crueldad, goce. No obstante, también implica creatividad, superación, grandeza. En ese sentido puede entenderse como el acceso a la libertad más elevada, puesto que autoriza a quien la encarna a ser simultáneamente verdugo y víctima, amo y esclavo, bárbaro y civilizado (Roudinesco 2009, 13). Por lo tanto, lo perverso o cruel en este celuloide incorpora la premisa dual de negación y afirmación. Por un lado, odio y destrucción junto a matices de libertad y excelencia asumidos estos últimos vocablos por los traficantes de estupefacientes como dueños y verdugos de la vida de las víctimas. Atormentadas ellas, y en actitud de penitencia las víctimas ansiosas esperan su castigo o la absolución de sus señores.

La película *Heli* obtiene su título del nombre de su protagonista Heli Alberto Silva Meléndez, Armando Espitia. Un obrero de una fábrica ensambladora de coches en un pueblo perdido de Guanajuato, precisamente del estado federal mexicano en el cual creció Escalante. Heli vive con su padre, su hermana Andrea Vergara, de doce años, su esposa Linda González y el bebé de ambos, en una casa humilde de cemento. Estela, su hermana, es novia de Beto, Eduardo Palacios, un presuntuoso joven de diecisiete años, quien se entrena para incorporarse al cuerpo policíaco de la zona con el fin de combatir el tráfico de drogas. Un cierto día, la policía y unos políticos realizan una rueda de prensa informando públicamente de que consiguieron sustraer de unos cárteles un gran alijo de drogas. Quemándolo poco después como una lección ejemplar ante el público presente. Asimismo, Beto infringe su deber como agente y roba parte de la cocaína decomisada en el escondite donde sus superiores la guardaron. Aprovechando el amor incondicional de Estela. Beto guarda su botín, dos paquetes de cocaína en el tinaco de la familia Silva, situado en el tejado. Días después, el protagonista Heli descubre los paquetes que hay en el tinaco y decide deshacerse de la droga, tirándola en un agujero en el campo. Este desesperado acto resulta contraproducente, ya que después aparece repentinamente un grupo de hombres armados exhortando que pertenecen a la policía. Causando una gran confusión, dichos paradójicos policías o, mejor dicho, miembros del crimen organizado, efectúan represalias aterradoras. Por ejemplo, amenazas como la imagen que vemos en la figura 2.

Primero, resueltas en varias muertes y a continuación cometiendo un salvaje secuestro. El padre de Heli es tiroteado por una ametralladora frente a él, y el perro de Estela es ferozmente aniquilado. Heli y Estela son retenidos y transportados en una furgoneta negra en donde también se encuentra Beto. El cuerpo del padre es tirado en medio de la nada. Beto y Heli son llevados a una vivienda en donde son torturados por un grupo de jóvenes y niños. De Estela no se insinúa su paradero. En la casa familiar de muerte y sangre los niños se vuelven espectadores de una tortura hacia Beto y Heli; mientras siguen jugando sin ningún asombro al videojuego en una televisión de plasma, para en seguida convertirse en partícipes y aprendices. Al mismo tiempo Beto es pendido en un gancho sujetado al techo, al igual que un trozo de carne de vaca, para recibir una brutal paliza por unos jovenzuelos con un palo de metal. Acto seguido uno de los infantes imita el mismo acto violento, los gritos son horribles. Los demás observan impasibles, unos tomando cer-





Fig. 2. Fotograma del filme *Heli* (2013). El protagonista Heli acechado por los policías.  
Fuente: <https://www.filminlatino.mx/pelicula/heli>.

veza y otros fumando marihuana, luego otro niño graba con un móvil dicha crueldad. Los trancazos constantes hacen que Beto se desmaye, mientras tanto uno de los jóvenes mayores derrama gasolina en sus genitales y les prende fuego. La imagen de sufrimiento acontecida es impresionante, pero lo es más cuando un movimiento de cámara explora las miradas de los chavales espectadores. Quienes parecen mostrar fascinación e indiferencia por la inmolación de los testículos de la víctima. Heli también es golpeado, pero se salva de la tortura. Sobre esta polémica escena Mark Kermode comenta que la mezcla entre lo ordinario y miedo consigue crear una fuerza inusual en el celuloide, opinando lo siguiente:

La cruda yuxtaposición de horror y familia. Se convertirá más tarde en el elemento más perturbador de la película, ya que la tortura hogareña se representa en presencia de los niños (Kermode, 2014).

De hecho, unos suplicios definidos como una perdición, originados por una sociedad mexicana corrupta, desigual y viciosa que lo permite. Un contraste enfermizo entre las clases de la población que deriva en sucesos angustiosos y lamentables. A la par, en esta parte plagada de crudeza y agresividad, emerge una violencia brutal, casera y cotidiana, como si de un oficio honrado o profesión cualquiera se tratara el proceso facultativo con el terror. En cierto modo, Escalante ha declarado en muchas entrevistas que el largometraje *Heli* es una denuncia de la violencia destacada principalmente durante el sexenio sanginario del presidente Felipe Calderón (2006-2012) con una guerra total declarada al narcotráfico organizado en México. La corrupción, el despilfarro y la malversación de fondos públicos provocó la deslegitimación de la celebración oficial de elecciones públicas con la que el gobierno intentó ocultar la catástrofe que la demencial guerra contra las drogas fue puesta en



marcha en 2006. Se estima que dicho conflicto armado dejó al finalizar ese sexenio, más de 100 000 ejecutados y aproximadamente 26 000 desaparecidos, cifras que contradicen el discurso triunfalista oficial mediáticamente impuesto (Pérez Anzaldo 2018, 212).

De todas formas, el cineasta de Guanajuato va más allá de una descripción convencional, sublimada, catártica y estereotipada de la violencia; pues igualmente indaga en violencias íntimas sobrevenidas entre las personas que a veces son inapreciables. A más, hay que prevalecer que las torturas en su cinta *Heli* impresionan e incomodan al espectador. Unos tormentos perpetrados sádicamente por unos jóvenes bebiendo *chelas*, junto con sus hermanos menores. Unos niños que están al mismo tiempo jugando tranquilamente a videojuegos; a la vez que participan en el suplicio. Una normalidad perversa que asusta vecina con lo patológico, pero netamente real. Mientras tanto su madre desde la cocina trae unos tacos de res para que merienden sus hijos que están torturando, trabajando. Ya que se sienten hambrientos. Por ende, este mismo suceso doméstico le confiere una excusa al sentido del mal. En este caso, por el motivo racional de necesidad económica de dicha familia ante tal barbarie.

Asimismo, en la misma película se encuentran al principio y final unas imágenes escalofrantes de cuerpos colgados en un puente que actúan como un preámbulo de advertencia del crimen organizado ante el sacrificio de aquellas víctimas. Resultando a la vez cotidianas en el imaginario de los mexicanos. Ya que estas figuras son recurrentes en los medios de comunicación del país. Por tanto, se percibe que los colgados de un puente cargan consigo mismos varios mensajes: juegos de poder, venganzas, avisos para atemorizar a la población que no colabora o se oponga a sus objetivos, o que no les robe, como es el argumento de este filme. En fin, amenazas entre los cárteles o confrontaciones con el Estado.

Por otra parte, en *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange, 1971), de Stanley Kubrick, que por cierto es un filme bastante apreciado por Amat Escalante, lanza una mirada extremadamente dura sobre la voluntad de médicos y policías de tratar la violencia para erradicarla. El mensaje es claro: uno no se desembaraza de la violencia, no hay manera de hacer que el individuo que la ejerce llegue a asquearse de ella. Por eso, hay que comprender que los individuos no son asesinos biológicos a los que se podría extirpar el virus o la tara de nacimiento y también la voluntad de terminar la violencia la de orden moral y represivo, no es más que una manera de intensificarla (Mongin 1999, 124). Por lo tanto, la violencia exhibida en *Heli* (2013) se requiere comprenderla y analizarla adecuadamente que más bien extirparla clínicamente como la película de Kubrick, pues es definida por Étienne Balibar como un hecho antropológico fundamental. Según el cual, la invención de las tecnologías de la violencia forma parte de la experiencia humana, en cual se manifiesta toda su creatividad. La violencia es una parte necesaria de la historicidad, está indisolublemente ligada a la política, pero también al arte y a la moralidad (Balibar 2018, 9).

De forma paralela se presentan otras problemáticas, como la vida sexual de Heli y su esposa, la ausencia de la madre de Heli y Estela, su hermana. Además, es evidente en la película el embarazo no deseado entre adolescentes, que es muy común a nivel nacional. A lo sumo es patente que Heli y su mujer atraviesan un



conflicto de índole sexual, acaban de ser padres y ella sufre una crisis postparto, por lo que no quiere tener relaciones sexuales. Mientras tanto Estela está muy enamorada de Beto, pero también no quiere tener sexo con él, por miedo a quedar embarazada a tan corta edad. Sin embargo, Estela le demuestra su amor incondicional aceptando guardar en el tinaco de su casa, unos paquetes de cocaína que Beto ha robado del cargamento de narcóticos confiscado por el departamento de policía al que él pertenece. A cambio Beto le promete llevársela lejos y casarse con ella tras vender la mercancía.

Además, es visible en el largometraje la posibilidad que tiene la juventud de buscar empleo en las filas del narcotráfico, pues también es una realidad inevitable. La línea invisible que separa la autoridad de los delincuentes es una división borrosa en donde es complicado encontrar una diferencia clara (Reyes 2017, 4). Los periódicos no muestran esfuerzos del gobierno por purgar a los malos elementos de la policía federal pero la tentación del negocio fácil sigue siendo una fuerza de atracción muy poderosa. Por otro lado, México sigue en un dilema. Marcado aún por la muerte, discriminación y corrupción, pero en estos momentos subrayar que en menor medida. El país sigue avanzando positivamente en algunos aspectos sociales y económicos, efectuados gracias al cambio político progresista del último gobierno de Andrés Manuel López Obrador del 2018. Pese a todo, Diego Osorio define lo siguiente del México de hace unos años y expuesto narrativamente en el filme de Escalante:

México es un país más democrático, que hace unas cuantas décadas; [...] pero al mismo tiempo, también hay desapariciones de 43 estudiantes que van a protestar o hay asesinatos de periodistas como nunca, o hay más corrupción con todos los partidos políticos (Osorio 2017, 32).

El mismo protagonista Heli, que no pertenece a ninguna institución del gobierno, intenta permanecer fuera del negocio sucio del narcotráfico, pero pese a sus esfuerzos, es alcanzado de todas maneras por la fuerza de los maleantes. Así pues, Escalante en esta producción acude a larguísima planos fijos y panorámicos, como los mismos que inaugura en *Los bastardos* (2008) y otros recursos visuales que enfatizan el sopor, el actuar mecánico y la existencia vacía de sus personajes, aislados en un infierno, muy real. En correspondencia íntima con el caos y estridencia que vive México.

## 5. CONCLUSIONES

La inclemencia agresiva que se representa en estas películas examinadas incide en la sociología, pues según Georg Simmel, la violencia ha sido teorizada como una forma de socialización. Es decir, la violencia es una especie de interacción entre individuos, una lucha de clases sociales de orden económico, moral y político. De esa misma confrontación sociocultural, deviene un realismo dialéctico, arisco y brutal sobrevenido en las producciones. Unos aspectos narrativos perniciosos, formados por imágenes en movimiento que desdichadamente nos recuerdan



al contexto americano en la actualidad. Por consiguiente, Carlos Reygadas y Amat Escalante confluyen los dos en la fundación de un cine artístico, directo y extraordinario; con un discurso trágico de talante mexicano. Sus obras transgresoras, mezcla entre hogar y amenaza, son incómodas para el gran público. En cierto modo son cineastas que retoman el compromiso etnográfico, ideológico y surrealista que inauguraría Luis Buñuel en la década de los cincuenta en México, con la imperiosa necesidad de proceder a una realidad cinematográfica revolucionaria que conlleve misterio y poesía. Además de pertenecer ambos a la mirada de Andrey Tarkovski en que el tiempo es la dimensión fundamental, no solo de la experiencia sino de la vida e incluso del espíritu; declarando el cineasta ruso que «El tiempo registrado por el plano debe ser a la vez real y vivo» (Tarkovski 2013, 66). O sea, que el director solo podrá concluir el tiempo en los planos y montar la película si ha sabido captar el tiempo verdadero, el tiempo humano, el tiempo de los afectos. Por otro lado en *Post Tenebras Lux* (2013) de Reygadas surgen de la noche una inquietante casa familiar en el campo, animales, memorias lujuriosas y pesadillas infantiles hacia un meandro narrativo que termina en un salvajismo de lectura irresuelta. En cambio, Escalante incursiona en el corazón de la cotidianidad mexicana sobre una introspección sobre la violencia, corrupción, narcotráfico, pobreza y descontento juvenil. En definitiva, todo crudo, áspero y sin pretextos, acontecido en la película *Heli* (2013). De una realidad molesta, dura e infalible. Por último, uno y otro director articulan en estos dos largometrajes un entorno malsano compuesto de reproches hacia a una sociedad enferma; clasista, racista y déspota. Abriendo las puertas a una generación de artistas mexicanos, de considerable calidad ética y estética. De relatos consecuentes con los defectos de su propio país, y sobre todo de mucha poética.

RECIBIDO: 26-9-2022; ACEPTADO: 20-3-2023



## BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, J. (2004). *Las teorías de los cineastas*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. y MARIE, M. (1990). *Análisis del filme*. Barcelona: Paidós.
- BALIBAR, É. (2018). *Estudios sobre necropolítica. Violencia, cultura y política en el mundo actual*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- BENMILOUD, K. (2016). «Carlos Reygadas. Japón (2002)», en Wehr, C. (ed.) *Clásicos del cine mexicano*. México: Vervuert Verlagsgesellschaft, pp. 539-559.
- BRESSON, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. México: Biblioteca Era.
- BORDUN, T. (2017). *Genre Trouble and extreme cinema. Film theory at the fringes of contemporary art cinema*. Peterborough: Palgrave Macmillan.
- BUÑUEL, L. (1958). «Conferencia: El cine, instrumento de poesía», en *Revista de la Universidad de México*. México: UNAM, n.º 4, pp. 1-15.
- COSTA, J. (2014). «El diablo en el cuerpo» en *Periódico, El País*, 29 mayo. URL: [https://elpais.com/cultura/2014/05/29/actualidad/1401385068\\_266512.html](https://elpais.com/cultura/2014/05/29/actualidad/1401385068_266512.html); consulta hecha el día 20/9/22.
- KERMODE, M. (2014). «Heli review- violent Mexican drugs drama with family dignity at its core» en *The Guardian*, 25 mayo, URL: <https://www.theguardian.com/film/2014/may/25/heli-review-mexican-drugs-drama-ultraviolet>; consulta hecha el día 20/9/22.
- MONGIN, O. (1999). *Violencia y cine contemporáneo. Ensayo sobre ética e imagen*. Barcelona: Paidós.
- MONTAIGNE, M. (2007). *Michel de Montaigne. Los ensayos*. Barcelona: Acanalado.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- OSORIO, D. (2017). *Japón. Los Cuadernos de Cinema 23, Guiones*, La Internacional iberoamericana. México: Iberocine.
- PÉREZ-ANZALDO, G. (2018). *El espectáculo de la violencia en el cine mexicano del siglo XXI*. México: Consejo Ed. Cámara Diputados, Ed. Verbolibre.
- PERIS, A. (2017). «No al realismo mágico», en *Revista Miradas Cine*, n.º 6, pp. 25-09.
- REYES, G. (2017). *Heli, Los Cuadernos de Cinema 23, Guiones*, La Internacional iberoamericana. México: Iberocine.
- REYGADAS, C. (2017). *Japón, Los Cuadernos de Cinema 23, Guiones*, La Internacional iberoamericana. México: Iberocine.
- REYGADAS, C. (2014). «Entrevista personal» en *Contra Campo*, 29-01, México. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fkkbr0TRe5E>; consulta hecha el día 20/9/22.
- SOLÓRZANO, F. (2017). «Entrevista a Escalante», en *Revista Letras Libres*, México, pp. 16-17. URL: <https://letraslibres.com/cine-tv/heli-de-amat-escalante/>; consulta hecha el día 20/9/22.
- ROUDINESCO, E. (2009). *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona: Anagrama.
- TARKOVSKI, A. (2013). *Esculpir el tiempo*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- RUFFINELLI, J. (2011). «Nuevas señas de identidad en el cine de América Latina, Notas sobre cómo el cine épico devino en cine minimalista», en Vargas, J.C. (coord.). *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio, Argentina, Brasil, España y México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 121-132.





# CINCO GRUPOS ESCULTÓRICOS JOSEFINOS Y UN BELÉN ATRIBUIDOS AQUÍ AL ESCULTOR SEVILLANO CRISTÓBAL RAMOS

Salvador Guijo Pérez

Universidad Pablo de Olavide

[salvadorguijo@hotmail.com](mailto:salvadorguijo@hotmail.com)

## RESUMEN

En este trabajo exponemos el estudio de seis grupos que, tras el pertinente examen de sus rasgos técnicos, estilísticos e iconográficos, proponemos su atribución al escultor sevillano Cristóbal Ramos Tello (1725-1799) y su taller. Estos se conservan en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Triana (Sevilla), el de San Agustín de Valdepeñas, el de San Leandro de Sevilla, el de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera y en una colección particular, tras haber sido recientemente subastada en Lisboa. Destaca la iconografía del patriarca portando al Niño Jesús, especialmente desarrollado durante la Contrarreforma Católica, debido a la difusión de un nuevo modelo de espiritualidad más humanizada, así como la de su tránsito y la del belén, de origen franciscano. El análisis del medio que rodea a estas imágenes revela los rasgos que remiten claramente a sintagmas tradicionales barrocos, así como a la producción del artista propuesto.

**PALABRAS CLAVE:** Cristóbal Ramos, conventos y monasterios, escultura barroca, Niño Jesús, San José.

FIVE JOSEPHINE SCULPTURAL GROUPS AND A NATIVITY SCENE ATTRIBUTED HERE  
TO THE SEVILLIAN SCULPTOR CRISTÓBAL RAMOS

## ABSTRACT

In this work we present the study of six groups which, after the pertinent examination of their technical, stylistic and iconographic features, we propose their attribution to the Sevillian sculptor Cristóbal Ramos Tello (1725-1799) and his workshop. These are kept in the monastery of Nuestra Señora de Consolación in Triana (Seville), the monastery of San Agustín in Valdepeñas, the monastery of San Leandro in Seville, the monastery of Santa María de Gracia in Jerez de la Frontera and in a private collection, having recently been auctioned in Lisbon. The iconography of the patriarch carrying the Child Jesus, especially developed during the Catholic Counter-Reformation due to the spread of a new model of a more humanised spirituality, stands out, as well as that of his transit and that of the Nativity Scene, of Franciscan origin. Analysis of the medium surrounding these images reveals features that clearly refer to traditional Baroque syntagms, as well as to the production of the proposed artist.

**KEYWORDS:** Cristóbal Ramos, convents and monasteries, Baroque sculpture, Infant Jesus, Saint Joseph.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.05.03>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 5; julio 2023, pp. 43-62; ISSN: e-2660-9142



## 1. INTRODUCCIÓN

Cristóbal Ramos Tello (Sevilla, 1725-1799) fue uno de los últimos escultores barrocos de la escuela sevillana de escultura e imaginería de la segunda mitad del siglo XVIII (Montesinos 1986; Moreno Arana 2017, 819-826; Roda Peña 2018, 303-318). Alcanzó una posición preeminente en el contexto hispalense desarrollando una remarcada labor docente como teniente de Escultura de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes. En su producción se refleja el tránsito desde el tardobarroco, a través del rococó, hacia el incipiente academicismo neoclásico. Su producción artística se localizaba en el entorno más cercano a Sevilla, donde tenía su taller, posicionándose por la provincia, así como por las limítrofes de Cádiz, Córdoba y Huelva (Roda Peña 2014, 93-94). Sin embargo, gracias a los últimos estudios publicados se le han atribuido piezas de encargos contemporáneos en otros puntos de la geografía española (Martínez Lara 2017, 57-68; Labarga 2019, 435-442). Igualmente, el fenómeno de la secularización, desde finales del siglo pasado, ha provocado el cierre de muchos cenobios andaluces, llevando aparejada la dispersión de su patrimonio artístico a otros monasterios de la misma orden en el territorio nacional o la diseminación por medio del mercado de arte.

Con este trabajo presentamos seis grupos escultóricos que pueden ser atribuidos al escultor Cristóbal Ramos atendiendo a sus características tipológicas y morfológicas. El primero de ellos se ubica en el monasterio de Nuestra Señora de Consolación de Sevilla (Roldán 2011, 134-135), el segundo pertenece al convento de San Agustín de Valdepeñas, el tercero, así como el belén, al de San Leandro de Sevilla (Guijo 2022; Guijo 2018a, 157-186; Guijo 2017, 609-634; Llordén 1973), el siguiente se subastó en el año 2020 en la casa Cabral Moncada Leilões, en Lisboa (Portugal) y el último se venera en el convento de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera. Todos son expuestos en este trabajo con el objeto de fomentar su publicidad y catalogación siguiendo las recomendaciones internacionales para la preservación de las obras de arte.

La primera de las piezas, como hemos mencionado, pertenece al cenobio trianero, recinto en el que actualmente se encuentra la comunidad de religiosas mínimas, siendo fundado como tal en 1565, bajo este mismo título. Sin embargo, numerosos infortunios afectaron al establecimiento y su nomenclatura. Fruto de las inundaciones que asolaron Triana, el edificio se malogró y la comunidad se trasladó a uno nuevo en la calle Sierpes, en 1596. Una vez reconstruido el primitivo, la comunidad se dividió en dos, pasando a ser denominado el trianero con el nombre de Nuestra Señora de la Salud, desde 1602. Posteriormente, en 1837, este inmueble fue desamortizado, mudándose las religiosas primero al de Sierpes y seguidamente, tras la revolución de 1868, al franciscano convento de Santa María de Jesús. Finalmente, la hégira de ambas comunidades concluyó con el regreso al cenobio trianero, que pasó a titularse, nuevamente, como de Consolación desde 1878. La tercera de estas piezas y el belén (San José, la Virgen y el Niño) pertenecen igualmente, con el mismo origen, al monasterio de San Leandro y su comunidad. En relación con este cenobio, no conocemos la fecha exacta de la fundación de este agustino convento (Miura 1999, 145), sin embargo, parece ser que ya existía hacia el año 1260, cuando



aparece citado entre las mandas de un testamento que recogió Ortiz de Zúñiga (1796, 236). Igualmente, documentos del archivo monacal<sup>1</sup> relatan la existencia de este poco después de la conquista de Sevilla. Así lo recogen cronistas e historiadores que catalogan a San Leandro como monasterio de fundación fernandina y anterior al siglo XIV (Arana de Varflora 1789, 57; Ortiz De Zúñiga 1786, 236; González de León 1839, 82-84; González de León 1844, 85-87; Madrazo 1884, 601; Gestoso 1889, 261). El monasterio sufrió en sus inicios el traslado de su emplazamiento hasta en tres ocasiones. Respecto al lugar que ocupa actualmente, recoge el Protocolo del convento la donación que escasos dos meses antes de su fallecimiento, pues murió el 23 de marzo de 1369 (Díaz Martín 1995, 369), concedió a la comunidad de San Leandro el rey Pedro I. Estas casas son las que hoy conforman el cenobio, teniéndolas en propiedad desde el 19 de enero de 1369<sup>2</sup>. El sexto de los grupos escultóricos que presentamos, *El Tránsito de San José*, con el mismo origen que los anteriores, pertenece al convento de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera. El 3 de octubre de 1526, la hija de Diego de Trujillo y de Catalina Alonso de Sanabria, Francisca de Trujillo, donó todos sus bienes, incluida la casa que le servía de morada, a la Orden de San Agustín, para fundar un convento de religiosas: «Unas casas que son en esta dicha Ciudad de Xerez en la Collacion de San Juan que fueron de la morada de los dichos mis padre e madre», especificando que «en las quales dichas casas yo he comensado a edificar en ellas monasterio que sea de monjas para que en el permanescan perpetuamente para siempre jamás y están en ellas hechos altares y locutorio y tribuna»<sup>3</sup>. Entre el patrimonio artístico de estos monasterios (Guijo 2018b, 91-117; Guijo 2019, 671-682) se encuentran multitud de imágenes con diferentes advocaciones. La proveniencia de las mismas, en la mayoría de los casos, nos resulta desconocida desde el archivo monacal, pero como bien indican testimonios expertos podría estar en el pago de la dote de una religiosa, en una dádiva a la comunidad o podría haber pertenecido a alguna de las seglares, damas de noble linaje o de acompañamiento que sin profesar en la orden vivían en el cenobio. Esto solía ocurrir con las imágenes de Niños Jesús (Guijo 2020a, 293-312) o de hagiografía variada de pequeño formato (Peña Martín 2010, 114). Igualmente, sobre todo, en las imágenes de mayor tamaño, nos decantamos por encargos realizados por la comunidad para la celebración de los diferentes cultos y fiestas, o bien a una donación concreta con base en estas necesidades litúrgicas o devocionales.

---

<sup>1</sup> Archivo del monasterio de San Leandro (AMSL). *Memoria y Tradición de la venida de la milagrosa Imagen de María Santísima con el Amabilísimo título de las Virtudes, y milagros que la Señora ha obrado por mediación de esta hermosísima y devota Imagen*. Sevilla, 1 de octubre de 1817, ms. Anotaciones en diferentes libros de cuentas de diferentes siglos, ms. y otros legajos del archivo conventual donde se recogen los orígenes del mismo, ms.

<sup>2</sup> Libro de Protocolo del monasterio de San Leandro (LPMSL) 1666, cuad. 1, f. 4v. Privilegio. Pedro I. 19 de enero de 1369, ms.

<sup>3</sup> Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (APNJF). 1782. Juan Guerrero Espino. Fol. 196. 10 de junio. Se trata de un traslado de la escritura de fundación original, fechada el 4 de octubre de 1526.



Dependiendo del convento estas advocaciones se adaptarían conforme a las circunstancias, al origen de sus miembros y al celo devocional de cada comunidad. En el monasterio de las mínimas encontramos numerosas representaciones de su fundador san Francisco de Paula, así como de Jesús en los diferentes momentos de su Pasión. Entre las imágenes marianas, múltiples apelativos se recogen para referirse a la madre de Dios, simulacros de la Inmaculada Concepción, la Divina Pastora, la Virgen de los Reyes, así como las titulares de los primitivos conventos: la Virgen de Consolación, en relación con la patrona de Utrera, y la de la Salud. Existen otros muchos modelos de iconografía mariana cuyos apelativos nos son desconocidos o estos han ido cambiando a lo largo de los siglos, haciéndonos complicada la labor de elaborar un estudio certero sobre los mismos. Como devociones propias de las clausuras en general, sobresale la profusión de imágenes del Niño Jesús, así como la figura de su padre putativo, san José. En el de San Leandro o el de Santa María de Gracia, así como el de San Agustín de Valdepeñas, se repiten los mismos esquemas con una composición hagiográfica dedicada a los santos propios de la Orden de San Agustín. Igualmente, destacan los simulacros de su patrón, san Leandro, así como los de las representaciones marianas con advocaciones propias: Nuestra Señora de las Virtudes, del Amor, de la Granada, de la Consolación y Correa, del Buen Consejo, de Gracia y del Perpetuo Socorro constituyen las más representativas. En Jerez de la Frontera una talla de «La Comendadora», de líneas muy jerezanas, preside el coro bajo, al ser esta advocación la patrona de la ciudad. Son múltiples los modelados y esculturas dedicados al santo Patriarca ejecutados por diferentes autores de diferentes periodos artísticos.

La segunda de las piezas se ubica en el claustro bajo del convento de San Agustín de Valdepeñas, en la provincia de Toledo. Se trata de un convento que se ubicó en una parte de las instalaciones del antiguo cenobio de la Santísima Trinidad desamortizado en 1836. Bajo el mecenazgo de Álvaro de Bazán y Guzmán, marqués de Santa Cruz y señor de las villas del Viso y Valdepeñas, el trinitario calzado fray Juan de Dueñas de la mano del santo de la renovación trinitaria, Juan Bautista de la Concepción, fue el artífice inicial del convento de los trinitarios en Valdepeñas, que pasó a ser de frailes pobres y descalzos. Los trinitarios en Valdepeñas tuvieron un primer convento en la ermita de San Nicasio. Ante las deficientes condiciones de salubridad, hacia 1606 realizaron el traslado al terreno que ocupaba la ermita de San Sebastián, cuya importancia creciente llevó a la edificación de una nueva iglesia entre 1615 y 1632. Abandonado el edificio tras la desamortización, fue solicitado al Ayuntamiento de la localidad, en el año 1852, el permiso para fundar un convento de religiosas agustinas que se dedicaría a la educación de niñas<sup>4</sup>. Tras las primeras gestiones, a principios de 1854, el arzobispo de Toledo permite el comienzo de las obras suponiendo el origen de la institución hasta nuestros días. Entre el patrimonio artístico de este monasterio, no destacan muchas imágenes de calidad, salvo las

---

<sup>4</sup> Archivo Convento de San Agustín de Valdepeñas (ACSA), Crónicas de la historia de la fundación del colegio de San Agustín de Valdepeñas.



fundacionales y aquellas que han llegado, como la que nos ocupa, por la compra en el mercado de antigüedades o la cesión de particulares. Destaca, sobremanera, un busto de la *Virgen de la Leche*, muy cercano al autor Luis Salvador Carmona, dentro de una pequeña colección de imágenes con diferentes advocaciones.

El quinto de los grupos josefinos perteneció a la colección del doctor Guilherme Moreira. Este fue subastado en el año 2020, en la casa *Cabral Moncada Leilões*, en Lisboa (Portugal). Nuevamente, el mercado de las antigüedades dispersa este patrimonio fuera del territorio nacional, pero lo pone en valor y conocimiento de los investigadores para que pueda ser catalogado y expuesto. En esta última pieza podemos reivindicar, nuevamente, un origen conventual tras la desamortización religiosa, para entroncarlo con la introducción anterior, ya que, aunque desconocemos su origen, debió ser el más probable.

Las imágenes josefinas, junto con los Niños Jesús que portan en alguno de sus casos, así como el Belén o el grupo del Tránsito, son esculturas en terracota y madera policromada, fechables en la segunda mitad del siglo XVIII, dentro del periodo de producción del escultor Ramos Tello. Por medio de este artículo damos a conocer estos cinco grupos dedicados al divino patriarca y el belén de tres piezas que se suman al amplio catálogo de obras del autor. Se trata de esculturas de carácter religioso que se le pueden atribuir al escultor por sus estrechas similitudes con otras documentadas o firmadas.

### 1.1. SAN JOSÉ DEL MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DE CONSOLACIÓN (SEVILLA)

En el coro bajo del mencionado cenobio se conserva una pieza atribuida con fundamento al escultor Cristóbal Ramos. Se trata de un San José que en la actualidad posee un lugar preferente en el lado opuesto del comulgatorio del coro bajo, dependencia adosada al claustro principal. La imagen de José (fig. 1), erguido con el Niño Jesús en sus brazos, presenta un tamaño inferior al natural, al igual que otras tantas piezas de Ramos. Su formato apunta su carácter de obra de oratorio, evidenciando la cabeza realizada en barro y las manos finamente talladas en madera.

La ejecución de estas últimas no responde al modelo característico del autor. Originariamente debió tratarse de una efigie modelada completamente en barro cocido policromada y recubierta de telas encoladas. El Niño que se presenta exento (fig. 2), también de terracota, responde con claridad a las características de la obra de Cristóbal Ramos, aparentemente sin adulterar. El tipo físico del santo, tan similar al del hospital de la Santa Caridad (1782), por citar un solo ejemplo (Roda Peña 2010, 232-233), anuncia la obra del escultor al que se lo atribuimos.

El rostro es muy característico, ya que posee la nariz recta y corta, boca pequeña y semiabierta que deja al descubierto la hilera superior de dientes. Las cejas finas y arqueadas, los ojos de cristal, con los bordes de los párpados algo abultados, responden igualmente a la obra de Ramos, pero observamos ciertas modificaciones, sobre todo, en la zona de los ojos, que debemos relacionarla con una intervención posterior. *Grosso modo*, sus facciones son las propias del ideal masculino del escultor. Igualmente, el tratamiento de la caballera abultada en los perfiles con una caída





Fig. 1. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, convento de Nuestra Señora de Consolación, Sevilla. Fuente: Salvador Guijo Pérez.



Fig. 2. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, convento de Nuestra Señora de Consolación, Sevilla. Fuente: Salvador Guijo Pérez.

del pelo hacia atrás. La barba recortada y terminando en dos mechones recuerda los modelos del autor. El patriarca posee una expresión excesivamente dulcificada, con la mirada hacia abajo y la caída de sus párpados, que aparecen casi cerrados. Las manos sostienen al Niño, estas se muestran talladas minuciosamente marcando los tendones y las venas en el movimiento de estas. No se trata del mismo modo en que fueron creadas sus otras obras, estas cambiaron de material, algo raro en el autor, que cuando modelaba lo solía hacer por entero en barro. Igualmente, el excesivo marcaje anatómico de estas no se corresponde con los modelos de Ramos, sino que podemos enlazarla con otras obras más relacionables con intervenciones posteriores de su discípulo Juan de Astorga. La composición serena del santo se enfrenta a unas manos marcadas, que nos recuerdan a las del reformado San Juan de la hermandad de la Lanzada, también intervenido por este último. Sin embargo, la identidad de la pieza del infante responde a los rasgos formales y expresivos que aparecen codificados en la plástica de Ramos. El Niño Jesús, obra genuina y sin retoques posteriores atribuibles a este autor, es una imagen de bulto redondo realizada en barro con la que parece su policromía original.

La encarnadura de San José, como hemos mencionado, ha sido alterada perdiendo las tonalidades propias de Ramos. Las vestiduras realizadas en telas encoladas se entonaron sencillamente con una policromía azul en la túnica y marrón en el manto, fileteando ambas piezas con pintura dorada, siendo esta intervención posterior al referido autor. Este hecho no nos resulta extraño, pues creemos que la obra fue recompuesta por su discípulo Juan de Astorga (1777-1849), como a continuación exponremos (Montesinos 1986, 21). Este prolífico imaginero fue descrito como el más cualificado y prestigioso de cuantos escultores trabajaron en el siglo XIX (Roda Peña 1997, 269). Inicialmente, como él mismo recogió, fue formando parte del que nos ocupa. Este elemento se constata cuando en mayo de 1801, se le encomendó la «renovación» de la imagen de gloria de la Virgen del Valle de Sevilla. Al retocar su mascarilla insertó entre esta y la cabeza un manuscrito que testimoniaba su ejecución. En su última línea recogía: «La renovó el célebre escultor don Juan Astorga, natural de Archidona, discípulo del Excmo. Escultor don Cristóbal Ramos<sup>5</sup>».

Estas renovaciones, composiciones o retoques, como se describían en la época, respondían al concepto de lo que originariamente se concebía como la restauración de una pieza. Según el profesor Roda Peña (2011, 363), atendiendo a la definición del verbo «restaurar» que Diego Antonio Rejón de Silva incluyó en su *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*, en 1788, significaba: «Poner las partes que le faltan a una estatua, quando el tiempo, o qualquier accidente las destroza» (Rejón de Silva 1788, 182). Siguiendo esta pauta parece que la obra que nos ocupa debió ser recompuesta por el célebre discípulo, pues en lo referente a las manos y la cabeza del santo podemos ver elementos que distorsionan la ejecución de Ramos. No ocurre lo mismo con el Niño

---

<sup>5</sup> Hemeroteca Municipal de Sevilla (en adelante, HMS). «Hallazgo curioso» en *El Porvenir*, Sevilla, 12 de febrero de 1858, p. 3. Citado por Roda Peña 2011, 352.





Jesús, que se muestra en su estado original. Igualmente, estos retoques en la imagen principal hacen que la obra consiga acercarse a los propios parámetros estéticos de Astorga, sobre todo, juega un papel determinante su nueva policromía.

La relación de este autor con la comunidad era directa, pues una hermana del autor, fallecida en olor de santidad, profesó en el monasterio de las mínimas de su ciudad natal, Archidona. Sor María del Socorro, en el siglo María Claudia Josefa de Astorga Licerias (1769-1814), fue hija de Francisco de Astorga Frías y María Rosa Juana Licerias de la Cueva (Garrido Pérez 2014, 179-223). Al fallecer esta última, Francisco vuelve a casarse en segundas nupcias con María Cubero. Juan de Astorga fue engendrado en el seno de esta segunda unión, como así lo recoge su expediente matrimonial y el testimonio de su padre en él incluido (Roda Peña 1997, 272). Aunque desde corta edad se encontraba en Sevilla, realizando la profesión de escultor, mantuvo una relación fluida con su hermana paterna restaurando y realizando obras para ambos cenobios.

No sería la primera vez que Astorga retocase una obra de su maestro, así se documentó con su intervención sobre la actual Virgen de la Salvación de San Bartolomé en Sevilla. Originalmente, la misma presidía un oratorio doméstico de la calle Boteros, en la casa de los progenitores de Mateo Portela y Pimentel, su donante. En 1820, el cura de San Ildefonso, Matías Espinosa, contrataba a Juan de Astorga la reforma iconográfica de una Dolorosa que había sido donada a la fábrica del templo por el anterior. Dicha imagen, de tamaño natural, la había realizado Cristóbal Ramos, en 1776, por encargo de los padres del donante. Juan de Astorga, por expreso deseo del párroco, la transformó en una Virgen erguida, cambiando su candelero, pues estaba de rodillas. Igualmente, le introdujo unos «ojos de cristal buenos porque los tenía muy sucios e incapaces de servir», al tiempo que le talló en madera un nuevo juego de manos abiertas, las anteriores eran de barro (Roda Peña 2011, 358).

Del mismo modo, podemos observar su impronta en otras restauraciones del mismo modelo iconográfico, donde los grafismos sobre estas imágenes responden a su modelado. La escultura josefina de la ermita de Nuestra Señora de Cuatrovitas de Bollullos de la Mitación, así como el vecino grupo de San José con el Niño de la parroquia de Santa Ana de Triana. En este último, se restauró inicialmente el Niño por Juan, mientras que el patriarca lo recompuso *a posteriori* su hijo Gabriel<sup>6</sup>, en 1845 y 1853, respectivamente. En cuanto a la policromía, cabe la posibilidad de que la encarnadura no la aplicara Astorga, sino un pintor, como lo hemos contrastado en otras ocasiones similares. Sin embargo, creemos que en este caso se trata de una intervención personal del autor durante el segundo cuarto decimonónico, constituyendo esta un factor determinante en nuestro posicionamiento.

Completan la iconografía el nimbo del santo, realizado a juego con las potencias del Niño Jesús, siendo dos obras de plata de gran calidad que contribu-

---

<sup>6</sup> Archivo de la Parroquia de Santa Ana de Triana. Leg. 100. El 24 de julio de 1853, entre otros conceptos, Gabriel Astorga y Miranda recibe 220 reales por la «Composición del Patriarca Sr. S. José». Citado por Roda Peña 2011, 363.



Fig. 3. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, convento de San Agustín, Valdepeñas.  
Fuente: Salvador Guijo Pérez.

yen igualmente a dotar de magnificencia a esta pieza. La obra posee un perno en la parte delantera que permite la introducción de un soporte para el acoplamiento a la imagen principal del Niño Jesús. Igualmente, entre este último y la mano derecha del patriarca se ha introducido el cayado florido del patriarca, no formando parte de la concepción original de la imagen ni constituyendo una pieza de calidad.

## 1.2. SAN JOSÉ DEL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN DE VALDEPEÑAS (TOLEDO)

Debido a la intermediación de un tratante de arte y antigüedades, llegó al convento de San Agustín de Valdepeñas un San José procedente del sur de España, a finales del pasado siglo XX. La pieza fue adquirida por madre Clara para la comunidad agustiniana, pagándola en diferentes mensualidades. El patriarca se ubicó en el claustro bajo del cenobio, siendo un magnífico modelo que atribuimos al escultor Cristóbal Ramos Tello. La imagen se representa en pie con los brazos abiertos sosteniendo un paño encolado para acoger la figura del Niño Jesús en sus brazos (fig. 3), sin embargo, la pieza se adquirió sin el mismo. Esta porta en la actualidad otro de diferente factura. El santo tiene unas dimensiones académicas, siendo inferiores a las del tamaño natural, al igual que otras tantas piezas de Ramos. Su for-





Fig. 4. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, convento de San Agustín, Valdepeñas.  
Fuente: Salvador Guijo Pérez.

mato apunta, nuevamente, su carácter de obra de oratorio, siendo completamente realizada en barro y telas encoladas.

La definición formal de los finos rasgos faciales y la intensidad expresiva que se reflejan en el rostro de este San José que analizamos contribuyen a cimentar su atribución a Ramos, sobre todo, cuando se evidencian los paralelismos con otras fisonomías plasmadas por el maestro sevillano en esculturas de un tamaño similar o incluso inferior a este, como las que aquí se presentan. Descendiendo al detalle, la particular tipología y naturaleza material de los almendrados ojos de cristal, así como el modo de insertarlos y el enmarcado de los mismos con el arqueamiento de sus cejas abiertas, así como sus párpados ligeramente abultados, constituyen una nota distintiva del autor, que encontramos, por ejemplo, en la amplia panoplia de modelos hagiográficos y criaturas angélicas que pueblan los cenobios sevillanos. Pero si en algo destaca el modelado de Ramos es en el tratamiento de los cabellos –tan común en este escultor sevillano de la segunda mitad del siglo XVIII–, que se despliegan por la espalda del santo describiendo un amplio abanico de largos, sinuosos y bien perfilados mechones que se abren abultados a ambos lados de la cara sobre sus orejas y hacia atrás. La barba perfectamente trabajada representa su particular acabado en dos (fig. 4).



Fig. 5. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, Real Monasterio de San Leandro, Sevilla.  
Fuente: Salvador Guijo Pérez.

### 1.3. SAN JOSÉ Y BELÉN DEL MONASTERIO DE SAN LEANDRO DE SEVILLA

Fruto, probablemente, de la dote y devoción particular de una religiosa, posee el monasterio de San Leandro una miniatura de San José portando dos pichones como ofrenda en la presentación de Jesús en el templo. Según el Evangelio de San Lucas, el objetivo inmediato del viaje de la Sagrada Familia de Belén a Jerusalén es el cumplimiento de la Ley:

Cuando se cumplieron los días de la purificación de ellos, según la Ley de Moisés, llevaron a Jesús a Jerusalén para presentarle al Señor, como está escrito en la Ley del Señor: Todo varón primogénito será consagrado al Señor y para ofrecer en sacrificio un par de tórtolas o dos pichones, conforme a lo que se dice en la Ley del Señor (Lc 2, 22-24).

La obra de pequeñas dimensiones representa al patriarca ricamente policromado y estofado en oro con los tonos propios de su iconografía, el manto en amarillo y la túnica grisácea (fig. 5). La calidad del mismo constituye un elemento destacable en una obra de su tamaño. Este sostiene entre sus manos una bandeja con las aves. La pieza se encuentra ricamente ornamentada sobre una peana de plata, portando





Fig. 6. Cristóbal Ramos Tello, *Belén*, s. XVIII, Real Monasterio de San Leandro, Sevilla.  
Fuente: Salvador Guijo Pérez.

sobre el brazo derecho el bastón florido y el nimbo argénteo en su cabeza. El conjunto forma parte de una construcción conventual realizada en barro y decorada en tonos tierra con reflejos plateados, donde diferentes ramos de flores de talco plateados lo exornan, a modo de vergel.

El particular contrapuesto de la obra se acentúa con el adelantamiento de su pierna izquierda y el sinuoso recogido del manto en ese mismo lado. El santo recoge la tipología propia del autor en su cara y sus cabellos. La característica barba bífida y sus cabellos ondulados cayendo a ambos lados de la cabeza. Los ojos almendrados con rasgos achinados, el arqueamiento de las cejas y la caída desde el entrecejo hacia la nariz nos remiten a las miniaturas del autor (Roda Peña 2018, 310).

Conserva este mismo monasterio un nacimiento del taller de este mismo autor (fig. 6), el cual forma parte de una composición popular de grandes dimensiones que se expone de manera permanente en la biblioteca alta del cenobio. Las medidas del mismo son en centímetros las siguientes: la Virgen,  $18 \times 8 \times 7$ , San José,  $19 \times 8 \times 9$  y el Niño,  $8 \times 3 \times 2$ . El conjunto de las figuras del belén comunitario son piezas de barro del siglo XIX, mientras el nacimiento de mayores dimensiones pertenece al taller de Ramos. El mismo se encuentra en mal estado y no ofrece la mayor de las calidades del taller del autor, siendo una obra de fácil reproducción. Se trata de un arranque de barro, en las cabezas y las manos, sostenido por las telas encoladas sobre una base de madera. El Niño y la cuna son enteramente de barro. La policromía monocromática y sin estofar enfatizan el carácter de obras de taller<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Ambos grupos del monasterio de San Leandro han sido publicados en la reciente obra sobre el monasterio (Guijo Pérez 2022).



Fig. 7. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, colección particular, Lisboa, Portugal.  
Fuente: Casa de subastas Cabral Moncada Leilões de Lisboa.

#### 1.4. SAN JOSÉ DE LA COLECCIÓN DEL DOCTOR GUILHERME MOREIRA

Este grupo se publicó originalmente en el catálogo de la casa de subastas Cabral Moncada Leilões de Lisboa, en el año 2020, indicando que la obra tenía unas medidas de 88 centímetros de altura sobre un pedestal. Igualmente, se especificaba que se trataba de una imagen de escuela española de la segunda mitad del siglo XVIII. Estando la obra realizada en madera dorada y policromada. Recientemente, se ha vuelto a mostrar la misma pieza, ya restaurada, en la galería Artur Ramon Art de Barcelona, atribuyéndola con acierto al autor Cristóbal Ramos y haciendo alusión, nuevamente, a su ejecución en madera y telas «enyesadas».

La observación de la pieza nos conduce a confirmar la atribución de la misma al autor que nos ocupa, sin embargo, la textura de esta, sobre todo, antes de su restauración nos muestra un posible error en su elemento material que creemos debe ser el barro policromado y las telas encoladas. La peana tallada en la misma época se trabaja con motivos barrocos en madera dorados en oro fino. Las dimensiones de la imagen de San José (fig. 7), erguido con el Niño Jesús en sus brazos, resalta, nuevamente, su carácter de obra de oratorio, evidenciando la cabeza y las manos realizadas finamente en barro respondiendo al modelo característico del autor. El Niño





Fig. 8. Cristóbal Ramos Tello, *San José*, s. XVIII, colección particular, Lisboa, Portugal.  
Fuente: Casa de subastas Cabral Moncada Leilões de Lisboa.

no se presenta exento, también recubierto de telas encoladas, se acopla a la imagen principal. Este es completamente acogido por san José, que, junto con la caída de su cabeza sobre el mismo, lo termina de insertar en el segundo abrazándolo. El modelo del santo, de gran calidad, descansa sobre una nube sostenida por seis cabezas de querubines que se agrupan por parejas. Los elementos diferenciadores de esta imagen respecto a las anteriores son la naturalidad de la pieza, representando la conexión familiar del padre putativo con su hijo sobre el que reposa su cabeza, así como la gloria de la peana de nubes sobre la que se apoya. El movimiento de los paños encolados, así como el rico estofado en oro fino, evidencian la maestría en la ejecución de la misma.

La fisionomía del modelado posee los mismos rasgos cristobalianos que los anteriores, nariz recta y corta, boca pequeña y semiabierta, mostrando la hilera superior de los dientes. Las cejas finas y arqueadas, los ojos de cristal, con los bordes de los párpados algo abultados, la característica cabellera abultada en los perfiles con la caída del pelo hacia atrás. La barba recortada y bífida, la expresión dulcificada, con la mirada hacia abajo y la caída de sus párpados son las facciones propias del ideal masculino del escultor (fig. 8). Las manos sostienen al Niño desde una postura diferente a los anteriores, lo abraza protegiendo la espalda del infante con la izquierda, mientras que se sirve de la derecha para elevarlo. El modelado de sus dedos redon-



Fig. 9. Cristóbal Ramos Tello, *Tránsito de san José*, s. XVIII, convento de Santa María de Gracia, Jerez de la Frontera. Fuente: Salvador Guijo Pérez.

deados, así como la encarnadura anacarada de los diferentes personajes, recuerda los parámetros del autor.

#### 1.5. EL TRÁNSITO DE SAN JOSÉ DEL CONVENTO DE SANTA MARÍA DE GRACIA (JEREZ DE LA FRONTERA)

El último de estos grupos se halla en el agustino convento de Santa María de Gracia de Jerez de la Frontera, Cádiz. Este representa el Tránsito de san José asistido por Cristo, la Virgen María y un arcángel dentro de una barroca urna dorada en oro fino (fig. 9). Esta obra presenta claras similitudes iconográficas con la que se encuentra en la capilla de San José de Sevilla que publicó recientemente el profesor Roda Peña, aunque ya aparecía inventariada como tal desde el año 1933 (Cruz Isidoro 2015, 131), su estudio la relacionó junto con todas las piezas que de Cristóbal Ramos se encontraban en ese templo.

La iconografía de esta obra deriva de los capítulos XIII al XXIII del Evangelio apócrifo que narra la *Historia copta de José el Carpintero*. Concretamente es en el capítulo XIX donde el mismo Hijo, en primera persona, nos relata la gloriosa muerte del patriarca:



Yo, ¡oh mis amigos!, me senté a su cabecera, y María, mi madre, a sus pies. Él levantó los ojos hacia mi rostro. Y no pudo hablar, porque el momento de la muerte lo dominaba. Entonces alzó otra vez la vista, y lanzó un gran gemido. Yo sostuve sus manos y sus pies un largo trecho, mientras él me miraba y me imploraba, diciendo: No dejéis que me lleven. Yo coloqué mi mano en su corazón, y conocí que su alma había subido ya a su garganta, para ser arrancada de su cuerpo. No había llegado aún el instante postrero, en que la muerte debía venir, porque, si no, ya no hubiera aguardado más. Pero habían llegado ya la turbación y las lágrimas que la preceden (Santos Otero 2004, 177)<sup>8</sup>.

Siguiendo el relato fidedignamente, Jesús se inclina sobre el lecho donde yace José, aproximándose hacia su padre agonizante le sostiene la cabeza con la mano izquierda mientras lo consuela y encomienda su alma en el trance hacia la vida eterna. La Virgen, igualmente en pie, junto a la cabecera opuesta del camastro del moribundo, llora pidiendo al Hijo que intervenga en el tránsito de José, señalándose con la mano derecha, al tiempo que con la izquierda se recoge el manto que, cayendo desde su cabeza, se tercia en diagonal por el frente de la figura. José gira la cabeza hacia su hijo, dejando caer la mano derecha sobre las sábanas, mientras que la izquierda sostiene el argénteo cayado florido, atributo personal de san José y que alude al milagro del Templo en donde fue elegido para cuidar a la Virgen.

El conjunto se completa con una cuarta figura que representa un arcángel con una corona florida que a los pies de la cama aguarda el tránsito del alma del santo para llevarla hacia Dios (fig. 10). En el texto sahidico sobre este pasaje se añade que José, al conocer la proximidad de su muerte, pidió a Dios que enviara al arcángel Miguel para que lo acompañara hasta el momento en que su alma abandonara su cuerpo. En el instante de exhalar su espíritu, volaron sobre el cuerpo de José, Miguel, Gabriel y el coro de los ángeles venidos desde el cielo. En esta escena aparecen, además de Jesucristo, María y José, un arcángel que podría ser cualquiera de los dos anteriores, ya que al mismo le falta la mano izquierda en la que portaría su atributo identificativo. Si fuera Miguel podría llevar con su mano izquierda los atributos propios o en esta iconografía debería sostener el cayado de almendro florido de José, que en este caso lo porta él mismo. Si fuera San Gabriel, por el que nos inclinamos, sostendría la vara de azucenas. Según los textos anteriormente citados, estos ángeles fueron depositarios y guardianes del alma del santo. La escena, situada en el amplio espacio decorado floralmente con simetrías arquitectónicas en el interior de la urna, debió verse enriquecida por el arcángel faltante, incluso por otros que completarían el conjunto.

En todas las imágenes existentes se percibe con claridad la delicadeza gestual propia del quehacer de Ramos y la plasmación de las fisonomías más habituales de su producción autógrafa. La riqueza de los estofados de los mantos y túnicas

---

<sup>8</sup> Un estudio iconográfico de este grupo escultórico, aun desconociendo su autoría y fechándolo erróneamente en la primera mitad del siglo XVIII, lo ofrece Flores García 1995, 141-149. Más información sobre este tema iconográfico en Arriba Cantero 2013, 107-110.



Fig. 10. Cristóbal Ramos Tello, *Tránsito de san José*, s. XVIII, convento de Santa María de Gracia, Jerez de la Frontera. Fuente: Salvador Guijo Pérez.

de las figuras, así como el de las ropas de cama que cubren al santo principal, destacan por su calidad y variado cromatismo.

RECIBIDO: 18-1-2023; ACEPTADO: 17-4-2023



## BIBLIOGRAFÍA

- ARANA DE VARFLORA, F. (1789). *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Sevilla: En la Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía.
- ARRIBA CANTERO, S. de (2013). *Arte e Iconografía de San José en España*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CRUZ ISIDORO, F. (2015). *La capilla de San José del gremio de carpinteros de lo blanco*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- DÍAZ MARTÍN, L.V. (1995). *Pedro I. 1350-1369*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia.
- FLORES GARCÍA, F.J. (1995). «La Gloriosa Muerte de San José de la Capilla del Gremio de Carpinteros de Sevilla», en *Primer Simposio Nacional de Imaginería*. Actas. Sevilla.
- GARRIDO PÉREZ, M., BLANCO MOYANO, M.A., VALDELOMAR, M.F. y GUTIÉRREZ SEVILLA, M.G. (2014). «Una monja archidonesa fallecida en olor de santidad. Sor María del Socorro Astorga Licerias (1769-1814)», en *Rayya. Revista de investigación histórica de la comarca nororiental de Málaga*. Archidona: Ayuntamiento de Archidona, n.º 10, pp. 179-223.
- GESTOSO, J. (1889). *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1839). *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*. Sevilla: José Morales.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia histórica, artística y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo.
- GUIJO PÉREZ, S. (2017). «Relación y formación del patrimonio urbano del monasterio de San Leandro de Sevilla. Siglos XIII-XVI», en *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*. Granada: Grupo de Investigación HUM-165, n.º 19, pp. 609-634.
- GUIJO PÉREZ, S. (2018a). «Orígenes del Monasterio de San Leandro y su fusión con el emparedamiento de San Pedro de Sevilla. Siglos XIII-XVI», en *Historia. Instituciones. Documentos*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 45, pp. 157-186.
- GUIJO PÉREZ, S. (2018b). «Sobre la contratación de retablos para la nueva iglesia del monasterio de San Leandro de Sevilla. Finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII», en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, t. CI, n.º 306-308, pp. 91-117.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019a). «El convento de San Leandro de Sevilla, promotor de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús en la ciudad: El primer altar mayor dedicado al deífico Corazón», en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Sevilla, n.º 725, pp. 496-499.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019b). «La sustitución del retablo mayor del monasterio de San Leandro de Sevilla y su promotora Doña Teresa de Anguiano y Cárdenas», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 31, pp. 671-682, <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2019.i31.41>.
- GUIJO PÉREZ, S. (2020a). «La colección de Niños Jesús del escultor Cristóbal Ramos del monasterio de San Leandro de Sevilla», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 32, pp. 293-312. <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2020.i32.15>.



- GUIJO PÉREZ, S. (2020b). «La extinta Archicofradía sevillana de la Correa o Cinta de San Agustín y sus vestigios en el monasterio de San Leandro», en *Boletín de las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Sevilla, n.º 743, pp. 880-886.
- GUIJO PÉREZ, S. (2022). *El Real Monasterio de San Leandro de Sevilla. Notas histórico-artísticas sobre el monasterio y su iglesia*. Sevilla: Salvador Guijo Pérez.
- JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILITA, J.E. (dir./2019). *Imaginería Recuperada. Estudio y restauración de un conjunto de esculturas de las parroquias de Algodonales, La Muela y Zahara de la Sierra*. Madrid: Peripicias Libros.
- LABARGA, F. (2019). «Varias obras atribuibles al escultor sevillano Cristóbal Ramos en La Rioja», en *Archivo Español de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, v. 92, n.º 368, pp. 435-442. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.28>.
- LLORDÉN, A. (1973). *Convento de San Leandro de Sevilla (Notas y documentos para su historia)*. Málaga: Imprenta provincial de Málaga.
- MADRAZO, P. (1884). *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y compañía.
- MARTÍNEZ LARA, P.M. y TORRE AMERIGHI, I. de la (2017). «Una escultura desconocida de Cristóbal Ramos (1725-1799). Iconografía, uso artístico y mentalidad ilustrada a propósito de una imagen de San José con Niño», en *Liño: Revista anual de historia del arte*. Oviedo: Universidad de Oviedo, n.º 23, pp. 57-68.
- MIURA ANDRADES, J.M. (1999). *Frailes, monjas y conventos: las Órdenes Mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MONTESINOS MONTESINOS, C. (1986). *El escultor sevillano D. Cristóbal Ramos (1725-1799)*. Sevilla: Diputación Provincial.
- MORENO ARANA, J.M. (2017). «Tres nuevas obras del escultor Cristóbal Ramos», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 29, pp. 819-826.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796). *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal, Ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real.
- PEÑA MARTÍN, Á. (2010). «El verme así no te asombre. El Niño Jesús Soberano del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora», en *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 113-128.
- PEÑA MARTÍN, Á. (2011). «El peregrino del cielo la devoción al Niño Jesús peregrino en las clausuras», en Campos y Fernández de Sevilla, F.J., *La clausura femenina en el Mundo Hispánico: una fidelidad secular, Simposium del 2 al 5 de septiembre (XIX Edición)*, n.º 1, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 31-48.
- PORRES BENAVIDES, J. (2019). «La técnica en el escultor Cristóbal Ramos (1725-1799)», en *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*. Córdoba: Universidad de Córdoba, n.º 8, pp. 95-108.
- RAMOS SUÁREZ, M.A. (2005). «El escultor Cristóbal Ramos y la iconografía rosariana en Sevilla», en *Boletín de las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Sevilla, n.º 559, pp. 616-619.
- REJÓN DE SILVA, D.A. (1788). *Diccionario de las Nobles Artes para instrucción de los Aficionados, y uso de los Profesores*. Segovia: Imprenta de D. Antonio Espinosa.



- ROMERO MENSAQUE, C.J. (2004). *El Rosario en Sevilla: devoción, rosarios públicos y Hermandades (siglos XVI-XXI)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- RODA PEÑA, J. (1997). «Nuevos testimonios biográficos y artísticos sobre el escultor Juan de Astorga», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 10, pp. 269-288.
- RODA PEÑA, J. (2010). «Cristóbal Ramos. San José. 1782», en *Miguel Mañara. Espiritualidad y arte en el Barroco sevillano (1627-1679)*, cat. exp. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad.
- RODA PEÑA, J. (2011). «Juan de Astorga, restaurador», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 23, pp. 351-374.
- RODA PEÑA, J. (2014). «La escultura barroca del siglo XVIII en Andalucía occidental», en *Cuadernos de Estepa*. Estepa: Ayuntamiento de Estepa, n.º 4, pp. 84-111.
- RODA PEÑA, J. (2018). «Esculturas de Cristóbal Ramos en la capilla de San José de Sevilla», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 30, pp. 303-318.
- ROLDÁN, M.J. (2011). *Conventos de Sevilla*. Córdoba: Almuzara.
- ROS GONZÁLEZ, F.S. (2001). «Dos imágenes de Cristóbal Ramos para la Hermandad del Rosario de San Pablo», en *Boletín de las Cofradías de Sevilla*. Sevilla: Consejo General de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Sevilla, n.º 509, pp. 34-36.
- SANTOS MÁRQUEZ, A.J. (2008). *Patrimonio histórico-artístico de El Saucejo*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- SANTOS OTERO A. (2004). *Los evangelios apócrifos*. Madrid: BAC.



# MADE IN FRANCE. LA IDENTIDAD TEXTIL DE MARÍA LUISA DE PARMA, LA ÚLTIMA REINA DEL ANTIGUO RÉGIMEN (1789-1808)\*

Sandra Antúnez López  
Universidad Autónoma de Madrid  
[sandra.antunez@estudiante.uam.es](mailto:sandra.antunez@estudiante.uam.es)

## RESUMEN

La presente investigación estudia los principales vestidos de la reina María Luisa de Parma poniendo en valor la evolución del traje femenino. Se estudiarán los principales sastres y modistas de la soberana, que no solo confeccionaban vestidos, sino que eran los encargados de crear la imagen textil de la reina. Junto a los creadores nacionales de la moda, se encuentran los extranjeros, elegidos por la exclusividad de sus mercancías o por ser los profesionales más destacados a escala internacional. La dependencia del Real Guardarropa es el escenario principal, donde la esposa de Carlos IV recibe sus encargos de tejidos traídos de distintos países extranjeros, como eran París y Buenos Aires. A través de los inventarios y las facturas conservadas en el Archivo General de Palacio en Madrid conocemos que las labores y creaciones de esta serie de artífices ya no se desarrollan en el anonimato, sino que su trabajo comienza a valorarse como una creación que revela una gran inventiva y conocimientos de geometría, corte y confección.

**PALABRAS CLAVE:** reina, María Luisa de Parma, tejidos, vestidos, fábricas.

MADE IN FRANCE. THE TEXTILE INDENTITY OF MARIE LOUISE OF PARMA,  
THE LAST QUEEN OF THE ANCIENT REGIME (1789-1808)

## ABSTRACT

The present investigation studies the main dresses of the queen, Marie Louise of Parma, valuing the evolution of the female costume. The main tailors and dressmakers of the sovereign will be studied, who not only made dresses, but were also in charge of creating the textile image of the queen. Along with the national fashion creators, there are foreigners, chosen for the exclusivity of their merchandise or for being the most outstanding professionals on an international scale. The Royal Wardrobe is the main stage, where the wife of Charles IV receives her orders of fabrics brought from different foreign countries, such as Paris and Buenos Aires. Through the inventories and invoices preserved in the Palacio General Archive in Madrid, we know that the work and creations of this series of artisans are no longer carried out in anonymity, but that their work begins to be valued as a creation that reveals a great inventiveness and knowledge of geometry, cutting and sewing.

**KEYWORDS:** Queen, Marie Louise of Parma, textile, dresses, factories.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.05.04>  
REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 5; julio 2023, pp. 63-84; ISSN: e-2660-9142



## 1. INTRODUCCIÓN

El título del presente estudio recoge nuestro interés y voluntad por aproximarnos a los distintos trajes de corte de la reina María Luisa de Parma. El objetivo es poner de manifiesto la riqueza textil de la esposa de Carlos IV; además, son muchos los artífices pendientes en la elaboración de un solo vestido.

Para empezar en este trabajo daremos a conocer a los primeros creadores textiles que confeccionan los trajes de corte para la soberana. Algunos de estos artífices no solo realizaban vestidos, sino que muchos de ellos se convierten en proveedores de tejidos al servicio de la realeza, como eran las modistas. El vestido y la propia fisonomía de la reina están sometidos a una serie de transformaciones que nacen a fines del siglo XVIII. Uno de estos cambios más relevantes es el desuso del traje de corte con tontillo por el vestido camisa o *deshabillé*. El marco cronológico elegido, de 1789 a 1808, responde a la subida al trono de Carlos IV hasta el fin de su reinado, el cual finaliza con la llegada de la guerra de la Independencia.

La metodología empleada para este trabajo es una bibliografía actualizada correspondiente al periodo cronológico, centrada en la evolución del vestido desde el Antiguo Régimen hasta principios del siglo XIX. Siendo más específicos, la documentación aportada proviene de datos inéditos, como son facturas de los distintos creadores de los vestidos y la extracción de descripciones a través de los inventarios de ropas de María Luisa de Parma, esta información procede de los fondos del Archivo General de Palacio de Madrid.

Los últimos estudios recogen que la moda moderna desempeña un papel fundamental en la presentación del individuo, cuyas actividades públicas requerían identidades adecuadas a los escenarios de relación social y cultural. La moda de este momento histórico estará ligada a la vida cortesana, mostrando su compromiso con los creadores textiles, comerciantes y proveedores reales. Así, la vestimenta de finales del siglo XVIII y principios del XIX se renueva constantemente, como es el cambio de siluetas en el cuerpo femenino, la inclusión de elementos orientales y las nuevas modistas desempeñando un papel de gran protagonismo a principios del nuevo siglo. Una característica llamativa es la ambición por superar el estatus artesanal de los oficios relacionados con el mundo de la indumentaria, se había originado al finalizar el siglo XVIII entre los «comerciantes de modas» un gremio especial, impulsor de novedades y de un estilismo personalizado en el vestir. Su representante más

---

\* Este artículo fue presentado en *Viajes, encuentros, mestizajes en Latinoamérica, África y Europa. III Congreso Nacional e internacional de Historia del Arte, Cultura y Sociedad*, que tuvo lugar los días 26 a 28 de octubre de 2022 en la Universidad de La Laguna. Además, los resultados de esta investigación forman parte del proyecto de investigación *Privilegio, trabajo y conflictividad. La sociedad moderna de Madrid y su entorno entre el cambio y las resistencias* (PGC2018-094150-B-C22), dirigido por Fernando Andrés Robres y José Nieto Sánchez y desarrollado en la Universidad Autónoma de Madrid. Financiado de las convocatorias I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.



icónica fue Rose Bertin, considerada directora del gusto de su tiempo, merecerá el título de *Ministre de Modes* de la reina María Antonieta, perfilándose como claro antecedente de la figura del modisto (Cerrillo Rubio 2019). Así, Rose Bertin realizó diversos vestidos para la reina María Luisa, en sus primeros años de princesa y a partir de 1808, cuando perdió todos sus privilegios, se encargó de los trajes de la reina madre durante su exilio en Bayona.

En el ámbito europeo, uno de los acontecimientos más destacables es la incursión de la Revolución francesa en España. Conviene resaltar que el efecto francés se sintió no solo en España, sino en toda Europa. Este acontecimiento se deshizo del absolutismo regio y abolió, ante todo, los privilegios en el vestir, imponiendo la ropa oscura y sin adornos para el hombre y vetando a la mujer, durante algún tiempo, el uso del corsé, de la enagua hinchada, de los polvos y de los tacones altos. La pasión por los nuevos ideales republicanos pone de moda los atuendos grecorromanos antiguos. La mujer elegante, abolidas camisas y enaguas, se viste con una túnica a la antigua, ajustada, cerrada bajo el busto apenas velado, que deja los brazos desnudos y se abre por debajo de la rodilla (Descalzo Lorenzo 2002).

En España, en las últimas décadas del Antiguo Régimen se perfeccionan las técnicas de corte y confección, con el objetivo de que el vestido se adapte al cuerpo femenino. Las damas de la corte y aristócratas vestían el traje a la francesa o *wat-teau*, caracterizado por su amplitud y rigidez, además de tener pliegues por detrás. Las mujeres llevaban vestidos de suntuosas faldas con estructuras redondeadas, con el cuerpo superior ajustado mediante cotillas y corsés. Las féminas visten largas colas para prolongar su figura, al tiempo que los peinados y zapatos de tacón las hacen más altas y estilizadas. Sin embargo, a partir de 1789 asistimos a la apoteosis de la apariencia femenina, como es la aparición de uno de los primeros vestidos camisas de María Luisa, confeccionado por su sastre de cámara, Pedro Alcántara. De esta manera, la originalidad y la creación de los vestidos cortesanos estarán dirigidas por los sastres y modistas más importantes de fines del siglo XVIII y principios del XIX.

## 2. MARÍA LUISA DE PARMA, LA IMAGEN DE LA REALEZA

El 14 de diciembre de 1788 fallece Carlos III. Carlos IV y María Luisa de Parma se convierten en reyes de España, después de veintitrés años de matrimonio y de vida carente de toda responsabilidad oficial como príncipes de Asturias. Carlos tiene cuarenta años y su esposa treinta y siete. Así, el 17 de enero de 1789 se suspende el luto oficial, así se procede a la solemne proclamación de Carlos IV como rey de España y María Luisa como reina consorte.

En palabras de Antonio Calvo Maturana, existe un total consenso historiográfico sobre la influencia política que tuvo María Luisa de Parma mientras reinó su marido Carlos IV. Los prejuicios con los que ha cargado esta reina, y tantas otras de su época, la han dejado huérfana de todo intento de análisis serio, reduciendo su influencia a la debilidad de su esposo y a sus intrigas mujeriles (Calvo Maturana 2010). En la corte, la reina ocupaba un lugar de «privilegio», era la imagen de la feminidad, belleza y de la unión familiar. Sin embargo, a partir de la década



de los años noventa del siglo pasado, nació la expresión *gender style*, o estilo propio de género, que evidencia la diferente idiosincrasia de los hombres y las mujeres a la hora de enfrentar el poder (Calvo Maturana 2010, 2020). De esta forma, apenas se han investigado los recursos de la reina para ejercer el poder dentro de la lógica cortesana de finales del siglo XVIII y principios del XIX. No obstante, la pamesana no gozó de poder absoluto, aunque sí jugaba un papel relevante dentro de la retórica cortesana.

De esta manera, el papel de la soberana fue esencial para la creación de la Real Orden de Damas Nobles de la Reina María Luisa, única orden española reservada a las señoras, fue creada por el rey Carlos IV, a instancia de su esposa, mediante el Real Decreto del 21 de abril de 1792, publicado en la *Gaceta de Madrid* tres días más tarde. El objetivo explicado por el monarca era que su esposa tuviese un modo más de mostrar su benevolencia a las personas nobles de su mismo género, que se diferenciaban por sus servicios y cualidades. La institución quedaba organizada por la reina, la princesa de Asturias e infantas de España, también estaba compuesta por treinta bandas reservadas a la primera nobleza española. La creación de la orden fue trascendental, puesto que se convierte en uno de los símbolos de poder de María Luisa. La insignia de la Real Orden fue utilizada por la reina en sus distintos retratos, incluso la banda de esta orden aparece en el Salón de Tapices del Palacio Real de Madrid (Ceballos Escalera 1998).

La moda neoclásica se convirtió en un reclamo para el Real Guardarropa de la soberana, entre los años 1789 y 1793 los ligeros vestidos rectos de muselina o de algodón blancos, aparecieron por primera vez en la corte madrileña y fueron popularizados por el círculo de la reina. Así pues, el vestido camisa dominó gran parte de los últimos años del Antiguo Régimen. De esta manera, María Luisa utilizó los mecanismos publicísticos y representativos de fines del siglo XVIII, como fue la creación de la Real Orden de Damas Nobles, creada en 1792 (Ceballos 1998).

### 3. SASTRES, MODISTAS Y BORDADORES DE LA IMAGEN DE LA REINA

En la confección de un traje destinado a la reina eran muchos los artesanos implicados en su elaboración. Así, los sastres, bordadores y modistas de María Luisa constituían una situación extraordinaria en el mercado interno de la corte. Los primeros, los sastres de cámara, tenían independencia con respecto a los sastres de villa, ya que trabajaban para la corte y para la nobleza. Es importante diferenciar que los sastres de cámara de la reina se encargaban de las hechuras y de la confección de vestidos. En cambio, las funciones de las modistas de la reina eran completamente diferentes, pues no solo confeccionaban vestidos, sino también accesorios, sombreros, cintas, etc., es decir, creaban la imagen completa de María Luisa. Las labores de estos artesanos ya no se desarrollaban en el anonimato, sino que se inicia una valoración de sus obras textiles (Descalzo Lorenzo 2008).

Los bordadores de cámara eran considerados artistas, pues su labor, a diferencia de la de los sastres, radica más en la creatividad y no en la confección de vesti-



dos. Incluso, los bordadores de cámara fueron retratados por los pintores de cámara: Goya inmortalizó a Juan López de Robredo (Barreno Sevillano 1974a).

De la posición económica de los artesanos reales dependía en gran manera su estatus social. Hasta la llegada de Pedro Alcántara y Juan López de Robredo al puesto en 1788, a esta serie de artesanos se les solía pagar por obra presentada. Generalmente, en la corte había unos días establecidos en que se celebraban bailes, besamanos y otros actos oficiales, aparte de los acontecimientos extraordinarios como bodas, nacimientos y funerales, en los cuales los miembros de la familia real estrenaban distintos trajes. Los distintos sastres y bordadores cobraban 600 reales mensuales, con lo que era un sueldo importante. Por el contrario, las modistas de corte cobraban por obra presentada, ya que no tenían nómina y tenían una clientela muy diversa en Madrid (López Barahona 2016).

A continuación, destacaremos algunos hitos importantes de los principales sastres, bordadores y modistas de la reina consorte María Luisa de Parma. En primer lugar, destacaremos la carrera palatina del sastre de la reina, Pedro Alcántara García, y uno de sus sucesores, Manuel Ballesteros. Seguidamente, destacan las modistas de la reina, las dos más relevantes por su amplia producción y encargos fueron las artesanas francesas María Moulinier y Darguins y Victoria Le Rouge. Por último, y no menos importante, destacaremos la trayectoria de Juan López de Robredo, uno de los principales bordadores de los reyes y también desarrolló parte de su labor en las obras destinadas a distintos Reales Sitios (Benito García 1997).

Uno de los principales sastres de cámara de la reina fue Pedro Alcántara García, a partir del 24 de agosto de 1787 desarrolló su labor siendo sastre de la princesa de Asturias. A través de la documentación consultada, conocemos que su sueldo anual era de 6660 reales pagados mediante nóminas, incluso ganaba más ya que cuando presentaba los vestidos para la soberana, entregaba a la tesorería real la cuenta de todo lo realizado<sup>1</sup>.

La clientela selecta del artesano se mantuvo, pues en esos años eran numerosas las obras para la condesa de la Puebla, Antonia Fernández de Córdoba, dama de la reina María Luisa. Los encargos que recibe se sitúan entre 1797 y 1798, cuando no tenemos noticia de las obras que realizó para la reina, pero sí para su dama. Los géneros eran turcas, hechuras de griegas, basquiñas, jubones, pellizas, camisas y vestidos de corte<sup>2</sup>.

Desde 1800, Alcántara perdió el favor real. La reina prefería ahora la confección de vestidos por parte de otros creadores. Por ello, aunque el sastre de cámara estuvo al frente del servicio de la reina no tuvo encargos y curiosamente muchas obras eran realizadas por Manuel Ballesteros, su oficial sastre. Uno de los últimos encargos que le pidió la soberana fue para vestir a la servidumbre, así como nuevas

---

<sup>1</sup> Pedro Alcántara García sastre de la Reina. Archivo General de Palacio de Madrid (AGP), personal, caja: 35, expediente: 20.

<sup>2</sup> Cuentas de Pedro Alcántara para la condesa de la Puebla. Archivo Histórico de Nobleza de Toledo (AHNOB), fondo: torrelaguna, c. 184, d. 1.



prendas que ya eran realizadas por las modistas de la reina, cortes de basquiñas y vestidos<sup>3</sup>. Finalmente, el artesano falleció el 15 de enero de 1803.

El mencionado Manuel Ballesteros fue nombrado oficial de sastre el 1 de julio de 1796 ayudando a Alcántara en sus labores de la confección. Durante su etapa como oficial de Pedro Alcántara, Ballesteros ayudaba a la confección de prendas del sastre principal, aunque no tuvo oportunidad de entregar sus obras hasta la muerte del maestro sastre. Desde el fallecimiento de este, Ballesteros siguió siendo oficial sastre con el mismo sueldo, aunque desde enero de 1803 confeccionaba las ropas para la soberana. No será hasta el 23 de marzo de 1808 que se le nombra sastre de cámara de la reina con el sueldo de 6600 reales anuales, y con destino a la servidumbre de la reina<sup>4</sup>.

La primera factura de Ballesteros recoge los meses de enero a abril de 1803 por el coste de 5414 reales, en la cual se incluyen vestidos de seda, basquiñas y jubones<sup>5</sup>. El precio de cada prenda de vestir destinada a la reina revela que eran prendas de diario. Entre los últimos encargos del sastre hay uno fechado en diciembre de 1807 por valor de 31 358 reales, que contrasta con sus obras de agosto de 1807, cuyo coste fue de 8061 reales<sup>6</sup>.

Después del estallido de la guerra de la Independencia, Ballesteros fue nombrado para servir a los reyes padres durante su exilio. Tras la muerte de estos, el sastre volvió de Roma y se calificó su conducta política, además de nombrarle criado de primera clase. Sin embargo, Ballesteros ya no desarrollaría su oficio como sastre, sino como conserje en el Casino de la Reina<sup>7</sup>.

Las modistas tuvieron una consideración muy inferior a los sastres de corte o de villa. Pero estas operarias de la industria del vestido componen un sector importante del mercado laboral de la época, no solo por su número, sino también porque en él confluye la variedad de relaciones de producción coexistentes en la industria capitalina de este periodo histórico.

En esta etapa destacan María Moulinier y Darguins y Victoria Le Rouge, ambas con taller propio en Madrid. Moulinier era una de las principales modistas de la reina, con taller propio abierto con el nombre de su padre Guillermo Darguins, pero del que desconocemos su ubicación. Su primera factura es de mediados de 1802 por un importe de 21 844 reales que cobraría Moulinier el 19 de marzo. Algunas obras que se detallan son jubones, camisas y basquiñas<sup>8</sup>. Su siguiente encargo data

---

<sup>3</sup> Cuenta de Pedro Alcántara, desde los meses de octubre hasta diciembre de 1800 y enero de 1801. AGP, administración general, legajo: 247, expediente: 2.

<sup>4</sup> Manuel Ballesteros, sastre de cámara. AGP, personal, caja: 16518, expediente: 15.

<sup>5</sup> Cuenta de Manuel Ballesteros, en los meses de enero hasta abril de 1803. AGP, administración general, legajo: 249, expediente: 4.

<sup>6</sup> Cuenta de Manuel Ballesteros, desde enero hasta diciembre de 1806. AGP, administración general, legajo: 254, expediente: 7.

<sup>7</sup> AGP, personal, caja: 16518, expediente: 15.

<sup>8</sup> Cuenta de María Moulinier y Darguins, en marzo de 1803. AGP, administración general, legajo: 249, expediente: 3.



del 24 de agosto de 1803 y en él se relacionan camisas bordadas, camisolines y guar-niciones para túnicas, todo ello por 27 996 reales. La modista junto a su padre tuvo numerosos encargos por parte de la reina y su servicio. Las cuentas entregadas a la tesorería eran firmadas tanto por ella como por su padre, aunque las solicitudes de deuda fueron firmadas por este último<sup>9</sup>.

Victoria Le Rouge era modista y batera de nacionalidad francesa. La admi-nistración y titularidad de su casa-tienda corría a cargo de su marido, Claudio Le Rouge. Ambos tenían tienda propia ubicada en el número 18 de la carrera de San Jerónimo. La artesana junto a su compañera, María Moulinier, confeccionaron ves-tidos y accesorios exclusivos para la reina. Cobraban por factura presentada y no por nómina, a diferencia de los sastres de cámara o bordadores. Una de sus prime-ras facturas asciende a 29 233 reales. Se cobró el 1 de junio de 1803 e incluye un corte de vestido flor de espliego con plata, hechura de este vestido, escote y adorno, corsé de tafetán color de rosa y hechura de un vestido de fular<sup>10</sup>.

En las facturas presentadas aparece el nombre de la modista, salvo en algu-nos encargos, donde consta la firma de su marido. Un ejemplo es la cobrada el 22 de octubre de 1803 por 3826 reales, por diversos pañuelos y cortes de vestidos de fular. Esta factura fue presentada por su marido, pero está firmada por Victoria, el 22 de julio de 1804 y 12 de febrero de 1805<sup>11</sup>.

Por último, destaca uno de los genios del bordado de finales del siglo XVIII y principios del XIX, Juan López de Robredo. Su trayectoria en palacio comienza junto a su padre, Manuel Robredo. Así, solicita ocupar el puesto vacante del difunto bor-dador, invocando sus méritos que contrajo de su tío Bernardino de Robredo, el cual había trabajado para Carlos III y los príncipes de Asturias (Barreno Sevillano 1974b).

Debemos destacar que su primera obra como bordador de cámara de María Luisa aparece en una cuenta correspondiente a los meses de marzo-junio de 1788. La factura fue cobrada el 24 de noviembre, alcanzó un valor de 50 922 reales, y en ella se detallan vaqueros con ricas bordaduras de oro<sup>12</sup>. El 30 de diciembre de 1788, María Luisa encargó un vestido para su entrada real, con bordaduras en plata y len-tejuelas<sup>13</sup>. Los costes de la mano de obra y los textiles empleados por Robredo reve-lan que se trata de una obra de excelente calidad. No obstante, es muy significativa la cuenta del mes de junio de 1802, en la cual efectúa una serie de bordados para los

---

<sup>9</sup> Cuenta de María Moulinier, en agosto de 1803. AGP, administración general, legajo: 250, expediente: 2.

<sup>10</sup> Cuenta de la modista Madame Le Rouge, en junio de 1803. AGP, administración gene-ral, legajo: 249, expediente: 6.

<sup>11</sup> Cuenta de Claudio Le Rouge, en octubre de 1803. AGP, administración general, legajo: 250, expediente: 4.

<sup>12</sup> Cuenta de Juan López Robredo, en noviembre de 1788. AGP, administración general, legajo: 223, expediente: 1.

<sup>13</sup> Cuenta de Juan López Robredo, en diciembre de 1788. AGP, administración general, legajo 223, expediente: 2.



vestidos de gala para la reina por el precio de 80 000 reales<sup>14</sup>. Entre 1807 y 1808, últimos años del reinado de Carlos y María Luisa, estuvo al servicio del infante Francisco de Paula, ya que fue sustituido por otros bordadores (Benito García 2015).

#### 4. DEL VESTIDO DE CORTE CON TONTILLO AL VESTIDO DE MAJA

Así como la historia cambió completamente a finales del siglo XVIII por las revoluciones francesa y americana, las prendas femeninas también experimentaron un cambio radical. Los estilos franceses fueron muy influyentes durante el Antiguo Régimen. El mundo elegante siguió el ejemplo de la moda establecida por París, su modelo regio fue María Antonieta de Austria, y en territorio hispano fue María Luisa de Parma.

En Francia, la figura de la modista, encargada de realizar vestidos de mujer, y las sombrereras consiguieron imponerse en una profesión hasta entonces dominada por los hombres. La última década del siglo XVIII y los primeros años del nuevo siglo estuvieron dominados por reconocidas creadoras, como fue el caso de Rose Bertin en París y en Madrid, el caso de Maria Moulinier y Darguins, modista de la reina, o de la batera de la casa de Osuna, Philiz Krevel. Rose Bertin y las modistas posteriores aportaron un sistema precursor de la firma, es decir, los vestidos hechos a medida empezaron a llevar el monograma del creador que los había elaborado, dicha insignia nos la encontramos en facturas de las creadoras de la reina (Antúnez López 2020; Benito García 2011).

El traje femenino fue uno de los elementos de atención principal de los pintores, que enriquecen sus cuadros con ellos. Los tejidos con los que están confeccionados, las sedas y damascos, los brocados y finos algodones son un elemento colorido que aporta vistosidad a las composiciones pictóricas. Uno de los primeros modelos de vestidos de la reina María Luisa fue el retrato realizado por Goya en 1789, conservado en el Museo Nacional del Prado (fig. 1). El vestido que lleva la soberana es azul celeste de seda con una rígida estructura, llamada tontillo.

El traje se engalana con ricos bordados en las caderas y en el guardapiés; además, el cuerpo superior viste una cotilla con distintas joyas del petillo y cubre la parte del pecho un fichú semitransparente de muselina. Las mangas del vestido de corte tienen diversos volantes de encaje hasta el codo, la parte superior se adorna con una serie de flores confeccionadas con ricos hilos de plata y oro. Los accesorios que lleva son un enorme tocado en forma de sombrero con cintas azules y de encaje blanco, también se incluyen plumas de diversos colores. Examinando las facturas de los primeros seis meses de 1789, hemos analizado que los creadores de este traje fueron Pedro Alcántara, que como sastre de cámara se encargó de la con-

---

<sup>14</sup> Cuentas del bordador de cámara en junio de 1802. AGP, reinados Carlos IV, casa, legajo: 90.



Fig. 1. Francisco de Goya y Lucientes, *La reina María Luisa con tontillo*, 1789, 205 × 132 cm., ©Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Fuente: <https://www.museodelprado.es>.

fección y de las hechuras del vestido; y Ceferino Alguacil<sup>15</sup>, que como cotillero de cámara, se ocupó de las estructuras internas, cotilla y tontillo. Considerando que en ese mismo año se introdujeron nuevas tipologías de vestidos de corte, podemos decir que este traje fue uno de los últimos que vistió María Luisa para ceremonias o actos públicos.

#### 4.1. EL VAQUERO A LA INGLESA

En los años posteriores, se impone una serie de características en la silueta femenina. Por una parte, destaca la acción de alargar las colas de los vestidos, y las mangas largas se estilizan. Por otra parte, la silueta se deshinchá y sigue las formas del cuerpo, es decir, se utilizan tejidos vaporosos y menos pesados. Por último, es la

---

<sup>15</sup> Cuenta de Ceferino Alguacil en el mes de abril de 1789, por varios tontillos y cotillas. AGP, administración general, legajo: 225, expediente: 1.





particularidad de destapar, en otras palabras, las mujeres muestran los brazos y optan por telas ligeras y transparentes, lo que permite ver la anatomía. En los años 1789 hasta 1795, la reina utiliza un traje llamado vaquero o vestido hecho a la inglesa. Este traje significó un cambio en la moda hacia una mayor sencillez y falta de complicación, aunque no lo parezca a primera vista (Leira Sánchez 1994).

A través de los estudios de Amelia Leira (Leira Sánchez 2008), sabemos que en el vaquero hecho a la inglesa la parte central de la espalda era de una sola pieza, iba del cuello al suelo y los pliegues se dejaban sueltos a partir de la cintura, con lo que el vuelo se incrementaba por detrás. El resto de la falda estaba cortada aparte del cuerpo y se fruncía en pliegues menudos a lo largo de la cintura. El cuerpo se cerraba por delante y bajaba sobre el brial, en pico o en redondo; se cierra con corchetes, cubiertos con una pestaña que disimula la abertura y sirve también para albergar una ballena. Las mangas, de tres cuartos, estrechas y con forma, llegaban hasta debajo del codo.

Respecto a este tipo de vestido, lo más complicado es la hechura, ya que no había que recurrir a alfileres o costuras en el momento de ponerse el vestido, lo que significaba que la reina se podía vestir sola y no necesitaba ayuda de su séquito para vestirse. La soberana tenía una amplia colección de vaqueros, la gran mayoría confeccionados por Pedro Alcántara entre los años 1788 y 1795. Uno de los primeros encargos de la futura reina era «por hacer tres vaqueros de luto a la inglesa por orden de S.M. para las tres criadas que sirven en casa de la reina»<sup>16</sup>, también destaca la cuenta de la obra hecha por el sastre de cámara, entre el 1 de enero de 1790 y el fin de junio del mismo año, se detalla:

... por un vaquero que se hizo de nuevo de gasa con listas color lila y el fondo bordado y hacer nuevo el brial por 60 reales, hacer la misma obra en otra bata de terciopelo color punzo bordada todo el fondo de lentejuelas, 60 reales, cinta de ruedo de brial y cintas y el fleco de pecho costo todo 16 reales<sup>17</sup>.

María Luisa en diversas ocasiones fue retratada con este vestido, uno de ellos es una copia de Goya datada en 1790, aparece la reina de pie vistiendo un vaquero gris con motivos florales, aparece cubriendo el pecho un fichú de encaje. Las mangas del vestido, como es habitual en estos años, son estrechas y tienen volantes de encaje en color blanco. Siguiendo la moda francesa, viste un gran tocado de gasa y plumas recogidas por un lazo azul; además, luce sobre el pecho la venera de la orden austriaca de la Cruz Estrellada (fig. 2).

Este modelo de vestido era utilizado para el día a día, aunque también fuese usado para diversos acontecimientos. En este tipo de eventos protocolarios enrique-

---

<sup>16</sup> Vestidos para guardar el luto del rey Carlos III. AGP, administración general, legajo: 223, expediente: 2. Bolsillo Secreto de María Luisa de Parma, gastos del Real Servicio de la Reina, mes de diciembre, 1788.

<sup>17</sup> Cuenta del sastre de cámara, Pedro Alcántara, el precio final de dicha cuenta es de 24 436 reales del mes de junio de 1790. AGP, administración general, legajo: 226<sup>3</sup>, expediente: 6.



Fig. 2. Francisco de Goya y Lucientes, copia, *María Luisa de Parma, reina de España*, 1790, 127 x 94 cm., ©Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

Fuente: <https://www.museodelprado.es>.

cían el traje mediante ricos bordados, guarniciones y distintas obras de cordonería, como es el añadido de flecos de oro y plata. Este ejemplo de obras estaban hechas por el bordador de casa y cámara de los reyes, Juan López de Robredo<sup>18</sup>. Todas prendas y vestidos requerían a estos artífices para engalanar y engrandecer sus ropajes, como es el encargo de Pedro Alcántara al cordonero de cámara, Josef Vidal, en el documento se especifica: «para los flecos de oro y plata para brial falda y jubon llevo el cordonero, 590 reales»<sup>19</sup>.

El vaquero tuvo una vida corta en el guardarropa de María Luisa. Sin embargo, representó un primer paso en la búsqueda de vestidos más sencillos, de acuerdo con las formas naturales del cuerpo femenino, e inspirados en la Antigüedad clásica que puso de moda el neoclasicismo y que culminó en los años siguientes de la Revolución francesa, durante los años noventa. Junto con las ideas revolucio-

---

<sup>18</sup> Cuenta del bordador de cámara, Juan López Robredo, datada en 31 de julio de 1789. AGP, administración general, legajo: 225, expediente: 1.

<sup>19</sup> Cuenta de la obra hecha para la reina, los primeros meses del año 1789. AGP, administración general, legajo: 224<sup>1</sup>.





Fig. 3. Francisco de Goya y Lucientes, *La reina María Luisa de Parma*, 1789 y 1799, 154 × 110 cm., Museo Goya, colección Ibercaja, Zaragoza, España.

Fuente: <https://museogoya.ibercaja.es/obras/retrato-de-maria-luisa-de-parma>.

narias se extendió una nueva moda, una auténtica revolución en la historia del vestido que se abre paso con el nuevo vestido camisa o *deshabillé*. Eran vestidos ligeros y sencillos propios para las acciones cotidianas (Descalzo y Leira 2021).

#### 4.2. EL VESTIDO CAMISA

Una de las primeras reinas que empezaron a utilizar el vestido camisa fue María Antonieta. La primera aparición de este vestido fue en la revista *Magasin des modes nouvelles* en el año 1789. La idea básica del vestido camisa se añadió muy pronto a la influencia del neoclasicismo, que llegó entonces a la moda como había llegado antes a la arquitectura o la pintura. Las mujeres imitaron el traje de las estatuas clásicas de mármol blanco y, con este fin, colocaron el talle debajo del pecho y eligieron telas blancas y vaporosas que dejaban admirar el cuerpo cuando se movía. Por primera vez en muchos años el cuerpo de las mujeres estuvo libre de artificios. El retrato que hizo Goya en 1789 y después lo modificó en 1799 de María Luisa nos la muestra ya con un vestido de talle alto de los que estilaban en esos años (fig. 3).

La pamesana lleva la banda de la Real Orden de Damas, fundada por ella misma; además, debajo del pecho viste un cinturón estrecho que acentúa el talle

de dicho vestido. Otro accesorio muy significativo de esta efigie es su turbante, este tocado es muy recurrente en los encargos de la reina como es la cuenta de los comerciantes Yruegas e Ybarra en 25 de octubre de 1798<sup>20</sup>. Las hechuras de este tipo de vestidos estaban confeccionadas por el sastre de cámara: «por hechura de dos desevelles de algodón guarnecidos de muselina y puntilla de encajes a 60 reales cada uno, 120 reales»<sup>21</sup>. Asimismo, tenemos encargos de vestidos al modista de la soberana, Josef Martin, el cual estuvo realizando prendidos, adornos y sombreros para el servicio de la reina y para ella, en la cuenta datada en 12 de marzo de 1798<sup>22</sup>. Probablemente, este tipo de prendas fueron creadas tanto por el modista como por el sastre de cámara, ya que tuvieron numerosos encargos de este vestido camisa hasta el año 1808.

Para la creación de este vestido se impusieron las telas finas y transparentes, pero estas en sí no eran una novedad, pues durante toda la segunda mitad del siglo XVIII se usaron cada vez más. Al principio, para adornos y guarniciones y después para vestidos enteros. La muselina fue la gran protagonista, era una tela hecha de algodón. Los ingleses trajeron el algodón de la India, lo empezaron a cultivar en gran escala en sus colonias americanas y lo convirtieron en una de las bases de su incipiente industria textil.

En España, la muselina era importada y cara, además de ser poco práctica, porque al ser muy fina era de poca duración. Así, las autoridades promulgaron durante todo el siglo XVIII varias pragmáticas prohibiendo su venta y consumo. Como casi todas las leyes de este tipo, no tuvieron ningún éxito y cada vez el tejido se usaba más, hasta que en 1788 el Gobierno permitió su utilización. De esta manera, todas las mujeres europeas se vistieron con trajes camisa de muselina cuando se extendió la moda neoclásica, un accesorio primordial fueron las chaquetas muy cortas con mangas largas, llamadas *spencer*<sup>23</sup> (Antúnez López 2021; Cumming 2017), y, sobre todo, se llevaron los chales (Leira Sánchez, 2006 y 2008).

El vestido camisa, concretamente en el guardarropa de la esposa de Carlos IV, tuvo una larga vida, alrededor de veinte años. Aunque si lo comparamos con el traje de corte con tontillo es un periodo muy corto en el tiempo. El vestido enseñado se complicó y se trasformó en el vestido imperio, como es el famoso ejemplo de la coronación de la emperatriz Josefina, la primera mujer de Napoleón, en París, de 1804, realizado por Jacques Louis David. Entre los años 1798 y 1800, tenemos diversos vestidos de estilo imperio confeccionados por los modistas de la reina, un

---

<sup>20</sup> Factura de Yruegas e Ybarra del mes de octubre de 1798. AGP, administración general, legajo: 243<sup>2</sup>, expediente: 4.

<sup>21</sup> Cuenta del sastre Pedro Alcántara en los últimos seis meses de 1788. AGP, administración general, legajo: 223, expediente: 2.

<sup>22</sup> Cuenta de Don Josef Martin en el mes de abril de 1798. AGP, administración general, legajo: 242, expediente: 4.

<sup>23</sup> Spencer: chaqueta corta que termina a la altura de la cintura o justo por encima, y que se usa como prenda exterior. Su forma seguía la moda del vestido camisa.





Fig. 4. Francisco de Goya y Lucientes, *La familia de Carlos IV*, 1800, 280 × 336 cm.,  
©Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Fuente: <https://www.museodelprado.es>.

de ellos es Marcos Garin alias Salet, en la cuenta fechada en 21 de octubre de 1799, sobresalen diversos vestidos, los cuales de una gran calidad y lujo<sup>24</sup>.

Esta serie de vestidos corresponde a una transición del *deshabillé* al traje de estilo imperio. Además, los comerciantes conocían diversas variantes de esta serie de prendas, en la misma documentación se encuentra la cuenta de los proveedores de géneros Agustín Gavirati y Carlos Clerici, llamados Los Romanos. Así, en la factura del 24 de octubre de 1799, se detalla: «1 vestido de raso, fondo blanco y zenefa sobre verde con figuras representando la música, escultura, astronomía, 2100 reales»<sup>25</sup>. El *deshabillé* era un vestido demasiado sencillo y poco ostentoso. En el año 1800, Goya retrató a la familia real en su conjunto, las mujeres llevaban trajes de tela fina con el talle alto, pero encima les superpusieron túnicas de seda con hilos de plata y oro (fig. 4). El vestido camisa contaba con diversas variantes como hemos podido analizar en las facturas del Bolsillo Secreto de la Reina, esos nombres son: a la griega, a la egipcia, a la georgiana y a la turca, entre los nombres más repetidos (Antúnez López 2020a).

<sup>24</sup> Cuenta de las obras hechas para el servicio de la reina y para ella, corresponde a los meses desde mayo hasta finales de agosto por el modista Marcos Garin de 1799. AGP, administración general, legajo: 245 expediente: 4.

<sup>25</sup> Factura de los géneros suministrados por Agustín Gavirati y Carlos Clerici del año 1799. AGP, histórica, caja: 143, expediente: 1.

A partir del año 1800, en el Real Guardarropa de la soberana había nuevas prendas de abrigo, como eran los *sortus*<sup>26</sup> (Terreros 1788) y *citoyens* (Giorgi 2016), prendas que se vestían encima del vestido camisa y del vestido de corte imperio. En las cuentas de Pedro Alcántara de ese año, se describen este tipo de prendas<sup>27</sup>.

A medida que evolucionaba el vestido, se usaron sedas pesadas y lujosas como el terciopelo, los bordados fueron más llamativos, se añadieron encajes y adornos; además, se prefirieron colores más vibrantes. El corte del vestido se hizo más complicado, las mangas siguieron siendo cortas, pero se abullonaron y el escote fue cuadrado por delante y en pico por la espalda. Lo que siguió vigente durante muchos años fue el talle alto y la falda recta (Leira Sánchez 2006). En los años consecutivos, desde 1801 hasta 1808, la reina incrementó sus encargos textiles a las modistas más importantes de Madrid y París, como es el caso de Madama Le Rouge, modista batera de María Luisa<sup>28</sup>.

La reina no escatimaba en dinero para tener los mejores vestidos y seguir las modas francesas, aunque en los últimos años de su reinado, concretamente en 1807 y 1808, tenemos que la soberana manda arreglar distintos vestidos y los transforma en nuevas prendas de vestir. Un ejemplo de estas laboras fueron las descritas en la factura del sastre de cámara, Manuel Ballesteros, especificando: «arreglar un vestido de terciopelo color de cereza bordado de plata»<sup>29</sup>.

#### 4.3. EL VESTIDO DE «MAJA»

Otra variante de vestido es el de maja, actualmente se conservan diversos retratos de la reina representada como una maja, como son los ejemplos de Goya y José Delgado Meneses. A través de los estudios de Amalia Descalzo sabemos que el fenómeno del majismo estaba plenamente definido hacia 1750 (Descalzo Lorenzo 2003). El traje de maja se dividía en dos partes. El cuerpo superior se cubría por un jubón con solapas, encima del jubón usaban una chaquetilla abierta. Para cubrir la parte inferior del cuerpo llevaban una falda denominada guardapiés, la cual sustituía a la basquiña, aunque era muy similar, pero presentaba un talle más largo. Este traje contaba con dos complementos fundamentales: la mantilla y la cofia para los peinados. La primera solía cubrir el pecho y los hombros llegando a veces hasta la cabeza, mientras la segunda se utilizaba como recogido a través de una redcilla (Pérez Hernández 2018).

---

<sup>26</sup> Sobretudo, prenda que se dispone encima de otras.

<sup>27</sup> Cuenta de las obras hechas por Pedro Alcántara del mes de enero de 1800. AGP, administración general, legajo: 246, expediente: 1.

<sup>28</sup> Cuenta de Madama Le Rouge, desde el día 24 de febrero hasta 1 de junio de 1803. AGP, administración general, legajo: 249<sup>2</sup>, expediente: 6.

<sup>29</sup> Cuenta del sastre Manuel Ballesteros desde primero de enero hasta el 12 de mayo de 1808. AGP, histórica, caja: 143, expediente: 1.





Fig. 5. Agustín Esteve y Marqués (copia de Francisco de Goya y Lucientes),  
*La reina María Luisa con mantilla*, 1799-1800, 208 × 127 cm.,

©Museo Nacional del Prado, Madrid, España. Fuente: <https://www.museodelprado.es>.

Hay diversas representaciones artísticas donde se reproduce a María Luisa como maja (fig. 5). En el caso de la reina, se trata de uno de los primeros retratos en el que se representa a la esposa del rey con el traje de maja sin hacer alusión a los bailes de máscaras. La adopción del estilo puede verse en su indumentaria. Porta las tres prendas propias del majismo: la basquiña madroñera o guardapiés, la mantilla y el jubón. Su uso de este estilo queda reflejado en su guardarropa, concretamente en el inventario de 1808, donde se enumeran las prendas utilizadas. Entre ellas se mencionan prendas como basquiñas, mantillas de color blanco y negro, jubones, chaquetas de encajes.

Para concluir este epígrafe debemos tener presente el inventario de ropas y otras prendas realizado en el año 1808, hemos recopilado un total de 315 vestidos. Por una parte, tenemos 61 vestidos de corte con bordados en oro y plata, trajes exclusivos y relativos a ceremonias, bodas, bautizos y funerales. Por otra parte, se contabilizan 254 vestidos de uso diario con varios géneros, es decir, se especifican sus tejidos: seda, encaje y terciopelo, entre los más importantes<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Inventario de toda la ropa blanca y vestidos que pertenecen al guardarropa de S.M. la Reina (1808). AGP, administración general, legajo: 770, expediente: 96.

## 5. TEJIDOS EXTRANJEROS EN LOS VESTIDOS DE LA REINA

El concepto de refinamiento, tal como lo entendemos hoy en día en relación con las ideas de elegancia, distinción, delicadeza, exquisitez, gracia, sensualidad, sutileza, primor o esmero, se desarrolló a lo largo del siglo XVIII, concretamente su apogeo fue a partir de la segunda mitad de la centuria. El refinamiento se manifestó en las nuevas formas de sociabilidad y en la indumentaria, supone un deseo de elevación a través de los modales, las costumbres y los gustos. La vida social reflejaba el cambio de mentalidad que se estaba gestando tanto individual como colectivamente en la península. La indumentaria desempeñó un papel fundamental en este momento histórico, pero no solo fue el medio principal para hacerse visible en todos los lugares cortesanos, sino que vestir refinadamente y siempre a la moda se consideró manifestación de las costumbres civilizadas (Ribeiro 1988).

En el Real Guardarropa de la reina sigue la moda francesa e inglesa, esta última tendencia es procedente de la ola de anglomanía que invadía a Francia y a otros países europeos. A través de la documentación conservada, conocemos que la indumentaria de los territorios iberoamericanos tiene una clara influencia de la indumentaria francesa, con materiales no tan suntuosos, pero con una excelente calidad textil, ejemplo de ello es la lana de vicuña de Buenos Aires y Perú. Ambos tejidos fueron exportados a la corte española, con el objetivo de poder hacer un tipo de paño con las mismas características que los procedentes de América. A partir de 1789, aparecen pequeñas muestras de vicuña y otros tejidos como sedas elaboradas en las reales fábricas de Guadalajara (Nieto Sánchez 2017).

Todos los intercambios comerciales con América se realizaron directamente por la Real Hacienda a través de consignatarios establecidos en diversas ciudades americanas, como Lima, Veracruz, Buenos Aires y Cartagena de Indias. A partir de 1767 las remesas no se realizaban directamente por la Real Hacienda, sino a través de comisionados en España que recogían el género en Guadalajara. Según revela González Enciso, la venta de géneros en América ofrecía numerosas dificultades. La primera de ellas era el precio, encarecido a causa de los transportes. El precio usual de los paños en América era de 6 a 8 pesos la vara, según la clase, lo que suponía un fuerte aumento respecto al precio en España. Otro problema era la dificultad de encontrar adecuada salida al género. El elevado precio y los defectos que a causa de la travesía adquirían algunas piezas impedían su normal venta en las ferias y mercados españoles. Los gastos de envío disminuían de manera importante los beneficios que se pudieran conseguir, que nunca eran elevados, cuando no eran pérdidas (González Enciso 1996).

Los monarcas deseaban tener las mejores industrias textiles a principios del siglo XIX, con lo que se enviaron muestras de lana de estos países. De este modo, la corte española patentó este tipo de lana en las reales fábricas, como era la de Guadalajara. Durante el reinado de Carlos y María Luisa se encargaron diversas cantidades textiles de vicuña con el objetivo de hacer chales, corsés, jubones y vestidos. Los comerciantes de la real cámara también se dedicaron a comercializar con lanas de vicuña, como eran Sebastián Rius, con tienda propia en la madrileña calle Fuen-



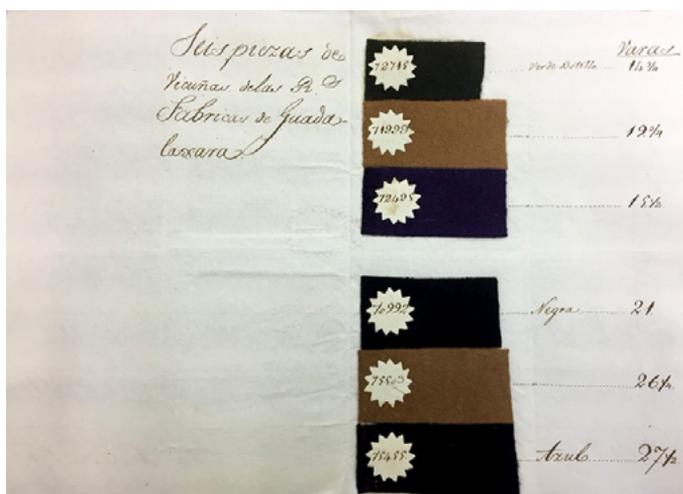


Fig. 6. Muestrario de seis piezas de vicuñas de las reales fábricas de Guadalajara, 1803.  
Fuente: AGP, reinados Carlos IV, casa, leg. 186. Fotografía de la autora.

carral en el número 8, y Mariano March, con fábrica en el número 12 de la calle Miralrío (fig. 6).

Las facturas consultadas revelan la probabilidad de que la gran mayoría de lana de vicuña fuese de la real fábrica de Guadalajara por ser pionera en la incorporación de este tejido y buscar nuevas variantes en colores, como eran azul, verde, carmín, distintos tipos de marrones, etc.<sup>31</sup>. En los últimos cinco años del siglo XVIII y principios del XIX, destaca una fuerte consolidación textil en las reales fábricas costeadas por la monarquía hispánica. La vicuña junto a otros tejidos, seda, encaje, muselina, tuvieron un fuerte apogeo en el Real Guardarropa de la soberana. Un ejemplo que hemos recopilado es la factura de los comerciantes y proveedores reales, Yruegas e Ybarra, en el mes de noviembre de 1791:

... dos varas y tercia raso azul muy doble para ruedo de un guardapiés, doce varas paño negro de seda exquisito de Francia, veinte varas sarga blanca doble de seis lisos para varios forros de batas, seis varas y media raso blanco listado y labrado de Francia para un brial, ocho varas y media de paño color de vicuña listado de varios colores...<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Encargos de géneros textiles del año 1803. AGP, reinados Carlos IV, fondo: casa, legajo: 186.

<sup>32</sup> Cuenta de los comerciantes Yruegas e Ybarra del mes de noviembre de 1791. AGP, administración general, legajo: 229, expediente: 5.

Después del estallido de la guerra, todas las ropas de la reina fueron extraídas de su guardarropa. El inventario realizado en 1808 revela distintos lotes que contienen prendas confeccionadas con esta fibra textil, desde pañuelos hasta corses<sup>33</sup>.

## 6. CONCLUSIONES

En las páginas anteriores hemos analizado los distintos tipos de vestidos de la reina María Luisa de Parma. Los suntuosos trajes de corte con diversos bordados, tejidos y guarniciones estaban destinados para impresionar y provocar la admiración en los cortesanos, creando una nueva apariencia alejada de las anteriores reinas del Antiguo Régimen. Los trajes de la reina desarrollaron una pujante industria textil en la corte madrileña, ya que en un mismo vestido destinado a María Luisa eran muchos los creadores implicados en su elaboración, desde las hechuras, los dibujos de los bordados hasta los accesorios de un mismo vestido. El estudio de la moda se convierte en un fenómeno de profunda significación por la impronta que dejan en ella los factores económicos, sociales, estéticos y evolutivos, puesto que a partir de 1789 nacen los primeros cambios en la industria de la moda, como es la aparición del *deshabillé*, un vestido sencillo destinado a todas las mujeres.

En la documentación consultada hemos analizado los distintos vestidos de la reina, destinados a cada acto que tenía la corte. Uno de los vestidos que marca un antes y un después en la manera de vestir de la soberana es el vaquero y luego el vestido camisa, ambos trajes más naturales y flexibles a la silueta femenina, ya que anteriormente estaba aprisionada por los rígidos tontillos. La pamesana fue la última reina en vestir este tipo de estructura, esta afirmación también es hallada en las facturas e inventarios, que fue la última reina del Antiguo Régimen en vestir el traje de corte con tontillo. La información del Archivo General de Palacio revela la importancia de la indumentaria de la reina y de su familia, puesto que se consolida una fuerte estructura creativa en torno a la elaboración de vestidos y accesorios para la esposa de Carlos IV.

Los sastres y modistas mencionados tienen una amplia carrera palatina en el departamento del Real Guardarropa. En concreto, debemos reflexionar acerca del tema de la autoría de los vestidos de la reina, no es necesario imponer una etiqueta a cada prenda tal y como hizo Charles Frederick Worth en los años posteriores. La autoría de las prendas y los vestidos se puede demostrar a través de las facturas, expedientes personales, inventarios y tarjetas de presentación de cada modista y sastre. Concretamente, el caso de Pedro Alcántara creando la gran mayoría de vaqueros a la inglesa de la reina, además de recurrir a otros artífices como es Juan López de Robredo, uno de los mejores bordadores de finales del siglo XVIII.

Sin embargo, las modistas de la reina, como eran María Moulinier y Darguins o Rose Bertin, su situación era diferente como creadoras textiles, no solo ela-

---

<sup>33</sup> AGP, administración general, legajo: 770, expediente: 96.



boraban vestidos y accesorios, sino una apariencia personalizada para cada mujer de la realeza o aristocracia. No obstante, no hay que olvidar que el inicio de la revolución del vestido tuvo su epicentro en París, por este motivo nos encontramos a diversos creadores siguiendo los modelos franceses.

RECIBIDO: 30-11-2022; ACEPTADO: 10-4-2023



## BIBLIOGRAFÍA

- ANTÚNEZ LÓPEZ, S. (2021). «Modelo del Mes de Diciembre. Spencer», en *Modelo del Mes*. Madrid: Museo del Traje, URL: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:ff30b04b-ecf5-44b9-b1ef-544513104aba/mdm12-2021-spencer.pdf>; consulta hecha el día 14/4/2023.
- ANTÚNEZ LÓPEZ, S. (2020a). «Una aproximación a la colección de vestidos de la reina María Luisa de Parma (1788-1808)», en Holguera, A., Prieto, E., y Uriondo, M. (coords.) *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: Orbis Terrarum*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 538-553.
- ANTÚNEZ LÓPEZ, S. (2020b). «Las primeras modistas en el guardarropa de la reina María Luisa de Parma (1789-1808)», *Eviterna*. Málaga: Universidad de Málaga, n.º 8, pp. 1-12.
- BARRENO SEVILLANO, M. (1974a). «El retrato del bordador Juan López de Robredo, por Goya», *Archivo Español de Arte*. Madrid: CSIC, n.º 175, pp. 81-83.
- BARRENO SEVILLANO, M. (1974b). «Bordadores de Cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*. Madrid: CSIC, n.º 187, pp. 273-300.
- BENITO GARCÍA, P. (2015). *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las casas del Príncipe en los reales sitios de El Pardo y El Escorial*, Valencia: Universitat de València. URL: <https://roderic.uv.es/handle/10550/47705>; consulta hecha el día 14/4/2023.
- BENITO GARCÍA, P. (2011). «Marie-Louise de Parme, reine d'Espagne habillée à la française (1751-1819)», en Peresys, I., y Coquery, N., (dir.) *Se vestir à la cour en Europe (1400-1800)*, Ville-neuve d'Ascq: Collection Histoire et Littérature de l'Europe du Nord-Ouest, pp. 213-228.
- BENITO GARCÍA, P. (1997). «Las colgaduras de seda del salón de María Luisa en la Casa del Labrador», *Archivo Español de Arte*. Madrid: CSIC, n.º 280, pp. 449-453.
- CALVO MATURANA, A. (2010). «Floridablanca, Aranda, Godoy y el “Partido de la Reina”: la influencia política de M.<sup>a</sup> Luisa de Parma en los primeros gobiernos de Carlos IV (1788-1796)», en *Revista de Historia Moderna*. Alicante: Universidad de Alicante, n.º 28, pp. 121-146.
- CALVO MATURANA, A. (2020). *María Luisa de Parma: reina de España, esclava del mito*. Granada: Universidad de Granada.
- CEBALLOS ESCALERA, A. (1998). *La Real Orden de Damas de la reina María Luisa*. Madrid: Real Sociedad Económica Sevoviana.
- CERRILLO RUBIO, L. (2019). *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. San Sebastián: Nerea.
- CUMMING, V. (2017). *The Dictionary of Fashion History*. Londres: Bloomsbury.
- DESCALZO LORENZO, A. (2008). «Carlos IV y María Luisa de Parma: vestidos para reinar», Lorenzo, E. (coord.) *La época de Carlos IV (1788-1808), actas del IV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Estudios del siglo XVIII*. Oviedo: Trea, pp. 375-397.
- DESCALZO LORENZO, A. (2002). «Modos y modas en la España de la ilustración», en Martínez Novillo, A. (ed.) *Siglo XVIII: España, el sueño de la razón*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 167-191.
- DESCALZO LORENZO, A. (2003). «Costumbres y vestimentas en el Madrid de la Tonadilla», en Lolo, B. (ed.) *Paisajes sonoros en el Madrid el siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Madrid: Museo de San Isidro y Ayuntamiento de Madrid, pp. 72-91.



- GIORGI, A. (2016). «Nuevas prendas para los nuevos tiempos. El cambio indumentario de las elites hispanas a las postrimerías del Antiguo Régimen», en *Investigaciones Históricas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, n.º 36, pp. 101-112.
- GONZÁLEZ ENCISO, A. (1996). *Estado e industria en el siglo XVIII: la fábrica de Guadalajara*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. (1994). «El vestido en tiempos de Goya», en *Anales del Museo Nacional de Antropología*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, n.º 4, pp. 157-188.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. (2006). «Modelo del Mes de Diciembre. Vestido camisa», en *Modelo del Mes*. Madrid: Museo del Traje, URL: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:155e12f5-175f-4263-9517-641987fcc53/mdm12-2006.pdf>; consulta hecha el día 14/4/2023.
- LEIRA SÁNCHEZ, A. (2008). «Modelo del Mes de Diciembre. Vestido hecho a la inglesa», en *Modelo del Mes*. Madrid: Museo del Traje, URL: <https://www.yumpu.com/es/document/read/14708051/vestido-hecho-a-la-inglesa-sxviii-museo-del-traje>; consulta hecha el día 14/4/2023.
- LÓPEZ BARAHONA, V. (2016). *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII*. Madrid: ACCI.
- NIETO SÁNCHEZ, J. (2017). «Madrid como centro consumidor, productor y redistribuidor de tejidos de seda en la Edad moderna», en Franch, R. y Navarro, G. (eds.) *Las rutas de la seda en la historia de España y Portugal*. Valencia: Universitat de València, pp. 245-274.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, L. (2018). «El valor nacional de la moda: análisis del majismo y su trascendencia social a mediados del siglo XVIII», en Perez Samper, M., Betran Moya, J. (eds.) *Nuevas perspectivas de investigación en Historia Moderna: economía, sociedad, política y cultura del mundo hispánico*. Madrid: Fundación Española de Historia Moderna, pp. 1102-1111.
- RIBEIRO, A. (1988). *Fashion in the French Revolution*. Londres: Batsford.
- TERREROS Y PANDO, E. (1788). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.



# EL PALÁCIO DE DONA CHICA DE ERNESTO KORRODI: MAJESTUOSA RUINA CULTUAL

Iván Moure Pazos  
Universidad de Santiago de Compostela  
[ivan.moure@usc.es](mailto:ivan.moure@usc.es)

## RESUMEN

En el año 1915, João José Ferreira Rego, acaudalado empresario enriquecido en Brasil, encomienda a Ernesto Korrodi un extravagante palacete en el pueblo de Palmeira (Braga) en honor a su mujer Francisca Peixoto Rego –conocida por el sobrenombre de Dona Chica–. Se trata de una obra de madurez, en la que el arquitecto suizo conjuga sus conocimientos teóricos de corte medieval con las nuevas corrientes artísticas procedentes de Europa. El *Palácio de Dona Chica* –actualmente en estado ruinoso– constituirá uno de los ejemplos más interesantes y megalómanos de la arquitectura finisecular portuguesa.

PALABRAS CLAVE: Ernesto Korrodi, João José Ferreira Rego, *Palácio de Dona Chica*, Braga.

## ERNESTO KORRODI'S PALACE OF DONA CHICA: MAJESTIC CULTIC RUIN

## ABSTRACT

In 1915, João José Ferreira Rego, a wealthy businessman who got rich in Brazil, entrusts Ernesto Korrodi with the task of building an extravagant palace in the town of Palmeira (Braga) in order to honor his wife Francisca Peixoto Rego –known by the nickname of Dona Chica–. It is a work of maturity, in which the Swiss architect combines his theoretical knowledge of medieval style with the new artistic tendencies from Europe. The *Palácio de Dona Chica* –currently in a ruined state– will be one of the most interesting and megalomaniacal examples of Portuguese *fin-de-siècle* architecture.

KEYWORDS: Ernesto Korrodi, João José Ferreira Rego, *Palácio de Dona Chica*, Braga.



## 1. ERNESTO KORRODI EN PORTUGAL: TIEMPO HISTÓRICO Y OBRA ESCRITA

Al igual que otros artistas extranjeros como Achille Rambois, Nicola Bigaglia, Giuseppe Cimatti o Luigi Manini, Ernesto Korrodi desempeñó gran parte de su actividad artística en suelo portugués<sup>1</sup>. De origen suizo, Korrodi residirá en Portugal entre el año 1889 y 1944, compaginando su labor docente y científica con la de afamado arquitecto (Verdelho Da Costa 1986):

Entre 1888 e 1889, após o decreto de Emídio Navarro, vieram para o país cerca de três dezenas de artistas estrangeiros –principalmente italianos, suíços e alemães– a maior parte como professores de desenho. Muitos deles estabeleceram-se em Portugal e desenvolveram outras actividades para além do ensino. Foi assim que Ernesto Korrodi veio para Portugal. Juntamente com outros suíços foram colocados nas escolas de província: Walter Muller (Bragança), Joseph Biemann (Leiria), August Stamm e Ernesto Korrodi (Braga), e Gérard von Rickon (Chaves) (Do Rosário Santos 2012).

Su primera gran obra escrita, *Estudos de Reconstrucção sobre o Castello de Leiria: reconstituição graphica de um notável exemplo de construção civil e militar portuguesa* (1898) (Korrodi 1898a), supuso su reconocimiento nacional, siéndole otorgado por el gobierno portugués el título de «Comendador da Real Ordem do Mérito Civil» (Romãozinho 2014). La obra supone una clara concesión a los postulados teóricos y prácticos propugnados por Viollet-Le-Duc (1868, 1874). Adscrito a un ideal romántico de exaltación medieval, compagina sus estudios de índole histórica con la arqueología más meticulosa. Su artículo «Um monumento bizantino-latino em Portugal» (1898) da buena cuenta de su querencia por el aspecto más empírico de sus investigaciones, poniendo en solfa una obra, hasta el momento, poco considerada: la Capela de São Fructuoso de Montélius (s. VII) (Korrodi 1898b). A partir de entonces, su fama correrá paralela a sus principales logros profesionales consagrándose como arquitecto y estudioso de renombre:

Em 1905, Korrodi será nomeado director interino da Escola Domingos Sequeira e, em 1906, assume a direcção efectiva da escola, cargo que exercerá até 1917. No mesmo ano, monta uma oficina de cantaria junto à sua casa de Leiria, a *Villa Hor-*

---

<sup>1</sup> El presente artículo se inscribe en el marco de la ayuda Consolidación 2020 GPC GI-1510. *Historia da Arte, da Arquitectura e do Urbanismo*-HAAYDU (2020-PG022). Ref. ED431B 2020/41. IP. Alfredo Vigo Trasancos. Consellería de Educación, Universidade e Formación Profesional. Asimismo, también de los proyectos de investigación (2019- PNI87) IP: Jesús Ángel Sánchez García y Alfredo Vigo Trasancos. Generación de Conocimiento 2019. AEI-Agencia Estatal de Investigación y (PID2020-112921 GB-I00) IP: Federico Antonio López Silvestre. Generación de Conocimiento 2020. AEI-Agencia Estatal de Investigación. Este artículo fue escrito expresamente para el Congreso *Viajes, Encuentros, Mestizajes en Latinoamérica, África y Europa. III Congreso Nacional e Internacional: Historia del Arte Cultura y Sociedad (CHACS)*. Gran parte de la bibliografía de este artículo se encuentra editada únicamente en portugués, respetándose el idioma original en las citas.

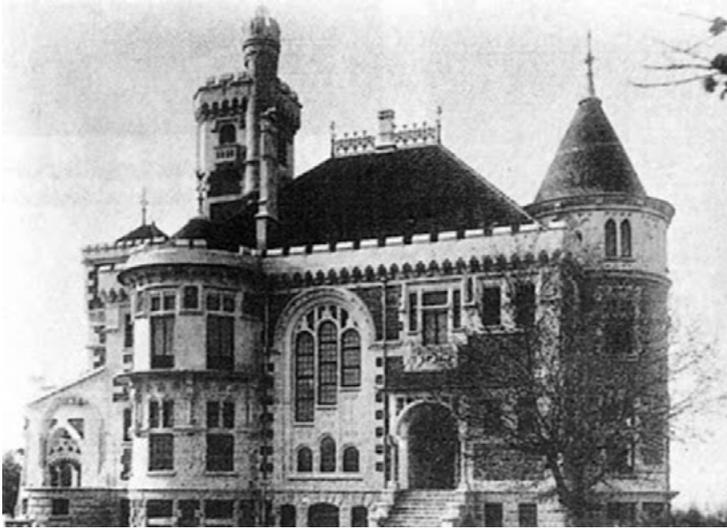


Fig. 1. Ernesto Korrodi, *Palácio de Dona Chica*, 1915. Foto: anónima, ca. 1919.  
Fuente: <https://lendasetradicoes.blogs.sapo.pt/>.

*tênsia*. Projectou obras para todo o país: Paços de Concelho, Sedes de Bancos, Garagens, Hotéis, Prédios de Rendimento e Habitações Unifamiliares. Duas obras da sua autoria receberiam o Prémio Valmor: a *Casa de António Macieira* (Avenida Fontes Pereira de Melo, Lisboa) em 1910 e o *Prédio de Rendimento da viúva Estefânia Macieira* (Rua Viriato, Lisboa) em 1917 (Romãozinho 2014).

Consumación definitiva de su pasión por los estudios históricos y arqueológicos será su obra de madurez, *Estudo Histórico Arqueológico e Artístico da Real Abadia de Alcobaça* (1929), considerada actualmente, como uno de los ensayos más completos sobre el magnífico pedernal portugués (Korrodi 1929). Se trata de un libro magistral en el cual Korrodi, nuevamente, madura los preceptos científicos heredados de su gran maestro Viollet-Le-Duc (Verdelho Da Costa 1997).

## 2. EL PALÁCIO DE DONA CHICA EN EL CONTEXTO DE LA ARQUITECTURA FINISECULAR PORTUGUESA

En 1915, João José Ferreira Rego, acaudalado empresario enriquecido en Brasil, encomienda a Korrodi un extravagante palacete en el pueblo de Palmeira (Braga) en honor a su mujer Francisca Peixoto Rego –conocida por el sobrenombre de Dona Chica– (fig. 1) (Sipa 1993). Se trata de uno de los proyectos más representativos, así como infortunados del eclecticismo portugués de la época. Tras la sepa-





ración de ambos cónyuges, acaecida en 1919, la obra se paraliza, frustrándose la materialización definitiva del proyecto original. Desde entonces, y hasta la actualidad, el *Palácio de Dona Chica* (1915) sufrirá un sinfín de vicisitudes –de toda índole y condición– que, paulatinamente, irán mermando su frágil «autoestima» edilicia, hasta consumir su actual estado de ruina (Oliveira 2011). Korrodi llevaba tiempo ensayando y configurando su ideal de casa burguesa. Su diseño para una *Habituação Nobre de Província* (1900) preambulaba ya, en cierto modo, su querencia por el eclecticismo más medievalizante, germinando, andado el tiempo, en el proyecto del *Palácio de Dona Chica* (Verdelho Da Costa 1986). El gusto por el talante escenográfico de sus arquitecturas, la exaltación de los estilos medievales, neomanuelinos, e incluso orientalizantes, la búsqueda de la potencialidad del lugar (*Genius Loci*) o su querencia por los jardines pintoresquistas, edénicos y exóticos lo emparentarán directamente con uno de los artistas más grandes de a la época: Luigi Manini, con el que Korrodi coincidirá en tiempo y espacio (Moure Pazos 2014, 2015a, 2015b, 2016a, 2016b). Con el artista italiano compartirá también su formación autodidacta en el terreno de la arquitectura, favoreciéndose su inclinación hacia lo teatral y escenográfico como configuración de su nutrida cultura visual. A la altura de 1915, Manini se había consagrado con dos proyectos colosales: el *Palácio de Buçaco* (1888-1907) en Coimbra y la *Quinta da Regaleira* (1898-1912) en Sintra. Se trataba de las dos obras más importantes del neomanuelino portugués –estilo artístico, «homólogo» del plateresco español en su mediación de lo clásico y lo medieval–. No sería disparatado situar las influencias neomanuelinas del *Palácio de D. Chica* en el contexto de este afortunado revisionismo maniniano, y en este sentido, llama enormemente la atención la reactivación de un historicismo autóctono –como es el neomanuelino– por parte de artistas extranjeros ajenos al «idiotecto» artístico y decorativo portugués.

De mayor importancia debemos considerar las concomitancias estilísticas existentes entre el *Palácio de Dona Chica* de Korrodi con el proyecto del *Palácio de Jorge O'Neill* (1897) de Manini en Cascais (Pereira y Luckhurst 2011), así como también con el *Chalé Barros* (1902) de Cesar Lanz en Estoril (figs. 2-3) (Pereira 2012). El *Palácio de Dona Chica* fue concebido como una obra de «arte total». Al igual que Manini en su *Quinta da Regaleira*, Korrodi se encargó, amén de los aspectos arquitectónicos más evidentes, del diseño de interiores y la jardinería. Los planos conservados en el *Arquivo Distrital de Leiria* dan buena muestra del refinamiento de su producción como *designer*. En ellos, Korrodi evidencia, de manera muy clara, su deuda con los movimientos contemporáneos del *Arts and Crafts*, el *Art Nouveau* y la *Secesión Vienesa* (Romãozinho 2013a, 2013b 2014). Cosa común y esperable, pues el artista suizo «assinava as revistas *Academy Architecture and Annual Review* (1895-1914), *Scheizerisch Bauzeitung* (1900-1935) e a *Architektur der Neuen Freien Schule* (c. 1900-1905)» (Do Rosário Santos 2012), a través de las cuales se mantenía actualizado de las principales corrientes artísticas y europeas del momento.

A mayores, el *Palácio de Dona Chica* es también deudor de una tratadística muy específica. Con ánimo de no resultar tedioso y, por orden cronológico, enumerado en nota al pie algunos de los estudios fundamentales y referenciales dignos de



Fig. 2. Luigi Manini, Proyecto previo del *Palácio de Jorge O'Neill* en Cascais, 1897.  
Fuente: Museo Cívico de Crema y del Cremasco (Crema).



Fig. 3. Ernesto Korrodi, *Palácio de Dona Chica*, 1915. Foto: anónima, 1919.  
Fuente: <https://www.nit.pt/fora-de-casa>.





resalte<sup>2</sup>. Por otra parte, no podemos obviar la presencia que han tenido los monumentos medievales lusos en la obra de Korrodi. Se trata de producciones analizadas hasta la saciedad, no solo por el artista suizo, sino también por el grueso de los arquitectos, autóctonos y foráneos, del momento (Moure Pazos 2016b). Nos referimos, principalmente, al estudio «obsesivo» de cuatro obras fundamentales: la *Abadía de Alcobaça* (1178-), el *Mosteiro da Batalha* (1385-), el *Mosteiro dos Jerónimos de Belém* (1501-) y la *Torre de Belém* (1516-)<sup>3</sup>. La querencia de Korrodi por estas obras puede rastrearse en varias secciones decorativas y estructurales del *Palácio de Dona Chica*, tratadas y enumeradas al por menor en la obra de Lucília Verdelho da Costa (1986, 1997). Nos encontramos ante una larga tradición iniciada ya en el s. XVIII, consistente en la «exhumación», por parte de viajeros extranjeros, de los grandes monumentos portugueses. Podemos fechar el inicio de esta tradición en el año 1760 con el desembarco de Thomas Pitt en Lisboa. La divulgación de su diario de viaje configurará el llamado «culto británico del *Mosteiro da Batalha*», que redundará en la llegada masiva de turismo inglés a suelo luso (Do Rosário Santos 2012). De manera conjunta, los diseños realizados por James Murphy para su *Arquitectura Gótica: desenhos do Mosteiro da Batalha* (1795), así como los magníficos dibujos de Alexandre-Jean Noël –véase a modo de ejemplo, *A view of the castle of Belem at the entrance of the port of Lisbon* (1792)–, «encenderán», definitivamente, el gusto romántico por la «ruta» medieval portuguesa (Murphy 2008). De manera sincrónica, en 1794 el escritor y aristócrata William Beckford –morador ilustre del *Palácio de Monserrate* en Sintra (Moure Pazos 2019)– realizará un viaje por *Alcobaça* y *Batalha* que recogerá posteriormente en su obra de madurez titulada *Recollections of an excursion to the monasteries of Alcobaça and Batalha* (1835), que, en mucho, contribuirá a la divulgación europea de sendos pedernales (Beckford 1835). Las obras de Korrodi, tanto teóricas como técnicas, se encuadrarían dentro de esta tradición de enaltecimiento patrimonial valorizado por visitantes extranjeros.

Otro de los aspectos que no podemos pasar por alto a la hora de entender una obra colosal como el *Palácio de Dona Chica* es su concesión –como ya adelantábamos– al mundo de la arquitectura teatral y escenográfica. Artistas como Luigi Manini habían comenzado su carrera artística como decoradores de los grandes teatros portugueses. Estos diseños inspirarían algunas de las obras arquitectónicas realizadas con posterioridad en suelo luso (Moure Pazos 2014). Se trataba de un trasvase artístico afortunado –del dibujo a la arquitectura–, inspirador de una nueva tipología palacial de gusto romántico, evocador y pintoresquista: «O Chalé tornouse apalaçado, adoptou as formas do *Château* rural francês seguindo a disciplina de Viollet-le-Duc» (Pereira 2012). Este diálogo entre lo bidimensional y lo tridimen-

---

<sup>2</sup> Cassina 1840; Downing 1851; De Dartein 1865 y 1892; Sacchi 1874; Viollet-Le-Duc 1868 y 1874; Boito 1880.

<sup>3</sup> Como sabemos, al primero dedicará Korrodi un monográfico pormenorizado (Korrodi 1929).

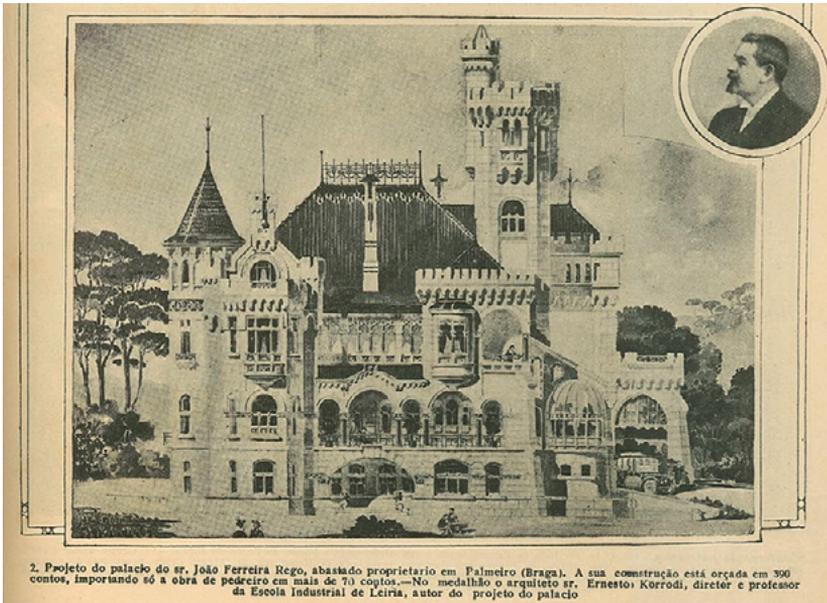


Fig. 4. Ernesto Korrodi, *Palácio de Dona Chica*, 1915. Foto: Anónima, 27 de diciembre de 1915. Fuente: *Ilustração Portuguesa* 514, p. 829.

sional venía de antiguo, encontrándose formidables ejemplos de ello en la sierra de Sintra. En palabras de Denise Pereira:

A arquitectura do paláciocastelochalé admitiu a experiência cénica, fundiu-se numa hibridez irresolúvel, tentando condensar o sentido espectacular e feérico do castelo medieuo, cujo conceito foi definitivamente fixado pelo risco do cenógrafo wagneriano, Christian Jank, em *Neuschwanstein* (1869) e em *Falkenstein* (1883) (Pereira 2012).

Así, siguiendo este patrón tremendamente escenográfico y teatral, se presenta el *Palácio de Dona Chica* en la revista de época *Ilustração Portuguesa* (fig. 4) (Da Silva Graça 1915). Se trata de imprimir una mayor vistosidad a la arquitectura, esta vez rodeada de jardines románticos, con plantas exóticas provenientes de Brasil, grutas, y sugestivos «juegos» de aguas (Sipa 2019).

### 3. CONCLUSIONES

Actualmente, Korrodi forma parte de la nutrida nómina de artistas extranjeros que, con su brillo creativo, situaron a la arquitectura finisecular portuguesa en la senda de las corrientes dominantes europeas. Junto a Rambois, Bigaglia, Cimatti



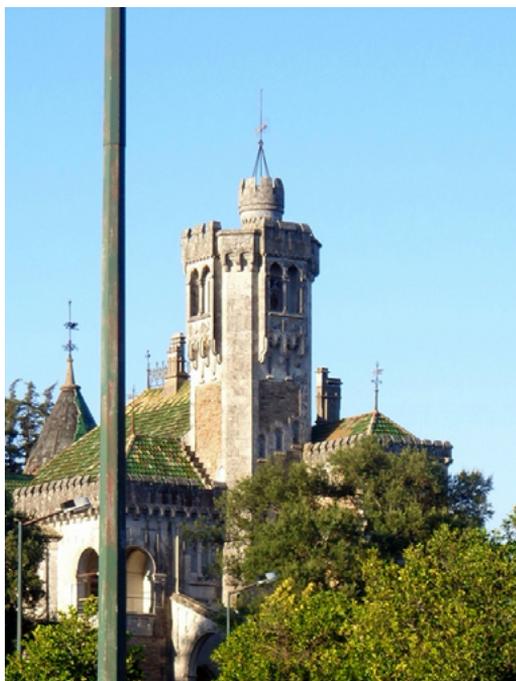


Fig. 5. Ernesto Korrodi, *Palácio de Dona Chica*, 1915, en la actualidad.  
Foto: Iván Moure Pazos. Fuente: privada.

o Manini, introdujo en suelo luso dicciones historicistas y eclécticas extremadamente interesantes y ambiciosas. El *Palácio de Dona Chica* significó para Korrodi la materialización –parcial–, de antiguos diseños de corte historicista plasmados en su diseño para una *Habitação Nobre de Província*; una tentativa frustrada que, a no dudar, debió de suponer para el artista suizo, por inconclusa, una cierta decepción vital. El vínculo de la obra con algunas producciones maninianas –en especial con el proyecto para el *Palácio de Jorge O’Neill*– resulta evidente. Las concesiones al diseño –en los interiores– de las *Arts and Crafts*, *Nouveau* y *Secesión* configuraron el eclecticismo de una obra singular. Los nuevos prototipos de habitabilidad propugnados por una arquitectura venida en escenografía, de tradición típicamente centroeuropea, supusieron la base fundamental de una obra de increíble factura artística: el maravilloso *Palácio de Dona Chica*, actualmente postrado en un doloroso estado de ruina y abandono (fig. 5). Korrodi se inspiró en sus contemporáneos, pero también en una larga lista de tratadistas precedentes que influenciaron enormemente su obra. Cassina, Downing, De Dartein, Sacchi y, muy especialmente, Viollet-Le Duc y Boito balizaron el sendero de su desarrollo artístico portugués. Y en este sentido, llama nuevamente la atención la ausencia de nombres portugueses en ese soporte inicial de tratadística inspiradora. Como sabemos, Korrodi visitaba con fre-

cuencia las páginas de algunas revistas centroeuropeas, como la *Academy Architecture and Annual Review*, el *Scheizerisch Bauzeitung* o la *Architektur der Neuen Freien Schule*. Esto pudiera explicar, conjuntamente a su origen suizo, su inclinación hacia una formación base foránea, volcada, posteriormente, en el obsesivo estudio de los monumentos medievales lusos; especialmente, y como ya sabemos, de esas cuatro joyas, actualmente, patrimonio de la humanidad (UNESCO): la *Abadía de Alcobaça*, el *Mosteiro da Batalha*, el *Mosteiro dos Jerónimos de Belém* y la *Torre de Belém*. En este sentido, Korrodi vendría a engrosar la larga nómina de viajeros extranjeros que desde el s. XVIII, con Thomas Pitt a la cabeza, participaron de la devoción culta por la «monumentomanía» medieval portuguesa. De James Murphy a William Beckford, pasando por Alexandre-Jean Noël, el enaltecimiento patrimonial luso corrió parejo al asentamiento romántico del s. XIX que, ya en su declinar cultural, Korrodi fecundamente asimiló, metabolizó y reinterpretó.

RECIBIDO: 25-10-2023; ACEPTADO: 21-3-2023



## BIBLIOGRAFÍA

- BECKFORD, W. (1835). *Recollections of an excursion to the monasteries of Alcobaca and Batalha by the author of «Vathek»*. London: Richard Bentley.
- BOTTO, C. (1880). *Architettura del Medio Evo in Italia, con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana*. Milano: Hoepli.
- CASSINA, F. (1840). *Le fabbriche più cospicue di Milano, pubblicate per cura di Ferdinando Cassina*. Milano: Cassina and Pedrinelli.
- DA SILVA GRAÇA, J.J. (1915). «Figuras e factos», en *Ilustração Portuguesa*. Portugal: n.º 514, pp. 800-834.
- DE DARTEIN, F. (1865). *Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine*. Paris: s/le.
- DE DARTEIN, F. (1892). *Architettura lombarde par F. de Dartein*. Paris: s/le.
- DO ROSÁRIO SANTOS, R.M. (2012). *Ernesto Korrodi a habitação na imagem da cidade de Leiria*. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, pelo Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. pp. 6-10.
- DOWNING, A.J. (1851). *The Architecture of Country Houses, including designs for cottages, farm-houses, and villas*. New York: D. Appleton & Co.
- KORRODI, E. (1898a). *Estudos de Reconstrução sobre o Castello de Leiria: reconstrução graphica de um notável exemplo de construção civil e militar portuguesa*. Zürich: Instituto Polygraphico.
- KORRODI, E. (1898b). «Um monumento bizantino-latino em Portugal», en *Boletim de Architectura da Real Associação dos Architectos Civis e Archeólogos Portugueses*. Portugal: t. VIII, 1 y 2.
- KORRODI, E. (1929). *Estudo Histórico Arqueológico e Artístico da Real Abadía de Alcobaca*. Porto: Litografia Nacional.
- MOURE PAZOS, I. (2014). «Las Villas de Luigi Manini en Sintra (1890-1912)», en *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. 6, n.º 2, pp. 101-116.
- MOURE PAZOS, I. (2015a). «El programa iconográfico de Manini y Monteiro para los jardines de la Quinta da Regaleira (parte 1)», en *Ars Longa*. Valencia: Universidad de Valencia, n.º 24, pp. 197-211.
- MOURE PAZOS, I. (2015b). «Manini y Sintra: aportaciones al ámbito del paisaje», en Calatrava Escobar, J., García Pérez, F. y Arredondo Garrido, D. (eds.) *La Cultura y la Ciudad*. Granada: Universidad de Granada, pp. 841-848.
- MOURE PAZOS, I. (2016a). «Primeros apuntes sobre la Quinta da Regaleira de Luigi Manini: El palacio (1893-1912)», en *Arbor: ciencia, pensamiento y cultura*. Madrid: CSIC, vol. 192, n.º 777, pp. 126-137.
- MOURE PAZOS, I. (2016b). «Manini diseñador en la Quinta da Regaleira: el lenguaje clásico de una obra “neomanuelina” (1898-1912)», en *Arte y Ciudad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, n.º 10, pp. 7-29.
- MOURE PAZOS, I. (2019). «Esplendor y ruina en el antiguo Palácio de Monserrate de Sintra: de Gerard Devisme a William Beckford», en Payo Hernanz, R.J., Martín Martínez de Simón, E., Matesanz del Barrio, J. y Zaparaín Yáñez, M.ªJ. (eds.) *Vestir la arquitectura*. Burgos: Universidad de Burgos y Comité Español de Historia del Arte, pp. 1411-1416.



- MURPHY, J. (2008). *Arquitectura Gótica: desenhos do Mosteiro da Batalha. Reedição do álbum de 1795*. Lisboa: Alêtheia.
- OLIVEIRA, C. (2011). *Castelo de D. Chica*. Lisbon: IGESPAR-Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico. URL: <https://web.archive.org/web/20120303135919/http://www.igespar.pt/en/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/71279/>, consulta hecha a día 3/4/2019.
- PEREIRA, D. (2012). «A cenografia oitocentista como fonte de cultura visual e de ideología», en *Revista do História da arte*. Lisboa: Universidade Nova do Lisboa, n.º 10, pp. 147-159.
- PEREIRA, D. y LUCKHURST, G. (2011). «O programa estético da casa de Jorge O'Neill, a partir dos contributos de Luigi Manini, Francisco Vilaça e Albrecht Haupt», en *Monumentos*. Portugal: Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações, n.º 31, pp. 92-105.
- ROMÃOZINHO, A.M. (2013a). «Arte Nova e Eclecticismo no palacete projectado por Ernesto Korrodi para a família Bouhon», en *Anais do Museu Paulista*. Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo, v. 21, n.º 2, pp. 79-124.
- ROMÃOZINHO, A.M. (2013b). *Design de interiores domésticos no início do século XX: Apontamentos de Arte Nova na obra de Ernesto Korrodi*. Tese de Doutoramento em Design: Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.
- ROMÃOZINHO, A.M. (2014). «O papel do desenho no percurso de Ernesto Korrodi (1870-1944) como arquitecto e designer: uma metodologia projectual», en *Res Mobilis: Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*. Oviedo: Universidad de Oviedo, v. 3, n.º 3, pp. 43-56.
- SACCHI, A. (1874). *Le abitazioni: alberghi, case operaie, fabbriche rurali, case civili, palazzi e ville: ricordi compendiatî di Archimede Sacchi*. Milano: Hoepli.
- SIPA (1993). Castelo da D. Chica/Castelo de Palmeira/Castelo Villa-Rego (v.PT010303310052). Lisbon: SIPA-Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. URL: [https://web.archive.org/web/20140905073230/http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=766](https://web.archive.org/web/20140905073230/http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=766), consulta hecha a día 3/4/2019.
- VERDELHO DA COSTA, L. (1986). «Um palácio burguês do imaginário ao real», en *Colóquio*. Lisboa: n.º 71, pp. 46-53.
- VERDELHO DA COSTA (1997). *Ernesto Korrodi 1889-1944, arquitectura, ensino e restauro do patrimonio*. Lisboa: Editorial Estampa.
- VIOLLET-LE-DUC, E. (1868). *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle (1854-1868)*. Paris: Édition BANCE-MOREL.
- VIOLLET-LE-DUC E. (1874). *Dictionnaire raisonné di mobilier française de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. Paris: Édition BANCE-MOREL.





# HERNANDO LAMBERTO: NOVEDADES SOBRE UN ESCULTOR HOLANDÉS ACTIVO EN ANDALUCÍA ENTRE 1578 Y 1617

José Manuel Moreno Arana

[morenoarana@gmail.com](mailto:morenoarana@gmail.com)

Universidad de Sevilla

Antonio Romero Dorado

[antonio.romero.dorado@gmail.com](mailto:antonio.romero.dorado@gmail.com)

Universidad de Sevilla

## RESUMEN

Este estudio profundiza en el conocimiento sobre el artista Hernando Lamberto, un escultor holandés activo en Andalucía desde 1578 y fallecido en 1617. Así, a través de datos de archivo conocidos e inéditos, se identifican obras documentadas, se analiza su estilo, se aportan nuevas atribuciones, se ahonda en su biografía y relaciones artísticas y se documentan trabajos hasta ahora desconocidos. Todo ello, con el objetivo de configurar el catálogo de sus obras, incluyendo su faceta como escultor de piedra y madera, así como la de retablista.

**PALABRAS CLAVE:** escultura, manierismo, siglos XVI y XVII, artistas neerlandeses.

HERNANDO LAMBERTO: NEW CONTRIBUTIONS  
ABOUT A DUTCH SCULPTOR ACTIVE IN  
ANDALUSIA BETWEEN 1578 AND 1617

## ABSTRACT

This paper deepens the knowledge about Hernando Lamberto, a Dutch sculptor who was active in Andalusia since 1578 and died in 1617. New works are identified based on published and unpublished archive data. His style is analyzed and new attributions are provided and hitherto unknown works are documented. It also delves into his biography and artistic relationships. All this is aimed at configuring the artist's catalog of works, including his facet as a stone and wood sculptor, as well as altarpiece artist.

**KEYWORDS:** sculpture, mannerism, 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, Dutch artists.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.05.06>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 5; julio 2023, pp. 97-128; ISSN: e-2660-9142



El escultor holandés Hernando Lamberto alcanzó un indudable éxito en Jerez de la Frontera y su entorno en las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del XVII. Su obra conocida se extiende en el tiempo desde 1578 hasta 1616, durante un total de 37 años. Desde el punto de vista geográfico, los encargos a su taller jerezano llegaron de diferentes comarcas del antiguo reino de Sevilla, desde Lebrija a Tarifa, en la actual provincia de Cádiz y en el sur de la de Sevilla, además de la ciudad de Huelva. De este modo, además de dichas localidades citadas y de la propia Jerez, su labor sería reclamada en Trebujena, Sanlúcar de Barrameda, El Puerto de Santa María, Chipiona, Puerto Real, Chiclana de la Frontera, Conil de la Frontera, Vejer de la Frontera, Medina Sidonia, Alcalá de los Gazules, Paterna de Rivera y Bornos.

En 2003 se publicó un importante trabajo sobre Lamberto que puso las bases documentales para el estudio de este fecundo artista (Jácome y Antón 2003, 43-73). Siguiendo esa senda, en las siguientes páginas ahondaremos en el conocimiento de este escultor, a través de nuevos documentos y del análisis estilístico de su obra<sup>1</sup>.

## 1. OBRA DOCUMENTADA CONSERVADA

Hasta ahora venía aceptándose que las únicas piezas conservadas de su trayectoria documentada eran la imagen de *San Mateo* procedente del antiguo retablo de la parroquia de este evangelista en Jerez (1591), hoy en su sacristía, las de *San Juan Bautista* y *San Sebastián* del desaparecido retablo de la capilla de los Dávila de la primitiva iglesia Colegial de Jerez (1592), hoy en el retablo de la Inmaculada de la catedral (Jácome y Antón 2003, 60-65), y *dos brazos relicarios* para el retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda, de 1612 (Cruz Isidoro 1997, 245). Los brazos relicarios poco nos aportan por su limitada naturaleza y el *San Mateo* nos plantea dudas. No lo descartamos como obra suya, teniendo en cuenta el respaldo documental, pero expresamos la dificultad para analizarla debido a su ubicación, las alteraciones que manifiesta y su pésima conservación.

Con la perspectiva que ahora nos aporta un mejor conocimiento estilístico del escultor, estamos de acuerdo en que el *San Juan* y el *San Sebastián* de la catedral son creaciones suyas seguras, además del hecho elocuente de coincidir el año grabado en sus peanas con el de la fecha del correspondiente contrato firmado por Lamberto.

Pero a partir de las numerosas noticias suministradas por Jácome González y Antón Portillo no solo es posible la identificación de estas tallas, sino de otras conservadas. Por ello, a continuación, veremos otros trabajos que parecen perdurar entre los documentados por los referidos investigadores.

Podríamos empezar con la imagen de *Nuestra Señora del Rosario*, que contrata en 1595 para la iglesia mayor de Chiclana de la Frontera (Jácome y Antón

---

<sup>1</sup> Queremos expresar nuestro profundo agradecimiento a D. Óscar Franco Cotán, por ser parte fundamental de este trabajo y por haber realizado y cedido las fotografías que lo acompañan.



Figura 1. Hernando Lamberto, *Cristo crucificado*, 1600, iglesia de San Francisco, Jerez de la Frontera. Fuente: Oscar Franco.

2003, 54). En efecto, la imagen actual –aunque repolicromada y con un Niño del XVIII– responde a unas formas no muy distantes del estilo de Lamberto. Sin embargo, existe otro contrato de 1607 para la realización de una Virgen del Rosario con el mismo destino, con el desconocido escultor Alonso Benítez –vecino de Cádiz y estante en Chiclana–, y el pintor Juan Gómez. En él se expresa que la obra debía ser de la «satisfacción del señor Vicario y los juntados de la cofradía» (Vidal y Sánchez 2019, 14-18), lo que podría significar que la obra de Lamberto pudo no agradar a los comitentes, lo que explicaría el encargo pocos años después de una imagen nueva. La falta de datos sobre Benítez nos lleva, no obstante, a no descartar ninguna posibilidad sobre la dudosa autoría de esta obra.

En cuanto al *Crucificado* (fig. 1) que hizo para coronar la reja que cerraba la capilla mayor de la antigua iglesia de San Francisco de Jerez en 1600, realizada junto al ensamblador Hernando de Moya (Jácome y Antón 2001, 113), como veremos más adelante, dicha escultura parece la misma que remata el retablo mayor del actual templo dieciochesco, pieza que encaja con el estilo de Lamberto.

Igualmente, creemos que subsisten algunos elementos del retablo que talla en 1602 para un vecino de Lebrija, Manuel Piñero, destinado a su capilla en la iglesia del convento de San Francisco de esa localidad, dedicada a San Antonio. En su lugar hoy existe un retablo de estípites, de hacia el segundo cuarto del siglo XVIII y





Figura 2. Hernando Lamberto, *Santa Inés*, 1602, iglesia de San Francisco, Lebrija. Fuente: Óscar Franco.

relacionado con la familia Navarro. Sin embargo, en él se reaprovecharon las figuras de *Santa Clara* y *Santa Inés* (fig. 2) realizadas por Lamberto, que aparecen en el ático del actual retablo y cuya iconografía concuerda con la citada para el remate del primitivo en el contrato de la policromía firmado por Juan de Molina Resa ese mismo año (Jácome y Antón 2003, 68).

Las figuras, que no ofrecen ya el acabado policromo original, son de medio cuerpo y se asientan sobre una base de nubes, respondiendo a un modelo desarrollado por Lamberto para su trabajo en piedra –que veremos–, y del que la propia bóveda de la capilla donde se conservan estas piezas es un ejemplo representativo.

Igualmente, identificamos el *San José con el Niño Jesús* (fig. 3) que concierta en 1603 con Juana de Hinojosa y Melgarejo, monja del convento de Madre de Dios de Jerez (Jácome y Antón 2003, 59). En el contrato se habla de copiar en «tamaño y hechura» otro existente en el convento de San Francisco de la misma ciudad, que parece probable que también hubiera hecho el holandés. De hecho, podría ser «un San Josefe con el niño Jesús de la mano» que el artista concertó en 1597 para el retablo mayor de la capilla de la Concepción de dicho convento (Jácome y Antón 2003, 66). No era esa la primera vez que Lamberto abordaba dicha iconografía, pues en 1579 ya la había usado en el San José contratado para el convento jerezano de Santo Domingo, al que luego nos referiremos.



Figura 3. Hernando Lamberto, *San José con el Niño Jesús*, 1603, iglesia de Madre de Dios, Jerez de la Frontera. Fuente: Óscar Franco.

Aunque el concierto de 1603 no nos permite conocer aspectos técnicos, no nos parece descabellado identificar la imagen contratada con la que aún subsiste en uno de los retablos laterales de la iglesia del antiguo convento de Madre de Dios. Se trata de una talla de vestir que sigue el modelo de San José itinerante con el Niño de la mano, habitual en esos años. La escultura debió de ser intervenida en el siglo XVIII, cuando se le aplica la actual policromía, se añaden ojos de cristal a las dos figuras y pudo mutilarse la del santo para adaptarle un candelero de brazos articulados con el fin de vestirlo.

Pese a ello, en la imagen de San José puede percibirse la gubia del escultor en la frontalidad e inexpresividad de la cabeza, así como el tratamiento del pelo, en especial el cabello, acabado en pequeños bucles sobre la espalda, y la concepción simplificada de las orejas. El Niño, de más compleja interpretación en lo que se refiere a la autoría de Lamberto, se presenta totalmente anatomizado.

Además de Jácome y Antón, otros autores han aportado documentación sobre obras de nuestro artista, si bien estas noticias no han sido tenidas en cuenta hasta ahora para la identificación de obras conservadas. En primer lugar, hay que llamar la atención sobre el amplio conjunto escultórico en piedra que labró en 1578 para la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija (Bellido Ahumada 1985, 222), que trataremos en su lugar con más detalle.





Figura 4. Hernando Lamberto, *San Mamerto*, 1603, basílica de la Caridad, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: Óscar Franco.

En segundo lugar, es conocido el pago realizado a Lamberto en 1603 por la realización de cuatro imágenes de santos con destino a la capilla del Palacio Ducal de Sanlúcar. Entre ellas se encontraba un *San Mamerto* (Cruz Isidoro 2011, 68), que desde nuestro punto de vista debe de ser la imagen del *beato Mamerto* o *Manés de Guzmán* conservado en el retablo mayor de la basílica de Nuestra Señora de la Caridad de dicho municipio (fig. 4), dada la rareza de su iconografía y la coincidencia estilística con la producción del holandés. Este será un tema en el que profundizaremos más adelante, al hablar de su relación laboral con los duques de Medina Sidonia.

## 2. APROXIMACIÓN A SU ESTILO

Al ampliarse la nómina de obras de Lamberto, documentadas y conservadas, hemos alcanzado un mejor conocimiento de sus rasgos estilísticos. Ciertamente, muchas de estas piezas han llegado hasta nosotros con deterioros y alteraciones, siendo muy contados los casos, por ejemplo, en los que se ha mantenido la policromía original. No obstante, podemos hablar de un estilo personal.

Por lo general, estamos ante figuras de carácter un tanto arcaizante, de frecuente frontalidad, escaso movimiento y poca expresividad. Cuando las anatomías



masculinas son visibles, vemos que se conciben de una manera en cierto modo estereotipada, con cuerpos de reducida carnosidad, escualidez que hace marcar huesos, como ocurre con las piernas, donde se resaltan las tibias. En los torsos, las costillas se encuentran asimismo marcadas y el pecho está rehundido, llamando la atención dos protuberancias en el centro del mismo. No menos características resultan las orejas, muy simplificadas de modelado, de silueta muy redondeada terminada en pequeño lóbulo. En cuanto al cabello, se suele resolver mediante mechones de simplificada talla que acaban muchas veces sobre los hombros en llamativos bucles. En las barbas pueden aparecer también sendos rizos bajo la barbilla. Finalmente, el tratamiento de los paños resulta de forma habitual reposado y de limitado volumen y dinamismo.

### 3. OBRA ATRIBUIDA

Dentro del capítulo de atribuciones, existen varias piezas que ya han sido relacionadas con el artista. Es el caso de las tallas de *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*, del coro bajo del antiguo convento de Madre de Dios de Jerez (Pomar y Mariscal 2004, 214-215), de la *Beata Lucía la Casta* que se conserva en dependencias del convento de Santo Domingo de Jerez (Pomar 2014, 248-249), del *San Sebastián* del retablo mayor de la iglesia de San Lucas de Jerez (Moreno Arana 2016, 12) y las dos imágenes de *San Diego de Alcalá*, que están en las iglesias de San Francisco de Jerez y de Sanlúcar (Moreno y Romero 2020, 36-37). Opinamos que todas estas imágenes comparten la impronta del imaginero, a excepción de la escultura del Bautista, que presenta el estilo de Roque de Balduque, como más recientemente se ha defendido (Porres Benavides 2018, 327-328).

### 4. NUEVAS ATRIBUCIONES

Seguidamente iremos desgranando nuevas atribuciones, pues el conocimiento alcanzado de los rasgos estilísticos de Lamberto nos permite alargar su catálogo con un buen número de obras repartidas entre Jerez y su entorno, ratificando lo que ya se infería de la documentación publicada con anterioridad: la fecunda actividad artística que desarrolló en los años que estuvo afincado en dicha ciudad. Además de por fundamentos formales, muchas de estas nuevas atribuciones se ven reforzadas por el trabajo documentado de Lamberto para ciertas fundaciones religiosas y determinadas localidades.

Claro ejemplo de ello es la actividad realizada para el jerezano convento de Madre de Dios, para el que ya vimos que en 1603 talla el aludido *San José*, además de un sepulcro para una imagen de Cristo yacente (Jácome y Antón 2003, 70). Además, la existencia del *San Juan Evangelista* del coro demostraría que los encargos desde este cenobio alcanzaron cierta intensidad. Así parecen indicarlo las tallas de la titular, *Madre de Dios*, y de *San Francisco* y *Santa Clara*, que quizás procedan de un retablo mayor anterior al actual y que fueron reaprovechadas en la estructura



barroca que hoy preside el templo, repartidos entre la hornacina o camarín central y el ático, respectivamente. Los dos santos franciscanos y la imagen mariana repiten los rasgos faciales del Evangelista del coro, compartiendo las dos esculturas masculinas el mismo modelado de las orejas, característico de Lamberto.

La figura sedente de la Virgen y el San Juan podríamos calificarlas como obras destacadas dentro de la trayectoria de su autor. Ambas recibieron una nueva policromía y ojos de cristal en el siglo XVIII, estando fechada la intervención sobre el segundo en 1721 por una inscripción situada en el libro sobre el que se asienta el águila.

La cabeza de la *Madre de Dios* se repite con pocas variaciones en la de la *Virgen con el Niño* que se emplaza actualmente en el retablo mayor de la iglesia de la Victoria de la misma ciudad, donde, por cierto, Lamberto está documentado haciendo un retablo para la capilla de Belén en 1603 (Jácome y Antón 2003, 68). Por su parte, el modelo de *San Juan Evangelista* aparece con algunas variantes en la pequeña talla del mismo santo que se encuentra en el antiguo retablo mayor de la iglesia de San Juan de los Caballeros, hoy en el muro del Evangelio<sup>2</sup>.

No menos intervenidas de policromía que las anteriores pero inconfundibles resultan el *San Francisco de Paula* de la parroquia de San Marcos, de la que fue feligrés, o el *San Telmo* que recibe culto por parte de la hermandad de la Expiración en la ermita jerezana dedicada a este santo. Teniendo en cuenta que se ha dicho que la ermita se funda en 1575 y que las primeras noticias de la referida cofradía corresponden a las dos últimas décadas del siglo XVI (Romero Bejarano 2019, 300-301), sería factible que el *San Telmo* sea de esos primeros años, coincidiendo con la actividad de Hernando Lamberto, cuyo estilo se percibe con claridad en la cabeza, remitiendo a la morfología de unos santos dominicos que, como veremos, le atribuimos en Sanlúcar.

La iconografía de *San Sebastián* la trató varias veces, tres de ellas en obras documentadas, como son el que corona la portada de la sacristía de la parroquia de la Oliva de Lebrija, el de la catedral de Jerez o el desaparecido de Paterna de Rivera, que contrata en 1609 (Jácome y Antón 2003, 60). En la parroquia de la O de Rota existe otro que se le puede asignar de igual manera por la estrecha vinculación con el de la catedral, cuyo estudio anatómico en torso y piernas repite con detalle. La obra roteña ofrece, sin embargo, mayor esbeltez y dinamismo y un acabado más delicado, palpable, por ejemplo, en el diseño más elaborado del sudario, siendo una de sus obras de mayor empeño.

También creemos que el holandés debió de intervenir en un desaparecido retablo para la Prioral de El Puerto de Santa María, en concreto para la capilla de San José, actualmente presidida por una obra rococó, aunque incluye imaginería muy anterior que atribuimos a Lamberto. Nos referimos en concreto al propio santo titular y al Calvario del ático. *San José* sigue de nuevo la tipología itinerante, con-

---

<sup>2</sup> Agradecemos a D. Jesús Antón Portillo que nos hablara en su día sobre la posible autoría de Lamberto sobre esta imagen.



servando en este caso su carácter de talla completa. La cabeza sigue el estilo de sus piezas conocidas, mientras que la figura del Niño Jesús, lo mismo que el conservado en Madre de Dios de Jerez, nos crea dudas, en este caso por su aspecto dieciochesco. Sabemos que la hermandad de San José y Nuestra Señora de Gracia se funda en la Prioral a comienzos del siglo XVII y para ello compran una capilla propia en 1601, año en torno a la cual pudo hacerse la imagen (Sancho de Sopranis 1943, 446-447).

Volviendo a Jerez, en los batientes de la puerta de la sacristía de la parroquia de Santiago, hay dos relieves que representan a *Santiago el Mayor* y *Santiago el Menor* de indudable dependencia estilística con el artista. Además, en este caso tenemos cierto respaldo documental, ya que consta que esta puerta fue realizada, entre 1609 y 1611, junto a otras labores para la misma sacristía, por Hernando de Moya y Martín Cristiano, ensambladores que colaboran con Hernando Lamberto en otros trabajos (Jácome y Antón 2003, 71). Además, el escultor aparece evaluando el trabajo de estos maestros tras la conclusión de las obras<sup>3</sup>.

## 5. EL TEMA DEL CRUCIFICADO Y LA IMAGINERÍA PASIONISTA

Siguiendo con su obra realizada en madera, uno de los temas iconográficos que Lamberto repitió con más frecuencia a lo largo de su trayectoria fue el de *Cristo crucificado*. En el contrato hasta ahora inédito de uno de sus más tempranos trabajos, el retablo dedicado a San José para la iglesia de Santo Domingo de Jerez (1579), se dice que debía de ir «en lo alto del retablo en el nicho un crucifijo de bulto de el relieve entera»<sup>4</sup>. Ningún rastro queda, que sepamos, de esta obra.

Lo mismo ocurre con el que talla en 1585 para Pedro Bernal, vecino de Medina Sidonia y miembro de «la hermandad de Nuestra Señora de la Paz que se llama casa vieja». Así, en la correspondiente escritura, que aportamos en este artículo, se expresa que el escultor se comprometía a hacer «la hechura de un xpristo puesto en una cruz dorado y encarnado y bien fecho y acabado a cuenta de oficiales de la largura de cuerpo del xpristo de seis quartas y la cruz ha de tener la largura y cumplidura al respecto en perfección»<sup>5</sup>.

En 1600 lleva a cabo el *Crucificado* ya citado de San Francisco de Jerez, haciéndose alusión en el correspondiente contrato, al igual que en la escritura anterior, a «un cristo de seis cuartas de alto». Como testigo encontramos a «Jerónimo Rendón pintor», otro colaborador de Lamberto, que pudo llevar a cabo la policromía

---

<sup>3</sup> Así se expresa en la escritura de finiquito, donde se asegura que se había cumplido con las condiciones a las que se obligaron en el contrato, «como lo tienen declarado Fernando Lamberto y Bartolomé Sánchez Camacho ensambladores que son de esta ciudad como terceros para ello puestos»: Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (en adelante: APNJF), tomo 1150, oficio vi, escribano Diego Adame, año 1611, f. 289. Documento citado en Jácome y Antón 2003, 71.

<sup>4</sup> APNJF, tomo 706, oficio vii, escribano Pedro Núñez, año 1579, f. 1778.

<sup>5</sup> APNJF, tomo 807, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1585, ff. 1067v-1068.





original de la imagen<sup>6</sup>. Un siglo después, en 1699, se inicia el retablo barroco, cuya imaginería, fechable en las primeras décadas del siglo XVIII, es atribuible a Diego Roldán<sup>7</sup>. La talla, de tamaño algo menor al natural, debió de ser intervenida para ser adaptada a su nueva ubicación. Nos parece que en este momento fueron rehechos los brazos, que recuerdan de manera llamativa a la gubia de Diego Roldán, y el sudario que se encuentra en parte tapado por telas encoladas. En cualquier caso, lo que se observa debajo de este último añadido sigue la línea de someros paños de pureza que vemos en el documentado *San Sebastián* de la catedral y de los demás crucificados que incluiremos a continuación. La anatomía del torso y las piernas y el trabajo de la cabeza, con un mechón acabado en bucle sobre el hombro derecho y la barba bífida terminada en sendos rizos, nos hablan con claridad de su estilo. La cruz es plana, como en la mayoría de los casos que vamos a citar.

La altura en la que se halla y los desafortunados retoques que ha sufrido, entre los que también hay que citar la presente policromía, de acabado poco cuidado, han hecho que esta obra haya pasado desapercibida. No obstante, el estudio pormenorizado que hemos hecho de la producción del holandés permite situarla dentro de toda una serie de crucificados que se le pueden atribuir por razones formales.

Quizás el más refinado de todos los que conocemos sea el que se conserva en la capilla de los Pavón de la parroquia de San Miguel de Jerez (fig. 5). Pese a los repintes, ha llegado a nosotros menos intervenido que otras de sus obras. El estudio anatómico repite de nuevo los del San Sebastián catedralicio y el Cristo de San Francisco, con los cuales también comparte la talla del cabello, con largo mechón de terminación rizada sobre el pecho, poseyendo además también un sudario corto de sencillos pliegues y parecido diseño al del San Sebastián, aunque incorporando un extremo anudado en la cadera izquierda.

A diferencia de la imagen franciscana, mantiene intacta la configuración original de los brazos, de musculatura tensa, marcando su delgadez, y manos con una peculiar disposición de los dedos, con el índice y corazón unidos y no flexionados, en una actitud semejante a la bendición, que veremos en otros crucificados atribuibles a Lamberto. La cabeza del Cristo presenta una estimable calidad y un expresivo rostro, lo que nos habla del nivel al que el artista llega en sus mejores realizaciones. Carece de corona de espinas, como sucede en los demás crucificados que asignamos al escultor, en los que no veremos nunca la corona tallada en el mismo bloque de la cabeza.

Muy próximos a este último son otros crucificados. Dos de ellos parecen haber tenido función procesional. El primero se conserva en la clausura del convento de las Mínimas de Jerez, aunque se viene identificando con la imagen titular de la antigua cofradía de las Cinco Llagas, fundada en el convento de San Francisco, cenobio en el que está probado el trabajo de Lamberto. Aunque se ha propuesto

---

<sup>6</sup> APNJF, tomo 807, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1600, f. 669v. Documento citado en Jácome y Antón 2001, 113.

<sup>7</sup> Atribuido a Francisco de Soto (Moreno Arana 2014, 222-226).



Figura 5. Hernando Lamberto, *Cristo crucificado*, iglesia parroquial de San Miguel, Jerez de la Frontera. Fuente: Oscar Franco.

fecharlo a mediados del siglo XVI y se ha planteado la autoría de Jerónimo de Valencia (Romero Bejarano 2019, 204-205), el estilo de nuestro escultor está presente en su estudio anatómico y en diferentes pormenores, ofreciendo la cabeza claros paralelismos con el documentado del retablo de San Francisco. Como es habitual en la obra del artista, nos ha llegado muy intervenido en su acabado policromo<sup>8</sup>. El segundo se venera en el santuario de Nuestra Señora de Palomares de Trebujena, localidad que consta que reclamó obras del holandés (Jácome y Antón 2003, 69-70). Tradicionalmente se cree que pudo ser el Cristo de la extinta hermandad de la Veracruz. Los puntos en común con el anterior son muchos.

Más ejemplos de esta iconografía los hallamos en el Palacio Ducal de Sanlúcar, de grandes dimensiones y de procedencia desconocida, aunque quizás relacionado con la actividad artística que desarrolla Lamberto para el VII duque de Medina Sidonia; en la parroquia del Divino Salvador de Vejer de la Frontera, loca-

---

<sup>8</sup> En este sentido, hay constancia de que, en 1715, coincidiendo con la realización de un nuevo retablo para su capilla en la iglesia franciscana, el Cristo de las Cinco Llagas fue encarnado de nuevo (Moreno Arana 2014, 221).



lidad donde sabemos que recibió encargos el escultor (Jácome y Antón 2003, 53); en el *Calvario* del ático del retablo de San José de la Prioral de El Puerto, cuya imagen titular hemos atribuido a Lamberto, al igual que la Dolorosa y el San Juan que acompañan a Cristo; en la sala de cabildos de la hermandad de la Santa Caridad en el Hospital de San Juan de Dios de Cádiz; y, de nuevo en Jerez, en el antiguo palacio de Ponce de León, sede del colegio y comedor social «El Salvador», y en el actual retablo del Cristo de la Flagelación de la parroquia de San Juan Bautista de los Descalzos de Jerez.

Finalmente, en referencia a otros temas pasionistas, hay que recordar los dos grupos escultóricos dedicados a la *Coronación de Espinas* y la *Flagelación* que hizo para el dominico fray Pablo Martín, cuyo destino no aclara el contrato, por lo que se ha interpretado que pudieron tallarse para el antiguo retablo mayor del convento de Santo Domingo de Jerez (Jácome y Antón 2003, 55-58) o bien tener un uso procesional (Romero Bejarano 2019, 311). Por desgracia, no han quedado restos de estos conjuntos.

No obstante, no podemos terminar este apartado sin mencionar otra pieza que, aunque carente de documentación, puede serle atribuida. Se trata del *Cristo de la Humildad y Paciencia* de la parroquia de San Dionisio. Aunque se perciben algunas intervenciones en la cabeza, a la que se le han añadido ojos de cristal, muy posiblemente en el siglo XVIII, el tratamiento del cabello y el estudio anatómico permiten fundamentar su atribución a Lamberto, que fue feligrés de San Dionisio. La imagen ha tenido diversas ubicaciones dentro del templo, si bien sabemos que en 1705 se encontraba en el desaparecido altar de Ánimas<sup>9</sup>, por lo que quizás perteneció originalmente a la hermandad de dicho nombre que radicaba en esta parroquia.

## 6. OBRA RETABLÍSTICA PARA CONVENTOS DOMINICOS

Uno de los aspectos más llamativos de la trayectoria profesional de Lamberto es su importante trabajo para la orden dominica. En este sentido, es significativo que la primera obra conocida del escultor, fechada un año después del más antiguo testimonio de su vecindad en Jerez, tenga como destino el convento dominico de la ciudad. Se trata de un retablo desaparecido dedicado a *San José*, hasta ahora inédito, que contrata el 14 de diciembre de 1579.

El trabajo se lo encomienda el abogado Juan Ruy López de Villalobos Tocino para una capilla propia que poseía en dicho cenobio. Se haría en madera de borne «conforme a la moldura e señal en papel que queda en su poder firmado de mí el dicho Hernando Lamberto». Tendría unas medidas de tres varas y tres cuartas de alto y dos varas y tercia de ancho. El cuerpo principal del retablo, articulado por dos columnas jónicas, llevaría en el centro la imagen del santo titular «de bulto de

---

<sup>9</sup> Archivo General del Arzobispado de Sevilla, fondo Arzobispal, sección Gobierno, serie Libros de Visitas Pastorales, legajo 5170, f. 25v.

relieve entera que se quite e ponga», de altura de siete palmos y «que tenga el Niño Jesús de la mano». El segundo cuerpo llevaría un par de columnas corintias y un nicho con un crucifijo, todo ello rematado por un relieve de Dios Padre. Asimismo, se harían dos escudos, el de los López y el de los Villalobos. Todo ello por un precio de 34 ducados y en un plazo de tres meses<sup>10</sup>.

No nos consta que perdure ningún resto de este retablo, pero es de suponer que la imagen de San José fuera similar a la que talla décadas más tarde para el jerezano convento de Madre de Dios, que muestra la misma actitud itinerante con el Niño de la mano que expresa este contrato<sup>11</sup>.

Parece muy probable que este contrato le abriera las puertas a nuevos encargos en años posteriores, por parte de los propios dominicos y de los patronos de capillas ubicadas dentro del mismo monasterio. De este modo, sabemos que en 1591 hizo otro retablo, hoy no conservado, para la capilla de Ribadeneira, abierta en el claustro mayor del convento, que incluía una representación de la Última Cena (Romero Bejarano 2003, 167). También nos planteamos que trabajara en la cubierta de esta capilla, pero el mal estado que presentan los relieves nos invita a la prudencia.

Con posterioridad, en 1596, fray Pablo Martín le encomienda la realización de dos desaparecidos «pasos» representando la *Flagelación* y la *Coronación de Espinas*, así como un relieve de *Dios Padre* para un «frontispicio», que se han interpretado como elementos del perdido retablo mayor de la iglesia, que iniciara Roque de Balduque en 1559 y que será sustituido por el actual barroco a finales del siglo XVII (Jácome y Antón 2003, 55-58)<sup>12</sup>.

Tras completar el retablo del altar mayor del templo, la siguiente obra conocida fue la ampliación del retablo de la capilla de la Virgen de Consolación, labor de especial relevancia por pertenecer a la copatrona de Jerez, el gran referente devocional del convento. Lo concierta en 1601 (Jácome y Antón 2003, 67-68) y se trata asimismo de una obra perdida<sup>13</sup>.

Lamentablemente, como hemos visto, todas estas piezas han desaparecido. No obstante, nos ha llegado una muestra conservada, aunque no documentada, de su trabajo para Santo Domingo de Jerez. Nos referimos a una talla de la *beata Lucía la Casta*, que hoy perdura en dependencias del propio convento, pero de la que tenemos constancia de que poseía su propio altar en 1681. Como otras obras de Lamberto, cumple la función de relicario, ya que inserta en el pecho una reliquia

---

<sup>10</sup> APNJF, tomo 706, oficio VII, escribano Pedro Núñez, año 1579, f. 1778.

<sup>11</sup> Por razones de estilo, no creemos que el grupo de la misma iconografía, que hoy se conserva en la Capilla de Gracias de la iglesia de Santo Domingo y que fue de la antigua hermandad de los carpinteros, sea la obra realizada por Lamberto.

<sup>12</sup> Ya dijimos que otra hipótesis es que fueran pasos procesionales, como se interpreta en Romero Bejarano 2019, 311.

<sup>13</sup> Existe una pintura en una colección particular, fechable en el propio siglo XVII, que representa a esta imagen mariana dentro de un enmarque retabístico asimilable a las primeras décadas del seiscientos que cabe preguntarse si puede copiar el referido altar reformado por Lamberto.





Figura 6. Hernando Lamberto, *Retablo de la Encarnación*, hacia 1594, iglesia parroquial de Santo Domingo, Sanlúcar de Barrameda. Fuente: Óscar Franco.

de Santa Úrsula. En fechas recientes ha sido sugerida la autoría de nuestro escultor sobre ella, opinión que compartimos, como ya dijimos (Pomar 2014, 248-249).

Junto a la actividad desarrollada para el convento dominico de Jerez, proponemos atribuir a Lamberto la imaginiería de dos interesantes retablos conservados en la antigua conventual de Santo Domingo de Sanlúcar. Se trata del *Retablo de la Encarnación* y el de *San Luis de Francia*. Ambos conjuntos, fechables en el último cuarto del siglo XVI, comparten unas características muy afines en su imaginiería que invitan a considerarlos obras de un mismo artista, el cual identificamos con Lamberto.

El *retablo de la Encarnación o Anunciación* (fig. 6) ha despertado poca atención por parte de la historiografía. Su cronología aproximada la podemos suponer por el zócalo de azulejos que rodea a la capilla que preside, en el que aparece la inscripción: «ACABOSE / ESTA CAPILLA / EN ESTE AÑO / DE 1594». Por otro lado, en una lápida emplazada en el suelo aparece la fecha de 1593<sup>14</sup>. Por tanto, creemos que

<sup>14</sup> El texto que aparece en el margen de la lápida parece haberse grabado ya en 1731 y, aunque se encuentra parcialmente perdido, permite conocer que la capilla pertenecía entonces a Dorotea

debió de instalarse en este espacio en torno a esas fechas, que corresponde con los años de terminación y decoración del templo.

En este retablo sobresale el relieve titular, quizás uno de los trabajos de mayor empeño entre los que podemos asignar al escultor. Está animado por un rico fondo estofado que simula un suntuoso interior. En el ático, *Dios Padre* posee con claridad su estilo, pudiéndose relacionar su rostro con el del *San Juan Bautista* de la catedral de Jerez. La imaginería se compone además de las imágenes de *San Francisco de Asís*, *Santo Domingo*, *San Jacinto*, otro santo de la orden de predicadores sin identificar y, en el remate, la *Virgen Dolorosa* y *San Juan*, formando un Calvario, del que parece haberse sustraído la talla del Crucificado. Esta no es la única mutilación que ha sufrido este retablo, siendo especialmente lamentable la pérdida de la mesa de altar y del banco, que presentaba figuras de santos de medio cuerpo realizadas en relieve, como sabemos gracias a una fotografía antigua.

Mayor atención han puesto otros autores en el *retablo de San Luis de Francia*, hoy presidido por una imagen de la Virgen con el Niño de cronología muy posterior. En cuanto a la iconografía, se ha perdido la imagen que presidía la hornacina central, que debió de representar al rey santo francés, habiéndose identificado el resto de las imágenes con *Santo Domingo de Guzmán* y *San Jacinto*, en el banco y a cada lado de *Santa María Magdalena*; *San Alberto Magno* y *San Dionisio*, en las calles laterales; *San Antonino de Florencia*, el *beato Juan Dominici*, *San Esteban* y el *beato Jacobo de la Vorágine*, en el ático.

Los rasgos físicos de los distintos santos masculinos, muy semejantes entre sí, ostentan una gran cercanía con los santos-relicarios realizados por Lamberto para la basílica de la Caridad, que mencionaremos en el siguiente apartado, empezando por su documentado *San Mamerto*. Aquí, no obstante, ofrecen una mayor corrección y un delicado acabado policromo que debió de aplicarse poco después de su ejecución. Mención especial merece, en este sentido, el relieve central del banco con la figura semidesnuda de la Magdalena.

Identificamos este retablo con el altar propiedad de la Cofradía de San Luis de los franceses (Velázquez-Gartzelu 1995, 215), que se menciona en los antiguos inventarios del templo, situado a los pies de la iglesia (Cruz Isidoro 2012, 553 y 556). Así, nos resulta inequívoca la presencia del escudo de la casa real de Francia, tanto en el frontón que remata el retablo como en la mesa de altar, en este último caso rodeado por el collar de la orden del Espíritu Santo, instituida por Enrique III de Francia en 1578. En esa misma dirección apunta la presencia de dos santos estrechamente relacionados con dicho país, como son San Dionisio de París y la Magdalena. Sin embargo, esta estructura ha sido erróneamente denominada «retablo de Santo Tomás de Aquino» y ha recibido atribuciones tanto a Miguel Adán (Palomero 1983, 220) como a Francisco de la Gándara, ambos documentados en la decoración de la iglesia sanluqueña, pero cuyos estilos no se corresponden con lo que vemos en él.

---

María Verdín de Severino y Francisco Gil de Ledesma y Sotomayor, alcalde mayor honorario y regidor de Sanlúcar. Sobre este matrimonio, véase Válgoma y Finestrat 1945, 61-62 y 413.





En el caso de Adán, se sabe que hizo el retablo mayor entre 1592 y 1594. En cuanto a De la Gándara, en 1605 realizó junto al ensamblador Martín Cristiano los sepulcros de los condes de Niebla. Ese mismo año, ambos realizaron un tabernáculo para el mismo convento (Cruz Isidoro 2001, 33-50). Aunque la documentación no aporta la iconografía ni la ubicación exacta de la pieza, ha sido propuesta su identificación con el retablo que nos ocupa. Por nuestra parte, pensamos que el referido tabernáculo debió de corresponderse con otra estructura del templo sanluqueño<sup>15</sup> y no con el retablo que nos ocupa, cuya imaginería muestra un estilo muy diferente a las figuras orantes de los condes de Niebla y familiares.

Recordemos que este último conjunto es a día de hoy la obra más fiable para estudiar a De la Gándara y manifiesta una estética más avanzada, de evidente dependencia sevillana, concretamente de lo montañésino. Por el contrario, las esculturas que vemos en el *retablo de San Luis* poseen una estrecha conexión con la producción documentada de Lamberto y sus formas arquitectónicas resultan más asimilables al último cuarto del siglo XVI.

Además, la atribución al holandés de los retablos de la Encarnación y de San Luis queda reforzada por su actividad documentada, tanto para la orden dominica como para los duques de Medina Sidonia. Así, resulta revelador que Lamberto fuera elegido para participar en la tasación de los sepulcros de los condes de Niebla. Igualmente, está confirmado su trabajo conjunto por estos años con el ensamblador Hernando de Moya, también activo en Sanlúcar, no siendo descartable que en estas obras pudiera haberse repetido la colaboración con este y con Martín Cristiano.

Aunque el retablo de la Encarnación presenta una mayor sobriedad decorativa que el de San Luis, las imágenes de ambos están íntimamente relacionadas estilísticamente, lo que resulta especialmente evidente si confrontamos las representaciones de santos dominicos incluidas en ellos, siendo los ejemplos más importantes conservados del trabajo de Lamberto para la orden dominica.

Además de estos dos retablos, en Santo Domingo de Sanlúcar hay un *San Juan Bautista*, incorporado en el retablo rococó del Dulce Nombre, que también tiene el estilo del artista.

## 7. OBRA PARA LA CASA DE MEDINA SIDONIA

Además de los conventos dominicos de Jerez y Sanlúcar, el VII duque de Medina Sidonia fue asiduo cliente de Lamberto. De hecho, es posible que el vínculo profesional entre noble y escultor tuviera como nexo la orden de Santo Domingo. En este sentido, recordemos que los citados retablos de la Encarnación y de San Luis

---

<sup>15</sup> Los enmarques arquitectónicos de los referidos sepulcros son también llamados, por ejemplo, «tabernáculos» en la documentación, lo que permite suponer un uso no muy estricto de este término en este contexto: AGFCMS, legajo 2836, ff. 48v-49.

están en la antigua conventual dominica de Sanlúcar, una de las principales fundaciones religiosas de la Casa Ducal en la sede de su corte.

Lo cierto es que en 1586 la tesorería ducal paga a Lamberto 12 ducados por «una virgen»<sup>16</sup>, cuyo destino era la capilla de su palacio de Sanlúcar<sup>17</sup>. En 1594 recibe 20 ducados «por la hechura de un San Antonio de madera de estatura de un hombre [...] que se puso en el altar en la Iglesia Mayor [de Sanlúcar]» y que doró Pedro Lorenzo, y al año siguiente le pagan 12 ducados por «un Niño Jesús» que hizo para la cámara de la duquesa<sup>18</sup>. En 1603 percibe 266 reales «por la hechura y escultura de cuatro imágenes de santos [...] que son las de San Pedro Mártir, la de San Mateo, la de Santa Águeda, y San Mamerto hermano de nuestro padre Santo Domingo. Las tres figuras concertadas en 200 reales y la de San Mamerto en 6 ducados». Estas imágenes fueron policromadas por Juan de Herrera, por valor de 28 ducados<sup>19</sup>.

Además, en 1605 concierta por 300 un sagrario para el convento de la Merced de Huelva, que se dora con el pan de oro comprado por el pintor Francesco Giannetti<sup>20</sup>. Al año siguiente, como hemos referido anteriormente, Lamberto ve y tasa, junto al licenciado Juan Cedillo Díaz y a fray Juan Treviño, los sepulcros de los condes de Niebla, realizados en la iglesia de Santo Domingo por el escultor Francisco de la Gándara y el carpintero Martín Cristiano<sup>21</sup>. Ese mismo año, el tesorero ducal da al escultor 4 ducados por «la hechura de la cabeza de una virgen que se puso con reliquias» en la capilla palatina<sup>22</sup>. En 1608 Lamberto trae desde Jerez el pan de oro necesario «para dorar el retablo que se está haciendo para el altar de la Virgen Santísima de la Caridad», lo que nos indica que quizás interviniera en su realización<sup>23</sup>. Sin duda, se trata del retablo que estaba situado en el Hospital de San Pedro de Sanlúcar, anterior a la construcción del santuario de la Caridad. Para el retablo de este último templo, realiza en 1612 cuatro brazos de madera para poner en ellos reliquias, por los que recibió 40 reales<sup>24</sup>. Por entonces, o quizás antes —como sucedió con el *beato Manés de Guzmán*—, debe de realizar las imágenes de *San Roque*, *San Sebastián*, *San Ponciano*, *San Sixto II*, *San Dionisio de París*, *San Laureano* y *San Lorenzo* que, aunque se han asignado a Alonso Álvarez (Cruz Isidoro 2011, 65-66, 180-181, 186-187, 192-193, 196-201 y 208-210), atribuimos aquí a Lamberto por motivos estilísticos. Por último, aunque ignoramos su procedencia, el *Crucificado*

---

<sup>16</sup> Interpretamos que no se trataba de una imagen de la Virgen María, sino de una santa mártir, posiblemente una de las Once Mil Vírgenes del cortejo de Santa Úrsula, una devoción arraigada dentro de la casa ducal (Romero Dorado 2017).

<sup>17</sup> Archivo de la Casa de Medina Sidonia (en adelante ACMS), legajo 2700. f. 305v. Sobre la capilla del palacio, véase Romero Dorado, 2022.

<sup>18</sup> ACMS, legajo 2736, sin foliar.

<sup>19</sup> ACMS, legajo 2806, ff. 290v-291, f. 333. En el asiento contable de la policromía se menciona a San Alejo en lugar de a San Mateo.

<sup>20</sup> ACMS, legajo 2807, sin foliar. Sobre Francesco Giannetti, véase Lamas y Romero, 2018.

<sup>21</sup> ACMS, legajo 2836, ff. 48v-49.

<sup>22</sup> ACMS, legajo 2836, f. 215.

<sup>23</sup> ACMS, legajo 2855, ff. 168v-169.

<sup>24</sup> ACMS, legajo 2883, sin foliar. ACMS, legajo 2889, f. 215.



que se conserva en el Palacio Ducal de Sanlúcar, que ya hemos citado, también debe de ser parte de los encargos que el holandés recibe del duque.

## 8. OBRA ESCULTÓRICA EN PIEDRA

Resulta significativo que las primeras referencias que tenemos sobre Lamberto revelen su doble condición de entallador de piedra y madera. En concreto, se trata de una escritura de poder fechada en 1578 (Jácome y Antón 2003, 43), aunque hasta ahora no se había identificado ninguna obra documentada realizada en piedra. Sin embargo, podemos aportar que existe un importante conjunto pétreo suyo, documentado y conservado. Nos referimos al que labró ese mismo año para la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija.

La noticia, que ha pasado desapercibida hasta ahora, fue aportada en su día por Bellido Ahumada, quien dio a conocer la intervención de un tal «Fernando de Albertos» en la decoración de la bóveda y de la portada de la sacristía de la parroquia, en torno a 1578-1579. En concreto, Bellido hace alusión a la labra de treinta y dos artesones de la bóveda que cubre este espacio, que «representan imágenes de la Virgen, apóstoles, evangelistas, doctores y confesores, tallados por Fernando de Albertos; así como los cuatros remates de la cornisa, y la puerta que de la antesacristía o zaguán da paso al templo» (Bellido Ahumada 1985, 222).

El dato ha pasado inadvertido porque no se ha tenido en cuenta que Fernando de Albertos no es otro que el artista más conocido como Hernando Lamberto. Para confirmar esto, debemos analizar cómo es nombrado el artista en los documentos, que citaremos pormenorizadamente en el apartado referente a su vida. Así, en el acta matrimonial de su primera boda el escultor es llamado, indistintamente, «Fernando Alberto» y «Hernando Alberto». Del mismo modo, en el contrato de aprendizaje con él de Juan Martín Amigo, fechado años después, el escribano lo registra como «Fernando Albertos», aunque firma como «Hernando Lamberto». De hecho, su nombre de pila con frecuencia es transcrito en la documentación como «Fernando» y, aunque su apellido se suele castellanizar como «Lamberto», suponemos que en estos primeros años de estancia en la zona fue algo que no se habría aún fijado, empleándose también las variantes «Albertos» o «Alberto»<sup>25</sup>. Más allá de lo caprichoso de la nomenclatura, el estilo que muestra esta decoración escultórica se corresponde con su producción conocida, por lo que hay que concluir que estamos ante una obra documentada.

La sacristía lebrijana fue trazada en 1568 por Hernán Ruiz II, estando a cargo de la obra de cantería el maestro jerezano Martín Delgado, personaje del que veremos que están confirmados contactos con el propio Lamberto. No es, sin embargo, hasta

---

<sup>25</sup> En la propia partida matrimonial se anota al padre del artista con este mismo apellido. En cualquier caso, décadas más tarde un hijo del escultor vuelve a usarlo, siendo llamado, como su abuelo, Juan Alberto (Jácome y Antón 2003, 49).





Figura 7. Hernando Lamberto, *portada de la sacristía*, 1578, iglesia parroquial de Santa María de la Oliva, Lebríja. Fuente: Óscar Franco.

diez años más tarde cuando se decide labrar su ornamentación (Bellido Ahumada 1985, 221-222). La portada sigue modelos decorativos manieristas, incluyendo cartelas con bordes enrollados o *rollwerk*, guirnaldas, *putti*, cabezas de serafines o telamones con cabeza de sátiro. Asimismo, están representados *San Pedro* y *San Pablo* en sendas hornacinas laterales, *San Juan Bautista*, flanqueado por las virtudes de la *Templanza* y la *Fortaleza*, sobre el dintel de la puerta y *San Sebastián* en el ático. Esta riqueza decorativa y ornamental viene unida con cierta dureza de ejecución, habitual en la mayor parte de la obra conocida de Lamberto (fig. 7). Dentro de la sacristía, la bóveda semiesférica central y dos de los arcos en los que esta se apoya tienen casetones donde se alternan tarjas de cueros recortados y figuras de medio cuerpo de distintos santos, combinándose con cabezas de ángeles en la bóveda (fig. 8).

La identificación del holandés como autor de este conjunto nos permite asignarle otras piezas labradas en piedra que tienen su estilo, lo que abre una importante vía para adentrarse en el conocimiento de su obra.

Justo enfrente de la portada de la sacristía se dispone la Puerta de Santiago, que mantiene el mismo diseño y decoración con solo algunas variantes, como la sustitución de los telamones por ménsulas acabadas en cabezas de león. Las cabezas de las figuras de *San Juan Evangelista* y de *San Bartolomé* ofrecen un claro parentesco con otros trabajos documentados o atribuibles a Lamberto, por lo que no tenemos





Figura 8. Hernando Lamberto, *cubierta de la sacristía*, 1578, iglesia parroquial de Santa María de la Oliva, Lebrija. Fuente: Óscar Franco.

dudas sobre su autoría. Del mismo modo, nos parece más que probable su participación en la decoración pétreo de las bóvedas del antepresbiterio y de la capilla colateral de Santiago, esta última fechada por una inscripción en 1593, siendo además llamativo que en la obra de esta zona de la iglesia lebrijana de nuevo figure trabajando Martín Delgado por estos años (Bellido Ahumada 1985, 192). Ocupando cada uno de los casetones volvemos a ver tarjas de muy similar diseño al visto en el interior de la sacristía. En la bóveda que se levanta sobre el altar de Santiago se combinan con cartelas con cabezas humanas, de leones y sátiros que remiten a todo lo anteriormente comentado. En la del antepresbiterio llaman la atención las cabezas de león con argollas en las bocas, como en la portada de Santiago, y la imagen de medio cuerpo de la Virgen del casetón central, que sigue los modelos femeninos del artista.

Por la misma época en que se desarrollan las obras en la parroquia de Lebrija se levantaría la iglesia del convento de las Concepcionistas. De esta manera, la portada del templo y la bóveda del presbiterio están íntimamente ligadas desde el punto de vista formal con lo comentado en Nuestra Señora de la Oliva, lo que sugiere la actuación en el cenobio, en una cronología similar, de los mismos maestros, incluyendo la escultura. En la portada, el detalle de las tarjas sostenidas por ángeles o las guirnaldas de frutas parecen tomadas de dichas portadas, presentando muy similar ejecución. Por otro lado, si comparamos la decoración del friso de esta portada



con el que remata el cuerpo principal del retablo de San Luis de Sanlúcar, podemos encontrar cartelas y roleos vegetales de casi idéntico dibujo.

Sobresale del conjunto la mejor conservada escultura de la *Virgen* del remate. También en el exterior del convento, en la más pequeña y sencilla portada de la portería, volvemos a encontrarnos una representación de *María con el Niño*, afín técnicamente a lo visto en la portada de la iglesia, repitiendo incluso el modelo físico mariano, aunque la composición se anima por la movida figura infantil, que parece inspirada en la *Virgen de la Piña* de la iglesia de la Oliva, obra de Juan Bautista Vázquez el Viejo (1578).

Dentro del templo, en la bóveda que cubre el presbiterio, se localizan figuras de medio cuerpo sobre base de nubes dentro de casetones que poseen las mismas características formales que las que se ven en la cubierta de la sacristía de la parroquia. Representan a la Virgen con el Niño, San Juan Bautista, los cuatro evangelistas y distintos apóstoles. De igual modo, Lamberto pudo esculpir el altorrelieve de la portada abierta en el muro de la epístola con una custodia flanqueada por sendos ángeles turiferarios.

No menos acusados son los paralelismos con otra bóveda que Lamberto debió de labrar en fechas cercanas, también en Lebrija. Nos referimos a la de la capilla de San Antonio de Padua de la iglesia de San Francisco. En los casetones de la bóveda, se presentan escudos de Portugal y numerosos santos, de medio cuerpo sobre una base de nubes y con una marcada frontalidad, que responden con claridad a la impronta del escultor holandés. Al margen de los argumentos estilísticos, basamos esta atribución en el hecho de que está documentado el trabajo del autor en la propia capilla, para la que hace su antiguo retablo principal hacia 1602, como ya se apuntó (Jácome y Antón 2003, 68).

La especialización en la labra de piedra, confirmada desde fechas tempranas, hace que nos preguntemos si precisamente ese fue el desencadenante de la llegada de Lamberto a la zona, donde esos años se concluían algunas obras realizadas en dicho material. Así, además de las citadas en Lebrija, por ese tiempo se finalizaría en Jerez la monumental sacristía de la parroquia de San Miguel, posiblemente con la intervención del ya citado Martín Delgado, que en 1576 ostentaba el cargo de aparejador de las obras de San Miguel (Sancho de Sopranis 1964, 26) y que pudo servir de enlace para el trabajo del escultor en ambas localidades. Al margen de los llamativos paralelismos entre el diseño y decoración de la portada de la antesacristía y la correspondiente de la parroquia lebrijana, no podemos dejar de resaltar la existencia de una figura de *San Pedro* en el ático del altar que preside la sacristía jerezana, cuyos rasgos faciales remite al *San Juan Bautista* de la catedral.

Otra sacristía levantada en este tiempo y que se concluye ya a comienzos del siglo XVII es la de la parroquia jerezana de Santiago, la cual parece haberse concebido como emulación de la de San Miguel y en la que también está probada la intervención de Martín Delgado (Romero y Romero 2019, 965). Como se dijo, en ella tenemos confirmada la presencia de Hernando Lamberto en 1611 apreciando la obra de ensamblaje realizada por Hernando de Moya y Martín Cristiano para este espacio, que incluye los batientes de la puerta que da acceso a la antesacristía desde la iglesia, cuyos relieves hemos asignado a Lamberto. Esta vinculación docu-





mentada a la parroquia hace que también le atribuyamos la decoración labrada en piedra repartida entre dicha portada, la antesacristía y, muy especialmente, la propia sacristía, donde, en la misma línea de las citadas obras lebrijanas, volvemos a ver parejas de ángeles sosteniendo tarjas o relieves de santos de medio cuerpo dentro de casetones, junto a un repertorio ornamental manierista que incluye cartelas enrolladas, trabajos de herrería y gemas engarzadas.

Obra de Martín Delgado es también el antiguo refectorio del convento de la Victoria de Jerez (1594) (Romero Bejarano 2006, 485-486), en cuyas bóvedas pudo colaborar una vez más Lamberto, como vemos en los relieves de San Francisco de Paula y la Virgen con el Niño<sup>26</sup>.

En Sanlúcar existen dos conjuntos que, a pesar del deterioro que evidencian, se han puesto en relación, por parte de Cruz Isidoro, con las esculturas de la portada de las Concepcionistas de Lebrija. En primer lugar, las imágenes de la portada de la portería del convento dominico de Madre de Dios. De diseño muy similar al lebrijano, aunque más avanzado en cronología, como delata su sobriedad decorativa, se ha fechado hacia 1608-1610 y atribuido su traza a Alonso de Vandelvira. En sus hornacinas aparecen representados *Santo Domingo*, *San Jacinto de Polonia* y la *Virgen*. En segundo lugar, se ha llamado la atención sobre la conexión formal existente entre la Virgen de Lebrija y la que se ubica en el ático de una de las portadas de la iglesia del convento de Regina de Sanlúcar, obras también de Vandelvira (Cruz Isidoro 2018, 490-495)<sup>27</sup>. Por nuestra parte, añadimos que la mano de Lamberto se percibe en todas ellas, presentando los santos dominicos grandes afinidades con los mismos que figuran en el banco del *retablo de San Luis* de la antigua conventual sanluqueña, perteneciente a la sección masculina de la misma orden. De igual modo, su impronta se aprecia en la *Santa Clara* que ocupa el ático de la otra portada del convento de Regina y, de manera todavía más nítida, en las cuatro figuras de piedra policromada que se hallan en hornacinas situadas en el interior del templo, en el muro del coro, que representan a *San Francisco*, *Santa Clara*, *San Juan Bautista* y *San Juan Evangelista*.

Junto a estas labores para edificios religiosos, podría abordarse el trabajo de Lamberto dentro de la arquitectura civil, en concreto, para algunas casas que se construyeron durante este periodo en Jerez. El ejemplo más llamativo al respecto es la de Núñez Dávila. En este material labraría seguramente unos escudos para la casa del veinticuatro Bartolomé Núñez Dávila en 1590. Así, tras la muerte de este se confeccionan unas cuentas, por las cuales consta que «a Fernando Lamberto se le pagó ocho

---

<sup>26</sup> Igualmente en Jerez son cercanos a su estilo la Virgen y los doce apóstoles que decoran el presbiterio del convento del Espíritu Santo, de monjas dominicas, aunque no podemos emitir una opinión definitiva, pues fue clausurado hace unos años y solo hemos podido analizar las obras a través de fotografías de no demasiada calidad.

<sup>27</sup> En este libro se plantea una atribución de todas las esculturas citadas a Alonso Álvarez de Albarrán, artista del círculo de Juan Martínez Montañés, documentado en Sanlúcar haciendo trabajos en piedra para el santuario de la Caridad por esos años, pero cuyo estilo, más actualizado, opinamos que no concuerda con las mismas.

reales que se le restaban debiendo de la hechura de los escudos que insculpió para la casa del mayorazgo»<sup>28</sup>. En la portada de la casa, fechable en esos años, se conserva un escudo heráldico que podría identificarse con uno de los citados en este documento. Esta noticia nos lleva a plantear la intervención del holandés en el resto de la fachada, de manera especial en el segundo cuerpo de la portada, donde hallamos un friso con una decoración de drapeados y frutos similar a lo visto en los trabajos anteriores, incluyéndose cabezas a manera de atlantes en las ménsulas inferiores.

## 9. NUEVOS DATOS BIOGRÁFICOS Y PROFESIONALES

Para finalizar este nuevo acercamiento a la figura de Hernando Lamberto, a continuación, reuniremos los datos biográficos que nos proporcionan los documentos, tanto los ya publicados como otros inéditos. Asimismo, además de las aportadas en los epígrafes anteriores, documentaremos algunas obras nuevas.

Ignoramos cuándo y por qué Lamberto se traslada a España, pero sabemos que en 1578 ya está afincado en Jerez de la Frontera, donde el 7 de julio se casa con Úrsula de Salinas, en la parroquia de San Lucas. De su suegro, Mateo Delgado de Mesa, recibió una dote que constaba de un ajuar valorado en 31 080 maravedís y dos aranzadas de viña y arboleda en el pago de Macharnudo, en Jerez (Jácome y Antón 2003, 47), cuyo recibo, firmado el 26 de julio de 1578, hemos localizado<sup>29</sup>.

En el acta matrimonial se le apunta como «Hernando Alberto flamenco hijo de Juan Alberto y María de Canelas»<sup>30</sup>. No obstante, poco después, el 12 de agosto el artista declara ser «Hernando Lamberto, de nación flamenco, entallador de piedra y de madera, natural de Ámsterdam y hijo legítimo y heredero que soy de Juan Lamberto y Cornieles Hernández su mujer, mis padres, vecinos que fueron de Ámsterdam, que es en Flandes, difuntos que hayan gloria y agora soy vecino de esta ciudad». Llama poderosamente la atención que el nombre de la madre sea otro y tan diferente, por lo que no descartamos que se trate de una hipotética segunda esposa de su padre y madre política del escultor. Esta noticia la aporta una escritura de 1578, concretamente un poder que Lamberto da a un flamenco afincado en Jerez, Juan Matin, para que pueda cobrar en Holanda la parte que le correspondía de las herencias de su tío y de dos de sus hermanos<sup>31</sup>.

---

<sup>28</sup> Documento protocolizado en: APNJF, tomo 2577bis, oficio xv, escribano Juan Francisco Guerrero, año 1756, f. 60v.

<sup>29</sup> APNJF, tomo 680, oficio xiv, escribano Luis de Huerta, año 1579, f. 57v. Como testigos figuran Rodrigo Alonso «empedrador», Guillermo Crespín y Bartolomé de Labres.

<sup>30</sup> Archivo Histórico Diocesano de Jerez (en adelante: AHDJ), Fondo Parroquial, Parroquia de San Lucas, Matrimonios, libro 1, f. 14. Como testigos aparecen Nicolás Riquel y Fernando Alonso.

<sup>31</sup> APNJF, tomo 687, oficio XXI, escribano Rodrigo Montesinos, año 1578, ff. 461-463. Documento citado en Jácome y Antón 2003, 43. Por esta escritura sabemos que en Ámsterdam también vivía un tío, Pedro Lamberto, y que Hernando tuvo tres hermanos, llamados Juan Juanes el Viejo, Juan Juanes el Mozo y Giralda Juanes, esta última vecina de Horn o Hornes, una localidad del municipio de Leudal, en Limburgo. Nótese que solo Hernando llevaba el apellido paterno,





En la feligresía de San Lucas viviría esos primeros años junto a Úrsula de Salinas, a través de cuya familia establecería lazos con los Oliva, una estirpe jerezana vinculada a la arquitectura (Sancho de Sopránis 1964, 37-43), con los que posiblemente colaboró en su faceta de escultor en piedra. De este modo, cuando en 1584 su cuñada Catalina de Mendoza se casa con Alonso del Oliva, hijo de Francisco del Oliva y Beatriz de Palacios, el artista aparece como testigo del enlace<sup>32</sup>. Esa familiaridad entre Lamberto y su conuñado justificaría que un yerno del escultor pida en 1616 ser enterrado en la sepultura que Oliva tenía en la parroquia de San Miguel (Jácome y Antón 2003, 48). Además, el hecho de que Alonso se encuentre activo en Sanlúcar ya en 1578 (Cruz Isidoro 2018, 63)<sup>33</sup> puede ser una de las vías por las que Hernando entra en contacto con la clientela sanluqueña, para la que llevará a cabo significativos trabajos.

Por otro lado, nos preguntamos si el suegro del artista, Mateo Delgado de Mesa, estaba emparentado con Martín Delgado, maestro destacado en la arquitectura jerezana del momento, que figura trabajando en obras como la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de Lebrija, donde Lamberto está también documentado (Bellido Ahumada 1985, 221). No en vano, Delgado también figura dirigiendo construcciones en los conventos de San Francisco y la Victoria de Jerez y en ciertos templos de Vejer o Sanlúcar (Jácome y Antón 2001, 105; Jácome y Antón 2002, 102), donde hemos sugerido la labor del holandés. De hecho, es significativo que Delgado aparezca como testigo en cierto contrato de aprendizaje firmado por el escultor en 1585, lo que demostraría que hubo trato entre ambos<sup>34</sup>.

En la parroquia de San Lucas fueron bautizadas las dos primeras hijas del escultor, nacidas de la unión con Úrsula de Salinas: el 12 de julio de 1579, Isabel, siendo apadrinada por Lucas Sementerio y Nicolasa de Juanes<sup>35</sup>; y el 24 de febrero de 1581, Juana, que tuvo como padrino al mercader Rodrigo Pérez<sup>36</sup>. Constan además otras dos hijas de la pareja, llamadas María y Giralda (Jácome y Antón 2003, 47-50)<sup>37</sup>.

---

mientras que sus hermanos llevaban el patronímico derivado del nombre de pila del padre. Esto nos hace suponer que Hernando pudo ser el primogénito. También es curioso que sus dos hermanos se llamaran Juan, quizás por ser hijos de distinta madre.

<sup>32</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Lucas, Matrimonios, libro 1, f. 26.

<sup>33</sup> No podemos confirmar si se trata del mismo Alonso de la Oliva que contrata en 1560 la portada de la capilla de Alonso de Zárate en la parroquia sanluqueña de Nuestra Señora de la O junto a otros dos miembros de la familia, Francisco Ruíz del Oliva, quizás el padre del cuñado de Lamberto, y Diego Martín del Oliva (Romero Bejarano 2014, 625-629 y 890-897). En Sanlúcar, estos tres maestros también trabajaron ese mismo año en el Palacio Ducal, en el aposento del ayo del duque (Romero Dorado 2022, 669). También en 1561 se pagó a Diego Martín de la Oliva por un pilar de piedra rematado con un escudo ducal (Pérez Gómez 2017, 262). Este último participó en 1563 en la obra de la Aduana Ducal (Moreno Ollero 2020: 211).

<sup>34</sup> APNJF, tomo 797, oficio XVIII, escribano Gaspar Núñez, año 1585, f. 254.

<sup>35</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Lucas, Bautismos, libro 3, f. 159.

<sup>36</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Lucas, Bautismos, libro 3, f. 165v.

<sup>37</sup> Las hijas de Lamberto aparecen nombradas en los documentos con apellidos variables: María de Mendoza o de Salinas, Juana de Salinas, Giralda Juanes o de Salinas e Isabel de Salinas.

En 1585, al contratar un crucificado para Medina Sidonia, lo localizamos como vecino de San Marcos<sup>38</sup>. Sin embargo, solo dos años más tarde, en 1587, vivía en la collación de San Dionisio (Jácome y Antón 2003, 44). Allí, tras enviudar, vuelve a casarse, en este caso con Catalina López, hija de Francisco Ponce y Leonor López, vecinos de dicha feligresía. La boda se produce el 18 de octubre de ese mismo año.

En esta ocasión Lamberto es citado en el acta como «flamenco hijo de Juan Lanberto y de María Canelas vecino a Sant Lucas y natural de Olanda». El 19 del mismo mes y año se celebra la velación, actuando como padrinos el ya citado Lucas Sementerio y su esposa María Escaldep<sup>39</sup>. En San Dionisio recibirán el bautismo sus siguientes hijos, fruto ya de este segundo matrimonio. Así, el 13 de agosto de 1589 se apunta a Juan, apadrinado por Guillermo Arsen<sup>40</sup>; el 17 de noviembre de 1591, Francisco, por una persona de apellido «de Cleves»<sup>41</sup>; el 4 de octubre de 1593, Fernando, por Antonio Juanes; el 16 de junio de 1596, otro llamado Francisco, por Jorge de Cleves, quizás el mismo padrino del hijo homónimo anterior<sup>42</sup>; el 8 de mayo de 1603, otro Juan, por Juan Damil<sup>43</sup>; y el 26 de febrero de 1606, Diego, por Andrés Juanes<sup>44</sup>. Asimismo, tenemos referencias a otra hija llamada Isabel, de igual nombre que la habida con su primera esposa (Jácome y Antón 2003, 48-49)<sup>45</sup>.

Los apellidos de los padrinos delatan en la mayoría de los casos un origen extranjero, aparentemente flamenco, incluido el de «Juanes», patronímico que ostentaron varios miembros de la familia de Lamberto. Esto nos habla de sus relaciones sociales y de su integración dentro de la colonia flamenca establecida en la ciudad. De este modo, recordemos el poder que dio en 1578 a su compatriota Juan Matin, para cobrar las herencias de su tío y hermanos (Jácome y Antón 2003, 43). En este sentido, un estudio realizado sobre la comunidad neerlandesa en Jerez, durante la primera mitad del siglo XVI, nos aporta que una buena parte de sus componentes eran mercaderes, cuya actividad se basaba en el intercambio de textiles nórdicos por productos de la campiña jerezana, como son el aceite, la pasa o, sobre todo, el vino. Su condición mercantil explica que muchos de ellos eligieran vivir en las collaciones de San Marcos y San Dionisio, de un marcado carácter comercial, en especial

<sup>38</sup> APNJF, tomo 807, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1585, ff. 1067v-1068.

<sup>39</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Matrimonios, libro 1, f. 80. Como testigos de la boda figuran los presbíteros Salvador García y Diego Martín, así como Pedro Mateos. En la velación encontramos a Rodrigo López, mayordomo de la parroquia, al citado Pedro Mateos, que era sacristán menor de la misma, a Juan Agustín y Juan Bautista Montero.

<sup>40</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 3, f. 212.

<sup>41</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 3, f. 236. El nombre de pila del padrino ha desaparecido por rotura del papel.

<sup>42</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 3, f. 295v.

<sup>43</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 3, f. 390.

<sup>44</sup> AHDJ, Fondo Parroquial, parroquia de San Dionisio, Bautismos, libro 4 (años 1604-1627), f. 14v.

<sup>45</sup> Es referida en los documentos como Isabel de Canelas, que sería bautizada con el mismo nombre que su medio hermana, ya fallecida.



la última (Mingorance 2014, 127-142), donde llamativamente tuvo su domicilio el propio escultor.

Junto a los lazos familiares y de amistad, merecen comentario los vínculos laborales que estableció Lamberto con ensambladores y doradores. Una de las más elocuentes colaboraciones fue con Hernando o Fernando de Moya, maestro que encontramos a caballo entre Jerez y Sanlúcar<sup>46</sup>. Ambos coinciden en tres obras: en 1601 en la reja de la capilla mayor del convento de San Francisco, en 1611 en las puertas de la sacristía de la parroquia de Santiago y en 1612 en el retablo mayor de la iglesia de la Caridad de Sanlúcar (Jácome y Antón 2003, 70-71). Por ello, no nos parece casual la realización por parte de Moya en 1605 de unos escaños para el convento de Madre de Dios de Jerez (Jácome y Antón 2001, 103-128), cenobio para el que nuestro escultor hizo distintas obras, estando documentadas varias de ellas solo dos años antes.

En el mismo plano profesional, hay que decir que Lamberto tuvo, al menos, tres aprendices: Juan Martín Amigo, Andrés Sánchez y Francisco Benítez. El padre del primero otorga el contrato de aprendizaje el 2 de febrero de 1585. En él se informa de que el discípulo era de edad de «ocho años poco más o menos» y que estaría durante un periodo de diez aprendiendo los oficios de entallador, escultor y ensamblador<sup>47</sup>. El 12 de marzo de 1593 Juan Sánchez Mantero, «portero del cabildo», pone a su hijo Andrés, de unos once años, a aprender el oficio de escultor con Lamberto durante también diez años. En este caso, no obstante, se apunta que el aprendizaje llevaba un par de meses ya en la casa del holandés, en concreto, desde el día de Pascua de Navidad del año anterior. Por otra parte, en el propio documento, al margen, se apunta que el 25 de agosto de 1594 fue cancelada la escritura, de manera que la formación no pudo concluirse<sup>48</sup>. El otro, ya conocido, fue Francisco Benítez, natural de Lebrija, que entró en su taller en 1600 para aprender el oficio de escultor durante ocho años (Jácome y Antón 2003, 73).

En sus últimos años parece que Lamberto se encontraba en pleno rendimiento laboral. Un ejemplo de ello es el contrato fechado el 30 de mayo de 1615 por el que sabemos que se obliga con Pedro Beato, vecino de Chipiona, a hacer «una imagen de talla del señor San Marco con un león a los pies y un libro en una mano y en la otra una pluma de cinco cuartas de alto en pie y un jeme de peana dorado, en estofado, bien encarnando puesto en perfección de madera en precio de treinta y dos ducados», de los que el escultor había recibido 18 ducados antes del otorgamiento. La obra, no conservada, tenía que estar terminada para el mes de septiembre de ese año, momento en el que se le terminaría de pagar el resto de los referidos 32 ducados<sup>49</sup>.

---

<sup>46</sup> En 1595 bautiza un hijo llamado Jacinto en la iglesia de San Juan de Letrán de Jerez, constando que el nombre de su mujer era Mari Gutiérrez: AHDJ, Fondo Parroquial, iglesia de San Juan de Letrán, Bautismos, libro 8, f. 45.

<sup>47</sup> APNJF, tomo 797, oficio XVIII, escribano Gaspar Núñez, año 1585, f. 254.

<sup>48</sup> APNJF, tomo 921, oficio XV, escribano Pedro de Herrera, año 1593, f. 181.

<sup>49</sup> APNJF, tomo 1202, oficio XV, escribano Pedro de Herrera, año 1615, ff. 243v-244.



Hasta ahora desconocíamos la fecha de la muerte del artista, pero el hallazgo de documentación inédita nos permite situarla con exactitud, además de aportarnos un buen número de datos sobre la etapa final de su vida. El 5 de marzo de 1616, estando en su casa «acostado en una cama enfermo», entrega su testamento cerrado al escribano Pedro de Herrera<sup>50</sup>. En este documento pide, en primer lugar, ser enterrado en la parroquia de San Lucas en un sepulcro propiedad de su mujer, Catalina López. Además de señalar una serie de misas por él y sus familiares difuntos, hace constar una serie de deudas a su favor que demuestran que ejerció, al menos en sus últimos años, una actividad mercantil paralela a su trabajo artístico, quizás para diversificar su fuente de ingresos conforme avanzaba su edad y mermaban sus capacidades físicas. Por ello, suponemos que sus distintos ingresos le dieron para vivir con cierto desahogo económico. De este modo, en el testamento declara que «al presente tengo once mill reales en mi escritorio». Además, anota otros 800 reales que guardaba para gastarlos «en mi enfermedad y en mi casa».

Se constata que se dedicó a la venta de diferentes tipos de telas, sobre todo, aunque también se citan joyería o calderas de cobre, especificándose, por ejemplo, la venta en la feria de agosto de una de estas calderas a Martín Dávila Cartagena. En este sentido, entre sus deudores por la compra de este tipo de géneros aparecen personajes de la oligarquía local, mercaderes, jubeteros, carpinteros, como Andrés de Vallés<sup>51</sup> y Manuel Terán, o un maestro de albañilería, como Antón Martín, yerno precisamente de Martín Delgado<sup>52</sup>, todo lo cual vuelve a incidir en la red de relaciones sociales en la que se movió.

Respecto a su profesión de escultor, informa de que le debía «Alonso de Mesa treinta y seis reales de resto de la hechura de una imagen que le hize» o el referido Martín Dávila Cartagena por «una imagen de la Magdalena y no hize concierto con él del precio de la hechura de la dicha imagen más de que yo le pedí doze ducados por ella y no me daba más de seiscientos reales por ella y está por pagar».

Con relación a los hijos que le sobrevivieron, Hernando menciona en su última voluntad a Juana de Salinas, María de Salinas y Giralda Úrsula, que nacieron de su primer matrimonio, y a Isabel de Canelas, Francisco Germán, Juan y fray Fernando de Arteaga, fraile en el convento jerezano de la Merced, estos últimos frutos de su unión con su segunda mujer. Finalmente, nombró como albaceas a su cuñado el licenciado Martín Ponce, presbítero, y a su compadre Andrés Juanes.

---

<sup>50</sup> APNJF, tomo 1235, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1617, ff. 86-91.

<sup>51</sup> María de Salinas y el marido de esta mantenían años más tarde trato comercial con este. Seguramente sea el mismo carpintero que con el nombre de Andrés del Valle se sabe que vivía en una casa colindante a la de Lamberto (Jácome y Antón 2003, 46 y 50). Este maestro ensamblador se encuentra documentado haciendo obras de cierta entidad, como retablos (Jácome y Antón 2000, 190 y Jácome y Antón 2002, 124).

<sup>52</sup> Lo identificamos con Antón Martín de Burgos, maestro que alcanzó cierta relevancia en la Jerez de aquellos años. Sobre él, véase Jácome y Antón 2001, 108 y Jácome y Antón 2002, 102 y 109-110.





Parece que pudo recuperarse de manera transitoria de su enfermedad, ya que el 28 de mayo de 1616 contrataba la que sería su última obra conocida, un tabernáculo con una imagen de la Virgen para el altar que el jurado Pedro Rodríguez Calvache tenía en la parroquia de Santiago de Jerez (Jácome y Antón 2003, 70). Pero el 29 de enero de 1617 se encontraba de nuevo enfermo y ese día decide otorgar un codicilo<sup>53</sup>.

En él nos sigue informando de su actividad mercantil, la cual parece que había dejado a cargo de su hijo Francisco Germán. Así, se alude a la compra de 34 barriles cuartos de aguardiente que habían sido enviados para su venta a Ámsterdam, negocio en el que Lamberto y su hijo habían invertido 6000 reales, de los cuales 1300 reales procederían de una herencia recibida de su hermana Giralda de Juanes, vecina de la propia ciudad de Ámsterdam. Por otro lado, afirma que buena parte del dinero que citaba en el testamento lo había gastado en «labores de la casa de mi morada y madera que compré para botas de mimbrés y en el empleo de los dichos treinta e cuatro barriles cuartos de aguardiente, en gastos que he tenido muy grandes en curarme de mis enfermedades». En cualquier caso, hace constar entre sus bienes una caldera de cobre grande, 22 libras de azafrán, 200 tripitrapes blancos, 18 pares de medias de seda, 25 piezas de lienzo y 16 varas de «terciopelado de Flandes forrado de raso morado y encarnado», todo ello relacionado con su faceta de mercader.

Por desgracia, no se hace referencia al contenido de su taller y sobre sus labores artísticas solo se indica el mencionado retablo para Pedro Rodríguez Calvache, del que señala que «lo tengo en mi poder» y que dicho jurado había pagado únicamente el tercio de la cantidad total en el que fue concertado.

El 8 de febrero de 1617 la vida de Hernando Lamberto llega a su fin. Lo sabemos gracias a la protocolización de su testamento cerrado, con la correspondiente apertura del mismo, que se produce el mismo día del óbito<sup>54</sup>. El encargado de llevar a cabo las correspondientes gestiones fue su hijo Juan, llamado en este documento Juan Ponce Germán. Aparecen declarando algunos testigos, como su cuñado el licenciado Martín Ponce o el carpintero de lo prieto Juan Vique de Lugo<sup>55</sup>, que afirman conocer la existencia del testamento y haber constatado la muerte del escultor.

Por una carta de pago que firma su hija Giralda a favor de Juan Germán, tenemos conocimiento de que la partición de los bienes del artista entre sus herederos se comenzó ante el escribano Pedro de Herrera, en el mismo año 1617, y «se acabó y presentó» ante Pedro Gómez de la Barrera el 19 de noviembre de 1618<sup>56</sup>. Lamentablemente, no se conserva el tomo correspondiente a dicho año y escribano,

<sup>53</sup> APNJF, tomo 1235, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1616, ff. 65-67.

<sup>54</sup> APNJF, tomo 1235, oficio xv, escribano Pedro de Herrera, año 1617, f. 84.

<sup>55</sup> Vique tenía su tienda en la propia casa de Lamberto en la calle Carpintería en 1604 (Jácome y Antón 2003, 45).

<sup>56</sup> APNJF, tomo 1271, oficio xi, escribano Pedro Gómez de la Barrera, año 1619, f. 841.

por lo que con él se ha perdido una información que podría haber completado los datos aquí presentados<sup>57</sup>.

RECIBIDO: 16-1-2023; ACEPTADO: 10-4-2023



---

<sup>57</sup> Tampoco contamos con la información que nos podían haber aportado los expedientes matrimoniales del artista de 1578 y 1585, pues la búsqueda de ambos en el Archivo del Arzobispado de Sevilla ha resultado infructuosa.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELLIDO AHUMADA, J. (1985). *La patria de Nebrija (noticia histórica)*. Sevilla: M.ª del Carmen Bellido.
- CRUZ ISIDORO, F. (1997). *El Santuario de Nuestra Señora de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda. Estudio histórico-artístico*. Córdoba: Cajasur.
- CRUZ ISIDORO, F. (2001). «Francisco de la Gándara Hermosa de Acevedo, un escultor de principios del XVII», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 14, pp. 33-50.
- CRUZ ISIDORO, F. (2011). *El patrimonio restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.
- CRUZ ISIDORO, F. (2012). «El patrimonio artístico desamortizado del convento de Santo Domingo de Sanlúcar de Barrameda (1835-1861)», en *Laboratorio de Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, n.º 24, tomo 2, pp. 549-570.
- CRUZ ISIDORO, F. (2018). *El Monasterio de Madre de Dios. Historia y Patrimonio Artístico de las dominicas sanluqueñas. Monasterio de la Anunciación del Señor (vulgo de Madre de Dios)*. Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor.
- JÁCOME GONZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J. (2000). «Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en el siglo XVII», en *Revista de Historia de Jerez*. Jerez de la Frontera: CEHJ, n.º 6, pp. 183-194.
- JÁCOME GONZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J. (2001). «Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (2.ª serie)», en *Revista de Historia de Jerez*. Jerez de la Frontera: CEHJ, n.º 7, pp. 103-128.
- JÁCOME GONZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J. (2002). «Apuntes histórico-artísticos de Jerez de la Frontera en los siglos XVI-XVIII (3.ª serie)», en *Revista de Historia de Jerez*. Jerez de la Frontera: CEHJ, n.º 8, pp. 101-138.
- JÁCOME GONZÁLEZ, J. y ANTÓN PORTILLO, J. (2003). «Aproximación a la vida y obra del entallador y escultor flamenco Hernando Lamberto en Jerez de la Frontera», en *Revista de Historia de Jerez*. Jerez de la Frontera: CEHJ, n.º 9, pp. 43-73.
- LAMAS DELGADO, E. y ROMERO DORADO, A. (2018). «El pintor florentino Francisco Gineté (ca. 1575-1647). Un artista cortesano itinerante entre Madrid y Andalucía», en *Libros de la Corte*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, n.º 16, pp. 86-108.
- MINGORANCE, J.A. (2014). *La colonia extranjera en Jerez a finales de la Edad Media*. Madrid: Peripicias Libros, pp. 127-142.
- MORENO ARANA, J.M. y ROMERO DORADO, A. (2020). «Un nuevo San Diego de Alcalá atribuido a Juan Martínez Montañés», en *UCOARTE. Revista de teoría e Historia del Arte*. Córdoba: Universidad de Córdoba, n.º 9, pp. 33-43.
- MORENO ARANA, J.M. (2014). *El Retablo en Jerez de la Frontera durante el siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- MORENO ARANA, J.M. (2016). «La transformación barroca de la iglesia de San Lucas de Jerez en el siglo XVIII», en Pérez Mulet, F. (dir.) y Aroca Vicenti, F. (coord.) *Nuevas aportaciones a la Historia del Arte en Jerez de la Frontera y su entorno*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 105-136.
- MORENO OLLERO, A. (2020). «La Casa de la Aduana de Sanlúcar de Barrameda», en *Cartare*. Sanlúcar de Barrameda: Centro de Estudios de la Costa Noroeste de Cádiz, n.º 10, pp. 205-215.



- PALOMERO PÁRAMO, J.M. (1983). *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- PÉREZ GÓMEZ, M.ª de la P. (2017). *Representación artística y poder de los Duques de Medina Sidonia en el Palacio de Sanlúcar de Barrameda*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- POMAR RODIL, P.J. y MARISCAL RODRÍGUEZ, M.Á. (2004). *Jerez. Guía artística y monumental*. Madrid: Sílex.
- POMAR RODIL, P.J. (2014). «Anónimo. Beata Lucía La Casta», en Jiménez López de Eguileta, J.E. y Pomar Rodil, P.J. (coords.) *Limes Fidei. 750 años de cristianismo en Jerez*. Jerez de la Fra.: Diócesis de Asidonia-Jerez, pp. 248-249.
- PORRES BENAVIDES, J. (2018). «A propósito de un nuevo San Juan Bautista atribuido a Roque Balduque», *Trocadero: Revista de historia moderna y contemporánea*. Cádiz: Universidad de Cádiz, n.º 30, pp. 317-340.
- ROMERO BEJARANO, M. (2003). «La Cartuja de Santa María de la Defensión y el patronato de Diego de Ribadeneira en el monasterio de Santo Domingo de Jerez», en Hogg, J. (ed.) *I Congreso de Historia de las cartujas valencianas y españolas*. El Puig: Ayuntamiento de El Puig y Analecta Cartusiana, tomo I, pp. 153-168.
- ROMERO BEJARANO, M. (2006). «El monasterio de La Victoria de Jerez de la Frontera entre 1543 y 1613. Génesis y desarrollo de una fundación de la Orden Mínima», en Sánchez Ramos, V. (ed.) *Los Mínimos en Andalucía. Actas del Congreso Los Mínimos de San Francisco de Paula en Andalucía*. Almería: Diputación Provincial, pp. 455-496.
- ROMERO BEJARANO, M. (2014). *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la Baja Andalucía*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ROMERO BEJARANO, M. (2019). *Los orígenes de la Semana Santa de Jerez. Historia documentada de las primeras cofradías de penitencia de Jerez de la Frontera. 1540-1589*. Jerez de la Fra.: 2019 Ediciones.
- ROMERO DORADO, A. (2017). «Las relaciones artísticas entre el Emperador Carlos V y los duques de Medina Sidonia hacia los años de la Expedición de Magallanes y Elcano: los bustos-relicario del séquito de Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes», en Parodi Álvarez, M.J. (coord.) *In medio orbe II: personajes y avatares de la I vuelta al mundo*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 257-269.
- ROMERO DORADO, A. (2002). *La Capilla Palatina de los Duques de Medina Sidonia y la Iglesia Mayor de Sanlúcar de Barrameda: historia de una dualidad y de una hibridación*. Tesis doctoral. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ROMERO MEDINA, R. y ROMERO BEJARANO, M. (2019). «Historia constructiva de la iglesia de Santiago de Jerez de la Frontera (1496-1603)», en Huerta Fernández, S. y Gil Crespo, I.J. (coords.) *XI Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 959-968.
- SANCHO DE SOPRANIS, H. (1943). *Historia del Puerto de Santa María*. Cádiz: Diputación Provincial.
- SANCHO DE SOPRANIS, H. (1964). «La arquitectura jerezana en el siglo XVI», en *Archivo Hispalense*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, n.º 123, pp. 9-73.
- VÁLGOMA Y DÍAZ DE VARELA, D. de la y FINESTRAT, el Barón de (1945). *Real Compañía de Guardias Marinas y Colegio Naval. Catálogo de pruebas de caballeros aspirantes*, vol. 3. Madrid: Instituto Histórico de la Marina.



VELÁZQUEZ-GAZTELU, J.P. (1995). *Fundaciones de todas las iglesias, conventos y ermitas de Sanlúcar de Barrameda. 1758*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA.

VIDAL GONZÁLEZ, J. y SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, A.J. (2019). *Nuestra Señora del Rosario: Historia, Arte y Restauración*. Chiclana de la Frontera: Iglesia Mayor de Chiclana de la Frontera.



# MIGUEL OURVANTZOFF (SAN PETERSBURGO, 1897-MADRID, 1980), UN ARTISTA VIAJERO. SU OBRA GRÁFICA CONSERVADA EN MADRID

Mónica Vázquez Astorga

Universidad de Zaragoza

[mvazquez@unizar.es](mailto:mvazquez@unizar.es)

## RESUMEN

Esta contribución se centra en el artista Miguel Ourvantzoff (San Petersburgo, 1897-Madrid, 1980) y, en concreto, en el estudio y valoración de su producción gráfica conservada en la Biblioteca Nacional de España, Madrid. A causa de ser hijo de un miembro del gobierno del zar Nicolás II, y tras la revolución bolchevique, tuvo que tomar el camino del exilio. Por este motivo, y guiado por su espíritu de aventura, recorrió varias ciudades europeas –como París y Berlín– y de Sudamérica –Buenos Aires y Cuzco, entre otras–. Se instaló en Madrid en 1951, donde siguió cultivando el arte del dibujo y de la ilustración. La mayoría de sus obras ejecutadas durante el tiempo en que vivió en esta capital están depositadas en la Biblioteca Nacional de España. Así, cabe destacar la serie *Apuntes madrileños* (1964-1968), que fue editada por Gráficas Amara en veinte álbumes. Ourvantzoff ilustró otros álbumes que versan sobre temas de variada índole: paisajes, monumentos y castillos de nuestro territorio; libros de caballerías u obras literarias.

**PALABRAS CLAVE:** Miguel Ourvantzoff, artista viajero, ilustrador, cuadernos de viaje, Biblioteca Nacional de España.

MIGUEL OURVANTZOFF (SAINT PETERSBURG, 1897–MADRID, 1980):  
A TRAVELLING ARTIST. GRAPHIC WORK PRESERVED IN MADRID

## ABSTRACT

This contribution focuses on the artist Miguel Ourvantzoff (Saint Petersburg, 1897–Madrid, 1980) and, specifically, on the study and assessment of his graphic production, preserved in the *Biblioteca Nacional de España*, Madrid. As the son of a member of the government of Tsar Nicholas II, he had to go into exile following the Bolshevik revolution. During this exile, and prompted by his spirit of adventure, he travelled to several European –Paris and Berlin– and South American cities –Buenos Aires and Cuzco, among others–. He settled in Madrid in 1951, where he continued to cultivate the art of drawing and illustration. Most of his works from his time in Madrid are kept in the *Biblioteca Nacional de España*. The series *Apuntes madrileños* (1964-1968), which was published by Gráficas Amara in twenty albums, is of particular interest. Ourvantzoff illustrated other albums on a variety of subjects: landscapes, monuments and castles in Spain and courtly literatura and other literary works.

**KEYWORDS:** Miguel Ourvantzoff, travelling artist, illustrator, travel journals, *Biblioteca Nacional de España*.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.05.07>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 5; julio 2023, pp. 129-148; ISSN: e-2660-9142



En la abrupta campiña conquense y solitaria  
de hoces zigzagueantes por el Júcar circuida,  
te elevas cabalgando la roca milenaria  
por la lluvia y el viento ya ajada y corroída [...].  
Y así, erguido, te muestras paciente y anhelante,  
siempre en espera ansiosa de poder vislumbrar  
al doncel mensajero que, camino adelante,  
venga con su misiva tu olvido a liberar,  
y a sacarte del éxtasis, incuria y abandono  
en que triste, solitario y abatido te ves,  
para poder alzarte de nuevo al áureo trono  
donde privilegiado te sentaste una vez.  
Quiera Dios que consigas realizar tal empeño,  
y llegue pronto el día de tu liberación;  
y haciéndote justicia, resurjas de tu ensueño  
como rey de castillos y señor de Alarcón (Tortosa, 1956).

## 1. INTRODUCCIÓN

Este texto está dedicado al artista Miguel Ourvantzoff (San Petersburgo, 1897-Madrid, 1980) y, en concreto, al estudio y valoración de su producción gráfica conservada en la Biblioteca Nacional de España, Madrid, donde se encuentra la mayoría de su obra desarrollada durante su estancia en esta capital<sup>1</sup>.

El 19 de febrero de 1969 se inauguró en la planta noble de la Biblioteca Nacional, dentro de la serie de exposiciones titulada «Ilustradores del Libro en la Biblioteca Nacional», una muestra de grabados, dibujos y obras pictóricas de este artista ruso. Constó de estas partes: *Apuntes madrileños*, *Provincia de Madrid*, *Apuntes Sudamericanos*, *Ediciones varias* y *Lugares históricos*, así como se exhibieron una chapa de zinc y una piedra litográfica, que habían servido para realizar algunas de estas ilustraciones (*El Libro español* 1969). El acto fue presidido por el director Guillermo Guastavino Gallent y asistieron reconocidas figuras del mundo de las artes y de las letras, entre las cuales cabe recordar al marqués de Lozoya y a François Chevalier (director de la Casa de Velázquez).

Con motivo de esta muestra, la prensa madrileña presentó a Ourvantzoff con estas elogiosas palabras:

Gran viajero que ha recorrido Siberia, China, Indochina, Japón e Hispanoamérica, gusta ahora de realizar en cortas tiradas de bibliófilo ediciones en que refleja aspectos inéditos de la vida y la historia del Nuevo Mundo y, desde hace bastantes años, de nuestro país. Con textos ágiles y hasta humorísticos que él mismo compone divulga su visión retrospectiva y costumbrista de España (*ABC* febrero de 1969).

---

<sup>1</sup> Asimismo, su obra se conserva, en menor número, en otros archivos y bibliotecas de esta ciudad como en el Museo Municipal o en la Biblioteca Hispánica de la AECID.





Fig. 1. *Miguel Ourvantzoff* (1897-1980), Museo Miguel Ourvantzoff, Alarcón, Cuenca.

La mayoría de los fondos expuestos fueron donados por Ourvantzoff a la Biblioteca Nacional. Estas carpetas, y otras que fueron posteriormente adquiridas<sup>2</sup>, se depositan actualmente en la Sala Goya de este organismo<sup>3</sup>.

## 2. PERFIL BIOGRÁFICO

Hasta la fecha son pocos los datos contrastados que se disponen sobre su biografía, y a esto se suma que la información existente en torno a él es francamente escasa<sup>4</sup> (fig. 1). Nació en San Petersburgo el 21 de noviembre de 1897 y falleció en

---

<sup>2</sup> En 1970, la Biblioteca Nacional adquirió 300 dibujos de Miguel Ourvantzoff (*Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas* 1970).

<sup>3</sup> Francisco Javier Cabrera precisa que este artista donó 67 carpetas, 2 portadas de libros de su padre, una chapa de zinc y una piedra litográfica. Asimismo, indica que, entre libros y carpetas, hay 106 ejemplares depositados en esta Biblioteca (Cabrera 2019, 90 y 95).

<sup>4</sup> Sobre la vida y obra de este artista se recomienda la consulta de (Cabrera 2019). En relación con esto, es necesario precisar que la única publicación monográfica existente hasta este momento





Madrid el 24 de septiembre de 1980. Los primeros años de su vida transcurrieron en el círculo selecto de la nobleza que rodeaba a la dinastía de los Románov.

En el ámbito artístico, su maestro fue el prestigioso pintor Nikolái Roerich (1874-1947)<sup>5</sup>, cuyos conceptos sobre la vida, el arte y la cultura tendrían en él una notable influencia. Asimismo, estudió con Mstislav Dobuzhinsky (1875-1957), artista conocido por sus paisajes urbanos que transmiten la decadencia de la ciudad de principios del siglo xx.

A causa de ser hijo de un miembro del gobierno del zar Nicolás II, y tras la revolución bolchevique, tuvo que salir de su país superando numerosas adversidades<sup>6</sup>. Por este motivo, y guiado por su espíritu de aventura, recorrió entre los años veinte y cuarenta varias ciudades europeas (París, Praga, Bratislava y Berlín, entre otras) y de Sudamérica (como Buenos Aires –donde llegó en 1928 y desarrolló una fructífera actividad–, Lima, Cuzco y Arequipa), en las que trabajó creando decorados para los teatros locales e ilustrando libros<sup>7</sup>. Fue en Sudamérica y, en concreto, en Perú donde se afincó en 1948 procedente de Argentina y adquirió un notable dominio de la litografía en sus dos modalidades: sobre piedra y sobre zinc, y del grabado a punta seca.

Después de su estadía en Sudamérica, se trasladó a Madrid en 1951<sup>8</sup>. Desde esta ciudad viajó por nuestra geografía realizando dibujos y acuarelas –que fueron objeto de varias exposiciones–<sup>9</sup> hasta que se asentó poco tiempo después y temporal-

---

sobre Miguel Ourvantzoff se debe al doctor Francisco Javier Cabrera. De ahí que para abordar el tema de estudio que nos ocupa hayamos recurrido a la revisión bibliográfica, a la recopilación de información hallada en la prensa, a las obras pertenecientes a la Biblioteca Nacional de España y al Museo Miguel Ourvantzoff de Alarcón, así como a entrevistas con los estudiosos de este artista.

<sup>5</sup> Acerca de Nikolái Roerich véase (Pomés i Vives 2008).

<sup>6</sup> En sus primeros años se centró, al igual que su padre –el novelista y autor dramático León Ourvantzoff–, en la carrera militar y luego se dedicó al mundo de la pintura y de la ilustración, que terminó siendo su profesión.

<sup>7</sup> A este respecto, cabe destacar el decorado que Ourvantzoff realizó para la representación de la comedia *Amor en Madrid*, por parte de Paulina Singerman y su compañía. La acción necesitaba seis escenarios simultáneos, colocados en pisos diferentes (*La Voz* 1936).

<sup>8</sup> En el prólogo de su obra *Valladolid y su provincia* (editada en 1959), María Teresa Íñigo de Toro señala que «el pintor Miguel Ourvantzoff vino a España hace 8 años», información que sirve para concretar su llegada a Madrid.

<sup>9</sup> En este sentido, cabe citar, entre otras, la exposición promovida por la Asociación Española de Amigos de los Castillos en 1953 y que se celebró en los salones del Museo Romántico de Madrid, donde se pudieron contemplar sus dibujos y acuarelas; y la patrocinada en 1955 por el Instituto de Cultura Hispánica, que exhibió en uno de sus amplios salones una magnífica colección de acuarelas de este artista. Esta colección, integrada por 99 obras, fue regalada al Ministerio de Asuntos Exteriores. Luis Ortiz Muñoz le dedicó, en el prólogo de su catálogo, estas elogiosas palabras: «Las acuarelas de Ourvantzoff representan la tarea de muchos meses y reproducen paisajes españoles que son el rostro y el ser de España: sus castillos. Castillos de señorío, castillos de mota, castillos roqueros, abacianos, montanos de raya y salvatierra: todo el testamento solemne de la vida española del Medievo». Estas obras de Ourvantzoff se mostraron después en diversas capitales, así como en varios países de América del Sur (*Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* octubre-noviembre-diciembre de 1953; Prast 1955).

mente en Alarcón (Cuenca), donde encontró el refugio y la inspiración artística que buscaba. En esta villa pintó muchos de sus cuadros y amplió su colección arqueológica que acabaría siendo parte de lo que hoy es el denominado Museo Miguel Ourvantzoff (calle Capitán Poveda, núm. 33)<sup>10</sup>. Este espacio se conoce popularmente como la «Casa del ruso» y se ha convertido en un museo monográfico dedicado a su persona y obra.

### 3. OBRA GRÁFICA CONSERVADA EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA

Ourvantzoff se instaló en Madrid en 1951, donde siguió cultivando el arte del dibujo y de la ilustración. La mayoría de sus obras ejecutadas durante su estancia en esta ciudad están depositadas en la Biblioteca Nacional de España y son objeto de análisis en este estudio. En concreto, en la Sala Goya se conservan la serie *Apuntes madrileños*, varios cuadernos titulados *La cocina española*, *Felicitaciones de Navidad*, *Castillos y monumentos de España* y *Lugares históricos* y carpetas con ilustraciones (para romances de materia caballeresca, etc.). Además, en la sala de lectura se pueden consultar varias publicaciones que incluyen sus dibujos.

---

<sup>10</sup> Este museo se fundó, por iniciativa de Ourvantzoff, en el antiguo palacio de los Castañeda y fue inaugurado el 30 de octubre de 1955. Para esta ocasión, la Asociación Española de Amigos de los Castillos visitó Alarcón, a cuyo frente figuraba el marqués de Sales como presidente de la misma. Además de los miembros de este organismo se contó con la presencia del embajador de Honduras en España, acompañado de su agregado de Prensa, y de representaciones de los ministros de Educación Nacional y de Obras Públicas. Se celebraron varios actos como el descubrimiento de una placa en honor de esta asociación y de una lápida en la plaza Mayor, en memoria del infante don Juan Manuel, que habitó en esta villa, y una visita al castillo, donde Ángel Dotor –historiador especialmente comprometido con el mundo de las fortalezas– pronunció una conferencia sobre la historia de este monumento medieval (*ABC* octubre de 1955; *ABC* noviembre de 1955; *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* enero-febrero-marzo de 1956). En la actualidad, se encuentra instalado provisionalmente en la Casa Palacio sita en la plaza del Infante don Juan Manuel, a la espera de ser dotado, por parte de la corporación municipal, de un espacio adecuado para este destino. Este museo conserva la obra pictórica donada por el artista, así como la producción, tanto pictórica como gráfica, adquirida por el ayuntamiento en los últimos años. Entre las obras conservadas hay acuarelas con vistas de Alarcón (castillo, iglesia de la Santísima Trinidad, iglesia de Santo Domingo de Silos, calles y plazas), cuatro imágenes religiosas (san Sebastián, san Jorge, Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y san José con el Niño) de influencia bizantina, y dos ambientadas en Cuzco: *La catedral y La chichería*. También Belmonte, con su castillo, colegiata de San Bartolomé y casco antiguo, fue motivo de un álbum que fue editado por el ayuntamiento de esta localidad conquense. Igualmente, una parte de su trabajo lo dedicó al estudio de las grandes figuras de la literatura española y así se conservan varias carpetas con grabados sobre este tema como la dedicada a las *Coplas de Mingo Revulgo*, publicada en 1972, u *Ordenanzas mendicativas*, de Mateo Alemán, editada en el mismo año. Estas obras resumen su trayectoria vital y evolución artística.



### 3.1. MADRID VISTO POR UN RUSO. *APUNTES MADRILEÑOS*

En esta investigación nos centramos, esencialmente, en sus *Apuntes madrileños* realizados entre 1964 y 1968, que fueron editados por Gráficas Amara en veinte álbumes<sup>11</sup>. Comprenden 312 obras, entre dibujos, grabados (a punta seca sobre piedra) y litografías (coloreadas a mano), ejecutadas con trazo firme y enérgico y con gran maestría<sup>12</sup>. La técnica empleada, generalmente, en los dibujos es el lápiz o carboncillo sobre cartulina, y sus dimensiones, por lo general, son de 33,5 × 23,5 cm / 23,5 × 33,5 cm. Asimismo, usó la litografía sobre piedra y sobre zinc y el grabado a punta seca, dibujando con el buril cada piedra e imprimiendo después cada ejemplar por separado. A veces coloreaba sus obras a mano, con acuarela, por lo que se complace en demostrar, además de su ingeniosa inspiración creativa, una habilidad manual y un dominio de la técnica poco comunes (Montañez 1969). Cada lámina está firmada con las siglas «M.O.» o «M. OURV».

La serie *Apuntes madrileños* tiene como tema la ciudad de Madrid, es decir, sus calles, paseos, rincones, edificios, monumentos, museos, cafés históricos o estampas navideñas, que fueron captados con dilación por Ourvantzoff durante sus itinerarios no previstos a donde le conducía su penetrante mirada y exquisita sensibilidad. Mediante el dibujo quiso fijar unos aspectos concretos de esta urbe y plasmar lo que en ella acaecía cotidianamente a través del tiempo. De ahí que deje constancia de lo que él denominaba el «Madrid carcomido», es decir, del antiguo Madrid que iba desapareciendo ante el crecimiento urbano y la modernización, y que se estaba llevando consigo, por ejemplo, las famosas tertulias del café de Levante o los pintorescos callejones como testimonios casi únicos de las primitivas barriadas.

De este modo, nos ofrece magníficas y singulares instantáneas gráficas del Palacio Real, del Museo y paseo del Prado, del parque del Retiro, de la plaza Mayor, de la estación de Atocha, de la Feria del Libro de la Cuesta de Moyano con su hilera de casetas de madera –uno de los lugares con más solera de la ciudad– (fig. 2)<sup>13</sup>, de monumentos (como el dedicado a la reina Isabel la Católica y situado en el paseo de

---

<sup>11</sup> Los álbumes 1 y 2 fueron prologados por Eugenio Lostau Román, en ese momento presidente de la Diputación Provincial de Madrid; y, el álbum 3, por Joaquín de Entrambasaguas, catedrático de Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Los álbumes 1, 2 y 3 contienen, cada uno de ellos, 19 apuntes; el número 4, 14; los números 5, 7, 12, 13, 14, 15, 17 y 20, 15; el número 6, 12; los números 8, 18 y 19, 13; los números 9, 10 y 11, 18; y el número 16, 16.

<sup>12</sup> Sus *Apuntes madrileños* y *Apuntes peruanos* se expusieron en el Centro Asturiano de Madrid (calle del Arenal, núm. 9), durante los meses de febrero y marzo de 1965 (*ABC* febrero de 1965). La crítica reseñó de esta muestra: «la delicia de color, un dibujo experto y sensible capaz de caracterizar la Cuesta de Claudio Moyano y el Arroyo de las Moreras, la plaza de Armas de Cuzco y los alrededores de Tambomachay...» (*ABC* marzo de 1965; Sanz y Díaz 1965). También, en mayo de 1969, exhibió sus *Apuntes madrileños* en el Museo Municipal de Madrid, con motivo de la exposición monográfica de pintura y grabado sobre la vida, costumbres y gentes de la capital desde el siglo XVII hasta la época contemporánea (*ABC* mayo de 1969).

<sup>13</sup> Esta imagen procede de los fondos de la Biblioteca Nacional de España (con signatura: BA\_13202\_L\_9).



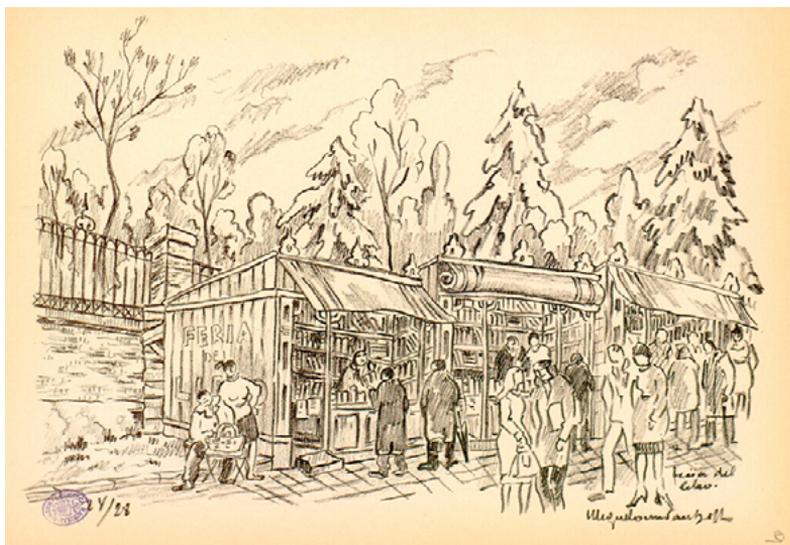


Fig. 2. Miguel Ourvantzoff, *Feria del Libro de la Cuesta de Moyano*, 1964, 23,5 × 33,5 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

la Castellana), de calles estrechas y de trazado tortuoso que son vestigio de la antigua urbe (como las del Tesoro, de los Estudios, de la Academia o de los Libreros) (fig. 3)<sup>14</sup>, de históricos mercados (como el ubicado en la calle Diego de León), de desaparecidos cafés (como la moderna y concurrida cafetería Dólar, en la calle de Alcalá, núm. 39, o el café de la Montaña, en la puerta del Sol esquina con la calle de Alcalá, núm. 2, que tuvo entre sus célebres contertulios al escritor Ramón María del Valle-Inclán) (fig. 4)<sup>15</sup> e, incluso, de la última tertulia del renombrado café de Levante (Puerta del Sol, núm. 5) (fig. 5), que nos muestra a sus fieles parroquianos sentados en uno de sus rincones mientras disertan tranquilamente en torno a una taza de café<sup>16</sup>. Ourvantzoff acudía a los cafés, como él expresaba, a «enriquecer mi archivo de apuntes con nuevas vistas de la vida madrileña». Por tanto, en esta obra evoca una urbe histórica y una forma de vida que, en gran medida y lamentablemente, han desaparecido hoy en día.

<sup>14</sup> Esta figura pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de España (con signatura: DIB\_18\_1\_3663\_LAM\_0006).

<sup>15</sup> Esta imagen procede de los fondos de la Biblioteca Nacional de España (con signatura: BA\_13201\_0019).

<sup>16</sup> Esta figura pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de España (con signatura: BA\_13203\_0020).

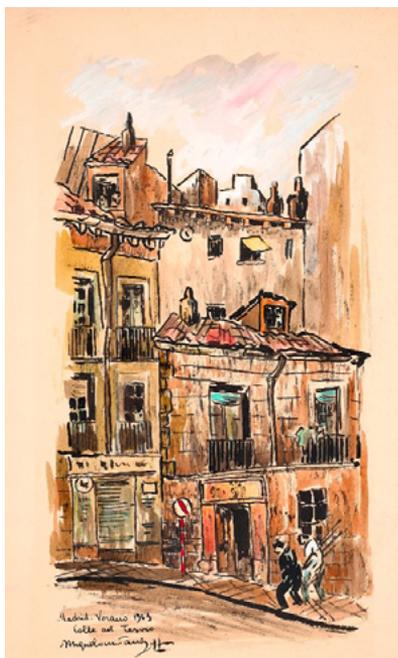


Fig. 3. Miguel Ourvantzoff, *Vista de la calle del Tesoro, Madrid*, 1963, 50 x 30,5 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

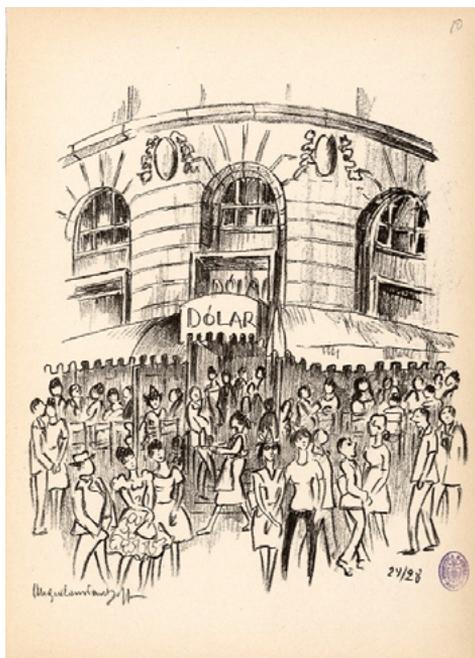


Fig. 4. Miguel Ourvantzoff, *Cafetería Dólar, Madrid*, 1964, 33 x 22,5 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Fig. 5. Miguel Ourvantzoff, *Última tertulia del café de Levante de Madrid*, 1964, 32,5 x 45 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.



Asimismo, en algunos de estos apuntes describe su estilo de vida, sus pensamientos y anhelos y el ambiente familiar que le rodeaba, y para ello recurre a un *alter ego* que es su amigo Eusebio Rodríguez, que habitaba en una buhardilla en la calle de Velázquez, núm. 118<sup>17</sup>. Podría tratarse de su primera residencia, dado que, en 1970, Ourvantzoff vivía en la calle de la Palma, núm. 62, en el Distrito Centro.

### 3.2. OTROS CUADERNOS Y CARPETAS CON DIBUJOS

Además de las obras citadas, Ourvantzoff ilustró otros álbumes, que se conservan igualmente en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional de España, con temas de variada índole: cocina española<sup>18</sup>; felicitaciones navideñas<sup>19</sup>; castillos<sup>20</sup>, monumentos e iglesias destacados de nuestra geografía —que atrajeron especialmente su atención artística, como es el caso del Alcázar de Segovia con su contorno esbelto y elegante (fig. 6)<sup>21</sup> o de los castillos de Alarcón y de Belvís de Monroy<sup>22</sup>; ciudades y su patrimonio<sup>23</sup>; y lugares históricos.

---

<sup>17</sup> Los álbumes 5 al 11, 16 y 17 están protagonizados por este personaje y su esposa, e incluyen apuntes biográficos y de su relación matrimonial.

<sup>18</sup> Este cuaderno contiene 14 dibujos alusivos a platos representativos de la gastronomía española (migas, callos a la madrileña, pote gallego, etc.) y en los que se advierte un componente humorístico.

<sup>19</sup> Este cuaderno tiene 24 dibujos con representaciones de escenas navideñas.

<sup>20</sup> Sobre este tema se recomienda la consulta de (*Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* octubre-noviembre-diciembre de 1953).

<sup>21</sup> Esta figura procede de los fondos de la Biblioteca Nacional de España (con signatura: BA\_13223\_V03\_00016).

<sup>22</sup> Hay tres cuadernos sobre esta temática: uno incluye 18 dibujos (21,5 × 16 cm) realizados con lápiz —y, en algunas ocasiones, se emplea también la acuarela—. Uno de ellos ofrece una vista del exterior de la iglesia de San Miguel de Lillo, que está fechada en 1958; otro, con 15 dibujos (16,9 × 24,8 cm) datados entre 1958-1969 y ejecutados bien con lápiz o bien con lápiz y acuarela. Está dedicado a castillos representativos de nuestro territorio; y el tercero comprende 21 dibujos llevados a cabo con lápiz y acuarela. A esta temática, hay que sumar otro cuaderno titulado *Castillos de la provincia de Madrid*, que fue un donativo que Ourvantzoff hizo a la Sección de Bellas Artes, en febrero de 1969. Las viejas fortalezas atrajeron su atención artística y a ellas dedica sus mejores acuarelas, de trazos fuertes y colores vivos. Comprende 16 grabados sobre castillos de la provincia de Madrid (con textos de Alfonso Quintano), entre los que se incluyen la casa y torre de los Lujanes, en la plaza de la Villa de la capital, y el castillo de Batres, que está situado en el municipio del mismo nombre.

<sup>23</sup> Acerca de este tema se han localizado tres cuadernos obra de Ourvantzoff: uno, sobre Alcalá de Henares y su patrimonio (1957). El texto fue redactado por Antonio Gullón Walker (jefe de la Oficina de Prensa y Propaganda de la Diputación Provincial de Madrid y director de la revista *Cisneros* de dicho organismo) y se acompaña con 12 litografías en blanco y negro (48,5 × 33,5 cm); el segundo, sobre Valladolid y su provincia (1959). El texto se debe a María Teresa Íñigo de Toro y presenta 33 litografías a color (33 × 23,5 cm) con rincones, iglesias, monumentos y castillos de esta zona; y el tercero versa sobre Ávila y su patrimonio (1968), con 21 litografías en blanco y negro. Esta escritora indicaba en su prólogo que Ourvantzoff «cultiva el paisaje urbano y el estilo neobizantino, es decir, alterna el rincón íntimo de una ciudad y la interpretación de la iconografía occidental, vista a través de sus ojos orientales».





Fig. 6. Miguel Ourvantzoff, *Alcázar de Segovia*, 16,9 × 24,8 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

En concreto, la serie *Lugares históricos* se halla integrada por diecisiete cuadernos fechados entre 1968-1970 y editados por Gráficas Amara, en Madrid<sup>24</sup>. Contiene dibujos y litografías sobre personajes, lugares y acontecimientos considerados como referenciales para ilustrar el «glorioso pasado de la nación». Así, reflejan episodios pertenecientes al reinado de los Reyes Católicos –que fue considerado como una antesala de la España imperial– que, tras la contienda civil, se convirtió en parte fundamental del catecismo histórico del franquismo (Alares 2017). Hubo un especial interés por el proceso llamado «Reconquista» –apelado por el régimen con el calificativo de «Santa Cruzada»– y por la forja de España que culmina con su proyección en América. Se hizo a estos monarcas depositarios de los valores y anhelos del franquismo para la consecución de la unidad política y religiosa.

De este modo, aunque esta serie se publicó en unas fechas avanzadas y, por tanto, desprovistas del férreo programa doctrinario instituido en los primeros años del franquismo, se continúa con la instrumentalización del pasado en un momento en el que el régimen daba sus últimas boqueadas.

Cabe destacar los dibujos protagonizados por la reina Isabel de Castilla en el castillo de La Mota en Medina del Campo (Valladolid), donde pasó sus últimos días y dictó testamento antes de fallecer (cuaderno III)<sup>25</sup>; o los relacionados con el

---

<sup>24</sup> Esta serie cuenta con un cuaderno suplementario titulado *Maravillas del Mundo* (1969), con 21 dibujos.

<sup>25</sup> Este cuaderno, dedicado a la reina Isabel la Católica, está prologado por Joaquín de Entrambasaguas y fue editado en 1968. Contiene 24 litografías (32,5 × 24 cm).

descubrimiento de América, como los relativos a los hermanos Pinzón, naturales de Palos de la Frontera (Huelva) (cuaderno iv), o a la llegada de Cristóbal Colón al monasterio de Santa María de La Rábida, donde preparó su viaje (cuaderno vii)<sup>26</sup>.

Ourvantzoff fue un infatigable divulgador de los temas colombinos y estas imágenes sirven para ilustrar la narrativa histórica franquista que se interesó especialmente por preservar la época del final de la Edad Media e inicio de la Moderna, que es precisamente el período de mayor riqueza respecto a la construcción de castillos –que se constituyeron también en instrumento de unas concepciones estratégicas y de reconstrucción nacional– (Sanz y Díaz 1970). De hecho, como señalan Esther Almarcha y Rafael Villena, el estado franquista, en su afán por vincularse a las épocas «gloriosas» del pasado, encontró en los castillos un argumento más para su discurso nacionalista (2022, 189).

Asimismo, en la Sala Goya de la Biblioteca Nacional se conservan once carpetas con ilustraciones originales de este artista<sup>27</sup>. Dos de ellas tienen igual temática que la serie *Apuntes madrileños*, dado que una se titula *Madrid, 1970 I*, fechada en ese año e integrada por veinticuatro dibujos (31,5 × 21,5 cm, lápiz y acuarela). Se muestran terrazas de cafés –como el situado cerca de San Ildefonso–, vistas urbanas, etc.; y, la siguiente, *Apuntes madrileños XII*, está datada en 1970 y contiene veinte dibujos (31,2 × 21,5 cm, lápiz y acuarela). Se representan vistas y perspectivas, captadas con trazo sinuoso, de antiguas calles de esta ciudad poco transitadas y en las que no suelen reparar los caminantes (calle del Tesoro, calle de Pizarro, etc.), algunas de las cuales fueron también objeto de su atención en *Apuntes madrileños*. Probablemente, se trata de una serie, fechada en 1970 y correspondiente a su última etapa artística, que está incompleta.

En esta misma línea se conservan otras cuatro carpetas: *Las Brujas* (1955, con doce dibujos); *Vistas y varios* (1961-1964, con doce dibujos); *Por las calles de Madrid* (1967, con veinticinco dibujos); y *Miscelánea* (1971, con veinticuatro dibujos), que incluyen, a excepción de la última citada, asuntos (calles –calle del Tesoro, etc.–, terraza del *café de Levante*, etc.) correspondientes a la serie *Apuntes madrileños*, pudiéndose tratar de los bocetos o pruebas que el artista hizo para el álbum definitivo.

Las restantes carpetas presentan una temática variada y relacionada con libros y escenas de caballerías –como *Polindo*, publicado en Toledo en 1526 con el título de *Historia del invencible caballero don Polindo*–<sup>28</sup>; espacios para el ocio y

<sup>26</sup> Este cuaderno tiene 20 litografías en blanco y negro (32,5 × 25 cm).

<sup>27</sup> Asimismo, en la Sala Goya, y de forma virtual, se puede consultar la producción de Ourvantzoff para tres obras que ilustró magníficamente a color: *El arte del marear*, donde Antonio de Guevara reúne una serie de máximas denominados «privilegios» y «saludables consejos», escritos a comienzos del siglo xvi. Este artista hizo 14 dibujos por encargo de Gráficas Amara, en 1971; *El licenciado Vidriera*, novela de Miguel de Cervantes, con 16 dibujos ejecutados por encargo de Gráficas Amara, en 1972; y *Comisión contra las viejas*, de Francisco de Quevedo, con 17 dibujos para la edición publicada por Gráficas Amara sobre este romance en 1972.

<sup>28</sup> Carpeta conformada por 14 dibujos (32,5 × 25 cm) y fechada en 1970. En esta línea, se conserva otra carpeta con 85 láminas que muestran escenas protagonizadas por caballeros, mujeres ilustres, santos, etc., ambientadas en los siglos xv y xvi.



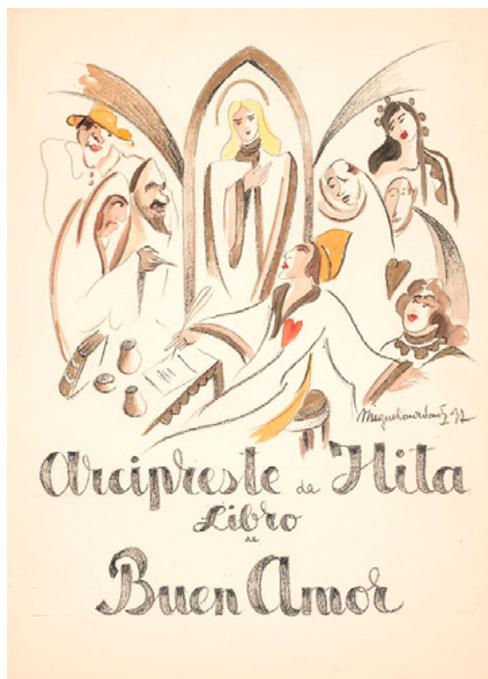


Fig. 7. Miguel Ourvantzoff, *Libro de buen amor*, 1972, 50 × 35 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

el encuentro social<sup>29</sup>; o figuras y obras de la literatura española –como el *Libro de buen amor*, que es una obra del mester de clerecía del siglo XIV– (fig. 7)<sup>30</sup>. Por tanto, destaca su interés, fundamentalmente en la última década de su vida, por rescatar obras y escenas de los grandes maestros de nuestra literatura (Gonzalo de Berceo, Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo, entre otros), ofreciéndonos una propia interpretación de las mismas.

<sup>29</sup> Esta carpeta reúne 31 dibujos de variadas dimensiones, que están realizados, por lo general, con lápiz y acuarela. Su cronología comprende entre 1958-1961. Sus protagonistas son la bailadora *La Chunga* (que actuó en el antiguo teatro-circo Price, en junio de 1961), el ballet de Montparnasse, etc. También, hay una carpeta que incluye una miscelánea de 35 dibujos, ejecutados con lápiz y fechados en 1958. Se representan casas consistoriales de varios municipios, gobernadores, alcaldes y regidores de México, etc.

<sup>30</sup> Esta carpeta contiene 17 dibujos (50 × 35 cm), en los que el artista emplea lápiz, carboncillo y acuarela. Está datada en enero de 1972. Esta figura procede de los fondos de la Biblioteca Nacional de España (con signatura: DIB\_18\_1\_3657).

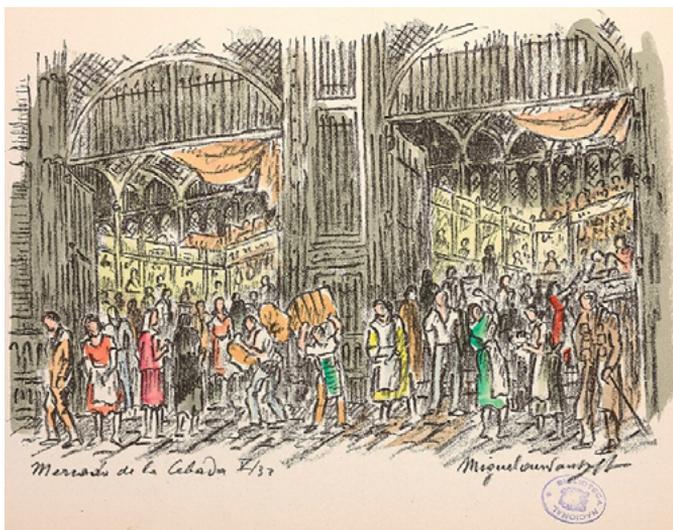


Fig. 8. Miguel Ourvantzoff, *Mercado de la Cebada*, 1956, 33 × 22,5 cm, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

### 3.3. ILUSTRACIONES PARA LIBROS

Fueron muchos los proyectos editoriales en los que Miguel Ourvantzoff trabajó como ilustrador. Así, sus dibujos aparecen en varios libros publicados por la editorial madrileña Gráficas Amara.

Entre los trabajos más interesantes se encuentran los titulados *Rincones de Madrid* (editado en 1958), donde perpetuó, a través de veinte litografías coloreadas (33 × 22,5 cm), la imagen de calles insólitas y «casi invisibles» para los viandantes (como las del Bonetillo, del Toro o del Mira del Río), mercados de abastos (como el antiguo de la Cebada con su característica estructura de hierro, ubicado en la plaza homónima, en el barrio de la Latina, y captado antes de su renovación) (fig. 8)<sup>31</sup> o célebres mesones (como el del Segoviano sito en la Cava Baja) del Madrid que iba olvidándose o desapareciendo. Enrique Pastor Mateos señaló que estas estampas de Ourvantzoff, a quien definió como un «artista con sangre nómada que riega un alma soñadora», eran «una verdadera elegía de tanto nombre decaído y pulverizado por la inexorable piqueta de la vulgaridad»<sup>32</sup>; *Los 60 Museos de Madrid* (1962) –cuyo

<sup>31</sup> Esta imagen pertenece a los fondos de la Biblioteca Nacional de España (con signatura: E\_689\_PG\_29).

<sup>32</sup> Este libro fue prologado por Enrique Pastor Mateos, director de la Biblioteca y Museos Municipales de Madrid.





Fig. 9. Miguel Ourvantzoff, *Interior del Museo Nacional del Prado*, 1962, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

propósito era ofrecer información documental y gráfica sobre los museos y colecciones de arte de esta ciudad— (fig. 9)<sup>33</sup>; *60 castillos de Asturias, León, Castilla La Vieja* (1964)<sup>34</sup>; o *60 castillos de Castilla La Nueva y Extremadura* (1965)<sup>35</sup>, que pretendían

<sup>33</sup> Esta publicación es una guía para conocer los museos de Madrid (Museo Nacional del Prado, Museo de América, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, etc.) y la información sobre cada museo o colección se acompaña con un dibujo realizado por Miguel Ourvantzoff (quien firma como M.O.). Fue prologada por su amigo Juan de Contreras, marqués de Lozoya (presidente de la Asociación Española de Amigos de los Castillos). Esta figura procede de los fondos de la Biblioteca Nacional de España (con signatura: BA\_10371\_36\_p088).

<sup>34</sup> Este libro fue prologado por Luis Ortiz Muñoz, quien precisa que en la obra «se pretende ofrecer a los que se interesan por el tema de los castillos un toque de atención. La importancia de los castillos en nuestra historia, esqueletos en pie, testigos sin voz de pasados verdoros, en espera del gran juicio final, de la resurrección definitiva». Se ilustra con litografías (firmadas como M.O.) de castillos españoles, que se comentan con textos de escritores como Federico Carlos Sainz de Robles para la provincia de León (castillos de Grajal de Campos, Ponferrada, etc.); y Ángel González Rivero para las provincias de Salamanca (castillo de Enrique II de Trastámara, castillo de Miranda del Castañar, etc.) y Zamora (castillo de Benavente, Alcázar de Toro, etc.).

<sup>35</sup> Este libro se ilustra con litografías en blanco y negro de Ourvantzoff, entre las cuales se encuentran las del Alcázar de Toledo y el castillo de Chinchón. Se acompaña con textos de Alfonso

llamar la atención sobre la importancia que los castillos han desempeñado en nuestra historia y sobre la necesidad de cuidarlos y conservarlos. Sus perfiles han caracterizado y dado nombre a regiones, constituyendo un conjunto monumental singular que se considera claramente amenazado bien por su situación aislada, o bien por la inexistencia de un nuevo uso para el inmueble<sup>36</sup>. Estos dibujos de Ourvantzoff son relevantes documentos históricos, una «verdadera elegía de tanto nombre decaído a causa del paso del tiempo y, especialmente, del olvido».

En relación con esto, cabe aludir al Decreto de 22 de abril de 1949<sup>37</sup> que reguló la protección de los castillos españoles y abrió el camino legislativo de la preocupación institucional sobre estas construcciones militares (Molina 2005). Dos días antes de la promulgación de este Decreto se inauguró la exposición *Castillos de España* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que mostró más de trescientas obras en las que se reproducían sesenta y ocho castillos (de La Mota, Las Navas, Villena, etc.) (*Heraldo de Aragón* 1949 y *Cortijos y rascacielos* 1949). Fue organizada por los arquitectos Fernando García Rozas, Antonio Navarro Sanjurjo y Casto Fernández-Shaw<sup>38</sup> con el propósito de recuperar el interés acerca de estos conjuntos histórico-artísticos.

Asimismo, el 2 de noviembre de 1952 se fundó la Asociación Española de Amigos de los Castillos (AEAC)<sup>39</sup>, cuya aportación ha sido fundamental para la conservación de estas construcciones medievales. La finalidad que se marcó fue doble: emprender la protección y conservación moral y material de los castillos y

---

Quintano Ripollés y Francisco Layna Serrano, que contribuyeron a la difusión de los castillos de esta región.

<sup>36</sup> A este respecto, se recomienda la consulta de publicaciones como (Gómez 2003).

<sup>37</sup> A propuesta del Ministerio de Educación Nacional, y previa deliberación del Consejo de Ministros, en esta normativa se dispuso: «1.º- Todos los castillos de España, cualquiera que sea su estado de ruina, quedan bajo la protección del Estado que impedirá toda intervención que altere su carácter o pueda provocar su derrumbamiento; 2.º- Los Ayuntamientos en cuyo término municipal se conserven estos edificios son responsables de todo daño que pudiera sobrevenirles; 3.º- Para atender a la vigilancia y conservación de los castillos españoles, se designará un arquitecto conservador, con las mismas atribuciones y categoría de los actuales arquitectos de zona del Patrimonio Artístico Nacional; y 4.º- La Dirección General de Bellas Artes, por medio de sus organismos técnicos, procederá a redactar un inventario documental y gráfico, lo más detallado posible, de los castillos españoles existentes en España» (*Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* abril-mayo-junio de 1953, 12-13). El Servicio de Conservación de Castillos, creado como consecuencia del citado Decreto y dependiente de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación Nacional, asumió la misión de atender a la aplicación de este Decreto y ejecutar las obras de conservación de los castillos que se hicieran directamente por el Estado, con sus fondos propios. También se encargó de redactar el catálogo o inventario documental gráfico de los castillos existentes en España (*Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* julio-agosto-septiembre de 1953).

<sup>38</sup> Este arquitecto madrileño era vicepresidente de la Asociación Española de Amigos de los Castillos.

<sup>39</sup> Esta Asociación contaba en 1957 con un millar de socios y más de cien protectores, así como con más de veinte secciones provinciales, que, a su vez, tenían grupos locales que custodiaban los castillos de su demarcación. A esta institución se fueron sumando otras que contribuyeron a la conservación y restauración de los castillos como el Patronato Nacional de Castillos, creado en 1962.



sus ruinas y, en general, de todos los monumentos que pertenecen a la arquitectura militar; y despertar el interés general hacia estas fortalezas, mediante una tarea de divulgación (edición de folletos y publicaciones, organización de conferencias, viajes y exposiciones, etc.) (*Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* abril-mayo-junio de 1953)<sup>40</sup>.

Como queda constatado, el franquismo elaboró en esos años un discurso singular sobre los castillos con un tono historicista y nacionalista, a la vez que se les recuperaba arquitectónicamente para usos y recorridos turísticos<sup>41</sup>, después de procesos de restauración o rehabilitación<sup>42</sup> y en sintonía con los cambios económicos que se fueron operando en el país desde la década bisagra de los cincuenta (Almarcha y Villena 2022, 190).

Esta labor artística ejercida por Ourvantzoff a favor de los castillos españoles –que contribuyó a incentivar que la sociedad viera en ellos el «testigo más señero de nuestra historia»– fue premiada en varias ocasiones como con motivo de la celebración del Día de los Castillos en Madrid, el 22 de abril de 1960 (*ABC* 1960).

También la monografía debida a Alfonso Quintano Ripollés, titulada *Alcalá de Henares y su tierra, señorío prelaticio* (Madrid, Diputación Provincial de Madrid, 1967)<sup>43</sup>, se acompaña con ilustraciones de este artista.

Por último, hay que mencionar que la Biblioteca Nacional de España conserva apuntes gráficos realizados por Ourvantzoff en Perú<sup>44</sup>, Argentina o Bolivia, así como dos libros que fueron editados en Buenos Aires durante su residencia en esta ciudad e ilustrados por él, que son los siguientes: uno, redactado por el escritor Boris Pilniak, *Alejandro Borodin* (Ediciones Musicales Rafer, 1943), que trata

---

<sup>40</sup> Como tarea de divulgación cultural, es interesante mencionar la exposición *Castillos de España* que se instaló en siete salas del Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid, en enero de 1957. Se organizó en colaboración con la Sociedad de Amigos del Arte. Se ofrecía, por primera vez, la evocación de las fortalezas medievales hispánicas, a través de dioramas, libros, documentos, óleos, acuarelas o aguafuertes (Ferrari 1957).

<sup>41</sup> Sobre las estrategias del franquismo para la recuperación de los castillos como recurso turístico de importancia se recomienda la consulta de (Almarcha y Villena 2020).

<sup>42</sup> Sobre la restauración monumental centrada en esta tipología arquitectónica véase, entre otras publicaciones, (García, Almarcha y Hernández 2012; Ordóñez 2001; Gómez de Terreros 2011; Garrís 2017).

<sup>43</sup> Alfonso Quintano, como funcionario de la Diputación Provincial de Madrid y atraído por la Historia y el Arte, fue un luchador infatigable por la preservación y mejora del patrimonio artístico provincial de Madrid, al que dedicó abundantes esfuerzos de su vida intelectual. Esta monografía fue premiada en 1956 por esta corporación provincial, que también se ocupó de su edición (Salazar y Acha 2000-2001).

<sup>44</sup> En la Biblioteca Nacional se conservan varias carpetas con apuntes relativos a su estancia en Sudamérica y, entre ellas, una con 5 láminas (32,5 x 25 cm, 1963) de Lima, Callao, Arequipa y Cuzco. Con motivo de la inauguración de la Semana Peruana en el Instituto de Cultura Hispánica en diciembre de 1962, organizada por la Asociación de Universitarios Peruanos residentes en Madrid, se celebraron varios actos. Así, el pintor Felipe Cossío del Pomar pronunció una conferencia sobre «El arte del Perú contemporáneo» y se inauguró una exposición de pintura de Miguel Ourvantzoff, José Ugaz y Germán Santeliz (*ABC* 1962).



de este compositor ruso y de su vida y obras; y, el segundo, escrito por la maestra del ballet ruso Agrippina Vaganova, *Las bases de la danza clásica* (Ediciones Centurión, 1945), donde se recogen las bases del método de enseñanza que lleva su nombre y se traza una breve historia del ballet. Esta edición de 1945 fue traducida por Ourvantzoff del ruso o del inglés al castellano.

#### 4. CONCLUSIONES

Como hemos recogido en estas páginas, Miguel Ourvantzoff tuvo que abandonar su tierra natal y en sus periplos de exiliado recorrió gran parte de Europa y de América del Sur y, al final, se instaló en España, donde su obra fue reconocida y premiada. Fue un incansable artista viajero que trató de plasmar lo más fielmente posible cómo era su época.

Sus temas preferidos fueron las fortalezas medievales —que durante el franquismo adquirieron un valor simbólico como representación del espíritu patrio y una resignificación como trasunto espiritual de España—<sup>45</sup>, así como el paisaje urbano con sus monumentos, casas y calles, donde había vida o huellas humanas.

Recorrió nuestro territorio para captar las siluetas inconfundibles de los castillos, donde se amontonan recuerdos y nostalgias de otros tiempos, algunos silenciosos y perdidos, otros florecientes y operantes. Colaboró, junto a la directiva de la AEAC, en promover la rehabilitación del castillo de Alarcón<sup>46</sup>, villa en la que residió y por la que sintió una especial consideración. Fue allí donde estableció un museo dedicado a su figura y obra.

Ourvantzoff llevó a cabo una abundante y magistral obra gráfica en la que supo poner lápiz zahorí en un venero de emoción. Por ello, hacemos nuestras estas palabras con las que José Sanz y Díaz definió a este artista: «Es un dibujante formidable y un pintor hondo, trascendente, transido siempre de inspiración en las obras que él con latido y vuelo poético crea y recrea» (Sanz y Díaz 1970).

Una de las aportaciones de este trabajo es que ha contribuido a constatar que Miguel Ourvantzoff nos ha legado una numerosa, interesante y valiosa producción pictórica y gráfica, cuyo estudio de manera global y en profundidad está pendiente a causa de la escasa atención que se le ha otorgado hasta el momento. Quizás estemos en deuda con él.

RECIBIDO: 14-11-2022; ACEPTADO: 17-4-2023

---

<sup>45</sup> Asimismo, los castillos, en estado ruinoso durante décadas, fueron entonces objeto de interés para acometer intervenciones que reportaran un beneficio económico ligado al sector turístico, más allá de su presencia como testimonio del pasado (Almarcha y Villena 2022, 209).

<sup>46</sup> Acerca de este tema, véase (*Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* 1956).



## BIBLIOGRAFÍA

- ABC* (27 de octubre de 1955). «Visita al castillo de Alarcón». Madrid, p. 48.
- ABC* (1 de noviembre de 1955). «Conferencia del sr. Dotor en el castillo de Alarcón». Madrid, p. 31.
- ABC* (23 de abril de 1960). «El Día de los Castillos. Concesión de medallas a distintas personalidades». Madrid, p. 44.
- ABC* (18 de diciembre de 1962). «Inauguración de la Semana Peruana». Madrid, pp. 69-70.
- ABC* (28 de febrero de 1965). «Convocatorias». Madrid, p. 73.
- ABC* (3 de marzo de 1965). «Miguel Ourvantzoff». Madrid, p. 27.
- ABC* (19 de febrero de 1969). «Grabados de Ourvantzoff en la Biblioteca Nacional». Madrid, p. 59.
- ABC* (25 de mayo de 1969). «Presencia y remembranza de la villa, sus costumbres y sus gentes, desde el siglo XVII hasta nuestros días». Madrid, p. 39.
- ALARES LÓPEZ, G. (2018). *Políticas del pasado en la España franquista (1939-1964). Historia, nacionalismo y dictadura*. Madrid: Marcial Pons.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLEN A ESPINOSA, R. (2020). «Los castillos, ¿destino turístico?», en Martínez Sánchez-Mateos, H.S. y Rubio Martín, M. (coord.) *De Marco Polo al low cost: perfiles del turismo contemporáneo*. Madrid: La Catarata de los Libros, pp. 69-90.
- ALMARCHA NÚÑEZ-HERRADOR, E. y VILLEN A ESPINOSA, R. (2022). «Una nación de castillos. Su restauración, imagen fotográfica y significado en el segundo franquismo», en *Vínculos de Historia*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, n.º 11, pp. 189-212.
- ANDERSON, W. (1972). *Castillos de Europa de Carlomagno al Renacimiento*. Barcelona: Luis de Caralt.
- Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* (abril-mayo-junio de 1953). «Ministerio de Educación Nacional». Madrid: Asociación Española de Amigos de los Castillos, n.º 1, pp. 12-13.
- Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* (abril-mayo-junio de 1953). «Fines y aspiraciones de la Asociación». Madrid: Asociación Española de Amigos de los Castillos, n.º 1, pp. 19-23.
- Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* (julio-agosto-septiembre de 1953). «El Decreto de 22 de abril de 1949 y sus consecuencias para los castillos españoles». Madrid: Asociación Española de Amigos de los Castillos, n.º 2, pp. 60-63.
- Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* (octubre-noviembre-diciembre de 1953). «Los castillos de Miguel Ourvantzoff». Madrid: Asociación Española de Amigos de los Castillos, n.º 3, p. 103.
- Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* (enero-febrero-marzo de 1956). «Excursión a la villa y al castillo de Alarcón». Madrid: Asociación Española de Amigos de los Castillos, n.º 12, pp. 206-209.
- Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos* (abril-mayo-junio de 1956). «Conferencia del Excmo. Sr. D. Ángel Dotor Municio sobre el tema Alarcón, inédito paradigma del arte y de la historia patrios». Madrid: Asociación Española de Amigos de los Castillos, n.º 13, p. 51.
- Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas* (enero-junio de 1970). «Adquisiciones recientes». Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, n.º 111-116, p. 40.
- CABRERA AGUILAR, F.J. (ed.) (2019). *Nuestro amigo el ruso*. Madrid: VIP Print.



- Cortijos y rascacielos* (1949). «Ecos de una exposición». Madrid, n.º 53, pp. 2-3.
- El Libro español* (febrero de 1969). «Información nacional. Libros ilustrados». Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, n.º XII (134), p. 115.
- FERRARI BILLOCH, F. (14 de enero de 1957). «Los castillos de España en una evocadora exposición», en *Hoja del Lunes*. Madrid, p. 14.
- GARCÍA, M. P., ALMARCHA, E. y HERNÁNDEZ, A. (coords.) (2012). *Historia, restauración y reconstrucción monumental en la posguerra española*. Madrid: Adaba editores.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, J. (2019). «A propósito de paradores y de la intervención en edificios históricos en la España contemporánea», en *Estudios Turísticos*. España: Ministerio de Energía y Turismo, n.º 217-218, pp. 57-65.
- GARRIS FERNÁNDEZ, Á. (2017). «La reconstrucción de la arquitectura militar como imagen del régimen franquista», en Freixa, M. (ed.) *Actas del XVII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Barcelona: Atrio. Universitat de Barcelona. CEHA, pp. 577-590.
- GÓMEZ DE TERREROS, M.V. (ed.) (2011). *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía: conservación y restauración*. Huelva: Universidad de Huelva.
- GÓMEZ FRÍAS, E. (coord.) (2003). *Castillos y arquitectura defensiva. Recuperar el patrimonio 1% cultural*. Madrid: Ministerio de Fomento. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Heraldo de Aragón* (20 de abril de 1949). «Exposición de Castillos de España, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid». Zaragoza, p. 1.
- La Voz* (23 de marzo de 1936). «Escenografía y vestuario. Alrededor del Teatro argentino». Madrid, p. 5.
- MOLINA SOTO, E. (2005). «La protección de castillos: una aproximación a su marco jurídico», en Sánchez de las Heras, C., Pérez Iriarte, L. y Rodrigo Vila, S. (ed.) *Actas de las Jornadas. Los castillos. Reflexiones ante el reto de su conservación*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. pp. 37-48.
- MONTAÑEZ, M. (enero-febrero de 1969). «Exposición de obras de Miguel Ourvantzoff», en *Boletín de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, n.º 105, pp. 43-44.
- ORDÓÑEZ, J. (2001). «Restauración arquitectónica en la autarquía. La Alcazaba de Málaga: entre la reconstrucción nacional y la escenografía historicista», en Henares Cuéllar, I., Cabrera García, M.ª I., Pérez Zalduondo, G. y Castillo Ruiz, J. (coords.) *Dos décadas de cultura artística en el franquismo (1936-1956)*, volumen I. Granada: Universidad de Granada.
- POMÉS I VIVES, J. (2008). *La vida de Nicholas Roerich (1874-1947): el puente ruso entre oriente y occidente*. Córdoba: Nous.
- PRAST, A. (1955). «Castillos de España. Exposición de acuarelas de Miguel Ourvantzoff», en *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*. Madrid: Asociación Española de Amigos de los Castillos, n.º 9, p. 39.
- SALAZAR Y ACHA, J. (2000-2001). «Necrológica de don Alfonso Quintano Ripollés», en *Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, n.º VI, pp. 275-276.
- SANZ Y DÍAZ, J. (20 de marzo de 1965). «De Arte. Actualidad y magia de Ourvantzoff», en *Nueva Alcarria*. Guadalajara: p. 7.



SANZ Y DÍAZ, J. (17 de octubre de 1970). «El descubridor de América», en *Nueva Alcarria*. Guadalajara: p. 14.

TORTOSA NAVARRO, Á. (julio-agosto-septiembre de 1956). «El castillo de Alarcón», en *Boletín de la Asociación Española de Amigos de los Castillos*. Madrid: Asociación Española de Amigos de los Castillos, n.º 14, pp. 74-75.



BARROCO Y «POSBARROCO». MODERNIDAD  
Y «POSTMODERNIDAD». EL CASO DE GABRIEL GRÜN,  
ILUSTRADOR DE *LA VIDA ES SUEÑO* (2018)

Emmanuel Marigno

Université de Saint-Etienne

[emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr](mailto:emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr)

RESUMEN

Este trabajo pretende aclarar cuestiones conceptuales, críticas y teóricas acerca de reescrituras de textos del Siglo de Oro en las artes contemporáneas (siglo XXI). Se le brinda en primer lugar al estudioso un rastreo teórico al propósito, para formular luego una serie de propuestas conceptuales y epistemológicas. Se aplican al final dichos conceptos y guías de lectura al ejemplo concreto que nos ofrece el pintor Gabriel Grün, ilustrador de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca.

PALABRAS CLAVE: transmedialidad, *PosModernidad*, reescritura, Siglo de Oro.

BAROQUE AND «POST-BAROQUE». MODERNITY AND  
«POSTMODERNITY». THE CASE OF GABRIEL GRÜN,  
ILLUSTRATOR OF *LA VIDA ES SUEÑO* (2018)

ABSTRACT

This work aims to clarify conceptual, critical and theoretical questions about rewriting Golden Age texts in contemporary arts (21st century). It first gives the reader a theoretical crawl to the purpose, to formulate a series of conceptual and epistemological proposals. At the end these concepts and reading guides are applied to the concrete example offered by the painter Gabriel Grün, illustrator of *La vida es sueño*, by Calderón de la Barca.

KEYWORDS: transmedality, *PostModernity*, rewriting, Golden Age.



## 1. INTRODUCCIÓN

Se presenta aquí una reflexión sobre el potencial visual del texto calderoniano a partir de su recepción en épocas posteriores y, en particular, desde las artes plásticas de los siglos xx-xxi. La aproximación científica será, de hecho, de corte transecular, transmedial y transcultural.

El «entre-deux» que sirve de guía de lectura tampoco es tan ajeno al texto calderoniano, tan empapado de diálogo entre géneros literarios –poesía y teatro principalmente–, una intergenericidad sin duda característica de aquella época de transición –otra forma de «entre-deux»– que ha sido el Barroco como traslado del Renacimiento del xvi al Neoclasicismo dieciochesco.

Parecen asomar posibles analogías entre dos «entre-deux» como son lo que se suele llamar Modernidad –siglo xvii– y la actual *posModernidad* –desde los años 1970 hasta el momento–. Las obras de arte, como producto de su contexto, son una buena base científica a partir de la cual resulta factible averiguar la hipótesis de determinados parangones, o paradigmas para decirlo de otro modo, entre lo Moderno y lo *posModerno*, una manera de dejar claro que el Siglo de Oro no se ciñe en un periodo cronológico delimitado, sino que supera marcos diacrónicos alcanzando, de hecho, consideraciones filosóficas, transcendentales o, en términos de Deleuze, aiónicas.

El Aión ha de ser pues el marco de esta reflexión sobre recepción de Calderón en nuestra «*posModernidad*», desde una metodología intermedial –relación texto e imagen–, siendo el objetivo de demostrar la vigencia de los valores del caballero de la Orden de Santiago en nuestro siglo xxi. En primer lugar, se presenta el marco teórico del presente estudio y, sobre todo, se proponen una serie de guías y conceptos epistemológicos sobre problemáticas transmediales y transhistóricas. Se aplican, en una segunda fase científica, dichos principios a las ilustraciones que le dedica Rafael Grün a *La vida es sueño* (2018), de Calderón de la Barca.

## 2. MARCO TEÓRICO. LA CUESTIÓN DE LAS (RE)ESCRITURAS (INTERGENÉRICAS, INTERARTIALES, INTERMEDIALES)<sup>1</sup>

Reescribir, realmente, no es cosa novedosa; lo que, en cambio, lo es, son las distintas modalidades artísticas en las que se enmarcan dichas (re)escrituras, junto con las intenciones hermenéuticas que apuntan artes y autores.

---

<sup>1</sup> Al propósito, véase también Marigno 2021a.



## 2.1. *IMITATIO-INTERGENERICIDAD*

La *imitatio* es un concepto que remite a la Antigüedad, como prueba de que (re)escribir nada tiene de revolucionario, de por sí. En efecto, la *imitatio* consistía en una forma de (re)creación a partir de un canon, entendido este como argumento de autoridad. Se pueden resaltar dos categorías de *imitatio*: la aristotélica y la horaciana.

Aristóteles enfoca la literatura desde una perspectiva filosófica, es decir, con determinado grado de desconfianza. De hecho, estima que el poeta debe reproducir un canon firme y recurrente. Al contrario, Horacio percibe la literatura desde consideraciones estéticas, integrando, incluso, cuestiones de recepción.

De hecho, en la *Epístola a los Pisones* o *Arte poética* (Horacio [13 a.C.] 2003) reformula Horacio la definición aristotélica de la *imitatio*, en la que se considera al poeta como un «servil copista». Horacio incluso pugna por una hibridez entre distintos tipos de cánones estéticos dentro de un mismo texto. El motivo de esta variedad canónica, la justifica Horacio por la diversidad de receptores, sus horizontes de expectativas, etc.

Sin embargo, si bien pueden variar los cánones estéticos, e incluso formar un pliegue –en el sentido deleuziano–, insiste Horacio en la necesaria permanencia de los cánones éticos griegos. Dicho de otra forma, si bien se puede transgredir lo poético, lo político debe permanecer ileso de cualquier interpretación.

Como se puede ver, la actual noción de (re)escritura, si bien se puede intuir ya en Horacio a partir del concepto de *imitatio*, esta se ciñe en la forma estética, no en el contenido ético. Expresa esta perspectiva Horacio en el capítulo XXIII de la *Epístola a los Pisones* o *Arte poética*: «Estudad los modelos griegos; leedlos noche y día»; de hecho, el *primus inuentor*, por supuesto griego, resulta ser una referencia atemporal e inalterable. En la Antigüedad horaciana, pues, se (re)crea la forma estética y no el contenido ético, conservándose la matriz griega:

Lo que con fin de *recrear* se invente,  
a la verdad se acerque en lo posible (*Epístola* –estrofa XXIII, vv. 11-12).

En la primera estrofa, insiste Horacio en la necesidad de dichas matrices por motivos de sensatez y verosimilitud, a falta de las cuales se incurre en una forma de delirio ininteligible:

Pues, amigos, creed que a esta pintura  
en todo semejantes  
son las composiciones  
cuyas vanas ideas se parecen  
a *los sueños de enfermos delirantes*,  
sin que sean los pies ni la cabeza  
partes que a un mismo cuerpo pertenecen (*Epístola* –estrofa I, vv. 12-18).

(Re)escribir la forma resultar ser, según Horacio, una obligación contextual, de modo a mantener vigente dicho contenido clásico matricial. En efecto, si el con-



tenido político de la obra debe permanecer idéntico al modelo, resulta pertinente adaptar su forma poética al gusto circunstancial del receptor:

Ahora, pues, *autor, oye y aprende*  
lo que de ti deseo,  
y lo que todo el público pretende.  
Si quieres atraer al coliseo  
oyentes que sentados se mantengan  
hasta que bajen el telón, y vengan  
a pedir el aplauso acostumbrado,  
*las diversas costumbres especiales*  
*de cada edad observa con cuidado,*  
distinguiendo las prendas naturales  
que a los mudables años pertenecen,  
y que en las varias índoles se ofrecen (*Epístola* –estrofa xvi).

Esta afirmación de primacía del referente clásico la justifica Horacio por el origen sagrado de la escritura. La bella armonía y el buen juicio se deben a las Musas, que le dictaron la primera matriz al poeta:

Las Musas a los griegos el ingenio  
dieron, y del lenguaje la armonía (*Epístola* –estrofa xxxv).

Destacaré tres apuntes fundamentales de este breve repaso sobre *imitatio* aristotélica y horaciana: el diálogo –antiguo y perenne– entre una perspectiva artística, filosófica e histórica, o, en claves de hoy: transmedial, transcultural y transhistórica. Por supuesto, dicho tríptico, aunque estable, cobra una infinidad de expresiones plásticas.

En efecto, el diálogo entre estilos del que habla Horacio se ciñe en un solo y mismo *medium*, que es la literatura. Horacio pugna por la mezcla de lo que hoy corresponde con los géneros literarios, con lo cual, una de las expresiones ulteriores de la *imitatio* viene siendo la intergenericidad. Como sabemos, dicho fenómeno ha sido analizado con todos los pormenores por Gérard Genette (Genette 1969, 1972, 1982, 1983), quien nos brindó todo un sistema de análisis en forma de *Figuras* y demás *Palimpsesto*, que todos conocemos y manejamos.

Lo que sí cabe subrayar es que la eficiencia de dicha teoría genética permitió su adaptación en otro *medium*, o sea, la imagen visual. Ampliando Julia Kristeva (1969) el uso del texto –como tejido de palabras– a la imagen –como tejido de colores, líneas, planos, valores, etc.–, se trasladaron, en un primer tiempo, los conceptos genéticos del *medium* textual al *medium* visual. De hecho, Kristeva abrió paso a una primera forma de interdisciplinariedad que permitía analizar una nueva forma de *imitatio*: la *imitatio* interartial.



## 2.2. *IMITATIO-INTERARTIALIDAD*

Nótese que el trasvase –para decirlo de algún modo– del *medium* textual al visual, y del visual al textual, dio lugar a una nuevo campo científico –o disciplina–, que se conoce bajo el término de *interartialidad*. Este campo, que analiza los fenómenos de intercodicidad entre artes, surge del comparatismo literario.

La especificidad de la aproximación interartial, también llamada interarticial<sup>2</sup>, consta subrayarlo, estriba en una perspectiva de corte estético y poético, en que, sin ser tajantemente descartada, la vertiente ética y política no ocupa un lugar central en el tipo de hermenéutica esperada. Se analizan desde este enfoque el diálogo, en el seno de una misma obra, entre distintos componentes que pertenecen a *media* distintos –artes audiovisuales, artes escénicas, artes gráficas, artes plásticas, literatura, etc.–.

Al propósito, establecen Clüver, Moser y Vouilloux, entre otros, una distinción esclarecedora entre el método crítico interartial y la guía de lectura intermedial (Clüver 1996; Moser 2007; Vouilloux 2015), haciendo hincapié, como hecho mayor, en que el método interartial procede de la literatura comparatista, o sea, del estructuralismo, dialéctico y jerárquico. Dicha interartialidad es, en suma, una subrama del comparatismo literario que tuvo su éxito en los años 1950-1960, bajo la denominación de *Literature and the Other Arts* en un primer tiempo, para luego tomar el nombre de *Interart Studies*.

El tajo de la década 1960-1970, que abre lo que solemos calificar de Posmodernidad, dio lugar a una nueva lógica plástica que volvió a definir el tipo de vinculación entre las artes, igual que la finalidad de la obra de arte, en particular, respecto a la sociedad. Dicho de otra forma, la guía de lectura interartial, aplicada a las creaciones posmodernas, acaba teniendo, por sí sola, alcance hermenéutico reducido y eficacia epistemológica relativa.

En efecto, como rama del estructuralismo, si bien sigue esclareciendo la guía interartial determinado funcionamiento estético, no consigue dar a entender el nuevo tipo de diálogo entre los elementos plásticos que componen las obras posmodernas. La hibridez plástica posmoderna funciona según el modo horizontal, pues desaparece –para bien o para mal– la jerarquía entre las artes, e irrumpe una lógica rizomática que limita –en buena parte por lo menos– la eficacia de las guías de lectura estructuralistas, de orientación vertical. De hecho, la estrategia comparatista, o intertextual, se queda corta, tal y como lo subraya Jameson, según quien

L'«Intertextualité» a toujours semblé constituer une solution excessivement faible, et formaliste à ce problème que l'enveloppement résout bien mieux dans la mesure, d'abord, où il est plus insignifiant et plus futile (et par là même, immédiatement disponible), mais aussi, et par-dessus tout, parce qu'à la différence de l'intertextualité, il retient la condition préalable essentielle de priorité et même de hiérarchie (la

---

<sup>2</sup> Lo mismo se puede decir de la guía intersemiótica, de campo por cierto lingüístico, pero igualmente de raigambre estructuralista.



subordination fonctionnelle d'un élément à un autre, parfois même aussi appelée «causalité»), mais la rend maintenant réversible (Jameson [1991] 2018, 166-167).

Como se puede ver, la pertenencia de las (re)escrituras a determinados contextos de creación puede inducir problemáticas epistemológicas específicas al momento de armar una guía teórica que haga posible el análisis crítico de dichas obras. En el caso de las (re)escrituras pertenecientes a la Posmodernidad –o neoBarroco–, resulta imprescindible la consideración de otra lógica plástica, lo mismo que el análisis de algún mensaje de corte antropológico, cultural, ontológico, político, social, etc. Dicho de otra forma, conviene considerar la guía de lectura intermedial.

### 2.3. *IMITATIO-INTERMADIALIDAD*

Si bien sabemos que la aproximación intermedial toma en cuenta una nueva lógica estética entre componentes de la hibridez, a la vez que genera un mensaje de tipo comprometido, para decirlo de algún modo, resulta complicado proporcionar una definición unánime de dicha noción. En palabras de Irina Rajewsky: «un bon quart de siècle de recherche donc, que l'on pourrait décrire comme un quart de siècle de tournoiement autour de la notion d'intermédialité qui ne semble pas prendre fin» (Rajewsky 2015, 25).

Ahora bien, sabemos qué hace uso de dicha noción por primera vez en 1965 Dick Higgins, el fundador del movimiento Fluxus. Higgins evidenció (Higgins 2001) la nueva forma de hibridez artística que estaba brotando a finales de los sesenta, intuyendo además el cambio de perspectiva artística que inducía el uso de lo digital en dichas obras intermediales, sin la menor duda el elemento que produjo el paso a una lógica de red, o sea, de rizoma, caducando de hecho el razonamiento vertical de corte estructuralista. Sin embargo, Higgins no consideró deseable, o necesario, en aquel momento plasmar una teoría que permitiera racionalizar aquellas primeras creaciones intermediales. Sigue Hans Breder, en 1968, con la fundación de la «Intermedia Area», encargada de promover la creación intermedial.

Como se puede entender, el término de «intermedia» surgió en relación con el ámbito artístico, y no como herramienta científica, lo cual explica, todavía hoy, la falta de definición satisfactoria. Al parecer, se fecha en 1983 el primer uso del término por Aage A. Hansen-Löve (Hansen-Löve [1983] 2000), quien lo emplea en un estudio sobre relaciones entre texto e imagen. Desde aquel entonces, estalló el uso del término intermedial en una infinidad de estudios y bajo una multitud de formas y fórmulas que conducen, como lo señala Eric Méchoulan, a un recurso precavido de la guía intermedial, dado que «Comme tous les concepts qui sonnent terriblement à la mode, l'intermédialité doit faire naître les soupçons» (Méchoulan 2003, 9). Similar recato formula el crítico Jürgen E. Müller, haciendo hincapié en que «la notion d'intermédialité semble actuellement être à la mode dans la communauté des chercheurs en études médiatiques» (Müller 2006, 99).



Sintetiza Nizar Mouakhar, si no una definición, por lo menos una serie de criterios a partir de los que se puede entender qué es una aproximación epistemológica intermedial:

L'œuvre intermédiaire en général consiste à défendre mordicus la porosité ou le caractère mouvant des frontières entre différents médias artistiques, afin d'instaurer un effet de continuité entre eux [...]. Sa spécificité réside dans un échange/dialogue entre des composantes hétérogènes ou «artefacts intermédiaux», pour reprendre les mots de Mahler [...]; et ce, au profit d'une œuvre anticonformiste, insituable, inclassable [...].

Il est, en outre, important d'insister sur le fait que les médias mis en contexte intermédiaire exercent la fonction qui est la leur sans qu'ils soient dépossédés de leurs particularités, ce qui donnerait lieu à une œuvre «indisciplinaire». En effet, en incorporant le processus intermédiaire, l'œuvre endosse une structure composite ou hétérogène qui, nonobstant l'homogénéité de la pensée qu'elle véhicule, conserve les attributs spécifiques de chacune des composantes mises à contribution [...]. [...].

Dans son fameux livre *La correspondance des arts*, Souriau n'a pas remis en cause le clivage entre les arts, mais a plutôt signalé leurs spécificités. Pis encore, il est allé jusqu'à estimer fort plausible de découvrir et de réfléchir sur d'éventuelles correspondances, notamment «à travers leurs différences mêmes»: le fait que chaque art crée des notions qui lui sont propres et selon ses moyens spécifiques n'empêche pas qu'il y ait des correspondances entre les arts [...].

L'œuvre intermédiaire ne peut être pour elle-même sa propre finalité (dimension autotélique). La visée de l'échange/dialogue qu'elle instaure entre les médias n'est aucunement le rendu final [...].

Il est important d'ajouter que l'«hétérogénéité visuelle» inhérente à l'œuvre intermédiaire pourrait changer de nature pour, éventuellement, imprégner le profil des acteurs qui y sont impliqués [...] et qui sont engagés dans la création d'une œuvre qui serait, du coup, commune, solidaire, collective, à (minimum) quatre mains, etc. Les nouvelles technologies de communication constituent un facteur majeur dans les expériences artistiques contemporaines et actuelles en soutenant et consolidant davantage le projet de décloisonnement des arts. En fait, cette irruption des nouveaux médias numériques a eu des conséquences irrévocables sur le devenir évolutif/ extensif de l'œuvre intermédiaire. Dans ce contexte particulièrement exceptionnel, une nouvelle lecture actualisée du concept d'intermedialité comme étant une méthodologie interdisciplinaire appliquée aux médias, cette fois-ci électroniques, a vu le jour. Ce qui a contribué aussitôt à promouvoir une certaine perméabilité entre les nouvelles technologies numériques (Mouakhar 2008).

Tras haber planteado una serie de consideraciones terminológicas, conviene ahora intentar evidenciar distintas consideraciones de corte epistemológico, metodológico y teórico.



### 3. TERMINOLOGÍA. BARROCO, NEOBARROCO Y DEMÁS CALLEJONES SIN SALIDA

«A diferencia del Renacimiento, el Barroco no se acompaña de ninguna teoría. El estilo se desarrolla sin modelos. Parece ser que no se tenía la impresión en principio de estar recorriendo nuevos caminos», según puntúa Heinrich Wölfflin en su estudio sobre *Renacimiento y Barroco* (Wölfflin, [1888] 2009, 22). Fenómeno contextual, pues, más que escuela o manifiesto, el caso es que, a falta de referentes teóricos intrínsecos, el étimo y definición del término «Barroco» abarca número de discrepancias y demás desacuerdos, con lo cual resulta arriesgado fundamentar cualquier reflexión partiendo de bases lexicológicas. Al propósito, conviene subrayar que Wölfflin escribe «barroco» con minúscula, igual que Severo Sarduy, cuando Eugenio D'Ors usa mayúscula.

Dichas contiendas ortográficas y terminológicas arrancan en la figura retórica aristotélica y se desarrollan hasta el hipotético étimo lusitano, pasando por el prisma cultural galo y su connotación despectiva, sin duda, por el motivo que aporta de nuevo Wölfflin, es decir, que «Se ha tomado la costumbre de entender bajo el nombre de *barroco* al estilo en el que desemboca la disolución del Renacimiento o –según una expresión frecuente– en el que degenera» (Wölfflin [1888] 2009, 7). Como veremos, esta primera lectura de lo barroco como proceso degenerativo dará lugar a teorías contrarias en los siglos xx-xxi, es decir, proceso regenerativo, reacción tanto artística como científica encaminada a reformular nuevas representaciones emocionales o racionales ante un mundo en mutación.

Tampoco la aproximación cronológica, o histórica para decirlo de otra forma, parece imponerse como referente satisfactorio al momento de definir el Barroco de modo eficiente y unánime, enmarcando unos el Barroco en el siglo xvii cuando otros vislumbran señales del Barroco ya en determinadas producciones del Medievo. Al propósito, basta con recordar los veintidós periodos señalados por Eugenio D'Ors en *Lo barroco* (D'Ors [1935] 2002), quien prefiere la forma adjetival por ver en estas obras un proceso mental de representación –atemporal pues– y no un movimiento artístico enmarcado en determinado periodo histórico.

De hecho, la perspectiva estética y ahistórica parece ser el enfoque que proporciona características científicas sumamente compartidas como son la diversidad y multiplicidad de los componentes estéticos, la lógica autorreflexiva o metacreativa, la interrelación o dinamismo entre componentes y, por último, el propósito subversivo, al que prefiero, como veremos, el término de «reversible». Aquella «tensión» entre componentes heterogéneos que señalaban, ya, Arthur Hübscher en «Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls» (Hübscher 1922) y luego D'Ors (D'Ors [1935] 2002) por la década de los treinta prosigue, a todas luces, en el concepto de «hibridez» tal y como lo sigue definiendo Alfonso de Toro desde nuestra contemporaneidad, por ejemplo, en sus «Figuras de la hibridez» (Toro 2006).

Derribado el referente cronológico, y considerando el criterio estético, el Barroco ha llegado a ser percibido, por determinados investigadores contemporáneos, como un género antes que como un periodo histórico. El estudioso francés Rémi Astruc, por ejemplo, emplea barroco con minúscula, es decir, ya no a partir



de una lectura historicista del presente hacia el pasado, o como una realidad inerte, sino desde una perspectiva dinámica y genérica que permite, de hecho, enmarcar en una misma hipótesis científica distintas creaciones pertenecientes a varios periodos cronológicos. Dicho enfoque ahistórico se vertebra en torno a referentes antropológicos, es decir, que las características estéticas del género barroco van vinculadas con determinados contextos sociales, culturales, económicos y políticos inestables, que suscitan la creación de obras en que dominan determinadas características estéticas donde se expresan reacciones humanas, que son consecuencia o producto de dicho contexto en mutación.

Desde esta perspectiva antropológica, a la que se le podría asociar la guía de lectura fenomenológica, por motivos obvios, entendemos que se pueda plantear la cuestión del Barroco desde determinadas creaciones de nuestros siglos XX-XXI.

De hecho, distintas teorías filosóficas principalmente vinculan el siglo XVII, comúnmente calificado de Barroco, con el periodo que arranca desde los años 1970 hasta hoy día, llámesele Neobarroco o Posmodernidad. Basta con citar *La Vérité en peinture* de Jacques Derrida (Derrida 1978), *Le Pli. Leibniz et le Baroque* de Gilles Deleuze (Deleuze 1988), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* de Fredric Jameson (Jameson 1986) o los *Ensayos generales sobre el Barroco* de Severo Sarduy (Sarduy 1987), entre los más conocidos. Estas teorías contemporáneas relacionan creaciones artísticas de la *posModernidad* (segunda mitad del siglo XX y principios del XXI) con lo que se suele llamar, también, la Modernidad (siglo XVII), lo cual añade aún más confusión en determinadas mentes en lo relativo a conceptos y terminologías. Por consiguiente, es preciso adentrarse con clarividencia en estas recientes —aunque ya no lo son tanto— guías epistemológicas para evidenciar lo congruente de determinados conceptos y metodologías al momento de analizar y entender el porqué de tantas reescrituras de obras auriseculares en nuestra contemporaneidad, sea en las artes audiovisuales, las artes escénicas, las artes plásticas, la literatura o, más complejo todavía, las creaciones inter-, multi-, para- o transmediales.

Empezando, pues, por cuestiones terminológicas, arrancaré comentando lo de «Neobarroco» como modo de definir obras creadas en el periodo *posModerno*, es decir, desde finales de los años 1960 hasta la actualidad. En efecto, aunque haya convenciones ortográficas, no tiene hoy sentido estético ni filosófico el grafismo «Neobarroco» que solió emplearse primero para designar obras arquitectónicas de segunda mitad del siglo XIX, para luego referirse, también, a la estética del caos y deconstrucción de las creaciones de finales del siglo XX y principios del XXI. De hecho, si «Barroco» resultaba problemático refiriéndose al XVII, «Neobarroco» sigue siéndolo de la misma forma, a lo cual conviene añadir una forma de incongruencia metodológica, tal y como se acaba de plantear.

Conviene añadir que el prefijo griego «neo», que significa aquello que viene posteriormente, tampoco encaja con el enfoque ahistórico desde el que se perfilan, actualmente, las creaciones de estética barroca. De la misma forma, la mayúscula en el prefijo resulta incongruente, no pudiendo considerarse un prefijo como designación de un conjunto de cánones estéticos, o sea, un movimiento, un género, etc., llámesele como mejor convenga. De hecho, Sarduy hace uso de la expresión «segundo barroco» o «neobarroco» pero, en ningún caso, emplea «Neobarroco».



Una ortografía en dos palabras «neo Barroco», con o sin guion, sería más conforme con las creaciones a las que se refiere el término, siendo el interés mantener el sustantivo Barroco como receptáculo de códigos en lugar del prefijo. Ahora bien, mantener el prefijo «neo», sigue perfilando el Barroco contemporáneo desde perspectivas diacrónicas cuando, como ya se ha dicho, las guías de lectura contemporáneas descartan el enfoque histórico.

Derrida proponía, en su propósito sobre el concepto de «différence», deconstruir la propia palabra por conllevar esta determinados semas poco pertinentes respecto al propósito renovador. En consecuencia, apuntaba el filósofo francés a formular un nuevo concepto que escribía con «a», mayúscula además, o sea, la «différAnce». De la misma forma, las creaciones híbridas contemporáneas que deconstruyen cánones, códigos, cronologías y géneros implican la formulación de nuevos signos, es decir, términos nuevos ajustados a esta nueva realidad. Por dicho motivo, emplearé personalmente la forma de *posBarroco* para referirme a las creaciones contemporáneas de estética barroca en contexto *posModerno* y, de hecho, en coherencia con el concepto de *posModernidad*.

El Barroco de la Modernidad por una parte y, por otra, el *posBarroco* de la *posModernidad*.

Desde este principio, lo *posBarroco*, define las producciones de estética barroca enmarcadas en el contexto social, cultural, económico y político de la segunda mitad del siglo xx hasta hoy día; remite incluso dicho concepto ya no a cualquier dispositivo artístico contemporáneo sea cual sea el *medium*, sino que se refiere a aquellas creaciones plásticas híbridas que expresan un Barroco *posModerno*, es decir, creaciones multimediales, sean inter-, trans-, meta- o paramediales. Por consiguiente, el concepto de *posBarroco* enmarca un corpus de obras muy específicas, entre las cuales figura una tipología muy particular como son las actualizaciones, modernizaciones o reescrituras de obras auriseculares<sup>3</sup>.

Tras haber resuelto, por lo menos a mi modo de ver, cuestiones conceptuales y terminológicas, conviene ahora apreciar el grado de liderazgo del contexto histórico en las producciones del Barroco y del *posBarroco*.

---

<sup>3</sup> Como se puede apreciar, el concepto de «posBarroco» aquí definido descarta el borroso término de «post barroco», totalmente indefinido a la vez que limitado a la arquitectura y música las más veces, además de enmarcarse en contextos cronológicos indefinidos, y aplicarse preferentemente a la arquitectura del XXI, o a la música de finales del XVIII y principios del XIX. Los anteriores argumentos acerca del vocablo «neo Barroco» se aplican incluso al aquí comentado «post barroco» y/o «post Barroco».



## 4. EPISTEMOLOGÍA

### 4.1. *EL ÁMBITO CRONOLÓGICO. ANACRONISMO. PERSPECTIVA DECONSTRUCCIONISTA: LA LECTURA ABSURDA*

La crítica, en el ámbito de los estudios sobre Siglo de Oro, ya ha alertado, repetidas veces, acerca de determinados métodos críticos extraviados que conducen a hermenéuticas de tipo anacrónico, es decir, que no sirven para entender el contexto en el que se escribieron los textos áureos ni tampoco, por consiguiente, aquel en que fueron creadas obras posteriores, como las (re)escrituras de los siglos xx-xxi.

Al propósito, alerta Ignacio Arellano Ayuso acerca de «Deconstruccionismos, Anacronismos, Anticolonialismos» (Arellano 2021) en el campo histórico, y sobre análogo riesgo en los estudios culturales y filológicos relativos, por ejemplo, a *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro* (Arellano 1999).

Por mi parte, he tenido ocasión de demostrar que no son las guías de lectura *posModernas* las que son responsables de dichos extravíos críticos, sino el uso incongruente en el que se puede incurrir. Determinados temas como el propósito, noble, del «feminismo» (Marigno 2020; Marigno 2021b) parecen inducir dichos deslices metodológicos, llegando, desde luego, a conclusiones absurdas respecto al texto áureo, igual que para con la meta ideológica que se pretende apuntar.

Por consiguiente, el contexto histórico forma parte común del propio texto, lo uno aclarando lo otro; incluso, el primero determina –en parte– el segundo, lo cual plasma de modo claro lo imprescindible del componente histórico al momento de sacarle hermenéutica sea al hipotexto, sea al hipertexto, cada cual con sus respectivos determinismos.

### 4.2. DIACRONISMO. PERSPECTIVA EXISTENCIALISTA: LA LECTURA HISTÓRICA

En esta relación entre *Temps et récit*, más precisamente, en lo que atañe al vínculo entre *L'intrigue et le récit historique*, Paul Ricoeur hace hincapié en la dimensión histórica<sup>2</sup> que, por la fuerza, forma parte consustancial del relato (Ricoeur 1983). El tiempo «real» –o *mimèsis I*– viene como insertado en el relato, materializado bajo la forma de acontecimientos, fechas, lugares, personajes, etc. De cierto modo, todos estos elementos procedentes de la *mimèsis I* anclan el relato en la realidad, o, más precisamente, introducen en la ficción un grado de historiografía. Este dato resulta fundamental, pues determina un eje paradigmático en el relato, lo cual impregna la narración de una lógica cronológica:

En tant que relevant de l'ordre paradigmatique, tous les termes relatifs à l'action sont synchroniques, en ce sens que les relations d'intersignification qui existent entre fin, moyens, gents, circonstances et le reste, sont parfaitement réversibles. En revanche, l'ordre syntagmatique du discours implique le caractère irréductiblement diachronique de toute histoire racontée. Même si cette diachronie n'empêche pas la lecture à rebours du récit caractéristique comme nous le verrons de l'acte



de re–raconter, cette lecture remontant de la fin vers le commencement de l’histoire n’abolit pas la diachronie fondamentale du récit. Nous en tirerons plus tard les conséquences quand nous discuterons les tentatives structuralistes de dériver la logique du récit de modèles foncièrement achronique. Bornons–nous pour l’instant à dire que, comprendre ce qu’est un récit, c’est maîtriser les règles qui gouvernent son ordre syntagmatique. En conséquence, l’intelligence narrative ne se borne pas à présupposer une familiarité avec le réseau conceptuel constitutif de la sémantique de l’action. Elle requiert en outre une familiarité avec les règles de composition qui gouvernent l’ordre diachronique de l’histoire. L’intrigue, entendue au sens large qui a été le nôtre dans le chapitre précédent, à savoir l’agencement des fait (et donc l’enchaînement des phrases d’action) dans l’action totale constitutive de l’histoire racontée, est l’équivalent littéraire de l’ordre syntagmatique que le récit introduit dans le champ pratique (Ricoeur 1983, 111–112).

Esta lógica diacrónica estriba en un sistema de símbolos culturales, que remiten al contexto histórico y que ciñen, de hecho, el relato en un marco paradigmático específico en cuanto a escala de valores socioculturales y, por consiguiente, exégesis hermenéutica:

On passe ainsi sans difficulté, sous le titre commun de médiation symbolique, de l’idée de signification immanente à celle de règle, prise au sens de règle de description, puis à celle de norme, qui équivaut à l’idée de règle prise au sens prescriptif du terme.

En fonction des normes immanentes à une culture, les actions peuvent être estimées ou appréciées, c’est–à–dire jugées selon une échelle de préférence orale. Elles reçoivent ainsi une *valeur* relative, qui fait dire que telle action *vaut mieux* que telle autre. Ces degrés de valeur, attribués d’abord aux actions, peuvent être étendus aux gens eux–mêmes, qui sont tenus pour bons, mauvais, meilleurs ou pires. Nous rejoignons ainsi, par le biais de l’anthropologie culturelle, quelques–unes des présuppositions « éthiques » de la *Poétique* d’Aristote, que je puis ainsi rattacher au niveau de *mimèsis I*. La *Poétique* ne suppose pas seulement des « agissants », mais des caractères dotés de qualités éthiques qui les font nobles ou vils. Si la tragédie peut les représenter « meilleurs » et la comédie « pires » que les hommes actuels, c’est que la compréhension pratique que les auteurs partagent avec leur auditoire comporte nécessairement une évaluation des caractères et de leur action en termes de bien et de mal. Il n’est pas d’action qui ne suscite, si peu que ce soit, approbation ou réprobation, en fonction d’une hiérarchie de valeurs... (Ricoeur 1983, 116).

Ahora bien, *La configuration dans le récit de fiction* demuestra que dicha materia histórica no impone –exclusivamente– una lógica diacrónica y paradigmática, pues, tal y como lo demuestra el filósofo galo, el relato se caracteriza por su función estructuradora, es decir, si bien absorbe elementos reales dentro de la ficción, los reorganiza según una lógica propia. El relato, pues, deconstruye la cronología de la *mimèsis I* para reorganizarla luego en la *mimèsis II* dejando de ser el texto, de hecho, una lógica –solo– diacrónica para volverse –también– una construcción acrónica y sintagmática:



Ce que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte. C'est de cette façon que l'œuvre littéraire, échappant à sa propre clôture, se rapporte à..., se dirige vers..., bref, est au sujet de... En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que j'appellerai une *transcendance immanente* au texte. [...].

Pour illustrer mon propos, j'i choisi trois œuvres : *Mrs. Dalloway* de Virginia Wolff, *Der Zauberberg* de Thomas Mann, *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. [...].

[...], ces trois œuvres ont en commun d'explorer, aux confins de l'expérience fondamentale de concordance discordante, la relation du temps à l'éternité, qui, déjà, chez Augustin, offrit une grande variété d'aspects. A littérature, ici encore, procède par variations imaginatives. Chacune des trois œuvres considérées, s'affranchissant ainsi des aspects les plus linéaires du temps, peut en revanche explorer les niveaux hiérarchiques qui font la profondeur de l'expérience temporelle. Ce sont ainsi des temporalités plus ou moins tendues que détecte le récit de fiction, offrant chaque fois une figure différente de la recollection, de l'éternité dans le temps ou hors du temps et, ajouterai-je, du rapport secret de celle-ci avec la mort (Ricoeur 1984, 191-192).

Estas problemáticas sobre temporalidad nos conducen, por cierto, hacia consideraciones temporales internas a la ficción. Sin embargo, la lectura temporal externa viene también planteada a partir de cuestiones de recepción, es decir, las que implican la función del lector o, para las demás obras de arte, del espectador. Desde esta perspectiva, *Le temps raconté* induce toda una perspectiva filosófica a partir de problemáticas fenomenológicas (Ricoeur 1985) o, de manera más amplia, filosóficas.

#### 4.3. EL ÁMBITO AIONOLÓGICO. UCROINISMO. PERSPECTIVA ESENCIALISTA: LA LECTURA FILOSÓFICA

Ricoeur enfoca, al fin y al cabo, las cuestiones de temporalidad desde una problemática trascendental, considerando que, por esencia, la función del relato induce en cualquier forma de obra una dimensión atemporal –*mimèsis III*– la cual supera la vertiente histórica –*mimèsis I*–. El filósofo francés recuerda el matiz que había hecho ya Aristóteles entre movimiento y tiempo. El movimiento –o sea el cambio– implica la temporalidad, pero no lo contrario:

Que le temps pourtant ne soit pas le mouvement, Aristote l'a dit avant Augustin : le changement (le mouvement) est chaque fois dans la chose changeante (mue), alors que le temps est partout et en tous également ; le changement peut être lent ou rapide, alors que le temps ne peut comporter la vitesse sous peine de devoir être défini par lui-même, la vitesse impliquant le temps (Ricoeur 1985, 26).

De hecho, partiendo de la recepción, y apartando la cuestión del movimiento y cambio que puede inducir, nos adentramos en toda una dimensión aiónica que



plasma la relación ya no entre tiempo y relato, sino entre receptor y relato, un enfoque antropológico y filosófico que abre una forma de *continuum*, superándose de hecho cambios históricos y demás mutaciones, para acceder al contenido trascendental de las obras, es decir, la citada «transcendence immanente au texte» de Ricoeur.

La tesis del filósofo francés mucho le debe a Martin Heidegger (Heidegger [1927] 2002) y, más precisamente, al ensayo titulado *El ser y el tiempo*, en que el teórico germánico hace uso del concepto de *Innerzeitigkeit*, lo cual traduce Ricoeur por *intratemporalidad* o *ser-«dentro»-del-tiempo*. Dicha intratemporalidad permite distinguir, por una parte, una lectura diacrónica y, por otra, una representación abstracta, pues, en palabras de Ricoeur, «Le bénéfice de l'analyse de l'intra-temporalité est ailleurs: il réside dans la rupture que cette analyse opère avec la représentation linéaire du temps, entendu comme simple succession de mainteneants» (Ricoeur 1983, 124).

La vinculación de la temporalidad con su recepción antropológica traslada la diacronía existencial y paradigmática, hacia un territorio esencialista y filosófico. Por consiguiente, «Dans cette dialectique, le temps est entièrement désubstantialisé. Les mots futur, passé, présent disparaissent, et le temps lui-même figure comme unité éclatée de ces trois extases temporelles» (Ricoeur 1983, 120).

Por su parte, en dos de sus obras, *Barroco* (Sarduy 1974) y *La simulación* (Sarduy 1982), Sarduy emplea en determinada perspectiva el término de «*retombée*», es decir, un concepto que aprehende el neobarroco como un hecho en que

... la causa y la consecuencia de un fenómeno dado pueden no sucederse en el tiempo, sino coexistir [...] *Retombée* es también una similitud o un parecido en lo discontinuo, dos objetos distantes y sin comunicación o interferencia pueden revelarse análogos; uno puede funcionar como el doble —la palabra también tomada en el sentido teatral del término— del otro: no hay ninguna jerarquía de valores entre el modelo y la copla (Sarduy 1987, 35).

La noción de «*retombée*», tal y como la define el crítico cubano, anula la lectura diacrónica, sin por lo tanto negarla, de modo a considerar dos acontecimientos ya no desde sus respectivos contextos cronológicos, sino a partir de semejanzas atemporales, es decir, analogías antropológicas, estéticas, filosóficas, ontológicas. De hecho, el enfoque ucrónico permite saltar los límites que imponen los contextos cronológicos, de modo a destacar posibles permanencias que no se ciñen en contingencias existencialistas o históricas, sino que destacan una forma de permanencia esencialista o filosófica.

Dicha guía de lectura filosófica le brinda a Sarduy la posibilidad de considerar a Picasso y el invento del cubismo como una especie de continuación del Barroco, pues ambos periodos históricos coinciden en representar obras «... como una continuidad de espacios yuxtapuestos y autónomos, válido cada uno solamente para el personaje que lo centra —*Les Demoiselles d'Avignon*—, sin posible denominador mensurable común» (Sarduy 1987, 199).

Estas analogías estéticas, o correspondencias, que destaca Sarduy entre el cubismo del siglo xx, por una parte, y el Barroco del xvii, por otra, no resultan ser un fenómeno tan aislado. Existen, en efecto, más ejemplos de «retombée» pues,

De la tradición, lo que hay más presente en la obra de Botero, aunque invertido en su manera de surgir, es el sarcasmo de Goya.

La familia real aparece en la obra del español imbuida de sus títulos, aferrada a su representación aparatosa, fijada en la ostentación de sus emblemas. Ese despliegue presuntuoso e intimidante está minado, como en el espejo de una contradicción, por la decadencia física e intelectual de los que lo exhiben; sobre esperpentos la escenografía excesiva y rutilante se desliza, metáfora del descenso. Gestos demasiado seguros, poses oficialmente soberanas, arrogancia y desproporción de los trajes; una flecha de diamantes atraviesa las canas de un peinado monumental; el maquillaje de una cabeza amarillenta y coronada prepara el trabajo del disecador: lo que el modelo muestra con alarde es precisamente lo que, por su inadecuación, lo ridiculiza (Sarduy 1987, 110).

Además de corresponder Barroco y *neoBarroco* desde los conceptos de «yuxtaposición» y «ostentación», añade Sarduy otros esquemas de «retombée» en particular, la deconstrucción de la forma, o la figura:

Retratar, para Saura [...]. Es también mostrar a la Pintura su desvío, su margen; de allí que el retratado por excelencia sea Goya, y el cuadro con que se dialoga el de su perro, límite de la figuración y quizás de la lógica figurativa, umbral de la Pintura: allí termina el color –más allá todo es negro, sin valores ni texturas–; también la razón, lo descifrable (Sarduy 1987, 140).

Como se puede ver, la aproximación transversal que nos proporciona la «retombée» de Sarduy, o, de modo más global, cualquier enfoque ácrono, como la «transcendence immanente au texte» de Ricoeur, nos brinda la doble opción de analizar el hipotexto y el hipertexto bien desde sus contextos existencialistas respectivos, bien a partir de paradigmas esencialistas que superan contextos cronológicos, y que permiten aprehender de modo completo y eficaz los fenómenos de (re)escrituras.

## 5. EL CASO ORIGINAL DE GABRIEL GRÜN, ILUSTRADOR DE *LA VIDA ES SUEÑO* (2018), DE CALDERÓN DE LA BARCA

Artista porteño nacido en 1978, Gabriel Grün es un pintor argentino afincado en Madrid. Tras ser solicitado en el 2018 por la editorial Zorro Rojo, crea veintiséis pinturas al óleo de corte tajantemente clásico dedicadas a *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, que sobresalen por su dimensión onírica, grotesca y surrealista. Grün pretende hallar la inspiración en el propio texto calderoniano.

Su representación de la obra del dramaturgo áureo también se afina en una potente paleta colorista y figurativa que recuerda las formas grotescas de Bacon o las de Goya en cuanto al ambiente, lo mismo que sugieren cuadros de Dürer, Fra Angé-



lico o Ribera. La vinculación entre las imágenes textuales de Calderón y las visuales de Grün tampoco sorprende tanto, pues, en efecto, el protagonismo simbólico de los colores forma parte del lenguaje de la literatura del Barroco en general, y del lenguaje teatral en particular, tal y como lo señaló Jéssica Castro Rivas, según quien

El análisis de una gran parte del teatro español del Siglo de Oro, especialmente de estas tres obras dramáticas, permite afirmar la presencia de un sistema semiótico en torno a los colores compartido y conocido por diversos sectores de la sociedad del siglo xvii (Castro Rivas 2017, 122).

Acerca de su trazo de corte renacentista y barroco, declara Grün que

Cela semble être un monde contrôlé, vous pouvez apprendre les lettres et ensuite faire de la poésie avec elles, le résultat et les effets apportent principalement de la joie, et quand vous comprenez que vous pouvez produire cela vous-même, cela devient alors nécessaire, même s'il y a toujours ce trait de danger – car en peinture, la peinture pour de vrai, il n'y a pas d'espace pour se cacher ou pour dissimuler un aspect de votre personnalité. Je veux aussi créer ce genre d'image, du genre qui colle à votre œil et à votre esprit, quel que soit le contexte ou la raison pour lesquels elle a été créée. Nous ne sommes pas esclaves de cette complexe succession de peintres, il est toujours possible de mettre son modèle en face de soi et faire de son mieux pour transmettre cette impression visuelle sur la toile ou le panneau (Grün s.f.).

Dicho de otra forma, la técnica de la pintura Moderna le proporciona a Grün una especie de lenguaje estable y variado –«monde contrôlé»–, a partir del cual puede crear su propio lenguaje, es decir, una gramática plástica que expresa su mirada propia –«votre personnalité»–. De hecho, Grün pretende formar parte de una tradición cultural y visual, que reivindica, a la vez que pretende actualizarla –en términos de Genette– o reterritorialar –en palabras de Deleuze– en el contexto *posModerno* en el que se sitúa Grün. El propio pintor, pues, no tiene una mirada cronológica de las artes, sino más bien una percepción aionológica que rechaza barreras temporales de modo a buscar formas paradigmáticas, constantes filosóficas, emociones perennes.

El vínculo entre Modernidad y *posModernidad* o, para decirlo de otra forma, entre Barroco y *posBarroco* del que Grün es una buena ilustración, también resulta factible a partir de la relación entre los conocidos conceptos estéticos de «centro» y «margen», tan propios de lo barroco. Al propósito, precisa Grün que

J'essaie en effet d'éviter les lieux communs autant que possible, mais ceci n'est pas un critère final, une sirène ordinaire peut faire l'affaire sur la toile. La déformation saisit votre attention et, si vous la présentez avec assez de puissance, l'impression est que cette attention est méritée, et que les êtres étranges méritent d'être tirés des marges pour être mis au centre de la scène (Grün s.f.).

De hecho, Grün reivindica una poética inspirada en paradigmas estéticos –colores, figuración, líneas, citas mitológicas, etc.– y en un contenido ético –desengaño, determinismo, vanidades, etc.– propios del Barroco igual que del *posBarroco*. Al propósito, confirma Josep Oliver que, desde una perspectiva artística,



Su estilo fusiona los retratos de Durero con el surrealismo de Dalí en una especie de realismo fantástico, o de iconografía pagana que busca crear nuevas mitologías posmodernas (Oliver 2018).

Nadie se extrañará, en este contexto, de que las imágenes visuales de Grün pudieran fusionar, casi naturalmente, con las imágenes ecfrásticas del texto calderoniano. A diferencia de muchos artistas ilustradores, Grün no intenta proyectar ninguna forma de circunstancialidad en el texto aurisecular que ilustra. Su meta, al contrario, consiste en ubicarse desde una perspectiva antropológica, filosófica, humana, y, de ningún modo, en el *hic et nunc* circundante. Acerca de su relación al texto de Calderón, declara el artista que

Quando surgió la idea de ilustrar a Calderón, emprendí la tarea [...] en la que intenté ser fiel y dejar traducir la intensidad intelectual, las pautas reflexivas, los momentos de puro vértigo mental de los pasajes en los cuales Calderón liga palabra e idea y las abisma en esos toboganes irrefrenables de pura literatura (Grün 2018).

Cabe señalar la singularidad de este tipo de iconotexto, que se acaba encontrando en pocos ilustradores *posModernos*, pues la mayoría, con o sin razón, actualizan el texto mediante las ilustraciones, como para contemporaneizar no solo la forma estética –texto–, sino también determinados contenidos –contextualización de acontecimientos, fechas y lugares, por ejemplo–.

Siguiendo estos principios, Grün traduce visualmente la écfrasis calderoniana según un lenguaje pictórico de tipo simbólico, inspirado en la mitología clásica, pero a la que se mezcla su onirismo personal, como una síntesis entre una pintura mitológica y surrealista.

Este estilo, tan propio de Grün, es legible en el propio Basilio (fig. 1), del que adelanta Martín Evelson que es

Ocurrencia celebrable la de Gabriel Grün, quien haciendo hincapié en el elemento onírico (y, por consiguiente, surrealista), representa a Basilio como un cíclope: aquel que posee un único ojo es aquel cuya mirada carece de profundidad y perspectiva (Evelson 2018).

Cabe apuntar una forma de similitud entre la sensibilidad literaria de Calderón que, en palabras de Arellano, es un verdadero «... taumaturgo que convoca la visión maravillosa, el lugar de la fantasía...» (Arellano 2006, 121) por una parte, y por otra, la sensibilidad pictórica de Grün, otro mago que crea mundos igualmente fantasiosos y maravillosos, tal y como lo induce su técnica onírica y/o surrealista.

Otra característica, de apreciable interés, es la tendencia de Grün a crear seres híbridos, sea mediante una técnica antropomórfica –animales con formas humanas– sea zoomórfica –humanos con formas animales–.

Este dualismo físico simboliza otra forma de dualismo, es decir, la transformación, todo a lo largo de la obra, de un Segismundo medio bestia debido a su locura (fig. 2), hacia un Segismundo humanizado, merced a la razón recobrada, que le abre paso al libre albedrío y libertad:





Fig. 1. Gabriel Grün, *La vida es sueño*, 2018, 18,5 × 27,2 cm.  
Fuente: editorial Zorro Rojo, Barcelona, p. 33.

Segismundo se debate entre dos escenarios ocupados por su mismo ser, humano en su rasgo dual y contradictorio. Grün trabaja esa dualidad humano-bestia mediante trazos leoninos: rey de la selva de las pasiones indomables es aquel Segismundo que con ira reproduce el texto que justifica los excesos de su padre. Por otro lado, el príncipe enteramente humano es aquel que desde el cautiverio ejercita aquello que lo diferencia de las bestias: la reflexión, la imaginación, el pensamiento... (Evelson 2018).

En cierto modo, Grün forma una especie de sintonía con la representación que se tiene del cuerpo en el Barroco, un momento en que, tal y como lo demostró Patricia A. Marshall, se pasa de una imagen corpórea harmónica a otra descompuesta, desordenada, casi caótica:

Cuando empieza a establecerse la nueva anatomía en el siglo XVI la unidad del campo simbólico ocupado por el cuerpo se quiebra y se exploran y se extienden las fronteras de su representación metafórica. El cuerpo predecible, analógico e inmutable, heredero de la tradición galénica, se convierte en un cuerpo que sugiere que todavía hay mucho que aprender y explorar, una noción que define el arte y la cultura visual del barroco, y que también forma la base del pensamiento ilustrado. [...] En el cuerpo barroco se inscribe simultáneamente un discurso de orden y similitud y



Fig. 2. Gabriel Grün, *La vida es sueño*, 2018, 18,5 x 27,2 cm.  
Fuente: editorial Zorro Rojo, Barcelona, p. 70.

un discurso de lo intangible y de lo que no se puede codificar (la aporía, lo monstruoso)... (Marshall 2003, 202).

Dicho de otra forma, la fragmentación del cuerpo humano llevada a cabo por los experimentos quir rquicos de Vesalio participaron de una forma de representación monstruosa, o metafóricamente monstruosa, del cuerpo humano. En cierto modo, Grün forma parte de esta tendencia hacia lo monstruoso que parece ser una característica del cuerpo calderoniano. Ahora bien, si pudo influir la cirugía en lo cultural, Arellano advierte que «... no parece que los estudios anatómicos de Vesalio y seguidores puedan tener en el desarrollo del teatro de Calderón (y de la cosmovisión barroca) la importancia universal que Marshall les atribuye» (Arellano 2008, 377).

Concretamente, Grün ilustra el conjunto de las tres jornadas de Calderón, es decir, a diferencia de los demás ilustradores contemporáneos que se ciñen a una parte del texto, Grün ilustra *in extenso*. Así, le dedica cinco ilustraciones a la Jornada Primera: una a los versos 190-242 de la escena II (monólogo de Segismundo), una a la escena IV (Clotaldo/Rosaura), tres a los versos 489-843 de la escena VI (monólogo de Basilio) –tres retratos de Basilio y otro de Segismundo maltratando a Basilio–.

Son doce las dedicadas a la Jornada Segunda: una a los versos 1095-1149 de la escena I (monólogo de Basilio) –un retrato de Basilio quitándole cadenas a Segis-



mundo—, una en el *incipit* de la escena III —escena festiva, con retrato zoomórfico de Segismundo—, una en el *excipit* de la escena V —retrato de Segismundo zoomórfico enfurecido junto a Estrella, Astolfo y un criado—, una en la escena VI —retrato de Basilio junto a Segismundo—, una en el *excipit* de la escena VII que forma transición con en *incipit* de la escena VIII —retrato diamante de Rosaura—, dos en el *excipit* de la escena VIII —Rosaura preocupada por ver luchar a Segismundo con Clotaldo—, una para la corta escena IX —duelo entre Astolfo y Segismundo—, una en el *excipit* de la escena XII —retratos de Estrella y Rosaura—, una que puntúa la escena XV —retratos de Astolfo, Estrella y Rosaura—, una que abre la escena XVIII —escena con Basilio, Clotaldo y Segismundo zoomórfico soñando—, una que ilustra precisamente los versos 2109-2126 (monólogo de Segismundo) —retrato de Segismundo despertando—.

Por último, ocho ilustraciones engalanan la Jornada Tercera: una en la escena II —escena con Clarín cosificado y Soldados—, una que remata la escena III —Segismundo zoomórfico rodeado de soldados—, una que puntúa la escena V —Astolfo dialoga con Basilio—, una que anuncia el final de la escena VIII —Rosaura dialoga con Clotaldo—, una que ilustra los versos 2690-2921 de la escena X (monólogo de Rosaura a Segismundo) —retrato de Segismundo en contrapicado y Rosaura arrodillada—, una en los primeros versos de la escena XIII —escena con Basilio, Clotaldo y Clarín—, una en los versos 3158-3247 (monólogo de Segismundo) de la escena XIV —escena de Basilio dialogando con Segismundo—, una que remata la obra a finales de la misma escena XIV —Basilio, Rosaura y Segismundo con todas sus características zoomórficas—.

Centrándonos en el personaje de Segismundo, conviene resaltar la originalidad del lenguaje simbólico que desarrolla Grün, presentándonos al protagonista bien como un ser maléfico —en particular cuando sueña—, bien como un ser que se está metamorfoseando hacia el bien (fig. 3), lo cual corresponde de cierto modo con una forma de respeto al texto calderoniano pues, en palabras de Duarte,

Son muchísimas las obras sacramentales en las que Calderón hace uso de este recurso, tanto en aquellas en las que el sueño procede de Dios y sus mediadores, los ángeles, como los sueños falsos procedentes del demonio o de las fuerzas del mal (Duarte 2011, 149).

Si ahondamos en la representación de Segismundo como un sátiro, lo mismo que la de Basilio en forma de cíclope, cabe señalar que se ubica también Grün en otra forma de tradición teatral, de origen griego. En efecto, según González Fernández,

En todo ese espléndido panorama del teatro griego antiguo existe un género o subgénero que comúnmente se denomina «drama satírico» o «de sátiros», principalmente porque en estas piezas dramáticas uno de los personajes clave es Sileno, padre de los sátiros, unos personajes corales que se encuentran en este mismo tipo de expresión escénica. La crítica afirma que solo existe una obra completa de este género, *El cíclope* de Eurípides, y hasta una cuarentena de obras conocidas a través de fragmentos dispersos, generalmente breves, en los que se pueden atisbar algunas características generales que serían las básicas de los personajes que nos ocupan en este género teatral (González Fernández 2020, 96).



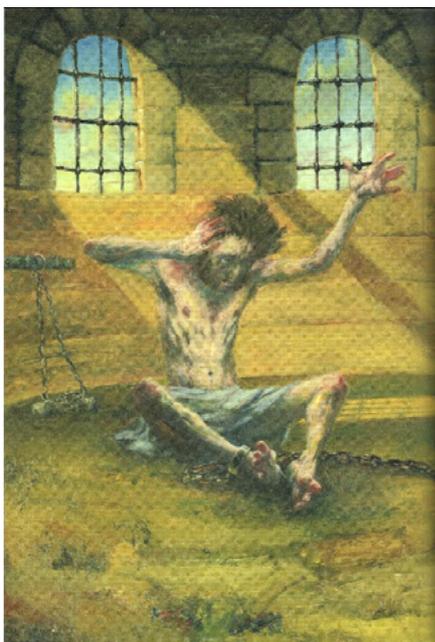


Fig. 3. Gabriel Grün, *La vida es sueño*, 2018, 18,5 × 27,2 cm.  
Fuente: editorial Zorro Rojo, Barcelona, p. 112.

Por cierto, añade González Fernández que, si bien el teatro aurisecular se inspira en la tradición de los sátiros griegos, vienen estos totalmente actualizados y contextualizados conforme los nuevos cánones morales:

Que perviven en el Siglo de Oro rastros de los sátiros del drama antiguo griego no cabe duda, sátiros hay y han debido pasar de mano en mano, historia tras historia, a las páginas de nuestros comediógrafos. En las muestras que hemos ido viendo encontramos el envoltorio exterior de nuestros viejos personajes: cuernos, pieles y patas caprinas, pero han perdido en la representación escénica casi por completo aquello que hacía de ellos los personajes traviesos de la Antigüedad, su humor y ese apetito lascivo que les hacía perseguir a ninfas, jóvenes gallardos y hasta algún animal descuidado. (González Fernández 2020, 111).

## 6. CONCLUSIONES

Como se ha podido ver, el punto de partida de esta reflexión arranca de la hipótesis de posibles conexiones entre el texto calderoniano del XVII y las artes contemporáneas del siglo XXI o, dicho de otra forma, entre producciones de la



Modernidad y de la *posModernidad*, o Barroco y *posBarroco*, siguiendo los criterios epistemológicos adelantados en este trabajo.

Arraigando dicha hipótesis en un almacén pluridisciplinar de conceptos y métodos, se ha podido demostrar toda una serie de paradigmas artísticos –literarios y pictóricos– que superan los límites cronológicos, de modo a alcanzar perspectivas antropológicas, filosóficas, etc.

Concluiré por consiguiente haciendo hincapié en que el Siglo de Oro, junto con las enseñanzas de maestros de la Modernidad –o Barroco– como Calderón, siguen nutriendo las reflexiones de nuestros contemporáneos –o *posModernos*–, afianzándose el humanismo aurisecular como una de las bases del humanismo *posModerno* –o *posBarroco*–, en plena construcción.

RECIBIDO: 20-1-2023; ACEPTADO: 11-4-2023



## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I. (1999). «Más sobre el lenguaje emblemático en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes», en *Lexis*. Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú, n.º 23/2, pp. 317-336.
- ARELLANO, I. (2006). *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- ARELLANO, I. (2008). Reseña a Marshall, Patricia A., *Anatomía y escenificación. La representación del cuerpo humano en el teatro de Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang, 2003, en *Anuario calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 1, pp. 377-383.
- ARELLANO, I. (2021). «Deconstruccionismos, Anacronismos, Anticolonialismos. Sobre el San Ignacio de Domínguez Camargo y la Filología desechable», en *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Perú: Darmouth College, n.º 93, pp. 201-232.
- BARENYS, N. (2008). *El plasticisme espiritual de Francesc Domingo*. Mediterrània: Barcelona.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2012). *La vida es sueño*. Edición crítica de las dos versiones del auto y de la loa de Fernando Plata Parga. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Reichenberger.
- CASTRO RIVAS, J. (2017). ««Responderá aquel que tiene/el más perfecto color»: Las «disputaciones de colores» en el teatro de Calderón de la Barca», en *Anuario Calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 2, pp. 111-125.
- CLÜVER, C. (1996). *Interart Studies: An Introduction*. Bloomington: University of Bloomington Press.
- D'ORS, E. [1935] (2002). *Lo barroco*. Madrid: Alianza/Tecnos.
- DELEUZE, G. (1988). *Le Pli. Leibniz et le Baroque*. París: Éditions de Minuit.
- DERRIDA, J. (1978). *La Vérité en peinture*. París: Flammarion.
- DUARTE, E. (2011). «La alegoría del sueño en los autos sacramentales de Calderón», en *Anuario Calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 4, pp. 145-168.
- EVELSON, M. (2018). «Prefacio», en *Calderón de la Barca. «La vida es sueño»* [ilustraciones de Gabriel Grün]. Barcelona/Buenos Aires/Ciudad de México: Libros del Zorro Rojo, pp. vii-x.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. París: Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1982). *Palimpseste. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil.
- GENETTE, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. París: Éditions du Seuil.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L. (2020). «Sátiros y otros seres velludos en el teatro áureo: “La casa de los celos” de Cervantes, “Las Batuecas del Duque de Alba” de Lope de Vega y “El nuevo mundo descubierto en Castilla” de Matos Frago», en *Anuario Calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 13, pp. 95-113.
- GRÜN, G. (s.f.). «Interview con Anne & Julien», <http://gabrielgrun.blogspot.com/search?updated-max=2015-09-23T01:04:00-07:00&max-results=50>; consulta hecha el día el 31/5/2022.
- HANSEN-LÖVE, A.A. [1983] (2000). «Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort –und Bildkunst– Am Beispiel der russischen Moderne», en Mertens, M. (ed.) *Forschungsüberblick «Intermedialität». Kommentierung und Bibliographie*. Hannover: Revonnah. pp. 291-360.
- HEIDEGGER, M. [1927] (2002). *El ser y el tiempo* [traducción de José Gao]. Barcelona: RBA.



- HIGGINS, D. (2001). «Intermedia», en *Leonardo*. Estados Unidos: MIT, n.º 34/1, pp. 49-54.
- HORACIO F., Quinto [13 a.C.] (2003). *Artes poéticas*. Madrid: Visor libros.
- HÜBSCHER, A. (1922). «Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls», en *Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte*. Sibiu: Carl Winter, n.º 24, pp. 517-562.
- JAMESON, F. [1986] (2018). *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham/NC: Duke University Press; *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris: Beaux-Arts de Paris/Les éditions d'art en questions.
- KRISTEVA, J. (1969). *Sémiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- MARIGNO, E. (2016). «El Gran teatro del mundo de Calderón, en las ilustraciones de Andrés Barajas», en *Anuario Calderoniano*. Pamplona: Iberoamericana/Vervuert, n.º 9, pp. 75-103.
- MARIGNO, E. (2020). «Estudios de géneros y demás extravíos. El caso de la mujer en *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca», en Domínguez Matito, F., Escudero Baztán, J.M. y Lázaro Niso, R. (eds.) *Mujer y sociedad en la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert. pp. 139-149.
- MARIGNO, E. (2021a). *Autores del Siglo de Oro en las artes contemporáneas (siglos XX y XXI). Estudios críticos sobre Calderón, Cervantes y Quevedo. Ensayo sobre (re)creación intermedial*. Dijon: Orbis Tertius, 2 vol.
- MARIGNO, E. (2021b). «La figura de la mujer en la literatura del Siglo de Oro. Representación, recepción y ajuste crítico», en Taberero C. y Usunáriz, J.M. (eds.) *Figuras femeninas del Siglo de Oro*. New-York/Pamplona: IDEA, Batihoja, pp. 299-320.
- MARSHALL, P.A. (2003). *Anatomía y escenificación. La representación del cuerpo humano en el teatro de Calderón de la Barca*. New York: Peter Lang.
- MECHOULAN, É. (2003). «Intermedialités. Le temps des illusions perdues», en *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Canadá: n.º 1, pp. 9-27, <https://www.erudit.org/en/journals/im/2003-n1-im1814473/1005442ar/>; consulta hecha el día 15/10/2021.
- MOSER, W. (2007). «L'interartialité: pour une archéologie de l'intermedialité», en Froger, M. y Müller, J. (eds.) *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. Münster: Publications Nodus, pp. 69-92.
- MOUAKHAR, N. (2018). «Introduction à l'Intermedialité. Pour une méthodologie interdisciplinaire de l'art», en *Archée. Arts médiatiques & Cyberculture*. Canadá. <http://archee.qc.ca/word-press/introduction-a-lintermedialite-pour-une-methodologie-interdisciplinaire-de-lart/>; consulta hecha el día 20/11/2021.
- MÜLLER, J.E. (2006). «Vers l'intermedialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence», en *Médiamorphoses*. Paris: Presses Universitaires de France, n.º 16, pp. 101-102.
- OLIVER, J. (2018). «Gabriel Grün ilustra una surrealista *La vida es sueño*», <https://papelenblanco.com/gabriel-gr%C3%BCn-ilustra-una-surrealista-la-vida-es-sue%C3%B1o-7d1b189d9527/>; consulta hecha el día 31/5/2022.
- RAJEWSKY, I. (2015). «Le terme d'intermedialité en ébullition: 25 ans de débat», en Fischer, C. (ed.) *Intermedialités*. Paris: SFLGC, Poétiques comparatistes, pp. 25-32.
- RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, P. (1984). *Temps et récit. La configuration dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- RICOEUR, P. (1985). *Temps et récit. Le temps raconté*. Paris: Éditions du Seuil.



- SARDUY, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- SARDUY, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Avila Editores, Colección Estudios.
- SARDUY, S. (1987). *Ensayos generales sobre el Barroco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- TORO, A. de (2006). «Figuras de la hibridez: Ortiz: transculturación – Paz: hibridismo Fernández Retamar: calibán», en Regazzoni, S. (ed.) *Alma cubana: transculturación, hibridez y mestizaje. The Cuban Spirit: Transculturation, Mestizaje, and Hybridism (Theorie und Kritik der Kultur und Literatur*. Frankfurt: Vervuert, pp. 15-36.
- VOUILLOUX, B. (2015). «Intermedialité et interartictité. Une révision critique», en Fischer, C. (ed.) *Intermedialités*. París: SFLGC, Poétiques comparatistes, pp. 55-69.
- WÖLFFLIN, H. [1888] (2009). *Renacimiento y Barroco*. Barcelona: Paidós Ibérica.





NOTA / NOTE



# NUEVA APORTACIÓN AL CATÁLOGO DE ESCULTURA EN BARRO DE LUISA ROLDÁN «LA ROLDANA»: LA VIRGEN DE BELÉN

José Gabriel Rabasco Aguilar  
Universidad Complutense de Madrid  
[joserabasco36@gmail.com](mailto:joserabasco36@gmail.com)

## RESUMEN

Análisis formal de una obra inédita de La Roldana descubierta en Córdoba que representa la iconografía mariana de Nuestra Señora de Belén, cuyo núcleo devocional se encuentra en el complejo ermitaño del mismo nombre situado en la sierra cordobesa. Esta pieza se une al catálogo mariano de pequeño formato esculpido en barro que la autora sevillana realiza durante su vida artística, siendo en este caso una reinterpretación tridimensional de un icono de importante calado en la religiosidad popular andaluza. En este escrito se realizará un análisis formal y comparativo de la pieza, con el fin de corroborar, a través de las similitudes morfológicas y compositivas de la imagen, que efectivamente nos encontramos ante una obra procedente del quehacer de Luisa Roldán.

**PALABRAS CLAVE:** escultura en barro, Luisa Roldán, escuela sevillana de escultura, descubrimiento artístico.

## NEW CONTRIBUTION TO THE CLAY SCULPTURE CATALOG OF «LA ROLDANA»: THE VIRGIN OF BETHLEHEM

## ABSTRACT

We have made an analysis about a new masterpiece of La Roldana discovered in Córdoba. This little sculpture represent the catholic symbol of Nuestra Señora de Belén, a religious picture venerated in the catholic community with the same name situated in the montains of Córdoba. We can include this piece into the mud catalogue made during her life. In this case, Luisa Roldán reimagine the original icon and transfer it into the third dimensión. This work try to find physical similarities between the new masterpiece and her mud works with the only aim of assuring that we are in front of a new virgin made by the sevillan artist.

**KEYWORDS:** clay sculpture, Luis Roldán, Sevillan sculpture school, art discovery.



## 1. INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene como fin dar a conocer la aparición de una pequeña pieza de terracota policromada localizada en el mercado del arte, concretamente en la ciudad de Córdoba<sup>1</sup> y relacionable con la producción de La Roldana. Obra hasta ahora no estudiada ni mencionada en la bibliografía relacionada con la autora sevillana. La imagen reproduce un icono mariano situado en el desierto de Nuestra Señora de Belén de la ciudad de Córdoba.

La obra de pequeño formato de La Roldana ha experimentado una considerable puesta en valor dentro del mercado de arte, hecho favorecido por el tránsito del patrimonio familiar o doméstico al que van destinados este tipo de creaciones artísticas.

Quizás lo que aún hoy sorprende de su personalidad no es ni su sensibilidad artística ni la elevada destreza con la que desarrollo su arte [...] sino la capacidad de haberlo podido desplegar alcanzando el máximo reconocimiento social en una época que no concedía espacio propio a la mujer más allá de las paredes del hogar o del claustro religioso (Marcos Villán, 2019).

La venta de los grupos de pequeño formato de la Roldana abarca el marco internacional, dándose casos de adquisiciones recientes por parte de instituciones relevantes en la conservación de piezas artísticas, como puede ser el caso del grupo del *Entierro de Cristo* conservado a día de hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York. A pesar de existir una dispersión patrimonial que, aunada a una exportación de piezas cuestionables a cierto punto, dificultan la retención de obras en territorio nacional, España es un país que se preocupa por la conservación y muestra pública de la producción de Luisa Roldán, logrando de forma paulatina completar las colecciones museísticas estatales con su obra, siendo casos recientes las adquisiciones de *la Virgen con el niño y San Juan bautista* destinado al Museo Nacional de Escultura de Valladolid o *La Virgen de la Leche* en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

## 2. ANÁLISIS FORMAL DE LA PIEZA

La Roldana: «Tuvo singular gracia para modelar de barro en pequeño, de que hizo cosas admirables, que yo he visto en esta Corte en diferentes urnas» (Palomino 1724). La Roldana posee una extensa producción de escultura en terracota o barro cocido y policromado Según José Luis Romero Torres: «Los estudios sobre la escultora han generalizado esta actividad en todas sus etapas artísticas (sevillana, gaditana y cortesana), aunque las imágenes fechadas y documentadas corresponden a su estancia en Madrid, a partir de 1689» (Romero Torres 2017). La obra que

---

<sup>1</sup> Facilitado el acceso a la pieza estudiada por D. Manuel Francisco Cortés Fernández, gerente de Motecu Antigüedades (tienda situada en la ciudad de Córdoba).





Fig. 1. Luisa Roldán (atrib.), *Virgen de Belén*. Fotografía del autor.

aquí se estudia (fig. 1) recurre al modelo de Virgen sedente recogiendo la iconografía de la Virgen de Belén del eremitorio cordobés. La pieza en cuestión presenta rasgos formales comunes al quehacer de la escultora sevillana que se manifiestan al igual que en otros grupos como el de la Virgen de Valvanera, «en la predilección por las formas cerradas en composiciones piramidales» (De la Peña Velasco 1986). Un dibujo oval conforma la estructura del grupo, siendo la base un conjunto de querubines en semicírculo que actúan como trono celestial. La parte superior completa el movimiento circular con la inclinación de la cabeza de la virgen. La imagen posee las siguientes dimensiones: 14,5 cm de altura, 9 cm de ancho y 7 cm de profundidad. El conjunto se asienta sobre una peana posiblemente posterior con decoración metálica en donde se inserta un pequeño listón de madera para su sujeción. Con la peana se adquiere una altura total de 21 cm. El grupo posee bastantes desperfectos, aunque se ha conservado asombrosamente bien respecto a la situación anterior a su adquisición. Posee lagunas de policromía, desconchones y fragmentación de algunas partes como la rodilla derecha y la cara de uno de los querubines de la base. La imagen hueca por dentro posibilita observar las huellas del proceso de modelado. La parte posterior aparece labrada, lo que aumentaría la posibilidad de que esta imagen fuese realizada para un culto doméstico o particular. Además, el grupo posee dos orificios, uno en la cabeza de la Virgen y otro en la del niño,



donde irían situadas ambas coronas a imagen del icono pictórico de las ermitas de Córdoba. De esta forma, observamos similares características formales respecto a otros grupos maternos de La Roldana:

- Posee siete querubines que de forma semicircular constituyen el trono celestial donde se asienta el grupo, esquema repetido en piezas como *La Virgen de la Leche* del convento de Capuchinas de Málaga o la recientemente adquirida *Virgen con niño* del coleccionista Hernando Pérez Díaz. Esta corte de querubines es dispuesta por la escultora «al pie de sus vírgenes en [...] en contraposiciones simétricas» (de la Peña Velasco 1986).
- Tratamiento mórbido de las carnes de las figuras infantiles. La composición morfológica tanto del niño Jesús como la de los querubines (que tornan la mirada hacia el grupo central) se repite en los modelos escultóricos anteriormente citados.
- Modelado circular y carnoso de las manos de la Virgen, cuyo paralelismo lo encontramos en las manos del grupo materno del convento de San Antón de Granada.
- La composición circular se acentúa en este conjunto de manera más notoria gracias a la inclinación hacia la izquierda de la cabeza de la Virgen repitiendo este esquema en obras como la *Virgen con niño* del coleccionista Hernando Pérez Díaz, la perdida *Virgen de la Leche* de México o la homónima del convento de la Inmaculada Concepción (Madres Capuchinas) de Málaga, hoy en Granada.
- Los labios de la imagen cumplen el patrón triangular de las faces de los grupos maternos anteriormente mencionados.
- Empleado detallista en la forma de disponer los pliegues del manto (de manera más suelta) y la túnica (de mayor elaboración).
- Uso de la contraposición de elementos y el juego de diagonales.

No sería un caso aislado la representación tridimensional de iconos devocionales dentro de la producción de La Roldana, al ejemplo de la Virgen de Valvenera descubierta en 1986 por la catedrática Concepción de la Peña Velasco, se deben añadir los relieves de *Nuestra Señora de Atocha* (Museo Nacional de Escultura) y el de *Nuestra Señora de la Soledad* (DIA) recientemente adjudicado como obra de su mano. Este conjunto escultórico difiere estilísticamente de los grupos anteriormente vistos, precisamente por ser una reinterpretación de la pintura conservada en las ermitas de Córdoba, lo que obliga a la escultora a ajustarse al patrón compositivo del original, diferenciándose en los siguientes puntos:

- Se acentúa en mayor grado la inclinación de la cabeza, siguiendo el modelo del icono.
- La expresión de la Virgen en este caso se encuentra algo más desvanecida y deshumanizada, pues se ajusta a la del original cordobés.
- Rasgos particulares de la representación pictórica plasmada en el registro anecdótico planteado por Luisa Roldán, siendo un ejemplo la inclusión de dos



anillos en las manos de la virgen (uno en el dedo pulgar y otro en el dedo índice), así como otro dos en la mano del niño (dedos pulgar e índice).

Nuestra Señora de Belén es una advocación que en Córdoba tiene su núcleo devocional en el Desierto eremítico de su mismo nombre. La fecha de 1703 se tiene como la fundacional del cenobio en su emplazamiento actual. Es precisamente un siglo después, tras la Desamortización, cuando la iglesia del cenobio se comienza a repoblar de obras provenientes de las familias aristocráticas que legaron su patrimonio en favor de la orden. En el mismo vestíbulo que precede el sotocoro de la reconstruida<sup>2</sup> iglesia mayor nos encontramos en una hornacina, un grupo de la Natividad recientemente atribuido a la labor de Luisa Roldán. Según el trabajo de investigación realizado por P. Juan Dobado Fernández, el conjunto escultórico<sup>3</sup> llega tras el breve periodo de excomunión que sufre la congregación en 1836, siendo de este periodo un amplio abanico de obras conservadas en el templo. La pintura original de la cual Luisa toma como referencia representa a María junto al niño Jesús, que lo arrima a su mejilla derecha, ambos centran la mirada al espectador. Su autor podría ser el racionero Fernández de Castro y fechable en torno al siglo XVIII. El manto de la Virgen cubre parcialmente la faz, dejando al descubierto parte de su cabello, resuelto de forma grácil debido al efecto de la vuelta del manto en la zona izquierda. El niño Jesús, cubierto por un mantillo blanco, extiende su brazo derecho acercando su mano a la mejilla izquierda de su madre. Ambos lucen coronas imperiales, alhajas y anillos en sus manos. Los colores de la madre son azul para el manto y rojo para la túnica acabada con puños brocados. No solo en la sierra se encuentran reproducciones de este icono, se debe tomar en cuenta la imagen tallada hasta la cintura y que forma parte del retablo del calvario del convento de la Encarnación de Madres cistercienses de Córdoba, siendo considerada de Alonso Gómez de Sandoval.

### 3. CONCLUSIÓN

Nos encontraríamos ante un grupo inédito de Luisa Roldán, siendo posiblemente un encargo realizado para el culto doméstico y reinterpretando una devoción como es la de Nuestra Señora de Belén que por siglos se había extendido en Córdoba traspasando las fronteras de nuestro país. Un grupo que comparte numerosas características con su obra en barro de pequeño formato pero que a la vez es único debido a la simbiosis de dos modelos iconográficos practicados por la escul-

---

<sup>2</sup> La iglesia mayor se reconstruye, a la llegada de los ermitaños tras los 9 años de excomunión que sufrieron. Véase VILLAR MOVELLÁN, A. (dir.) (1995). *Guía turística de la provincia de Córdoba*. Córdoba. UCO. p. 225.

<sup>3</sup> En el trabajo antes citado se explica que desde que los ermitaños de San Pablo se fusionan con los Carmelitas Descalzos hace cincuenta años, estos cuidan del patrimonio, restaurando gran parte de las obras, como sucede con este grupo del Nacimiento.



tora sevillana, durante su estancia madrileña, el de la Virgen madre con el niño y la plasmación tridimensional de iconos que gozaban de fama y devoción popular, en la España de finales del siglo xvii y primeros del siglo xviii.

RECIBIDO: 10-1-2023; ACEPTADO: 21-3-2023



## BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (1993). *Las Ermitas de Cordoba* [sic]. Córdoba: Imprenta San Pablo.
- DOBADO FERNÁNDEZ, P.J. «Un nacimiento desconocido de la Roldana». URL: <https://www.lahornacina.com/articulosroldana3.htm>. Consulta hecha el día 10/10/2022.
- FONTOIRA, H. y DOMÉNECH, C. (2019). «La escultura de Luisa Roldán en las colecciones de los Estados Unidos», en Sanchez Romero, G. (ed.) *Construyendo patrimonio. Mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 193-214.
- HALL VAN DEN ELSEN, C. (2007). «Luisa Roldán, La Roldana: aportaciones documentales y artísticas», en Torrejón Díaz, A., Romero Torres, J.L. (coord.) *Catálogo Exposición Roldana*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 19-32.
- HALL VAN DEN ELSEN, C. (2008). *Fuerza e intimismo: Luisa Roldán, escultora (1652-1706)*. Madrid: CSIC, Colección Historia del Arte, Serie Biblioteca de Historia Del Arte.
- LENAGHAN, P. (2020). «Luisa Roldán's Virgin of Solitude (Virgen de la Soledad): Art and Religion in Madrid», en *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*. Detroit: the University of Chicago, vol. 94, n.º 1, pp. 54-73.
- MARCOS VILLÁN, M.A. (2019). «Sobre el grupo de la virgen con el niño y san Juan Bautista de Luisa Roldán en el museo nacional de escultura y algunas consideraciones sobre sus modelos», en *Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*. Valladolid: Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción, n.º 54, pp. 34-49.
- PEÑA VELASCO, C. de la (1986) «Una imagen de la virgen de Valvanera, obra de la Roldana», en *Segundo Coloquio sobre Historia de la Rioja*. Logroño: Universidad de Zaragoza, vol. 3, pp. 211-218.
- PLEGUEZUELO, A. (2018). «Ternura, dolor y sonrisas. Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán», en Gila Medina, L. y Herrera García, F.J. (coord.) *El Triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- ROMERO TORRES, J.L. (2007). «La escultora Luisa Roldán. Del arte sevillano al ambiente cortesano», en Torrejón Díaz, A. y Romero Torres, J.L. (coords.) *Catálogo Exposición Roldana*. Sevilla: Junta de Andalucía, pp. 127-147.
- VILLAR MOVELLÁN, A. (dir.) (1995). *Guía turística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 65, 225 y 226.





## REVISORES Y REVISORAS

Antonio MARRERO ALBERTO

Carmelo VEGA DE LA ROSA

Carmen de TENA RAMÍREZ

Clementina CALERO RUIZ

Consuelo SOLER LIZARAZO

Emilce SOSA NIEVES

Gonzalo PAVÉS BORGES

Matilde FERNÁNDEZ ROJAS

Nuria SEGOVIA MARTÍN

### INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE ARHA 5 (2023)

El equipo de dirección se reunió presencialmente en los meses entre diciembre de 2022 y mayo de 2023 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 5 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 5,6 meses.

Estadísticas:

N.º de trabajos recibidos: 12.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 9. Rechazados: 3.

Media de revisores por artículo: 2,1.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 2 meses.

Los y las revisoras 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](http://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 nombre del/la autor/a o autores/as del trabajo no debe aparecer en el texto del artículo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo, y se entregará además en un documento a parte donde constarán Nombres y Apellidos, Filiación Institución, Correo del/la autor/a.
- El nombre del archivo que se sube a la plataforma no deberá contener información que permita identificar la autoría del artículo.
- El artículo llevará el TÍTULO centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12).
- 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 secciones deberán numerarse consecutivamente, por ejemplo 1. Introducción; 2. Estado de la cuestión; 3. Casos representativos; 4. Conclusiones. La bibliografía no se numerará.
- 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 entrecomillada 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 12.
- Tablas y Figuras además de aparecer en el texto donde corresponda, deberán entregarse en una página a parte y numerarse como sigue: Fig. 1, Fig. 2, etc etc. En el texto deberá señalizarse su colocación, indicando la posición en paréntesis como sigue: En la pintura de Ciccarelli de 1853 podemos observar... (fig. 1) (figs. 2 y 3).
- Es importante entregar todas las fotos en formato jpeg, tiff o EPS en calidad 300 dpi, con pie de foto como se detalla en el ejemplo: Fig. 1. Alessandro Ciccarelli, Vista de Santiago desde Peñalolen, 1853, 85x125 cm, Pinacoteca Banco Santander, Santiago, Chile. Fuente: [www.surdoc.cl](http://www.surdoc.cl).
- En una página a parte deberán entregarse los datos de/la autora (nombres y apellido, filiación institucional, mail de contacto)

## INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS REFERENCIAS

### A. REFERENCIAS EN EL TEXTO

Para citar en el texto se utilizará el formato apellido-año usado por las Normas APA 2020.

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. y FAGIOLO M. (1974). *Guida a la storia dell'arte*. Florencia: Sansoni.

### CAPÍTULO DE LIBRO

- PINO DÍAZ, F. (1982). «Culturas clásicas y americanas en la obra del Padre Acosta», en Solano, F., Pino Díaz, F. (eds.) *América y la España del siglo XVI*. Madrid: CSIC. pp. 327-363.

### ARTÍCULO

- ECHEVERRÍA ARISTEGUI, A. (2012). «Hijos de Marte, hijas de Venus», en *Historia y vida*. Madrid: Editorial Gaceta Ilustrada, n.º 532, pp. 34-43.

### 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 29/1/2021.

\*\*\*\*\*

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.



**Servicio de Publicaciones**  
Universidad de La Laguna