

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Universidad de La Laguna

9

2025



ACCADERE

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

DIRECTORAS/EDITORAS

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

Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) cdetena@us.es

SECRETARIO

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

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

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

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

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

EQUIPO TÉCNICO

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

Sandra Medina Rodríguez. Universidad de La Laguna (España) smedinar@ull.edu.es

Anita Orzes. Universidad de Barcelona (España) / Université Grenoble Alpes (España-Francia) anitaorzes@gmail.com

Sheila María Sánchez Martel. Universidad de La Laguna (España) copomeraki@gmail.com

Elena Herrera González. Universidad de La Laguna (España) alu0101553450@ull.edu.es

Iria Parada Regueira. Universidad de La Laguna (España) alu0101363509@ull.edu.es

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad Autónoma de Chile (Chile) alexmdd87@gmail.com

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

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

Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España-Francia) anitaorzes@gmail.com

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

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

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

Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile (Chile) carolina.valenzuela01@autonoma.cl

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

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

Cristo María Gil. Universidad de La Laguna (España) cristo.gildiaz@gmail.com

Débora Madrid Brito. Universidad de La Laguna (España) dmadridb@ull.edu.es

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

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

Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla (España) cruzisidoro@us.es

Isabel Hernández Campo. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) isahc1962@gmail.com

Ismayr Santana Flores. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

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

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

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

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

Kepa Sojo. Universidad del País Vasco (España)

Maria de los Ángeles Fernández Valle. Universidad Pablo de Olavide (España) maferval@upo.es

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

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

Maribel Licea Avilés. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

Marićela Velasco Barani. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

Nuria Segovia Martín. Universidad de La Laguna (España) nsegovim@ull.edu.es

Oscar Rodríguez Pedrosa. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

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

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

Ramón Rosendo Pacheco Salazar. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas (Cuba) jrls04@gmail.com

Ricardo Anguita Cantero. Universidad de Granada (España)

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

Valeria Camporesi. Universidad Autónoma de Madrid (España)

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

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

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna

Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife

Tel.: +34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera

Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.accadere.2025.09>

ISSN: e-2660-9142

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

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

9

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2025 (1)

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 uno y cuatro 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

- La armonía silenciosa del ajuar doméstico en el Reino de Galicia. El I Marqués de Espinardo y la representatividad del confort barroco / The silent harmony of the domestic furnishings in the Kingdom of Galicia. The first Marquis de Espinardo and the representativeness of Baroque Comfort
Valeriano Sánchez Ramos..... 11
- Gustos femeninos en la corte barroca. Los retratos de Isabel de Borbón y Mariana de Austria / Female taste at the Baroque Court. The Portraits of Isabel de Borbón and Mariana of Austria
Beatriz Romero Chaves..... 37
- Figuras literarias, escultóricas y pictóricas*. Hacia unas calas intermedias para leer la obra de Marga Gil Roësset / *Literary, Sculptural and Pictorial figures*. Towards some intermedial keys to read the Work of Marga Gil Roësset
Emmanuel Marigno..... 55
- Ilustración y reformas en la Lima de Gil de Taboada y Lemos (1790-1796) / Enlightenment and reforms in the Lime of Gil de Taboada y Lemos (1790-1796)
Iván Panduro Sáez..... 73
- Noticias acerca del convento de Mínimos de San Francisco de Paula de Granada a la luz de la desamortización de 1836 / News about the Convent of Mínimos de San Francisco de Paula in Granada in the light of the Disentailment of 1836.
José Antonio Peinado Guzmán..... 87
- Atribución a Juan Adán del conjunto escultórico Nuestra Señora de Belén del convento de Santa Cruz de Córdoba / New contribution to the Wooden Sculpture Catalogue of Juan Adán School the Virgin of Bethlehem
José Gabriel Rabasco Aguilar..... 105



ARTÍCULOS / ARTICLES

LA ARMONÍA SILENCIOSA DEL AJUAR DOMÉSTICO EN EL REINO DE GALICIA. EL I MARQUÉS DE ESPINARDO Y LA REPRESENTATIVIDAD DEL CONFORT BARROCO

Valeriano Sánchez Ramos

valerio.sanchez@telefonica.net

Universidad de Educación a Distancia

RESUMEN

El ajuar doméstico durante el Barroco jugó un papel esencial para contextualizar los ambientes de representatividad. Poco trabajado en la documentación archivística, su análisis ofrece posibilidades metodológicas para el estudio del mobiliario y la intelectualización de la intimidad y el confort. El inventario *post-mortem* del I marqués de Espinardo de 1631 servirá de conductor para estudiar estos aspectos aparentemente menores.

PALABRAS CLAVE: Privacidad, atmósfera barroca, cofres, braseros, frasqueras, japonésismo

THE SILENT HARMONY OF THE DOMESTIC FURNISHINGS IN THE KINGDOM OF GALICIA. THE FIRST MARQUIS DE ESPINARDO AND THE REPRESENTATIVENESS OF BAROQUE COMFORT

ABSTRACT

The domestic furnishings of the Baroque period played an essential role in in shaping spaces of representational significance. Despite being relatively underexplored in archival documentation, their analysis offers valuable methodological approaches for studying furniture, as well as the intellectualization of intimacy and comfort. The 1631 post-mortem inventory of the first Marquis of Espinardo will serve as a guiding source for examining these seemingly minor yet significant aspects.

KEYWORDS: Privacy, baroque atmosphere, chests, braziers, jars, Japaneseism

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.09.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 9; junio 2025, pp. 11-35; ISSN: e-2660-9142





El almirante Juan Fajardo de Tenza, I marqués de Espinardo, murió en 1631 en La Coruña como capitán general y gobernador de Galicia. Aquel año se realizó su inventario *post-mortem*¹, cuyo ajuar doméstico constituye una excepcional nómina de piezas que armonizan el mobiliario. Estos objetos -a veces silenciosos e invisibles-, facilitan la armonía y el orden centralizado del conjunto (Certeau 2004, 243), idea que aplicaremos para profundizar en el mundo de las apariencias. No olvidemos que, de puertas hacia adentro, las estancias barrocas se pertrechaban de enseres (Guimaraes y García 2010; García Fernández 2012 y García Fernández 2016) que emulaban al propio mobiliario (Ramos, 2016), matizados por el lujo de la primera globalización.

La nobleza gallega es célebre por el importante consumo de bienes lujosos en objetos aparentemente menores (Sobrado 2007). Ello permite explorar lo público o privado en el siglo XVII, cuyo interés estriba en la inversión sobre lo íntimo (Miguel y Senteri 2020, 121). Aunque aún es escasa la bibliografía más allá del análisis del mobiliario, entendemos que el menaje facilita un mundo de posibilidades interpretativas a estas delimitaciones. Ciertamente el espacio de poder de personajes relevantes -y este marqués lo fue en Galicia- ayuda a entender la dominación estructural proyectada por la residencia (Gruzinski 2000 y Bhabha 1994).

El ajuar doméstico de Espinardo visualizó una creatividad de mestizaje táctico de dominio, en donde la persuasión del confort -privado y público- regulaba un tiempo -táctico y estratégico- favorable (Muñoz 2006, 146). Sabido es que en los espacios domésticos los sentidos -en donde se operan percepciones polimodales-, las cualidades medioambientales y los estados humanos establecen efectos e impactos mecánicos (Steel 2010, 55). Así, en el Barroco se estableció un ambiente efec-tista ilimitado, en el que las atmósferas podían producir una obra de arte, siempre que hubiera un juego estético que implicara al cuerpo del individuo dentro del espacio que le envolvía (Wölffin 1991, 30 y 70). Fajardo fue un noble que así lo entendió, requiriendo su representación conceptualizar sus «aconicionados» más allá del mero acopio decorativo (Morán y Checa, 1985; Urquizar 2007 y Jiménez 2013).

La contextualización de acomodo introducida en el siglo XVII intelectualizó novedades como *atesorar y/o compartir* (Puig 2017, 99). Galicia no fue ajena, como se aprecia en los bienes de una dama de Santiago en 1631, donde sobresale su calidad más que cantidad (Santos 2013, 379). Las élites, equiparadas a la práctica del momento, satisfacían en sus hogares habitabilidad y sociabilidad (Franco 2012). No cabe duda que el hombre en la domesticidad barroca se encuentra en un gran contenedor cuyo sistema funcional de cosas se sitúa en su lugar (Grillero 2010, 40). Las cosas -incluso las pequeñas-, constituyen cierta atmósfera favorecedora del diálogo de percepción (Merleau-Ponty, 1945). Recogiendo la complementariedad de contextos domésticos, mostraremos en nuestro análisis el ajuar menor del inventario de Fajardo.

¹ Archivo del Reino de Galicia, Protocolo Notarial 46642, 468 parte, escribanía de Antonio de Sea Mariño, ff. 18r-140r. En adelante: ARG, PN 46642 y el folio correspondiente (f.).

1. GUARDAR PERO EXHIBIR: COFRES Y CAJITAS ORIENTALES

El palacio coruñés de Espinardo tenía cinco cofres, cuya poca claridad morfológica -no es única sino genérica del siglo xvii- impide visualizarlos. El cofre era una caja resistente de metal o madera con tapa y cerradura para guardar objetos de valor, aunque en la lengua castellana ofrece una segunda acepción: baúl (especie de arca). En 1729 la Academia refería su origen francés (*coffre*) y lo describía como «cierto género de arca o baúl de hechura tumbada, aforrado por de fuera en pellejos de caballo u de otro animal, y por de dentro en lienzo, u otra cosa semejante, que sirve para guardar todo género de ropas» (Arrabal 2023). La definición sigue siendo ambigua, pues continúa expresando tipologías distintas (caja, arca o baúl), por lo que intentaremos mejorar su significado con la historia comparada.

La diferencia entre arca y cofre es su contenedor, ya que el segundo facilita añadidos en su cabida (Clemente 2019, 1210). A nuestro entender el arca o el baúl eran depósitos grandes y podían incluir contenedores menores, como el cofre², cuyas dimensiones permitían albergar cajas pequeñas (Calvo 2023: 266). Nuestro inventario distingue ambas terminologías, razón para que los analicemos separadamente:

a) Cofres indios y de Japón. En el siglo xvii hubo cofres específicos para dinero (Santos 2013, 393) y joyas (Novo 2010, 806 y Barrón 2017, 139), para guardar ricos atuendos (Cummins 2019, 222), «ropa» de muebles (Postigo 2020, 370 y 371) y menaje de mesa -platería (Ortega 2023a: 296) o porcelana (Calvo 2023, 260, 261-262)-, así como *cofretillos de escritura* (Calvo 2023, 256; García-Oviedo 2013, 102; Fernández Lanza 2019, 23 y Baena 2014, 213). Y aún los hubo para remedios mágicos, como piedras bezoares, cuya procedencia era indiana (Signaut 2017, 20; Martínez Ruiz 1994, 267; Pérez de Tudela y Jordán 2001 y González Montes 2017, 8). Los cofres de viaje tenían capacidad intermedia, llegando a guardar camas plegables (Lorenzo 2015, 89 y 121). En Francia los *parfumeurs* quemaban esencias y dejaban salir los aromas (Carranza 2009, 120), cofres que llegaron a España a finales de siglo, pues las abundantes maderas olorosas los hacían innecesarios³. Sí los hubo con pastillas de perfume (Calvo 2023, 262), refiriendo nuestro inventario un cofre con trozos de materia olorífera, tasada en 40 reales⁴.

Dos de los cinco cofres del marqués eran pequeños y sirvieron de costurero. El primero era «un cofre pequeño guarnecido con terciopelo carmesi y dentro una almodilla de haçer labores de Flandes de terciopelo morado, guarnecida de galones de oro», el cual se tasó en 200 reales⁵. Depósito propiamente femenino -señal

² Refería en el primer cuarto del siglo xvii el librero Vasco Días cómo guardó ciertas escrituras en un cofre pequeño, «el qual cofrezillo está dentro de una arca que tiene libros, que es arca de mi carga» (Fernández 2019, 23). El colegio de Marchena conserva un baúl que tiene un baúl menor dentro, y en éste se alberga un cofre donde estaban las reliquias de un mártir de Japón (Baena 2014, 213).

³ Los cofrecillos de Sinaloe se hacían con madera olorosa de *lináloe* lacada (González Montes 2017, 8).

⁴ ARG, PN 46642, f. 27r.

⁵ *Ibidem*, f. 25r.



de virtud-, se le llama *cofre de amor* (José 2007), contenía «menudencias» (rosarios, búcaros,...) y estaba perfumado (Calvo 2023m 266). Otros tenían joyas textiles, caso de la exquisita factura nipona de la marquesa de Espinardo: «un cofrecillo del Japón que tenía lo siguiente: dos pares de guantes de hanbu (sic) bordados», y que se tasó en nada menos que 524 reales⁶. Tipología del vestir de mujeres también la encontramos entre los eclesiásticos (Calvo 2023, 262).

El cofrecillo japonés estaba en el tocador, como ocurre en otros casos, asociándose a «chucherías» o menudencias de plata (Clemente 2019, 1211 y Quisbert 2011, 265). En el siglo xvii los chinos se distinguían por ser un poco más grandes (Roda 2007-2008, 132). El inventario coruñés refiere a dos cofres chiquitos (diminutivo de «cofrechillo» o «cofre pequeño»), vinculándose directamente a una factura japonesa⁷. En épocas más antiguas estos objetos asiáticos se identificaban erróneamente como fabricación americana, aunque sus morfologías actualmente lo aclaran (Kawamura 2003, 217).

Los cofres de madera se combinaban con hierro, badana, marfil, hueso y carey (Roda 2007-2008, 132), así como plata sobredorada (Ortega 2023a, 296). Los hubo de cañamazo con bordados (Fernández Fernández 2023, 939), y exóticos de alabastro o *piedra tecal* (Domenici 2023, 122). Se adornaban con bronce, chapas y guarniciones plateadas y herrajes dorados o de charol (González Montes 2017, 5). Singular era el *cofre de tortuga*, cuya tapa imitaba su concha (Sigaut 2017, 20), usándose a veces el propio caparazón del animal e imitando hasta sus patas (Pérez de Tudela y Jordán 2001).

Los candados y cerraduras en plata eran propios de los cofres (Pounds 1999, 247), especialmente los indianos (Lorenzo 2015, 92 y Urrea 2007, 52), a veces con sofisticados sistemas de apertura (Sigaut 2017, 20), apareciendo como bellas cajas fuertes (Piera 2012, 161). Morfológicamente tenían láminas gruesas soldadas en armazones de madera y bellos herrajes de hierro (García Luján 2019, 16; Roda 2007-2008, 144 y 153 y Aguiló 2012, 18). En las iglesias abundaron los *cofres-sagrarios*⁸ y *cofres-relicario*, que contenían restos -orgánicos o materiales- y privilegios (Naya

⁶ *Ibidem*.

⁷ De los 15 cofres de Diego de Paiba en Sevilla en 1664, todos tienen el apelativo de «cofrechito» o «cofre pequeño». Tan sólo dos aluden a dimensiones distintas, por cierto de origen Chino y otro de origen: «un (...) cofre de filigrana de plata» y «un cofre mediano de la China» (Roda 2007-2008, 146 y 153).

⁸ En Orihuela en 1521 la colegiata del Salvador tenía un «relicario y cofrecito de plata» que contenía las formas y crismeras (Cecilia y Ruiz 2022, 398); en Agüimes el primer sagrario de su iglesia fue un cofre pequeñito forrado de cuero negro, con cerradura y llave, traído de Flandes (Artiles 1980, 209) y en 1679 en Urda había «un cofrecito dorado (...) para poner en el Santísimo Sacramento» (Barrio 1985, 192).



2019, 218). Estas tipologías eran normales en los templos⁹ y cofradías¹⁰, así como en las casas (Postigo 2020, 367; Roda 2007-2008, 146 y Naya 2019, 235-236).

Tres de los cofres de Espinardo no refieren su contenido, acaso por tener cerradura, clasificándose como *muebles con secreto*, cuya exquisitez rivaliza con el celo. La vanidad por exhibir, pero escondiendo la posesión, los convierte en piezas esencial de los *depósitos de tesoros*, símbolo de gusto, riqueza y cultura de sus dueños (Piera 2009, 161). Estos exóticos cofres se exhibían a veces en escaparates junto a otras raras piezas (García Luján 2019, 16), aunque en el palacio coruñés se desconoce su lugar, pues estos objetos tenían un trasiego supersticioso que los hacía aparecer en espacios inverosímiles (Quiles 2023, 41). Era un juego dialéctico barroco bien descrito por Jarnés: «un libro de aforismos es nada, si no es un bello cofrecillo de sorpresas. Pero, a un estuche de sorpresas, es preferible casi siempre una cadena de oro» (Luengo 2007, 70-71).

b) Cajitas de Japón. El palacio coruñés tenía seis cajitas, tratándose de contenedores con dimensión menor a los cofres. Su tapa estaba suelta -a veces unida a la parte principal- y su morfología rectangular permitía acomodar otros depósitos semejantes. Servían para guardar o transportar cosas, aunque la historiografía no aclara sus tipologías y localización doméstica, deduciéndose, por su contenido (alimentos, ropa,...), algunos espacios (Oliva 2011, 8), como las cajitas lacadas que albergaban bandejas de plata (Ortega 2023a, 296) o alimentos costosos, como la canela (Sánchez León 2010, 649).

Las cajitas del XVII, al margen de las personales -de rapé o tabaqueras-, son diversas. Las había en dormitorios con medallas, estampas o *agnus dei* (Serrano, 2017: 115), cajas-relicarios y con imágenes (Ortega 2023b, 82 y 85), e incluso con atavíos (hebillas, anillos, pendientes,...) o «trastos de poca consideración» (Miera 2009, 1164 y Bartolomé 2014, 22 y 25), las cajitas indianas aromatizadas para guantes (Oliván y Pilo 2012, 115 y Montojo 2013, 599) y las de aseo personal (Alonso

⁹ Conocidos son los relicarios del monasterio de Guadalupe de San Acasio y compañeros o el cofrecito de San Inocencio» (Kawamura 2006, 81). En la catedral de Murcia había un cofre de marfil labrado con figuras con reliquias y una cruz de plata en un cofrecito de madera forrado en terciopelo cantoneras de oro» (Pérez 1999, 201-202). En Palma del Río, en el convento de San Francisco, había otro cofrecito de ébano y cristal con reliquias de diversos santos (Rodríguez y Hernández 2010, 22-23, 26 y 28). En Alcalá de Henares el Ayuntamiento halló en una alacena en 1700 un cofrecito donde están las llaves de las reliquias de la urna de San Diego (Muñoz 2016, 137). Los huesos del beato Gregorio López los regaló Felipe IV al convento de la Encarnación de Madrid en un cofrecillo de palo santo (Luna 2021, 325). En la iglesia de Santa Eulalia se encontró un cofrecillo con muchas reliquias y parte de las vestiduras de algunos apóstoles y un pedazo de la Santa Cruz (Carrobbles 2014, 65-66). En Madrid se conservaba un cofrecito con cerraduras y adornos con varias reliquias del rey San Fernando (Martín 2013, 419). Y en el colegio de Marchena conserva una camisa manchada en sangre del padre Raimundo Arjó, misionero de China en un cofre o arqueta nanbam con embutidos de nácar (Ramos-Suárez 2016, 550).

¹⁰ En Sevilla la Hermandad de San Onofre poseía un rosario de gracias del santo en un cofrecito con una jaculatoria dentro (Cañizares 2022, 195). Los vicentianos otro cofrecito cerrado con dos llaves que guardaba un escrito de San Vicente (Becerra 2011, 133).





2010, 462). «Una cajita, que todo no tiene balor»¹¹ de Espinardo pudo estar en cualquiera de estos contextos.

En estancias de escritorio o de comedor también había cajitas (Sánchez Marcos 1996 y Andueza 2017, 642), siendo comunes las cajitas costurero (Junquera y Ramón 2019, 192), identificándose una en el palacio coruñés por tener «unos aros y unas cordones»¹². Existían cajitas de juegos, como naipes, ajedrez, ... (González Heras 2012, 65) y de medallas conmemorativas, sirviendo el propio depósito como mesita (Pérez de Tudela 2011, 1819). Las hubo también de mero adorno, como algunas de caña india (Bartolomé y Díaz 2014, 21) y las *cajitas ambientadores*, que contenían las *pinette* (pebetes) con sus pastillas (Oliván y Pilo 2012, 115). Las cajitas con cerradura y llave resguardaban el contenido de miradas indiscretas (Oliva 2011, 6-7), sobresaliendo las de escritorio por guardar documentos y correspondencia (Sánchez y Testón 2011, 63). También las había en cocinas guardando el chocolate (Montejo 2013, 178).

La manufactura más valorada era la indiana -revestida de exóticos materiales (Juárez 2019, 100)-, siendo muy apreciadas las asiáticas. Sobre todo las japonesas, denominadas *cajitas de la India* (en singular), que eran recurrentes en la Iglesia para hostiarios u oratorios (Kawamura 2003, 213). Espinardo poseía dos cajitas de Japón, toda una exquisitez en el reino de Galicia, pues actualmente sólo se documenta en esta comunidad un depósito de arte nanbam (Sáiz e Izco 2013, 15). Estos contenedores responden al modelo de tapa de medio cañón, catalogándose como *arca* o *arqueta* (Kawamura 1999). En el primer tercio del siglo XVII, a través de la vía India y China, se comercializaban por el puerto de Lisboa (Kawamura, 2006, 81 y 83-85), aunque también de Sevilla. Las cajitas por factura se diferencian del cofre mayormente por su tapa, lo que asegura una morfología concreta, aunque hubo cajitas japonesas al gusto eurocéntrico del cofre¹³, en cuyo caso en denominación de origen prevalece la decoración lacada.

La laca nanbam en el Barroco español derrochó estética en preciosistas cajas para objetos muy pequeños, las denominadas *inrōs* (Torralba *et alii* 2003, 128). En una de ellas se dice que tenía «unos aros y unos cordones»¹⁴, elemento comunes en estas cajitas japonesas (Kawamura y Pando 2010). Sus reducidísimas dimensiones, y tal vez los elementos antedichos sueltos, acaso justifiquen la anotación «que todo no tiene valor»¹⁵. Por otro lado, el inventario de Espinardo expresa clarísimamente que tenía «unas cajitas de Japon muy pequeñas con dos vaços de unicornio»¹⁶. La absoluta suntuosidad del contenedor rivalizaba con estas extraordinarias piezas supersticiosas que -más allá de la Corona- eran exclusivas. Estos vasos mágicos eran típicamente

¹¹ ARG, PN 46642, f. 27v.

¹² *Ibidem*.

¹³ El portugués Diego de Paiba tenía en Sevilla en 1664 «Una caxita de echura de cofre de filigrana de plata» (Roda 2007-2008, 151).

¹⁴ ARG, PN 46642, f. 27r.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*, f. 27v.

hispano-asiáticos, aventurando que pudo proveerlos el hermano del marqués, que fue gobernador de Filipinas. Alonso Fajardo de Tenza tuvo contactos con Nagasaki y fue amante del arte japonés, llegando a atesorar diecinueve cajitas de arte nanbam (Kawamura 2018, 40). Además, la cronológica coincide con el descubierto -y encubierto- estrecho de Anián, único caladero para capturar colmillo de narval (Sánchez Ramos 2022, 189), material de los vasos.

La fastuosidad del arte nanbam y los extravagantes objetos de Espinardo tenían un valor astronómico, expresando los tasadores que «no tienen precio, sino solo estimación»¹⁷. Estas rarezas del orbe y sus cajitas se exhibían en escaparates, simbolizando poder y riqueza (García Luján 2016, 16) Se trató de un mobiliario de aparato con la doble utilidad de ser y lo que representan ser (Morera 2009, 119 y Abad 2004, 421). Para nuestro marqués sus cajitas y vasos de unicornio eran íntimos y un exclusivo escaparate social. Cuando a finales aquella década se cierre el comercio nipón, los japonanismos siguieron llegando por circuitos poco conocidos (Sánchez Ramos 2024a, 64 y 2024b, 114). Su demanda era tal que a finales de siglo lacaron en Europa «a la manera de Japón», demandándose mucho estos *japanning* en la península (Ordóñez 2004, 3 y 5).

El palacio gallego tenía otras «tres cajas pequeñas, una metida dentro de otra»¹⁸. Su encajado refiere una colección con programa de tamaños, tratándose de un seriado que se combinaba en un juego de artificio. Poco tratados por la historiografía, se documenta que procedían del imperio hispánico en Asia (Sánchez Ramos 2024a, 67), alcanzando precios astronómicos, como los 400 reales de las del marqués. Su juego de artificio tenía en una de las cajitas «un rosario de pastilla trenzada de Japon»¹⁹. A veces confundidas como cajitas de la India, que servían de joyeros (Ruiz 2010, 342-343), la falta de combinación unas en otras ayuda a diferenciarlas. Este juego de cajitas japonesas es un modelo muy poco conocido en la cultura barroca hispana, pues los documentados son chinos, pero su morfología es de baúl. Debería profundizarse en estas cuestiones.

c) Caja-escritorio. En el palacio coruñés hubo también «un escritorio pequeño de ébano y marfil que tenía algunas caxetas echas de pasta de pastilla»²⁰. Las dimensiones del mueble portátil y su valor -400 reales- sorprenden, posiblemente por una decoración interesante. Son llamativas las cajetas, tratándose de una tipología poco estudiada, pues las *cajas-escritorio*, por lo general, son funcionales y adquirirían el gusto y estilo de sus propietarios. Características de personajes que viajan y escriben, son símbolo de estatus, al tratarse como útiles de trabajo o para archivar documentos (Díaz 2021, 39-40). Fácilmente transportables, su versatilidad de lo público a lo íntimo ayuda a crear confortabilidad.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem.*, f. 26r.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*, f. 25v.



En el ámbito doméstico estas cajas-escritorio se exhibían encima de mesas (Martínez Lara 2011-2012, 451), y sobre ellas otras cajas (García Ramila, 1958, 22). La «pasta de pastilla» del objeto marquesal debía ser un exotismo, pues no lo hemos podido referenciar bibliográficamente. Aunque un rosario referido en una cajita alude que estaba hecho con «pastilla de Japón», pudiendo tratarse de un material propio no documentado. Se nos insinúa que pudiera ser una sustancia resinosa afín a la laca, segregada por el árbol *Rhus vernicifera* (vulgo árbol urushi), de cuya savia se extraía la goma para realizar la laca, o también del llamado «falso zumaque» o *barniz del Japón*. Este último elaborado con la savia y semillas molidas del árbol del cielo o árbol de los dioses, conocido como *Ailanthus altissima* (Corrales 2011, 64 y 66-67). Nos inclinamos por esta manufactura de origen, pues nos consta que las cajas-escritorio indianas de ébano y marfil tenían fuerte influencia japonesa (Clemente 2019, 1233-1234). Se anota para quien desee indagar.

2. OLER PARA VER O EL AJUAR DE AMBIENTE: FRASQUERITAS, PASTILLAS Y PEBETES

La percepción del espacio representativo requiere de cierta atmósfera (Bollnow 1969, 207-208). En este sentido la sensualidad olfativa barroca no desmerece de la visual, pues muebles y ajuar se rociaban con agua de olor para generar ambientes idóneos (Piquerías 2018, 9). El perfume no sólo significa confort sino representación, considerándose desde el medievo un arte para la paz (Criado 2011), no siéndolo menos en el siglo XVII, en donde el agua de olor la usaba Madrid como regalo diplomático (Calvo 2023, 266). El ajuar doméstico del gobernador del reino de Galicia visualizó, cultural y políticamente, esta estrategia, pues las dimensiones de la atmósfera consiguen desmaterializar la dimensión arquitectónica (Wigley 2009, 84). Así, confort y privacidad se hacen presentes en piezas invisibles a la vista de la época, y también a la investigación actual, pero los estimamos claves para recrear la atmósfera del aparato material:

a) **Frasqueritas de mano.** Las frasqueras tenían hechura de arquilla compartimentada para contener frascos -normalmente de vidrio- con bebidas delicadas (vinos, licores, aceite,...). Con capacidad media de 2,25 arrobas, fueron habituales del *ajuar de camino* (Abad 2012, 50-51 y Zunzunegui 1965, 31)²¹. Cuando se trataba de mercancías delicadas -caso del perfume líquido- se preferían departamentos para encajar las botellas (Montejo 2013, 85). Su capacidad se refiere por el número de vasos, frascos..., mucho más a propósito para su consumo en una travesía (Márquez 2022, 394). Tenían cerraduras y amplia capacidad, sobresaliendo las transparentes (Sánchez Ramos 2024b, 74).

²¹ En ocasiones alude a vasijas de un único recipiente que podía ser de 1/16 de pipa (Mena 2004, 465).



En el ámbito doméstico las frasqueras usaban maderas más nobles, como el cedro, teniendo dimensiones menores: una vara de largo y alto y hasta diez divisiones (Gutiérrez Usillos 2018, 170). También las hubo de ébano, aunque con menos contenedores (Montes 2009, 214). Si estaban a la vista las cubrían materiales ricos (concha y ébano, guarniciones de plata calada...), alcanzando valores de 400 reales (Gutiérrez Usillos 2018, 189). Las más pequeñas -*frasqueritas* o *frasquerillas*- tenían acoples para objetos de condimentación, como salero, pimentero,... (Abad 2012, 51-52). Su tamaño facilitaba encontrarlas en espacios inverosímiles (Quiles 2023, 53), pues genéricamente eran de uso personal, como refieren los inventarios de viaje de las frasqueras con remedios de salud o cosmética -*estuches de camino*- o elementos de olor (Abad 2012, 50 y 51).

Las frasqueritas tenían asas, habitualmente guarnecidas de plata (Ortega 2021, 297), tratándose de cajas o arquillas parecidas a una bandeja, cuya manipulación requería las prácticas «asas», lo que explicaría su extensa capacidad: las hubo hasta de doce frasquillos pequeños (Rivas Albaladejo 2010, 736; Martín Morales 2016, 190-191 y Anchisi 2016, 47). El marqués de Espinardo, sin embargo, tenía «una frasquerita pequeña de mano»²², tratándose de una pieza distinta, pues literalmente se alude como *frasquerita de mano*. La historiografía no ha tratado este ajuar doméstico, que apunta a una nueva tipología que tendría un complemento para su manejo manual, y no sólo por ser diminuta. Las hubo tan pequeñas que contenían venenos fáciles de ocultar (Maura 2018, 100).

Las frasqueritas se elaboraban con maderas nobles -palo santo o ébano (Ortega, 2021: 297)-, plata labrada o sobredorada (Domínguez 2014, 54 y 56. 31-62) o materiales exóticos, como carey (Garrido 2018, 296), cuero de ámbar (Rivas Albaladejo 2010, 735-736) o vaqueta de Moscovia (Martín Morales 2016: 190-191). Hubo *frasqueritas de Germania* (Domínguez 2014, 54 y 56), que eran de plata, y *frasqueritas de Flandes*, de diez u ocho frasquitos, apreciadas en 40 reales (Gutiérrez Usillos 2018, 170 y Martín Morales 2016, 190). Otras llegaban, la vía de Nápoles, realizadas con coral (Natale 2010, 285), y *frasqueritas de China* (Curiel 2016, 213) -con diez frascos de loza (Rivas Pérez 2022, 285)-, una novedad ante el mayoritario vidrio o plata (Rodríguez 2013, 217).

La frasquerita de Espinardo estaba «aforrada en terciopelo carmesí», siendo la primera vez que se documenta esta decoración. Se tasó en un valor intermedio de 20 reales. Se desconoce su contenido, no así el de «otra frasquerita pequeña para agua de olores, guarnecida de ojuela de plata, tasada en 12 reales»²³. La guarnición era debido a la falta plata y su valor se asemeja al mercado (Lobato 2013, 170), estribando su interés (espacio) en su contenido, pues era un perfume elitista. Obtenido por destilación, era un líquido disuelto en aromas generados por flores o vegetales -azahar, anís,...- o animal -almizcle- (Lévêque 1987).

²² ARG, PN 46642, f. 26v.

²³ *Ibidem*.



Las frasqueritas de agua de olor servían para rellenar otros depósitos de la estancia, como pomos grandes (García Luján 2020, 21) o pilitas tallas (Barrio 2012, 205). En el siglo xvii estos perfumes se vinculan al mundo femenino (Martínez Crespo, 1995: 18)²⁴ y al masculino -conocidas como *aguas de rostro* (Lobato 2013, 170)-, siendo famosa la elitista agua rosada -acicalado de barbas y bigotes (Cabré 2023, 143)-, muy usada por el rey (Simal 2016, 68 nota 99 y Cejas 2016, 246 y 250). A veces los frascos servían para guardar pastillas de olor y cachumbre (Domínguez 2014, 54), lo que abre variedades en las frasqueritas y sus depósitos al contener perfumes sólidos.

Las aguas de olor estaban en zonas nobles (Martín Morales 2016, 190), como salones públicos, alcobas o tocadores (Rodríguez 2013, 217). Las del marqués se encontraron en un escritorio de ébano y marfil de estancias semiprivadas. Al ser una pareja de frasqueritas, puede ser una distinción de género, aunque la documentación no lo aclara. Ciertamente hubo perfumes reconocibles por su depósito, como las frasqueritas de ámbar, las cuales contenían líquido ,obviamente, ambarino (Riva Albadalejo 2010, 735-736).

b) Pastillas, pebetes y ajuar de capilla. Un segundo tipo de perfume mezclaba sustancias de olor -molidas y cernidas-, junto con goma -remojada en agua de olor-, carbón y otras sustancias de aroma para hacer las *pastillas*. Para ello se requería un recipiente donde amasar, e incluso algunas composiciones necesitaban *pebetes* -una especie de cazoletas- para quemar la pastilla y exhalar el humo odorífero (Criado 2011, 874-875). Espinardo tenía «pebetes y pastillas» por valor de 50 reales²⁵.

Los pebetes facilitaban en reunión agradables fragancias, como hacían las iglesias, para crear atmósferas de santidad (Clerecía 2011, 37). En las misas importantes los pebetes -con ramilletes y candeleros de velas- complementaban efectos aromáticos e iluminación (Cisneros 2014, 269). Este artificio también se usaba en el teatro cortesano, en donde cada pebete tenía una torcida para funcionar como lámpara y perfumador (Flórez 1998, 178). Igualmente en el ámbito doméstico se referencian «estrellas de cuero de ámbar con pastillas» o «caxuelas de pebetes y niñerías» (Rivas Albadalejo 2010, 735-736).

Espinardo tenía, además, «un yncensario y un brasero y dos salbillas, de plata, todo muy chequito en veintiuna onças y media», que se apreció en 172 reales²⁶. El incienso fue una materia odorífera que tenía su propio quemador específico (Criado 2011, 867), cuyo turíbulo expandía el aroma hacia un punto específico. Su función principal -que no la única- era la misa, recordando simbólicamente el humo que este iba más allá de su propia vista (Vargas 2024). Junto al objeto el inventario anotó una bandeja con encajaduras para vasos, copas u otros recipientes: la salvilla. A semejanza de la frasquera, esta pieza visualizaba los que portaba, siendo las

²⁴ La Celestina preparaba agua de olor. Sus flores perfumadas refieren prestigio literario y se asocian a la belleza femenina o a sus virtudes (Villarino 1996, 1658).

²⁵ ARG, PN 46642, f. 27r.

²⁶ *Ibidem*.



más habituales las llamadas vinajeras. Ciertamente salvilla e incensario se vinculan a la liturgia (ceremonial *incense* y *conmixión* en la Eucaristía), facilitando su localización en la capilla del palacio coruñés.

El ajuar litúrgico de Espinardo se complementó a juego con un brasero muy pequeño, pieza habitual en el servicio de altar (Velcobe 1926, 197 y Bruén 2005, 205). Además de calentar espacios religiosos (Urrea 2016, 86), perfumaban el ambiente (Aranda 2009, 86) y ajustaban la sensorialidad del ceremonial de la capilla marquesal. También se registró una cajita, quizás japonesa -como otras que tenía Fajardo, en cuyo caso sirvió a modo de ostiario-, como la historiografía documenta para estos recipientes de arte nanbam²⁷. Podría tratarse también un *kogo*, cuyas fondos con polvo de oro son típicas de las cajas de incienso (Torralba *et alii* 2003, 141-142). Al no describirse -quizás por ser iconografía ajena a la católica-, dificulta apreciar su cometido.

La importancia de Espinardo por la atmósfera odorífera se aprecia también en su ajuar doméstico, pues tenía «unos pedacillos de algalia con sus algodones, otros de ambar i otros de almizcle»²⁸. Si el agua de olor requería un elaborado procesado (Criado 2011, 889-890), cabe preguntarse si las frasqueritas también se fabricaron en Galicia. Esta cuestión queda en el aire -valga el símil-, ligándose a la pista del destilado²⁹. Los perfumes sólidos, por el contrario, manifiestan un inequívoco elitismo sensorial, pues son foráneos.

La pasta aromática para quemar exigía sustancias aromáticas que debían combinarse con carbón (de romero, encina o sauce), resinas (goma de tragacanto, alquitira o dragante) y, por último, su amate con líquidos (vino y aguas de olor), además de las propias sustancias olorosas (Criado 2011, 876). Los altos costes de estas últimas, especialmente las de animal (algalia, almizcle y ámbar gris) -las usadas por el marqués-, suponen una adquisición elitista (Maíllo 1998, 108). Estas materias perfumadas de Espinardo ascendieron a 400 reales, valor superior al propio ajuar específico.

Desde el medievo la *algalia* era un perfume exótico (Santa Cruz 2023). Licor extraído de la civeta (el gato algalia o índico), facilitaba suavísimos preparados aromáticos (Maíllo 1998, 108). Los perfumistas del xvii lo revestían con otras fragancias (esencias de flores, maderas, especias y bálsamos) para prolongar su duración. Procedente del comercio transpacífico, concretamente de Nagasaki (García-Abásolo 2017, 28), fue un perfume exótico en el mercado gallego. También se usó en enfermería, en cuyo caso se aplicaba con algodones (Fernández Nadal 2015, 58), que es como se describe en el inventario *post mortem* del marqués.

El ámbar gris es una sustancia sólida extraída del cachalote, que generaba un aroma almizcleño que se producía en el Yucatán (Victoria 2017) y China (Iwasaki

²⁷ Con un sólo fondo negro («ro-iro»), ornamentadas en oro y madreperla (Torralba 1990,764).

²⁸ ARG, PN 46642, f. 27r.

²⁹ Su habitual venta de particulares a especieros y apotecarios, fija en los alambiques y caldereros podrían localizarse los fabricantes de agua de olor (García Ballester 2002).



2016, 77). Comercializado en Sevilla³⁰, tenía una doble aplicación -perfume y mordiente para otras sustancias olorosas- y un alto coste (Ortuño 2006, 133-134). En el siglo XVII se relaciona con el mundo femenino (Farré 2022), estimando que fue una fragancia para la marquesa de Espinardo y sus hijas. El tercer aroma del palacio coruñés fue el *almizcle*, un licor grasoso de olor intenso, segregado por ciertos mamíferos y algunas aves, que servía como potenciador de otros perfumes. Comúnmente se adobaba con ámbar gris, alcanzando su elitismo altísimos precios (Criado 2011, 41-42). Su intensa fragancia lo hacía propio de personas que buscan en todo las cosas excesivas (Larrea 1997, 219).

Estos tres perfumes se compraban de contrabando en Portugal (Alloza 2009, 125) y por sus precios astronómicos tuvieron un uso corporal o para prendas u objetos muy personales (Carranza 2009 y González 2010, 3). Estimamos que los pebetes y pastillas de Espinardo quemarían otros aromas más al alcance del comercio gallego, como el incienso, estoraque, bálsamo de gota o benjuí. Este último era versátil también en medicina -*bálsamo de benjuí* (Blanco 1936, 22 y *Directorio* 2017, 289)- y abundaba como perfume en Galicia, siendo famosas las *pastillas gallegas*³¹.

3. CONFORTABILIDAD ENTRE LO PÚBLICO Y PRIVADO

El confort doméstico es difícil clasificarlo, pues el bienestar barroco se circunscribe a una espacialidad pública, que en el caso de Espinardo era también política. Si sus estrategias olfativas permitieron una confortabilidad privativa menos notoria al ojo ajeno, su inventario refleja que tenía «dos morillos de açofar i dos de hierro de coçina»³². Este ajuar doméstico es indicativo de la existencia en el palacio coruñés de chimeneas para calentar y cocinar (Villaescusa 2010, 310). Los primeros morillos eran de latón, material vinculado a la élite (Bruñén *et alii* 2005, 204 y Gutiérrez Ayuso 2001, 334) y aluden a la calefacción (Quirós 2011, 437), mientras que los segundos eran más versátiles, pudiéndose combinar sus pies con otros para asar alimentos.

Los morillos tenían arreos (paleta y tenazas) y se remataban con bolas de bronce (Martín Morales 2016, 356), colocándose en los de «açofar grandes» (Noone 2022, 36) planchas para asar (Recondo 1947, 278). Los de Espinardo valieron 100 reales, aunque la falta bibliográfica impide hacer historia comparada. Si la chimenea genera calidez, para dar confort se necesita en la estancia equilibrar su ahumado con ambientes perfumados. Por otro lado, Juan Fajardo de Tenza tenía en su dor-

³⁰ En *El Arenal de Sevilla* Lope de Vega escribió. «Tanta galera y navío/ Mucho al Betis engrandece. [...]Y todo ese gran tesoro/ Que va a las Indias veremos. [...] Por cuchillos, el francés,/ Mercerías y Ruán/ Lleva aceite, el alemán/ Trae lienzo, rustán, llantés/ Carga vino de Alanís/ Hierro trae el vizcaín/, El cuartón, el tiro, el pino,/El indiano el ambar gris» (Martínez 2019, 201).

³¹ Un villancico gallego de 1664, obra de Joseph Fernandez de Buendia lo refiere: «La ve de cristal,/ Tomay de sardiñas/ Diez ducias no mais,/ Pastillas Gallegas/ De menjui con sal» (Rey 2010, 266).

³² ARG, PN 46642, f. 29r.



mitorio «un brasericico cuvierto de oja de plata»³³. Cuando los braseros se expresan en diminutivo aluden a usos específicos.

Los *brasericicos de mesa*, morfológicamente parecidos a fruteros (Vela 2024, 380), eran escafadores metálicos encajados en soportes de madera para calentar comida o bebida en la mesa (Agreda 2019, 355 y Barrio 2006, 66). Los *braseros de plata o de estrado*, por ejemplo, eran un modelo singular de estos espacios (Clemente 2019, 1251) y servía a las damas para ambientar los *estrados de cariño* con un ligero y agradable aroma generado por un cisco de huesecillos de aceituna triturados quemados en el brasero (Aguiló 1990, 108). El abuso de plata en los objetos llevó en 1610 a prohibir piezas que superasen los cuatro marcos de plata (Clemente 2019, 1251, 1254 y 1257), aludiéndose desde entonces estos escafadores en diminutivo.

El brasero en un dormitorio refiere a la calidez del dormitorio, pero su alusión en diminutivo lo vincula al ajuar propio del lecho (Bruñén *et alii* 2005, 79; Correa 1958, 66; Córcoles 2018, 91 y Barrio 2001, 92). El *brasericico de cama* era un escafador para calentar el tálamo, aunque morfológicamente diferente a las tumbillas (Abad 2005, 153). Conocido también como *calentador de cama*, *brasero de dormitorio* (Clemente 2019, 1254) o *calientacamás* (García Vázquez 2011, 5), su cometido era dar confortabilidad a algo tan íntimo como el dormir. Era habitual cerrar las cortinas de la cama ajustándolas con alfileres para aislarla y mantener la temperatura, calentándose sus sábanas con el brasericico. Éste tenía un recipiente para las brasas, hecho de «arambre» (aleación de cobre), «azofar» (latón) o plata -propio de la élite (Quintanar 2024, 314)-, y un mango para manejarlo (Agreda 2017, 25). La pieza marquesal se tasó en 66 reales, valor alto en relación a lo habitual, que rondaba los 16 reales (Córcoles 2018, 91 y Barrio 2001, 92).

Espinardo igualmente poseía en el dormitorio «dos vaçias de açofar grandes»³⁴, ajuar íntimo que acompañaba al brasericico, lo que favorece identificarlos. Se trataba de piezas cilíndricas, con base plana y un borde ex-vasado, ligeramente biselado y provisto de dos grandes asas verticales -de sección circular o ligeramente romboidal enfrentadas- situadas bajo el borde (Cruz *et alii* 2014, 96). Objetos íntimos, recogían por su boca ancha las evacuaciones del cuerpo humano (Sánchez Ferrer 2014, 96), simbolizando el aseo personal (Piera 2009, 96). También se denominan «baciones», «servidores», «servidorcillos de cama» y -raramente- «orinales» (Bece-rra 1998, 682-683) y se colocaban debajo de la cama, permitiendo privadamente el excusado. Estas piezas, *per sé*, interiorizan el espacio restringido de uso íntimo (Blasco 2017, 74).

Las vacías, tanto de barro basto como vidriado (blanco, marrón o amarillo) se generalizaron en el siglo xvi (Cruz *et alii*, 2014, 96), poniéndose de moda en el xvii la porcelana de China (Clemente y Maganto 2000, 27). Las más lujosas eran metálicas -procedían de los Países Bajos-, siendo la lujosas de plata (Alonso 2010, 558). Las de Espinardo eran de latón, aunque las hubo de *arambre*, aleación

³³ *Ibidem*, f. 29v.

³⁴ *Ibidem*.



de cobre y cinc (Labeaga 1991, 31 y Lozano 2017, 57). La separación entre íntimo y público se diluía, pero el descanso y el trabajo, como la noche lo era al día -valga el juego de palabras-, estos depósitos menores no lo eran. Los bacines se guardaban en cajas de terciopelo con pasamanos de plata (Bruñén 2005, 204), enfatizando su intimidad. Se infiere que al ser dos, los marqueses las usaron diferenciadas, tasándose ambas en 200 reales, cifra ocho veces superior a la habitual³⁵, algo extraordinario para un ajuar aparentemente menor.

4. CONCLUSIONES

La casa en la Edad Moderna no era solamente una residencia familiar para dar confortabilidad a sus propietarios, sino constituía toda una comunidad -con sus respectivos acontecimientos- que convivían con la familia (Sarti 2003). Al margen de los parientes de los Fajardo y los criados, el inventario recoge 2.100 reales de «tres esclavos, (...), el que es cristiano en cien ducados y los dos pequeñicos lo son en quinientos cada uno»³⁶. La vida privada se realizaba, en fin, en público, limitando la individualidad a la comunidad (Ariès 2000, 13), un mundo que, pese a su unión, distinguía entre sus individuos y género. Esta asimetría condicionaba posiciones en el mismo espacio público, articulando mobiliario y ajuar sus propias relaciones (Arendt 2001, 61-62).

La diversidad de perspectivas públicas no conllevaba un ámbito político, sino que las peculiaridades del hábito condicionaban la habitación, cuyo esquema conformaba un ecosistema de «esfera social» (Cox 2022). La intimidad -gusto por lo discreto- no infiere únicamente el mobiliario en las habitaciones, pues cofres y cajitas del marqués de Espinardo, por ejemplo, exhiben lujo y exotismo, pero guardan celosamente sus contenidos. La especificidad de las estancias señala un claro sentido íntimo entre los miembros del grupo familiar, como ocurre con ciertas fraserías del ámbito femenino.

En el siglo de las alcobas (Perrot 2011, 8), la presencia de braseros que se transforman en su movimiento de un lugar a otro, rebaten la concepción de estabulación de la identidad de las cosas (Thomas 1991, 4 y Sahlin, 2001), pero nada parecido a la existencia de vacías, síntoma inequívoco de intimidad. Ciertamente las habitaciones expresan, sobre todo, el carácter y emoción de sus propietarios (Rybaczynsky 1989, 53-54), una actitud difícil de extraerse de los inventarios, aunque con metodología adecuada sobre el ajuar doméstico puede aproximarse. Objetos aparentemente menores -como aromatizar espacios o dar calidez con braseros o chimeneas- ofrecían confortabilidad diferenciada. La nueva historia facilita repensar el concepto doméstico de la edad moderna (Franco 2018), de manera que estos objetos, a veces lujosos y otros no tanto, constituyen engranajes de confortabilidad en

³⁵ En 1613 se tasó en Madrid «una baña de açofar en dos ducados» (Caratula 1951-1952, 73).

³⁶ ARG, PN 46642, f. 29v.

donde el hombre se sitúa en un gran contenedor conformado por un sistema funcional de cosas situadas en cada lugar (Griffero 2010, 40).

Todos estos elementos constituyen un ámbito indeterminado o borroso entre el perceptor y el entorno, cuyo creador humano busca una atmósfera, en sus tres categorías -estéticas, existenciales y climáticas-, una complementariedad cuyo trasfondo puede observar analíticamente objetos, formas y colores (Böhme 1995, 47). El ajuar de confort, poco valorado, sustancialmente mejora la comprensión de la representatividad, sea privada o pública -y ésta aún política-, de la cosmovisión doméstica barroca. Una genuina cosmovisión del I marqués de Espinardo en su palacio de La Coruña.

Recibido el 25/12/2024 - Aceptado el 04/02/2025



BIBLIOGRAFÍA

- ABAD ZARDOYA, C. (2004). «La vivienda aragonesa de los siglos xvii y xviii. Manifestaciones del lujo en la decoración de interiores», *Artígrama*, 19, 409-425.
- ABAD ZARDOYA, C. (2005). *La casa y los objetos. Espacio doméstico y cultura material en la Zaragoza de la primera mitad del XVIII*, Zaragoza. Delegación del Gobierno en Aragón.
- ABAD ZARDOYA, C. (2012). «Por tierra y mar. El ajuar de camino como proyección del espacio doméstico», *Res Mobilis*, 1, 41-58.
- AGUILÓ ALONSO, M.P. (1990). «Mobiliario en el siglo xvii», en Gisbert Marco, I. (coord.), *Mueble español. Estrado y Dormitorio (catálogo de exposición)*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Cultural.
- AGUILÓ AGUILAR, M.P. (2012). «Materiales singulares aplicados al mueble: La evolución de la decoración con placas de marfil en los muebles en el siglo xvii», en *Materiales singulares aplicados al mueble: La evolución de la decoración con placas de marfil en los muebles en el siglo xvii*. Barcelona, Associació per a l'estudi del moble, 9-23.
- AGREDA PINO, AM. (2017). «Vestir el lecho. Una introducción al ajuar textil de la cama en la España de los siglos xv y xvi», *Res Mobilis*, 7, 20-41.
- ALLOZA APARICIO, Á. (2009). «La tesorería de las haciendas del contrabando, 1647-1697», en Martínez Shaw, C. y Alfonso Mola, M. (coord.) *España en el comercio marítimo internacional (siglos xvii-xix)*. Madrid, UNED, 113-141.
- ALONSO BENITO, J. (2010). «El tocador, un campo de desarrollo para el arte de la platería», en Paniagua Pérez, J. Salazar Simarro, N. (coord.), *Ophir en las Indias: estudios sobre la plata americana*. León, Universidad, 557-568.
- AGREGA, A.; NAYA, C. y RAMIRO, E. (2019). «La ostentación en las artes como mecanismo del ascenso social: La familia Zaporta», *Arts & Renovatio*, 7, 343-362.
- ANCHISI DE RODRÍGUEZ, C. (2016). «Al final de sus días: inventarios de la Limpia Concepción y Santa Catalina de Guatemala en el siglo xvii», *Boletín de monumentos históricos*, 38, 39-77.
- ANDUEZA UNANUA, P. (2017). «De Nueva España a Navarra: el mayorazgo y la casa principal de José García de Salcedo en Milagro», *Príncipe de Viana*, 268, 623-656.
- ARANDA DONCEL, J. (2009). «Semblanza de Elvira Ana de Córdoba, señora de Zuheros y marquesa de los Trujillos», *BRAC*, 156, 69-93.
- ARENDRT, H. (2001). *La condición humana*, Barcelona: Paidós.
- ARIÈS, Ph. (2000). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Taurus, tomo III.
- ARRABAL RODRÍGUEZ, P. (2023). «Un cofrecito o un cofre pequeño: la expresión del tamaño en un corpus madrileño de los siglos xviii y xix», *Études Romanes de BRNO*, 44, 31-44.
- ARTILES, J. (1980). «Inventario del tesoro de la iglesia de Agüimes», *Anuario de Estudios Hispano-americanos*, 26, 205-228.
- BAENA GALLÉ, J.M. (2014). «Los mártires jesuitas de Japón y Marchena. El legado de los duques de Arcos en 1753», *Archivo Hispalense*, XCVII, 294-296.



- BARRIO MOYA, J.L. (1985). «Los objetos de plata regalados por don Juan José de Austria a las iglesias del antiguo priorato de San Juan de Ciudad Real», *Cuaderno de Estudios Manchegos*, 16, 189-199.
- BARRIO MOYA, J.L. (2001). «Bartolomé de Arnedo, un platero zamorano en el Madrid de Felipe IV y Carlos II», *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, 18, 87-98.
- BARRIO MOYA, J.L. (2006). «La biblioteca de Don Fernando de Medrano Langarica, un barbero-cirujano alavés en el Madrid de Felipe IV (1666)», *Boletín de la RSBAP*, LXII, 59-68.
- BARRIO MOYA, J.L. (2012). «Doña Jerónima de Lara, una Dama navarra en el Madrid de Carlos II y el Inventario de sus bienes (1690)», *Boletín R.S.B.A.P.*, LXVIII, 203-220.
- BARRÓN GARCÍA, AA. (2017). «La platería de Valladolid y su marcaje en tiempos del Barroco. Primera parte», en Rivas, J. García Zapata, I. (coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2017*, Murcia: Universidad de Murcia, 129-143.
- BARTOLOMÉ MARCOS, L. y DÍAZ GARCÍA, P. (2014). «De Namur a Valdepusa: Inés de Zuallart (1657-1695)», *Cuaderna. Revista de Estudios Humanísticos*, 20, 147-165.
- BECERRA PÉREZ, M. (1998). «Los nombres del «orinal» en el habla popular de Extremadura y su difusión por otras zonas hispánicas», en García Turza, C. *et alii* (coord.). *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2, 677-698.
- BECERRA VÁZQUEZ, A. (2011). «P. Renato Alméras, C.M.: segundo Superior General de la Congregación de la Misión (1661-1672)», *Vicentiana*, 1, 131-136.
- BHABHA, H. (1994). «Introduction: Locations of culture», en *The Location of Culture*. Nueva York: Routledge, 4-5.
- BLANCO JUSTE, F. (1936). *Estudio de los viejos medicamentos del siglo XVII que se conservan en la botica del Hospital de San Mateo de Sigüenza*. Madrid: Bolaños.
- BLASCO ESQUIVIAS, B. (2017). «Vivir y convivir. Familia y espacio doméstico en la edad Moderna», en Birriel Salcedo, M.M. (ed.). *La(s) casa(s) en la edad Moderna*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 65-92.
- BOLLNOW, O.F. (1969). *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor.
- BÖHME, G. (1995). *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Fráncfort, Suhrkamp Verlag.
- BRUÑÉN IBÁÑEZ, Ana *et alii* (2005). *Las Artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, vol. II. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- CABRÉ PAIRET, M. y LÓPEZ RIDER, J. (2023). «Medicina y masculinidad: el cuidado de la barba en los recetarios domésticos castellanos del siglo XVI», *Dinamys*, 43, 123-158.
- CALVO, E. (2023). «Las licencias de paso como evidencia documental de la cerámica desaparecida durante el reinado de los Austrias (siglo XVI y XVII)», *Cuadernos de Historia*, 59, 249-271.
- CAÑIZARES JAPÓN, R. (2022). «El arte de la seda y la Hermandad de San Onofre de la collación de San Lorenzo de Sevilla», en Roda Peña, J. (ed.), *XXIII Simposio sobre hermandades de Sevilla y su provincia*. Sevilla: Consejo de Hermandades y Cofradías de Sevilla, 183-212.
- CARATULA, M.L. (1951-1952). «Nuevos documentos referentes a Bartolomé de Cárdenas», *BSAA*, 18, 69-78.
- CARRANZA TORREJÓN, A. (2009). «El vocabulario francés de los peinados, los guantes y los afeites en el siglo XVII», *Cedille. Revista de estudios franceses*, 5, 106-126



- CARROBLES SANTOS, J. (2014). «Discurso de ingreso ideales y arqueología en el Toledo del Greco», *Toletum*, 39, 53-106.
- CARRANZA TORREJÓN, A. (2009). «El vocabulario francés de los peinados, los guantes y los afeites en el siglo XVII», *Cédille*, 5, 106-126.
- CECILIA ESPINOSA, M. y RUIZ ÁNGEL, G. (2022). «Imagen visual del poder político en la Catedral de Orihuela», en Illescas, L. *et alii* (ed.). *Catedrales. Mundo Iberoamericano, siglos XVII-XVIII*. Sevilla: Enredars Publicaciones y Andavira Editora, 345-408.
- CEJAS RIVAS, D. (2016). «Festejando al rey y encumbrando al conde=duque»: el viaje de Felipe IV a Andalucía (1624)», *Anabgramas*, III, 230-271.
- CERTEAU, M. de. (1996). *La Invención de lo Cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- CISNEROS Y TAGLE, J. de (2014). *Grandezas y antigüedades de Carrión de los Condes*, manuscrito de 1629. Edición de Blanco Rojas, J. M. Carrión de los Condes, Ayuntamiento de Carrión de los Condes.
- CLEMENTE FERNÁNDEZ, J. I. (2019). «El mobiliario doméstico de Llerena y Zafrá en los Siglos XVII y XVIII. Análisis artístico. Estudio documental», *Revista de Estudios Extremeños*, LXXV, 1197-1273.
- CLERECÍA RAMÓN, J. (2011). «Juan de Palafox y Mendoza: aproximación al contexto político-religioso de su época (1600-1659) », *Revista de Soria*, 72, 3-14.
- CÓRCOLES JIMÉNEZ, M.P. (2018). «Una tienda en el Albacete del siglo XVII. ¿Qué productos podían consumir los albaceteños de la época?», en García-Sáuco Beléndez, L.G. (coord.). *Homenaje a Carmina Useros Cortés*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 87-110.
- CORRALES, J.M. (2011). «Muebles virreinales oaxaqueños realizados en zumaque. La marquetería de la Villa Alta», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXVI, 57-88.
- CORREA CALDERÓN, E. (1958). «Lastanosa y Gracián», en *Homenaje a Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 65-76.
- COX, M. (2022). *Ora et labora. La invención de la intimidad*. Barcelona: Puente Editores.
- CRIADO VEGA, T. (2011). «Las artes de la paz. Técnicas de perfumería y cosmética en recetarios castellanos de los siglos XV y XVI», *Anuario de Estudios Medievales*, 41, 865-897.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. *et alii*. (2014). «Contextos cerámicos de los siglos XVI y XVII en una villa del oriente castellano. La colección recuperada en la letrina del palacio de los Hurtado de Mendoza (Almazán, Soria)», *BSAA arqueología*, LXXX, 83-127.
- CUMMINS, T. y Ossio, J. (2019). *Vida y obra de fray Martín de Murúa*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- CURIEL, G. (2016). «De cajones, fardos y fardillos reflexiones en torno a las cargazonas de mercaderías que arribaron desde el oriente a la Nueva España», *Históricas digital*, 33, 65-101.
- DÍAZ CAYEROS, P. (2021). «Mobiliario novohispano con diseños geométricos: maderas, carey y hueso», *Res Mobilis*, 10, 31-53.
- Directorio de enfermeros. Un tratado para la formación de los enfermeros en la España del siglo XVII* (2017). Edición de García Martínez, A. y M.. Madrid: Consejo General de Enfermería.
- DOMENICI, D. (2023). «Objetos americanos en el Museo delle curiosità naturali, peregrine. Objetos americanos en el museo del cardenal Flavio I Chigi (1631-1693). Museo delle curiosità naturali, peregrine e antiche del cardenal Flavio I Chigi (1631-1693) », en *Tejiendo imágenes. Homenaje a Vitòria Solanilla Demestre*. Lincoln: Universidad de Nebraska-Lincoln, 118-125.



- DOMÍNGUEZ, J.M. (2014). «El cardenal José Sáenz de Aguirre en el contexto cultural romano de finales del siglo xvii», *Berceo*, 166, 31-62.
- FARRÉ VIDAL, J. (2022). *La iconografía del olor en la cultura femenina: una mirada transatlántica en cortes y conventos (siglo xvii)*. Madrid: CSIC.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, J.A. (2023). «Entre el juego y el coleccionismo: las muñecas de las reinas e infantas de España (1560-1621) », *Hipogrifo*, 11, 913-948.
- FERNÁNDEZ LANZA, F. (2019). «Presentación de Vasco Días Tanco, sus obras y testamento», *Archivo de la Frontera*, 1-31.
- FERNÁNDEZ NADAL, C.M. (2015). «El poder de una red femenina. Familia, vida y muerte de Luisa de Velasco (s. xvii) », *Millars*, 38, 57-91.
- FLÓREZ ASENSIO, A. (1998). «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo xvii: teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, 171-195.
- FRANCO RUBIO, G.A. (2012). «El nacimiento de la domesticidad burguesa en el Antiguo Régimen. Notas para su estudio», *Revista de Historia Moderna*, 30, 17-31.
- FRANCO RUBIO, G. (2018). *El ámbito doméstico en el Antiguo Régimen*. Madrid: Editorial Síntesis.
- GARCÍA BALLESTER, L. (2002). «La destilación: técnica y material», en García Ballester, L. (ed.). *Historia de la Ciencia y de la Técnica en la Corona de Castilla*, vol. II. Valladolid: Junta de Castilla y León, 902-910.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. (2012). «Estancias y mobiliario doméstico multifuncional: alcobas y camas», en Franco Rubio, G.A. (ed.). *La vida de cada día. Rituales, costumbres y rutinas cotidianas en la España moderna*. Sevilla: Almudayna, 135-162.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M. (2016). «Desde la calle hacia mesas y alcobas. Privacidades materiales domésticas de Antiguo Régimen entre los grupos populares, intermedios y burgueses», *Tiempos Modernos*, 32, 398-418.
- GARCÍA LUJÁN, J.A. (2019). «Lujo y devoción en el espacio residencial de doña Leonor Rodríguez de Fonseca y Toledo, marquesa de Campotéjar (1605-1651) », *Imafronte*, 29, 9-28.
- GARCÍA RAMILA, I. (1958). «Don Diego de Riaño y Gamboa, insigne burgalés y hombre de Estado», *Boletín de la Institución Fernán González*, 37, 93-114.
- GARCÍA VÁZQUEZ, I. (2011). «Vida cotidiana en Ávila durante la época de Santa Teresa», *Arbante*, 1-19.
- GARCÍA-ABÁSULO, A. (2017). «Occidente y Asia en las crónicas de Filipinas del siglo xvii. La atracción de China y la acomodación de la Monarquía Hispánica en las antípodas», *e-Spania*, 28, 1-55.
- GARCÍA-OVIEDO Y TAPIA, JM. (2013). *Palacio y Casa Henao en sus documentos*. Ávila: Gráficas Marcá.
- GARRIDO YEROBI, I. (2018). «Estudio histórico-genealógico del palacio de Vallesantoro y de sus linajes propietarios: os Ongay, Fernández de la Cuadra, Ayanz de Ureta y Gregorio», *Zangotzarra*, 22, 173-342.
- GONZÁLEZ, E. (2010). *Guantes del siglo xvii*. Madrid: Museo del traje.
- GONZÁLEZ HERAS, N. (2012). «De casas principales a palacio. La adaptación de la residencia nobiliaria madrileña a una nueva cotidianeidad», *Revista de Historia Moderna*, 30, 47-66.



- GONZÁLEZ MONTES, F. (es Montes González, Francisco) (2017). «Un palacio novohispano en la corte de Madrileña. Tesoros virreinales de la casa ducal de Alburquerque», *Librosdelacorte.es*, 5, 145-192.
- GRIFFERO, T. (2010). *Atmosferologia. Estetica degli spazzi emozionali*. Bari: Editori Laterza.
- GUTIÉRREZ AYUSO, A. (2001). *El patrimonio de Magacela de la orden de Alcántara*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- GUTIÉRREZ USILLOS, A. (2018). «Un espléndido ajuar novohispano del siglo xvii en España. Transcripción del documento de tasación de los bienes libres de don Joseph de Silva, esposo de María Luisa de Toledo, marqueses de Melgar de Fernamental», *Anales del Museo de América*, XXVI, 146-238.
- GRUZINSKI, S. (2000). *El Pensamiento Mestizo*. Barcelona: Paidós.
- IWASAKI, F. (2016). «¡El olor! ¡el olor! Olores de santidad en Lima colonial», *Nuevas Indias*, 1, 61-116.
- JIMÉNEZ-BLANCO, MD. (2013). «El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto», *Cuadernos Arte y Mecenazgo*, 2, 1-148.
- JOSÉ I PITARCH, A. (2007). *Cofres de amor*. Castellón: Museu de Belles Arts de Castelló / Fundació Blasco de Alagón.
- JUÁREZ MÉNDEZ, N.P. (2019). «Historia de la cultura material: los bienes de una familia del siglo xvii en Parral», *Debates por la historia*, 7, 85-127.
- JUNQUERA MARTÍNEZ, A. y RAMÓN MORALA, J. (2019). «Léxico de origen italiano en documentos notariales del Siglo de Oro», *VenPalabras*, 2, 187-234.
- KAWAMURA, Y. (1999). «Arca japonesa del arte «Namban» en el Museo de Lorenzana», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 9, 81-86.
- KAWAMURA, Y. (2003). «Coleccionismo y colecciones de la laca extremo oriental en España desde la época del arte nanbam hasta el siglo xx», *Artigrama*, 18, 2011-230.
- KAWAMURA, Y. (2006). «Laca japonesa urushi en la capilla del relicario del monasterio de Guadalupe», *Norba-Arte*, XXVI, 79-87.
- KAWAMURA, Y. (2018). «Manila, ciudad española y centro de fusión. Un estudio a través del inventario del gobernador de Filipinas Alonso Fajardo de Tenza (1624) », *E-spania. Revue électronique hispaniques medievales*, 30, 1-36.
- KAWAMURA, Y. y PANCO GARCÍA-PUMARINO, I. (2010). «Un inrò lacado de Japón y el coleccionismo del arte asiático de los Galé», *Liño*, 16, 85-95.
- LABEAGA MENDIOLA, J. (1991). «Historia de la artesanía del hierro en Sangüesa (Navarra)», *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, 8, 9-72.
- LARREA KILLINGER, C. (1997). *La cultura de los olores. Una aproximación a la antropología de los sentidos*. Quito: Abya Yala.
- LÉVÊQUE AGRE, I. (1987). «Les parfums à la fin du Moyen Age: Les différentes formes de fabrication et d'utilisation, en Les soins de beauté. Moyen Âge, début des temps modernes», *Actes du IIIe Colloque International Grasse*. Niza: Université de Nice, 135-145.
- LOBATO FERNÁNDEZ, A. (2013). «Arte y promoción personal de un prelado durante el reinado de Felipe IV: el caso de Don Fernando de Andrade y Sotomayor», *De Arte*, 12, 153-174.
- LORENZO MONTERRUBIO, C. (2015). *Arte suntuario en los ajuares domésticos. La dote matrimonial en Pachuca, siglo xvii*. Pachucha: Universidad del Estado de Hidalgo.



- LOZANO ALTUEVA, F.J. (2017). *El Archivo Municipal de Blesa Inventario de los fondos de 1575 a 1829*. Blesa: Ayuntamiento de Blesa.
- LUENGO GASCÓN, E. (2007). «El aforismo o la visión fragmentada como estética de la actualidad: Baltasar Gracián, Joseph Joubert y Benjamín Jarnés», *Alazet*, 19, 55-84.
- LUNA QUINTANA, C. (2021). «Gregorio López: los exilios voluntarios de un anacoreta», *Hipógrifo*, 9, 317-326.
- MAGANTO, E.; VILLAR, A. y CLEMENTE, L. (2000). «Recuerdo histórico de la incontinencia urinaria», *Clínicas Urológicas de la Complutense*, 8, 13-50.
- MAÍLLO SALGADO, F. (1998). *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media*: Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- MÁRQUEZ MACÍAS, R. (2022). «Alimentos para Indias. Las cartas de llamada como fuente de referencia. Siglos XVI-XIX», *Memoria y Civilización*, 25, 377-398.
- MARTÍN, F.A. (2013). «Nuevas aportaciones sobre las reliquias y relicarios de San Fernando: Sevilla y Madrid», *Laboratorio de Arte*, 25, 417-432.
- MARTÍN MORALES, FM. (2016). *Glorario de ajuar doméstico en la Sevilla de Velázquez, Una aproximación a través de los inventarios notariales*, Sevilla: E.A.
- MARTÍNEZ, J. (2019). «Cinco siglos de Barroco en un instante televisivo. Perspectivas trasatlánticas para un análisis histórico de la cultura hispánica», en Muguruza Roca, I. y MOTA PLACENCIA, C. (ed.). *La «verde oliva y el laurel sagrado». Estudios in memoriam de José Javier Rodríguez Rodríguez*. Bilbao: Universidad, 197-216.
- MARTÍNEZ CRESPO, A. (1995). *Manual de Mujeres en el qual se contienen muchas y dever-sas reçeutas muy buenas*. Oviedo: Universidad.
- MARTÍNEZ LARA, P.M. (2011-2012). «Sedimento material de una vida humanista. El inventario de bienes de Pablo de Céspedes», *Boletín de Arte*, 32-33, 437-455.
- MARTÍNEZ RUIZ, E. (1994). «Sobre la vida y la muerte de la hermana Lorenza de San Pascual (1655-1721) », *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 8, 217-272.
- MAURA GAMAZO, G. (2018). *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica*, Madrid, Real Academia de la Historia, vol. II.
- MENA GARCÍA, C. (2004). «Nuevos datos sobre bastimentos y envases en armadas y flotas de la carrera», *Revista de Indias*, LXIV, 447-484.
- MERLEAU-PONTY, M. *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- MIERA MIQUEL, M. (2009). «La familia Llor de Olot, carpinteros de Cataluña en el siglo XVII», *IX Reunión Científica de la FEHM-UMA*. Málaga: Diputación de Málaga, 1153-1170.
- MIGUEL PASTOR, M. de y SENTERI OMARRENTERÍA, C. (2020). «La cama y el dormitorio. Dos momentos de cambio en la noción de intimidad en Occidente», *Constelaciones*, 8, 121-134.
- MONTES GONZÁLEZ, F. (2009). «Una aproximación a las fuentes documentales para el estudio del coleccionismo americano en España», *Artigrama*, 24, 203-223.
- MONTOJO MONTOJO, V. (2013). *Correspondencia mercantil en el siglo XVII las cartas del mercader Felipe Moscoso (1660-1685)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- MORÁN TURINA, J.M. y CHECA CREMADES, F. (1985). *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra.



- MORERA VILLUENDAS, A. (2009). «El escaparate, un mueble para una dinastía», *Espacio Tiempo y Forma. Serie IV, Historia Moderna*, 22, 107-130.
- MUÑOZ, S. (2006). «El «Arte Plumario» y sus múltiples dimensiones de significación. La Misa de San Gregorio, Virreinato de la Nueva España, 1539», *Historia Crítica*, 31, 121-149.
- MUÑOZ SANTOS, M.E. (2016). «El rey Carlos II y Alcalá de Henares. San Diego de Alcalá. Muerte del rey, testamento y exequias. Aportación documental», *XV Encuentro de historiadores del valle de Henares*. Guadalajara: Diputación, 133-152.
- NATALE, MC. di. (2010). «L'arte del corallo tra Trapani e la Spagna», en Rivas Carmona, J. (ed.). *Estudios de Platería: San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, 269-290.
- NAYA FRANCO, C. (2019). «Joyas-relicario: Agnus aovados «a dos haces» y otros «detentes»», en Alfaro Pérez, J. y Navas Franco C. (ed.). *Supra devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 218-230.
- NOONE, M. (2022). «El testamento, inventario post mortem y almoneda de bienes de Sebastián de Vivanco, maestro de capilla, catedrático y compositor del Siglo de Oro», *Cuadernos Abulenses*, 51, 17-49.
- NOVO ZABALLOS, J.R. (2010). «De confesor de la Reina a embajador extraordinario en Roma: La expulsión de Juan Everardo Nithard», en Martínez Millán, J. y Rivero Rodríguez, M. (ed.), *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos XV-XVIII)*, vol. 2. Madrid. Polifemo, 751-836.
- OLIVA SUÁREZ, R. (2011). «Salas y alcobas en san Cristóbal de La Habana. Siglos XVI y XVII», *Res Mobilis*, 10, 1-15.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, L. y PILO, R. (2012). «Recetario en busca de dueño: perfumería, medicina y confitería en la casa del II Duque de Montalto (1635-1666) », *Cuadernos de Historia Moderna*, 37, 103-125.
- ORDÓÑEZ GODED, C. (2004). «El mueble lacado. Métodos europeos hasta el siglo XVII», en AAVV., *Curso sobre mobiliario antiguo*. Madrid: GEIIC, 1-50.
- ORTEGA JIMÉNEZ, J.M. (2023a). «La carta de dote de Ana Félix de Guzmán: una aproximación a los bienes suntuarios de los II marqueses de Camarasa», *De Arte*, 22, 85-92.
- ORTEGA JIMÉNEZ, J.M. (2023b). «El patronazgo artístico de Francisco Diego López de Zúñiga, VI marqués de Gibraleón, en el convento de Nuestra Señora del Vado (Gibraleón, Huelva)», *Imafronte*, 30, 75-87.
- ORTUÑO SÁNCHEZ, M.F. (2006). *Manual práctico de aceites esenciales, aromas y perfumes*, Orihuela, Aiyana Ediciones.
- PÉREZ SÁNCHEZ, M. (1999). ««Arcas de prodigios» (A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia)», *Imafronte*, 14, 195-210.
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A. (2011). «Relaciones artísticas de los duques de Baviera con España en el reinado de Felipe II», en Martínez Millán, J. y González Cuerva, R. (coord.). *La dinastía de los Austria: las relaciones entre la Monarquía Católica y el imperio* vol. 3. Madrid: Polifemo, 1769-1836.
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A. y MORDAN, A. (2001). «Luxury Goods for Royal Collectors: exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612) », *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 1-127.



- PERROT, M. (2011). *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela.
- PIERA MIQUEL, M. (2009). «Quan s'és jove per fer bonic i quan s'és gran per no fer fàstic. Tocadores y lavamanos en la vivienda catalana de la época moderna», *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos*, VIII, 94-117.
- PIERA MIQUEL, M. (2012). «Los muebles con secreto: esconder, exhibir, aprender», *Revista de Historia Moderna*, 30, 159-175.
- PIQUERAS FLORES, M. (2018) «La recreación del espacio natural en el interior del espacio urbano: Casa del placer honesto, de Salas Barbadillo», *Revista Estudios*, 1-12.
- POSTIGO VIDAL, J. (2020). «La presencia de relicarios en los interiores domésticos de Zaragoza durante los siglos xvii y xviii», en Serrano Martín, E. y Postigo Vidal, J. (ed.). *Élites políticas y religiosas, devociones y santos (siglos xvi-xviii)*. Zaragoza: IFC, 351-381.
- POUNDS, N. (1999). *Historia de la vida cotidiana*, Barcelona, Ed. Crítica.
- PUIG COSTA, M. (2017). «Sobre el coleccionismo. Introducción a la historia», *Discurso de ingreso en la Real Academia Europea de Doctores*. Barcelona: Real Academia Europea de Doctores.
- QUILES GARCÍA, F. (2023). «Arte en lugares impropios de la Sevilla barroca (mediados del siglo xvii)», *Cuadernos de Historia del Arte*, 40, 29-56.
- QUINTANAR CABELLO, V. (2024). ««Es de más valor que la ordinaria». La plata del Perú en los inventarios de la emperatriz Isabel de Portugal. Usos y funciones», en Pérez SÁNCHEZ, M. y GARCÍA ZAPATA, I.J. (ed.). *Historias de lujo. El arte de la plata y otras artes suntuarias*. Madrid: Editum, 304-319.
- QUIRÓS GARCÍA, M. (2011). «Léxico e inventarios de bienes en el Bilbao del Siglo de Oro», *Oihernart*, 26, 423-453.
- QUISBERT CONDORI, P.L. (2011). «Delio en el Argénteo Monte: nuevos datos en torno a la vida de Diego Mexía de Fernangil en la villa imperial de Potosí», *Alpha*, 33, 257-272.
- RAMOS PALENCIA, F. (2016). «Révolution industrielle, identité et effet trickle-down dans une économie sous-développée: le «monde des couleurs» dans une petite province castillane (Palencia), 1750-1850», en Marty, N. y Escudero Gutiérrez, A. (ed.). *Consommateurs & Consommation: XVIIe-XXIe siècle: regards franco-espagnols*. Perpignan: Presses universitaires de Perpignan, 47-77.
- RAMOS-SUÁREZ, M.A. (2016). «Doña María Guadalupe de Lancaster, duquesa de Aveiro, y su devoción a los mártires de Japón», en Gómez Aragón, A. (ed.). *Japón y occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro*. Sevilla: Aconcagua Libros, 443-453.
- RECONDO S.I., J.M. (1951). «Nuevos documentos sobre el Castillo de Javier», *Príncipe de Viana*, 44-45, 273-285.
- REY SÁNCHEZ, G. (2010). «Lenguas y dialectos hispánicos en los villancicos del siglo de oro. edición de villancicos españoles del siglo xvii (1621-1700)», tesis doctoral Universidad de Salamanca.
- RIVAS ALBALADEJO, Á. (2010). «La mayor grandeza humillada y la humildad más engrandecida»: El VI conde de Monterrey y la embajada de obediencia de Felipe IV a Gregorio XV», en Martínez Millán, J. y Rivero Rodríguez, J. (coord.). *Centros de poder italianos en la monarquía hispánica (siglos xv-xviii)*, vol. 1. Madrid: Polifemo, 703-750.
- RIVAS PÉREZ, J.F. (2022). «Muebles que cuentan cosas. El ajuar doméstico de doña Rosa Juliana de Tagle, primera marquesa de Torre Tagle (Lima, 1762)», en Birriel SALDEDO, M.M. y



GARCÍA GONZÁLEZ, F. (ed.). *Casa y espacio doméstico en España y América (siglos XVI-XIX)*. Madrid, Vervuert, 271-299.

- RODA PEÑA, J. (2007-2008). «Los bienes artísticos de Diego de Paiva, un comerciante portugués en la Sevilla del siglo XVII», *Atrio*, 13-14, 127-160.
- RODRÍGUEZ BECERRA, S. y HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2010). «El convento franciscano de Santa María de Belén de Palma del Río en el siglo XVII», *Ariadna*, 21, 419-470.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M. (2013). «Patrimonio y exhibicionismo aristocrático en Guadix: la casa de los Pérez Pastor Molleto», *Boletín del Centro Pedro Suárez*, 26, 201-227.
- RUIZ GUTIÉRREZ, A. (2010). «Influencias artísticas en las artes decorativas novohispanas», en San Ginés Aguilar, P. (coord.). *Cruce de miradas, relaciones e intercambios*. Granada: Universidad de Granada, 333-344.
- RYBCYNZKY, W. (1989). *La casa, historia de una idea*, Madrid, Nerea.
- SÁIZ, M.J. e IZCO, J. (2013). «Las camelias en el arte nanban de España (siglos XVI y XVII)», *Camelia*, 22, 15-16.
- SAHLINS, M. (2001). «Dos o tres cosas que sé acerca del concepto de cultura», *Revista Colombiana de Antropología*, 37, 290-327.
- SÁNCHEZ BELÉN, J.A. (2010). «El comercio holandés de las especias en España en la segunda mitad del siglo XVII», *Hispania*, LXX, 633-660.
- SÁNCHEZ FERRER, J. (1989). *El alfar tradicional de Chinchilla de Montaragón*, Albacete: Instituto de Estudios Albaceteños.
- SÁNCHEZ MARCOS, M. (1996). «Algunas precisiones sobre cajitas de rapé», *Salamanca. Revista de Estudios*, 37, 207-239.
- SÁNCHEZ RAMOS, V. (2022). «Una rareza del orbe: el unicornio bajo los Austrias», *Tiempos modernos*, 44, 169-207.
- SÁNCHEZ RAMOS, V. (2024a). «Mobiliario hispano-asiático de mediados del siglo XVII: El sueño doméstico de don Diego Fajardo», *Tiempos Modernos*, 14, 54-96.
- SÁNCHEZ RAMOS, V. (2024b). «El atuendo de un caballero en Hispano-Asia en la segunda mitad del siglo XVII: don Diego Fajardo, gobernador de Filipinas», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna*, 37, 103-40.
- SÁNCHEZ RUBIO, R. y TESTÓN NÚÑEZ, I. (2011). ««Por mares de olvidos». Correspondencia privada e Inquisición en Nueva España. Siglos XVI-XVIII», *Escritas das mobilidades*, 5, 46-80.
- SANTA CRUZ, N.S. (2023). ««Y le cubrió la cabeza de algalia pura». El uso de los aromas en la corte andalusí a la luz de las fuentes textuales y la cultura material», en Santa Cruz, N.S.; García García, F.; Rodríguez Peinado, L. y Romero Medina, R (ed.). *(In)materiaidad en el arte medieval*. Gijón: Trea, 179-208.
- SANTOS FERNÁNDEZ, C. (2013). «Documentos para la historia del libro en Galicia. Diez bibliotecas compostelanas del primer tercio del siglo XVII», *Nalgures*, IX, 283-401.
- SARTI, R. (2003). *Vida en familia. Casa, comida y vestido en la Europa Moderna*. Barcelona: Crítica.
- SERRANO MARTÍN, E. (2017). «Devociones en Zaragoza en el siglo XVII: Vírgenes aparecidas, mártires y obispos», *Dimensioni e problemi della ricerca storica*, 2, 113-154.
- SIGAUT, N. (2017). «Los virreyes y la circulación de objetos y modelos», *Anales del Museo de América*, XXV, 6-24.



- SIMAL LÓPEZ, M. (2016). «Compras y encargos para la decoración de los cuartos reales de Felipe IV e Isabel de Borbón en el recién construido palacio del Buen Retiro (1633-1640)», en García García, B. (ed.). *Felix Austria. Lazos familiares, cultura política y mecenazgo artístico entre las cortes de los Habsburgo*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 137-178.
- SOBRADO CORREA, H. (2007). «El reino de las apariencias: el consumo conspicuo de la hidalguía gallega en la edad moderna», *Revista de Historia*, II, 455-483.
- STEEL, M. (2010). *Estética del aparecer*. Barcelona: Kailash.
- THOMAS, N. (1991). «Against Ethnography», *Cultural Anthropology*, 6, 306-322.
- TORRALBA SORIANO, F. (1990). «Dos arcas «namban» japonesas en el Museo Diocesano de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 51, 763-770.
- TORRALBA SORIANO, F. et alii. (2003). «Museo de Zaragoza. Colección de arte oriental Federico Torralba», *Artigrama*, 18, 125-160.
- URQUÍZAR, A. (2007). *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons.
- URREA, J. (2007). «La biografía al servicio del conocimiento artístico. El escultor Juan Antonio de la Peña (h. 1650-1708)», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes Purísima Concepción*, 42, 43-56.
- URREA, J. (2016). «La Real Cartuja de Nuestra Señora de Aniago. Revisiones y precisiones», *Conocer Valladolid. X Curso de Patrimonio Cultural*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 75-108.
- VARGAS CETINA, G. (2024). «Nubes de perfume: Un acercamiento antropológico al incienso en las procesiones religiosas sevillanas», *Magotzi*, 12, 1-8.
- VELA SANTAMARÍA, J. (2024). «Platería civil en el Valladolid de 1600: Funciones y tipos», en Pérez Sánchez, M. y García Zapata, I.J. *Historias de lujo. El arte de la plata y otras artes sumtuarias*. Madrid: Editum, 370-385.
- VICTORIA OJEDA, J. (2017). «El ámbar gris como recurso marino en la península de Yucatán, siglo XVI al XIX. Una historia corta», *Desde el Sur*, 9, 221-235.
- VILLAESCUSA SÁNCHEZ, M. (2010). «El herrero en la cocina a través de los siglos», *Cangilón. Revista de Etnografía*, 33, 309-314.
- VILLARINO CELA, E.C. (1996). «Hechizo de amor en un entremés del siglo XVII», *Actas IV Congreso Internacional Siglo de Oro*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá, 1655-1650.
- WIGLEY, M. (2009). «La arquitectura de la atmósfera», en Díez Moreno, C. y García Grinda, E. (ed.), *Breathable*. Madrid: Ediciones de la Universidad Europea de Madrid.
- WÖLFFIN, H. (1991). *Renacimiento y barroco*. Barcelona: Paidós.
- ZUNZUNEGUI, A.P. (1965). «Recipientes cerámicos utilizados en el comercio de Indias», *Boletín americanista*, 19, 21-38.



GUSTOS FEMENINOS EN LA CORTE BARROCA. LOS RETRATOS DE ISABEL DE BORBÓN Y MARIANA DE AUSTRIA

Beatriz Romero Chaves

bromero2@us.es

Universidad de Sevilla

RESUMEN

La moda femenina ha sido una constante muestra de poder y distinción a lo largo de toda la historia. En la España barroca, llena de artificio, teatralidad y opulencia, la indumentaria de las mujeres de la realeza marcaba toda una influencia para las clases aristocráticas y pudientes de la sociedad, a la vez que las protagonistas se reafirmaban en su papel de autoridad y potestad, de posición privilegiada y valiosa. El retrato del siglo XVII permite descubrir y contextualizar que la indumentaria mostraba un compendio de gustos por parte de las dos esposas de Felipe IV, marcado por el lugar de nacimiento y el país en el que reinaron. El siguiente trabajo analiza una serie de retratos de ambas reinas realizados por autores no solo de relevancia, como Velázquez o Rubens, sino también por otros menos conocidos o de autoría anónima. Todos ellos examinados para apreciar el gusto y la moda de la realeza española de la época, y como un reflejo de la personalidad y forma de ser de ambas soberanas.

PALABRAS CLAVE: arte moderno, España, moda femenina, poder político.

FEMALE TASTE AT THE BAROQUE COURT. THE PORTRAITS OF ISABEL DE BORBÓN
AND MARIANA OF AUSTRIA

ABSTRACT

Women's fashion has been a steadfast symbol of power and distinction throughout history. In the Baroque Spain, - marked by artifice, theatricality and opulence- the clothing of royal women set a definitive trend for the aristocratic and affluent classes of society, while simultaneously reaffirming their own roles of authority and sovereignty, as well as their privileged and esteemed status. The 17th century portrait offers a valuable lens through which to discover and contextualize that the clothing showed a compendium of tastes on the part of the two wives of Philip IV, marked by the place of birth and the country in which they reigned. This paper analyzes a series of portraits of both queens, created not only by renowned authors such as Velázquez or Rubens, but also by lesser-known or anonymous painters. Each of these works is analyzed to appreciate the taste and fashion of the Spanish royalty of the time, and as a reflection of the personality and way of being of both sovereigns.

KEYWORDS: modern art, Spain, political power, women's fashion.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.09.02>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 9; junio 2025, pp. 37-53; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

Las dos esposas de Felipe IV, Isabel de Borbón y Mariana de Austria, fueron muy diferentes, tanto en su forma de llevar los asuntos de Estado como en su personalidad. Lo que resulta más interesante es que la imagen de cada una de ellas no permanece estática a lo largo de sus vidas, sino que la representación se adecua a la función que en cada momento desempeñan (Oliván Santaliestra 2006). La época en la que les tocó reinar se distinguió notablemente por la riqueza del vestido y de sus adornos, conjugando la idea del apego a la moda y al poder (Bosse y Potthast 1999); un «lujo rígido» como fue el traje barroco español, que a través de sus volúmenes acusados, telas oscuras, pesadas y tiesas, profusos adornos e impresionantes joyas, manifestó un doble propósito: realzar la apariencia y ocultar el cuerpo de la mujer, que se cubría, comprimía y aislaba para impedir la apreciación de sus formas naturales (Cruz de Amenábar 1995). Todo ello sin dejar de lado la filosofía del aparentar típicamente barroca (Sánchez Quevedo 1995). El cambio en las costumbres, en la forma del traje y en el tocado eran signos de una nueva forma de existencia en España (Bonet Correa 1990), siguiendo la moda de las personalidades más destacadas, especialmente la de las esposas de Felipe IV.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la historiografía existen estudios generalizados sobre moda europea que cobraron auge a partir de los años 80 del siglo xx, como los que realizan varios autores sobre los cambios en la indumentaria desde el Renacimiento hasta la época contemporánea. En el ámbito de la mujer, destacan las aportaciones de Isabel Cruz de Amenábar (1995), remarcando la idea de «absurda incomodidad» en la moda femenina desde tiempos medievales. Ya en el siglo xxi, remarcamos trabajos como el de Diana Avellaneda (2006), centrado en la ropa interior de la mujer como reclamo estético y, más recientemente, Carlos Bembibre (2022), con especial énfasis en la descripción de las prendas interiores más polémicas de la mujer, como el verdugado o el tontillo.

Respecto a las protagonistas de este trabajo, Isabel de Borbón y Mariana de Austria, tempranamente encontramos alguna obra en la que aparecen contadas descripciones sobre las joyas de Isabel de Borbón, como la de Henrique Flórez (1761) o Carlos Mendoza (1880), aludiendo al carácter psicológico de Mariana. Sin embargo, en la época contemporánea ambas monarcas han sido tímidamente descritas destacando rasgos de su personalidad y algunas puntualizaciones sobre sus gustos de moda en obras dedicadas a su marido Felipe IV, a través de autores como José Calvo Poyato (1995), José N. Alcalá Zamora (2005) y Alfredo Alvar Ezquerro (2018). En escasas ocasiones aparecen brevemente descritas como protagonistas, constituyendo trabajos excepcionales los de Carlos Fisas (1988), Laura Oliván Santaliestra (2006, 2011), Pilar García Louapre (2008), Carmela V. Mattza Su (2017) y Teresa Fernández de la Hoz (2017), esta última con su descripción de la entrada de Mariana de Austria en España.



Sin embargo, existen carencias evidentes en cuanto a la moda y los gustos estéticos a la hora de analizar profundamente los retratos de estas dos reinas. Aunque Natividad de Diego y González realizó breves consideraciones sobre los retratos reales en el marco de la descripción sobre la indumentaria española (2011), el tema no ha sido tratado con la dedicación que merece. De ahí que el objetivo de este trabajo consista en analizar y realizar una descripción comparativa de la indumentaria de Isabel de Borbón y Mariana de Austria, conectando el espacio de la moda con la personalidad de cada una de ellas, algo no realizado anteriormente. Merece la pena ponerlo en valor, dado que ambas fueron verdaderamente poderosas en el siglo XVII, dejando una estela importante en siglos posteriores tanto en la realeza española como en la sociedad en general.

En cuanto a la metodología, se ha partido de un enfoque interdisciplinar en el análisis de las fuentes correspondientes al tema de la moda y el siglo XVII, centrándonos en las figuras de las dos reinas españolas. Asimismo, utilizamos varios cauces para cumplir los objetivos propuestos. Partimos de un estado de la cuestión bibliográfica al respecto para la consulta y análisis de la temática. También se han realizado visitas en Madrid a los museos del Prado, Thyssen-Bornemisza, Cerralbo, del Traje, Lázaro Galdiano, Arqueológico Nacional y, en Toledo, el museo de El Greco. Otras imágenes han sido tomadas de Internet de libre acceso. Todas estas obras se analizaron detalladamente, y con las mismas, elaboramos una base de datos, que se convirtió en una herramienta fundamental para la obtención de resultados deseados.

3. ISABEL DE BORBÓN: ENTRE LA MODA FRANCESA Y EL ÍMPETU DE MODERNIDAD

Isabel de Borbón (1603-1644), hija del rey francés Enrique IV y de María de Médici, fue reina de España entre 1621 y 1644, como primera esposa de Felipe IV. Contrajeron nupcias el 25 de noviembre de 1615, siendo Príncipe de Asturias. La boda, por poderes, tuvo lugar el 18 de octubre de 1615, cuando la princesa aún no tenía trece años. Tuvieron seis hijas y un hijo, de los que sólo sobrevivieron Baltasar Carlos y María Teresa (Alcalá-Zamora 2005).

Muy querida por el pueblo y por su esposo (Barbeito Carneiro 2007), Isabel fue una soberana muy influyente, y no dudó en mostrarse abiertamente en contra del gran poder que ostentaba el conde-duque de Olivares, aconsejando a su esposo que limitase sus atribuciones. A pesar de que estos ministros podían acumular un poder importante, la consorte contaba con una serie de medios y fortalezas que utilizó para influir notablemente en su esposo (García Prieto 2013). Sin embargo, Olivares acabaría harto de acatar las imposiciones de la reina (Alvar Ezquerro 2018). A partir de 1640, Isabel de Borbón asumió las tareas de gobierno en calidad de Gobernadora en tanto Felipe IV se encontraba en el frente de Aragón. Durante este periodo, la reina cumplió su deber con responsabilidad y se encargó de negociar con distintos financieros el adelanto de los fondos necesarios para la campaña militar. Además, gozó de gran reconocimiento público, siendo constantemente alabada, desde España a Puerto Rico (Mattza Su 2017). En el terreno sentimental, la escasa felicidad conyu-





Fig. 1. Rodrigo de Villadrando, *Isabel de Borbón, futura reina de España*, h. 1620, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado. Imagen: www.museodelprado.es

gal de la reina era del dominio público, al conocer perfectamente los devaneos amorosos de su marido, asunto que llegó incluso a oídos de los Embajadores venecianos, que se sintieron especialmente alertados (Losa Serrano y Cózar Gutiérrez 2004).

Mujer muy culta, protegió las letras y fomentó las artes, invirtiendo generosamente en gastos de mecenazgo artístico (Carrió-Invernizzi 2008) y engrandeciendo la antigua Colección Real del actual Museo del Prado. La reina falleció en Madrid, el 6 de octubre de 1644, cuando era de nuevo Gobernadora. A pesar de que Isabel de Borbón no fue madre de rey, sus restos descansan en el Panteón de Reyes del Monasterio de El Escorial. Posteriormente, también fue reconocido su carácter caritativo, al legar en testamento una parte de sus bienes para fundar una hospedería de soldados pobres.

En cuanto a su existencia, aunque Isabel de Francia estaba muy arraigada a las costumbres y hábitos indumentarios de su país natal, al contraer matrimonio llevó a cabo un importante cambio estético. De hecho, nada más atravesar la frontera, Isabel se desnudaría de sus ropas francesas para vestir el traje español (Alcalá-Zamora 2005). Tampoco duraría en despedir a la pequeña corte que había traído desde Francia, considerándose desde entonces una auténtica reina española (García Louapre 2008).

Para constatar estas afirmaciones, el primer retrato que analizaremos es de Rodrigo de Villadrando (*fig. 1*). El pintor madrileño lo realizó cinco años después de la llegada de Isabel de Borbón a Madrid, cuya entrada fue de lo más espectacular: montada en una hacanea blanca, sobre un sillón de plata dorada, gualdrapa de terciopelo negro, bordada de canutillo y vestida a la francesa, con saya entera de raso encarnado bordado, lechuguilla, collar, arracadas y cinturón de gruesos diamantes y luciendo el joyel de los Austrias. La cabeza iba cubierta con una gorrilla adornada de diamantes, siguiendo la moda de su país (León Pínelo 1931). No es de extrañar que las joyas de la reina llamaran la atención de todos por el gusto y el sumo precio de estas (Flórez 1761). En el retrato de Villadrando, se aprecia como desde un primer momento, la sofisticación de la indumentaria va a ser notable en los retratos de la protagonista. Destaca la enorme gorguera que transmite una sensación agobiante en el cuello, al igual que las mangas con puntillas, de gran elaboración. El vestido está muy ornamentado, haciendo uso del verdugado, el tocado es de plumas y el complemento en este caso es el pañuelo blanco. Debe tenerse también en cuenta que, precisamente a partir de 1620, la estilización y exageración de las modas aumenta con la proliferación de pelucas, lazos, moños, rubores, colorettes, lunares y polvos (Fernández Christlieb 2004).

De ese mismo año es el retrato anónimo *Isabel de Borbón, reina de España, primera esposa de Felipe IV* (h. 1620, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado), muy similar al anterior. Se ha representado a la joven reina sobre fondo neutro, mirando frontalmente al espectador en clara comunicación con él, con la mano izquierda sobre la cadera y la derecha apoyada en un abanico. Ricamente ataviada, lleva un traje gris decorado con flores de color verde oscuro que se repiten en grupos simétricos. El cuello y los puños son muy amplios y están realizados en encaje. Nuevamente se ha hecho uso del verdugado, así como del busto aplastado por medio de cartones especiales, como era costumbre en la época. Espléndidamente alhajada, destacan en su atuendo el oro y las piedras preciosas engarzadas; las perlas en las orejas, el cabello y por supuesto en el vestido, costumbre que se extendió también entre la nobleza española (AA.VV. 1983). Sobre el pecho de la soberana se encuentra el llamado «joyel rico», del que pende la famosa perla «Peregrina»¹.

¹ La «Peregrina» cuenta con una larga historia no exenta de contradicciones y polémicas. Posteriormente a que Mariana de Austria la luciera en sus retratos, la joya se dio por perdida en el incendio del Alcázar de 1734, para volver a aparecer en un inventario a finales del Siglo de las Luces, pasar por las manos de Napoleón III, varios millonarios, una subasta neoyorkina en 1969 y terminar





Fig. 2. Anónimo. *Isabel de Borbón, reina de España*, h. 1620, óleo sobre tela, París, Palacio de Versalles. Imagen: www.chateauversailles.fr

También anónimo es el retrato conservado en el Palacio de Versalles (*fig. 2*). Volvemos observar la gorguera con encajes de gran calidad. Los pendientes de perlas no son muy largos y aun así, colisionan contra la gorguera. El tocado también es a base de perlas, admiradas por la realeza del momento, al igual que las plumas y la tiara combinada con brillantes (Ortega Morejón 1943). El atuendo también muy ornamentado y ostentoso, con piezas de orfebrería incrustadas y grandes botones de plata.

Sin embargo, los más conocidos serán los retratos realizados por Diego Velázquez. Se realizaron tanto para los distintos palacios como para ser enviados a los parientes del rey y al extranjero. Velázquez retrató a la reina en varias ocasiones.

siendo utilizada por la actriz Liz Taylor en una película de ese mismo año. Actualmente su propietaria es anónima (Freire 2023).



Fig.3. Diego Velázquez, *La reina Isabel de Borbón*, 1632, óleo sobre lienzo, Viena, Kunsthistorisches-Museum. Imagen: www.khm.at/en

A estas alturas, el género del retrato había alcanzado un nivel de calidad tan alto y continuidad debido a que la importante corte iba llamando a su servicio a los artistas más destacados de cada momento (Portús Pérez 2005).

Son retratos de aparato donde la soberana se muestra en actitud hierática y a la vez orgullosa, mirando directamente al espectador. Las crónicas destacan el gran atractivo y simpatía de la reina, además de su intelecto. En el primero de ellos (*fig. 3*) observamos que la gorguera es mucho más discreta en este caso, lo cual propició un tipo de peinado, llamado «bobo» y los pendientes no podían ser muy largos, además de que los cuellos de encajes habían sido prohibidos, pues algunos arbitristas achacaron una parte de la ruina del país al lujo en el vestir, y el gobierno español decidió en varias ocasiones tomar cartas en el asunto dictando leyes –de escasos efectos prácticos- contra el lujo excesivo (Calvo Poyato 1989). El rico sayo o cuerpo, rematado en punta, tenía mangas dobles, y la basquiña es un cuerpo independiente. Se

anudaba por detrás y debajo tenía el incómodo corpiño, antecesor del corsé. Nuevamente, aparece el pecho completamente aplastado y la basquiña con forma cónica gracias al ya comentado verdugado, siendo muy extendido el de tela satina. En esta obra el rico sayo se adorna con perlas blancas y todo el conjunto está muy ornamentado. Se observa también las mangas dobles, el extenso abotonado y la parte del pecho totalmente aplastada. De nuevo aparecen el abanico y el pañuelo, elementos indispensables en el atuendo de una dama española del siglo de Oro. Otros complementos típicos de las reinas en este tipo de retratos son los anillos, luciendo varios en ambas manos. La ausencia de pendientes en esta ocasión se debe al uso de la gorguera de gasa.

El retrato que se encuentra en una colección privada neoyorkina (*Isabel de Borbón*, 1632, óleo sobre lienzo), es prácticamente similar a todos los de Velázquez, salvo que la basquiña es aún más amplia por la colocación del guardainfante, moda impuesta desde Francia². Consistía en un armazón que se colocaba en la cintura, realizado con aros de metal o mimbre y cuerdas. En España este artilugio se fue complicando más a partir de los años treinta, llegando a adquirir tales dimensiones que las damas tenían que atravesar las puertas de lado, en algunas ocasiones sin lograrlo (Calvo Poyato 1989). El guardainfante, junto con el escote en las mujeres, son los dos signos que más caracterizan a la época de Felipe IV. El guardainfante fue criticado en la época y se le pidió al rey prohibir esos trajes «tan profanos», intentando liberar el cuerpo de la mujer del empaque y la incomodidad (Sousa Congosto 2007). En el retrato que nos ocupa también se ha utilizado plumas en el cabello, que era bastante común entre las reinas e infantas de la época. Los adornos son diferentes, con hilos de oro, pero volvemos a observar las mangas amplias y dobles, el abotonado, el abanico y el sillón en el que apoya su mano.

De gran singularidad es *Isabel de Borbón con traje brocado* (fig. 4), un retrato de medio cuerpo, modelo creado por Rubens durante su segunda estancia en España, entre 1628 y 1629, por encargo de su tía Isabel Clara Eugenia de Austria, gobernadora de los Países Bajos. Existen algunas variantes pero todas muy parecidas: en esta ocasión, vemos que luce un traje de brocado en oro, gola valona, tocado corto pendientes y collar de perlas, del que cuelgan las joyas más emblemáticas que llevaban las reinas de España: el diamante del «Estanque», nuevamente con la perla «Peregrina» pinjante. En este caso, la reina figura con un rico vestido bordado con perlas y con el conjunto de tocado y joyas al completo, desapareciendo el pañuelo y el abanico que apoya sobre una mesa, elementos accesorios que presenta la otra modalidad que hemos estado viendo anteriormente. Este retrato hace pareja con otro de su esposo, vestido de igual forma (*Retrato de Felipe IV con traje de brocado negro*), ambos adquiridos durante el reinado de Alfonso XII.

También de Velázquez pero completamente diferente es el retrato ecuestre realizado hacia 1635 (*La reina Isabel de Borbón, a caballo*, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado). Destaca tanto la gualdrapa que protege el caballo como el traje

² Llamado así porque se usó para ocultar embarazos, sobre todo inoportunos (Avellaneda 2006).





Fig.4. Pedro Pablo Rubens, *Isabel de Borbón con traje brocado*, h. 1632, óleo sobre lienzo, Madrid, Galería de las Colecciones Reales. Imagen: www.galeriadelascoleccionesreales.es

que viste la reina, uno de cuyos motivos decorativos principales es la repetición continua del anagrama de su nombre, un diseño muy parecido al que había utilizado en retratos de tres años anteriores (Oliván Santaliestra 2011). La reina vuelve una vez más a mirar al espectador, orgullosa, al igual que sus suegros y su hijo. Luce la «Peregrina» en un traje compuesto por las ya conocidas mangas dobles, una capa, la gorguera ya más discreta y el peinado «bobo» con tocado de plumas en el cabello. Si lo comparamos con el retrato de su esposo que hace pareja (*Felipe IV, a caballo*, h. 1635, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo del Prado), curiosamente el caballo es blanco en contraposición al oscuro de su marido, como solía ser habitual, llevándolo a paso lento. También se aprecia el cambio de actitud, a través del caballo en corveta, demostrando el máximo poder y la mirada al frente del rey, en contraposición a la dulce y sosegada expresión que mostraba Isabel.

Uno de sus últimos retratos fue el realizado también por Velázquez (*Isabel de Borbón*, h. 1638, óleo sobre lienzo, Reino Unido, Royal Collection Trust). En esta ocasión, hay mayor sobriedad en el vestido, dado al cambio de la moda, las mangas no son dobles sino algo abullonadas y se estrechan en la parte inferior. La gorguera es mucho más pequeña pero hay elementos que se repiten como la silla en la que



se apoya y el abanico. Sin embargo, aparece por primera vez el perrito como detalle anecdótico y símbolo de fidelidad. Unos años más tarde, Isabel fallecería dando a luz a su octavo hijo (1644).

4. MARIANA DE AUSTRIA: DE LA AUTOAFIRMACIÓN ESPAÑOLA A LA SEVERIDAD REGENTE

Mariana de Austria, segunda esposa de Felipe IV, era hija del emperador Fernando III del Sacro Imperio Romano Germánico y de la infanta María Ana de España. También fue regente (1665-1675) como madre de Carlos II. El matrimonio se celebró el 7 de octubre de 1649, cuando ella contaba con 15 años, en Navalcarnero (Madrid). Tuvieron cinco hijos; solo llegaron a edad adulta: la infanta Margarita Teresa y el futuro Carlos II. A diferencia de la anterior esposa, Mariana, la princesa austriaca de gran nariz, gruesos labios y marcado prognatismo, fue duramente enjuiciada y criticada: tachada de floja, débil, ignorante, obstinada, irresponsable, autoritaria y caprichosa. Para el pueblo esta alemana pelirroja y antipática no debería estar gobernando y en los mentideros y calles se cantaban incluso coplillas en su nombre (Row 2016), dejando atrás el carácter de la inocente niña risueña que desembarcó en España hacia varias décadas (Cervera Moreno 2016). Al parecer, la reina Mariana no estaba preparada para gobernar una nación, debido a su carácter desdenoso y altanero (Calvo Poyato 1995). Además de tímida e indecisa, sentía escrúpulos de conciencia a la hora de tomar decisiones, lo que la obligaba a continuas consultas y a dilatar la resolución de los asuntos (Ríos Mazcarelle 1997). Por todo ello, levantó el resentimiento de los nobles cortesanos que no aprobaban su comportamiento advenedizo. Valenzuela llegó a usurpar su calidad y privilegios (Giorgi 2016), a pesar de que gozó de la protección de la reina (Mendoza 1880). Sin embargo, esta veló siempre por los intereses de la casa de Austria; falleció cuatro años antes que Carlos II (16 de mayo de 1696, en el antiguo palacio de los duques de Uceda, Madrid), evitándose ver a un príncipe de la casa de Borbón en el trono de España. Sus restos también descansan en El Escorial.

De la segunda esposa de Felipe IV se conservan pinturas que la retratan desde su infancia, en los cuales ya se advierte la personalidad que tendrá durante toda su vida. Los primeros retratos que encontramos de Mariana de Austria son flamencos, concretamente de Frans Luycks. De dicho autor, el más temprano de ella conservado se encuentra en el Museo del Prado (*Mariana de Austria*, 1639-1640, óleo sobre lienzo), cuando contaba con unos seis años. La pequeña viste la moda flamenca, con un conjunto a base de saya y corpiño de color dorado, por su corta edad. Las abultadas mangas y el cuello de encaje blanco son muy propios también en la indumentaria de la protagonista. Llama igualmente la atención las pesadas joyas, las pulseras y el collar de perlas, así como la ausencia de pendientes. El cabello suelto no posee ningún adorno aún, dado que era muy pequeña. Destaca el semblante austero y triste que se va a repetir en los retratos a lo largo de toda su vida. El recurso del abanico y la mano apoyada en la mesa también va a ser recurrente; algo curioso es el telón y la arquitectura de fondo, característico en los retratos realizados de ella por este pin-





Fig.5. Frans Luyckx, *Mariana de Austria*, mediados del siglo XVII, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, depósito en otra institución. Imagen: www.museodelprado.es

tor. De hecho, unos años más tarde la retrataría de nuevo (*fig. 5*), probablemente guardando luto por su madre, fallecida en mayo de 1646. Mariana está vestida de la misma manera que Claudia de Médici en el retrato que realizó Luyckx (1635, óleo sobre lienzo, Viena, Kunsthistorisches Museum), donde también guarda luto y aparece el mismo tipo de vestido, con ligeras variantes. Además, si lo comparamos con el resto de los retratos conservados de Mariana, comprobamos que el entorno en él es mucho más sobrio: no hay cortinajes, ni flores, ni abanicos. El peinado muy rizado, por encima de los hombros, los cuellos y las mangas blancas, la profusión de joyas, etc., se repiten en ambos retratos, salvo el abanico de Catalina, ya que Mariana lleva en sus brazos un perrito, dotando a la obra de mayor emotividad.

En el lienzo del mismo autor (*Mariana de Austria*, h. 1646, óleo sobre lienzo, Museo del Prado, depósito en otra institución), se observa la diferencia entre los retratos flamencos y españoles. Aquí Mariana tenía solo once años, pero aparece con más edad que en el anterior del artista, en el que guardaba luto. Además, se la muestra corpulenta y desarrollada; se cree que se pintó así para impresionar a Felipe IV y lograr que accediera a casarse con ella, como finalmente ocurrió. El vestido vuelve a hacer uso del verdugado, las mangas dobles, de jubón, acuchilladas -influencia de



la moda francesa- y abullonadas. Sin embargo, en todos estos retratos vemos que el cuello es muy diferente, ya que aparece sin la golilla que llevaba su anterior esposa Isabel. El vestido es muy rico, completamente adornado con elaborados encajes blancos, cuello blanco y pesadas joyas, sobre todo el collar. Los pendientes con forma de lazos también son muy originales, llamando la atención el tocado de plumas y el pelo muy rizado, que no aparecería en sus retratos posteriores, al contrario que sucede con recursos como el abanico y la mano apoyada, los cuales se repiten nuevamente.

En la estampa realizada por Jacob Thouvenot (*Mariana de Austria*, 1649, Madrid, Museo Lázaro Galdiano), la reina aparece de medio cuerpo, obra realizada, posiblemente, con ocasión de su matrimonio con Felipe IV. Cuando se casó, iba vestida a la española y tras la celebración del enlace, la ciudad de Viena celebró el acontecimiento con salvas y fuegos artificiales (Zapata Fernández de la Hoz 2017). En el retrato, la joven aparece con las mismas mangas de jubón y acuchilladas, la peluca con plumas y sostiene curiosamente en la mano el retrato de su esposo.

Diego Velázquez realizaría los retratos más conocidos de la reina, conservados en el Museo del Prado. Del primero de ellos (*La reina Mariana de Austria*, 1652-1653, óleo sobre lienzo). Existen tres versiones diferentes, además de variaciones en las que la reina aparece de medio cuerpo o tres cuartos, lo que convierte ese modelo en la imagen oficial de Mariana durante los primeros años de su reinado. Los principales cambios, cuando los hay, afectan a cuestiones relacionadas con el tocado, el cuello y las joyas, pero pervive el tipo de traje y los elementos principales de la composición, con la reina estirando su brazo derecho hacia el respaldo de un sillón mientras sostiene con la mano izquierda un pañuelo, y con el reloj de mesa que se muestra al fondo. La reina viste un elegante y aparatoso vestido negro realizado en seda y galoneado de plata (Madrado 1893), en cuyo pecho se cruzan cadenas de oro, destacando también enormes lazos rojos en los puños. Para la basquiña se ha colocado como estructura el llamado tontillo, dos jaulas que se colocaban a ambos lados de las caderas (Bembibre 2022), lo que provocaba una gran incomodidad, dado que la máxima expresión del volumen en las faldas se alcanzó por esta época. Los zapatos solían ser de tafete negro forrado de tafetán de color (Fisas 1988). El tocado también es diferente, dándole volumen al cabello con una peluca para que no resultara ridículo en comparación con la ampulosidad del vestido; se decora con lazos y plumas rojas, habitual en este tipo de retratos realizados por Velázquez. Los pendientes quedan completamente ocultos por el cabello, pero se ha colocado anillos y pulseras de oro que demuestran su poder regio. El pañuelo de batista que lleva en la mano también es de mayor volumen para no desentonar con el enorme y ampuloso conjunto.

La rigidez del vestido barroco femenino hacía aparecer a las mujeres como si estuvieran continuamente insertas en un estuche o una especie de armadura fatal (Velasco Molpeceres 2021). Esta indumentaria complicaba las relaciones sociales, dado que las damas que iban a visitar a las reinas solían arrodillarse y besar el borde de su vestido (Fisas 1988). Ello ocurría frecuentemente durante la celebración de bailes; «danzas cortesanas o de cuentas» como «la pavana», «la gallarda», «las folias», «el ruguero» o «el canario», bailadas por las reinas e infantas, el propio Felipe IV, así como los caballeros y damas de la corte (AA.VV. 1975).





Fig.6. (izd.) Anónimo, *Retrato de la reina Mariana de Austria*, h. 1650, óleo sobre cobre, Madrid, Museo Lázaro Galdiano. Imagen: autora. Fig. 7 (dch.). Juan Bautista Martínez del Mazo, *Retrato de doña Mariana de Austria*, 1666, óleo sobre lienzo, Toledo, Museo de El Greco. Imagen: autora.

Bastante parecido al anterior es el *Retrato de doña Mariana de Austria, reina de España*, 1655-1657, óleo sobre lienzo, Colección Thyssen-Bornemisza). Velázquez representa a la reina de busto, vestida con sedas, tejidos transparentes, hermosas joyas y la pesada peluca que se veía en el retrato anterior; así como un tocado muy rígido, casi cuadrangular. Aunque no se aprecia, tendría la misma pasamanería en el vestido y adornos del cabello. Se observan el rostro serio, las mejillas sonrosadas y la expresión huraña de aburrimiento, también tan características de la reina, en contraste con la palidez del rostro (Bennassar 2010). Nuevamente puede apreciarse que los colores siempre son oscuros y sobrios, salvo los detalles del cuello mangas que son transparentes y de colores claros. Indudablemente, Velázquez subraya los elementos simbólicos de la majestad real y refleja en estos retratos oficiales la aflicción con la que la reina parecía llevar su vida en la Corte.

De gran originalidad es el *Retrato de la reina Mariana de Austria* (fig. 6), pintado a su llegada a Madrid y uno de los cobres con mayor belleza y realismo. La reina aparece de busto girada hacia la izquierda, sobre fondo gris mirando seriamente al espectador. Viste en esta ocasión un singular traje con escote de barco, adornos de plata y joyel al centro. Se ha peinado con una trenza postiza que recae sensualmente sobre su hombro derecho, hecho nada habitual.

A partir de la década de los sesenta, va a haber un cambio importante en los retratos de Doña Mariana, al representarse reiteradamente como reina viuda y regente de la Monarquía, velando por los asuntos del gobierno. La misma noche de

la muerte de su esposo, cumpliendo con los ritos de duelo y las exigencias del luto real, trocó sus trajes de cortesana por las tocas de viuda (Oliván Santaliestra 2006). Así la observamos en el retrato realizado por Juan Bautista Martínez del Mazo (*fig. 7*). De acuerdo con la moda regente, el verdugado todavía estaría presente para dar forma al monjil de viuda. Se la muestra sentada y con papeles en la mano, símbolos del ejercicio real del gobierno. La severa gravedad del escritorio enfatiza el carácter político de gobernadora y reina. Al fondo se aprecia la sala Ochavada del Alcázar de Madrid, en donde el niño Carlos II se encuentra junto con su Aya, la Marquesa de los Vélez, dos sirvientas y dos enanos. Curiosamente, esta imagen recuerda en su composición a las *Meninas* de Velázquez; una escena cortesana desenfadada. Precisamente, en esta última obra aparece Mariana de Austria junto a su esposo reflejados en un espejo colocado al fondo, probablemente vistiendo la reina su anterior indumentaria con el pomposo guardainfante, al igual que su hija doña Margarita (Diego y González 2011), a juego con un aparatoso vestido, acaparando todo el centro de atención (Tremlett 2024). El resultado es una imagen completa que forma parte de la teatralidad barroca (Balza 2005).

Juan Carreño de Miranda, representó a la reina posteriormente con la misma indumentaria (*Mariana de Austria, reina de España*, h. 1675, óleo sobre lienzo, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). A diferencia de otros artistas como Coello que pintan a doña Mariana de forma poco agraciada, Carreño difunde una imagen bastante idealizada de la reina como mujer joven, de belleza tranquila y serena. Vuelve a vestir sus tocas monjiles, como era costumbre en España cuando moría el esposo real. En esta y otras versiones, el pintor escoge como escenario el Salón de los Espejos, uno de los más suntuosos y emblemáticos del Real Alcázar de Madrid. En la estancia en penumbra destaca con claridad la figura de la reina sentada en sillón frailer, sorprendida mientras trabaja atendiendo los asuntos de Estado, posando su mano derecha sobre unos documentos, junto a los cuales se encuentra una pluma, como si estuviera a punto de firmarlos.

De manera similar aparece la reina en la obra de Lucas Jordans (*Dinastía de Borbón. España, 1692-1693*, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Arqueológico Nacional). Esta obra es un boceto parcial realizado por el napolitano a fines de 1692 o comienzos de 1693 para la decoración de la bóveda de la escalera en el monasterio real de San Lorenzo del Escorial, que llevó a cabo en este último año. En ella representó la gloria divina asimilada a la de la Casa de Austria, escena introducida al espectador por el monarca Carlos II, quien la muestra a su mujer, la reina Mariana de Neoburgo, y su madre, Mariana de Austria vestida con sus tocas monjiles. También en la parte baja vemos ángeles con escudos de los reinos pertenecientes a la monarquía española, virtudes y otras figuras alegóricas, mientras que en la parte superior, se observa una escena celestial con ángeles músicos.

En un segundo plano volvemos a apreciar a la soberana con las mismas características en la obra anónima titulada *Carlos II y sus antepasados* (1670-1673, óleo sobre lienzo, Madrid, Museo Lázaro Galdiano). El lienzo contiene elementos que enfatizan el sentido alegórico de la composición, entendido como un enardecimiento de la monarquía española, concretamente de la casa de Austria. Lo más destacable es que sobre la figura de Carlos II aparece la pared un lienzo con el retrato



de su madre, Mariana de Austria, vestida nuevamente de luto, encima del cual se muestra un angelito niño que lleva la corona real y el cetro. La reina Mariana murió por enfermedad el 16 de mayo de 1696 en Madrid, siendo enterrada con el hábito que usaba en vida (Maura Gamazo 2004). A su muerte, se decretó que los lutos de los hombres fueran capas largas y faldas hasta los pies; los de las mujeres monjiles de bayeta y mantos de anascote, hasta el día de las honras (Rivera Canvas 1872).

5. CONCLUSIONES

El análisis comparativo de este trabajo, realizado a través de fuentes bibliográficas y retratos artísticos, permite conocer el gusto y el estilo de estas destacadas reinas españolas, así como su relación de la moda con la compleja personalidad de cada una de ellas.

Los retratos realizados de estas dos importantes personalidades femeninas influyeron en la cultura visual de tal modo que su forma de vestir fue asimilada por la aristocracia y la nobleza del momento. Al mismo tiempo estas obras se convirtieron en icónicas como representación del indudable poder político que ostentaban en España, con el correspondiente impacto que causarían en el Extranjero. Los artistas que las retrataron pusieron especial hincapié en demostrar esa regia autoridad principalmente a través de la indumentaria, pero también con otros elementos simbólicos, a la vez que quisieron demostrar el peso de su cargo y existencia por medio de sus rostros, una imagen que iba cambiando para ambas a lo largo de toda su vida y que, sin embargo, nunca perdieron totalmente la esencia principal que las caracterizó desde un primer momento.

En definitiva, estos retratos reales y el inédito análisis comparativo de los mismos que hemos realizado, demuestran la importancia que tuvieron en la sociedad moderna. Por ello, a través de este estudio, nos ha parecido relevante destacar cómo una serie de imágenes icónicas pueden llevarnos a comprender la conexión entre la moda y la personalidad de Isabel de Borbón y Mariana de Austria, ambas esposas de Felipe IV, pero muy diferentes entre sí, dejando cada una de ellas una importante impronta en la cultura visual del siglo XVII y en épocas posteriores.

Todas estas aportaciones dejan la puerta abierta para futuros estudios en los que se desee hacer un análisis de obras pictóricas de personalidades conectadas entre sí, no solo centrándose en la descripción de la moda, sino enlazándose con los datos biográficos existentes y estudiando desde la gestualidad hasta los escenarios en los que se enmarcan. Sería también importante incidir en la visibilidad de los artistas menos conocidos, lo que permitirá contextualizar mejor las tendencias artísticas y las influencias en las representaciones particulares de las reinas. De esta forma, se podrán sacar otros tipos de conclusiones en el futuro que puedan aportar interesantes reflexiones desde diferentes puntos de vista.

Recibido el 09/02/2025 - Aceptado el 03/03/2025



BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1975). *Etnología y tradiciones populares*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» C.S.I.C. de la Excma. Diputación Provincial.
- AA.VV. (1983). *Como vestía Europa. Los cambios a través del tiempo, del siglo XV al XIX*. Barcelona: Cymys.
- ALCALÁ-ZAMORA, J. N. (2005). *Felipe IV. El hombre y el reinado*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- ALVAR EZQUERRA, A. (2018). *Felipe IV. El Grande*. Madrid: La Esfera de los Libros, S.L.
- AVELLANEDA, D. (2006). *Debajo del vestido y por encima de la piel: historia de la ropa interior femenina*. Buenos Aires: Nobuko.
- BALZA, M. C. (2005). *Temas sobre historia del arte y el diseño*. Buenos Aires: Nobuko.
- BARBEITO CARNEIRO, M. I. (2007). *Mujeres y literatura del Siglo de Oro. Espacios profanos y espacios conventuales*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- BEMBIBRE, C. (2022). *Del Barroco al Rococó. Indumentaria, encajes, bordados*. Málaga: Archidocs LLC.
- BENASSAR, B. (2010). *La España de los Austrias (1516-1700)*. Barcelona: Editorial Crítica.
- BONET CORREA, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal.
- BOSSE, M. y POTTHAST, B. J. (1999). *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: Exilio, Nueva España*. Alemania: Edición Reichenberger.
- CALVO POYATO, J. (1989). *Así vivían en el siglo de Oro*. Madrid: Grupo Anaya.
- CALVO POYATO, J. (1995). *Felipe IV y el ocaso de un imperio*. Barcelona: Planeta.
- CARRIÓ-INVERNIZZI, D. (2008). *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana.
- CERVERA MORENO, C. (2016). *Los Austrias. El imperio de los chiflados*. Madrid: La Esfera de los Libros, S.L.
- CRUZ DE AMENÁBAR, I. (1995). *El traje. Transformaciones de una segunda piel*, (1). Chile: Universidad Católica de Chile.
- DIEGO Y GONZÁLEZ, J. N. de (2011). *Compendio de indumentaria española*. Valladolid: Maxtor.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, P. (2004). *El espíritu de la calle. Psicología política de la cultura cotidiana*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- FISAS, C. (1988). *Historias de las reinas de España: La Casa de Austria*. Barcelona: Planeta.
- FLÓREZ, H. (1761). *Memorias de las reinas católicas, historia genealógica de la Casa Real e Castilla, y de León. Todos los infantes: trages de las Reynas en estampas: y nuevo aspecto de la Historia de España*, (2). Madrid: Marin.
- FREIRE, E. (2023). *La historia de la mujer en 100 objetos*. Madrid: La Esfera de los Libros, S.L.
- GARCÍA LOUPRE, P. (2008). *Isabel de Borbón*. Madrid: Alderabán.
- GARCÍA PRIETO, E. (2013). *La infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, la formación de una princesa europea y su entorno cortesano*. Madrid: Universidad Complutense.
- GIORGI, A. (2016). *España viste a la francesa: la historia de un traje de moda de la segunda mitad del siglo XVII*. Murcia: Universidad de Murcia.



- LEÓN PINELO, A. de (1931). *Anales de Madrid de León Pinelo: reinado de Felipe III, años 1598 a 1621. Edición y estudio crítico del manuscrito número 1255 de la Biblioteca Nacional por Ricardo Martorell Téllez-Girón*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- LOSA SERRANO, P. y CÓZAR GUTIÉRREZ, R. (2004). «Confidencias de una reina. Isabel de Borbón y la Condesa de Paredes». En M. V. López-Cordón y G. Franco (Coords.) (2004) *La Reina Isabel y las Reinas de España: realidad, modelos e imagen historiográfica* (pp. 523- 536). Madrid: Fundación Española de Historia Moderna.
- MADRAZO, P. de (1893). *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid*. Segovia: Hernando.
- MATTZA SU, C. V. (2017). *Hacia La vida es sueño como speculum reginae. Isabel de Borbón en la corte de Felipe IV*. Madrid: Verbum.
- MAURA GAMAZO, G. (duque de Maura) (2004). *Documentos inéditos referentes a las postrimerías de la Casa de Austria en España*, (1). Madrid: Real Academia de la Historia.
- MENDOZA, C. (1880). *España bajo Carlos II de Austria. Karl II. Estudios históricos Por Carlos Mendoza. Obra ilustrada con magníficos grabados originales de reputados artistas*. Barcelona: Ramón Molinas.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, L. (2006). *Mariana de Austria: imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*. Madrid: Editorial Complutense.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, L. (2011). «Minerva, Hispania y Bellona: cuerpo e imagen de Isabel de Borbón en el Salón de Reinos». *Chronica Nova*, 37, 271-300.
- ORTEGA MOREJÓN, J. M. de (1943). *Doña Isabel de Borbón. Infanta de España*. Madrid: Aspas.
- PORTÚS PÉREZ, J. (2005). *El retrato español. Del Greco a Picasso*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- RÍOS MAZCARELLE, M. (1997). *Mariana de Austria: esposa de Felipe IV, 1635-1696*. Cuenca: Aldearabán Ediciones.
- ROW, N. (2016). *Las últimas Austrias: mujeres y reinas*. Carolina del Sur: Create Space Independent Publishing Platform.
- SÁNCHEZ QUEVEDO, M. I. (1995). *Un viaje por España en 1679*. Madrid: Ediciones Akal.
- SOUSA CONGOSTO, F. de (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ediciones Istmo.
- TREMLET, G. (2024). *España. Una historia abreviada*. Madrid: Debate.
- VELASCO MOLPECERES, A. (2021). *Historia de la moda en España. De la mantilla al bikini*. Madrid: Los Libros de La Catarata.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T. (2017). *La Corte de Felipe IV se viste de fiesta: La entrada de Mariana de Austria (1649)*. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València.



FIGURAS LITERARIAS, ESCULTÓRICAS Y PICTÓRICAS.
HACIA UNAS CALAS INTERMEDIALES PARA LEER LA OBRA
DE MARGA GIL ROËSSET

Emmanuel Marigno

emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

Université de Saint-Etienne

RESUMEN

La hipótesis de este trabajo se fundamenta en la presencia de unas posibles calas intermediales –escultura, pintura, poesía–, como veremos algunas específicas y otras transversales, entre los tres medios plásticos en los que Marga Gil Roësset (1908-1932) expresa su sensibilidad, su visión del vivir y, desdichadamente, del morir. Se exponen y toman en cuenta en primer lugar una serie de datos contextuales que pueden ayudar a entender el contenido, forma y sentido de la obra polifacética de Marga Gil Roësset. Se analizan luego los tres medios en los que se expresó Marga Gil, para intentar definir en un último apartado las fronteras y puntos de contacto entre sus múltiples y originales creaciones artísticas.

PALABRAS CLAVE: Intermedialidad, literatura, pintura, escultura, Marga Gil Roësset.

*LITERARY, SCULPTURAL AND PICTORIAL FIGURES. TOWARDS SOME INTERMEDIAL CLUES
TO READ THE WORK FROM MARGA GIL ROËSSET*

ABSTRACT

The hypothesis of this work is based on the presence of intermedial clues –sculpture, painting, poetry–, as we will see some specific and others transversal, among the three plastic mediums in which Marga Gil Roësset (1908-1932) expresses her sensitivity, her vision of living and, unfortunately, of dying. First, a series of contextual data are presented and taken into account that can help to understand the content, form and meaning of the multifaceted work of Marga Gil Roësset. The three mediums in which Marga Gil expressed herself are then analyzed, to try to define in a final section the borders and points of contact between her multiple and original artistic creations.

KEYWORDS: Intermediality, literature, painting, sculpture, Marga Gil Roësset.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.09.03>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 9; junio 2025, pp. 55-71; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

Respecto a la obra de Marga Gil Roësset (1908-1932), vamos disponiendo de un material de investigación cuantitativo y variado, como son las obras que se encargan de presentar o recopilar su producción visual (Serrano 2002, VV.AA. 2014), su creación escultórica (Barrionuevo 2012), o aquellas publicaciones que reúnen el conjunto de la obra de Marga Gil Roësset de modo más exhaustivo (Serrano 2000, VV.AA. 1988, VV.AA. 2000).

Pero más allá de este material, principalmente descriptivo o centrado en un tipo de producción en particular, el presente trabajo consiste en definir cuál es el lenguaje plástico de Marga Gil Roësset, el de sus esculturas, el de sus poemas, el de sus pinturas. ¿Existe un solo y mismo lenguaje común a los tres materiales plásticos? ¿Inventa Marga Gil Roësset un lenguaje específico para cada medio? ¿Son autónomos o complementarios los tres medios artísticos en que se expresa la artista madrileña?

La hipótesis de este trabajo se fundamenta en la presencia de unas posibles calas intermediales –escultura, pintura, poesía–, como veremos algunas específicas y otras transversales, entre los tres medios plásticos en los que Marga Gil Roësset (1908-1932) expresa su sensibilidad, su visión del vivir y, desdichadamente, del morir.

Se exponen y toman en cuenta en primer lugar una serie de datos contextuales que pueden ayudar a entender el contenido, forma y sentido de la obra polifacética de Marga Gil Roësset. Se analizan luego los tres medios en los que se expresó Marga Gil, para intentar definir en un último apartado las fronteras y puntos de contacto entre sus múltiples y originales creaciones artísticas.

Este intento –en todo caso el primero– para destacar unas calas de lectura intermediales en la obra de Marga Gil Roësset, pretende ser como una piedra complementaria en la voluntad de reconocimiento de una artista aún mal y poco valorada de aquellas que se reunieron bajo el rótulo de «las Sinsombrero».

2. ELEMENTOS CONTEXTUALES PARA FIGURAS EN BUSCA DE AUTORA.

A modo de preámbulo, y antes de analizar los tres medios artísticos en los que se expresa Marga Gil Roësset, cabe adelantar una serie de datos biográficos y contextuales que ayudan a entender su obra, la originalidad y el sentido de sus creaciones.

Marga Gil Roësset no cursó clases de arte propiamente dichas, sea escultura, pintura o poesía, lo cual conlleva distintas consecuencias, entre las cuales, la necesidad de considerar su arte como sumamente íntimo y personal, fuera de cualquier escuela o movimiento estético.

En lo que a escultura se refiere, la familia de la artista confió la joven Marga al famoso escultor de aquel entonces, Victorio Macho (1887-1966), quien reconoció en la pequeña escultora una gran artista, pero con un estilo muy personal, en el que no deseaba interferir el maestro de modo a dejarlo asomar por sí mismo, naturalmente, sin influencia de códigos y normas ajenas. Da cuenta Arciniega de Granda



de esta decisión tomada por Macho, citando las propias palabras de Marga Gil Roësset al propósito:

Fue un día mi madre a ver a Victorio Macho. Vio mis trabajos y le dijo: Deje usted a su hija que siga sola. Y así trabajo, sin consejos de nadie, sin influencias de nadie, único modo de formarme un estilo propio (Arciniega de Granda 1930, 15).

De hecho, cabe considerar a la Marga escultora como a una autodidacta espontánea que, en cierta medida, presenta varios puntos en común con la escultora francesa Camille Claudel, tal y como lo plantea Montserrat Siso Monter, según quien:

Queda claro que, el hecho de que las artistas femeninas pudieran llegar a pintar, esculpir o tan sólo bocetar un desnudo ya fuera masculino o femenino, era un reto. Estas creadoras no recibían formación artística para ello, las clases del natural y de anatomía pictórica estuvieron vetadas para las artistas femeninas hasta por lo menos finales del siglo XIX, cuando comienzan a acceder a estas clases algunas de estas artistas, sin embargo Marga al ser autodidacta creó siempre lo que le pareció bien o le apeteció.

En este sentido esta forma de proceder y de crecer artísticamente de nuestra artista, nos recuerda a Camille Claudel también escultora que vivió entre los años 1864 y 1943, cabe decir, que cuando Marga comenzó a exponer sus esculturas Camille ya había realizado su obra más importante y esta se había expuesto, por lo cual es fácil crear entre ellas un lazo de unión. Ambas trabajaban sus esculturas con pasión, vitalidad y una gran fuerza, ambas se enamoraron perdidamente de un hombre mayor que no les correspondió, ambas destrozaron sus obras, se podría decir que intentando borrar su paso por este mundo y terminaron sus vidas con un final trágico por culpa de esos amores no correspondidos (Siso Monter 2018, 16-17).

Se puede afianzar dicha conexión artística entre Camille Claudel y Marga, a partir del proyecto que tenía la joven artista española de viajar a París, donde pudo haber contemplado la obra de la escultora gala. En efecto, Juan Ramón Jiménez le había aconsejado a Marga viajar a la capital francesa, un proyecto que tuvo que negociar duramente Roësset con su padre, quien le concedió autorización con tal que le acompañase la madre. Disponemos al propósito testimonio directo de Zenobia Camprubí:

[...]. «Es que puede ser que tenga que marcharme». «¿Adonde?» «A París». Juan le había aconsejado que fuera a París para encontrar su estilo, para escapar de las molestias influencias del hogar, y Marga estaba tratando de conseguir el permiso del padre.

[...].

[...]. Marga se limpió una lágrima que por un momento brilló entre sus ojos penetrantes y mi mirada, riéndose al mismo tiempo, porque tenía las manos tan llenas de arcilla, que tuvo que hacerlo con un tosco gesto del brazo izquierdo. Entonces salió a relucir la verdad, que nos consternó a Juan y a mí: su padre consentía que fuera a París a condición de que la acompañara la madre de chaperona (Camprubí 2015, 97-98).



Sobre formación pictórica, se sabe que la madre de Marga, Margot Roësset Mosquera –perteneciente a la nobleza gallega–, confió a Marga y a su hermana Consuelo al pintor José María López Mezquita (1883-1954), principalmente retratista, aunque que disponemos de unos pocos paisajes. El trazo y la paleta cromática del maestro, en cierta medida, dejaron huella alguna en las ilustraciones creadas por la joven Marga.

Finalmente, en el ámbito de la escritura, exceptuando sus relaciones con escritores con los que tenía trato personal o con aquellos del círculo familiar, no hay rastro de que Marga Gil Roësset siguiera formación literaria particular. Se conoce además la apreciable implicación y participación de Marga Gil Roësset en el grupo de mujeres de la Generación del 27, para quienes se había acuñado la específica denominación de «las Sinsombrero», calificativo con tinte reivindicativo e ideológico que apuntaba a una forma de emancipación personal, sociocultural y política de las mujeres de segunda década del siglo xx. Más allá del contenido político, las integrantes de la también llamada Generación de la Amistad, participaron de unas exploraciones poéticas en que dialogaban artes escénicas –baile y teatro–, escultura, literatura, música y pintura y demás artes plásticas –grabado, etc.–, en cierto modo, siguiendo la influencia del anterior «Gesamtkunstwerk» o «arte total» tal y como lo había impulsado Richard Wagner unos años antes.

Estos distintos roces con las corrientes artísticas españolas y europeas, de principios del siglo xx, o Belle Époque (1871-1914), permiten destacar en Marga, a la vez, un estilo muy personal y como una impronta más o menos fuerte de dicho contexto, impregnado entonces por movimientos como el Art Nouveau, el Modernismo y, más particularmente la Secesión Vienesa, así como el Simbolismo. Desde esta perspectiva, aunque el estatuto artístico de la mujer española de principios de siglo xx se situaba por debajo del varonil, y de modo contundente, cabe señalar que merced a su pertenencia social, Marga Gil Roësset se benefició de un acceso a las artes relativamente más apreciable que la mayor parte de sus contemporáneas procedentes de clases menos acomodadas (Capdevilla-Arguelles 2013, 149). Con todo, si Marga Gil Roësset no llegó a colaborar con arquitectos experimentó, sin embargo, las demás artes estableciendo diálogos entre literatura, música danza y escultura. Artista completa y compleja, Marga se unió a su manera y con su estilo a las investigaciones artísticas que estaban llevando a cabo los maestros de la Generación del 27, como son Rafael Alberti, Gerardo Diego, Federico García Lorca o Juan Ramón Jiménez, quienes experimentaron distintas formas de sintonía entre poesía y arte gráfico. En el seno más específico del llamado Liceum Club Femenino, del que Zenobia Camprubí era secretaria, Marga Gil compartía experimentos artísticos análogos a los de Rosario de Velasco, ilustradora de los *Cuentos para soñar* (1928) y de *La bella del mal amor* (1930) escritos por María Teresa de León, contribuyendo igualmente con ilustraciones a las *Princesas del martirio* (1940) de Concha Espina. Compartió también ilustraciones Norah Borges de Torre con la poetisa Carmen Conde, autora de los *Jubilos. Poemas de Niños, Rosas, Animales, Máquinas y Vientos* (1934), ilustrando también las *Canciones de mar y tierra* (1930) de la poetisa Concha Méndez Cuesta.



3. FIGURAS POÉTICAS

Excepto los poemas dedicados a Juan Ramón Jiménez, y un pequeño texto narrativo que le dedicó de niña Marga a su Madre –*El niño curioso*–, no queda constancia de otro tipo de creación textual de aquella que permanece en las artes más como dibujante pintora y escultora que como poetisa, aunque los pocos y testamentarios poemas de que disponemos son dolidamente conmovedores.

Los textos de Marga Gil Roësset se podrían definir como prosa poética. En efecto, su estilo se caracteriza por componentes textuales recurrentes como son el uso frecuente de los puntos suspensivos, bien en principio, mitad o final de frase/verso, bien como verso completo *in absentia*. Este recurso deja una especie de vacío en la escritura que sugiere la implicación del lector, sea para constatar una voluntad de silencio poético, sea para completar imaginando lo que Marga no quiso precisar en el hueco. Llama también la atención la presencia de palabras subrayadas, como para poner de realce un sustantivo o un adjetivo respecto a los demás, una originalidad que sustituye, de cierta manera, la clásica asonancia interna o de final de verso. Otro aspecto original en los textos de Marga es la fuerte presencia de puntos de admiración, como si la poetisa quisiera compartir con el lector su propio sentimiento, directamente, sin pasar por el filtro de las figuras retóricas. Estos tres recursos esbozan el estilo de lo instantáneo que capta la sensación presente, una escritura en que late el amor que está viviendo la poetisa, como un sentimiento dolido por no compartirlo con ella Juan Ramón Jiménez, lo cual engendra en Marta desesperación y fracaso, como un amor muerto antes de haber podido nacer.

También llaman la atención los textos de Marga Gil Roësset por su carácter polimorfo, es decir, cada frase/verso tiene una longitud específica, y no se puede destacar ninguna forma de regularidad. Como consecuencia, cabe subrayar lo particular del ritmo que se halla en la escritura de nuestra autora, un ritmo indiferente a cualquier forma de escuela, grupo o movimiento, por ir centrado en su propio sentir al momento en que deposita en el papel las palabras que está leyendo el lector. Sobre el ritmo, también es de interés señalar una voluntad de «mise en page», o sea, Marga Gil Roësset hace uso de una multitud de sangrías en sus textos, lo cual la aleja de las normas convencionales, como si estuviera ajustando o inventando en directo una forma poética acorde con el momento único de su sentir. Si bien los puntos suspensivos corresponden con una especie de impulso emocional, las sangrías, sin embargo, parecen ser de corte más racional, como pensados, como estructurando de algún modo el texto y templando lo anárquico o desaforado de los puntos suspensivos.

Por último, cierra este intento de definición estilístico la presencia de citas en itálico, mediante las cuales la autora incluye entre sus palabras, pero distinguiéndolas, aquellas que pronunció Juan Ramón Jiménez. Con este recurso, la poetisa construye una forma de diálogo que el poeta se negó a concederle. En otros casos, las citas son también un recurso para situar el texto en el contexto que motivó la escritura, como una forma de explicar(se), justificar(se), situar(se).

Sobre el contenido temático, se pueden agrupar los poemas de Marga Gil en tres grandes conjuntos: un amor sin mañana respecto a Juan Ramón Jiménez, la representación idealizada del poeta amado, su propia representación en los ojos



del Premio Nobel, y la muerte programada como única salida del laberinto (Palau de Nemes 2004).

En efecto, lo que llama la atención en los poemas de Marga Gil, es la disimetría en la relación que mantiene con el poeta, como un amor desequilibrado, no correspondido e incluso, por veces, como reprimido por el poeta. De hecho, abundan secuencias textuales que expresan un dolor desmedido que provoca una relación en sentido único:

... *Quisieras mejor serme uno de esos «ocho o siete» amigos elegidos ...* (Gil Roësset 2015, 41, v. 12).

... Por momentos *veo que me ¿quieres? menos, que no me necesitas en absoluto ... que te hastío* (Gil Roësset 2015, 51, vv. 1-2).

... Juan Ramón, no te debía dar estos escritos así ... desastrosos y malos ... *pero, como no puedo ... no me dejas ... ¡decirte todo lo que te quiero!* ... [...] (Gil Roësset 2015, 55, vv. 7-9).

... Lloro ... y lloro ... y lloro ... no por vengarme ... por dolor ... y me sublevo ... y el corazón me dice angustiado ... él no me ve ... qué haces ... ¡di! ... (Gil Roësset 2015, 62, vv. 8-10).

... Y es que ...
Ya no quiero vivir sin ti
... no ... ya no puedo vivir sin ti ...
... tú, como sí puedes vivir sin mí
... debes vivir sin mí ...
Sobro ... [...] (Gil Roësset 2015, 65, vv. 1-6).

Qué razón tiene el que ha dicho ... que «donde no hay comprensión ... no hay amor» ... no me cabe duda, el ¿amor? tuyo ya no es ... Pero ¡acaso ha sido nunca! (Gil Roësset 2015, 69, vv. 1-3).

Es consciente la poetisa que, incluso experimentando Juan Ramón Jiménez el menor sentimiento amoroso respecto a ella, no podía el poeta romper con su esposa Zenobia para contraer nuevo matrimonio. Fue Zenobia el punto de contacto y de ruptura entre Marga y Juan Ramón:

Porque hay Zenobia ... y tú la quieres ... además, es azul y flor y soy su amiga (Gil Roësset 2015, 49, vv. 1-2).

Pero me gustáis tanto ... que no puedo evitar ser excesiva ... y eso ... por



*el efecto que te hago a ti ... no quiero ...
Porque no es noble con Zenobia que es mi amiga ... no quiero.
... Porque no es noble con mis padres ... no quiero ... [...] (Gil Roësset 2015, 71,
vv. 24-27).*

Dicho de otra forma, la relación matrimonial anhelada por Marga Gil con Juan Ramón Jiménez iba encaminada al fracaso, una forma de amor imposible. Como consecuencia, la poetisa enaltece al poeta como si fuera ya no un ser de carne y hueso asequible, sino una entidad superior, a la que idealiza merced la escritura. Alaba Marga Gil la belleza física del poeta por antonomasia, pero también su belleza interior. De estos textos, precisamente, se desprende una impresión de écfrasis, como si Marga Gil estuviese pintando con palabras su representación idealizada del poeta:

¡Qué bueno eres, Juan Ramón ... momentos hay ... que sientes ...
ves claro ... y te da ... pena que te quiera tanto (Gil Roësset 2015, 34, vv. 1-2).

... Oro ... blanco ... verde ...
[...]
... Oro, Juan Ramón ... verde pálido ... cómo me gustas ... [...] (Gil Roësset
2015, 43, vv. 1-5).

Además de una idealización pictórica, Marga Gil también esculpe literalmente con palabras ante los ojos del lector aquel busto de Juan Ramón que, a diferencia del de Zenobia, nunca llegó a crear. La sucesión de sonidos procedentes de las propias palabras, junto con un juego original de puntos suspensivos, dan la sensación del cincel golpeando la piedra de donde va asomando entre las manos de Marga el retrato tan deseado:

... Estabas ... eres tan, no te enfades, comprende que soy
artista ... y claro, me fijo ... tan guapo, no, no es esa la palabra: ...
sugestivo, persa ... ojos, qué ojos ... ¡dios, que ojos! ... nariz, boca,
¡labios! ... dientes ... pómulos nobles ... expresión ... (Gil Roësset 2015, 61, vv. 2-5).

Confirma dicha sensación el propio texto, confesando la voz poética -la de la propia Marga Gil en este texto autobiográfico-,

Luego ... irte moldando con mis manos ¡ay! yo a ti ... como una madre
¡no! como una ¿novia? ... ¡como una enamorada! ... (Gil Roësset 2015, 63, vv. 18-
19).

Este busto acaba siendo, de hecho, una especie de tótem, como un demiurgo que siendo tan bello y bueno ejerce una especie de acción benéfica sobre cuanto le rodea. Para Marga, el dios Juan Ramón lo embellece todo, el mundo no es bello por esencia, sino porque Juan Ramón lo revela:

Todo lo bello ... porque tú sabes mirarlo ... agradecido se te entra



.....

y ... te hace a ti, más bello ...; ¡aún! (Gil Roësset 2015, 33, vv. 1-3).

... Bello ... porque lo es ...o, ¡porque tú lo miras! ... (Gil Roësset 2015, 47, v. 7)

En el lado opuesto, sin embargo, se ubica la imagen que Marga Gil tiene de sí misma, es decir, una representación conflictiva, fruto de su mirada apasionada sobre Juan Ramón Jiménez y de las propias palabras del poeta a su propósito. Dicha fractura interior asoma claramente en la forma del texto, haciendo uso a veces la poetisa de la cursiva y/o de las comillas, como para resaltar la mirada desajustada y equivocada que tiene el Premio Nobel sobre ella:

... ¡Ay Ay Ay! qué equivocado estás Juan Ramón ... hijo ...

... Misteriosa, ... *morbosa* ... *sensiblera* qué preciosamente me adornas ... vamos a ver Don Juan Ramón Jiménez ...

[...]

... Pero realmente yo no soy así (Gil Roësset 2015, 38, vv. 1-32).

Me encuentras confusa ... y misteriosa ... Cuando es tan claro ver todo ... hombre ... (Gil Roësset 2015, 54, vv. 10-11).

... «¡Juan Ramón ... Juan ...!»

... y vas envolviendo mi corazón en un papel fino ... ¿cómo? ... con unas letras muy grandes ... ¿de qué color? ... unas letras inmensas ... qué Pena ... ¿qué pena?

... No sé leer ... no sé el color pero ... comprendo ... siento ...

... Me habías dicho un día ... antes que

«... ¿vendrías? ...» (Gil Roësset 2015, 56, vv. 15-20).

Ante el gigantismo de Juan Ramón, Marga acaba relacionándose con lo infinitamente diminuto, con lo insignificante, lo imperceptible, es decir, todo lo simétricamente opuesto al descomunal demiurgo que lo ve todo y no percibe a nadie. La propia vida de Marga acaba pareciéndole tan insignificante como una diminuta hormiga:

... Una hormiga negra, brillante, nueva ... va dibujándome como un pantógrafo todo el brazo ... el contorno ... la dejo ... ¡es tan inocente! ... (Gil Roësset 2015, 67, vv. 12-14).

Ya tú ves ... No me sirves, vida ... podría ser inmensa ... y eres tan pequeñita ... (Gil Roësset 2015, 57, vv. 3-4).



Tras reducirse al extremo, hasta alcanzar lo más insignificante, Marga acaba vislumbrando como una salida de laberinto, como una solución a su anonadamiento por Juan Ramón y a ese amor sin porvenir: la muerte. De ahí, la simpatía que experimenta Marga por una rosa triste, que se irá marchitando por la duda y la tristeza, y que prefigura la propia ida de la poetisa:

Mi rosa no fue contigo ... pasó tímida ... dudando
dos ... tres veces debajo de tu ventana ... pero pasó Se quedó
conmigo ... extraña ... ¡triste, creo! ...
... Y este mañana abrió, porque debía abrir ... pero sin alegría ...
y era hermosa ... y olía intensamente ... pero sin alegría.
... En el Taller ... la metí en ... un frasco ... mirándola un
rato ... qué sé yo ... imaginé si no sería mi cadáver ya ... cadáver de
mi alma ... amor ... entonces, no sé por qué le di un beso y le dije ...
... «Sabes ... ¡Juan Ramón te quiere mucho!» ... (Gil Roësset 2015, 56, vv. 22-30).

La presencia de la muerte en los textos de Marga Gil Roësset resulta desgarradora e insufrible, como omnipresente, rondando incansable hasta conseguir cortar los hilos que unen la poetisa a la vida. Tánatos acabará venciendo a Eros, insensible ante la desahuciada poetisa, quien acaba viendo en la Laguna Estigia la única salida del laberinto que hace de su vida un infierno. Quizá lo más asombroso sea el carácter organizado, pensado y programado del suicidio:

Quiero morirme, pero pronto, ahora mismo ... ¡tres meses! ... a
qué todo ese tiempo ... ¡ahora mismo, cuánto mejor! (Gil Roësset 2015, 60, vv. 1-2).

... Para dar un alivio a estas penas ... que me parten la frente
y el alma, ... una noche ... ¡me mataré! (Gil Roësset 2015, 58, vv. 23-24).

[...] ... qué dulce es el amanecer del día ultimo [...] (Gil Roësset 2015, 73,
v. 2).

... Noche última ... que querría
... tanto a tu lado ... y estoy sola ... (Gil Roësset 2015, 74, vv. 1-2).

El conjunto de estos rasgos estilísticos y temáticos, algunos emocionales y otros más racionales, permiten definir la poesía de Marga Gil Roësset como un grabado en forma de palabras de su ser roído por el dolor, desarticulado por el sufrir, como una charca de sangre que se derrama por el papel, de modo irregular, al son del dolor.

A diferencia de sus ilustraciones, más bien alegres y de línea fluida, los textos de Marga Gil Roësset nos aparece, aunque emocionales, como petrificados por el dolor. Desde esta perspectiva, y aunque que Marga Gil constituya un caso particular en la generación de las «Sinsombrero» por la brevedad trágica de su existencia,



se notan parentescos con el ambiente que encontramos entre algunas de sus contemporáneas, como son por ejemplo las pinturas de Ángeles Santos¹. Sus óleos comparten en efecto con Gil Roësset una atmósfera dura, sombría, triste, a imagen de *Niños y plantas* (1930), quizá una posible característica de un tipo de creaciones del grupo, aunque dicha característica culmine en los textos de Roësset mucho más en las obras de sus contemporáneas.

De cierta manera, lo duro de los textos de Marga Gil deja pensar en la dureza de la piedra, con unos versos como esculpidos en palabras, cincelados por el dolor y la pena.

4. FIGURAS ESCULTÓRICAS

Debido a la escasa formación, como se ha dicho, recibida en el taller de Víctor Macho, se nota poco la influencia del maestro palentino en el arte de su joven discípula, excepto, quizá, el busto que le dedica Marga Gil Roësset a Zenobia (1932), un busto en que la figura de la esposa del poeta² emerge de la piedra en bruto, con formas muy depuradas y sobrias, junto con una expresión de la cabeza y rostro que, aunque esculpida en un bloque de granito, presenta obvias analogías con la estatua de bronce que le dedicará unos años después Víctor Macho a Dolores Ibárruri³ (1937), o al anónimo *Héroe* (1943)⁴. De modo más general, la manera que tienen los rostros de surgir del *medium* en que van esculpidos con un ademán vertical y como esforzado, tanto en Gil Roësset como en Macho, dejan pensar en una forma de parentesco estilístico entre el maestro y la joven aprendiz.

Es preciso, no obstante, señalar que Marga Gil gozaba de una predisposición y sensibilidad natural para la escultura, aunque desdichadamente sus padres le imponían cuándo, cómo y qué crear. A dichas contrariedades incluso se sumaba la violencia de un padre que «despedazaba» las esculturas que no le gustaban. Nos transmite testimonio directo de ello la propia Zenobia Camprubí:

La madre de Marga era alta y delgada, con rastros de la belleza de Consuelo, belleza que aún agraciaba a esta mujer envejecida, pero con aires de niña mimada. Podría imaginarse que era ella la creadora de las esculturas. La verdad es que mientras char-

¹ Ver, por ejemplo, Ángeles Santos, *Niños y plantas*, 1930, Óleo sobre lienzo, 141x126 cm, Reina Sofía, Madrid. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ninos-plantas-0#>

² Ver Marga Gil Roësset, *Busto de Zenobia Camprubí*, 1932, Granito, 516x600 cm, Fundación Juan Ramón Jiménez, Moguer (Huelva). Disponible en: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Marga_Gil_Ro%C3%ABsset_Busto_de_Zenobia_Camprub%C3%AD.jpg

³ Descubre el público el bronce de Macho (116 cm x 43 cm x 40 cm) que homenajea a la Pasionaria el 18 de julio de 1937, en una fotografía publicada en la revista *Mediodía* de La Habana, ilustrando un poema que le brindaba Miguel Hernández a la líder comunista (Hernández 1937, 17).

⁴ Víctor Macho, *Héroe*, 1943, Bronce, Jardines del Museo Victoriano Macho. Disponible en: <https://www.realfundaciontoledo.es/menu/roca-tarpeya.html>

laba, demostraba con sus palabras que la mayor parte de las esculturas se habían hecho porque ella lo sugirió o hasta las dirigió (Camprubí, 2015, 95).

«¿Has hecho alguna vez algo que te guste, Marga?», pregunto Juan. «Sí —dijo—, hice una cabeza de mi madre y me pareció muy buena, pero el que la despedazó fue mi padre» (Camprubí 2015, 95-96).

«El talento de esta niña está sumergido por la influencia de los padres, tenemos que hacer algo porque no hay duda de que tiene talento», dijo Juan (Camprubí 2015, 96).

Esta sensación de agobio que pesaba sobre la joven Marga, y que nos confiesa el tintero de Zenobia Camprubí, lo confirma la artista, en su trágico poemario, en que asoma su voluntad de oponerse, en la medida de lo que cabía, al corsé familiar que le imponía rumbo a su creación, así como a su propia vida. La forma poética, anteriormente comentada —comillas, subrayado, etc.—, da testimonio de la presión existencial que iba royendo a la joven Marta Gil:

... ¡Ay desánimo, desencanto, desvida ... mi padre me ha dicho, serio ... irrevocable... «Marga, vas a terminar la cabeza de Zenobia ... pero terminarla ... para inmediatamente empezar con el Quijote y ... hasta acabarlo ... no haces ningunas otras cosas en absoluto ... estamos! (Gil Roësset 2015, 63, vv. 5).

Quizá estos datos biográficos permiten entender los temas que repuntan en la obra escultórica de Marga Gil. El punto común entre todos los temas esculpidos parece ser la «perdida»: paraíso perdido, tiempo perdido, amor perdido. Sea como fuere, y a pesar de tantas barreras por parte del ámbito familiar, la genial y precoz escultora consigue participar en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1930 y en la Exposición del Círculo de Bellas Artes de 1931 (Arciniega de Granda 1930).

El primer punto lo ilustran *Adán y Eva* (1930)⁵, una obra estrenada con motivo de la Exposición Nacional, que llevó excelente recepción en la crítica artística. Ambos cuerpos, víctimas del amor, son rechazados del paraíso, presentando Marga Gil los protagonistas como indefensos, con cuerpos enjutos y expuestos a la mirada del espectador, que no puede dejar de percibir el desahucio y desesperación, a la vez que se experimenta como una forma de compasión. Conmueve en particular la expresión de Eva, que parece refugiarse contra el corazón de Adán, como si fuese su último refugio. Adán, por su parte, parece no poder sino quedarse junto a Eva, incapaz de ofrecerle sus brazos como recinto protector, a imagen de la parte derecha de la escultura, como desanimada.

⁵ Ver Marga Gil Roësset, *Adán y Eva*, 1930, Yeso, 22x16.5 cm, Colección particular. Disponible en: <https://losarbolesinvisiblespoesiawwi.blogspot.com/2016/04/la-pasion-de-marga-gil-roesset.html>





Otro paraíso perdido parece ser el de una infancia añorada, como si en el medio de *Para toda la vida* (1930)⁶, Marga depositara su propia melancolía, la de un pasado feliz en que compartía dicha con su hermana y hermano. La piedra parece aquí detener el tiempo para siempre, como si ambos hermanos permaneciesen niños «para toda la vida», tal y como figura grabado en el zócalo de la estatua, protegidos de Cronos, pero también de Tánatos. Entre *Adán y Eva* y *Para toda la vida*, parece asomar un mensaje mitológico, casi religioso, según el cual el único amor eterno, factible y feliz fuera el sororal, siendo Eros enemigo del ser humano, por lo menos, desde la perspectiva de la artista.

La mujer del ahorcado (1932)⁷, como la segunda parte de un díptico, representa una especie de Eva sin Adán, es decir, el amor desgarrado y el sufrimiento eterno. Una figura femenina, desnuda –como Eva– y de hecho indefensa, frágil y despojada de todo, se esfuerza por rescatar a su ahorcado marido del ahogo, o sea, de la muerte que obviamente ya se llevó al padre del endeble niño que solloza a sus pies. Lo que se podría considerar como una reescritura de la pietá deconstruida y paganizada da testimonio de un amor imposible, un amor robado –«el ahorcado»– por la sociedad y su ley inhumana, o por la vida –¿suicidio?–, es decir, el *fatum*, lo cual en todo caso desgarrar el amor que reunía a este fallecido padre, a esta entristecida madre y a este desahuciado hijo. El desplome y tensión que impone la vida surge de estos dos cuerpos descentrados, desequilibrados, arrodillados y como humillados por el destino, un amor que lo intenta todo por salvar lo que quizá queda de vida. Pero Tánatos, venciendo a Eros, se está llevando el cuerpo amado del que solo percibe los pies el espectador, como un efecto de sinécdoque, de presencia ausente.

Todo, en estas tres categorías de esculturas, transmite la imagen del sufrimiento, de un amor imposible, o desaparecido, como si la felicidad no tuviese lugar en el corazón y ni en la mente de Marga Gil, es decir, en su representación de la vida. Conviene averiguar ahora, tras la literatura y la escultura, si la pintura de nuestra joven artista refleja una visión más positiva del vivir.

5. FIGURAS PICTÓRICAS⁸

Marga Gil Roësset, a los siete años, escribe e ilustra un libro titulado *El niño curioso*, que le dedica específicamente a su madre. Con doce años, ilustra el libro de cuentos titulado *El niño de oro*, publicado por su hermana en 1920 con 22 ilustracio-

⁶ Ver Marga Gil Roësset, *Para toda la vida*, 1930, Escayola patinada, 6x29x17 cm, Colección particular. Disponible en: <http://latribu.info/wp-content/uploads/2015/11/Para-toda-la-vida-1930.jpg>

⁷ Ver Marga Gil Roësset, *La mujer del ahorcado*, 1932, Piedra, 73x54 cm, Colección particular. Disponible en: <https://losarbolesinvisiblespoesiawwi.blogspot.com/2016/04/la-pasion-de-marga-gil-roeset.html>

⁸ Marga Gil Roësset hizo principalmente ilustraciones que toman la forma de dibujos, de grabados, pero también de dibujos pintados y algunas acuarelas, con lo cual, decido aquí hacer uso del adjetivo «pictórico», siendo dichas obras verdaderas representaciones estilizadas y artísticas, que

nes (Cánovas del Castillo 1921, 10). En 1923, se editan en París las 40 láminas que ilustran los veintiocho cuentos orientalistas de *Rose des Bois*, escrito por la hermana de Marga, con títulos tan exóticos como «Cuento I: Le Raja de Bellajana», «Cuento II: Uddhata», «Cuento XI: L'appel à Ziva», «Cuento XVIII: Dharmabudhi», etc.

Ambos libros de cuentos no dejan lugar a dudas sobre el reconocimiento y valor artístico de estas primerizas creaciones pictóricas de Marga, tal y como lo demuestran las ediciones no solo de Madrid, sino que también de París. A ello, hay que sumar los numerosos artículos de prensa, elogiosos todos, que se publicaron al propósito, comparando algunos las láminas de la precoz ilustradora con las de Grimm o con las de Perrault (F. A. N. 1921). El reconocimiento de Marga por los medios artísticos alcanzó un nivel europeo, con la presentación de sendos libros de artista en la Exposición Internacional del Libro de Arte de 1931 (20 de mayo-15 de agosto), que tuvo lugar en el parisiense Petit Palais.

La última publicación, que no deja de llamar la atención por su estilo tan diferente, fueron las *Canciones de niños*, a las que Marga había dedicado una ilustración por texto, aunque en su edición de 1933 Juan Ramón Jiménez acabó conservando solo tres. El libro es una colaboración entre el compositor José María Franco (1894-1971) que escribió la música, su esposa Consuelo Gil Roësset autora de la letra y hermana de Marga, y la propia Marga que contribuyó, aunque en publicación póstuma, con las ilustraciones.

El trazo depurado y lo sobrio de la paleta cromática pudieron llamarle la atención a Antoine de Saint-Exupéry, quien se inspiró, quizá, en el estilo de Marga para dibujar sus propias ilustraciones al *Principito* de 1943. Dicha idea viene evocada de modo borroso en varias publicaciones, figurando sin embargo con mayor precisión en el artículo de Teresa Amiguet, en el que se puede leer que:

Es indudable que Marga fue víctima de una arrolladora pasión condenada al fracaso. Una de sus descendientes directas, Marga Clark, escribió una sentida y documentada biografía en torno al hecho. Lo que es indudable es que nuestro arte perdió a una gran promesa. Se habla incluso de un plagio por parte de Antoine de Saint Exupéry, cuyo *Principito* guarda un extraordinario parecido con una de las ilustraciones de los mencionados libros infantiles de Marga. El escritor y aviador había visitado asiduamente España (Amiguet 2012, 8).

No se trata en este artículo de la cuestión del plagio, sino de precisar las obvias analogías formales entre ambas obras, como son el trazo muy depurado en el dibujo de los protagonistas, lo sobrio de la paleta cromática, la suavidad de los planos traseros, etc. Por cierto, pudo conocer Antoine de Saint Exupéry las ilustraciones de Marga con motivo de las numerosas estancias del escritor galo por España o, al revés, debido a la presencia de las obras de la joven artista en exposiciones parisienses como la del Petit Palais. Ahora bien, Saint Exupéry acumula más detalles que

sobrepasan de hecho el sentido por veces anecdótico con que viene connotada en determinados casos la palabra «ilustración».



Marga en la representación de los protagonistas, la paleta cromática, aunque despojada, recurre a más colores que en las ilustraciones de Roësset, añadiendo incluso juegos entre colores cálidos —el amarillo— y fríos —el azul—. De hecho, influencia de Roësset en Saint Exupéry pudo haberla, e inspiración de Saint Exupéry en las ilustraciones de Roësset no parece ser idea descabellada.

Ahondando en el análisis de los tres libros ilustrados por Marga, se pueden destacar dos grupos de obras: por una parte, *El niño de Oro* y *Rose des Bois*, por otra, *Canciones de niños*. La agrupación procede de características plásticas específicas, que demuestran una forma de evolución artísticas de la autora. En efecto, las ilustraciones de *Rose des Bois* abundan de personajes diversos, que la artista plasma en una construcción donde se destacan distintos planos animados por líneas de fuerza cuyo punto de fuga, al que acaba llegando la mirada del espectador, cobra un interés muy relevante que vamos a evidenciar.

En una de las ilustraciones, aparece un grupo de niños rodeando a una chica desmayada, tumbada en el suelo sobre un tapiz de rosas blancas. Dos líneas isocefalias en el primer plano convergen hacia un punto de fuga central, en la orilla con el segundo plano, lo cual pone de relieve a dos niños que forman un binomio llamativo⁹.

Esta pareja de niños resulta tanto más central cuanto que contrasta con un efecto de fuera de campo formado por otra pareja de personajes, marginados en el borde blanco a la derecha de la ilustración, como para llamar la atención sobre su presencia. Este efecto de doble pareja en contraste, fechado en 1923, prefigura en cierto modo la escultura *Para toda la vida* de 1930, lo cual constituye una especie de punto en común entre la escultura y la ilustración en la obra de Marga Gil Roësset.

La desnudez de los niños, los dibujados igual que los esculpidos, les confiere una forma de fragilidad artística además de la ternura natural. Esta ambigüedad alarmante parece ser otro rasgo que cruza los distintos medios en que se expresa Roësset, formando otra directriz en la obra polifacética de la joven artista. De hecho, el tapiz de rosas blancas, símbolo de amor inocente y belleza, le sirve de lecho a la chica que yace en el suelo, víctima del maléfico hechizo de una fuerza sobrenatural que la hierre igual que un *fatum*, mientras recoge sur cuerpo inerte el personaje de la derecha, ante un grupo de niños atemorizados. La expresión de la chicha inerte no deja de recordar el hipotexto visual de la pietá, entrando en sintonía con la escultura de *La Mujer del ahorcado* con su hijo a los pies.

Contrastando con estas representaciones y temáticas, viene el segundo grupo de ilustraciones formado por *Canciones de niños*, una serie más alegre en el tema y depurada en la técnica pictórica. En esta serie, llama la atención la ausencia de planos y la escasez de personajes, centrándose la composición en el mismo protagonista representado desde una estructura central, simétrica y sin perspectiva ni profundidad. Dicha estrategia plástica concentra la mirada del espectador en un propósito

⁹ Ver Marga Gil Roësset, Ilustración, 1923, Dibujo en papel, 36 x 26 cm. Fuente: Roësset (1923), *Rose des Bois*, Paris, Plon. Disponible en: <https://www.book-auction-morel.com/en/lot/118234/16001394-consuelo-and-marga-gil-roeset-rose-des-bois-text-by?search=&>



privilegiado, es decir, los niños de las canciones. Aquí, desprovista la ilustración de cualquier peligro circundante, viven felices los niños que presencian las imágenes: en una de las ilustraciones, una niña alegre, con maravilloso vestido, canta desde lo alto de un cerro, a la vez que saluda con la mano derecha al espectador, mientras cruza por el cielo lo que parece ser una paloma que poco molesta la anecdótica y diminuta nube en la parte derecha de la ilustración¹⁰.

Con todo, no podemos dejar de matizar el anterior análisis debido a la presencia, en determinadas ilustraciones, de una especie de sensación preocupante que planea por encima de estos alegres niños, como si Marga, incluso en contextos sumamente positivos, no pudiera librarse de demonios interiores.

Así es de dos personajes en otra ilustración, de nuevo abrazados, uno mayor y el otro bebé, a quienes alumbrá y calienta la llama que abre una diagonal en la parte inferior derecha de la ilustración, para concluir en la esquina superior izquierda con una enorme sombra, del todo negra, que supera por el tamaño a los dos personajes, como amenazándolos¹¹. El contraste de luz junto con el desfase de tamaños introduce en la ilustración, con todo llena de amor y ternura, una angustia que no deja de agobiar al espectador, tanto más cuanto que tenemos en la mente los niños del primer grupo de ilustraciones y la escultura de la madre viuda con su hijo a los pies.

Sobre la evolución de estilos entre el primer grupo de ilustraciones y el segundo, cabe subrayar que en el primero, Marga Gil Roësset, niña, se esfuerza por pintar como si fuera una artista adiestrada y adulta, con profusión de personajes y planos, composición compleja, etc.; sin embargo, pasada la década que separa *Rose des Bois* de *Canciones de niños*, Marga parece querer recobrar su infancia eligiendo un estilo cándido, inocente, puro, como intentando recobrar una dicha añorada y perdida.

6. CONCLUSIONES

La obra de Marga Gil Roësset se presenta como la creación compleja y múltiple de una artista polifacética y precoz. Marga se dedicó, con igual éxito y talento, a escultura, a pintura y a poesía.

Sobre el contenido, se destaca cierto contraste entre las esculturas e ilustraciones que conllevan algún grado de dicha con niños más bien felices –*Canciones de niños, Para toda la vida*–, y las que expresan lo más trágico de la vida, bien la existencia ajena tal y como lo muestran las esculturas –*Adán y Eva, La mujer del ahorcado*–, bien la personal según asoma en su poesía. El *fatum* parece estar rondando constan-

¹⁰ Ver Marga Gil Roësset, Ilustración, 1932, Dibujos en papel, 32,5x25 cm, en José María Franco, Consuelo Gil Roësset, Marga Gil Roësset (1933), *Canciones de niños*, Madrid, Editorial Signo. Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/ingles/margagil.html>

¹¹ Ver Marga Gil Roësset, Ilustración, 1932, Dibujos en papel, 32,5x25 cm, en José María Franco, Consuelo Gil Roësset, Marga Gil Roësset (1933), *Canciones de niños*, Madrid, Editorial Signo. Disponible en: <https://www.joseluisturina.com/ingles/margagil.html>



temente, bajo distintas formas e intensidades, en las obras creadas por Marga Gil Roësset –escultura, pintura y poesía–, como una imposibilidad trágica en ser feliz.

Acerca de la forma, asoma un tipo de continuidad o permanencia entre los tres medios, que toma sea el trazo deshilado y por veces solitario de los dibujos e ilustraciones, sea los ángulos estallidos de la materia esculpida, sea las frases-versos quebrantadas de los poemas. La forma de las creaciones de Roësset, en los tres medios, expresa una tensión permanente que procede de un desajuste o desequilibrio intencional entre el centro y el margen, tal y como se ha podido ver en *La mujer del ahorcado* o en la ilustración de *Rose des Bois*.

Se destacan, por último, unas claras analogías estilísticas entre las distintas técnicas de su escultura, ilustraciones y poemas como, por ejemplo, la reflexión plástica sobre el lleno y el vacío, bien mediante el dialogo entre la masa pictórica y el leve trazo del lápiz, bien mediante la técnica de la talla de lleno en madera contrastando con el vaciado en escayola y bronce, bien con aquellos puntos suspensivos despojados de palabras que ahuecan la frase dejando solo un dolor trágico.

Recibido el 08/01/2025 - Aceptado el 22/03/2025



BIBLIOGRAFÍA

- AMIGUET, T. (2012). «La suicida enamorada», en *La Vanguardia*, 28 de julio, <https://www.lavanguardia.com/hemeroteca/20120728/54325079022/suicidio-de-la-escultora-margarita-gil-enamorada-de-j-r-jimenez.html>; consulta hecha el día 15/12/2024.
- ARCINIEGA DE GRANDA, R. (1930). «Las mujeres en la Exposición Nacional de Bellas Artes», en *Revista Crónica*, 22 de junio, pp. 12-24.
- BARRIONUEVO PÉREZ, R. (2012). «Las pioneras. Escultoras españolas en la 2ª República», en *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, pp. 23-41.
- CAMPURBÍ, Z. (2015). «Marga», en Jiménez J. R. (ed.), *Marga*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 91-99.
- CÁNOVAS DEL CASTILLO, A. (1921), «*El niño de oro*», en *Revista Blanco y Negro / ABC*, n.º 5639, 30 de enero, p. 10.
- CAPDEVILLA-ARGUELLES, N. (2013). *Artistas y precursoras, un siglo de autoras Roësset*. Madrid: Editorial horas y horas.
- F. A. N. (1921). «Las ilustraciones de Marga Gil Roësset», en *La Correspondencia de España*, 8 de enero, p. 1.
- FRANCO, J.M., GIL ROËSSET, C., GIL RÖESSET, M. (1933). *Canciones de niños*. Madrid: Editorial Signo.
- GIL RÖESSET, M. (1923). *Rose des Bois*. Paris: Plon.
- GIL ROËSSET, M. (2015). *Diario de Marga*, en Jiménez J. R. (ed.), *Marga*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 31-74.
- HERNÁNDEZ, M. (1937). «Pasionaria», en *Mediodía*, n.º 77, 18 de julio, p. 17.
- PALAU DE NEMES, G. (2004). «Nuevos datos inéditos sobre el suicidio de la escultora Marga Gil Roësset (1908-1932) por amor a Juan Ramón Jiménez», en Cuesta J. de la (ed.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación internacional de Hispanistas de New York, 16-21 de julio de 2001*. Madrid: Centro Virtual Cervantes, pp. 413-418.
- SERRANO, A. (2000). *Marga Gil Roësset (1908-1932). Catálogo de exposición*. Madrid: Comunidad de Madrid / Círculo de Bellas Artes.
- SERRANO, A. (2002). «Marga Gil Roësset: Ilustradora», en *Peonza. Revista De Literatura Infantil y Juvenil*, n.º 62, pp. 7-16.
- SISO MONTER, M. (2018). «Marga Gil Roësset, la fuerza de la artista innata», en Ríos Guardiola M. G., Hernández González M. B., Esteban Bernabé E. (eds.), *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, https://www.carm.es/edu/pub/20_2016/4R_contenido.html; consulta hecha el día 20/11/2024.
- SISO MONTER, M. (2020). «Marga Gil Roësset: dotada de un talante natural para la ilustración y la escultura», en Lomba Serrano C., Morte García M. C., Vázquez Astorga M. (eds.), *Las mujeres y el universo de las artes*. Zaragoza: Diputación Provincial de Zaragoza / Institución «Fernando el Católico», pp. 379-388.
- VV.AA. (1988). *María Roësset (1882-1921). Catálogo de exposición*. Madrid: Ayuntamiento.
- VV.AA. (2000). *Marga Gil Roësset 1908-1932. Catálogo de exposición*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- VV.AA. (2014). *Pintoras en España 1859-1926 de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Zaragoza. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, Vicerrectorado de Cultura y Política Social, Vicerrectorado de Cultura y Política Social, Universidad de Zaragoza Diputación Provincial de Zaragoza.



ILUSTRACIÓN Y REFORMAS EN LA LIMA DE GIL DE TABOADA Y LEMOS (1790-1796)

Iván Panduro Sáez

ipanduro@ujaen.es

Universidad de Jaén

RESUMEN

Durante el gobierno del virrey Gil de Taboada y Lemos (1790-1796), el Perú inició una serie de cambios estructurales que la élite criolla limeña identificó con la llegada de las ideas ilustradas a América. Unas ideas progresistas cuya permeabilidad fue facilitada desde el gobierno por Taboada y Lemos y que son visibles no solo en las políticas culturales sino en el propio urbanismo. De esta forma, el artículo hace referencia al impulso durante el mandato de este virrey en el establecimiento del alumbrado y empedrado en la capital peruana o la terminación de edificios importantes como la propia catedral limeña de la que se ofrece documentación acerca de la refacción de sus torres. Además, el trabajo hace referencia al censo que se hizo a finales del siglo XVIII, el más importante del Perú bajo la administración española, y del Juicio de Residencia del que fue exento, no sin dificultades, Gil de Taboada.

PALABRAS CLAVE: Virrey, Perú, Ilustración, siglo XVIII, reformas

ILLUSTRATION AND REFORMS IN GIL DE TABOADA Y LEMOS'S LIMA (1790-1796)

ABSTRACT

Throughout the government of the viceroy Gil de Taboada y Lemos (1790-1796), Peru started to implement a number of structural changes which the creole elite from Lima attributed to the arriving of Illustrated ideas to America. These progressist insights were easily introduced by the government of Taboada y Lemos and visible not only in the cultural policies but also in the urban planning. This way, the article highlights how the streetlight and the paving were implemented in the capital during this viceroy's government. Also, some important buildings were finished by then, as the cathedral of the city, of which some information about the repair of its towers is offered hereunder. Besides, this document refers to the census from the last years of the 18th century, the most important one undertaken in Peru under the Spanish administration, and it also mentions the Residence Trial from which Gil de Taboada was difficulty exempted.

KEYWORDS: viceroy, Peru, Illustration, 18th century, reforms

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.09.04>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 9; junio 2025, pp. 73-85; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

La entrada oficial en Lima de Francisco Gil de Taboada y Lemos se produjo el 17 de mayo de 1790. Ni los nacimientos ni las exequias áulicas despertaban tantas expectativas como la entrada de un virrey. De alguna manera, el *alter ego* era más tangible que el lejano rey del Imperio que se encontraba en Madrid. Ni los intentos por racionalizar el solemne acto del recibimiento a un virrey en 1784 por la Real Audiencia de Lima, ni las disposiciones reformistas tras la visita de Jorge Escobedo en 1787 con la intención de aligerar el desbordante evento de gastos, habían sido abrazadas por una sociedad como la limeña acostumbrada durante la Edad Moderna a la fiesta, pompa y boato (Bromley 1953, 14-18). El mecanismo de culto por el protocolo y el ceremonial se había puesto en marcha sin ningún remordimiento de derroche para la entrada oficial del bailío Francisco Gil de Taboada y Lemos. Paradójicamente su gobierno que se desarrollaría dentro del afán economizador de la Ilustración contrasta por el gusto ostentoso que recoge en su *Relación de Gobierno* acerca de esta entrada.

Como los virreyes representan la Real Persona, y es necesario imprimir en el pueblo la justa veneración que se le debe usando de los ceremoniales exteriores, hacen su entrada pública en esta capital bajo de palio, acompañado del Cabildo que lleva sus varas, y aunque este ha representado quanto ha considerado combeniente a extirparse de esta costumbre, ha prevalecido su antigua práctica¹.

Parece claro que las intenciones reformistas por simplificar el ceremonial no eran apoyadas por Gil de Taboada que no había puesto reparo a la hora del recibimiento bajo palio, ni la escolta de la Guardia de Albarderos a su calesa tirada por seis caballos u otros dispendios que se habían intentado superar. Tanto habrían prevalecido estas antiguas prácticas que el cronista Tadeo Haënke² se apoyó a la hora de narrar la entrada de Gil de Taboada y Lemos en la descripción de la entrada de los virreyes que hizo el naturalista y militar Antonio de Ulloa en su *Relación de su viaje a la América Meridional*³ publicada junto con Jorge Juan en 1748. Analizando ambos escritos, resulta visible que Haënke habría adaptado el texto de Ulloa, escrito «con tanta puntualidad y elegancia que sería temeridad describirlas nuevamente»⁴, resti-

¹ (A)rchivo de la (B)iblioteca del (H)ospital (R)eal de la Universidad de Granada (En adelante ABHR). *Relación de gobierno que el Exmo. Sr. frey Don Francisco Gil de Lemos y Taboada, Virrey del Perú, entrega a su sucesor el Exmo. Señor de Vallenari*. Año de 1796.

² Tadeo Haënke (1761-1816), cronista y botánico checo, visitó Lima en 1790 como miembro de la Expedición de Alejandro Malaspina y José de Bustamante (1789-1794). Entre sus escritos destaca el manuscrito titulado *Descripción del Perú* que se encuentra en los fondos del British Museum y editado en Lima: Haënke (1901).

³ El impreso se puede encontrar en: Biblioteca Nacional de España (en adelante: BNE). Juan y Santacilia; De Ulloa (1748).

⁴ (Haënke 1901, 36)

tuyéndolo en lo más mínimo con sus propias experiencias directas ya que, al parecer, la ceremonia poco había cambiado.

Como bien apunta Ulloa la entrada triunfal pública era, en realidad, el culmen oficial de todo un atentado a la sobriedad. Taboada y Lemos había llegado por mar el 8 de Febrero procedente de Panamá a Paita, donde se iniciaba el ceremonial que lo conduciría a Lima. Se decidió el camino más largo y costoso, pero también el más productivo a la hora de conocer los territorios bajo su futuro mando; el viaje a la Ciudad de los Reyes se haría por tierra convertido en una cabalgata festiva por aquellas poblaciones que los recibían. Previos actos protocolarios en el puerto del Callao, no fue hasta el 25 de Marzo cuando el virrey entró de forma solemne pero discreto a Lima antes de su entrada oficial, comenzando su relación con los oidores limeños teniendo su punto de reunión en el Real Acuerdo que se encontraba en el mismo Palacio Real⁵.

Así, con las arquitecturas efímeras propias de estos eventos (Rodríguez 2003, 20-24), aquel 17 de mayo los representantes del poder locales y eclesiásticos diluidos en la propia fiesta, esperaban al nuevo virrey para iniciar una procesión que terminaría en el mismo palacio y que tendría como escala la visita a la catedral limeña en la que sonaba el *Te Deum*, licencia particular en los territorios americanos ya que este himno estaba reservado para las entradas o coronaciones de papas, reyes y emperadores y que fue motivo de disputa durante toda la administración indiana entre virreyes, prelados y oidores (Chiva *et al*, 2020).

2. REFORMAS EN LA CIUDAD DEL VIRREY

«Non ignara mali, miseris succurrere disco»⁶. Virgilio sonaba en la oración inaugural del Anfiteatro Anatómico de la Real Universidad de San Marcos el 21 de Noviembre 1792. Hipólito Unanue, -filósofo y político considerado uno de los padres de la nación peruana-, había escogido los versos del *Sommo Poeta* con precisión y cuidado. De ellos, habría dicho Jean-Jacques Rousseau, «yo no conozo algo tan bello, tan profundo, tan conmovedor, tan veraz como este verso» (Rosseau 2008, 256). Así, al igual que la Ilustración en París había querido ver en esas palabras un argumento en favor del conocimiento, en Lima significaban de la misma forma el comienzo de un discurso que manifestaba un alegato hacia el conocimiento y la ciencia. Ideas ilustradas que llegaban a oídos de la élite limeña y cuya permeabilidad había sido facilitada desde el gobierno del Perú por Gil de Taboada. Virrey al que la buena historiografía, de su tiempo y posterior, pondría el apellido de ilustrado (Gil Aguado 2015). Tal es así, que, si retomamos el discurso *Medicina, Deca-*

⁵ Junto con las estancias privadas del virrey y su corte, el Real Palacio de Lima albergaba diferentes estancias para el gobierno administrativo como la armería, cárceles o contaduría. No obstante, la sala más destacada de todo el Conjunto sería la Sala del Real Acuerdo donde reunían los oidores y el propio virrey para tratar los asuntos jurídicos. Cfr: Panduro Sáez (2023, 186-199).

⁶ Porque no ignoro los males, se socorrer a los desgraciados (Virgilio, Eneida. Libro I, 630).



dencia y Restauración del Perú, Unanue había dedicado y centrado su mensaje en el enaltecimiento a Gil de Taboada, protector de las artes desde entonces, argumentando en favor de las reformas que desde Palacio se estaban ejecutando y de las que él mismo era partícipe:

Absorto en la incomparable beneficencia y en el esplendor del sabio gobierno de V. E., veo nacer las artes y las ciencias, fomentarse y florecer en este benigno clima de la América [...] ¡Oh política, oh ciencia de gobierno, tú me dictas! ¿Y cómo podré resistirlo? Proclama la restauración, la gloria del Perú. La integridad, la prudencia, la justicia de su jefe, lo cimentan sobre el orden, lo edifican con hermosura y proporción, y lo elevan al término debido de su magnitud. Labores abandonadas por la ignorancia, arruinadas por la impericia; brazos multiplicados y agobiados inútilmente; ensayos y beneficios por costumbre, ¡cuánto debéis a las nuevas luces, al cultivo y al fomento de la mineralogía, mecánica, arquitectura, física y química ¡Cuánto debéis al genio protector que, imitando al espíritu vital que fingen los poetas, se defiende por las entrañas de la tierra, alienta los desmayados racionales que las habitan, los reúne en sociedades, los saca de la miseria y la ignorancia, y hace renacer al Perú con mayor opulencia!⁷

La enajenación intelectual que revelaba el médico y filósofo no era, además, simple comparsa de poder. Los beneficios de la ciencia de gobierno empezaban a proyectar un verdadero renacimiento del Perú, y Lima como capital servía de principal estímulo. Seguidor de las políticas del rey Carlos III que había modernizado la propia ciudad de Madrid, Gil de Taboada reflejó eficazmente las preocupaciones de la Ilustración en la Ciudad de los Reyes. Al igual y en paralelo a las grandes urbes de Europa, uno de los principales problemas que se pretendía combatir era el de la seguridad. Esto conllevaría una serie de reformas fáciles, visibles y respaldadas en una ciudad como Lima. Así, primeramente se renovaron las puertas de los colegios, santuarios y cementerios para combatir los frecuentes asaltos del libertinaje y se promovió algo tan representativo de la época: las luces: «El alumbrado, que siendo un medio oportuno para cautelar los nocturnos excesos, mucho más frecuentes á la sombra de la obscuridad, pareció combeniente fomentarlo⁸».

Además, se incrementó la policía disminuyendo los delitos de muertes y hurtos de la capital virreinal: «La multitud de salteadores, plaga comun en todas las crecidas poblaciones, me hizo meditar atentamente para su exterminio, y no bastando las rondas ordinarias, se duplicaron estas aquartelando un número competente de Dragones[...]»⁹.

Por otro lado, los habituales incendios fueron considerados de forma excepcional trayendo de España dos bombas que si bien nunca entraron en funcionamiento por falta de recursos, sí hace visible el establecimiento de un sistema de prevención

⁷ UNANÚE, H. Discurso inaugural del Anfiteatro Anatómico, en la Real Universidad de San Marcos, el día 21 de noviembre de 1792.

⁸ ABHR. *Relación de Gobierno*, fol 52.

⁹ ABHR. *Relación de Gobierno*, fol 51vrº.

por parte de Taboada (Cervera Pery 2002, 87-100). Una prevención que no solamente se dedicaría a los incendios sino a la misma sanidad y limpieza, tanto en la reforma del alcantarillado como en las propias reformas de los Hospitales, y la creación de una Junta de Sanidad para el estudio de las enfermedades, epidemias y sus contagios¹⁰. También, con la inauguración del Anfiteatro de Anatomía en 1792, de la que surge el *Discurso* de Unanúe, se crearía una cátedra de anatomía, apoyada por el mismo prócer con una dotación de 500 pesos. Sin embargo, quizá la reforma de la que Gil de Taboada se nos muestra más orgulloso era el del empedrado de las calles que mejoraba el aseo, el aspecto y, como principal medida, el tránsito: «empedradas mucha parte de sus calles con los enlosados, que les dan firmeza y proporcionan comodidad al tránsito, se advierte todo costeadado de los fondos públicos y con poco gravamen de los moradores, no pudiendo menos que complacerme de haverles procurado estos particulares beneficios¹¹». Asimismo, cabe destacar que el mismo Real Palacio debió de ser intervenido en sus cubiertas como se nos hace cuenta en un interesante testimonio donde se nos ofrece detalles de su costo:

Aunque desde el tiempo del Excmo. Sr. Virrey D. Manuel Amat se reconoció lo maltratado de los cubiertos del salón de la guardia de Alabarderos, y se trató del mismo modo que en el de sus sucesores de su reparación, creciendo esta á proporción de los tiempos, fué indispensable formalizar expediente por el año pasado de 1791. Reconocida por los ingenieros la inminente ruina que amenazaban, hallándose carcomidas la mayor parte de sus vigas, advirtiéndose también que el daño continuaba hasta la antesala del Real Acuerdo, deviendo empezar el reparo desde el salón de los Retratos por el deterioro de sus paredes y techumbre, se formalizó el presupuesto respectivo del costo [...]. Y no sufriendo demora lo urgente de la obra, se decretó en 8 de Julio de 93 que corriese á cargo y dirección de los ingenieros , con intervención de los ministros generales: verificada en la firmeza y aseo correspondiente desde el salón de los Retratos hasta la predicha antesala del Real Acuerdo, ascendió claramente á la cantidad de 40 847 pesos 1 real, incluyéndose el costo, de la arquitectura y relieves con que se decoró la escalera y puerta del mismo salón¹².

De forma evidente las mejoras en la capital peruana la habían catapultado con la dirección de los nuevos vientos reformistas urbanísticos. No obstante, dolorosamente todavía se imponía una necesidad simbólica que avergonzaba dentro y fuera de palacio como es la terminación de la catedral y la remodelación de sus maltruchas torres. Unas torres que se plasmaron en el retrato del virrey José Antonio

¹⁰ Los Hospitales que se reformaron y que se describen en su *Relación de Gobierno* fueron el Hospital de la Santa Caridad, el de San Andrés, el de San Lázaro y el de San Bartolomé con su iglesia, éste último exclusivo para negros y que al parecer requería más atención. Según su *Relación de Gobierno*, fol. 24: «Estando por esto mandado se deshaga la iglesia del hospital de San Bartolomé, que siendo de imposible reparación exige derribarse para evitar el estrago que su mala situación ofrece».

¹¹ ABHR. *Relación de Gobierno*, fol 24v^o.

¹² (Fuentes 1859, 174-175). De igual forma, cabe destacar por un documento de 1790 que el mismo edificio sede del gobierno tuvo que ser acondicionado por Martín Gómez. Archivo General del Perú (en adelante: AGN). GO_BI_BI2_075,314. *Refacción de Palacio*, 17 de marzo de 1790.





Fig 1. Cristóbal Lozano, Retrato del virrey José Antonio Manso y Velasco, 1758, Museo de la Catedral de Lima

Manso y Velasco (1745-1761) tras el sismo de 1746 y que a finales del mismo setecientos todavía no estaban terminadas (Fig.1).

Durante el gobierno de Taboada y Lemos en 1794 la capital sufrió un nuevo terremoto que dañaría de nuevo el templo y el propio palacio virreinal. La necesidad simbólica se había convertido en urgencia y el arzobispo de Lima había solicitado un proyecto de conclusión cuya cuantía ascendía a los ochenta mil pesos. Así, el virrey se apresuró en escribir una carta a Pedro Acuña, Secretario de Estado de Gracia y Justicia, con fecha 22 de Febrero de 1794 justificando la urgencia del proyecto y la reunión mantenida con el Arzobispo que le presionaba para llevar a cabo las reformas que el templo requería. En este mismo despacho adjunta minuciosamente el proyecto de conclusión del segundo y tercer cuerpo de las torres de la Catedral (Fig.2.), si bien, el mismo virrey costeó de sus fondos las cantidades suplementarias que se le exigió.

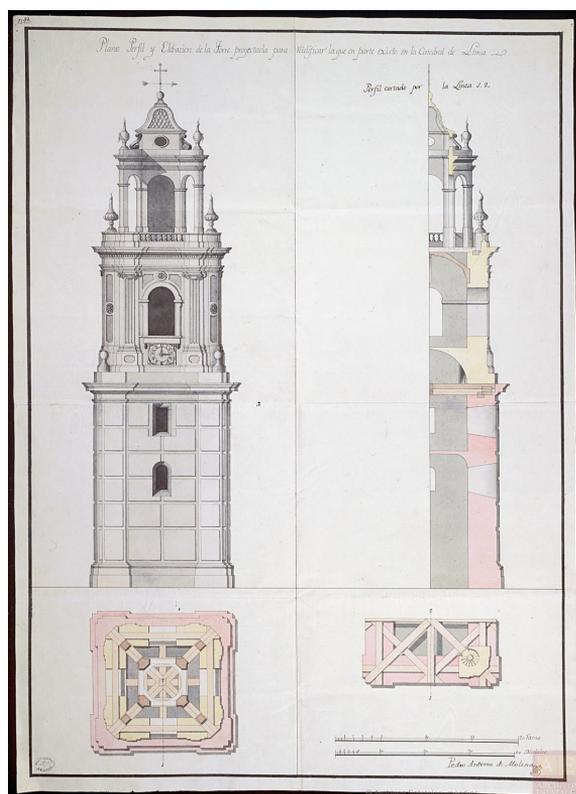


Fig. 2. A.G.I. LIMA 709. Plano perfil y elevación de la torre proyectada para reedificar la que en parte existe en la Catedral de Lima, Lima, 23 de Febrero de 1794.

Paso a manos de V.E. el adjunto testimonio que lo es del expediente formado a consecuencia de lo representado por el Reverendísimo Arzobispo de esta Capital D. Juan Domingo de la Requena, sobre construcción de torres en esta Santa Iglesia Catedral. Para ello expresa, y es constante, como que era a la vista, la deformidad que por falta de dichas torres, se advierte en un templo que es el Metropolitano de esta América. Sus campanas se hallan algunas en el suelo, y otras colgadas de unos palos, cuya indecencia tal vez no se verá en el Pueblo más infeliz de Indias. Por esa causa y porque las basas de las torres se hallaban rajadas, y en estado de amenazar ruina, dispuse su reconocimiento por un ingeniero¹³.

Sin embargo, para realizar las anteriores baterías de reformas era lógicamente correcto y prácticamente conveniente el propio conocimiento de la población limeña

¹³ (A)rchivo (G)eneral de (I)ndias (En adelante AGI). LIMA, 709. Despacho n.º48 de Francisco Gil y Lemos a Pedro de Acuña. Lima, 23 de febrero de 1794.



PLAN DEMOSTRATIVO DE LA POBLACION COMPREHENDIDA EN EL RECINTO DE LA CIUDAD DE LIMA, con distincion de clases y Estados, instruido sobre los Datos de la enumeracion total de sus Individuos, mandada executar por el Excmo Sr. Frey Don Francisco Gil Taboada y Lemos, Virrey de estos Reynos, baxo la direccion del Teniente de Policia Don Joseph Maria de Egana.

Main population table with columns for various categories: MONJES, COMUNIDADES RELIGIOSAS, CALIDAD SEXUAL, SOLTEROS, CASADOS, VIUDOS, COLEGIOS, COMUNIDADES CIVILES, and various regional sub-totals.

NOTA. La Subdistribucion y numero de Servientes Libres, y esclavos, no es una nueva agregacion a los Estados Religiosos, Seculares, y de Comunalidad Civiles, sino una parte de ellos, localizada en el Estado general, y como por Apellido a la calidad particular de distinciones de Despines, y Categorias.

Fig. 3. A.GI. Carta nº 50 del virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos, a Antonio Porlier, secretario de Gracia y Justicia. Folio Final, Censo poblacional de la Ciudad de Lima, 1791.

y sus diferentes estratos¹⁴: «una exacta enumeración de clases y estados de todos los moradores de esta Capital fueron mis primeros ensayos en el mando¹⁵».

Atendiendo a la carta que con fecha 5 de Febrero de 1791 de Taboada y Lemos a Antonio Porlier Secretario de Gracia y Justicia, la poca frecuencia con la que se habían hecho los intentos por elaborar un censo y el recelo de sus gentes cuando se les empadronaba no facilitaba la enumeración (Fig.3). Además, el esfuerzo se incrementaba con una intención, casi paternalista, al intentar recopilar todo tipo de datos significativos de la sociedad limeña.

Y de modo que puede conocerse la proporción que entre sí guarda; las varias castas de que se componen; el verdadero estado en que se hallan; la influencia que puedan tener según los estamentos que habitan; los socorros que puedan prestarse en cada circunstancia; la ocupación a que se dedican los consumos que hacen; los medios con que pueden satisfacerlos¹⁶.

Analizando los números, los resultados del censo en la Ciudad de los Reyes concluían en 52 627 habitantes entre los que 25 737 corresponderían a hombres y 26 890 a mujeres. Si bien este censo no pudo verse cerrado en todas sus perspectivas completamente, como el propio Taboada le reconoce en el despacho a Porlier, sí que parece que se le encontró la utilidad en el hecho de reeditar sus resultados: «comprende su terreno 10 millas divididas en quatro quarteles, con 555 calles y en estas 5,641 casas, reduciéndose su actual población á 52 627 habitantes¹⁷».

Al igual que el censo de 1792, la Guía Política Eclesiástica y Militar del Virreinato del Perú que se le encarga a Unanúe para el año 1795, vuelve a recoger el mismo número de habitantes, un ejercicio que desecha la casualidad en favor del fácil calco si tenemos en cuenta que tanto en las *Relación de Gobierno* como en la citada *Descripción del Perú* de Tadeo Haenke, vuelve aparecer idéntico dato.

3. CONCLUSIONES

Con todo, la batería de reformas urbanísticas y arquitectónicas del virrey parece que no estuvieron respaldadas por alguna parte de la sociedad peruana. Incluso el Juez de Residencia Juan del Pino Manrique mostraba su incredulidad en una misiva a Gaspar Melchor de Jovellanos ante el número de demandas que se habían recibido contra el Gil de Taboada y Lemos en el final de su gobierno (Mariluz 1952). En lo

¹⁴ Cabe apuntar que la idea de hacer un censo de ciudadanía en Lima no parte originalmente de Gil de Taboada sino que obedecía la Real Orden del 28 de Septiembre de 1791, por la que se le mandó formar un estado general de la población del Virreinato que por entonces contaba con un millón y medio de habitantes.

¹⁵ Relación de Gobierno, fol 51.

¹⁶ A.G.I. Carta nº 50 del virrey Francisco Gil de Taboada y Lemos, a Antonio Porlier, secretario de Gracia y Justicia.

¹⁷ *Relación de gobierno*, fol 6 vº.



que se presentaba como un mero trámite, el bailío pontevedrés había acumulado un total de 39 demandas, el mayor registro contra un Virrey del Perú.

La Residencia para que en esta ocasión dirijo a S.M. del virrey absuelto del Perú don Francisco Gil, que con justicia disfruta la común opinión de un sabio, presenta un problema bien difícil de resolver porque si se considera, como es justo desearlo en honor de la verdad, que don Francisco Gil ha sido uno de los virreyes más desinteresados y puros que han venido a estos Reinos; si se reflexiona en sus conocimientos tan vastos que apenas hay esencia, o facultad en que pueda llamarse huésped, o forastero; y si se atiende a la claridad de sus luces y atenta urbanidad de su manejo, parece debía esperarse, que el juicio de sindicato, fuese un formulario de mero cumplimiento, sin fatiga en el juez, ni incomodidad en el residenciado; pero lejos de suceder así, solo en la capital se le han puesto treinta y ocho demandas que ascienden a la exorbitante suma de 411.082 pesos 5½ reales¹⁸.

Esta situación distaba mucho de la experiencia de Gil de Taboada al frente al virreinato de Santa Fé (1789-1790), cuando se le relevó por Real Orden de 18 de Marzo de 1790 del Juicio de Residencia. El motivo lógico de esta exención eran los cortos seis meses y veinte y dos días de su mandato. En cambio, en Lima, a pesar de que por Real Orden de 16 de Enero de 1796 le dispensasen de la llamada residencia secreta, -una investigación interna más exhaustiva-, se le mantuvo la pública, proceso en el cual se registraron las denuncias de aquellos que se estimaron como perjudicados¹⁹.

Lo cierto es que el 5 de Junio de 1796 con el traspaso de la administración a su sucesor Ambrosio O'Higgins, se iniciaron los cincuenta días en los que los demandantes podían presentar las demandas hacia el ya exvirrey. Los primeros días pasaron sin recibir ningún litigio, los cuales aparecieron de forma precipitada los últimos jornadas del plazo. Este hecho junto al contenido lleno de evidentes ocurrencias en las denuncias que no revestían mayor similitud,- y que el Juez desestimó-, habían sumido en un cierto desencanto a Gil de Taboada²⁰.

¹⁸ AGI. Lima. Legajo 647. Carta de Juan del Pino Manrique a Gaspar Melchor de Jovellanos. Lima, 26 de marzo de 1798.

¹⁹ De las 39 denuncias registradas a las que se enfrentó Gil de Taboada, solamente fue condenado a tres de ellas por viejos litigios, teniendo que afianzar unos 3000 pesos. En los intentos por controlar los fraudes y excesos administrativos,-hecho que le lleva a levantar enemistades-, se le puso el epíteto del "Demóstenes de los Virreyes". (Gil Aguado 2015, 564-570).

²⁰ En un despacho privado de 1791 ya vemos la desilusión por los obstáculos internos que le impedían para llevar a cabo sus reformas. El propio Virrey apunta una de las claves por las que empezó su animadversión dentro de la estructura colonial: el relevo de los administrativos que eran improductivos y desleales. Vista las causas su desencanto era ya visible: «Si cuando entré en el reino hubiera podido imaginar que avia de quedar reducido al mismo desamparo de que tanto y con muy justos fundamentos se lamentaba mi antecesor, seguramente no me hubiera atrevido a emprender una reforma y arreglo que debía tener por antagonistas todos los comprendidos en ella y sus conexiones pues de ellos jamás podía esperar auxilios sino dificultades y obstáculos como lo he experimentado» A.G.I. LIMA 697. Carta particular reservada de Francisco Gil de Taboada y Lemos, virrey de Perú, a Pedro Lerena, Conde de Lerena, Secretario de Hacienda.





Fig. 4. Anónimo. Retrato de Francisco Gil y Lemos, virrey del Perú, siglo XIX. Museo Nacional de Antropología e Historia del Perú, Lima.

Su mandato dentro de una racionalización administrativa había perseguido las sombras de la opulencia y los gastos superfluos en la administración (Cheesman 2011, 45). La realidad del Renacimiento peruano del famoso *Discurso* de Unanue había levantado enemistades entre algunas élites, -especialmente entre los oidores a los que se supone la autoría de las denuncias-, que veían como el virrey había recortado su influencia a la vez que impulsaba las reformas urbanísticas en la capital peruana. Así, la *Residencia* de Gil de Taboada se prolongó hasta el 22 de Diciembre de 1796, dejando un documento denso lleno de expedientes y enaltecimientos para terminar con su absolución²¹.

²¹ El expediente del Juicio de Residencia donde finalmente se le absuelve se puede encontrar en: (A)rchivo (H)istórico (N)acional (En adelante A.H.N). CONSEJOS, 21293, Exp.4. Residencia tomada a Francisco Gil de Taboada. 1796/1797.



Además, cabe citar que las denuncias ofrecidas al virrey no causaron desconfianza en la administración ya que a su llegada a España encontramos a Gil de Taboada como director general de la Armada en 1799 llegando en 1805 a ser ascendido a Capital General de la Real Armada. Incluso, el pontevedrés, conformó en calidad de primer vocal y posteriormente como presidente, la Junta General de Gobierno en 1808, donde formó oposición ante el enviado napoleónico Joaquín Murat y el reconocimiento como rey de España de José Bonaparte²².

Parece claro, por tanto, que las denuncias peruanas no fueron impedimento alguno para el ascenso en los altos cargos del estado de Taboada y Lemos, aspecto que nos lleva de nuevo a que el ingente número de denuncias fueron desestimadas por entenderse como pleitos internos, especialmente por las reformas llevadas a cabo, sin motivo para la condena.

No obstante, más allá de las disputas limeñas, la pregunta de mayor relevancia es si las ideas ilustradas habían calado en la mayoría de la sociedad peruana o, al menos la limeña. Sobre esta cuestión aparece en un número en 1791 del Mercurio Peruano, publicación erudita que promueve Gil de Taboada como vehículo de transmisión del progreso: «La aurora de la Fillosofía ha disipado ya las sombras que cubrían el horizonte peruano²³». Una afirmación optimista que se complementa en un número posterior en el que se concluía: «Por felicidad nuestra estamos en el siglo de las Luces²⁴».

Recibido el 22/03/2025 – Aceptado el 07/04/2025



²² AHN. ESTADO, 2823, Exp.2. Reales Decretos de Carlos IV expedidos en Bayona y bandos de la Junta Suprema de Gobierno. Esta junta fue compuesta por los ministros O’Farril, Piñuela, Azanza y Gil de Lemos, presidida en primer momento por Antonio de Borbón, tío del recién proclamado rey Fernando VII tras el motín de Aranjuez y la abdicación de Carlos IV. Esta junta sería interinamente la depositaria del poder en España con la salida del país de Fernando VII para reunirse con Napoleón Bonaparte en Bayona. Ante la negativa de reconocimiento de José Bonaparte, Gil de Taboada dimite de sus cargos y deja la política activa hasta su muerte en 1810.

²³ Mercurio Peruano, N° 69.

²⁴ Mercurio Peruano, N° 142.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAYZA Y PAZ-SOLDÁN, L. (1954). *Unanue geógrafo, médico y estadista*. Lima: Editorial Lumen S.A.
- BARREDA LAOS, F. (1964) *Vida intelectual del virreinato del Perú*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- BROMLEY, J. (1953). «Recibimientos de Virreyes en Lima». *Revista Histórica*, 20, 5-108.
- BROMLEY, J. (1944) *Virreyes, cabildantes y oidores*. Lima: P. Barrantes Castro Editores.
- CASTELLANO CASTELLANO, J.I. (2006). *Gobierno y poder en la España del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada.
- CERVERA PERY, J. (2004) *El Panteón de Marinos Ilustres. Trayectoria histórica, reseña biográfica*. Madrid: Ministerio de Defensa.
- CHEESMAN, R. (2011). *El Perú de Lequanda: economía y comercio a fines del siglo XVIII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- CHIVA BELTRÁN, J et al. (2012). *La Fiesta Barroca: los virreinos americanos 1560-1808*. Castellón: Universidad Jaume I.
- CLÉMENT, J-P. (1997). *El Mercurio Peruano 1790-1795*, 2 vols. Madrid: Iberoamericana.
- FUENTES, A (comp.). (1859). *Memoria de los virreyes que han gobernado el Perú*. Lima: Librería Central de Felipe Bailly, 1859.
- JUAN Y SANTACILIA, J. y DE ULLOA, A. (1748). *Relación histórica del viage a la América Meridional hecho de orden de su Magestad. para medir algunos grados de meridiano Terrestre, y venir por ellos en conocimiento de la verdadera figura, y Magnitud de la Tierra, con otras varias Observaciones Astronómicas, y Físicas*. Madrid: Imprenta de Antonio Martín.
- FILGUERA VALVERDE, J. (1977). *Frey Francisco Gil de Taboada y Lemos (Soutolongo, 1737-Madrid, 1809). Gobernador de las Malvinas, Virrey de Nueva Granada y del Perú, Ministro de Marina*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra..
- HAËNKE, T. (1901). Descripción del Perú. Lima: Imprenta de «El Lucero».
- PANDURO SÁEZ, I. (2023). *Los Reales Palacios de México y Lima, siglos XVI-XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada.
- MARILUZ URQUIJO, J.M. (1952). *Ensayo sobre los Juicios de Residencia Indianos*. Sevilla: CSIC Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- PÉREZ CANTÓ, M.P. (1985). *Lima en el siglo XVIII, estudio socioeconómico*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- RODRIGUEZ MOYA, I. (2003). *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*. Castellón de la Plana: Universidad Jaime I.
- ROSAS LAURO, C. (2006). *Del trono a la guillotina. El impacto de la Revolución Francesa en el Perú (1789-1808)*. Lima: Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú
- ROUSSEU, J-J (2008). *Emilio, o de la Educación*. Madrid: Edaf.
- SÁNCHEZ-CONCHA BARRIOS, R. (2008). *Francisco Gil de Taboada y Lemos. Diccionario Biográfico Nacional*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- SOTOS SERRANO, C. (1982). *Los pintores de la expedición de Alejandro Malaspina*. Madrid: Real Academia de la Historia.



NOTICIAS ACERCA DEL CONVENTO DE MÍNIMOS DE SAN FRANCISCO DE PAULA DE GRANADA A LA LUZ DE LA DESAMORTIZACIÓN DE 1836.

José Antonio Peinado Guzmán

pepinado@hotmail.com

Universidad de Granada

RESUMEN

El presente trabajo ofrece información acerca del Convento de San Francisco de Paula de la ciudad de Granada, en parte actual Carmen de la Victoria de la Universidad, y exclaustro en la Desamortización de Mendizábal en 1836. Dicha comunidad fue una de las más ricas y mejor dotadas en su momento. A través de los expedientes de desamortización¹, indagamos en cómo fue la estructura de su templo y la composición de sus capillas, ya que su iglesia no ha llegado a nuestros días. Asimismo, exponemos cómo se produjo el reparto de algunas de sus piezas, extrayendo datos de las diversas gestiones. De este modo intentamos completar la poca información existente, con datos inéditos que nos ayuden a un mayor conocimiento de dicha comunidad y de sus enseres.

PALABRAS CLAVE: Desamortización de Mendizábal, patrimonio, conventos, bienes eclesiásticos, siglo XIX.

NEWS ABOUT THE CONVENT OF MÍNIMOS DE SAN FRANCISCO DE PAULA IN GRANADA IN THE LIGHT OF THE DISENTAILMENT OF 1836.

ABSTRACT

This paper provides information about the Convent of San Francisco de Paula in the city of Granada, part of which is now the Carmen de la Victoria of the University, and which was exclaustro during the confiscation of Mendizábal in 1836. This community was one of the richest and best endowed at the time. Through the disentailment records, we investigate the structure of its church and the composition of its chapels, as its church has not survived to the present day. We also explain how some of the church's belongings were distributed, extracting data from the various proceedings. In this way, we try to complete the little existing information with unpublished data that will help us to gain a better knowledge of this community and its belongings.

KEYWORDS: Disentailment of Mendizábal, heritage, convents, ecclesiastical goods, 19th century.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.09.05>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 9; junio 2025, pp. 73-85; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN Y CONTEXTUALIZACIÓN

Los diferentes procesos desamortizadores que se produjeron en la España del siglo XIX, forman parte de esos elementos que coadyuvaron a la caída del Antiguo Régimen en nuestro país. Los más importantes y conocidos fueron los producidos en 1836 y 1855, teniendo en cuenta que la institución más afectada en los mismos fue la Iglesia. Sendas desamortizaciones supusieron, tanto para el clero regular como para el secular, un cambio profundo en lo relativo a sus bienes raíces e inmuebles. Como consecuencia de estas incautaciones por parte del Estado, afectando singularmente a las diferentes órdenes religiosas, éstas perderían una ingente cantidad de tierras, así como un elevado número conventos y monasterios. A esto hay que unir la exclaustración de miles de frailes, que tuvieron que abandonar sus antiguas casas, además de la multitud de piezas de arte que se enajenaron en los citados procesos. Sin lugar a dudas, estos sucesos constituyen uno de los acontecimientos más trascendentales de la España decimonónica y, por ende, de nuestra historia².

En el gobierno del conde de Toreno, siendo ministro de Hacienda Juan Álvarez Mendizábal, se aprobaría el Real Decreto de 25 de julio de 1835, mediante el cual el Estado suprimía «los monasterios y conventos de religiosos que no tuviesen más de doce individuos profesos, de los cuales las dos terceras partes, al menos, sean de coro, [...] y lo mismo se verificará en lo sucesivo respectivo de aquellos cuyo número venga a reducirse con el tiempo a menos del establecido». Pasados escasos meses se aprobaría el Real Decreto de 11 de octubre de 1835, por el que se suprimirían «los monasterios de órdenes monacales, los canónigos reglares de San Benito de la Congregación Claustral Tarraconense y Cesaraugustana; los de San Agustín y los Premostratenses, cualquiera que fuese su número de monjes o religiosos de que se compusieren» (Gómez 2007, 13-14). Esto suponía un endurecimiento de la legislación.

Puesto que nuestro ámbito de estudio se centrará en los bienes muebles exclusivamente, tendremos que hacer mención a su proceso de incautación. Desde el Decreto de 25 de octubre de 1820, en el Trienio Liberal, ya se disponía por parte del Gobierno que los objetos artísticos requisados fuesen destinados a bibliotecas, museos, academias y otros establecimientos de instrucción pública. Asimismo, quedaba al arbitrio del Ordinario disponer de los diferentes elementos de culto (vasos sagrados, imágenes, altares, libros de coro, ornamentos...) en favor de las parroquias más necesitadas de su diócesis. Este último detalle será importante a tener en cuenta, porque lo vamos a contemplar con claridad en este trabajo. Partiendo de la normativa emanada desde la Junta Superior, el proceso se vertebraba o llevaba a cabo a través de las Juntas Provinciales de Enajenación, que dependían de la ante-

¹ En lo referente a las normas de transcripción utilizadas en este trabajo, se ha respetado hasta el extremo la grafía original del documento y se han desarrollado las abreviaturas que aparecen en él.

² Como contextualización al tema de la Desamortización, consultar la bibliografía que acompaña: Tomás y Valiente 1971; Cuenca 1971, 15-69; Martín 1973; Simón 1973; Herr 1974, 55-94; Fontana 1977; Martín 1978, 15-26; Gómez 1983; Gómez 1985; Rueda 1986.



rior. Las mismas debían designar los miembros que habrían de redactar los inventarios con los objetos o piezas de cada uno de los conventos exclaustrados. Dicho documento de recuento se remitía al Contador de Arbitrios de Amortización quien, una vez copiados, los enviaba al Ministerio de Hacienda. Hecho esto, los efectos eran entregados en depósito a delegados eclesiásticos (comisionados eclesiásticos), que se hacían cargo de las piezas, custodiándolas, hasta la resolución oficial de su destino. Aquellos bienes que no tuviesen un considerable mérito artístico, se pasaban a subasta pública (Rodríguez 1996, 135).

Dicho esto, haremos un breve esbozo histórico del Convento de Mínimos de San Francisco de Paula, ubicado en el barrio del Albaycín de la ciudad nazarí. La orden se había instalado en Granada en 1518, fechándose la fundación de la comunidad el 7 de septiembre, y convirtiéndose la misma en la cabeza de la provincia (Henríquez de Jorquera 1987, 239). No obstante, con respecto a su erección se barajan diferentes fechas que van desde 1501, 1513, siendo la más probable la de 1510, durante el episcopado de D. Antón de Rojas. Se trataría del quinto convento fundado por los mínimos en España y la sexta comunidad de religiosos erigida en Granada tras la conquista por los Reyes Católicos. Aunque el mismo se intitularía con el nombre de la Victoria, según el P. De la Chica, su iglesia lo haría bajo el misterio de la Encarnación. Su templo gótico y de planta basilical acabó de construirse en el citado 1518. En el mismo destacaba un retablo de Pedro Machuca en la Capilla de los Pisa, así como el retablo mayor, obra del lego fray Alonso, y realizado en torno a 1550. Este último era un patronato del capitán Maldonado de Salazar y de su mujer María Jaramillo. Entre las personalidades enterradas en la iglesia se encontraban Sancho de Nebrija, hijo del gramático Antonio de Nebrija y, sobre todo, San Juan de Dios, quien estuvo ahí sepultado hasta su traslado, en 1664, a su propia basílica. Dentro de las obras de arte más destacables que albergaba el templo destacaban el San Francisco de Paula de Pedro de Mena, el Cristo atado a la columna de José de Mora, un cuadro de la Virgen en la sacristía de Niño de Guevara³, así como unos Desposorios de la Virgen, la Presentación en el Templo, la Sagrada Familia y la Asunción de Pedro Atanasio Bocanegra. Finalmente, en la Capilla del Santo Cristo, fundada en 1525 para el enterramiento de los Valdivia, se contemplaba un retablo con pinturas.

Igualmente, la comunidad de los mínimos tenía un claustro con columnas dóricas, con dos cuerpos de galerías. Tanto el patio como como su escalera (esta última, obra de Pedro Marín) eran similares a los de la Chancillería, con excelentes artesonados mudéjares y renacentistas.

Económicamente sabemos que el convento poseía una situación notoriamente desahogada. En 1768 habitaban en el mismo sesenta frailes. En el libro de asientos de los arriendos de 1820-1821 se especifica la existencia de sesenta y cinco arrendatarios, con una renta anual de no menos de 31 800 reales, además de 317

³ El citado cuadro no aparece en la sacristía en el inventario que vamos a trabajar en este artículo.



fanegas en especie. Cuando se produce la exaustración definitiva en 1835, la comunidad aún la componían veintidós frailes. Para esa fecha, la riqueza del convento era considerable, puesto que en el inventario de bienes aparecen más de 250 asientos vinculados a fincas rústicas, urbanas y a censos de ambos tipos⁴. Tras la desamortización, en 1847, fue destinado a cuartel militar. La enfermería y la iglesia fueron adquiridas en subasta por un particular, quien procedió a su demolición. Abandonado el uso militar, el recinto cayó en el olvido y fue arruinándose y sufriendo expolio hasta, finalmente, ser demolido a finales del siglo XIX⁵. En la actualidad, parte del mismo lo ocupa el Carmen de la Victoria de la Universidad de Granada y dependencias de las Escuelas del Ave María⁶.

2. LA DESAMORTIZACIÓN DEL CONVENTO DE MÍNIMOS DE SAN FRANCISCO DE PAULA

Según hemos descrito en el proceso de desamortización, se nombraban una serie de comisionados que se encargaban de la custodia de los bienes incautados. En el caso que nos ocupa, el comisionado eclesiástico será D. Francisco de Paula Burgos. Con fecha de 24 de agosto de 1835, se realizará el inventario de la comunidad, siendo firmado por los miembros de la comisión y contaduría de arbitrios de amortización, D. Fernando Moreno y Bernedo, D. Miguel Sánchez Fresneda, así como por el Padre corrector, Fr. Bernardo José García. También aparecen en la firma del documento D. Manuel Henríquez de Luna y D. Jesús Pérez y Rivas.

Este informe nos proporciona una interesante información del convento, particularmente de la iglesia del mismo, información inédita que viene a completar lo que otros investigadores, a modo de retazos, ya habían esbozado⁷.

En primer lugar, de los datos que se extraen del Archivo Histórico Provincial de Granada, podemos conocer, someramente, la estructura del cenobio. Independientemente del templo, del que hablaremos a continuación, se citan la existencia, tanto de un claustro alto, como de uno bajo, entendemos que conectados por la escalera general que se nombra. Debido a las labores agrícolas a las que se dedicaban los frailes, encontraremos referidas algunas dependencias a tal fin: el granero, el pajar o

⁴ Archivo Histórico Provincial de Granada [A.H.P.Gr.], Inventario de bienes del Convento de Nuestra Señora de la Victoria (convento de los Mínimos) de Granada, D-C/2432, s/f.

⁵ Acerca del final del convento de mínimos hasta llegar a su situación actual, (Rodríguez 1999, 209-210).

⁶ Sobre la historia del Convento, es imprescindible consultar la siguiente bibliografía: Morales 1619, 514-522; Bermúdez de Pedraza 1989, 209; De la Chica, 15 de abril de 1765, Gómez Moreno 1892, 429; Gallego y Burín 1987, 355; Gómez-Moreno 1989, 244; Barrios 1999, 65-67; López-Guadalupe 2006, 242-244.

⁷ Archivo Histórico Diocesano de Granada [A.H.D.Gr.], Legajo 669-F, N° 15. Granada año 1835. Copia del Inventario de los efectos hallados en la iglesia, sacristía y demas del Convento de Minimos de San Francisco de Paula de esta ciudad. Comisionado Eclesiástico D. Francisco de Paula Burgos, s/f.



la cuadra. Junto a esto, se reseñarán otro tipo de espacios funcionales como la portería, los habitáculos de los frailes, la celda de oficio, el refectorio, la cocina, la despensa de la misma, la biblioteca o el archivo (en estas dos últimas estancias señala el inventario una cantidad considerable de documentos y libros especificando sus títulos). Y tal como se informa en el texto, parece que estaba todo en buen estado de conservación, pues se afirma que «se hayan corrientes y en buen estado todas las oficinas generales y abitaciones o seldas al corriente de puertas y ventanas cuantas parecen nesarias a su uso y comodidad y estan con sus serraduras y aldabillas»⁸.

Con respecto a la iglesia, en la disposición de la misma destacaba el altar mayor, cuatro capillas, a saber, la de Nuestro Padre Jesús de la Humildad, la de San Francisco de Paula, la de Santa Ana y otra enfrente de la sacristía sin uso. A esto había que añadir otros cuatro altares: el de Nuestro Padre Jesús de la Sangre, el del Señor de la Columna, el de San Elías y el de Nuestra Señora de la Asunción y Guía.

Haciendo una breve descripción del templo, cuyos detalles se desarrollan en el apéndice documental, en el altar mayor encontrábamos un tabernáculo de madera con seis columnas, así como cuatro ángeles. En el citado ciborio se observaba un manifestador con su velo «con galón y fleco fino». Igualmente se refieren seis candeleros de metal, más ocho de madera plateados, aparte de graderío para colocar la cera. Se cita, asimismo, la existencia de una baranda de hierro «en los dos lados con atrileras para el evangelio y epístola». Había también dos faroles grandes como de vara y media, para la luz del Santísimo. Finalmente, por encima del tabernáculo se observaba una pequeña tribuna, en la que se ubicaba la talla de madera de Nuestra Señora de la Victoria.

La primera capilla que se cita es la que estaba enfrente de la sacristía y de la que se dice que no tiene uso. La misma albergaba una imagen de San Juan de madera, a la que le faltaba una mano y dos dedos, y otra de San Antonio Abad. Entre otros objetos, también se guardaba la cruz de madera que se usaba en los oficios del Viernes Santo y la túnica de tafetán morado de Jesús de la Humildad, que se conservaba en una taca con puertas.

La segunda capilla era la de Nuestro Padre Jesús de la Humildad, que la presidía su imagen titular «de cuerpo natural con tunica de seda, galon vasto, cordones id, corona y diadema de hoja de lata y cabellera de pelo». Entendemos que esta era la titular de la cofradía homónima que, durante el siglo XVII, salía en la tarde del miércoles santo (López-Guadalupe 2006, 254-259). Asimismo, dentro de lo más destacable, completaba el exorno del espacio una escultura de madera de Nuestra Señora de los Dolores, con corona de hojalata, otra talla de San Juan Nepomuceno, con diadema de similar material metálico y un sagrario que servía «de urna para depósito el Jueves Santo».

Probablemente, la capilla más interesante de la iglesia fue la de San Francisco de Paula. Se nos refiere en la misma la existencia de un camarín en el que se hallaba

⁸ *Ibidem*. A partir de esta nota a pie de página, todas las referencias intertextuales que se citan pertenecen al mismo legajo y documento, a no ser que se indique lo contrario.





la «estatua de madera del Señor San Francisco de Paula con ropa de seda y galon vasto en su camarín, vaculo, diadema y escudo de hoja de lata, cordon fino, rosario de plata sobre dorado y adorno de flores». En dicho espacio también se mencionan dos ventanas ovaladas de cristal, más otra pequeña, junto con un púlpito pegado a la pared, lo que nos da idea de que el lugar tenía cierta envergadura. Acompañaban al fundador de los mínimos otras imágenes de madera como las de San Antonio y Santa Bárbara⁹, ambas de vestir y de tamaño medio; otra del Beato Nicolás de Longonvardo¹⁰, y otra del Beato Gaspar Bono. En lo referente a cuadros, había uno del Señor atado a la Columna, otro de la Circuncisión del Señor y otro de la Presentación de la Virgen en el templo. Otros elementos que se pueden reseñar a modo de adorno eran el sagrario y manifestador portátil, «cuatro achetas de madera colocadas en un pescante para luces de aseite», cuatro cornucopias doradas, dos de ellas con piedras, y dos barandas de hierro. Hay que reflejar que, en torno a la devoción del santo fundador de los mínimos, surgió una hermandad de notable interés (López-Guadalupe 2006, 263-269). En la propia capilla había también un cuarto o dependencia adyacente en la que se guardaban varios enseres, entre los que destacan lo que parece ser una imagen deteriorada de Santa Ana Triple; otra de Nuestra Señora de la Victoria, con sus ropas, y con corona y cetro de hojalata; finalmente también estaba depositada una cruz grande y una talla de Jesús Nazareno desnuda y con recortes en los brazos. Quizás esta última se correspondiese con la imagen titular de la Hermandad de Jesús Nazareno, y que ya en esta época estuviese extinta teniendo en cuenta los datos que estamos mencionando (López-Guadalupe 2006, 260).

La capilla de Santa Ana señala que estaba sin uso. No obstante, en la misma se encontraba un altar frontal de piedra desnudo y las imágenes de San Francisco de Sales y otra de madera de la que no se especifica su iconografía.

Como hemos comentado previamente, junto a las cuatro capillas, se encontraban también una serie de altares. El primero de ellos era el de Nuestro Padre Jesús de la Sangre en el que se hallaba «la efige de Nuestro Señor Jesús crucificado con sudario de lienzo y seda, con corona y diadema de hoja de lata». Dicha talla sería la titular de la Hermandad de la Sangre de Cristo (López-Guadalupe 2006, 261). El siguiente sería el del Señor de la Columna, en el que se veneraba «la estatua de Nuestro Señor bajo este título que es de madera con sudarios de lienzo y seda, con corona y diadema de hoja de lata». Quizás pudiera ser la que Gallego y Burín atribuía a José de Mora, y que hemos referido anteriormente. También se ubicarían en ese ara dos tallas, una de Santa Gertrudis y otra de Santa Teresa. El tercero de los altares era el de San Elías. En el mismo se contemplaba la imagen de éste, acompañado de las esculturas en madera de San Blas y Santa Lucía. El cuarto y último era el de Nuestra Señora de la Asunción y Guía, en el que se observaba «la estatua de Nuestra Señora bajo dicho título que es de madera con media luna, corona de

⁹ Esta imagen también tenía su propia hermandad (López-Guadalupe 2006, 261).

¹⁰ San Nicolás de Longobardi fue canonizado por el Papa Francisco el 23 de noviembre de 2014.

la Señora y Niño Jesus y cetros de hoja de lata y sarcillos de piedras francesas y gargantilla falsa». Curiosamente, vinculadas a esta imagen vamos a encontrar la alusión a dos hermandades distintas: la de Nuestra Señora de la Asunción y la de Nuestra Señora de Guía (López-Guadalupe 2006, 259-260).

En el cuerpo de la iglesia destacaba su simplicidad, pues apenas se comenta la existencia del púlpito, cuatro confesionarios, cinco escaños de madera, dos pilas de piedra para el agua bendita y una imagen pequeña de madera de San Francisco de Paula sobre una mesa. Finalmente, en la sacristía, se detallan las dos cajoneras de nogal, un Crucificado de plomo de tres cuartos de alto, otra escultura más de San Francisco de Paula de madera y dos espejos «de dos tercias y media vara».

Una vez descrita su iglesia, pasaremos a extraer los datos que nos proporciona el expediente de desamortización de dicho convento. En primer lugar, con fecha de 22 de octubre de 1835, se especifica que los enseres de la comunidad deben repartirse entre las parroquias más necesitadas del siguiente modo:

dese orden al comisionado en la suprecion de este Convento para que entregue al tesorero de fabrica de la Junta de Diezmos todos los ornamentos y demas perteneciente al servicio del altar por inventario de que remitirá copia firmada de ambas; y oficiese a la espresada junta para que en el termino de quince dias verifique el repartimiento de dichos objetos precisamente entre las parroquias que han acreditado hallarse mas necesitadas.

Entre las primeras peticiones que nos encontramos solicitando piezas de la comunidad, se encuentra la de la abadesa del Convento de la Purísima Concepción, Sor María del Pilar Picayo, el 12 de octubre de 1835. Concretamente pedirá la imagen de la Virgen de la Guía del siguiente modo:

que teniendo esta su comunidad particular devoción a Nuestra Señora de la Guía que se halla en el suprimido Convento de la Victoria, y deseando tenerla en su Convento para poderle dar todo el culto y veneración que es debido, a Vuestra Excelencia suplica rendidamente se sirva mandar se le entregue dicha Nuestra Señora con los adornos que tenga para los fines indicados.

Dicha demanda será aceptada con fecha de 23 de octubre por el secretario del arzobispo, D. José María Tenorio. Pero ahí no queda la cosa, puesto que días después, el 2 de noviembre, la misma abadesa vuelve a realizar una nueva petición, pero esta vez aún más cuantiosa:

con el más debido respeto hase presente: que encontrándose esta su iglesia falta de candeleros, confesionarios, escaños, badanas, atriles, tablas de labavo, siriales, sirialeras, cruces, acetre con hisopo, paño de comulgatorio y barras, ostiario y algunas imagenes, para el mayor culto y grandeza de Nuestro Dios y Señor y teniendo noticia se halla cerrada la iglesia del Convento de la Victoria y en ella muchos de los referidos efectos. A Vuestra Excelencia Ilustrísima rendidamente suplica se sirva mandar que bajo el oportuno recibo se le entreguen los efectos que Vuestra Excelencia Ilustrísima tenga a bien conceder.



Dos días después le será concedida su solicitud, aun sin especificar o detallar más al respecto.

Más o menos sobre las mismas fechas, concretamente el 14 de octubre, encontramos en otro cuadernillo trasapelado de un convento diferente¹¹, alguna referencia curiosa. En la misma, el párroco de San Juan de los Reyes pide a la autoridad competente, que la imagen de San Francisco de Paula sea llevada a su templo de forma discreta:

D. José Gimenez y Urbina, Cura propio de la iglesia parroquial de San Juan de los Reyes de esta ciudad, a la obediencia de Vuestra Excelencia con el debido respeto dice: que perteneciendo a esta feligresía, el que fue Convento de la Victoria; en interesándose la piedad en que los devotos de San Francisco de Paula tengan su imagen al culto público, como lo desean con fervor, e incesantemente lo manifiestan, en este concepto el suplicante ocurre a la religiosidad de Vuestra Excelencia rogándole se digne conceder su licencia, y autorizarle para trasladar en secreto, con toda reserva y sin ruido alguno la espresada efigie a dicha iglesia de San Juan, como la mas inmediata, y respectiva en razon a la jurisdiccion parroquial.

Ante la petición realizada, no aparece respuesta en el documento. Lo cierto es que esa imagen se halla en la actualidad en el templo de San Pedro y San Pablo, lugar al que fueron llevados todos los enseres, unos cien años después, cuando el citado templo de San Juan de los Reyes dejó de ser parroquia.

Pasará aproximadamente un año hasta que encontremos más datos sobre el convento de los mínimos. Tendrá que ver con su nuevo uso militar. Se le comunica al comisionado eclesiástico, D. Francisco de Paula Burgos, que ha de desalojar la iglesia para que se ubiquen en ella los militares. El sacerdote emite una nota al arzobispo el 6 de septiembre de 1836, preguntando qué ha de hacer:

Por un dependiente de las compañías de escopeteros que se hallan alojados en el convento de la Victoria, se me ha dicho que inmediatamente desocupe su iglesia para que sirva de guarda a los soldados y contestándole que no tengo facultades para disponer de los efectos de la iglesia sin orden superior de Su Excelencia no se convienen, y tratan de hacerlo por sí mismos, y para que se eviten estos males me apresuro a participárselo usted para que se sirva ponerlo en noticia de Su Excelencia y que se digne comunicarme las órdenes que sean de su agrado¹².

Al día siguiente, el secretario del arzobispo, D. José María Tenorio, responde con unas indicaciones claras:

¹¹ [A.H.D.Gr.], Legajo 669-F, Copia del inventario de los efectos hallados en la iglesia, sacristía y demas del Convento de Belen Merced Descalza de esta ciudad. Granada año 1835, nº 17. Comisionado Eclesiástico D. José de la Rosa, cura de la Parroquial de San Cecilio.

¹² [A.H.D.Gr.], Legajo 669-F, Nº 15. Granada año 1835. Copia del Inventario de los efectos hallados en la iglesia, sacristia y demas del Convento de Minimos de San Francisco de Paula de esta ciudad. Comisionado Eclesiástico D. Francisco de Paula Burgos, s/f.

a fin de dejar espedita la iglesia del convento suprimido de la Victoria ha dispuesto Su Excelencia sean trasladados los efectos a la parroquia de San Juan a cuyo párroco entregará usted las llaves de dicha iglesia con todo lo perteneciente a ella bajo¹³.

Esta referencia nos indica que los enseres del templo de la comunidad mínima (en su totalidad o parcialmente) terminaron en la citada parroquial de San Juan de los Reyes. Aun así, y como se ha indicado anteriormente, con la clausura de esta última, probablemente una gran cantidad de piezas acabaría reubicándose en la iglesia de San Pedro y San Pablo, al absorber esta la anterior parroquia.

No obstante, en una nota firmada el 12 de septiembre de 1836, el comisionado eclesiástico D. Francisco de Paula Burgos, firma un documento en el que señala una serie de objetos que se han trasladado al Palacio Arzobispal. La mayoría de ellos son de tipo mobiliario: puertas, ventanas, mesas o alacenas, pero entre ellos también destacan «dos lienzos de dos varas y media de largo y dos poco mas o menos de ancho, uno de la circuncisión, y otro de la presentación de la Santísima Virgen al templo»¹⁴.

La última alusión que hemos encontrado sobre el convento de los mínimos en su carpeta correspondiente tiene que ver con un órgano que terminaría en la iglesia de La Magdalena, y con fecha de 11 de noviembre de 1836:

dese orden al comisionado eclesiástico en la iglesia del suprimido convento de San Francisco de Paula Mínimos de esta ciudad para que haga entrega del órgano que existe en ella al Dr. D. Leovigildo de la Oliva, cuarto vocal de la Junta de Diezmos para colocarlo en la parroquial de Santa María Magdalena establecida en la iglesia del convento suprimido de religiosas agustinas¹⁵.

Independientemente de todo lo dicho anteriormente, no debemos obviar lo que ya se conocía, esto es, que algunas de las piezas terminaron en el Museo de Bellas Artes; que otras las adquirió un vecino de Loja, Joaquín Guerrero, de quien se sabe que en 1838 tenía una colección pictórica interesante, con dos lienzos de Alonso Cano del convento; y que numerosos objetos litúrgicos se los quedó D. Manuel Enríquez de Luna (Rodríguez 299, 205).

3. CONCLUSIONES

Una vez expuesta y analizada la información extraída de los expedientes de desamortización, hemos podido recrear, someramente, cómo era el convento de mínimos de Nuestra Señora de la Victoria de Granada. Ante un edificio que, en la actualidad, no ha llegado a nuestros días, ni del que poseamos imágenes o descripciones

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*



nes del mismo, el poder conocer algo acerca de sus dependencias es ya en sí destacable. Más si cabe si, particularmente, en el caso de su iglesia, hemos podido describir cómo eran sus capillas, sus altares y los enseres que cada uno de esos espacios sacros disponía. Si bien algunas de las imágenes que se ubicaban en el templo, sabíamos de su existencia por el testimonio histórico de las cofradías que tenían su sede en el convento, la descripción completa de la iglesia nos ofrece una información más pormenorizada. De igual modo, los extractos encontrados en los márgenes de la documentación, así como las peticiones concretas de piezas, nos ofrecen datos de dónde fueron a parar algunas de ellas. No obstante, futuras investigaciones podrían ayudar a identificar con más concreción las citadas obras de arte, siguiendo la trazabilidad marcada, teniendo en cuenta, asimismo, que los avatares de la II República o Guerra Civil pudieron hacerlas desaparecer.

Recibido el 29/03/2025 - Aceptado el 14/04/2025



APÉNDICE DOCUMENTAL

Granada año de 1835. Convento de Nuestra Señora de la Victoria. Inventario del templo de este Convento referido y todo lo correspondiente a él según previene el artículo 5º de la Disposición 3ª de la instrucción.

En la ciudad de Granada en veinte y cuatro de agosto de mil ochocientos treinta y cinco estando reunidos los Sres. Comisarios por la comision y contaduría de arbitrios de amortisacion, D. Fernando Moreno y D. Miguel Sanchez en este combento de Nuestra Señora de la Victoria y su Reverendo Padre Fray Bernardo José García en la selda de oficio se prosedio a formar el inventario que previene el artículo quinto de la disposicion tercera, y es en la forma siguiente.

CASA COMBENTO.

En la casa combento de Nuestra Señora de la Victoria se hayan corrientes y en buen estado todas las oficinas generales y abitaciones o seldas al corriente de puertas y ventanas cuantas parecen nesarias a su uso y comodidad y estan con sus serraduras y aldabillas sin que se observe haverse alterado cosa alguna ni quitado puerta y no se observa haya algo ruinoso al parecer.

YGLESIA.

La Iglesia de este combento de la Victoria se encuentra en buen estado al corriente de puertas, cancer, puerta reglar de sacristia, esta tambien al corriente el coro alto de baranda de madera.

ALTAR MAYOR.

Un tabernaculo de madera con seis columnas, cuatro angeles, sagrario, trono o manifestador con velo u ocultador redondo de seda con galon y fleco fino al parecer seis candeleros de metal y ara en el manifestador y porsion de cubillos de metal en sus gradas por la parte de la iglesia para colocar la será. Ocho candeleros de madera plateados, dos atrileras iden. Iden. Tres sacras con molduras plateadas y cristales quebrados. Un azetre de azofar con hisopo de metal. Una cruz de madera con un Santo Cristo de metal. Un mantel y dos badanas para sus extremos en buen estado. Unos ciriales de madera plateados, baranda de llerro en los dos lados con atrileras para el ebangelio y epistola. Dos faroles grandes como de bara y media para la luz del Santicimo, unas



gradas de madera para subir a colocar a Su Majestad en el trono. Dos mesas de piedra a los lados del altar con sus pies de los mismo. Una tribunita por cima del tabernaculo con una estatua de madera con ropas de lo mismo de Nuestra Señora de la Victoria. Un velo al parecer de seda en dicha tribuna, dos arañas de oja de lata con cuatro luces y pescantes de hierro. Tres sillones antiguos con asientos de seda para los celebrantes en misas mayores. Tres haras la una suerta, otra colocada en el altar mayor y la otra con el sagrario de este. Dos cortinas encarnadas biejas en las ventanas que dan luz a dicho altar mayor.

CAPILLA FRENTE A LA SACRISTIA SIN USO.

Altar de materiari desnudo. Una estatua del Sor San Juan falta de una mano y dos dedos y es de madera. Otra estatua de madera del Señor San Antonio abad. Una mesa para el altar de tres piezas. Un frontal de altar de seda biejo. Dos atriles de madera portatiles. Unas andas de madera pintadas de azul. Una taca con puertas y en ella una tunica de Jesus de la humildad de tafetan morado. Una cruz de madera que sirve para los oficios de Viernes Santo.

CAPILLA DE NUESTRO PADRE JESUS DE LA HUMILDAD.

La estatua de Nuestro Padre Jesus de cuerpo natural con tunica de seda, galon vasto, cordones id, corona y diadema de hoja de lata y cabellera de pelo. Una cortina de tafetan verde en su camarin. Un sagrario que sirve de urna para deposito el Jueves Santo. Una cruz de madera plateada. Una estatua de madera con ropa de lo mismo de Nuestra Señora de los Dolores con corona de hoja de lata. Una estatua de San Juan Nepomuceno con diadema de hoja de lata. Dos candeleros y un atril de madera. Una lampara de hoja de lata. Dos cristales en la capilla.

CAPILLA DE SAN FRANCISCO DE PAULA.

La estatua de madera del Señor San Francisco de Paula con ropa de seda y galon vasto en su camarin, vaculo, diadema y escudo de hoja de lata, cordon fino, rosario de plata sobre dorado y adorno de flores. Cuatro achetas de madera colocadas en un pescante para luces de aseite. El velo del camarin de damasco azul. Dos puertas de cristales para las ocutanas medianas del camarin. Cuatro cornucopias doradas, dos idem con piedras. Un sagrario y manifestador portatil. Dos estatuas medianas de madera con bestidos de lo mismo de San Antonio y Santa Barbara. Una cruz de metal, seis candeleros, y su atril de



madera. Una tablita de evangelio y otra lababo con cristal. Un mantel y dos ules para sus extremos en buen estado. Un velo exterior para la puerta del sagrario de seda. Una lampara de hoja de lata. Un cuadro de Nuestro Señor en la Columna. Dos varandas de hierro con pies de lo mismo para los paños del comulgatorio. La estatua del Beato Nicolas de Longonvardo, que es de madera con ropas de lo mismo. Una cruz ordinaria de madera. Dos tablitas de Lavavo y Evangelio. Una estatua de madera del Beato Gaspar Bono. Dos tablitas de lavavo y evangelio. Dos candeleros y una cruz de madera. Dos de piedra. Cuatro escaños de madera. Un pulpito unido a la pared de lo mismo. Dos cuadros grandes el uno de la circuncision de Nuestro Señor y el otro de la presentacion de Nuestra Señora en el templo. Dos ventanas ovaladas de cristal y otra idem mas pequeña con cortinillas encarnadas viejas.

CUARTO EN LA MISMA CAPILLA.

Un candelero de madera para el cirio y el teneblario. Seis candeleros de metal. Unas estatuas de madera de Nuestra Señora Niño Jesus y Señora Santa Ana bien estropeadas. Una estatua de madera y sus ropas de Nuestra Señora de la Victoria con corona y cetro de hoja de lata. Una cruz grande y una imagen de Jesus Nazareno con recortes en los brazos, está desnuda. Un cirio de madera.

CAPILLA DE SANTA ANA SIN USO.

Altar desnudo con frontal de piedra. Una estatua de madera con ropa de idem de S. Francisco de Sales con pluma de hoja de lata.

ALTAR DE NUESTRO PADRE JESUS DE LA SANGRE.

Un mantel con ules a sus extremos, dos candeleros de madera, ara sagrada, dos cornucopias y la efige de Nuestro Señor Jesus crucificado con sudario de lienzo y seda, con corona y diadema de hoja de lata.

ALTAR DEL SEÑOR DE LA COLUMNA.

La estatua de Nuestro Señor bajo este titulo que es de madera con sudarios de lienzo y seda, con corona y diadema de hoja de lata. Dos estatuas de madera con ropa de lo mismo de Santa Gertrudis y Santa Teresa. Mantel y vadanas para sus extremos, cuarto candeleros de madera, Santa Cruz de idem, y tablas de lababo y evangelio.



ALTAR DEL SEÑOR SAN ELIAS.

La estatua de dicho santo con ropas de madera, las de San Blas y Santa Lucia de idem, mantel con vadanas a sus extremos, ara sacra, candeleros y Santa Cruz y atrilera de madera, tablitas de lababo y evangelio.

ALTAR DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCION Y GUÍA.

La estatua de Nuestra Señora bajo dicho titulo que es de madera con media luna, corona de la Señora y Niño Jesus y cetros de hoja de lata y sarcillos de piedras francesas y gargantilla falsa. Dos ramos de flores de mano con fanales de cristal. Puerta de cristal con nicho. Cruz de madera, mantel con vadanas a sus extremos. Ocho candeleros y atril de madera. Dos lamparas de hoja de lata con pescante de hierro.

CUERPO DE LA IGLESIA.

Pulpito de madera, cuatro confesionarios, cinco escaños de madera. Dos pilas de piedra para agua bendita, una mesa ordinaria con una estatua del Señor San Francisco de Paula pequeña de madera. El estado ordinario en buen estado que cubre la sacristia, capilla mayor y nabe de la iglesia hasta la capilla del Santo Patriarca.

SACRISTIA.

Dos cajoneras de nogal para la ropa y ornamentos. La efigie de Nuestro Señor. Crucificado como de tres cuartas de alto de plomo. Dos espejos antiguos con lunas manchadas de dos tercias y media vara. Dos bancos de pino, una mesa de nogal. Un clavigero ordinario, un pescante para la toalla. Un labamanos de piedra. Una estatua de madera con ropas de lo mismo del Señor San Francisco de Paula. La cruz procesional de hoja de lata. Un turibulo de metal con naveta y cucharita de lo mismo.

VASOS SAGRADOS.

Dos calises medianos ordinarios con patenas y cucharitas de plata. Un pomo de plata con puntas de lo mismo para el Santo Oleo. Un copon de plata de tamaño regular que se halla en el sagrario. Una custodia grande de metal, con viril de plata. Una caja de metal para las hostias. Dos juegos de vinageras de vidrio.



ORNAMENTOS.

Color blanco.

Un terno con ramos de oro y sedas de colores compuesto de capa, casuya, dalmaticas, dos atrileras y paño de pulpito con estolas y manipulo y galon fino en buen estado.

Otro, con ramos de oro y sedas de colores bien servido compuesto de casulla y dalmaticas, con estolas y manipulos y galon entre fino.

Otro, viejo con ramos de colores, compuesto de capa, casulla, dalmaticas y una atrilera, con estola y manipulos, con galon de seda dorado.

Cinco casullas de distintas telas con galon de seda y [] bien servidas con todos adherentes.

Color encarnado.

Un terno de tripe bordado de hilo de oro con galon fino compuesto de capa, casulla, dalmaticas y unas atrileras con sus adherentes.

Cuatro casullas de distintas telas con galon de seda con todos sus adherentes.

Color morado.

Una capa plubiar con puntilla de seda.

Cuatro casullas, dos de felpa con galon entre fino y dos de tela con galon de seda.

Verde.

Dos casullas con galon de seda.

NEGRO.

Un terno con galon de seda compuesto de capa, casulla, dalmaticas, con sus adherentes.

Dos casullas bien servidas, la una con galon de seda y la otra sin él.



ROPA DE LIENZO.

Siete alvas, una fina, tres entrefinas y tres bantas en buen uso.

Tres roquetes mediados.

Tres amitos en buen estado.

Tres singulos dos de tela y uno de cordón.

Cuatro estolas sueltas para dar la sagrada comunión.

Cuatro juegos de corporales con sus hijuelas respectivas.

Tres cornualtares.

LIBROS.

Dos misales bien servidos.

CORO.

Tres bancos, dos de color y uno blanco.

Tres sillones viejos, un atril portátil con un misal para oficiar las misas.

Un órgano al corriente según se informa.

Tres cortinas en las ventanas del coro.

Tres campanas en su campanario o torre.

Una campanilla de mano para la iglesia.

Cuyos efectos son los únicos que se han encontrado en el enunciado templo, la sacristía, coro y torre que puedan inventariarse según previene el artículo referido y a más hay en el coro cinco cuadros de diferentes santos, informando el Padre Corrector no existir algunos a lo cual fue igualmente presente el señor D. Manuel Enriquez de [] Vicario [] de la ciudad de Loja, comisionado por el Excelentísimo e Ilustrísimo señor Arzobispo de esta ciudad para esta operación, y queda a cargo del Ilustrísimo señor el enunciado templo y todos estos efectos imventariados por cual y su asistencia habiéndolo presenciado todo, firma esta diligencia con dicho P. Corrector y señores comisionados, doy fe. Fernando Moreno y Bernedo. Miguel Sánchez Fresneda. Manuel Henriquez de Luna. Fray Bernardo José García corrector. Jesus Perez y Rivas.



BIBLIOGRAFÍA

- BARRIOS ROZÚA, J. M. (1999). *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Comares.
- BERMÚDEZ DE PEDRAZA, F. (1989). *Historia eclesiástica de Granada*. Granada: Universidad de Granada. Edit. Don Quijote.
- CUENCA TORIBIO, J. M. (1971). La desamortización de la Iglesia española del Antiguo Régimen (1833-1840). En *La Iglesia española ante la revolución liberal*. Madrid: Rialp, 15-69.
- DE LA CHIVA BENAVIDES, Fr. A. (1765). *Gazetilla curiosa*. Granada: Convento de la Stma. Trinidad Calzados.
- MORALES, Fr. J. (1619). *Epítome de la fundación de la Provincia de Andalucía de la Orden de los Mínimos del glorioso Patriarca S. Francisco de Paula*. Málaga: Impreso por Ioan Rene.
- FONTANA, J. (1977). *La revolución liberal: Política y Hacienda en 1833-1845*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- GALLEGO Y BURÍN, A. (1982). *Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Edit. D. Quijote.
- GÓMEZ MORENO, M. (1892). *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. (1989). *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad de Granada.
- GÓMEZ NAVARRO, S. (2007). «Textos legales de las desamortizaciones eclesiásticas españolas y con ellas relacionados», en Campos y Fernández de Sevilla, F. (coord.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España. Actas del Simposium 6/9-IX-2007*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, pp. 13-14.
- GÓMEZ OLIVER, M. (1983). *La desamortización de Mendizábal en la provincia de Granada*. Granada: Diputación.
- GÓMEZ OLIVER, M. (1985). *La desamortización de Madoz en la provincia de Granada*. Granada: Diputación.
- HENRÍQUEZ DE JORQUERA, F. (1987). *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492. Sucesos de los años 1588 a 1646*. Granada: Universidad de Granada.
- HERR, R. (1974). «El significado de la desamortización en España», en *Moneda y Crédito*, nº131, pp. 55-94.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, M. L. (2006). «Devociones populares en el Convento de Mínimos de Granada», en Sánchez Ramos, V. (coord.), *Los Mínimos en Andalucía: IV centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*. Vera: Ayuntamiento de Vera y Orden Mínima. Instituto de Estudios Almerienses, pp. 239-270.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1978). «Problemática de la Desamortización en el Arte Español», en *Actas del III Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid: Comité Español de Historia del Arte, pp. 15-26.
- MARTÍN MARTÍN, T. (1973). *La desamortización: textos político-jurídicos*. Madrid: Narcea.



- RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. (1996). «La enajenación de alhajas durante el proceso desamortizador de Mendizábal en Granada (1834-1840)», en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 27, p. 135.
- RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M. (1999). «Desamortización artística de los conventos franciscanos de la provincia de Granada», en Peláez del Rosal, M. (dir.), *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz (Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto 1997)*. Córdoba: Cajasur. Obra Social y Cultural, pp. 193-216.
- RUEDA, G. (1986). *La desamortización de Mendizábal y Espartero en España*. Madrid: Cátedra.
- SIMÓN SEGURA, F. (1973). *La desamortización española del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Fiscales.
- TOMÁS Y VALIENTE, F. (1971). *El marco político de desamortización en España*. Barcelona: Ariel.



ATRIBUCIÓN A JUAN ADÁN MORLÁN DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO *NUESTRA SEÑORA DE BELÉN* DEL CONVENTO DE SANTA CRUZ DE CÓRDOBA

José Gabriel Rabasco Aguilar

joserabasco36@gmail.com

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En la clausura del convento de Santa Cruz de Córdoba se conserva una imagen en madera policromada de *Nuestra Señora de Belén*, tradicionalmente adscrita al ámbito italiano. No obstante, un análisis de del aspecto formal y estilístico de la pieza permite relacionarla con la órbita de la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII y, más especialmente, al círculo del turiasonense Juan Adán Morlán.

Palabras clave: Escultura en madera, Juan Adán, escuela madrileña, apunte documental.

NEW CONTRIBUTION TO THE WOODEN SCULPTURE CATALOGUE OF JUAN ADÁN SCHOOL THE VIRGIN OF BETHLEHEM.

ABSTRACT

We present a work about the wooden religious piece placed in Santa Cruz Convent in Córdoba. This little sculpture represent the catholic symbol of *Nuestra Señora de Belén*, and has usually been attributed to the italian school of sculpture. However, with an analysis of the formal and stylistic aspect of the piece, we can approach to the real artistic origins: the orbit of Madrid sculpture school from the second half of the 18th century and, more especially, to the circle of Juan Adán Morlán

KEY WORDS: wooden sculpture, Juan Adán, Madrid sculpture school, art discovery.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2025.09.06>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 9; junio 2025, pp. 105-113; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene como fin proponer la posible paternidad de una escultura de madera policromada localizada en la clausura del Convento de Santa Cruz de la ciudad de Córdoba. Según la guía artística de Córdoba y su provincia, editada en 2006, este convento se funda por religiosas clarisas en 1464 y a esta etapa corresponde la estructura general del cenobio, aunque su interior se vio modificado en el siglo XVIII. Precisamente la imagen núcleo de este estudio ha estado relacionada tradicionalmente con la escuela italiana del siglo XVIII. La imagen cuya advocación es la de *Nuestra Señora de Belén* reproduce de la manera más fidedigna el misterio de la Natividad. Sabemos que, en el mismo convento, concretamente en la iglesia, se encuentran tallas de cercana cronología a la talla que analizaremos como una *Virgen con un Niño* de primer cuarto del setecientos situada en un retablo lateral (también advocada *de Belén*), de clara influencia granadina o una *Virgen del Mayor Dolor*, obra de José de los Ríos Serrano, cobijada en un retablo neoclásico y fechada en 1837.

La pieza en la que centraremos el cuerpo del trabajo se encuentra en un bello retablo, dentro de una capilla tras el refectorio conventual, decorada con yeserías y lienzos. La escultura en cuestión formó parte de la exposición *Bendita tú eres*, celebrada en la iglesia de la Magdalena en Córdoba en el año 2003, evento donde por vez primera la imagen de la Virgen sale de clausura y se expone al público, y en cuya ficha de catálogo se aportó documentación sobre su adquisición, en la que se decía que:

Sor Josefa y Sor Jacoba de los Ríos y Cabrera, Religiosas Franciscanas Clarisas, en el Convento de Santa Cruz de esta Ciudad de Córdoba, después de ofrecer su respeto a la disposición de V.S.I., dicen: que habiendo [sic] costeado a sus expensas una Ymagen [sic] de María Ssma. En el gozoso paso del Nacimto [sic]. De Nro. Salvador Jesús suplican a V.S.I se sirva de conceder las Indulgencias posibles... (AA.VV., 2003). (Archivo Convento de Santa Cruz: *Libro en donde se apuntan las Religiosas que fallecen, en el tiempo de su Avito, empleos que han tenido en la comunidad y virtudes en que han resplandecido, según el Decreto de la Congregación, Celebrado en el Convento. De S. Francisco, casa Grande de Granada en 27 días del mes de Septiembre de 1800 AS. Principia el día 21 de octubre de dicho año*, ff. 4-5.)

De esta forma sabemos que la imagen llega al convento por intercesión de estas religiosas. Según el catálogo antes citado, «las peticiones de indulgencia y las propias características de la pieza permiten situar su fecha de ejecución en 1786» (AA. VV., 2003) (Archivo Convento de Santa Cruz: Caja n.7. *Indulgencias sobre la Imagen de Ntra. Sra. De Belén*), y se indica que su origen pudo ser italiano, sin embargo, un análisis comparativo permite acercar la obra al círculo de escultores cortesanos y, más concretamente, al del artista Juan Adán Morlán.



2. BREVE APUNTE BIOGRÁFICO

Según Vaquero Peláez (1992), Juan Rudesindo Adán Morlán, hijo de Juan y Manuela, nace en Tarazona, Zaragoza, siendo bautizado en la parroquial de San Andrés de la misma localidad. Hacia la segunda década del siglo marcha a Zaragoza para ingresar en el taller de José Ramírez, uno de los más relevantes escultores del siglo XVIII aragonés, y en cuyo obrador aprende el oficio. A los 24 años, una vez concluidas las tareas del taller de su maestro en la Santa Capilla del Pilar, se traslada a Roma en 1765, donde trabajará en una serie de piezas, destacando entre ellas, una copia del san Juan de Camilo Rusconi, valiéndole la entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y siendo agraciado con una pensión durante su estancia en la capital romana. Así trabajaría en la Ciudad con la misión de enviar sus trabajos asiduamente. En 1774 será nombrado académico de mérito de la de San Fernando, y el 1 de enero del año siguiente de la de San Lucas de Roma. En 1776 regresa a España, trabajando hasta 1782 en un encargo que el cabildo de la Catedral de Lérida le encomienda acabando por diversas vicisitudes en una huida de la capital catalana. Llega a Madrid, tras una breve estancia en su capital natal, solicitando la plaza de Teniente Director de Escultura de la Academia de San Fernando, que tras la muerte del insigne escultor Francisco Gutiérrez queda libre. Le sonrío la fortuna y obtiene el puesto deseado.

En el caso estudiado nos interesa su estancia en Granada, Málaga y Jaén donde realizo trabajos de gran envergadura como la Capilla de la Virgen del Pilar de la Catedral granadina, el Relieve de San Eufrasio de la Catedral de Jaén o la versión en mármol de su famosa piedad escolapia, que analizaremos ulteriormente. Además, Vaquero Peláez recoge otras tantas de índole devocional como una Dolorosa al pie de la cruz en la Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias de la capital nazarí y la que nos atañe, una Virgen con el niño en el pesebre, que la sitúa en la Catedral de Córdoba, entre otras obras. Tras acabar sus trabajos en la capital jienense decide trasladarse definitivamente a Madrid y fijar su taller en la Villa y Corte.

Seguidamente de la invasión francesa, el escultor turiasonense es nombrado en 1811, director de escultura de la Academia, apoyada dicha candidatura por el rey José Bonaparte. Sin embargo, finalizada la contienda esta declaración resulta nula. No tendrá que esperar un largo periodo para recuperarla ya que el 15 de diciembre de 1814 se le devuelve el cargo, acabando los honores siendo designado por Fernando VII, su primer Escultor de Cámara, el 12 de septiembre del año siguiente. Un 14 de junio de 1816, fallecía en Madrid, siendo enterrado en el cementerio de la Puerta de Fuencarral.

3. SOBRE LA IMAGEN

La falta de documentación que corrobore la paternidad de la pieza nos hace aferrarnos a la exigua cantidad de trabajos y estudios realizados en torno a la misma. En el efectuado sobre la vida y obra del escultor por el profesor Dimas Vaquero Peláez antes citado, se realiza una clasificación de obras de autoría confirmada basándose en



el libro del escritor Pardo Canalis, titulado: *EL escultor Juan Adán* y fechado en 1957. En el listado denominado *Otras obras*, aparece una «Virgen con el niño en el pesebre, Catedral de Córdoba» (Vaquero Peláez, 1992) sin aporte de dato alguno que pueda confirmar la existencia de dicha talla en el recinto catedralicio o algún otro dato que la identifique. Consultando el catálogo del repositorio del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico observamos que, dentro del amplio catálogo de obras clasificadas dentro de la Mezquita Catedral, no aparece ninguna imagen exenta de la Virgen con el niño en el pesebre.

Según Bartolomé García (2013):

Es indudable que la trascendencia de estas obras y de toda la escultura cortesana dieciochesca fue enorme en el resto de las provincias. No hay más que ver cómo en los contratos se pide que se hagan «como vienen de Madrid» o a la madrileña, en un intento de asimilar lo que se consideraba más novedoso y a la moda.

Una vez allí se convertían en obras de culto eclesiástico y artístico a las que los talleres locales recurrían y hasta a veces copiaban literalmente. (un ejemplo de ello lo tenemos en el Ecce Homo que se conserva en la clausura cenobio cordobés de Santa Cruz, el cual imita directamente al tallado por Luisa Roldán y ubicado en una hornacina en la Parroquia de San Francisco, antiguo cenobio franciscano o un Yacente relacionado con la producción de Juan Sánchez Barba en el Convento de Santa Ana de la misma localidad). Estas obras fueron, al fin y al cabo, el nexo con la corte, el cordón umbilical que los unía con las novedades o la cartilla de aprendizaje de la que no habían podido disponer, los obradores locales.

De igual modo, la guía artística de Córdoba y su provincia, nos sitúa dentro del recinto sacro de la Mezquita Catedral de Córdoba, una capilla dedicada a la Epifanía del Señor, presidido por un retablo «realizado hacia 1620, [...] que muestra un relieve de la Adoración de los Magos» (AA.VV., 2006). Esta descripción de la obra no coincide, ni morfológica, ni cronológica ni estilísticamente con la pieza, hoy situada en el convento de Santa Cruz. Queda en una incógnita el objetivo que persiguió Pardo Canalis al situar este grupo en la Mezquita de Córdoba y el hecho de repetir la ubicación por parte del profesor Vaquero Peláez. Posiblemente fuese trasladada al recinto catedralicio por motivos aún desconocidos, y fuera devuelta al convento pasados los años (como así sucedió con el retablo mayor del Convento del Carmen de Puerta Nueva de Córdoba).

4. ANÁLISIS FORMAL DE LA PIEZA

La imagen que nos ocupa representa a la Virgen María en actitud sedente junto al Niño Jesús, dispuesto este último sobre un pesebre. En el mismo catálogo anteriormente citado se describe de la siguiente manera:

Viste la Madre túnica rosácea y manto azul celeste, cubriendo su cabeza con velo verde claro. Con la mano izquierda sujeta al Niño mientras levanta la derecha sosteniendo un paño con el que se cubre la desnudez de su Hijo. El colorido es muy



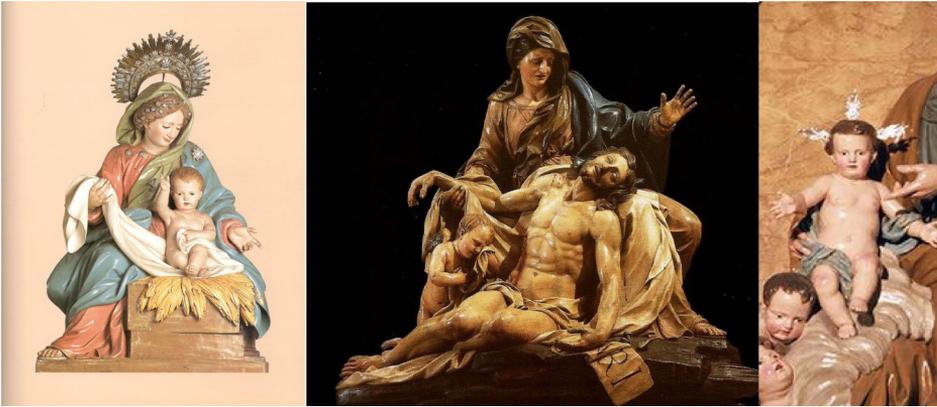


Fig. 1: Juan Adán (atrib.) *Nuestra Señora de Belén*, Convento de Santa Cruz. Extraída de: AA. VV. (2003). *Bendita tu eres*. Caja Sur. p.117. / Juan Adán *Virgen de las Angustias*. Convento de PP. Escolapios de Pozuelo de Alarcón. Extraída de www.pinterest.com / Juan Adán. *Niño Jesús*. Grupo escultórico de *San José*. Parroquia de San Ginés. Extraída de www.pinterest.com

llamativo, así como la sencillez de las vestiduras, orladas con una franja dorada, que nos introducen en pleno academicismo que resulta extraño a lo que conocemos en nuestro país, por lo que creemos de procedencia italiana. La Virgen, de cabello castaño claro, aparece deleitándose en la contemplación del gracioso y rollizo Niño [...] Sin duda, llama la atención los rostros de los protagonistas, ya que el resto de la talla es de sobrias líneas, aunque causan un impacto en el espectador que se deja atraer por la candidez de la escena. (AA.VV, 2003)

Además, la virgen posee un resplandor de plata que «[...] es de la propiedad del Sr. D. Francisco Bermuy y Valda que lo costeó en el año de 1843» (AA.VV., 2003) (Archivo Convento de Santa Cruz: *Libro en donde se apuntan las Religiosas que fallecen, en el tiempo de su Avito, empleos que han tenido en la comunidad y virtudes en que han resplandecido, según el Decreto de la Congregación, Celebrado en el Convento. De S. Francisco, casa Grande de Granada en 27 días del mes de Septiembre de 1800 AS. Principia el día 21 de octubre de dicho año, ff. 4-5.*). Según la Real Academia de la historia, Francisco Bermuy y Valda de alta descendencia cordobesa fue nacido en Écija, siendo IX Marqués consorte de Valparaíso y V Marqués consorte de Albudeyte.

Una observación detenida de la obra en cuestión revela, en primer lugar, una semejanza en la disposición de las piernas de la Virgen, que dibujan una diagonal que también aparece en el grupo de *Nuestra Señora de las Angustias*, tallado por Juan Adán para las Escuelas Pías de San Fernando de Madrid, tallado en 1774. Esta misma colocación parte de la solución compositiva que también fue utilizada por Carracci en su grupo homónimo realizado hoy conservado en el Museo y Galería nacional de Capodimonte.

Podemos observar (fig. 1) la semejanza casi paralela en el modelado de las carnaciones del Divino Infante del grupo cordobés con los trabajados en otras obras que a continuación analizaremos:





La indumentaria de la Virgen, con plegados de amplias líneas y bien desenvueltas, recuerda igualmente a lo ejecutado en el conjunto de las Escuelas Pías, si bien el resultado del grupo cordobés es más tosco. Es precisamente este detalle lo que nos hace pensar que, quizá la imagen no fuera realizada por el propio Adán, pero sí hubiera sido ejecutada por su propio taller. Quizá interviniendo su hermano Andrés Adán, el cual y según cita la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en su dominio virtual: tras «no alcanzar premio alguno y tras la intercesión de su hermano, el académico de mérito Juan Adán, el escultor fue nombrado académico supernumerario en 1803»¹, por lo que se percibe que Andrés estuvo a la sombra artística de su hermano.

Del mismo modo, se han encontrado paralelismos en la colocación, del velo que cubre parte de la cabeza de ambas esculturas, dejando a la vista el cabello con un doblez de grácil paralelismo. Así mismo, coinciden en la resolución de la recogida del manto, cubriendo el hombro izquierdo y quedando depositado en el brazo correspondiente.

Por otro lado, una constante que se observa en la producción de Juan Adán es el modo en el que se trabaja las figuras infantiles, especialmente su característico tratamiento mórbido y circular de sus carnaciones. El modelo del *Niño Jesús* del conjunto cordobés se repite en los niños del grupo de *San José y el Niño* de la Iglesia de San Ginés de Madrid (antes de 1800)² y de la escultura homónima de las Escuelas Pías de San Fernando³, sin embargo, el niño del cenobio cordobés difiere en la posición de los brazos que en actitud de bendecir con la diestra recoge el paño con la mano izquierda. El tratamiento del cabello de igual forma presenta una constante en ambos, dibujando deliberadamente la circunferencia del cráneo. Estos detalles fortalecen la hipótesis de atribución al taller de Juan Adán, ya que cimentan visualmente la firma escultórica de los modelos empleados en sus obras.

En cuanto a la policromía de *Nuestra Señora de Belén*, esta se resuelve de manera monocromática, con ausencia de estofados intrincados, característica empleada por los ambientes escultóricos académicos de la corte madrileña en los que Juan Adán desarrolla sus trabajos. Encontramos paralelismos en las policromías efectuadas en el *San José* de la iglesia de San Ginés, el *San Cristóbal* de Ajamil⁴ o en el grupo de *las Angustias* de las Escuelas Pías de San Fernando. Según Bartolomé Moreno (2013):

¹ Para mayor información sobre el escultor Andrés Adán, consulte el siguiente dominio: <https://www.academiacolecciones.com/esculturas/inventario.php?id=E-305>

² Moya Valgañón, J. G. (1998). Sobre algunas esculturas cortesanas dieciochescas en Cuad. Ivesto. His. Brocar 14 (157-169), 168.

³ Vaquero Peláez, D (1992). *El escultor Juan Adán, un turiasonense en el olvido*. Turiaso, ISSN 0211-7207, N° 10, 2, 1992 (Ejemplar dedicado a: II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo: ciencias sociales), 556.

⁴ Para más información véase Moya Valgañón, J. G. (1998). *Sobre algunas esculturas cortesanas dieciochescas* en Cuad. Ivesto. His. Brocar 14, (157-169), 167

En la policromía rococó e incluso en la neoclásica se emplearon las encarnaciones a pulimento, más resistentes y brillantes que las mates al ser pulidas con un corete. Técnicamente no tienen grandes novedades, por lo que es probable que se repitan procedimientos empleados en otros momentos y divulgados por tratadistas como Francisco Pacheco.

En cuanto al tratamiento de los colores de los paños, Bartolomé Moreno (2013) afirma que se adoptan algunas novedades en las policromías de Luis Salvador Carmona: «lo mismo que otros escultores cortesanos contemporáneos, abriendo las puertas a lo que será una realidad en las últimas décadas del siglo y toda la primera mitad del XIX.» Esto es según el autor una «elegante policromía neoclásica con tonos planos y a lo sumo pequeñas cenefas doradas con encadenados o puntillas.»

En cuanto al modelado de las manos de la Virgen podemos decir que se caracteriza por ser estilizado y alargado de manera similar al trabajado en las manos de la efigie pasionista de las Escuelas Pías. Asimismo, encontramos afinidad compositiva en el óvalo facial de la Virgen cordobesa con el trabajado en el grupo de las Angustias, el cual consta de grandes parpados redondeados, nariz de acusado ángulo rectilíneo y labios delgadamente dibujados que acentúan la expresión de gozo o dolor de sendas obras.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

A falta de localizar más información en torno al grupo de *Nuestra Señora de Belén*, se puede concluir que dicha obra guarda relación formal y estilística con el círculo de Juan Adán, autor que trabajó para las zonas andaluzas de Granada, Jaén y Málaga. Aunque las pocas referencias encontradas hasta el momento no nos permiten adjudicar la pieza directamente a dicho escultor, sí se puede afirmar que los rasgos morfológicos y soluciones compositivas empleadas en esta pieza: la semejanza en la disposición compositiva del grupo cordobés con el de *Nuestra Señora de las Angustias* de Madrid, la constante estilística en la forma de tratar la carnación de los infantes de las obras antes citadas, la colocación del velo con el característico doblez o la similitud en los rasgos faciales femeninos de las obras estudiadas, entre otros, se alejan del ámbito italiano al que estaba adscrita con anterioridad, de modo que permiten proponer en este texto su acercamiento a la producción del taller del maestro Adán y su círculo. Esta imagen, que en la actualidad se exhibe puntualmente en el coro bajo del convento y en momentos señalados como Navidad, constituye un ejemplo excepcional de la escultura cortesana de la segunda mitad del siglo XVIII que, si bien no fue muy predominante en el territorio andaluz, se hizo presente en varios templos, conventos y cofradías que apostaron por la renovación de su patrimonio.

La ingente labor escultórica de la corte madrileña del siglo XVIII contó con los más preparados y ejemplares escultores como Roberto Michel, Manuel Álvarez de la Peña, Isidro Carnicero, Juan Pascual de Mena, José Ginés, Alfonso Giraldo Bergaz, Julián de San Martín, Luis Salvador Carmona o Juan Alonso Villabrille. Estos dos últimos escultores poseen trabajos en Andalucía como *el Nazareno* o el *Dulce*



Nombre de Jesús de Estepa, el *San Juanito*, los bustos del *Ecce Homo*, la *Dolorosa*, la talla de *Santa Paula* o la *Virgen de la Leche* del Convento de Santa Paula en Sevilla (estos cuatro últimos de autoría anónima madrileña⁵ pero que bien podrían adjudicarse, a nuestro juicio y a falta de un futuro estudio concreto, al trabajo escultórico de Juan Alonso Villabrille y Ron por su similitud morfológica con obras como el *San José* de la Colegiata de Pravia, el *Ecce Homo* del Monasterio de las Huelgas Reales de Valladolid o el grupo de *Santa Ana*, *San Joaquín* y la *Virgen* del Museo Nacional de Escultura). Esta relación fructífera fortalece la idea de multiplicación de encargos particulares por parte de los talleres que o bien se establecían en las ciudades andaluzas o importaban sus obras desde la capital del reino, tema que sin duda merece un estudio exhaustivo y pormenorizado.

Recibido el 08/01/2025 - Aceptado el 03/03/2025



⁵ Para una mayor información acerca del patrimonio de las clarisas sevillanas véase Guijo Pérez, S. (2023) *El monasterio de santa paula de Sevilla Domus romana amplissima*. Ediciones Guijo Pérez. Sevilla, 121, 193 y 211

BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- AA.VV. (2003). En Huertas Muñoz, J. E (coord.). *Bendita tú eres*. Servicio de publicaciones de Caja Sur. Imprenta San Pablo. Córdoba.
- AA.VV. (2006). *Guía artística de Córdoba y su provincia*. Ayuntamiento de Córdoba. Fundación José Manuel Lara.
- AA.VV. (2010). «Decor Carmeli, Santa Apolonia Y Santa Sincleres». <https://www.lahornacina.com/seleccionescarmen2010III.htm>. Consulta hecha el día: 10/02/2025.
- Bartolomé García, F.R. (2013). *Aproximación a la policromía de la escultura cortesana del siglo XVIII a través de la obra de Luis Salvador Carmona (1708-1767)* en *El escultor Luis Salvador Carmona (1708-1767)* (2013). Conmemoración del II Centenario de su nacimiento: actas del IV Coloquio Internacional sobre La Cultura en Andalucía. Sesiones celebradas el 18 y 19 de septiembre de 2008 (Cuadernos de Estepa 02), pp. 155-166.
- Boloqui Larraya, B (1983). *Escultura Zaragozana en la Epoca [sic] de los Ramirez [sic]. Vol II*. Ministerio de Cultura. Granada.
- Carretero Calvo, R. (2013). *El escultor Juan Adán y su entorno familiar en Goya y su contexto*. Publicación número 3263 de la Institución «Fernando el Católico». Excm. Diputación de Zaragoza, pp. 411-428.
- García Portugués, E. (2007). Una aproximació als models de temàtica religiosa a la Catalunya del final del segle XVIII i l'inici del XIX, d'acord amb les premisses estètiques defensades per José Nicolás de Azara (1730-1840) en Bassegoda, B, Garriga, J. Paris, J. (Eds.), *L'Època del Barroc i els Bonifàs*. Universitat de Barcelona, pp. 279-298.
- Guijo Pérez, S (2023). *EL Monasterio de Santa Paula de Sevilla. Domus Romana Amplissima* Sevilla: Edición Salvador Guijo Pérez.
- Moreno Cuadrado, F. (1994). *La pasión de la Virgen*. Cordoba: CajaSur Obra Social y Cultural.
- Moya Valgañón, J. G. (1998). *Sobre algunas esculturas cortesanas dieciochescas* en Cuad. Ivesto. His. Brocar, 14, pp. 157-169.
- Vaquero Peláez, D (1992). *El escultor Juan Adán, un turiasonense en el olvido*. Turiaso, ISSN 0211-7207, N° 10, 2, 1992 (Ejemplar dedicado a: II Encuentro Nacional de Estudios sobre el Moncayo: ciencias sociales), pp. 547-562.

FUENTES CONSULTADAS

- Archivo Convento de Santa Cruz: Caja n.7 (1787). *Indulgencias sobre la Imagen de Ntra. Sra. De Belén*. Córdoba.
- Archivo Convento de Santa Cruz. (1800). *Libro en donde se apuntan las Religiosas que fallecen, en el tiempo de su Avito, empleos que han tenido en la comunidad y virtudes en que han resplandecido, según el Decreto de la Congregación, Celebrado en el Convento. De S. Francisco, casa Grande de Granada en 27 días del mes de Septiembre de 1800 AS. Principia el día 21 de octubre de dicho año*, Córdoba, ff. 4-5.



REVISORES Y REVISORAS

Alejandro Soto-Chaves
Álvaro Cabeza García
Angélica Jiménez Calderón
Antonio Marrero Alberto
Beatriz Bartolomé
Beatriz Romero Chaves
Claudio Petit-Laurent
Débora Madrid Brito
Estefanía Arencibia Cancio
Fernando Cruz Isidoro
Iván Panduro Sáez
Joana Rodríguez Pérez
Julio Gracias Lana
Luisa Consuelo Soler Lizarazo
María Jesús Mejías Álvarez
Mariano Monge Juarez
Mónica Astorga
Susana Palés Chaveli
Zuleyma Guillén González

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE *ACCADERE* 8 (2024)

El equipo de dirección se reunió virtualmente en los meses entre diciembre de 2024 y mayo de 2025 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 9 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 4,3 meses.

Estadísticas:

N.º de trabajos recibidos: 18.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 6. Rechazados: 12.

Media de revisores por artículo: 2

Media de tiempo entre envío y aceptación: 2,3 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 la Revista *ACCADERE* es imprescindible el registro en nuestra revista. 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

ARTÍCULOS

Manuscritos entre 15-30 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 5, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

Se permite la reproducción de hasta 10 imágenes (derechos de autor a cargo del/la autor/a del artículo).

NOTA / DOCUMENTOS

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.

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).

RESEÑAS

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 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 indentificar 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

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

REFERENCIAS EN EL TEXTO

Para citar en el texto se utilizará el formato apellido-año usado por las Normas APA 2020 7.^a edición, cuyos detalles puede consultar aquí.

LISTADO DE REFERENCIAS

Se presenta al final del texto.

Apellidos y luego iniciales del nombre.

Organización alfabética por apellido del autor, cuando hay más de un trabajo por autor, éstos se listan cronológicamente.

El año de la publicación y el volumen son necesarios para todas las referencias.

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