

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Universidad de La Laguna

11

2026



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) cderena@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@uautonoma.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@uautonoma.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 Requena. 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@uautonoma.cl

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

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uautonoma.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) emilcesosa@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

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

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

María 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

Maricela 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) pzamoper@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 Minguez 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.2026.11>

ISSN: e-2660-9142

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

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

11

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2026 (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

Las medallas de proclamación del rey Carlos II / The Proclamation Medals of King Charles II of Spain <i>Nilce Mariana Cothros</i>	11
Tipos de investigación artística: la importancia de las preposiciones / Typology of artistic research: The Importance of Prepositions <i>Claudio Petit-Laurent Charpentier</i>	29
Pedro García de Sanlúcar. <i>Primus inter pares</i> de los canteros gaditanos documentados en la maestría de la catedral gótica de Sevilla (doc. 1419-1440) / Pedro García de Sanlúcar. <i>Primus inter pares</i> among the Cadiz Stonemasons Documented in the Origin of the Gothic Cathedral of Seville (doc. 1419-1440) <i>David José Caramazana Malia</i>	51
Geometría del afecto. La emoción estética en la teoría artística de Piet Mondrian / Geometry of Affection. Aesthetic Emotion in Piet Mondrian's Artistic Theory <i>Isabel de la Cuétara San Luis</i>	81
El Salón de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» entre 1980 y 1990: un análisis desde la perspectiva de género / The «Manuel Belgrano» Fine Arts Salon Between 1980 and 1990: An Analysis from a Gender Perspective <i>Mariel Carrubba Laraignée y Leticia Orieta</i>	95



ARTÍCULOS / ARTICLES

LAS MEDALLAS DE PROCLAMACIÓN DEL REY CARLOS II

Nilce Mariana Cothros 

Instituto de Teoría e Historia del Arte «Julio E. Payró», Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

nilcecothros@gmail.com

RESUMEN

El presente trabajo estudia la representación del monarca Carlos II (1661-1700) a través de sus medallas de proclamación, realizadas para las ceremonias oficiales de 1666 en Sevilla, Granada y los Países Bajos españoles. Si bien la historiografía tradicional interpretó este reinado bajo una óptica de decadencia, las revisiones críticas recientes han arrojado nueva luz sobre el período. No obstante, en la historia del arte, la numismática carolina permanece aún como un campo poco explorado. Este artículo busca cubrir dicho vacío mediante un análisis formal e iconográfico que destaca la relevancia de estas piezas en la construcción y difusión del poder regio. A diferencia de los retratos cortesanos, la medalla –por su carácter portátil, manipulable y fácilmente reproducible– funcionó como un elemento central del aparato festivo de las proclamaciones y juras, donde actuó como un «retrato sustitutivo» capaz de materializar la figura del soberano ante sus súbditos. Siguiendo la teoría de los dos cuerpos del rey de Kantorowicz, se concluye que estas piezas no fueron meros objetos conmemorativos, sino herramientas de propaganda política que garantizaron la ubicuidad y legitimidad de Carlos II, asegurando también la pervivencia de la institución monárquica en el tiempo.

PALABRAS CLAVE: Carlos II, medallas de proclamación, monarquía hispánica, representación regia, fiestas de proclamación y jura.

THE PROCLAMATION MEDALS OF KING CHARLES II OF SPAIN

ABSTRACT

This paper examines the representation of the monarch Charles II of Spain (1661–1700) through his proclamation medals, produced for the official proclamation and oath ceremonies of 1666 in Seville, Granada, and the Spanish Netherlands. While traditional historiography interpreted this reign through a lens of decline, recent critical reassessments have shed new light on the period. In art history, however, the numismatic production associated with Charles II remains a largely underexplored field. This article seeks to fill that gap through a formal and iconographic analysis that underscores the significance of these pieces in the construction and dissemination of royal power. Unlike court portraits, the medal – portable, handleable, and easily reproducible – functioned as a central element of the apparatus surrounding proclamations and oath ceremonies, acting as a «substitute portrait» capable of making the sovereign's figure materially present before his subjects. Drawing on Kantorowicz's theory of the king's two bodies, the paper concludes that these pieces were not mere commemorative objects but tools of political propaganda that ensured the ubiquity and legitimacy of Charles II of Spain, while also safeguarding the continuity of the monarchical institution over time.

KEYWORDS: Charles II of Spain, proclamation medals, Spanish Monarchy, royal representation, proclamation and oath ceremonies.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2026.11.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 11; junio 2026, pp. 11-28; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. INTRODUCCIÓN

El reinado de Carlos II (1661-1700), último monarca de la casa de Austria, ha sido interpretado durante mucho tiempo como una etapa de crisis y fragilidad en la historia de España (Ribot García, 1999, pp. 22-23). No obstante, desde hace algunas décadas la historiografía ha iniciado una revisión crítica de esta imagen, impulsando nuevas líneas de investigación que han permitido profundizar en el conocimiento de este período. Como resultado, en los últimos años el reinado de Carlos II ha sido objeto de un notable incremento de estudios que lo han abordado desde perspectivas historiográficas y metodológicas renovadas (Ribot García, 2009, p. 13).

En el campo de la historia del arte, este proceso ha generado un creciente interés por diversos temas, tales como el retrato oficial, la pintura cortesana, la práctica del coleccionismo regio, la indumentaria, la arquitectura, los fastos y ceremonias, entre otros¹. Gracias a estos trabajos, se ha demostrado que el final del siglo XVII fue, en realidad, un momento de gran riqueza artística y cultural. En lo que respecta a la numismática carolina, se conservan numerosas piezas de gran relevancia. No obstante, esta disciplina ha suscitado un interés limitado entre los historiadores del arte, lo cual se traduce en su escasa incorporación en las investigaciones actuales, con excepciones como el reciente trabajo de Pascual Chenel (2024) o la tesis doctoral de Cothros (2025).

Con el propósito de subsanar esta laguna historiográfica, el presente estudio se propone analizar un conjunto diverso de medallas realizadas con motivo de la proclamación de Carlos II en 1666 en distintos territorios de la monarquía hispánica. El análisis de estos objetos aspira, además, a contribuir a una comprensión más profunda y compleja de la cultura visual del período. Al adoptar una perspectiva que revalorice su potencial analítico, este artículo propone no solo ampliar el repertorio visual asociado a Carlos II, sino también examinar las formas en que su imagen fue construida y difundida a través de las medallas de proclamación, buscando comprender las estrategias visuales mediante las cuales se articuló la representación del poder monárquico.

2. LA MEDALLA

Para contextualizar adecuadamente el estudio de estos objetos, presentaremos primero algunos conceptos fundamentales para su investigación y valoración.

La medalla se define como una pieza de carácter artístico, elaborada mediante acuñación o fundición en metal, cuya finalidad es conmemorativa, religiosa, honorífica o de distinción (Alfaro Asins *et al.*, 2009, p. 117). Si bien comparte con las

¹ Sobre estas líneas de investigación, véase, entre otros, Aterido Fernández (2015); Martínez Leiva (2022); Mínguez (2013); Pascual Chenel (2010); Rodríguez G. de Ceballos (2000); Rodríguez G. de Ceballos y Rodríguez Rebollo (2013).

monedas ciertos rasgos formales y materiales —como el uso de metal y la habitual presencia de un retrato en el anverso y una escena o inscripción alusiva al acontecimiento celebrado en el reverso—, no posee valor económico ni está destinada a la circulación. Por ello, su tirada suele ser más limitada y su ejecución más cuidada. Aunque generalmente su producción se llevaba a cabo en las casas de moneda por iniciativa de diversas instituciones y autoridades, era igualmente común que su ejecución se confiara a plateros, escultores o grabadores de prestigio, cuya intervención garantizaba una mayor calidad artística (Ruiz Trapero, 2003, p. 27). Más que objetos de uso cotidiano, las medallas estaban concebidas para ser preservadas, coleccionadas o entregadas como forma de reconocimiento.

Estas piezas comparten con las monedas ventajas significativas, como su pequeño formato, que facilita su circulación, la resistencia y durabilidad de los materiales con los que se elaboran y la posibilidad de producirlas en serie. Estas cualidades las convirtieron en herramientas especialmente eficaces para la difusión de la imagen del poder y la propaganda política, llegando a constituirse en valiosos documentos históricos, indispensables para el estudio de las culturas que las generaron (Alfaro Asins, 1991, p. 184; Rodríguez Arbeteta, 2024, p. 280). Por otro lado, pese a sus diferencias, existen algunas interconexiones e intercambios de funciones entre ambos objetos: las monedas podían trascender su función económica al ensalzar a personajes o conmemorar hechos históricos, mientras que las medallas, más allá de su carácter conmemorativo, podían utilizarse como forma de pago o como recompensa y reconocimiento en el ámbito cortesano (Mancini, 2001, p. 173).

Los monarcas españoles manifestaron un notable interés por la medallística (Ruiz Trapero, 2003, p. 32). Durante el período de la casa de Austria, estas piezas se utilizaron para celebrar la proclamación y jura de un nuevo soberano, así como diversos acontecimientos vinculados a la familia real —como bodas, nacimientos, alianzas matrimoniales o fallecimientos— y sucesos de carácter político o militar. La Corona también se sirvió de estos objetos para proyectar y consolidar una imagen de autoridad y magnificencia (Pascual Chenel, 2024, p. 92). Asimismo, las medallas circulaban como piezas de intercambio entre las distintas cortes europeas y eran empleadas por los reyes para distinguir a visitantes ilustres o premiar servicios prestados (Pérez de Tudela y Gabaldón, 1998, p. 242). De este modo, la medalla representaba al soberano y, simultáneamente, visibilizaba la relación jerárquica entre el portador y la figura real.

Las medallas y monedas emitidas durante el siglo xvii se inscriben en una tradición iconográfica que, desde el Renacimiento, recuperó y reinterpretó modelos grecolatinos (Mínguez, 2014, p. 29). En tanto objetos fácilmente reproducibles y de amplia circulación, debían condensar con claridad un mensaje político eficaz, orientado a legitimar al monarca no solo como figura de poder, sino también como heredero de una autoridad atemporal, de carácter divino y universal. Para ello, la iconografía numismática recurrió a un lenguaje de carácter alegórico, profundamente influido por la Antigüedad clásica, y que tendía a la abstracción simbólica y a la construcción de una imagen idealizada del soberano. Elementos como el retrato de perfil, el uso de alegorías y símbolos, junto con composiciones de raigambre grecorromana —visibles en la indumentaria y la actitud del personaje representado—, configuraron una



estética diferenciada que se combinó con inscripciones en latín y titulaturas imperiales. Esta articulación de imagen y palabra dio lugar a un discurso icónico-textual de gran eficacia comunicativa, en el que cada cara de la pieza organiza una dimensión del mensaje, presentando en el anverso la efigie del soberano y reservando el reverso para motivos alegóricos, heráldicos o históricos que completan la narrativa.

Dado que muchas de estas piezas estaban destinadas a un público erudito, recurrían con frecuencia a un lenguaje simbólico elaborado, concebido para ser comprendido y apreciado por quienes contaban con la formación necesaria (Pérez de Tudela y Gabaldón, 1998, p. 242). En este sentido, López Hernández (1988, p. 12) propone un sugerente paralelismo entre la medalla y el ámbito literario. Del mismo modo que sucede en la lectura de un libro, la distribución del mensaje entre el anverso y el reverso exige del receptor una lectura secuencial y fragmentada, que avanza de una cara a la otra para poder desentrañar plenamente el significado del conjunto. Es el observador quien debe establecer las conexiones necesarias e integrar los elementos dispersos en ambas superficies. Para ello, resulta imprescindible la interacción física con la pieza: tomarla entre las manos, acercarla a la vista, palparla y girarla, alternando la observación de cada lado. Esta relación táctil, unida a una contemplación individual, transforma a la medalla –según el autor– en un objeto profundamente íntimo, dotado de un carácter casi de amuleto. En efecto, a diferencia de los retratos de mayor formato, estas pequeñas piezas podían ocultarse y portarse sobre el cuerpo, favoreciendo una interacción directa y cercana con la efigie regia. Al mismo tiempo, su reducido formato y circulación les permitían cumplir funciones diversas que exceden el ámbito de la representación, abarcando, como hemos explicado, usos políticos, diplomáticos y conmemorativos. Por ello, consideramos que su estudio aporta un matiz clave para comprender con mayor profundidad la cultura visual de las últimas décadas del siglo XVII.

3. LA FIESTA DE PROCLAMACIÓN Y JURA Y SUS MEDALLAS

Las fiestas constituyeron uno de los rasgos más distintivos de la sociedad del Antiguo Régimen y, lejos de limitarse a expresiones de regocijo, se erigieron en un instrumento político de primer orden. Con el progresivo afianzamiento de las monarquías, estas celebraciones se consolidaron como prácticas rituales al servicio del poder, funcionando como un eficaz medio de propaganda y legitimación de la ideología absolutista (Maravall, 1975, pp. 486-489). Durante su desarrollo, se generaban espacios y tiempos utópicos, actuando como una suerte de válvula de escape frente a la monotonía y las dificultades sociales (Bonet Correa, 1990, p. 5). Las ciudades se transformaban en grandes escenarios teatrales donde la riqueza y la ostentación se desplegaban mediante arquitecturas efímeras, tapices, flores, esculturas, desfiles, carros triunfales, música, danzas, luminarias y fuegos de artificio (Díez Borque, 1986, pp. 20-21). Además de una función estética, este despliegue tenía también una finalidad simbólica, pues exaltaba la grandeza del organizador del evento y contribuía a ocultar momentáneamente las tensiones y miserias de la vida cotidiana.

Entre estas celebraciones, la fiesta de proclamación y jura del nuevo soberano ocupó un lugar central. Común a todos los territorios de la Corona hispánica, este ritual marcaba la entronización del sucesor tras el luto por el monarca difunto. Su relevancia radica en que permitía escenificar públicamente la fidelidad, la lealtad y el vasallaje hacia el nuevo soberano, renovando el pacto político entre el rey y sus súbditos y garantizando la continuidad de la institución monárquica (Brenes Tencio, 2008, p. 56).

Consideramos que estas ideas pueden vincularse a la teoría de los dos cuerpos del rey formulada por Ernst H. Kantorowicz (1985). Según la misma, aunque el cuerpo natural del monarca es mortal, el cuerpo político es eterno e inmutable. En este sentido, tanto las exequias del soberano difunto como la proclamación de su sucesor actuaban como herramientas que materializaban esta continuidad. Según el historiador, en la ceremonia de jura se renovaba el vínculo de vasallaje y, además, también se proclamaba que el cuerpo político del rey permanecía intacto, asegurando así la pervivencia de la institución monárquica. Este aspecto adquiriría una trascendencia particular en las fiestas de proclamación de la mayoría de los dominios de la Corona española, donde el soberano no podía estar físicamente presente. Por ello, con el fin de subsanar su ausencia, su figura era evocada simbólicamente mediante un complejo despliegue de representaciones discursivas e iconográficas que, además de realzar su majestad, le dotaban de una estratégica ubicuidad (Brenes Tencio, 2008, pp. 55-56). De esta manera, el uso de retratos, jeroglíficos, esculturas, monedas y medallas permitía materializar al monarca frente a sus vasallos. Estos objetos proyectaban la imagen del gobernante ideal y virtuoso, al mismo tiempo que constituían soportes esenciales para renovar el pacto político, garantizando que la autoridad regia fuera venerada y legitimada como cabeza del gobierno.

Generalmente, el ascenso al trono de un nuevo rey se celebraba con gran pompa en los vastos territorios de la monarquía de los Austrias (Cano Borrego, 2022, p. 7). Entre los festejos, el acto central era la ceremonia oficial de proclamación y jura del monarca, cuyo momento más relevante era el alzamiento de los pendones en honor al nuevo soberano (Cano Cuesta, 2005, p. 38). Durante este ritual, el alférez real —acompañado en el estrado por otras autoridades— levantaba el pendón real junto al retrato del rey, expuesto por primera vez, y lo proclamaba ante el pueblo. La multitud respondía con vítores y aclamaciones entre el estruendo de campanas, fuegos artificiales y salvas de artillería. A través de este gesto simbólico, el monarca era reconocido por sus súbditos, quienes manifestaban así su lealtad de manera pública.

Tras este acto de aclamación, se procedía a arrojar monedas y medallas acuñadas expresamente para la ocasión, una práctica que buscaba inmortalizar la ascensión al trono entre la población. Mientras que los ejemplares de medallas de mayor calidad se distribuían como obsequio institucional entre las élites y altos cargos, las monedas —pese a presentar ligeras variaciones respecto al cuño habitual— estaban destinadas a la circulación como medio de pago (De Francisco Olmos, 2013, p. 67). De este modo, las piezas numismáticas garantizaban que la imagen del nuevo soberano traspasara los límites del estrado y llegara a manos de todos sus súbditos. Mínguez (1998) realiza una lectura simbólica de los ritos y afirma:



La proclamación del juramento ante el estandarte real y ante el retrato oculto representa un gesto de ciega lealtad a la dinastía reinante [...]. La aparición del retrato [...] representa claramente el amanecer, el Sol que resurge tras el ocaso nocturno [...]. Tras el reconocimiento físico –ya no simbólico– [...] del nuevo rostro del rey hispano, su imagen multiplicada es devuelta a la multitud en monedas de oro y plata, simbolizando las futuras riquezas que el nuevo monarca proporcionará a sus súbditos durante su reinado, así como un último gesto de aceptación por parte de los súbditos del nuevo rey, al que se llevan de esta manera a sus casas (p. 26).

El origen de la práctica de arrojar estas piezas se remonta, según señalan López Sánchez (2017) y Cano Borrego (2022), a las *sparsiones* romanas. Dicho ritual consistía en lanzar monedas u otros bienes –como alimentos, tejidos u objetos de valor– entre la población con motivo del inicio o la prórroga de un reinado. El término *sparsio*, derivado del verbo latino *spargere* («esparcir» o «derramar»), aludía metafóricamente a una lluvia abundante que descendía sobre la tierra fértil, asociándose así a las ideas de prosperidad y favor de la diosa Fortuna (López Sánchez, 2017, p. 129). Más allá de su evidente carga simbólica, este acto tenía también una finalidad práctica, ya que servía como compensación al público congregado por el tiempo de inactividad forzada que implicaban estas ceremonias oficiales.

Esta costumbre nunca desapareció y se encuentra documentada en un texto castellano del siglo XIII, *Las Siete Partidas* del rey Alfonso X el Sabio. En concreto, en la Partida III, Título XXVIII, Ley 48, se recoge lo siguiente:

Quando los emperadores o los reyes se coronan, o se tazen cavalleros, alleganse y grandes gentes para les fazer honra, e suelen usarlos sus camareros de echar dineros de oro, o de plata, o otras joyas por las carreras. E esto fazen por nobleza e por alegría (Ruiz Trapero, 2003, p. 28).

La producción de las medallas de proclamación solía ser promovida por autoridades locales e instituciones como cabildos episcopales, universidades, consulados o gremios (de Francisco Olmos, 2013, pp. 69-70). Se realizaban en diversos metales, principalmente oro, plata y bronce. El peso, las dimensiones y el nivel técnico de cada obra dependían directamente de la solvencia financiera de quien realizaba el encargo (Alfaro Asins *et al.*, 2009, pp. 117-118). Por ello, era frecuente que las piezas de calidad superior se destinaran a la corte y personalidades de alto rango social. Normalmente, el anverso de estas medallas mostraba el retrato del nuevo soberano, mientras que el diseño del reverso variaba en función del lugar de emisión. En este último podían figurar símbolos locales, inscripciones, escudos de armas, escenas de carácter alegórico o referencias explícitas a la entidad promotora, ya fuera una ciudad, un reino o una institución (De Francisco Olmos, 2013, p. 67).

Las medallas de proclamación desempeñaban múltiples funciones. Más allá de su carácter conmemorativo y festivo, eran una manifestación material de la lealtad del pueblo hacia el nuevo rey (De Francisco Olmos, 2022, p. 145). Por esta razón, una vez concluida la celebración, estas piezas eran remitidas al monarca como presente, a modo de testimonio tanto de fidelidad como de la efectiva realización de la ceremonia oficial. Al mismo tiempo, contribuían a difundir entre los súbditos la imagen del rey recientemente entronizado. En este sentido, las ceremonias de proclamación

ponen de relieve el papel fundamental de las medallas como instrumentos de propaganda política, ya que permitían a los habitantes de territorios distantes contemplar y conservar la efigie del monarca, algo que no estaba al alcance de la mayoría de la población (Mínguez, 2014, p. 29). A diferencia de los retratos oficiales, destinados a un público restringido en el entorno cortesano, las medallas —al igual que los grabados y las monedas— gozaban de una amplia difusión, lo cual favorecía la multiplicación de la presencia simbólica del soberano en todo el orbe. En este sentido, las piezas numismáticas cumplían una función de retrato sustitutivo del rey al proyectar su imagen allí donde su presencia física no era posible. Esta dimensión simbólica se inscribe en el principio *Regis imago Rex est*, según el cual la representación del monarca equivale a su presencia física allí donde no puede acudir (Pascual Chenel, 2024, p. 92). De este modo, la circulación de estas piezas reforzaba la autoridad real, al mismo tiempo que contribuía a la construcción de la imagen de un gobernante dotado de un poder absoluto, simbólicamente presente en todos sus dominios.

4. MEDALLAS DE PROCLAMACIÓN DE CARLOS II

Carlos II nació el 6 de noviembre de 1661, fruto del matrimonio contraído en 1649 entre Felipe IV (1605-1665) y su sobrina Mariana de Austria (1634-1696). De esta unión nacieron seis hijos, de los cuales solo dos alcanzaron la madurez: el príncipe Carlos y su hermana, la infanta Margarita Teresa. El alumbramiento del varón fue recibido con júbilo pues, tras los fallecimientos de los príncipes Baltasar Carlos (1646) y Felipe Próspero (1661), la Corona española carecía de herederos directos. La llegada de Carlos II garantizaba, por tanto, la continuidad dinástica en un momento en que Felipe IV contaba ya con una edad avanzada.

Tras la muerte de su padre el 17 de septiembre de 1665, Carlos II ascendió al trono con casi cuatro años. Esta inédita situación de minoría de edad llevó a Felipe IV a disponer en su testamento el establecimiento de una regencia. La responsabilidad recayó en la reina viuda, quien, como reina regente-gobernadora y tutora, debía ser asistida por una Junta de Gobierno compuesta por destacados miembros de la nobleza y los estamentos del Estado hasta la mayoría de edad del joven rey (Rodríguez G. de Ceballos, 2000, p. 93). Este cambio transformó radicalmente el estatus jurídico-político de doña Mariana, quien pasó de reina consorte a asumir plenamente las funciones de gobierno (Pascual Chenel, 2015, p. 304). Felipe IV estableció en la cláusula veintiuno de su testamento lo siguiente:

Nombro por gobernadora de todos mis reinos, estados y señoríos y tutora del príncipe mi hijo, y de otro cualquier hijo o hija que me hubiere de suceder, a la Reyna doña Mariana de Austria mi muy cara y amada mujer, con todas las facultades y poder que conforme a las leyes, fueros y privilegios, estilos y costumbres de cada uno de los dichos regnos, estados y señoríos, le puedo dar, derogando lo que yo pudiere alterar y derogar para que con solo este nombramiento sin otro acto ni diligencia ni juramento, ni discernimiento de la dicha tutela, pueda gobernar en la misma forma y con la misma autoridad que yo lo hago, porque mi voluntad es comunicarle la que yo tengo y toda la que fuere necesaria sin reservar cosa alguna



para que como tal tutora del hijo o hija suyo y mío que me sucediere, tenga todo el gobierno y regimiento de todos mis reinos en paz y en guerra hasta que el hijo o hija que me sucediere tenga catorce años cumplidos para poder gobernar (Oliván Santaliestra, 2003, p. 13).

En estas particulares circunstancias histórico-políticas, para la proclamación y jura de Carlos II en 1666 se acuñaron medallas en las ciudades de Sevilla, Granada, Bruselas, Brujas y Gante, de las que actualmente se conservan varios ejemplares. Estas piezas adquieren un relieve especial dentro de la numismática de la Corona hispánica, ya que, tal como señalan diversos investigadores (López Sánchez, 2017; Cano Borrego, 2022; de Francisco Olmos, 2022), la medalla de proclamación fue un objeto poco frecuente durante el período de la casa de Austria, alcanzando su máximo desarrollo solo tras el advenimiento de la dinastía borbónica. Si bien existen antecedentes documentados –desde la temprana mención de Felipe II en Lima (1556) hasta las piezas de Felipe III (1598) y Felipe IV (1621) realizadas por plateros anónimos (Cano Cuesta, 2005, p. 40)–, el conjunto de 1666 destaca por su importancia histórica y material. Para su estudio resulta fundamental acudir a la obra de Gerard van Loon, *Histoire metallique des XVII provinces depuis l'abdication de Charles-Quint, jusqu' à la paix de Bade en MDCCXVI* (1732), así como a la monografía de Adolfo Herrera, *Medallas de proclamaciones y juras de los reyes de España* (1882), quien logró reunir el mayor conjunto conocido de este tipo de objetos.

La primera obra que analizaremos fue fundida para la ceremonia organizada en Sevilla (fig. 1). Esta pieza forma parte de la colección de medallas españolas del Museo Nacional del Prado, cuyo núcleo principal procede del legado de don Pablo Bosch y Barrau (1841-1915). Se trata, además, de una de las colecciones menos conocidas por el visitante y de la que solo una parte reducida permanece expuesta en la actualidad (Rodríguez Arbeteta, 2024, p. 283). Lamentablemente, pese al enorme valor de este conjunto –de notable amplitud cronológica y representativo de diversas escuelas–, no siempre se conserva documentación suficiente que permita determinar con exactitud el lugar y el momento en que el destacado coleccionista adquirió cada una de sus piezas (Cano Cuesta, 2005, pp. 15-16).

En el anverso de la medalla puede observarse el busto de perfil de Carlos II niño, enmarcado por una corona de hojas de laurel, motivo que simboliza la gloria y la exaltación del monarca. Tanto el retrato de perfil como la presencia del laurel hunden sus raíces en la Antigüedad clásica, emulando la tradición de los emperadores romanos para legitimar el poder dinástico. Con respecto a la vestimenta, el rey está representado ataviado con coraza y banda. La combinación de las hojas de laurel con estos elementos alude directamente a una iconografía heroica y militar, presentando al joven monarca como un líder invicto y protector del reino. Además, Carlos II porta sobre el pecho el collar de la Orden del Toisón de Oro, prestigiosa orden de caballería vinculada a la dinastía de los Austrias². Este collar, habitual en las representaciones de los monarcas españoles, constituye tanto una insignia de la

² Sobre la historia de la orden, véase Mínguez (2013, pp. 289-313).



Fig. 1: Anónimo, *Carlos II, rey de España - Emblema con la corona real («MARIANAE AVSPICIIS»)*, 1666. Fundido, bronce, diámetro: 81 mm, peso: 100,13 g, grosor: 6 mm (número de catálogo O001083). Madrid, Museo Nacional del Prado. ©Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado. Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/carlos-ii-rey-de-espaa---emblema-con-la-corona/88952acb-a21d-4340-8c8d-9807bb9973d9> (consultado el 20 de abril de 2026).

orden como un emblema dinástico, símbolo de su linaje y afirmación de su condición regia. Al portarlo, Carlos II se presenta como cabeza de una de las órdenes más insignes de la Europa moderna, defensor de la fe católica y heredero legítimo de su dinastía. Asimismo, el joven monarca se encuentra rodeado por la inscripción latina *CAROLVS II D G HISPANIARVM REX*, que significa «Carlos II, por la gracia de Dios, rey de las Españas». Esta leyenda hace referencia al título real de Carlos II y, al mismo tiempo, se combina con el lenguaje visual para enfatizar su legitimidad divina como soberano de los vastos territorios de la monarquía hispánica.

En el reverso de la medalla reaparece el círculo de hojas de laurel enmarcando, en esta ocasión, la corona real –atributo del poder regio– dispuesta sobre un almohadón sobre un bufete. El conjunto se completa con la leyenda *MARIANAE AVSPICIIS S P Q H* («Bajo los auspicios de Mariana, el Senado y el Pueblo de Sevilla»), junto a la cifra 1666, la cual indica tanto el año de la proclamación de Carlos II como la fecha de ejecución de la pieza. Creemos que esta inscripción no debe entenderse como un mero detalle decorativo, sino que identifica explícitamente al comitente de la medalla –la ciudad de Sevilla– y resulta central para la interpretación de su mensaje político. Al emplear el término *auspiciis*, la medalla no solo sitúa el rito de proclamación bajo la tutela de la reina madre, sino que legitima su papel como guía y autoridad efectiva durante la minoría de edad de Carlos II. De este modo, la medalla articula un programa iconográfico de gran eficacia: la afirmación de una soberanía compartida. Mientras el anverso consagra la legitimidad dinástica del joven monarca, el reverso ratifica el ejercicio de la regencia de Mariana. Consideramos, pues, que esta



distribución espacial de los mensajes —el busto del rey en una cara y la mención a la regente y al comitente en la otra— refuerza simbólicamente la idea de un binomio de poder respaldado por las instituciones locales. De esta manera, madre e hijo se presentan como una unidad de gobierno indivisible, una dualidad que, en la práctica, funcionaba como una sola entidad política ante los ojos del reino.

Según van Loon (1732, pp. 512-513), esta emisión de medallas fue realizada en Hainaut para conmemorar la regencia de Mariana de Austria. Sin embargo, Herrera (1882, p. 28) aclara que, en realidad, fueron arrojadas al pueblo durante las celebraciones organizadas en Sevilla por motivo del ascenso al trono de Carlos II. Así lo describe Diego Ortiz de Zúñiga (1796) en su obra *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*:

[...] en la puerta mayor de la Santa Iglesia se repitió el nombre felicísimo de Carlos II, y se alzó y tremoló en su nombre el pendón Real, esparciendo al pueblo monedas de plata, que de una parte tenían esculpida su Real y hermosa efigie y su nombre: *Carolus II D. G. Hispaniarum Rex. Carlos II por la gracia de Dios Rey de las Españas*. Y de otra su corona cerrada como de supremo Monarca sobre una almohada y bufete, y letra: *Mariana auspiciis S. P. Q. H. Por los auspicios de Mariana, el Senado y Pueblo de Sevilla* [...] (p. 174).

Este documento es de particular interés, ya que describe la medalla que analizamos y, además, ofrece información sobre el desarrollo de las celebraciones durante la ceremonia de proclamación del nuevo soberano. En efecto, proporciona datos valiosos sobre el ritual de las *sparsiones* de las medallas entre el pueblo asistente, arrojadas después de repetir el nombre del monarca y del alzamiento del pendón real frente a la puerta de la iglesia.

El siguiente ejemplar fue realizado para la ceremonia de proclamación de Carlos II en Granada (fig. 2). Nuevamente, presenta en su anverso el retrato de perfil del monarca como niño, ataviado con armadura y portando el emblemático collar del Toisón de Oro. Al mismo tiempo, aparece rodeado por la leyenda latina *Carlos II D G* («Carlos II por la gracia de Dios»), seguida del año de la proclamación. De este modo, la medalla se inscribe en una iconografía heroica destinada a proyectar una imagen de fortaleza y liderazgo desde la infancia del rey. Por otro lado, a diferencia de la obra del Prado (fig. 1), esta pieza muestra un estado de conservación inferior, con signos de desgaste en los relieves y las leyendas.

Por su parte, el reverso exhibe el símbolo más distintivo del escudo de la ciudad donde se desarrollaron los festejos: una granada abierta, con tallo y hojas, coronada (Herrera, 1882, p. 28). Este emblema fue incorporado al escudo de la monarquía tras la conquista de Granada por los Reyes Católicos y aún hoy forma parte del escudo nacional de España. No obstante, en esta pieza se opta por una simplificación heráldica, ya que no se representa el escudo oficial de la ciudad —el cual incluye las figuras de los Reyes Católicos, el castillo y la bordura decorada con castillos y leones (Ruiz Trapero, 2003, p. 43)—, sino que se utiliza el fruto como un emblema sintetizado de la urbe. Como se ha señalado, la inclusión de este tipo de imágenes en el reverso era una práctica habitual en las emisiones de medallas de pro-



Fig. 2: Anónimo, *Medalla de Carlos II*, 1666. Bronce, diámetro: 33,55 mm, peso: 19,21 g (inv 1992/81/29). Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Foto: Velasco Mora, Fernando.
Fuente: <https://ceres.mcu.es/> (consultado el 20 de abril de 2026).

clamación, pues permitía a las ciudades reafirmar su identidad y su vínculo directo con la Corona. Asimismo, el motivo de la granada aparece rodeado por la inscripción *HISPANIARVM REX* («Rey de las Españas») y el año 1666.

Con respecto a las medallas arrojadas durante las proclamaciones de Carlos II en los Países Bajos españoles, estas fueron acuñadas en Amberes y responden a un mismo tipo (Herrera, 1882, pp. 28-29). Se conservan ejemplares en diversas colecciones; entre ellas, existen dos medallas expuestas en el Museo Casa de la Moneda de Madrid: una correspondiente a la proclamación en Bruselas (número de inventario R/678) y otra a la de Gante (número de inventario R/679). La presencia de estos ejemplares en la colección española nos lleva a plantear la posibilidad de que dichas piezas pudieron haber sido enviadas desde Flandes a la corte madrileña después de las celebraciones, tanto como gesto simbólico de fidelidad hacia el nuevo monarca como para atestiguar la efectiva realización de las ceremonias en las ciudades flamencas.

Uno de los ejemplares realizados para la ceremonia de proclamación de Carlos II en los Países Bajos españoles se conserva actualmente en el Rijksmuseum (fig. 3). Esta medalla presenta en el anverso el busto del joven monarca de perfil, mirando hacia la derecha, vestido con un traje de abundantes pliegues y con el collar del Toisón de Oro. El retrato aparece rodeado por la leyenda latina *CAROL II D G HISP ET INDI REX Zc*, que puede traducirse como «Carlos II, por la gracia de Dios, rey de España y de las Indias, etcétera». Esta inscripción sirve para subrayar la legitimidad divina del monarca español y su dominio sobre sus vastos territorios.

Cabe señalar también que en la parte inferior del retrato regio figura una mano. Se trata de la marca de ceca, es decir, un símbolo o letra utilizado para identificar la casa de moneda donde fue acuñada la pieza (Alfaro Asins *et al.*, 2009, p. 46). El término *ceca*, del árabe *sikka*, designa el taller encargado de la fabricación de monedas y medallas bajo autoridad oficial. Con el tiempo, el nombre de la ciudad de acuñación,





Fig. 3: Anónimo, *Inhuldiging van Karel II van Spanje als graaf van Vlaanderen*, 1666. Plata, diámetro: 31 mm, peso: 5,37 g (número de objeto NG-VG-1-993). Ámsterdam, Rijksmuseum. Fuente: <https://id.rijksmuseum.nl/20040724> (consultado el 20 de abril de 2026).

que inicialmente aparecía completo en las monedas, fue sustituido por iniciales o símbolos representativos del lugar. En este caso, la mano—símbolo vinculado a una antigua leyenda local— identifica a Amberes como lugar de ejecución de la medalla.

En el reverso de la pieza se representa un interesante motivo alegórico: un ave fénix extendiendo sus alas mientras surge de las llamas, rodeada por un borde de ramas de olivo, que simboliza la renovación del trono bajo un signo de paz. Sobre dicha figura, hacia la izquierda, se distingue un sol radiante, mientras que en la parte superior se lee la inscripción *RENASCITVR* («Renace»), aludiendo directamente al resurgimiento del poder monárquico con la proclamación del nuevo soberano. En la parte inferior se indica el año de acuñación, 1666.

El ave fénix responde a una rica tradición simbólica vinculada a la emblemática monárquica. Este ser mitológico, capaz de renacer de sus propias cenizas, resultaba particularmente apropiado para representar el tránsito entre la muerte de un monarca y la continuidad de la dinastía. Su unicidad—una sola ave que renace una y otra vez— lo convierte en una metáfora visual idónea del principio según el cual «el rey no muere», ya que su autoridad se perpetúa ininterrumpidamente en sus sucesores (Mínguez, 2016, p. 85). Por ello, este símbolo se inscribe dentro de los recursos visuales recurrentes en jeroglíficos y emblemas que acompañaban las exequias reales, al mismo tiempo que celebraban la estabilidad del orden político mediante la sucesión (Pascual Chenel, 2024, p. 102). De este modo, acompañado de la inscripción *RENASCITVR*, el ave fénix se conecta directamente con la doctrina de los dos cuerpos del rey formulada por Kantorowicz (1985). En este sentido, la presencia del animal alude al deceso de Felipe IV y, a su vez, celebra la entronización de Carlos II, reafirmando la idea de que la Corona, como institución, permanece inalterada. Además, es probable que esta iconografía también tuviera un propósito propagandístico, transmitiendo esperanza y estabilidad tras un período de incertidumbre, marcado por el final del reinado de Felipe IV y el inicio de la regencia de doña Mariana de Austria.

En su obra, Van Loon (1732, pp. 513-515) ofrece significativas descripciones de las fiestas de proclamación de Carlos II celebradas en Bruselas y Gante, las cuales culminaron –como era habitual– con el acto de arrojar al público medallas del tipo que hemos analizado (fig. 3), piezas que asimismo se reproducen e ilustran en el tratado. Según informa el autor, las fiestas en Bruselas fueron organizadas por el gobernador general, Francisco de Moura Cortereal, marqués de Castel Rodrigo, el día 24 de febrero de 1666. La jornada comenzó con una misa solemne en la catedral de San Miguel y Santa Gúdula y un juramento de respeto a los privilegios locales. Luego, en una gran plataforma construida frente a la iglesia de Sint-Jacob-op-Koudenberg, se desarrolló el acto principal: el gobernador, sentado en un trono bajo el retrato del rey, juró fidelidad a las leyes locales y recibió los homenajes de los representantes de los distintos estamentos del territorio. La proclamación culminó con vítores al rey, música y disparos de artillería. Desde la terraza de una casa frente al escenario, el tesorero del rey lanzó a los espectadores medallas conmemorativas, acuñadas en oro, plata y cobre, por un valor total de ocho mil francos.

Van Loon también detalla los acontecimientos y la pompa que caracterizaron a la celebración en Gante, lugar de nacimiento del emperador Carlos V y cuya memoria seguía siendo profundamente respetada en la región. La jornada comenzó con una misa solemne en la abadía de San Pedro, seguida de un desayuno ofrecido por el abad al gobernador y su comitiva. Posteriormente, el marqués de Castel Rodrigo, junto con los representantes de los distintos estamentos, se dirigió a la catedral de San Bavón, donde se había levantado un escenario para la ceremonia de jura del gobernador. Allí, este prometió respetar los privilegios del condado de Flandes y de la ciudad de Gante. Tras hacer sonar las campanas como símbolo de su toma de posesión, recibió el juramento de fidelidad de los distintos cuerpos sociales. Finalizado este acto, la comitiva montó a caballo y se dirigió a la plaza pública, conocida como *Vrijdagmarkt*. En ese lugar se repitieron los juramentos en voz alta y se proclamó a Carlos II como conde de Flandes, arrojándose medallas entre los asistentes, quienes respondieron con vítores y aclamaciones entusiastas al nuevo rey.

En el Rijksmuseum de Ámsterdam se conserva un conjunto de doce estampas que inmortalizan la ceremonia celebrada en el *Vrijdagmarkt* de Gante descrita por Van Loon. Las imágenes destacan por su notable nivel de detallismo, tanto en la representación de la ceremonia y la cabalgata en la plaza como en los 118 retratos de los dignatarios presentes en el acto. La lámina número cinco (fig. 4) ofrece una vista panorámica de la plaza, llena de una multitud compuesta por miembros del clero, la nobleza, ciudadanos y soldados. En la imagen se aprecia el movimiento de una comitiva con vistosos trajes, montada a caballo, que avanza hacia una plataforma elevada frente a un edificio con arcadas, donde tendrá lugar la proclamación oficial. También se distinguen heraldos y, sobre el estrado, un asiento bajo dosel reservado para el gobernador general de los Países Bajos en representación del rey, en este caso, el marqués de Castel Rodrigo. La composición se enriquece con una minuciosa narrativa visual que refleja el carácter híbrido, a la vez festivo y solemne, del acontecimiento. La presencia de músicos, estandartes, figuras conversando e incluso elementos cotidianos como niños y perros permite reconstruir la atmósfera social que rodeaba la proclamación, dotando a la escena del naturalismo característico del arte flamenco.





Fig. 4: Vorsterman (II), Lucas, según un dibujo Van de Werden, Jacques, *Proclamatie te Gent van Karel II van Spanje als graaf van Vlaanderen*, lámina n.º 5, 1666-1667. Aguafuerte y buril sobre cobre, 35,4 x 44,4 cm (número de objeto RP-P-OB-81.980). Ámsterdam, Rijksmuseum. Fuente: <https://id.rijksmuseum.nl/200502441> (consultado el 20 de abril de 2026).

5. CONCLUSIONES

Al incorporar las medallas de proclamación como objeto de análisis, esta investigación aporta una nueva perspectiva al estudio del reinado de Carlos II, ampliando el repertorio visual tradicionalmente considerado por la historiografía. Aunque menos numerosas, conocidas y accesibles que la pintura o el grabado, estas piezas poseen un valor interpretativo equiparable al de tales manifestaciones para comprender los mecanismos de representación del poder en la Edad Moderna. Lejos de ser meras representaciones, desempeñaron un papel activo en las estrategias de construcción y difusión de la imagen regia. Su reducido tamaño y facilidad de reproducción favorecieron su circulación, convirtiéndolas en instrumentos eficaces para proyectar la figura del monarca en distintos territorios y alcanzar a públicos más amplios que los retratos cortesanos. En este sentido, formaron parte de una estrategia visual compleja, estrechamente vinculada al contexto festivo de las proclamaciones y juras, que combinaba objetos, imágenes y ceremonias para generar la ilusión de una presencia regia constante y ubicua en el marco de un imperio de escala planetaria.

Asimismo, se comprueba que tanto las fiestas como las medallas actuaron como mecanismos complementarios de legitimación y glorificación de la Corona, haciendo efectiva la presencia simbólica del soberano en territorios donde no podía estar físicamente. La materialización de la autoridad real permitía, entonces, renovar y reforzar el pacto político entre los súbditos y el monarca en todos sus dominios. Siguiendo la teoría de Kantorowicz (1985), esta ubicuidad material posibilitaba que, ante la finitud y ausencia del cuerpo natural del soberano, prevaleciera la continuidad de su «cuerpo político». De este modo, las medallas y las ceremonias garantizaban la inmortalidad de la institución monárquica, expresando la idea de que el rey, como ente político, nunca muere y permanece presente en cada rincón del orbe.

El análisis realizado ha permitido asimismo identificar en estas piezas un lenguaje artístico propio, caracterizado por un marcado componente alegórico y una evidente influencia de los modelos clásicos. A través de recursos iconográficos, retóricos y formales —como el retrato de perfil, las alegorías, los símbolos de poder o la combinación de imagen y palabra con las inscripciones en latín—, las medallas lograban condensar en un espacio reducido un mensaje político claro y eficaz. En conjunto, estos elementos contribuían a proyectar una imagen idealizada de Carlos II, subrayar la idea de continuidad dinástica y reforzar la legitimidad del poder real, al tiempo que consolidaban la memoria del soberano.

En definitiva, el análisis de las medallas de proclamación no solo enriquece nuestra comprensión del reinado del último de los Austrias y de la cultura visual del período, sino que permite profundizar en los mecanismos de construcción simbólica y difusión del poder monárquico en la Edad Moderna. Asimismo, se refuerza la necesidad de otorgar a estas manifestaciones un lugar más destacado dentro de los estudios sobre representación regia, al mismo nivel interpretativo que otras formas artísticas más atendidas. Estas piezas, más allá de su carácter conmemorativo, actuaron como auténticos instrumentos de proyección política, capaces de materializar la figura del rey y de garantizar su presencia y autoridad a lo largo de sus territorios. Lejos de agotar la problemática, este trabajo pone de relieve la riqueza de un campo aún en desarrollo y abre nuevas vías de investigación sobre la imagen regia y su poder simbólico en el siglo XVII.

RECIBIDO: 30/03/2026; ACEPTADO: 19/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFARO ASINS, C. (1991). Numismática y medallística. En *Museo Arqueológico Nacional, Guía general* (vol. 2, pp. 161-188). Ministerio de Cultura.
- ALFARO ASINS, C., MARCOS ALONSO, C., OTERO MORÁN, P., & GRAÑEDA MIÑÓN, P. (2009). *Diccionario de numismática*. Ministerio de Cultura.
- ATERIDO FERNÁNDEZ, Á. (2015). *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico, 1685-1726*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BONET CORREA, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura: Aproximaciones al barroco español*. Akal.
- BRENES TENCIO, G. (2008). La fidelidad, el amor y el gozo. La jura del Rey Fernando VII (Cartago, 1809). *Revista de Ciencias Sociales*, (119), 55-81. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/sociales/article/view/10785/10175>.
- CANO BORRERO, P. D. (2022). Medallas de proclamación y jura de los reyes de España en Puerto Rico. *Puerto Rico Numismático. Boletín Mensual Oficial de la Sociedad Numismática de Puerto Rico*, 47(10), 7-14. <https://socnumismaticapr.com/f/puerto-rico-numism%C3%A1tico>.
- CANO CUESTA, M. (2005). *Catálogo de medallas españolas*. Museo Nacional del Prado.
- COTHROS, N. M. (2025). *El retrato regio de pequeño formato en la época de Carlos II (1665-1700)* [tesis doctoral, Universidad de Salamanca].
- DÍEZ BORQUE, J. M. (1986). Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español. En J. M. Díez Borque (Ed.), *Teatro y fiesta en el Barroco: España e Iberoamérica* (pp. 11-40). Ediciones del Serbal.
- DE FRANCISCO OLMOS, J. M. (2013). La moneda indiana y las medallas de proclamación y jura de los reyes de España en América. En *La Heráldica en los Descubrimientos y Cristóbal Colón: Actas del IV Seminario Ibérico de Heráldica y Ciencias de la Historia* (pp. 65-80). Sociedad Andaluza de Educación Matemática Thales; Academia Iberoamericana de La Rábida. <https://academiaiberoamericanadelarabida.es/wp-content/uploads/2018/08/Libro-HERALDICA.pdf>.
- DE FRANCISCO OLMOS, J. M. (2022). Madrid y las medallas de proclamación de los reyes de España en el siglo XVIII. En J. C. Galende Díaz & N. Ávila Seoane (Coords.), *Cultura escrita e Historia social de Madrid durante el Siglo de las Luces* (pp. 145-169). Universidad Complutense de Madrid.
- HERRERA, A. (1882). *Medallas de proclamaciones y juras de los reyes de España*. Tipografía de Manuel Ginés Hernández.
- KANTOROWICZ, E. H. (1985). *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Alianza.
- LÓPEZ HERNÁNDEZ, J. (1988). *La medalla, territorio de la lectura: Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. Julio López Hernández: Leído en el acto de su Recepción Pública el día 17 de abril de 1988: Y contestación del Excmo. Sr. D. Juan José Martín González*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, F. (2017). ¿Qué moneda se derramó en las spariones de Lima y de Cusco en 1557? *Classica Boliviana. Revista de la Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos*, (8), 125-147. https://www.academia.edu/35777269/_Qu%C3%A9_moneda_se_derram%C3%B3_en_las_spariones_de_Lima_y_de_Cusco_en_1557.
- MANCINI, M. (2001). Acuñar monedas y fundir medallas: Identidad e intercambio de funciones en algunas medallas del Prado. *Boletín del Museo del Prado*, 19(37), 173-179. <https://www.museo-delprado.es/aprende/boletin/notas-sobre-obras-del-museo---acuarmonedas-y/7292110f-7a19-421b-acb3-44413f102be1>.



- MARAVALL, J. A. (1975). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel.
- MARTÍNEZ LEIVA, G. (2022). *Mariana de Neoburgo, última reina de los Austrias. Vida y legado artístico*. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- MÍNGUEZ, V. (1998). Reyes absolutos y ciudades leales: Las proclamaciones de Fernando VI en la Nueva España. *Tiempos de América*, (2), 19-33. <https://www.raco.cat/index.php/TiemposAmerica/article/view/104945/155281>.
- MÍNGUEZ, V. (2013). *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la Casa de Austria*. Centro de Estudios Europa Hispánica.
- MÍNGUEZ, V. (2014). Manifestació del poder i al·legories reials en la medalla. En A. Estrada-Rius (Dir.), *Històries metàl·liques. Art i poder a la medalla europea* (pp. 28-37). Museu Nacional d'Art de Catalunya.
- MÍNGUEZ, V. (2016). Los dos cuerpos de Carlos II. *Librosdelacorte.es*, (4), 68-91. <https://doi.org/10.15366/lcd2016.8.m4.004>.
- OLIVÁN SANTALIESTRA, L. (2003). «Discurso jurídico, histórico, político»: Apología de las reinas regentes y defensa del sistema polisinodial, una manifestación de la conflictividad política en los inicios de la regencia de Mariana de Austria. *Cuadernos de Historia Moderna*, 28, 7-34. <https://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/view/CHMO0303120007A>.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796). *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía* (tomo v). Imprenta Real.
- PASCUAL CHENEL, Á. (2010). *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II. Imagen y propaganda*. Fundación Universitaria Española.
- PASCUAL CHENEL, Á. (2015). La construcción visual de la imagen regia durante el reinado de Carlos II: Simulacros de majestad y propaganda política. En B. J. García García & A. Álvarez-Ossorio Alvaríño (Eds.), *Visperas de sucesión: Europa y la Monarquía de Carlos II* (pp. 297-331). Fundación Carlos de Amberes.
- PASCUAL CHENEL, Á. (2024). De Mariana de Austria a Mariana de Neoburgo. Mujeres e imagen del poder en monedas y medallas del reinado de Carlos II. En T. Sorolla Romero, V. Mínguez Cornelles, M. C. Morte García y R. García Mahiques (Eds.), *Humanismo y retórica visual* (pp. 91-118). Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions.
- PÉREZ DE TUDELA Y GABALDÓN, A. (1998). Algunas precisiones sobre la imagen de Felipe II en las medallas. *Revista de Arte, Geografía e Historia*, (1), 241-271. <https://www.madrid.org/bvirtual/BVCM000802.pdf>.
- RIBOT GARCÍA, L. A. (1999). Carlos II: el centenario olvidado. *Studia Historica: Historia Moderna*, 20, 19-43. https://revistas.usal.es/uno/index.php/Studia_Historica/article/view/4815
- RIBOT GARCÍA, L. A. (2009). El rey ante el espejo: Historia y memoria de Carlos II. En L. A. Ribot García (Coord.), *Carlos II: El rey y su entorno cortesano* (pp. 13-54). Centro de Estudios Europa Hispánica.
- RODRÍGUEZ ARBETETA, B. (2024). Plata para la propaganda: Ejemplos de la colección Bosch y Barrau del Museo del Prado. En J. Paniagua Pérez, A. Joaquín Santos, M. J. Mejías Álvarez, & N. Salazar Simarro (Eds.), *¿Y veréis toda esta arena de carros de plata llena? Estudios sobre la plata en Iberoamérica. De los orígenes al siglo XIX* (pp. 277-298). Universidad de León; Instituto de Humanismo y Tradición Clásica; Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. (2000). Retrato de Estado y propaganda política: Carlos II (en el tercer centenario de su muerte). *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 12, 93-109. <https://revistas.uam.es/anuario/article/view/2488/2604>.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. y RODRÍGUEZ REBOLLO, Á. (Coords.). (2013). *Carlos II y el arte de su tiempo*. Fundación Universitaria Española.
- RUIZ TRAPERO, M. (2003). *Catálogo de la colección de medallas españolas del Patrimonio Nacional: Vol. 1. Carlos I-Fernando VII (1516-1833)*. Comunidad de Madrid, Consejería de Educación; Patrimonio Nacional.
- VAN LOON, G. (1732). *Histoire métallique des XVII provinces depuis l'abdication de Charles-Quint, jusqu'à la paix de Bade en MDCCXVI* (vol. 2). P. Goose, J. Neaulme & P. De Hondt.

TIPOS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA: LA IMPORTANCIA DE LAS PREPOSICIONES

Claudio Petit-Laurent Charpentier 

Universidad Mayor (Chile)

claudio.petitlaurent@umayor.cl

RESUMEN

Este artículo analiza críticamente la proliferación de denominaciones utilizadas para referirse a la investigación artística –investigación sobre, para y en el arte– y sus consecuencias epistemológicas e institucionales. Se sostiene que la falta de delimitaciones claras entre estas categorías contribuye a la invisibilización y desvalorización de la investigación desarrollada desde la creación artística, subordinándola a modelos de investigación más fácilmente asimilables por la academia tradicional. A partir de una revisión teórica y un análisis conceptual, el texto problematiza estas nomenclaturas, prestando especial atención a su impacto en contextos universitarios y de financiamiento, particularmente en el ámbito chileno.

PALABRAS CLAVE: investigación artística, epistemología del arte, creación artística, práctica artística.

TIPOLOGY OF ARTISTIC RESEARCH: THE IMPORTANCE OF PREPOSITIONS

ABSTRACT

This article critically analyzes the proliferation of terms used to refer to artistic research—research on, for, and in art—and its epistemological and institutional consequences. It argues that the lack of clear boundaries between these categories contributes to the invisibility and devaluation of research arising from artistic creation, subordinating it to research models that are more easily assimilated by traditional academia. Based on a theoretical review and conceptual analysis, the text problematizes these nomenclatures, paying special attention to their impact in university and funding contexts, particularly in Chile.

KEYWORDS: artistic research, art epistemology, artistic creation, artistic practice.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2026.11.02>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 11; junio 2026, pp. 29-50; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que el concepto de *práctica artística como investigación* tiene una larga data, y de que se ha escrito extensamente respecto de los procesos de conocimiento que se desarrollan en el transcurso mismo de la creación, la problemática continúa plenamente vigente en la contingencia actual. No solo persiste el debate teórico, sino que, además, las propias plataformas académicas y editoriales que difunden estos planteamientos siguen mostrando resistencias a acoger investigaciones que se desarrollan desde y en la práctica artística. Esto podría explicarse, por una parte, por la persistencia de una visión de raigambre científica que excluye o subordina otros modos de producción de conocimiento y, por otra, por la escasa claridad conceptual derivada de la proliferación de términos utilizados en el debate sobre la investigación artística. Esta falta de claridad no es meramente terminológica, sino que tiene efectos concretos en la valoración académica del conocimiento producido desde la práctica artística, contribuyendo a su invisibilización y a su subordinación frente a formas de investigación más fácilmente asimilables por los paradigmas científicos tradicionales.

A partir de este diagnóstico se plantean los siguientes objetivos:

- Objetivo general: analizar críticamente las distintas acepciones y articulaciones entre investigación, arte y práctica artística, con el fin de esclarecer los marcos conceptuales desde los cuales se ha comprendido la investigación artística y poner en evidencia las implicancias epistemológicas y disciplinares que se desprenden de dichas concepciones.

Objetivos específicos:

- Problematicar la tendencia a homogeneizar bajo una misma categoría prácticas artísticas de naturaleza diversa, sin atender a sus diferencias en términos de producción de sentido, lenguaje y conocimiento.
- Sistematizar y representar gráficamente los tipos de investigación artística con el propósito de analizar comparativamente sus relaciones y modos de producción de conocimiento.
- Proponer criterios para la valoración académica de la creación artística, basados en la distinción entre creación estética, creación con sentido investigativo e investigación en arte sistematizada.

La *hipótesis que orienta esta investigación* sostiene que la persistente ambigüedad conceptual en torno a la investigación artística –y, en especial, a la noción de práctica artística como investigación– ha contribuido a la deslegitimación e invisibilización del conocimiento producido desde ciertas prácticas artísticas, especialmente aquellas asociadas a lenguajes tradicionales o a procesos poético-conceptuales que no se ajustan a los modelos experimentales o tecnológicos dominantes. Esta situación ha reforzado jerarquías implícitas al interior del campo artístico y académico, privilegiando determinados modos de hacer y pensar el arte en desmedro de otros.



Debido a ello, resulta aún necesario distinguir aspectos que en el denominado «mundo del arte» suelen darse por sentados, y que remiten a las diferencias radicales existentes entre diversas prácticas artísticas. Estas diferencias abarcan desde la elaboración de objetos meramente estéticos mediante procedimientos técnicos o tecnológicos hasta construcciones complejas de significado que se articulan conceptualmente y se encarnan en obras realizadas desde la comprensión del arte como lenguaje.

Respecto de esta diversidad, Gerard Vilar (2017) señala: «No hay consenso en absoluto sobre qué tipo de ‘conocimiento’ genera la investigación artística, muy probablemente porque estamos ante una rica variedad de diferentes tipos de formas de conocimiento y pensamiento» (p. 58). No obstante, a partir de esta constatación, cabe formular una serie de interrogantes que siguen abiertas: ¿toda investigación artística es práctica creativa?, ¿toda práctica artística constituye una forma de investigación?, ¿toda creación artística genera conocimiento?

Estas cuestiones no resultan del todo claras al revisar la literatura sobre investigación artística, ya que en muchos casos esta se entiende como equivalente a la práctica artística como investigación, mientras que en otros se refiere al conjunto de investigaciones que tienen al arte como objeto de estudio. A ello se suma la frecuente asociación de la práctica artística como investigación con procesos de experimentación técnica o tecnológica, lo que conduce a asumir que los lenguajes artísticos tradicionales —como la pintura, la escultura, el grabado o el dibujo— no producirían conocimiento nuevo para la disciplina. Del mismo modo, la elaboración de objetos formal y estéticamente novedosos, ya sea mediante procedimientos tradicionales o desde lenguajes instalativos y performativos, suele inscribirse sin mayor distinción en el campo de la práctica artística, aun cuando su valor cognitivo y su aporte disciplinar resultan discutibles.

Es en este contexto que el presente trabajo propone, a continuación, poner de relieve el valor de las preposiciones que articulan las nociones de *investigación y arte*, entendiendo que de su sentido depende no solo la manera en que la investigación se aproxima al arte, sino también qué dimensiones del quehacer artístico son efectivamente problematizadas y reconocidas como generadoras de conocimiento.

2. MARCO TEÓRICO: TIPOS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y LA IMPORTANCIA DE LAS PREPOSICIONES

A pesar de que el concepto de investigación artística ya esté instalado de manera profusa en el mundo artístico, sigue refiriendo una serie de formas de investigación, todas muy diferentes y que solamente tienen en común que sus temáticas giran en torno al arte. Eso ya de por sí plantea una diversidad, tal vez no tan amplia como decir «investigaciones científicas», dentro de las cuales encontramos un espectro tan extenso de ciencias que van desde la bioquímica o la física hasta la antropología, pero sí con la suficiente como para abarcar la danza, la música, el teatro y las artes visuales.



Estas formas de arte generan conocimiento y tienen un valor cognitivo, pero la confusión que surge respecto a este es sobre la disciplina que permite esa génesis entendiendo que, para su validación, ya no para su valoración, requiere accesibilidad y entendimiento. Es necesario tener claro aquello, pues es lo que permite su consideración como producto de una investigación. Zubiri (2005) se pregunta ¿qué es investigar? Y responde:

Investigar es dedicarse a la realidad verdadera. Dedicar significa mostrar algo con una fuerza especial. Y tratándose de la dedicación intelectual, esta fuerza consiste en configurar o conformar nuestra mente según la mostración de la realidad, y ofrecer lo que así se nos muestra a la consideración de los demás (p. 6).

Esto significará que, para considerar un conocimiento del arte como un saber epistémico, este deberá surgir de una investigación, es decir, de una dedicación a una realidad verdadera. ¿Qué es realidad verdadera en el arte? La respuesta dependerá del paradigma filosófico, puesto que, desde el empirismo y positivismo, la realidad verdadera es única y se concibe desde lo que podemos experimentar con nuestros sentidos, en ese aspecto en el arte podemos percibir y experimentar la obra en cuanto producto cultural, es decir, sus cualidades y características técnicas, además de su contexto espacial e histórico, por lo tanto, en el marco de esta visión, solo podremos estudiar el arte a partir de sus resultados. No obstante, las filosofías posmodernas plantean la incidencia del pensamiento en la concepción de la realidad, es decir, los procesos mentales que construyen significados e interpretaciones. Paradigma que da espacio para las revoluciones científicas (Kuhn, 1996) en que se abren caminos y perspectivas cuestionadoras del positivismo, que como señala Pérez-Arroyo (2012) «es la opción del modelo constructivista o construccionista la que nos permite aproximarnos al estudio del significado de la experiencia vivida y al estudio del proceso de creación» (p. 37). De esta manera la obra adquiere tal condición no por su cualidad de objeto perceptible, sino por el valor simbólico que surge de su relación con el pensamiento humano. Ello se manifiesta en los planteamientos de Nelson Goodman (1990), que señala: «el arte no debe tomarse menos en serio que las ciencias, en cuanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplio de promoción del entendimiento humano» (p. 102).

Lo anterior es importante en cuanto a la definición del objeto de estudio de una investigación artística, pues ello permitirá establecer clasificaciones y diferencias entre estas no solo desde el punto de vista del ámbito de creación artística en que se sitúa, sino desde la disciplina en que genera conocimiento y también determinará por tanto los métodos de investigación que incidirán en ello.

Henk Borgdorff, académico especializado en investigación artística, profesor emérito de investigación en artes en la Universidad de Leiden y en el Conservatorio Real de La Haya, Universidad de las Artes de La Haya (Países Bajos), es la voz más alta en lo que él mismo ha llamado hace ya quince años «El debate sobre la investigación en las artes» (2010). En el texto así titulado se plantea la que actualmente es la clasificación sobre los tipos de investigaciones que más consideración genera. Dicho autor centra la distinción en la preposición que articula y relaciona

el concepto de investigación con el de arte, diferenciando lo que es una investigación para el arte de una investigación sobre el arte, y de una investigación en arte.

Es relevante la preposición, puesto que ella determinará metodológica y epistemológicamente la fuente disciplinar en que se genera y sitúa el conocimiento, y esa determinación no es inocente, porque define qué cuenta como investigación y qué queda fuera de los sistemas de evaluación académica. Las investigaciones *sobre* arte serán investigaciones que abordarán el arte como tema visto desde fuera, desde una distancia teórica que separa el objeto y el sujeto. El ejemplo más claro de este tipo son las investigaciones de historia del arte, en ellas el conocimiento se concibe desde la historia, por lo tanto, usará su método y contará con la validación del mundo científico pues, a pesar de tener un carácter reflexivo e interpretativo, mantendrá aquel principio de objetividad sustentada en la distancia teórica. Pero además de la historia, otras ciencias, como la antropología, la sociología y la psicología podrán tematizar fenómenos artísticos y estudiarlos, siempre desde fuera, y por lo tanto se situarán bajo la preposición *sobre* el arte.

Por otra parte, en la investigación *para* el arte, el arte no es el objeto de estudio, sino el objetivo, es decir, pretenderá aportar a una práctica artística, es decir, el conocimiento surge para servir a un proceso creativo posterior. Los ejemplos que Borgdorff (2010) menciona corresponden a investigaciones y experimentaciones técnicas, y se enfoca principalmente en el aporte material que este tipo de investigaciones generan: «aleaciones usadas en esculturas de metal fundido, técnicas ampliadas de un violonchelo modificado electrónicamente» (p. 10). Pero podemos sumar otros que podrían ser desde cualquier área del conocimiento que aporte al desarrollo de las artes: la museología, la gestión cultural, la educación o incluso la química que pueda generar pigmentos o pinturas; sin embargo, aquellos conocimientos no provienen de la práctica artística y por lo tanto no son investigaciones que surjan desde la disciplina del arte. No obstante, esta preposición ha dado pie para denominar no solo estudios concebidos desde la experimentación técnica, sino también a procesos de estudio/aprendizaje sobre temáticas a abordar en una práctica artística. Por ejemplo, un cineasta que realizará un cortometraje sobre enfermedades mentales, que estudia conocimientos de psiquiatría, se ha entendido como investigación para el arte y ha sido incluso considerada en el mundo académico como la única forma de insertar un carácter de rigor «científico» a las prácticas artísticas.

Esta perspectiva, por lo tanto, entiende que la investigación teórica está separada del proceso de creación, lo que significa que la investigación no problematiza desde la disciplina del arte ni de la práctica creativa en sí misma. Esta concepción resulta funcional a los marcos académicos tradicionales, ya que permite validar la creación artística solo en la medida en que esté precedida o respaldada por una investigación externa, desplazando la investigación en arte propiamente tal, es decir, como práctica creativa, a un lugar secundario o directamente invisible dentro de los sistemas de evaluación académica. Como señala Kathrin Bush (2009): «The required research is neither a preliminary work phase of art production nor is it a means to an end, rather it is the aim of the work itself. This is not about researching in order to produce an artwork; the work is the research» (p. 4).



Muchos de los temas del arte son los temas de la humanidad, por lo que es indudable que el artista que pretende generar un proceso creativo respecto a alguna problemática en particular tendrá que conocerla más allá de la propia experiencia. Esto implica que los artistas se enfrenten a la necesidad de estudiar contenidos de otras áreas, y acceder al conocimiento muchas veces adaptando metodologías y estrategias que, por una parte, no han sido parte de su formación y, por otra, creyendo erróneamente que ese aprendizaje es la investigación cuando en realidad es más un proceso de preparación, estudio o aprendizaje. Por lo tanto, es necesario tener claro que

Cuando hablamos de investigación artística no nos estamos refiriendo al hecho de que muchos artistas emprendan investigaciones exhaustivas antes de formalizar una obra. Tampoco debe confundirse investigación artística con el acercamiento por parte del arte contemporáneo al lenguaje de las ciencias sociales y a sus métodos de análisis (Martínez, 2010, p. 12).

De la cita de Chus Martínez se infiere que para él las definiciones de investigación *sobre* y *para* el arte no son investigaciones artísticas. Este término sería asimilable únicamente a la última denominación que señala Borgdorff: la investigación en arte, es decir, la investigación que se desarrolla en la acción creativa, y que por lo tanto el conocimiento se concibe de manera inmanente al proceso creativo, siendo este el objeto de estudio. La investigación *en* arte plantea controversia en el mundo académico más ortodoxo, puesto que su principal eje definitorio es que, a diferencia de los dos tipos anteriores, en este caso la distancia entre el investigador y el objeto de estudio no existe. En las investigaciones *sobre* y *para* el arte, no es imprescindible que el investigador sea un artista, mientras que, en la investigación *en* arte, quien realiza la investigación es, y debe ser, el artista mismo. Solo él podrá dar cuenta desde la perspectiva de la disciplina del arte, y no desde otras ciencias, de las acciones reflexivas del artista.

Por su parte, Guadalupe Arquerros (2017) también solo diferencia la investigación *sobre* el arte de la investigación artística que define como lo que equivaldría a la investigación *en* arte de Borgdorff sin distinguirla de la investigación *para* el arte. En palabras de la autora: «Distinguimos para continuar, la investigación sobre el arte de la investigación artística propiamente dicha, reservando para esta última los sentidos de un tipo de indagación estética creativa en la constitución de nuevos lenguajes y obras» (p. 56).

Ahora bien, la delimitación de las investigaciones *para* y *en* el arte es difusa también en otro aspecto que se percibe en las anteriores palabras: la experimentación. En mucha literatura y en muchos centros académicos la investigación artística es definida como sinónimo de experimentación y se utiliza el término de manera indistinta. Lo relevante es que el término *experimental* está asociado en gran medida y casi exclusivamente a explorar posibilidades técnicas y tecnológicas que diversifiquen el lenguaje artístico hacia los medios audiovisuales, la *performance*, el *net art*, y últimamente a las IA.

En este contexto, la investigación artística, vinculada al contexto académico universitario, se enfrenta a múltiples retos. Entre ellos, recoger el testigo del camino recorrido por las prácticas artísticas experimentales de las últimas décadas para reflexionar, analizar, transmitir este conocimiento y generar nuevas prácticas a partir de ellas que permitan seguir explorando posibilidades experimentales (Marín *et al.*, 2019, p. 457).

En la línea de lo anterior, el concepto de experimentación aparece como elemento clave definitorio de una investigación que se desarrolla en la práctica artística y que tiene como resultado una producción de un objeto artístico. Así lo plantea Guadalupe Arqueros en consonancia con lo que Marín Viadel (1998) denomina «IENA», es decir, la investigación en arte: «Reservamos el uso de la sigla IENA para referirnos entonces a un tipo de trabajo que consiste en la experimentación de nuevos lenguajes junto con el complemento de un trabajo escrito que continúa la obra original» (Arqueros, 2015). Sin embargo, ese concepto de experimentación, y la idea de nuevos lenguajes nos lleva a otro concepto muy presente en el arte actual que es el de innovación y al cuestionamiento respecto a una categorización de investigación solo en torno a innovaciones técnicas y tecnológicas respecto a los lenguajes del arte. Esta reducción de la investigación artística a la experimentación técnica o tecnológica no solo resulta conceptualmente limitada, sino que produce un efecto de exclusión epistemológica sobre prácticas artísticas que operan desde lenguajes tradicionales. En consecuencia, formas complejas de investigación en pintura, escultura o dibujo quedan subordinadas o invisibilizadas al no responder a los criterios de innovación tecnológica que hoy dominan ciertos discursos académicos sobre investigación artística.

Cabe preguntarse ¿se puede hacer investigación en la práctica tradicional del arte? ¿Puede la práctica de la pintura figurativa al óleo sobre lienzo considerarse como un proceso de investigación? Aunque no haya innovación en el lenguaje, sí podría haberla en la configuración de significados articulados metafóricamente en una pintura o en una escultura, por lo que poner exclusivamente el énfasis en la experimentación técnica resultaría reduccionista.

Así como Arqueros y Martínez, Roberto Fajardo (2008) aborda la problemática de la investigación en el campo de las artes visuales y su inserción en la academia, distinguiendo la investigación *sobre* arte de la investigación *en* arte, sin aludir a la investigación *para* el arte. También en este caso se hace especial énfasis en el carácter práctico y técnico de la investigación *en* arte, definiéndola desde la acción guiada principalmente por la intuición, por lo mismo concibe una separación temporal entre la acción creadora y la reflexión conceptual, y, por lo tanto, también de la sistematización. Esto se entiende porque desde su perspectiva la reflexión es sobre la obra concebida como resultado de una experimentación intuitiva.

Por su parte, Borgdorff define que el objeto de estudio se centra en el proceso del que la obra emerge, no como resultado final, sino como una parte de él. Eso es posible verlo en lo que plantean Hannula, Suoranta y Vadén (2014) (fig. 1) que también utilizan el concepto de *artistic research*, es decir, el de investigación artística, para referir la que corresponde a la desarrollada en la práctica artística, equivalente a la investigación *en* arte.



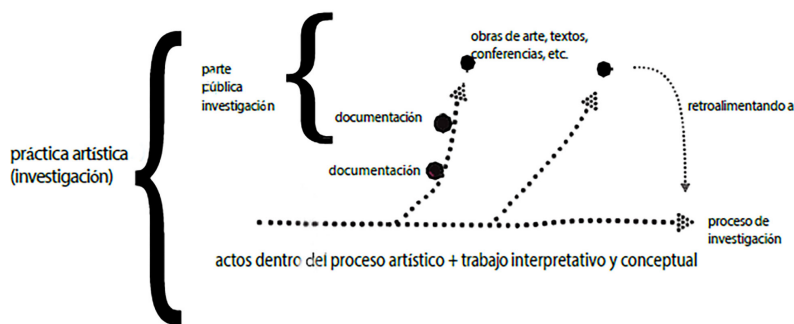


Fig. 1. Artistic Research Practice and the Public Part of Research.

Fuente: Hannula, M., Suoranta, J., & Vadén, T. 2014, p. 18.

Para estos autores la investigación artística se entiende, no solo como los actos dentro de la práctica, sino que a ello se suma una argumentación de un punto de vista contextual, un trabajo interpretativo, conceptual y narrativo de esos actos. Es decir, a diferencia de Fajardo (2008), que no concibe la simultaneidad de la reflexión teórica y la acción, en este caso el proceso es la imbricación del hacer y el pensar que se retroalimentan constantemente, y del que la obra no es resultado, sino parte. Los trabajos artísticos «surgen de la confluencia de dos miradas, una sobre el proceso creativo y otra sobre el posicionamiento del artista frente a la realidad, en las cuales se articulan el hacer y el pensar. De este modo, se produce una retroalimentación entre la teoría y la práctica que impacta en la producción y en la reflexión» (Hannula, Suoranta, & Vadén. 2014, p. 2).

Ahora bien, Borgdorff ha planteado su distinción sobre la base de lo que ha señalado años antes Christopher Frayling (1993/4), que utilizó otras preposiciones para organizar las investigaciones abocadas al arte: *research into art*, *research through art*, *research for art*. La traducción se presta para cierta confusión, ya que *into* puede entenderse como *dentro*, como se muestra en la misma traducción del texto de Borgdorff (2010); no obstante, una traducción más precisa señalaría que esta preposición inglesa plantea un sentido direccional, es decir, se debiera entender como *hacia dentro*, por lo que equivaldría a la investigación *sobre* arte en cuanto observa desde fuera hacia dentro. En cuanto a la preposición *for* se puede traducir como *para*, pero también como *por*, lo que genera matices en su interpretación. No obstante, la investigación *through art*, es decir, a través del arte, es asimilada normalmente con la investigación *en* arte de Borgdorff, aunque se vincula también con la investigación *basada en* las artes que veremos más adelante.

A estas preposiciones hay que sumar dos más que aparecen en la literatura, pero que en gran medida se utilizan como equivalentes de la investigación *en* arte. Estas son el adverbio con valor preposicional *como* y la preposición *desde*. Rafael Pérez-Arroyo (2012) las recoge en su texto titulado precisamente «Práctica artística como investigación»,

en el que, al referirse a la clasificación de Borgdorff, señala: «la ‘investigación en las artes’, a la que nosotros denominamos ‘desde las artes’, es la que no asume la separación entre sujeto investigador y el objeto investigado» (p. 24).

Así mismo, el concepto de práctica artística *como* investigación (*Art Practice as Research*), en que se basa el título del texto de Pérez-Arroyo, es la acepción anglosajona que dio origen a los intentos y estrategias de inserción de la creación artística en el mundo académico, y que ha derivado en la formalización de estudios en instituciones que permiten y aprueban nuevos formatos tanto en programas de máster como de doctorado en el contexto europeo.

En Chile son pocas las voces que han acogido estas definiciones. Por una parte, María José Contreras Lorenzini (2018) desarrolla el tema de la investigación artística y su consideración en la institucionalidad científica que se instala en el país con el Ministerio de Ciencia, Tecnología, Conocimiento e Innovación, en el año 2018. En su texto plantea la dificultad que las investigaciones artísticas enfrentan en su consideración como generación de conocimiento, y aunque se basa en las concepciones de Borgdorff que hemos planteado, usa el término de investigaciones artísticas para referirse específicamente a la realizada *en*, o *a través de*, la práctica creativa. Respecto a ello plantea la necesidad de situarla en la institución que cobija todas las áreas que buscan fomentar y consolidar la investigación y el conocimiento, el ministerio antes mencionado, puesto que «el objetivo principal de las investigaciones artísticas no es la creación artística sino la producción de conocimientos a través del arte» (Contreras Lorenzini, 2018, p. 55).

Por otra parte, Ignacio Villegas (2018) también recoge las definiciones de Borgdorff, y su derivación a práctica artística como investigación, desarrollada también por otros autores (Sullivan, 2004; Hannula, Suoranta y Vadén, 2014; Pérez-Arroyo, 2012), y la larga data de estos planteamientos que aún no logran enraizarse en la institucionalidad académica chilena, teniendo solo espacio las investigaciones *sobre* arte. Señala además que, al mismo tiempo que Frayling, en Chile, los franceses Pierre Baqué y Jaques Cohen, de la UFR de Arts Plastiques de la Université de Paris 1 (Pantheon Sorbonne), presentaron en la Universidad Católica de Chile la noción de investigación artística diferenciada de las ciencias tradicionales. Baqué (1996) en particular refiere a tres estados de investigaciones artísticas: la ya institucionalizada investigación sobre arte; la investigación por las artes, consistente en hacer obra; y finalmente la investigación en artes, que vincula la investigación sobre y por las artes, siendo entonces un proceso que contempla «lo productivo, el sujeto, el contexto y la resolución» (Villegas, 2018, p. 24).

Tanto Contreras Lorenzini (2018) como Villegas (2018) se refieren a la dificultad para el reconocimiento y valoración de la investigación en arte en la institucionalidad científica en Chile. En particular, la autora se refiere al limbo en que queda este tipo de investigaciones, que no caben ni en las fuentes de financiamiento del Ministerio de Ciencias, Tecnología, Conocimiento e Innovación, como Fondecyt, ni tampoco —al menos hasta hace muy recientemente— en las fuentes del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Esto último se debe a que, históricamente, el programa Fondart distinguió de manera excluyente entre dos líneas claramente diferenciadas: la de creación y la de investigación, entendiendo, por lo



tanto, que la primera acogía proyectos eminentemente prácticos, mientras que la segunda se orientaba a proyectos «que en su mayoría son investigaciones convencionales que utilizan metodologías propias de la historia, la musicología, la archivística, la semiótica, la sociología de la recepción, entre otras» (Lorenzini, 2018, p. 58). Recién a partir de la convocatoria 2025, la línea de investigación incorpora dos modalidades: A) investigación teórica y B) investigación práctica, reconociendo de manera más explícita la especificidad de aquellas investigaciones que articulan procesos de creación y producción de conocimiento.

Este limbo institucional no es ajeno a la confusión terminológica previamente descrita. La falta de una distinción clara entre investigación *sobre*, *para* y *en* arte se traduce en criterios de evaluación que excluyen sistemáticamente a la investigación desarrollada desde la práctica artística, reforzando su invisibilización tanto en los sistemas de financiamiento como en las políticas públicas de investigación.

Además de las preposiciones ya mencionadas, otra terminología que surge en el debate es el de la investigación *basada en* las artes (Hernández, 2008), o investigación basada en la práctica artística (Sullivan, 2010; Harry, Hunter y Hall, 2005), en las que se da por entendido que «son indagaciones que emplean elementos, técnicas y procedimientos artísticos para poner en evidencia otras formas de mirar y de representar la realidad. Son trabajos que no persiguen la búsqueda de certezas o de soluciones definitivas a los problemas, sino que promueven una apertura hacia comprensiones más amplias y profundas» (Bravi, 2021, p. 2). Definición que es tratada muchas veces de manera equivalente a la investigación *en* arte, pero sin embargo el conector *basada en* plantea posibilidades que la diferencian particularmente en lo relacionado con el objeto de estudio.

Como mencionábamos antes, Borgdoff (2010) plantea que el objeto de estudio de una investigación en arte es el proceso creativo en sí mismo, entendiendo que de este surgen objetos obras de arte, y por lo tanto es el artista el que analiza y reflexiona respecto a su práctica, pero la investigación *basada en* las artes o en la práctica artística plantea el uso de los procedimientos artísticos para abordar problemáticas que podrían situarse en un campo diferente al arte, como, por ejemplo, la educación o la psicología. En ese sentido, se ha abordado esta definición en lo referido a la educación de artistas profesionales, sin embargo, también con relación a la práctica educativa no profesional, es decir, en el ámbito escolar. Lo mismo sucede con la práctica artística realizada por personas que padecen algún tipo de patología psiquiátrica, cuyos procesos creativos y sus resultados permiten a terapeutas y/o investigadores acceder a información que no podrían obtener de otra manera. Esto significa que usar el término *basado en* da cabida a entender la práctica artística como una estrategia o herramienta metodológica para acceder a miradas diferentes de la realidad, es decir, un equivalente a una entrevista o a un registro fotográfico, pero con la particularidad de la forma de comunicación que es el arte.

Tanto Fernando Hernández (2008) como Ricardo Marín Viadel y Joaquín Roldán (2012) lo desarrollan de manera interesante en el ámbito de la educación artística, basados en los planteamientos originados en 1993, en que aparece el concepto de *Art Based Research*, consolidado por Elliot Eisner y que se define como «La investigación basada en artes era —y es— un intento de utilizar las formas de pensamiento

y las formas de representación que proporcionan las artes como medio a través de las cuales el mundo puede ser comprendido mejor» (Barone y Eisner, 2012, p. xi).

En la cita queda en evidencia que, en esta perspectiva de investigación artística, el arte se entiende como un método, como una estrategia para construir conocimiento. Marín Viadel y Roldán (2019) lo señalan de manera concreta: «cuadros, esculturas, música, poemas, vídeos, etc., son medios a través de los cuales puede ser posible hacer investigación» (p. 885). Fueron las ideas de Eisner y Barone las primeras que abrieron camino alternativo en el mundo de la investigación para dar cabida a objetivos de investigación diferentes a los tradicionales cuantitativos y cualitativos, enfocándose en proponer preguntas más que respuestas o explicaciones a los hechos. Este principio coincide con el de la investigación *en* arte, y a pesar de que ésta no concibe la práctica artística como un medio, sino como objeto de estudio, las similitudes son muchas. Marín Viadel y Roldán (2019) señalan que la forma de representación de un proceso de investigación basada en las artes tiene características artísticas, es decir, el lenguaje utilizado no es necesariamente descriptivo o explicativo, sino que da cabida a la evocación e incluso da espacio para otros lenguajes diferentes al escrito. En sus palabras, «un informe de investigación puede ser evocativo, imaginativo, expresivo, empático y metafórico, y puede estar escrito de manera que no haya un significado exactamente literal de los resultados porque lo que se busca es provocar una nueva experiencia, una nueva forma de experimentar y de comprender el problema» (Marín Viadel y Roldán, 2019, p. 886).

Lo anterior no es ajeno a la forma en que podría presentarse una investigación *en* arte (creación artística como investigación), incluso podríamos decir que una investigación que concibe como objeto de estudio el proceso creativo del mismo artista/investigador podría ser además, al mismo tiempo, una investigación *basada en* las artes, puesto que utiliza también medios artísticos como metodología y como medio de presentación. Sin embargo, y es necesario hacer el énfasis, no toda investigación *basada en* las artes es una investigación *en* arte, puesto que una investigación que utiliza el arte como método y medio de presentación, pero que tiene como objeto de estudio procesos educativos, psicológicos, sociológicos o antropológicos, generaría conocimiento en esas disciplinas y no necesariamente en el arte.

Otra nomenclatura o terminología que mencionan Marín Viadel y Roldán (2019) es el de A/r/t/ografía, que surge en Canadá, en la Universidad de la Columbia Británica, acuñado por Rita Irwin y Alex de Cosson (2004). Se asemeja a una investigación *basada en* las artes, pero que tiene el carácter particular de poner un énfasis especial en la dimensión educativa, siendo esta imprescindible y fundamental en sus objetivos (Marín Viadel y Roldán, 2019, p. 888).

Tras esta revisión acerca de los términos, podemos darnos cuenta de que existe una diversidad de formas de referirse al amplio campo de investigaciones que trabajan respecto al arte, ya sea como objeto de estudio o metodología, ya sea visto desde fuera, como tema, o visto desde dentro sin distancia entre objeto y sujeto de investigación. A continuación, intentaremos representar visualmente estas tipologías para percibir cómo se relacionan y comprender ciertas diferencias que permiten su valoración en el contexto académico.



3. METODOLOGÍA

El trabajo se articula sobre la base de una metodología cualitativa de carácter analítico-crítico, sustentada en el análisis documental de un corpus teórico relevante sobre investigación artística. Este análisis se orienta a identificar y problematizar las principales definiciones y clasificaciones que han estructurado el campo, atendiendo a sus fundamentos epistemológicos y a las tensiones conceptuales que emergen en su formulación.

En un segundo nivel, se realiza un análisis específico de las preposiciones que articulan los términos *investigación* y *arte*, comprendidas como operadores conceptuales que configuran distintos modos de relación entre práctica artística y producción de conocimiento. Este examen permite distinguir enfoques y criterios de validación asociados a cada articulación.

Finalmente, los resultados del análisis teórico se sintetizan mediante el diseño de esquemas relacionales, concebidos como herramientas analíticas para visualizar las diferencias, intersecciones y gradientes entre creación artística, práctica artística con sentido investigativo e investigación en arte sistematizada, contribuyendo a la clarificación conceptual y a la discusión sobre la valoración académica del conocimiento artístico.

4. ANÁLISIS CRÍTICO Y REPRESENTACIÓN DE LAS RELACIONES ENTRE CREACIÓN E INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS

Los diferentes términos que definen los tipos de investigación artística que hemos descrito los enfocaremos a continuación en el ámbito particular de las artes visuales, y en consonancia con ello se pretende organizar la relación entre lo que hemos expuesto anteriormente mediante esquemas que permitan visualizarlo. En el esquema (fig. 2) vemos la relación de la creación en artes visuales con los tipos de investigación que la abordan, en principio sin establecer distinciones entre las diferentes formas en que la creación visual se manifiesta y que desarrollaremos en las líneas posteriores.

Como podemos ver, el círculo verde que corresponde a la creación es más amplio que el que circunscribe a la investigación *en* arte, que, como hemos señalado, es la que se desarrolla en la disciplina del arte en la práctica creativa o proceso creativo, y por lo tanto se encuentra en su totalidad dentro del círculo verde. Sin embargo, el esquema evidencia que no toda la práctica creativa o la creación artística es investigación, cuestión que es parte de la discusión dentro del mundo académico.

Ahora bien, por lo general se entiende que el proceso creativo es la sucesión de acciones que generan una creación original y se asocia principalmente con actos corporales de experimentación mediante una habilidad, sin embargo, es importante precisar que dentro de esas acciones que se realizan para dar origen a una obra está el pensamiento, es decir, el razonamiento que permite construir sentido a partir de la manipulación de materiales artísticos, entendidos no solo como elementos, sino también como significados. Como señala Chus Martínez (2010): «El arte no es un



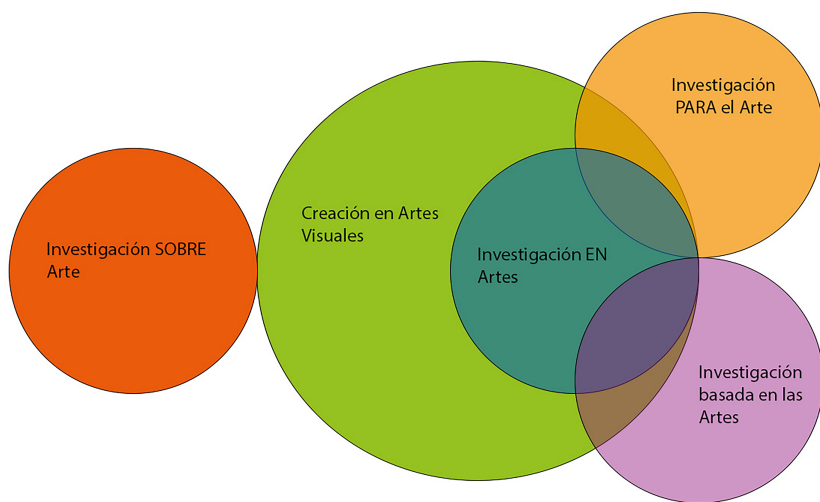


Fig. 2. Creación en artes visuales y su relación con los tipos de investigación artística.
Elaboración propia.

pretexto para pensar, sino un pensamiento que funciona por el intercambio permanente entre sistemas distintos que oscilan y nos hacen oscilar entre lo abstracto y lo concreto» (p. 13).

En esa línea, cabe analizar con qué se experimenta en una investigación en arte. Por una parte, la experimentación técnica es importante, es decir, pruebas y ensayos respecto al uso de materiales, de tecnologías, de acciones corporales e imágenes, que pueden utilizarse para generar productos artísticos, tienen un lugar relevante en el desarrollo investigativo, sin embargo, para que esa experimentación apunte a generar no solo objetos, sino obras, debe incidir en ella una intención intelectual que fundamente las decisiones en virtud de una idea o un concepto que otorgue sentido al resultado de esa experimentación. Por lo tanto, la experimentación no solo es con lo material, sino con lo conceptual, es decir, con los significados que esos materiales, tecnologías, gestos corporales e imágenes, portan y cómo se articulan en la generación de metáforas visuales originales.

En consonancia con lo anterior surge la necesidad de comprender el concepto de experimentación enlazado de manera estrecha con el de reflexión, ya que es esta la que permite valorar, evaluar y elevar aquello que muchas veces surge producto de la intuición. A partir de este es que surge la complejidad del conocimiento que emerge en el proceso creativo. El trabajo de la investigación en arte es, por tanto, una teorización sobre la experiencia, y a partir de ella es que se asemeja con la filosofía al plantear cuestiones sobre la condición humana. Santiago Navarro Pantojo alude a esa teorización en su doble posibilidad que se da en la investigación en arte tanto desde la explicación propia del conocimiento teórico como también desde la teorización



desde la experiencia, que, a pesar de su antagonismo, confluyen complementariamente, siendo la última la que «nos ayuda a entender mejor la complejidad de las cosas, recurriendo al entendimiento a través de la intuición» (Pantojo, 2022, p. 54).

De este modo se cuestiona la visión que divide o separa la parte teórica o conceptual de la parte creativa entendida como una fase práctica en que se genera un objeto o producto. Hannula, Suoranta y Vadén (2014) lo desarrollan de manera extensa haciendo hincapié en la simultaneidad de ambos fenómenos, y la necesidad recíproca entre ellos. En sus palabras:

The separation between the two parts is not the separation between practice and theory, of data gathering and analysis. This is because practice and theory happen in both parts. Often the artistic process is motivated by an intuition that arises from some theoretical considerations. Often the process also contains outright theoretical and conceptual interventions. Likewise, the contextualizing and conceptualizing part is creative: often one finds out how one thinks about something only by and after writing it up. Or to put it another way, writing is a way of thinking and discovering things (p. 17).

La reflexión es central en la discusión acerca de la estructura de una investigación en arte, puesto que es en ello en lo que radica su carácter investigativo y, por lo tanto, es el que le da sentido a la innovación. De esta manera además, la investigación en arte no se limita a la experimentación en la búsqueda de ampliar los medios técnicos o tecnológicos, sino también las significaciones que pueden desarrollarse desde los lenguajes tradicionales. Como señala Vilar (2017), la visión actual del arte no suprime a la técnica representativa, ni a la experimentación creativa, sino que estas quedan comprendidas en una visión amplia, contextualizada y coherente con la realidad contemporánea que define una creación artística como un dispositivo para la reflexión. Vilar (2017), respecto al tipo de conocimiento que se construye desde el arte, señala:

Las artes tienen significado cognitivo en la medida que fomentan o estimulan nuestras capacidades para sentir empatía, para ponernos en lugar de otro, para realizar razonamientos contrafácticos, para emplear nuestras habilidades imaginativas, etc. Es por eso también que decimos de las grandes obras de arte que son iluminadoras, perspicaces, profundas e interesantes. Si el arte fuera solo un juego destinado a generar placer y entretenimiento solo podríamos decir que son bellas, placenteras o entretenidas (p. 81).

Volvemos al análisis del esquema presentado más arriba. El círculo que señala la investigación en artes visuales se encuentra contenido en el círculo mayor que corresponde a la creación artística, y no son coextensivos, es decir, no toda la creación artística sería investigación en arte. Sin duda respecto a esto la discusión sigue abierta, y las posibilidades de consenso son escasas, en parte debido a posturas divergentes de los mismos artistas.

Una postura es la que plantea que todo acto creativo es en sí mismo investigación, pues genera conocimiento nuevo siempre, debido a que todo trabajo artís-



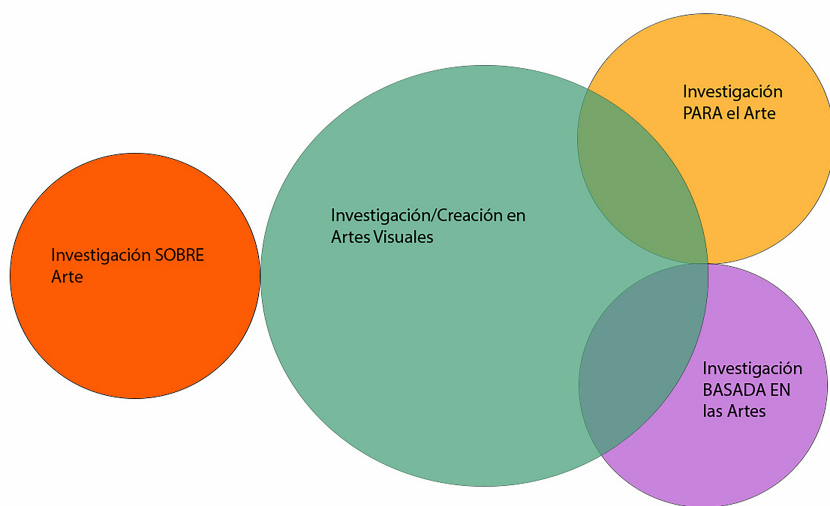


Fig. 3. Creación en artes visuales como sinónimo de investigación.
Elaboración propia.

tico es original, único e irrepetible. Ello implica que no existe un método y que es la intuición la que guía el talento del artista. No obstante, esto es más bien la negación de que cada artista tenga un orden propio o un sistema, aunque lo tenga, puesto que definirlo así, y darlo a conocer, implicaría explicar la obra limitando su interpretación y recepción por parte del espectador. En palabras de Sonia Raquel Vicente (2006), para este grupo «la actividad artística es investigación, pero no entendida como investigación científica, sino de un modo análogo. Para ellos la creación, que se relaciona con la intuición, la inspiración, la expresión y la práctica, implica una búsqueda y a esta búsqueda la llaman investigación» (Vicente, 2006, p. 200).

Quienes defienden esta idea considerarán que, en el esquema, el círculo azul debiera extenderse hasta abarcar todo el círculo verde (fig. 3). No obstante, dentro de esta perspectiva es posible cuestionarse respecto a una problemática trascendental, y es respecto a qué es arte, pues entonces entraríamos a ese nebuloso campo filosófico que plantea que todo es arte y, por lo tanto, cualquier persona que realiza un dibujo o una pintura, o incluso una acción cualquiera que alguien señale como arte, no sólo sería un artista, sino que también sería un investigador. Esto significa que es el concepto de investigación el que se adapta y redefine para englobar la creación artística.

Más allá de estar de acuerdo o no con esta postura, es sin duda una posición compleja de insertar en el contexto académico, en cuanto impide levantar criterios de rigor que permitan una valoración del trabajo que no dependa del gusto personal del evaluador. Ante esto Borgdorff (2010) señala: «Las contribuciones involuntarias (fortuitas) al conocimiento y al entendimiento no pueden contemplarse como resultados de la investigación. [...] Podemos hablar, por tanto, de investigación en las



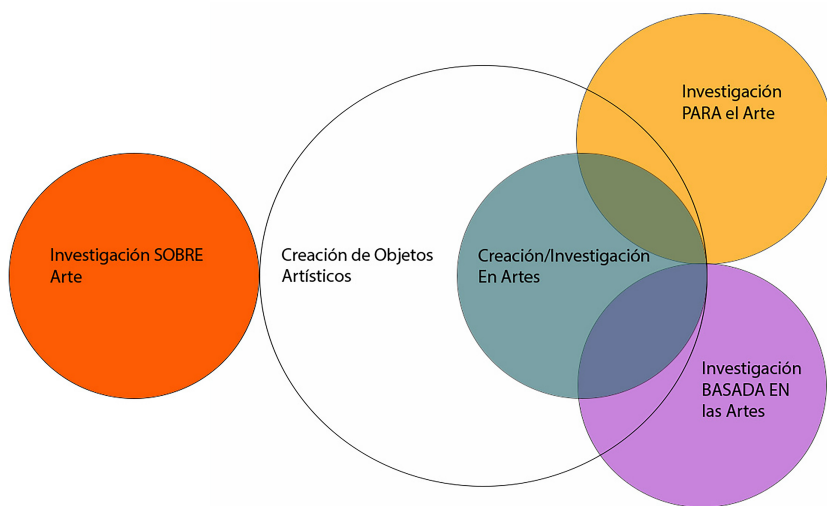


Fig. 4. Creación en artes como sinónimo de investigación II.
Elaboración propia.

artes sólo cuando la práctica artística ofrece una contribución intencionada y original a aquello que ya conocemos y entendemos» (p. 15).

Ahora bien, dentro de esta misma línea, se podría defender lo opuesto, es decir, que para que un objeto o producto creativo sea considerado arte debe cumplir con unas condiciones propias de una metodología que permita categorizarlo como investigación. En ese sentido sería el círculo verde el que se reduciría al círculo azul en el esquema (fig. 4), es decir, sería la metodología, o la cualidad de investigación, lo que definiría lo que es el arte. Sería el concepto de arte el que se adaptaría y se redefiniría para insertarse dentro del ámbito de la investigación. Esto sin duda también nos enfrenta a la problemática de la concepción del arte contemporáneo, la innovación como elemento central en la definición de arte, y la posición de los lenguajes tradicionales en este contexto.

Esta postura, al contrario de la anterior, en su inserción en la academia corre el riesgo de establecer parámetros de rigor que se encuentren fuera de la disciplina del arte, ello debido a la poca claridad epistemológica y metodológica que ya hemos mencionado. Sin embargo, es precisamente una labor de los artistas poner en valor el trabajo investigativo que implica la creación artística, teniendo una perspectiva crítica que defienda un rigor metodológico, lo que no es lo mismo que defender una metodología específica proveniente de las ciencias.

Un tercer grupo se alinea con una concepción romántica de arte, que se aleja de la idea de investigación por considerar que ello implica un método científico que establecería estándares o patrones que limitarían la producción artística, que es eminentemente libre, producto de la inspiración y la intuición. De alguna manera

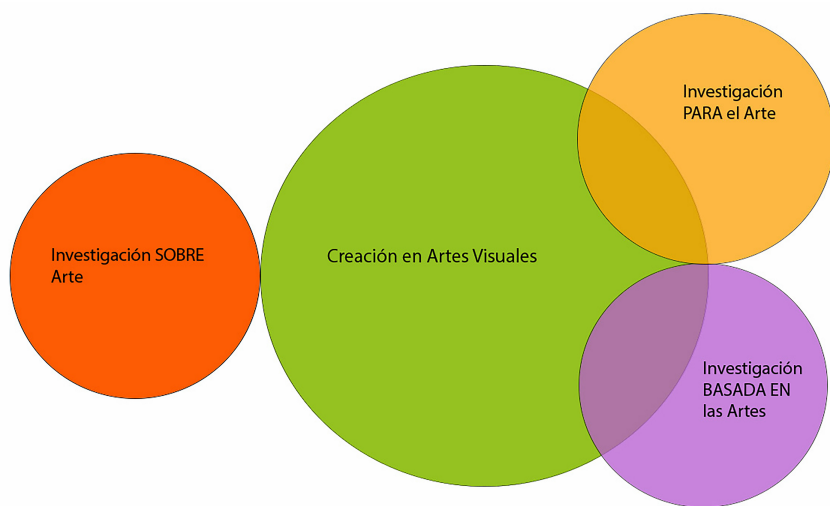


Fig. 5. Creación en artes visuales como opuesto a investigación.
Elaboración propia.

esta postura defiende la noción del artista como dueño de un don, una capacidad o un talento indescifrable que lo aleja de lo mundano y que, por lo mismo, el uso del lenguaje objetivo para comunicar o revelar los pormenores de su proceso sería un sacrilegio. En palabras de Tolosa (1998): «Existen también sectores que cultivan el mito del puro creador, que no necesita ejercitar su modestia, ni contrastar su obra de una manera crítica» (p. 61). Por otra parte, esta postura plantea que la investigación sólo puede ocuparse del arte desde fuera, desde el mundo científico, como señala Vicente (2006): «Entre quienes comparten esta postura están los que sostienen que la investigación solo puede ser realizada en el plano de la teoría, en tal sentido, y en el campo del arte sólo puede haber investigación científica sobre el arte, hecha desde cualquiera de las ciencias que se ocupan del arte» (p. 198).

El trabajo de estos artistas no es que en la práctica difiera de lo que podrían hacer artistas que se sitúan en la línea de lo dicho más arriba, quizás sus formas de trabajar y crear sean muy similares, pero es la forma en que denominan, definen y consideran su labor donde radica la diferencia. En este caso, el círculo verde sería un círculo dentro del cual no cabría ninguna de las otras denominaciones. Sin embargo, ponemos los círculos de investigación *para* el arte y el de investigación *basada en* las artes en intersección con el de creación debido a que estas investigaciones, si bien generan conocimiento en disciplinas diferentes del arte, lo hacen teniendo la creación artística como objetivo y como medio, respectivamente. Sería el círculo azul el que no existiría, pues considerar que un acto creativo está metodologizado sería la negación de su cualidad de arte.



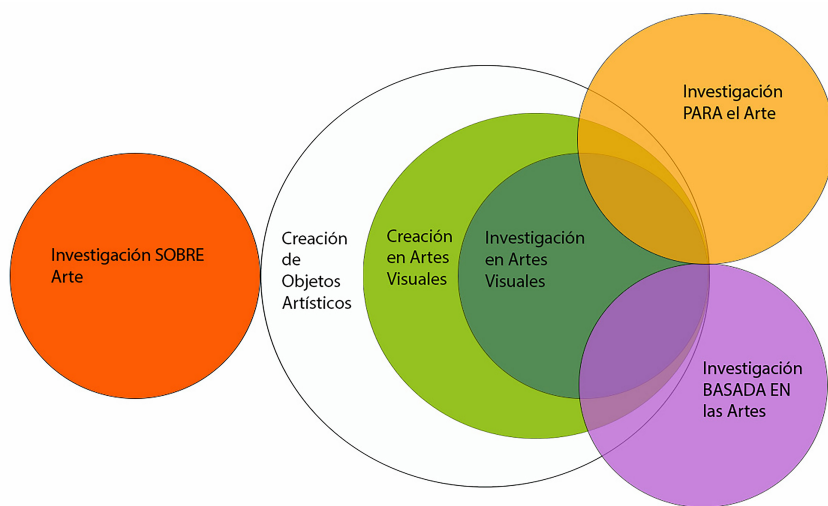


Fig. 6. Creación de objetos artísticos, creación en artes visuales y tipos de investigación en arte.
Elaboración propia.

¿Es posible encontrar un punto intermedio entre estas posturas? Esta sería una en que ni toda creación artística es investigación ni la investigación le quita la cualidad de arte a una creación, y una en que exista una creación artística asimilable a investigación, pero que no es sistematizada. La primera premisa significa que podría concebirse un campo amplio de creación de objetos artísticos dentro de los cuales encontraríamos tanto productos creativos y/o estéticos que no implican necesariamente generación de conocimiento para la disciplina, cuyo sentido se encuentre en generar placer o entretenimiento, como mencionaba Vilar (2017) más arriba, como también obras de arte que surgen de un proceso creativo en las condiciones de las que hemos hablado, es decir, con un análisis que entrelazada intuición y razón, y que da origen a un dispositivo para la reflexión, que tiene cierto carácter discursivo, y que aporta una nueva forma de ver el mundo. De estos últimos podríamos considerar que tienen una complejidad asimilable a investigación, sin embargo, como señala León Cannonk (2018):

... los artistas que trabajan fuera del campo académico realizan actividades que podrían calificarse, en un sentido amplio, como investigaciones. Sin embargo, estas básicamente responden al deseo de saber inherente a toda actividad humana, pero no a un afán sistemático de producción de conocimiento intersubjetivo enmarcado en un contexto institucional (p. 34).

Por ello es preciso plantear una distinción respecto, al menos, a la posibilidad de acceso al proceso creativo del artista por parte de la comunidad, más allá de si

su sistematización es por escrito o por otro medio, o de si su sistematización cuenta con espacio para ser validada en el contexto académico o carece de él.

En el esquema que se presenta a continuación (fig. 6) se representa con el círculo blanco el conjunto de productos de creación que normalmente son denominados arte puesto que se originan a partir de los lenguajes asociados a la disciplina, ya sea tradicionales o de medios técnicos nuevos ya validados por el mundo del arte, pero que no responden a un proceso que aporte conocimiento nuevo y cuyo valor es principalmente estético. Por su parte, el círculo verde correspondería a trabajos artísticos que se originan con un sentido de investigación, es decir, con la intención de proponer en el proceso creativo formas innovadoras de ver el mundo, tanto en lo conceptual como en lo técnico, generando de esa manera dispositivos para la reflexión. No obstante, se diferencia del círculo azul, que correspondería a creación artística entendida de la misma manera, pero considerando fundamental la sistematización del proceso creativo/investigativo.

La distinción que se presenta resulta relevante, puesto que si bien en el mundo profesional una pintura, dibujo o escultura tiene otros parámetros de validación, como puede ser su valoración comercial, en el contexto académico la valoración debiera considerar un rigor como el que hemos descrito en estas líneas, apuntando a que toda visión y misión institucional plantea la excelencia entre sus lineamientos. Esto no quiere decir que la creación artística que no cuente con una sistematización sea menos rigurosa y que no debiera valorarse ni validarse, sino que, por el contrario, es necesario comprender que dicha creación puede implicar procesos complejos y rigurosos, que pueden manifestarse y presentarse a la sociedad mediante medios diferentes al artículo científico, pero igualmente válidos, como exposiciones, catálogos, entre otros, y que son un aporte a la producción de conocimiento de las instituciones universitarias.

CONCLUSIONES

Más allá del debate al que nos enfrentamos los artistas, hay que considerar que este tiene lugar en un contexto determinado en el que surge y también se impone: el contexto académico. Por ello, más allá de zanjar una definición respecto a qué es el arte y qué no lo es, o respecto a si el trabajo del artista fuera de la academia es o no investigación, lo que es relevante en esta instancia es pensar cómo un producto creativo o artístico es valorado y validado en virtud de su aporte al conocimiento disciplinar en el contexto académico. A pesar de que existe un corpus teórico relativamente extenso que ha desarrollado este tema en las últimas décadas, persiste cierto nivel de indeterminación conceptual que dificulta la consideración del conocimiento artístico producido desde la práctica creativa.

No obstante, la propuesta planteada por Henk Borgdorff (2010) resulta clarificadora respecto a una clasificación de diferentes tipos de investigación que abordan el arte estableciendo la distinción basándose en el objeto de estudio que sitúa la generación de conocimiento en las disciplinas correspondientes. De este modo la *investigación en arte* se distancia de las investigaciones que generan conocimiento



sobre o *para* el arte, desde otras disciplinas, y de las que se *basan* en las artes como un método. Aunque esta distinción aparece en la mayor parte de la literatura, la institucionalidad no termina de acogerla, y se utiliza de manera genérica el concepto de investigación artística dentro del cual las investigaciones *sobre* arte ocupan un espacio protagónico que opaca, e incluso en ocasiones invalida, a las investigaciones *en* arte.

No se trata de crear más categorías, sino de reconocer el estatuto epistémico específico de la investigación *en* arte, y advertir que, mientras no se aclare conceptualmente, la creación artística seguirá siendo evaluada con criterios ajenos. La confusión terminológica no es un problema secundario del debate, sino uno de sus núcleos estructurales, porque define qué saberes son visibles, financiables y legitimables.

En síntesis, esta revisión de las definiciones permite situar y comprender las diferentes prácticas artísticas contemporáneas con respecto al concepto de investigación, estableciendo parámetros que pueden servir para proponer valoraciones en el contexto académico más allá del gusto personal o de consideraciones ajenas al campo del arte. A partir de ello es posible proyectar el trabajo hacia el establecimiento de estrategias concretas de validación en el mundo universitario que dé cabida al trabajo de artistas investigadores, no con la finalidad de homologarlo al trabajo científico, sino a considerarlo de manera equivalente como una labor compleja que aporta a la misión de generar conocimiento.

RECIBIDO: 22/01/2026; ACEPTADO: 18/02/2026.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARQUEROS, N. G. (2015). Investigación en el campo del arte. Presentación de un caso y niveles de anclaje. *RELMECS*, 5(2).
- ARQUEROS, N. G. (2017). *Una técnica de las ciencias sociales: Escritura y auto observación en la investigación en artes*.
- BAQUÉ, P. (1996). Algunas preguntas, reflexiones y comentarios sobre una práctica universitaria de investigación de artes plásticas. *Cuadernos de la Escuela de Arte UC*, 1(1), 47-68.
- BORGDOFF, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza*, 13, 25-46.
- BRAVI, C. A. (2021). Investigaciones académicas/investigaciones artísticas: Apuntes para transitar un territorio híbrido. *Arte e Investigación*.
- BUSCH, K. (2009). Artistic research and the poetics of knowledge [La investigación artística y las poéticas del conocimiento]. *Art and Research*, 2(2). <https://laboratory.culturalinquiry.org/wp-content/uploads/2016/03/art-and-research.pdf>.
- FAJARDO, R. (2008). La investigación en el campo de las artes visuales en el ámbito académico universitario. *Revista de Ciencias Sociales y Humanísticas Universidad de Panamá*, 10(2), 85-98.
- GOODMAN, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Visor.
- HANNULA, M., SUORANTA, J., & VADÉN, T. (2014). *Artistic research methodology: Narrative, power and the public*.
- HERNÁNDEZ, F. H. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- KUHN, T. (1996). *La estructura de las revoluciones científicas*. Fondo de Cultura Económica.
- LEÓN CANNOCK, A. (2018). *El paradigma performativo: Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística*. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/133148>.
- LORENZINI, M. J. C. (2018). La investigación artística en el contexto de la nueva institucionalidad científica en Chile. *Teatro: Criação e Construção de Conhecimento*, 6(1), 50-62.
- MARÍN GARCÍA, T., LOZANO CHIARLONES, E., VILLALONGA CAMPOS, R., MARÍN SÁNCHEZ, E., MALDONADO GÓMEZ, J., ESCARIO JOVER, P., & GÓMEZ MORENO, B. (2019, septiembre). Laboratorio de Interferencias Artísticas y Mediales. Procesos de investigación artística sobre visualidades experimentales. En *IV Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales: ANIAV 2019 Imagen [N] Visible* (pp. 455-461). Editorial Universitat Politècnica de València.
- MARÍN VIADEL, R. (1998). El espacio de la «IENA»: ¿Qué es la investigación en arte y cuál es su función entre las investigaciones de bellas artes? En *La investigación en bellas artes: Tres aproximaciones a un debate*. Grupo Editorial Universitario.
- MARTÍNEZ, C. (2010). Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística? *Revista Index*, 0, 10-13.
- PANTOJO, S. N. (2022). Reflexiones en torno a las metodologías y estrategias docentes universitarias dirigidas a la formación en investigación artística. *Revista Anales*, 61, 65-76.
- PÉREZ-ARROYO, R. (2012). *La práctica artística como investigación: Propuestas metodológicas*. Editorial Alpuerto.



- ROLDÁN, J., & VIADEL, R. M. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación* (pp. 162-195). Aljibe.
- SULLIVAN, G. (2011). The artist as researcher: New roles for new realities. En J. Wesseling (Ed.), *See it again, say it again: The artist as researcher* (pp. 79-101). Valiz.
- TOLOSA, J. L. (1998). Modelos de investigación en bellas artes. En *La investigación en bellas artes: Tres aproximaciones a un debate*. Grupo Editorial Universitario.
- VICENTE, S. (2006). Arte y parte: La controvertida cuestión de la investigación artística. En *La investigación desde sus protagonistas: Senderos y estrategias* (pp. 191-206).
- VILAR, G. (2017a). ¿Dónde está el «arte» en la investigación artística? *ANLAV - Revista de Investigación en Artes Visuales*, 1, 1-8. <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7817>.
- VILAR, G. (2017b). Investigación artística, filosofía y progreso cognitivo. *Diálogos*, 101, 51-70.
- VILLEGAS VERGARA, I. (2018). Práctica artística como investigación: Su instalación y desarrollo en el sistema académico chileno. *Tercio Creciente*, 13, 19-30. <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.n13.2>.
- ZUBIRI, X. (2005). ¿Qué es investigar? *The Xavier Zubiri Review*, 7, 5-7.



PEDRO GARCÍA DE SANLÚCAR. *PRIMUS INTER PARES*
DE LOS CANTEROS GADITANOS DOCUMENTADOS
EN LA MAESTRÍA DE LA CATEDRAL GÓTICA DE SEVILLA
(DOC. 1419-1440)

David J. Caramazana Malia 

Universidad de Sevilla (España)

dcarmal508@g.educaand.es

RESUMEN

El presente trabajo reconstruye la trayectoria profesional de Pedro García de Sanlúcar, uno de los maestros mayores de la catedral de Sevilla durante las primeras fases del proyecto gótico, activo entre 1419 y 1440. A partir de noticias documentales hasta ahora dispersas y no vinculadas a una misma personalidad creativa, se propone una lectura unitaria de su actividad como cantero y albañil. El estudio realiza un estado de la cuestión y analiza las obras que pueden relacionarse con su intervención, permitiendo perfilar su papel en el desarrollo constructivo del templo. Asimismo, se aborda su fortuna crítica, poniendo de relieve las lagunas historiográficas que han condicionado la percepción de su figura. Las conclusiones ofrecen una revalorización del maestro, subrayando su relevancia en el contexto del gótico sevillano y contribuyendo a una mejor comprensión de los procesos creativos y profesionales implicados en la obra catedralicia.

PALABRAS CLAVE: catedral de Sevilla, Ysambart, Carlín, Alfonso Martínez, sierra de San Cristóbal.

PEDRO GARCÍA DE SANLÚCAR. *PRIMUS INTER PARES* AMONG THE CADIZ STONEMASONS
DOCUMENTED IN THE ORIGIN OF THE GOTHIC CATHEDRAL OF SEVILLE (DOC. 1419-1440)

ABSTRACT

This work reconstructs the professional career of Pedro García de Sanlúcar, one of the master builders of Seville Cathedral during the early phases of the Gothic project, active between 1419 and 1440. Based on documentary evidence that was previously scattered and not linked to a single creative personality, a unified interpretation of his activity as a stonemason and bricklayer is proposed. The study reviews the current state of the topic and analyzes the works that can be associated with his participation, providing a better understanding of his role in the construction of the cathedral. Furthermore, his critical reception is addressed, highlighting the historiographical gaps that have influenced the perception of his figure. The conclusions offer a reevaluation of the master builder, underscoring his importance within the context of Sevillian Gothic and contributing to a better understanding of the creative and professional processes involved in the cathedral's construction.

KEYWORDS: Cathedral of Seville, Ysambart, Carlín, Alfonso Martínez, Saint Christopher's mountain range.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2026.11.03>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 11; junio 2026, pp. 51-80; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. INTRODUCCIÓN

A pesar de tener varias referencias sobre la presencia del maestro Pedro García en la catedral gótica de Sevilla desde comienzos del siglo XIX, su figura no ha recibido la misma atención historiográfica que la de otros canteros documentados en el origen de la *Magna Hispalensis* (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, vol. 1, 1829, p. 84; Gestoso y Pérez, vol. 2, 1890, p. 33). Según los últimos estudios (Jiménez Martín, 2013), la denominada por sus promotores como «obra nueva» se emprendió entre 1433 y 1434, años en los que aparece documentado el maestro flamenco Jehan Ysambart. Aunque convenimos en aceptar que Ysambart pudo realizar una intervención crucial en el devenir del proyecto catedralicio, su mera presencia ha eclipsado a otros constructores que trabajaron antes y después de él. Entre ellos se encuentra Pedro García, mencionado en 1421 y documentado desde 1424 al frente de la catedral¹. En 1434 accedió al cargo de maestro mayor justo tras la marcha de Ysambart y luego continuó trabajando en la cuadrilla de Charles Gauter (o Gautier) de Rouen, alias «Carlín», hasta 1440, ya dentro del plan reestructivo que ha llegado a nuestros días².

El objetivo principal del presente artículo es esclarecer la biografía artística de Pedro García a través de los estudios que recogen su nombre en un mismo período cronológico y relacionar el paisaje arquitectónico de la Baja Andalucía con las posibles obras emprendidas por este maestro, examinando los lugares en los que intervino y sus posibles lazos familiares. Hasta el momento solo se tenía noticia de sus intervenciones en la catedral sevillana, sin embargo, recientes estudios parecen indicar que García estuvo trabajando también para el Concejo de Sevilla bajo el nombre de «Pedro García de Sanlúcar» (Caramazana Malia, 2020, pp. 265-268, 2023, pp. 335-369, 2024, pp. 35-60). Por otro lado, intrínseco al hecho de haber pasado desapercibido durante tanto tiempo por parte de los especialistas, es obligado examinar los motivos que han afectado a su fortuna crítica, otro de los objetivos del presente estudio.

2. HISTORIOGRAFÍA SOBRE PEDRO GARCÍA Y SUS TRABAJOS EN LA CATEDRAL DE SEVILLA

Antes de centrarnos en la fortuna crítica de Pedro García, cabe comenzar indicando que la cronología y evolución del proyecto gótico de la catedral de Sevilla sigue abierta (fig. 1). De hecho, uno de los puntos de debate se encuentra precisamente en la complejidad de enmarcar las labores del maestro García, pues se encuentra

¹ El dato de 1421 no está confirmado, aunque no lo consideramos gratuito (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, vol. 1, 1829, p. 84). La referencia del año 1424 en Jiménez Martín (2013, p. 121).

² Sobre la catedral de Sevilla (AA.VV., 1984; Álvarez Márquez, 1990, pp. 11-32; Rodríguez Estévez, 1998, 2011, pp. 33-62; Pinto Puerto, 2006, pp. 211-295; Jiménez Martín, 2021, pp. 37-51; García Ortega, 2014, pp. 184-193; Laguna Paúl, 2019, pp. 203-230; Rodríguez Estévez & Ampliato Briones, 2024, pp. 21-36).

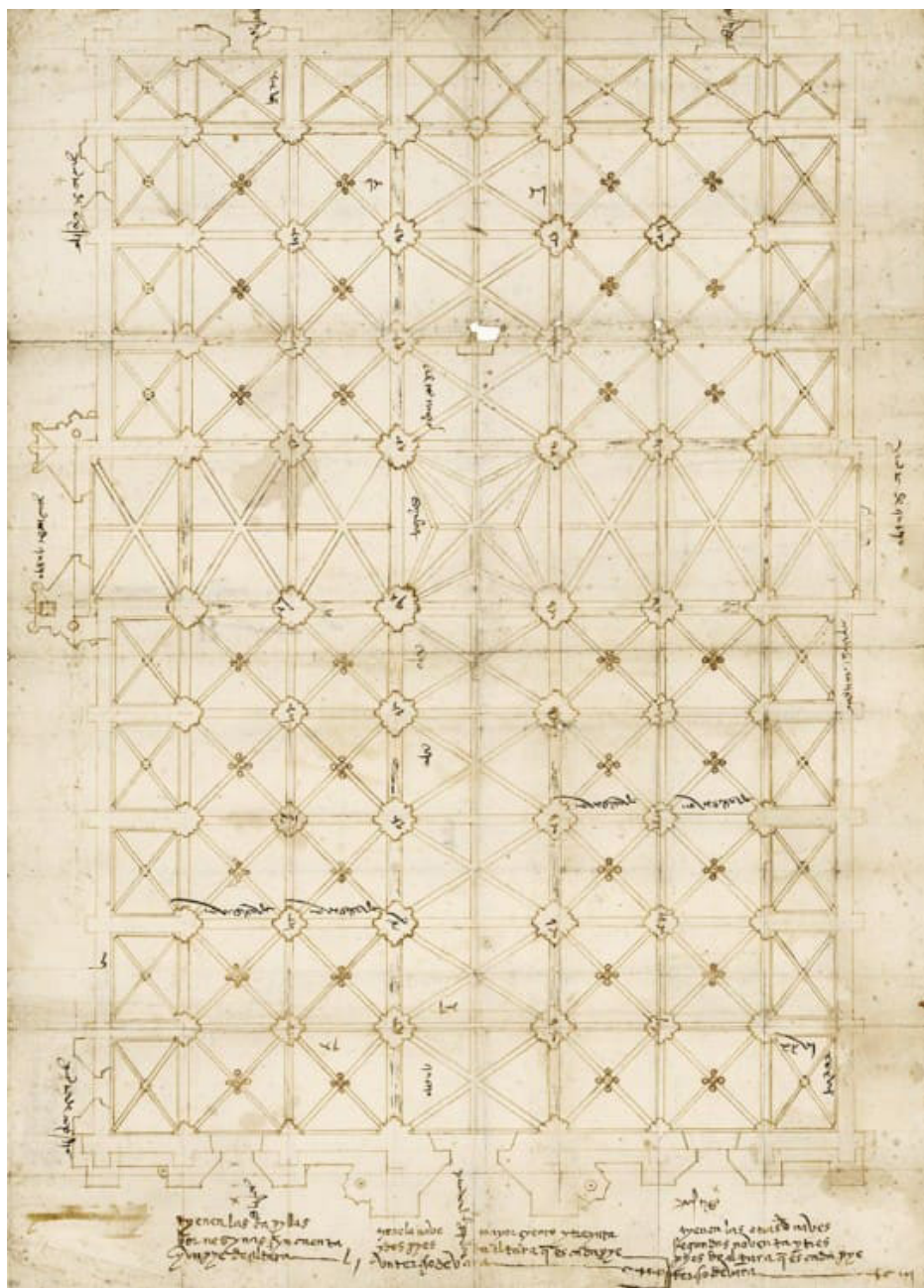


Fig. 1. Anónimo, *Plano de la catedral de Sevilla conocido como «traza de Bidaurreta»* (c. 1480). Archivo del monasterio de la Trinidad de Bidaurreta, Oñate (Guipúzcoa).

Fuente: Alonso Ruiz y Jiménez Martín (2009).

a caballo entre dos corrientes historiográficas: la que propuso que el nuevo templo gótico se inició desde el año 1401 y la que viene discutiendo tal extremo y retrasando el inicio de la empresa hasta el año de 1433³. Pedro García se documenta con seguridad al frente de las obras en el templo sevillano en la década de 1420 y permanece documentado hasta 1440, circunstancias que, como veremos, no han sido puestas suficientemente en valor.

El primer escrito que menciona a un cantero de nombre Pedro García trabajando para la catedral de Sevilla fue el de Eugenio Llaguno y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Como es bien sabido, estos autores dedicaron parte de sus inquietudes intelectuales al estudio de la arquitectura española y fruto de ese interés mutuo, Ceán publicó en cuatro volúmenes el manuscrito póstumo de Llaguno bajo el título *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración* (1829)⁴. Además del cantero Pedro García, en este trabajo de Llaguno y Amírola y Ceán Bermúdez (1829) se abordó por primera vez el problema de la atribución de la traza de la catedral de Sevilla:

Por falta de documentos de aquel tiempo en el archivo de esta santa iglesia se ignora quién fue el arquitecto que haya trazado y comenzado esta suntuosa obra, á no ser que se quiera atribuir á Alfonso Martínez, que siete años antes [se refiere al supuesto acuerdo de 1401] era maestro mayor de aquel cabildo, como se ha dicho en el año 1386, ó a Pedro García, que lo era en el de 1421, quien con Sancho García, maestro mayor de las atarazanas de Sevilla, y Gonzalo López arquitecto de Écija, dieron su parecer en este año sobre los perjuicios que había padecido la azuda que estaba entre los molinos del Arzobispo y los de Angorrilla en el rio Guadaira (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, 1829, vol. 1, p. 84).

Como vemos, los autores no tuvieron pudor a la hora de tener en cuenta a Pedro García como uno de los candidatos para recibir el honor de ser quien trazó el proyecto de la catedral de Sevilla. Además de situarlo como maestro mayor en 1421 –referencia no contrastada–, Llaguno y Ceán (1829) revelaron que este cantero, en compañía de otros maestros de la ciudad, dio su parecer sobre una azuda en las posesiones del arzobispo en Alcalá de Guadaíra. Junto a Pedro García mencionaron al otro maestro mayor de la catedral, Alfonso Martínez, el cual también se citó unas páginas antes:

En el mismo año de 1386 era maestro mayor de la catedral de Sevilla Alfonso Martínez, según consta de un documento que se conserva en su archivo [...] Seguía desempeñando su plaza en el de 1390, como resulta de otro instrumento otorgado en 4 de junio, del reconocimiento que hicieron Martínez y Alfonso González de Jerez,

³ Compárese lo publicado con anterioridad a la década de 1990 con lo posterior a la misma. A lo largo del presente trabajo daremos cumplida cuenta de los principales estudios sobre la catedral de Sevilla.

⁴ Aunque la *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* escrita por el propio Ceán se publicó antes, en 1804, en ella no encontramos citado al Pedro García de nuestra investigación.

otro arquitecto de Sevilla, del daño que se había causado en la azuda del puente de Guadaira. Las obras que Martínez dirigía eran de la iglesia antigua, que había sido mezquita de moros, porque la que existe no se comenzó a labrar hasta el año 1401, bien que pudo haber sido el maestro que trazó la nueva (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, 1829, vol. 1, pp. 68-71).

Con el mencionado Alfonso Martínez aparece un tal Alfonso González de Jerez, reflejando quizá su segundo apellido la ciudad de su procedencia; circunstancia que luego retomaremos. En cualquier caso, Alfonso Martínez y Pedro García quedaban recogidos por primera vez trabajando tanto para el Concejo como para la catedral hispalense, pero, al mismo tiempo, ambos fueron desprovistos de una hipótesis clara sobre sus funciones en el origen de la catedral gótica de Sevilla. Esa insuficiente rotundidad en la atribución de la traza de la catedral en las *Noticias de arquitectos* no hace sino situarnos ante el inicio de los titubeos historiográficos que se han dado en la literatura artística del templo sevillano hasta el presente, no sin falta de fundamento⁵.

En la *España artística y monumental* (1842-1850) de Genaro Pérez Villaamil y Patricio de la Escosura ya se recoge el estudio de Llaguno y Ceán, sin embargo, equivocó el nombre del cantero de nuestra investigación: lo nombró «Sancho García»⁶. Esta errata podría tomarse como un hecho anecdótico si no fuera porque la obra se editó en castellano y en francés, lo que ha podido afectar negativamente al reconocimiento del cantero Pedro García por parte de la historiografía extranjera (fig. 2).

El siguiente autor que aportó nuevos datos sobre Pedro García fue el historiador del arte sevillano José Gestoso y Pérez. En su segundo tomo de *Sevilla monumental y artística* (1889-1892) lo menciona en dos nuevas ocasiones, la primera en el año de 1434:

«Miércoles 7 de Julio [de 1434] este día se fiso el contrato entre el cabildo e maestre ysambret en rason de la obra nueva de la iglesia e mando el cabillo que le diese para ayuda de la costa para el camino e por los días que aqui ha estado 140 mrs.» ¿Á qué se refirió aquel contrato, y quién fué el maestro Ysambret? [y prosigue en la misma nota diciendo] En el mismo libro leemos: «di a pero garcia albañi por maestro mayor 1000 mrs.» Dudo, sin embargo, que fuera el arquitecto, comparando su salario con otros, p. e., al capellán de la capilla de Don Bienvenido, que gozaba de 1500 mrs.; por otra parte, no debió ser un simple obrero, pues consta también que tenía criados. En otras partidas del mismo libro se le nombra solo albañi (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 33).

⁵ Buena parte de culpa se debe atribuir a los cronistas del siglo xvii, quienes transmitieron el acuerdo capitular de 1401 («hagamos una iglesia tal que nos tomen por locos») de forma contradictoria e imprecisa, véanse Espinosa de los Monteros (1630, fols. 28 vto.-29 rto.), Ortiz de Zúñiga (1677, pp. 249 y ss.). Una revisión en Caramazana Malia (2023, pp. 335-369).

⁶ Probablemente lo confundió con el maestro mayor de las atarazanas (Pérez Villaamil & De la Escosura, 1842-1850, vol. 2, p. 61).





Fig. 2. Genaro Pérez Villaamil, *Catedral de Sevilla*, 1842-1844, acuarela 400 x 318 mm, Museo Lázaro Galdiano. Fuente: dominio público.



Asoma en esta breve nota a pie de página el maestro que la historiografía actual tiene como principal artífice del proyecto constructivo gótico, algo que Gestoso desconocía en su momento: Jehan Ysambart⁷. Con respecto a Pedro García, aunque documentado en 1434 y bajo el título de «maestro mayor», Gestoso apuntó, basándose en su salario (1000 maravedís), que no pudo haber sido el arquitecto que planteó el proyecto. Tras esta nota, vuelve a nombrarlo en el año de 1440, esta vez labrando «la pared que pasa de la capilla de Sta. Ana á la librería para faser sagrario porque se ha de derribar el otro sagrario por causa de la obra nueva» (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 23). La noticia no deja lugar a dudas: Pedro García estaba realizando un trabajo de cantería en la *obra nueva*. La capilla de Santa Ana es el espacio que actualmente ocupa la capilla de Maracaibo, una de las primeras en construirse para el nuevo templo gótico⁸.

Tras Gestoso, uno de los grandes conocedores de la arquitectura medieval hispana, Vicente Lampérez y Romea, dedicó unas sugerentes opiniones sobre la catedral de Sevilla en su *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* (1908-1909/1930). Si bien mencionó a los maestros Alfonso Martínez y Pedro García, con el objetivo de señalar la posible influencia de la arquitectura gótica alemana (*Hallenkirche*) en el diseño de una misma altura en las naves laterales de la catedral de Sevilla, declaraba:

Se ignoran el nombre y la nacionalidad del autor, pues no hay seguridades de que lo sean algunos de los españoles Alonso [sic] Martínez y Pero García, maestros del Cabildo entre 1396 y 1421; pero es evidente el extranjerismo de Isambret, Carlin y Norman, que dirigían las obras de la catedral desde 1434 a 1472, o sea en la época de mayor impulso en los trabajos (Lampérez y Romea, 1908-1909/1930, vol. 3, p. 167).

Estas líneas suponen la primera crítica y advertencia a los que intenten en el futuro vincular la traza de la catedral de Sevilla a los maestros «españoles» documentados entre 1396-1421. De esta manera, Lampérez presentaba sus dudas sobre la capacidad de Martínez y García, decantándose por los maestros Ysambart, Carlín y Normán para explicar la supuesta herencia germánica del templo hispalense. Ello no deja de resultar curioso cuando en la página anterior comentaba lo siguiente sobre Santa Ana de Triana, un templo creado con anterioridad a la catedral gótica de Sevilla:

en el sistema de columnas que arrancan de *cul-de-lampe* y ciertos rasgos generales, parecen tener una inspiración de la arquitectura cisterciense. Pero ¿de dónde proviene la disposición de las naves de esta última iglesia, de casi igual altura, tan desusada en nuestro gótico primario? ¿Denota una influencia alemana y puede responder a las relaciones de Alfonso X, su fundador, con el Imperio, a raíz de sus

⁷ Sobre Ysambart: Alonso Ruiz y Jiménez Martín (2009), López Lorente (2014, pp. 410-450), García Ortega (2014, pp. 184-193) y Caramazana Malia (2020, pp. 265-268).

⁸ En la zona del antiguo *mihrab* de la mezquita (lugar más sagrado) se empezaba a configurar en 1440 el espacio de la Biblioteca Capitular y la capilla de la Virgen de la Antigua (Jiménez Martín, 2013, p. 231).



Fig. 3. *Ménsula volada recogiendo un baquetón entre la capilla de San Laureano y la nave de San Roque de la catedral de Sevilla.* Fuente: autor (2023).



Fig. 4. *Alfiz encuadrando la puerta de salida a las cubiertas de la capilla de San Laureano de la catedral de Sevilla.* Fuente: autor (2023).

pretensiones políticas? Aventurado sería afirmarlo (Lampérez y Romea, 1908-1909/1930, vol. 3, p. 166).

Como el mismo Lampérez reconoce, se registra un precedente en la propia ciudad de Sevilla para explicar la tradición de igualar en altura las naves de los templos –tal y como se observa en la catedral– y también el elemento de *culp-de-lampe* o ménsula volada (Lampérez y Romea, 1908-1909/1930, vol. 3, p. 166), que se convirtió en un recurso usual entre los canteros del arzobispado hispalense. Recientemente, se ha tratado de explicar la presencia de este elemento constructivo en la primera capilla del edificio catedral (la capilla de San Laureano), en la nave de San Roque, como una «pequeña ruptura de la simetría» (Jiménez Martín, 2013, pp. 147 y 387)⁹ o como remanente de un hipotético primer proyecto; también en relación con el vano de salida a la cubierta, ornamentado con un alfiz (Caramazana Malia, 2023, pp. 349-351) (figs. 3 y 4).

Siguiendo la afirmación de Lampérez, Leopoldo Torres Balbás declaró que la catedral de Sevilla es un templo «totalmente exótico, creación, sin duda, de artistas foráneos» (1952, pp. 265). Por este motivo el autor dedicó un mayor número de líneas a Ysambart y estudió por primera vez su relación con varios nombres similares diseminados en obras y encargos de gran importancia en los reinos hispánicos, entre ellos lo encontró como «cantero mayor del rey» Juan II. Sobre el maestro Pedro García solo citó la obra de Llaguno y Ceán indicando «que en 1421 era maestro mayor del cabildo sevillano». De Alfonso Martínez directamente no dijo nada (Torres Balbás, 1952, pp. 265-287).

Poco tiempo después, en 1957, John Harvey, conocedor de la arquitectura gótica europea, retomaba de nuevo el nombre de Alfonso Martínez sin descartar por completo la posibilidad de que fuese el primer maestro mayor del templo nuevo:

Aunque no tenemos información segura sobre el arquitecto que hizo los diseños originales, puede haber sido el Alonso Martínez que aparece como maestro albañil de la catedral en la década de 1390. Quien produjo los planos y detalles no solo fue un genio, sino asombrosamente bien informado (Harvey, 1957, pp. 234 y 235).

A pesar de las críticas que hemos visto, la historiografía en tiempos de Harvey mantenía indiscutiblemente el acuerdo de 1401 como inicio de la *obra nueva*. No obstante, el investigador inglés vio la necesidad de vincular el resultado final del proyecto que ha llegado a nuestros días a la personalidad de uno de los maestros internacionales documentados en Sevilla. Sobre Ysambart señaló que no pudo ser el creador del proyecto por su corta estancia en la sede, y se decantó por Charles

⁹ Sobre las capillas adyacentes se ha advertido una «descoordinación» entre las primeras capillas y la nave, atribuyéndolo a una «cuadrilla distinta de la que se ocupaba de las naves» (Jiménez Martín, 2013, p. 147).

Gaultier de Rouen, «Carlín» (Harvey, 1957, pp. 234 y 235)¹⁰. Con todo, ni rastro de Pedro García.

Le siguió Fernando Chueca Goitia, el arquitecto e historiador del arte que señaló los desconciertos historiográficos que había en el inicio del proyecto gótico de Sevilla en su *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media* (1965). Sobre Alfonso Martínez y Pedro García no aportó datos nuevos, pero sí continuó la hipótesis de Torres Balbás por la cual Ysambart sería «la misma persona que el Isabrante que trabajó en el cierre de las bóvedas de la catedral de Palencia, en 1424» (Chueca Goitia, 1965, p. 550). En este sentido, comenzaba a cobrar fuerza la figura de Jehan Ysambart como hipotético tracista de la *obra nueva* de Sevilla, aunque con un notable problema: no cuadraba la fecha del supuesto inicio constructivo de la obra gótica nueva (1401) con la estancia documentada del maestro extranjero (1434).

La recuperación de las figuras de Alfonso Martínez y Pedro García se produjo en los años ochenta. El profesor Teodoro Falcón Márquez los hizo maestros mayores sin tapujos en sus obras de 1980 y 1984 (Falcón Márquez, 1980/1991, pp. 134-144). Inmediatamente tras él, el profesor Rafael Cómez Ramos expuso su punto de vista en el debate sobre la autoría del proyecto. Primeramente, hizo una reseña al trabajo de Falcón publicado en 1980 y se posicionó ante un hipotético creador del templo de origen hispano:

No parece argumento suficiente adjudicar la autoría de las trazas a Alonso Martínez, maestro mayor en 1386 cuando la catedral era todavía una mezquita, por el mero hecho de que sea el primer maestro mayor de quien se tenga referencia. Si como afirma Falcón Márquez, no queda constancia alguna sobre el autor de las trazas originales y ni en las cuentas de fábrica de 1401 –año del acuerdo capitular en que se decide la construcción del templo– se alude a ningún maestro mayor, cabe pensar que en ese momento no existiera, en efecto, ninguno y el cabildo lo haya mandado venir de fuera (Cómez Ramos, 1986, pp. 263-266).

En su reseña, Cómez citó a los canteros hispanos Alfonso Martínez, Pedro García y Juan López en contraposición a los maestros extranjeros, señalando que estos canteros de la región nunca pudieron ser los creadores del templo. Además, hizo notar la ausencia del citado trabajo de Harvey y también el de Guido Conrad von Konradsheim (1975), quien creía que Alfonso Martínez era el mismo arquitecto que «Alvar Martínez», el cual se documenta en la catedral de Toledo a principios del siglo xv (Cómez Ramos, 1986, p. 264)¹¹.

Posteriormente, el propio Cómez volvió a realizar un estado de la cuestión de lo conocido sobre la catedral gótica hispalense en 1992. En este trabajo propuso que Pedro García fuese un «maestro mayor en funciones en algunas ocasiones, ya

¹⁰ Una reciente revisión sobre el maestro Carlín en Valero Molina (2020: 217-258).

¹¹ Aunque el Alvar de Toledo y el Alfonso de Sevilla no son la misma persona, la teoría de Von Konradsheim (1975, p. 561) encuentra sentido en lo que respecta a la planta de sendas catedrales, de cinco naves y con capillas entre contrafuertes.

que esta plaza no se cubrió hasta 1439» (Cómez Ramos, 1992, pp. 290-325), refiriéndose en este caso a Carlín; aunque a continuación veremos que Pedro García ya ejerció como maestro mayor en 1434 y que Carlín se documenta al frente en 1435. Esta propuesta chocaba con las cuentas aportadas por Gestoso y, sobre todo, con el acuerdo capitular de 1401.

Las tentativas de atribuir a un maestro sevillano el proyecto catedralicio fueron también refutadas por el profesor Joaquín Yarza. El reconocido especialista de la historia del arte medieval hispano fue rotundo en 1993:

La monumental fábrica de cinco naves con capillas a ambos lados y enorme altura parece que no tiene un arquitecto responsable de los planos. Se habla del oscuro Alonso Martínez, maestro de obras desde 1386 y activo hasta 1396 al menos. ¿Cómo puede pensarse que alguien inmerso en la mediocridad sevillana de entonces concibiera una de las obras más ambiciosas del gótico hispano? (Yarza Luaces, 1992, p. 300)¹².

Para aquel entonces, la investigación sobre las zonas de extracción pétreo del antiguo arzobispado de Sevilla estaba en ciernes y no se había estudiado la formación y procedencia de los maestros canteros oriundos del entorno de la sierra de San Cristóbal (enclave entre El Puerto de Santa María y Jerez) que iban reparando en Sevilla. De ahí que el profesor Yarza hablase de «mediocridad sevillana», pues no le falta razón en cuanto a la arquitectura de cantería que se realizaba por aquel entonces en la capital de la región, mas no en lo que hoy conocemos de los territorios al sur del arzobispado¹³.

En los años 1994-1995, el profesor Rafael Cómez volvió a publicar un artículo apuntando hacia el maestro Charles Gautier de Rouen (Carlín) como autor de la traza, aunque este se documentara a partir de 1435, lo que empezaba a asentar la idea de un necesario cambio cronológico en el comienzo de los trabajos de la *obra nueva* (Cómez Ramos, 1994, pp. 94-95, 1995, pp. 153-159). Siguiendo su estela, Juan Clemente Rodríguez realizó una aportación capital en torno al sistema de transporte de los *cantos del Puerto* o *cantos de Jerez* y publicó la nómina de canteros documentados desde el inicio del proyecto. Su tesis doctoral sobre *Los canteros de la Catedral de Sevilla*, que vio la luz en 1998, significó un gran avance del conocimiento y una nueva voz que discutía no ya a Alfonso Martínez como creador del

¹² De acuerdo con Yarza, un año antes, el profesor Javier Martínez de Aguirre (1992, pp. 109-130) había realizado un estudio sobre el refectorio del monasterio de San Agustín de Sevilla señalando que, a pesar de ser una obra de mediados del siglo xiv, sus elementos constructivos se podían rastrear un siglo antes en el reino de Castilla, evidenciado su tradicionalismo.

¹³ Sobre la arquitectura bajomedieval en Sevilla y su arzobispado, siguen siendo imprescindibles Angulo Íñiguez, (ed. 1983); Lambert (1932, pp. 155-165, 1990, pp. 272 y 273), Cómez Ramos (1979, 2001) y Morales (1996, pp. 119-136). Nuevas reflexiones en esta región en Molina Rozalem (2016), López Vargas-Machuca (2014, pp. 64-99), Romero Bejarano (2014), Romero Medina (2014, pp. 385-407), Romero Medina y Romero Bejarano (2017, pp. 31-48, 2018, pp. 23-34), Guerrero Vega (2019), Almagro Vidal y Almagro Gorbea (2019, pp. 43-64) y Caramazana Malia (2024, pp. 35-60).

proyecto, sino la propia fecha del inicio constructivo. Previamente, Rodríguez había publicado un artículo en el que también refutaba la maestría mayor de García aludiendo al mencionado trabajo de Falcón:

En relación con los maestros mayores, la lista que presentamos ofrece una importante novedad, paradójicamente, por excluir varios nombres que se han considerado maestros mayores [en la nota a pie de página n.º 29 añadía: «Teodoro Falcón incluyó a los albañiles Pedro García y Juan López en su lista de maestros mayores de la Catedral, atribuyéndoles la máxima responsabilidad sobre su construcción»] (Rodríguez Estévez, 1996, pp. 49-71).

Rodríguez estaba en lo cierto cuando puntualizaba que la «maestría mayor» no solo reconocía al maestro arquitecto al frente del proyecto, sino que también registraba bajo ese título a otros oficiales de la catedral, como albañiles o escultores, que realizaban labores de su gremio. No obstante, para el caso de Pedro García ya hemos visto cómo, además de hacer trabajos de albañilería, también los hizo de cantería; al menos en la capilla de Santa Ana (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 23).

Toda esta corriente historiográfica fue recogida por Alfonso Jiménez Martín, el autor que más estudios ha dedicado a analizar el proyecto gótico catedralicio desde su inicio. En su magnífico libro *Anatomía de la Catedral de Sevilla* (2013), fruto de más de una década de investigaciones en archivo y análisis arquitectónicos, sitúa el comienzo constructivo en el curso de 1433-1434, cuadrando varias noticias: la presencia de Jehan Ysambart en Sevilla, la muerte del mayordomo Martínez de Vitoria y la crónica de Garci Sánchez, quien afirma que «en este año [1433] se empezó a edificar la iglesia mayor» (Carriazo y Arroquia, 1953, p. 22).

Tempranamente aportó nuevas reflexiones y datos documentales de Pedro García. En primer lugar, halló actividad constructiva y de reparación en la primitiva catedral de Sevilla entre el 8 de febrero de 1424 y el 6 de marzo de 1425 (Jiménez Martín & Pérez Peñaranda, 1997, pp. 43-46; Jiménez Martín, 2006, pp. 48 y ss., 2013, pp. 120 y 121). Para este trabajo nos interesa subrayar dos referencias: la primera mención segura de García en la catedral, el 3 de abril de 1424, y la noticia del 12 de mayo de 1425, cuando el Cabildo pagó veinte maravedís a un maestro «que traxo la demuestra dla canterya» (Jiménez Martín, 2013, p. 121)¹⁴. Como se ha dicho, hasta entonces solo Llaguno y Ceán habían señalado una referencia de García en la década de los veinte del siglo xv, no obstante, a partir de estos trabajos se puede trazar la presencia continuada de Pedro García en la catedral de Sevilla. Además, Jiménez recogió la cita de Gestoso de 1434 apreciando que en diciembre de ese año fue el único maestro que recibió pagos por trabajar en la *obra nueva* (Jiménez Martín, 2006, pp. 51 y 52). Tras la llegada de Carlín en 1435, García continuó

¹⁴ Por otro lado, en los pagos por obras entre 1424 y 1425, Álvarez Márquez (2008, p. 13) leyó el término «pleano» como variante de «plano». Según Alfonso Jiménez (2013, p. 121) pondría realmente «plomo». Alonso Ruíz ha apuntado recientemente que dicha «demuestra dla canterya» sería «la primera noticia sobre el proyecto de la nueva catedral sevillana» (Alonso, 2017, p. 157).

realizando labores de cantería y albañilería dentro de la cuadrilla del maestro francés hasta el año 1440 (Jiménez Martín, 2006, pp. 58 y 59; 2013, p. 126).

Como podemos comprobar, el maestro Pedro García ejerció un papel principal antes, durante y después de la llegada de los maestros extranjeros en el origen de la catedral. A la luz de estos datos, Jiménez propuso su participación en el planteamiento del solar en torno a 1435, tomando «la decisión de aprovechar los cimientos almohades, [...] así como dar a los nuevos, especialmente los de los pilares, una extensión muy generosa» (Jiménez Martín, 2013, p. 301)¹⁵. De acuerdo con ello, estos trabajos le convertían en una pieza clave del entresijo de estos primeros años del proyecto. Sin embargo, Jiménez no profundizó sobre su rol durante los años veinte, ya que en su línea de investigación no acepta que se hubiese iniciado el proyecto conocido como *obra nueva* con anterioridad a la llegada de Ysambart, en 1433. Por todo ello pensamos que Pedro García, el maestro que cuenta con más noticias durante las décadas iniciales del proyecto gótico, haya quedado ensombrecido por las fulgurantes luces de Jehan Ysambart y Carlín.

Cabe concluir este apartado historiográfico con la última gran aportación documental sobre el maestro García: la de Almagro Vidal (2007, pp. 195-209). En ella se enriquecieron las referencias de Pedro García en la catedral de Sevilla. La autora subrayó los dos apelativos que se recogen de la documentación: «albañil» y «maestro mayor». Además de su hijo, contaba con criados a su servicio entre 1434 y 1435: Gonzalo, Pedro y Antón¹⁶. Su taller realizó labores en la solería del templo, tanto en cuestiones de canalización de aguas como en la propia pavimentación. Además, se documenta a Pedro García trabajando como cantero en 1436, 1437 y 1439, y –dato novedoso– enyesando bóvedas en 1439. Entre los demás constructores que aparecen trabajando junto a Pedro García se recogen los nombres de Juan Ferrández, Gonzalo albañil, Ferrando, Juan Maestro, Diego albañil, Pedro albañil y Diego Ramos¹⁷.

¹⁵ Conviene recordar aquí que los pilares que finalmente se realizaron tienen una medida diferente a los proyectados en la *traza* de Bidaurreta. En la escala del plano se pretendían más ligeros, con la intención de elevar aún más las naves; mientras que los que conservamos en la actualidad son más gruesos y presentan menor altura. Ello podría explicarse desde la perspectiva de un aparejador sin convencimiento pleno en las medidas diseñadas por un maestro experimentado. Véanse los últimos trabajos de García Ortega (2014, pp. 184-193) y Rodríguez Estévez y Ampliato Briones (2024, pp. 21-36).

¹⁶ Es posible que el tal Antón fuese o bien el «Antón Martínez» que trabajó en la sierra de San Cristóbal en 1436 y 1458, o bien el «Antón García» documentado sacando piedra de San Cristóbal en 1454 y desde 1462 a 1466; ambos oriundos de Jerez de la Frontera (Rodríguez Estévez, 1996, pp. 58 y 59).

¹⁷ Los dos últimos los documenta Almagro en el sagrario de la catedral en 1438, y a Diego Ramos haciendo un arco de ladrillo en 1439, los tres para la *obra nueva* (Almagro Vidal, 2007, p. 202). Por otro lado, es posible que alguno de estos nombres se repita y pueda corresponder con una misma personalidad creativa.

3. APROXIMACIÓN A LA BIOGRAFÍA Y OBRAS DE PEDRO GARCÍA DE SANLÚCAR

Al igual que Alfonso Jiménez relacionó la información publicada primero por Collantes de Terán y luego por Martínez de Aguirre sobre los canteros a cargo de las obras del concejo de Sevilla entre 1375 y 1430, y enriqueció la trayectoria profesional del maestro Alfonso Martínez encuadrando sus trabajos para ambos cabildos hispalenses (Jiménez Martín, 2006, pp. 39-41), recientemente se ha comprobado que ocurre lo mismo con Pedro García (Caramazana Malia, 2020, pp. 265-268, 2024, pp. 35-60).

En los papeles del mayordomazgo del concejo de Sevilla aparece en repetidas ocasiones el nombre de Pedro García «de Sanlúcar» (doc. 1419-1429). Sus primeros encargos conocidos fueron en el castillo de Utrera en 1419 –que a continuación atenderemos–, posteriormente se documenta en el molino de la Jara durante el año 1421 y en la casa de la Alcaicería de Sevilla –un edificio institucional relevante– en 1429 (Martínez de Aguirre, 1991, p. 26). También en 1421 Pedro García, junto a «Sancho García, maestro mayor de las atarazanas de Sevilla, y Gonzalo López arquitecto de Écija, dieron su parecer sobre los perjuicios que había padecido la azuda que estaba entre los molinos del Arzobispo y los de la Angorrilla en el río Guadaira» (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, 1829, vol. 1, p. 84), por lo que se le puede atribuir cierto conocimiento de ingeniería. Ante esta cronología pareja, parece ser que este oficial es estrictamente coetáneo del que hemos visto recogido en las nóminas de canteros de la catedral de Sevilla.

Para estimar su edad, si en 1419 se ocupaba de varias obras para el gobierno civil de Sevilla y en 1421 accedió a un puesto de maestría dentro de la catedral, es posible que, en la década de los veinte, Pedro García contase ya más de 20 años. Partiendo de esta hipótesis, y teniendo en cuenta su ausencia documental a partir de 1440, fecha probable de su muerte, podemos plantear que llegase a unos 50 o 60 años; a no ser que sufriese un accidente laboral que truncase su vida antes de tiempo. En base a estas referencias, estimamos que la fecha de nacimiento podría situarse en la década de 1390.

Por otra parte, el vacío documental que rodea a Pedro García entre 1400 y 1419 dificulta la formulación de una hipótesis sólida acerca de los motivos que llevaron al Cabildo hispalense a contratarlo como maestro mayor. Atendiendo a la casuística habitual, solo cabe suponer que el cantero hubiera ejecutado previamente alguna obra de cierta relevancia, gozara de prestigio dentro del gremio o mantuviera vínculos laborales con el maestro Alfonso Martínez, su inmediato predecesor. Al igual que otros muchos ejemplos de la época, el apellido final del oficial en cuestión suele referir su lugar de procedencia o la ciudad donde realizó algún trabajo previo por el que se da a conocer en otro territorio¹⁸. Para este caso, se ha apuntado recientemente la posibilidad de que se trataría de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) (Caramazana Malia,

¹⁸ Entre los casos más conocidos se encuentra el de Juan de Colonia (Menéndez González, 2022).

2024, pp. 35-60), por lo que su probable entorno formativo puede vincularse a las canteras de la sierra de San Cristóbal. De ser así, se ha planteado la posible participación de García en la parroquia de la O de Sanlúcar de Barrameda, quedando avallada su capacidad para iniciar un gran proyecto gracias a su plausible relación con los duques de Medina Sidonia –promotores de la parroquia de la O y de otras construcciones en su señorío (Cruz Isidoro, 2014, pp. 137-162; Romero Dorado, 2022)–, lo que le facilitaría su acceso al grupo de alarifes del concejo de Sevilla, dando luego paso a su contratación por parte del Cabildo catedralicio.

Lo que sí puede afirmarse con certeza es su relación con Alfonso Martínez, puesto que ambos trabajaron para el concejo de Sevilla y que García acabó sucediéndolo al frente de la obra catedralicia. Por otro lado, su primer apellido –García– y la reiterada aparición de maestros homónimos en las nóminas de la catedral (como Antón García o Bartolomé García, ambos procedentes de Jerez) permiten situarlo en la órbita de una de las ciudades más activas en la construcción pétrea del arzobispado: Jerez de la Frontera. No debe olvidarse, además, que en esta ciudad ejerció como alarife mayor Fernán García, tío de Diego Fernández, citado junto al maestro Ysambart en 1433 (Caramazana Malia, 2020, pp. 265-268, 2023, pp. 335-369, 2024, pp. 35-60). En este contexto, resultaría poco verosímil que Pedro García permaneciera al margen de los círculos profesionales del sur del arzobispado, cuando no directamente vinculado a ellos por lazos familiares. Es por ello por lo que su presencia documentada en la torre del homenaje del castillo de Utrera en 1419 le permitiría conocer (acaso construir o reconstruir) la bóveda baída de albañilería de la segunda planta. Estas edificaciones de la «banda morisca», bien estudiadas por Molina Rozalem (2016), nos ponen de manifiesto el paisaje constructivo del sur del reino en el siglo xiv y, por consiguiente, la experiencia y capacidad de estos maestros con anterioridad a la construcción de la catedral gótica de Sevilla. No obstante, cabe recordar que los abovedamientos de planta centralizada venían practicándose en la región desde época andalusí; repárese en las bóvedas baídas conservadas tanto en la puerta de la Ciudad del Alcázar de Jerez de la Frontera (siglos xi-xii) como en la planta baja de la torre del homenaje del mismo Alcázar (c. 1471-1477) (figs. 5 y 6). Este hecho hubo de favorecer tanto la temprana asimilación cristiana para los espacios funerarios en la bien extendida tipología *qubba* como en dichas construcciones fortificadas desde el temprano siglo xiv, ejecutadas no solo en albañilería, sino también en cantería¹⁹.

¹⁹ Tratando de explicar la originalidad de la arquitectura jerezana bajomedieval, algunos investigadores han expuesto la teoría de un posible contacto con maestros cordobeses en el siglo xiv (López Vargas-Machuca, 2014, pp. 64-99). No obstante, las características técnicas y elementos constructivos de este taller jerezano-portuense, que llegó a influir fuera de sus fronteras y cuyos oficiales al frente alcanzaron la maestría mayor de la catedral de Sevilla desde el siglo xv, no parece ser un mero centro receptor de formas; a menos que se demuestre por medio de otros enfoques metodológicos o documentales. Consideramos necesario seguir profundizando en la revisión documental del período (Martínez de Aguirre, 1989, pp. 15-32, 1991, pp. 11-28; Caramazana Malia, 2023, pp. 335-369, 2024, pp. 35-60). Sobre bóvedas baídas en piedra en la banda morisca, véase el trabajo de Molina Rozalem (2016, pp. 195 y ss.).





Fig. 5. *Bóveda baída de la puerta de la Ciudad del Alcázar de Jerez de la Frontera*, siglos XI-XII.
Fuente: Almagro Gorbea, *ATARAL*, inventario: 372_i07.



Fig. 6. *Bóveda baída de la torre del Homenaje del Alcázar de Jerez de la Frontera, 1471-1477.*

Fuente: Almagro Gorbea, *ATARAL*, inventario: 372_i25.



Volviendo sobre sus posibles labores en la catedral, para Jiménez Martín, Pedro García realizó con seguridad el planteamiento del solar de la catedral en 1435 (2013, p. 126). Sin embargo, como hemos subrayado antes, este autor no profundizó en los años veinte del Cuatrocientos. Ya hemos visto que Pedro García era probablemente el maestro mayor en 1421 (Llaguno y Amírola & Ceán Bermúdez, 1829, vol. 1, p. 84) y se tiene constancia documental de sus trabajos en la catedral desde el 3 de abril de 1424. Alrededor de estos años, el 12 de mayo de 1425, el Cabildo pagó veinte maravedís a un maestro «que traxo la muestra dla canterya» (Jiménez Martín, 2006, p. 48). Aunque no sabemos el nombre del maestro que *traxo la muestra*, cabe pensar que se trataba de alguien con formación fuera de Sevilla, dada la ausencia de canteras en la ciudad. Como la piedra elegida fue finalmente la de las canteras de San Cristóbal (El Puerto/Jerez), todo parece indicar que el anónimo maestro proviniese de dicho entorno gaditano. Entre los principales candidatos debemos mencionar a Diego Fernández, quien, como hemos dicho, aparece documentado con Ysambart en 1433²⁰. No obstante, Pedro García, quien sabemos que participó en el proyecto inicial, y tras la llegada de Carlín al menos como aparejador²¹, es el otro maestro que pudo haberse encargado de traer esta muestra de piedra. Por otro lado, podemos plantear una hipótesis sobre su llegada a la nómina de maestros si nos detenemos a analizar el contexto de la mitra hispalense. Tras la muerte del arzobispo aragonés Alonso de Ejea, de quien se ha presupuesto recientemente un deseo de reconstruir la vieja catedral de Sevilla durante su prelatura (1403-1417) (Caramazana Malia, 2021, pp. 165-202), consiguió la mitra Diego de Anaya, cuyo absentismo y despótico gobierno impediría el normal desarrollo de un hipotético primer proyecto durante su primera prelatura, en la década de 1420 (Caramazana Malia, 2023, pp. 335-369). Sin ayuda de la máxima dignidad en la sede, el deán y el cabildo de Sevilla solo pudieron contar con los canteros experimentados de la región en los preparativos del proyecto, helo aquí Pedro García, quien podría haber trabajado sobre una hipotética traza previa²². De hecho, antes de la llegada documentada de Jehan Ysambart y Carlín se registra el encargo de una nueva sillería de coro (c. 1424-1433)²³.

²⁰ Diego Fernández ejercería probablemente la función de agente (Caramazana Malia, 2020: 265-268).

²¹ Durante la etapa del maestro Carlín (h. 1435-1440), Pedro García fue el oficial que percibió mayor remuneración (Jiménez Martín, 2013).

²² Se ha propuesto la llegada de un maestro internacional del área de Aragón a Sevilla en tiempos de Ejea. Tal vez el propio Jehan Ysambart, de quien no tenemos noticia entre 1410 y 1417, años en los que el prelado aragonés retornó a Sevilla y promocionó varias obras (Caramazana Malia, 2021, pp. 165-202).

²³ Entendemos que no es conveniente comisionar un mueble litúrgico de tanta importancia hasta que alguna parte del edificio estuviese habilitada para acogerlo. En el caso de la catedral de Sevilla resulta complejo explicar el encargo de una sillería de coro en la década de 1420 (en 1424 está documentado el carpintero Bartolomé Sánchez transportando 20 carretadas de madera y 12 vigas de roble, y en 1433 se estaba completando el acuerdo de esta nueva sillería en el testamento de Martínez de Vitoria)

Siguiendo el curso de los años, en diciembre de 1434 fue el único cantero que recibió pagos bajo el título de «maestro mayor» por trabajar en la *obra nueva* (Jiménez Martín, 2006, pp. 51 y 52) y, como acabamos de indicar, tras la llegada de Carlín siguió realizando labores de cantería y albañilería indistintamente en todo el templo (figs. 7 y 8), siendo probablemente su cuadrilla la responsable de la capilla de San Laureano (figs. 3 y 4)²⁴. A finales de 1439 tenemos su última referencia trabajando para el maestro francés (Jiménez Martín, 2006, pp. 58 y 59; 2013, p. 126), si bien desde Gestoso se conoce que en el año de 1440 estaba labrando «la pared que pasa de la capilla de Sta. Ana á la librería» (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 23). Hasta aquí todas las referencias del maestro documentado en la catedral gótica de Sevilla «Pedro García» y del cantero «Pedro García de Sanlúcar» registrado en las obras para el concejo de Sevilla, a quienes proponemos estudiar como la misma persona.

4. FORTUNA CRÍTICA EN CONTRASTE: EL CERCANO CASO PORTUGUÉS

Según Peter Burke: «Las explicaciones ofrecidas por los historiadores –tanto si lo admiten como si no– dependen de comparaciones implícitas, contrastes e, incluso, generalizaciones». Dentro de este axioma, Marc Bloch distinguía dos comparativas: la de sociedades similares y las que se plantean entre sociedades completamente distintas (Bloch, 1967. Apud. Burke, 2001, pp. 259-260). Por tanto, vamos a contrastar el caso sevillano con otra construcción que pudo influir de manera indirecta en el desarrollo de la arquitectura en la archidiócesis hispalense. Nos referimos al monumento conmemorativo que erigió Portugal tras su victoria frente a los castellanos en Aljubarrota (1385). Este suceso bélico provocó, además de la constitución de la dinastía de Avis en territorio luso y un auténtico desastre material y moral para el reino de Castilla, la creación del monasterio de Santa María de la Victoria de Batalha en Portugal, cenobio que por su proximidad al arzobispado de Sevilla (del que dependían ciudades como Silves, hoy en el Algarve portugués) resulta esencial enmarcar en este contexto por su cercanía tanto espacial como temporal, sin olvidar los continuos y fecundos contactos de maestros portugueses en las construcciones tardogóticas de la Baja Andalucía (fig. 9)²⁵.

si todavía no había empezado a derribarse el viejo edificio catedralicio (Jiménez Martín, 2006, p. 48; Hernández González, 2014, pp. 61-63.) Sobre sillerías corales en el contexto hispano (AA.VV., 2015).

²⁴ Por ejemplo, las capillas de San Felipe y Santiago fueron soladas en abril de 1435, así como también se regularizó la solería del coro y se arreglaron las yaserías de la Puerta del Perdón (Jiménez Martín, 2006, p. 52). Para estas obras, bien pudo haberlas dirigido o incluso intervenido en ellas el maestro Pedro García.

²⁵ Sin intención de ser exhaustivos, sobre el monasterio de Batalha pueden consultarse Correia (1929, 1931), Neto (1997, 2019, pp. 182-191), Aires, Neto y Soares (1998, pp. 384-386), Murphy (ed. 2008), Moura (2022, pp. 255-288). Sobre las transferencias artísticas de maestros portugueses en construcciones de la Baja Andalucía durante los siglos xv y xvi, véase a Romero Bejarano (2014).



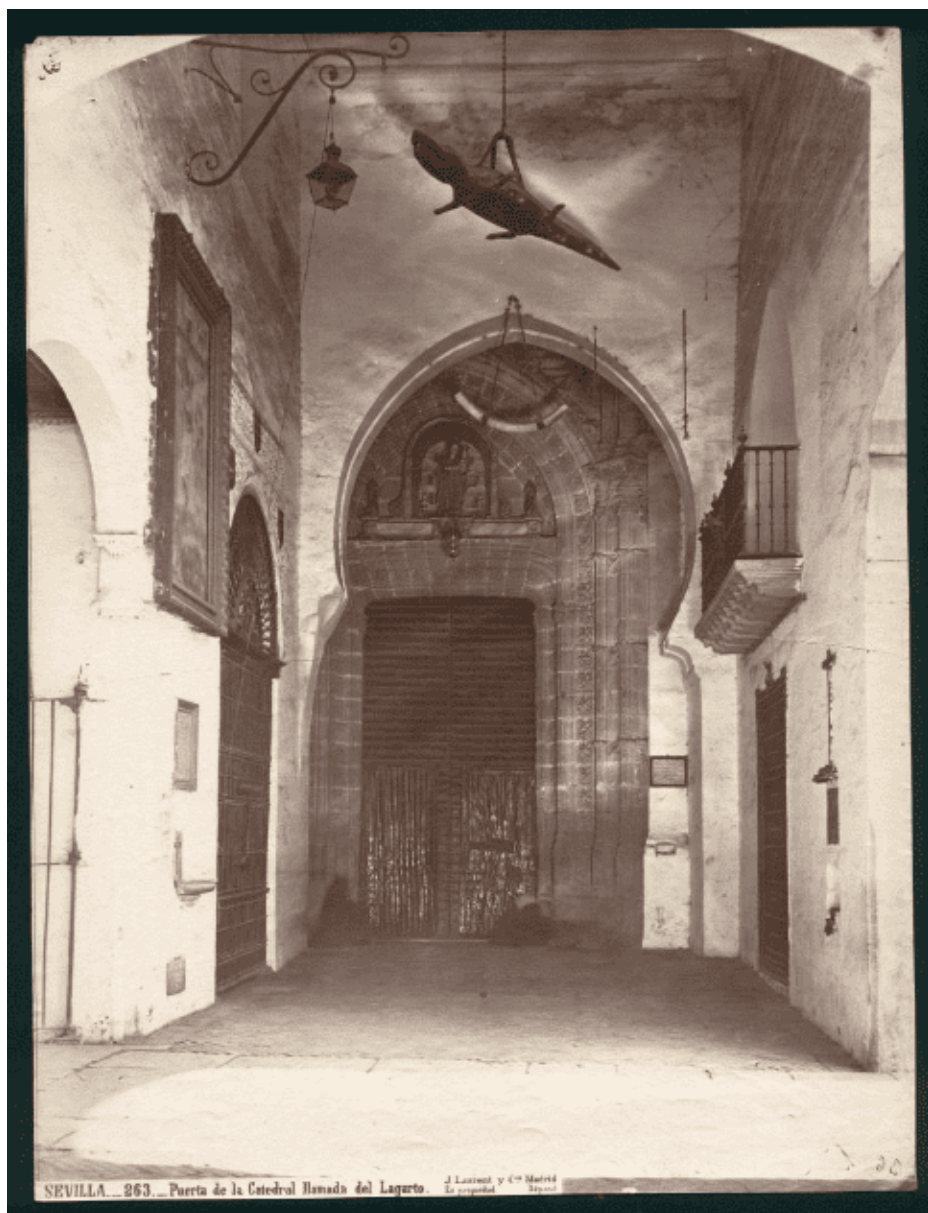


Fig. 7. Jean Laurent, *Puerta de la Catedral llamada del Lagarto*, 1874-1900, fotografía 330 x 249 mm. Fuente: Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), Colección de Fotografía antigua, inventario: FD28030.



Fig. 8. Jean Laurent, *Puerta del Perdón o del Patio de los Naranjos*, 1874-1900, fotografía. Fuente: Biblioteca Nacional de España, signatura: 17/199/12.

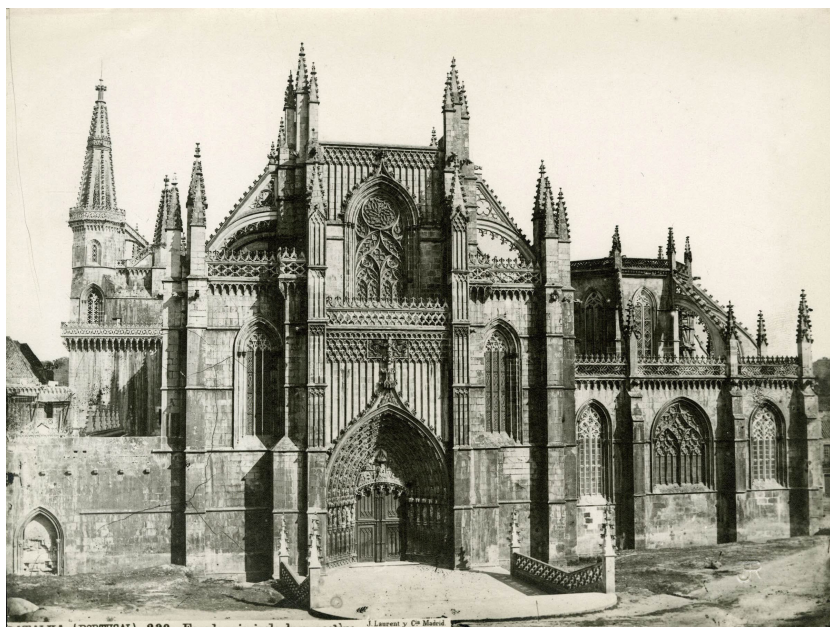


Fig. 9. Jean Laurent, *Monasterio de Batalha (Portugal)*, 1869, fotografía.

Fuente: Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España.

El punto más interesante que señalar de este fundamental monasterio peninsular es que, dados los hechos de armas entre ambos reinos, y la rápida fundación de un monumento conmemorativo por parte del vencedor, cabe la posibilidad de que en Sevilla surgiesen deseos de crear (a modo de fruición competitiva) una nueva catedral con unas dimensiones colosales, la cual superase al edificio recién creado al otro lado de la frontera. En efecto, no es casual que en esas mismas fechas comenzasen las inquietudes y pretensiones de reedificar la vieja catedral de Sevilla, azotada por los terremotos y las continuas reparaciones durante el Trescientos (Ampliato Briones, 2006, pp. 349-409; Caramazana Malia, 2021, pp. 165-203, 2023, pp. 335-370). Como marco general, esta idea de competitividad entre «naciones» se llevó al terreno artístico durante el Cisma de Occidente (1378-1417), ya que, para conseguir la primacía de voto frente a las otras naciones (Alemania, Italia, Francia, España e Inglaterra), uno de los argumentos que asiduamente se presentaban en las reuniones conciliares residía en el número de edificaciones religiosas construidas en cada territorio (Villarreal González, 2007, pp. 131-171, 2016, pp. 777-813; Nieto Soria & Villarreal González, 2018).

Ahora bien, resulta significativamente esclarecedor señalar que los nombres de los dos primeros maestros al frente de la primera gran obra tardogótica portuguesa fueron un portugués y otro de posible origen catalán: Alfonso Domingues

(doc. 1386-1402) y el maestro Huguet (doc. 1402-1438). Así, el contexto inicial de uno de los conjuntos de mayor vanguardia en la península ibérica y sin precedentes directos ha sido aceptado historiográficamente —con algunas discrepancias sobre la nacionalidad de Huguet, que para algunos sería inglés— como una creación de dos artistas nacidos en los reinos hispánicos²⁶. Es necesario subrayar este hecho para contrastar lo ocurrido con respecto al templo sevillano, cuya historiografía ha rebajado notablemente el aporte hispano.

Es por ello por lo que cabe plantear que, si al otro lado de la frontera se estaba creando una construcción de vanguardia, el maltrecho templo sevillano, mezcuita adaptada durante siglo y medio a la liturgia cristiana, tenía los días contados. En este sentido, no queremos dejar de referir que en las nóminas de canteros de la catedral de Sevilla se menciona a un tal «Huguet» colaborando con Carlín en 1436: ¿otro cantero de origen catalán?, ¿acaso el mismo maestro documentado al frente del monasterio de Batalha? (Jiménez Martín, 2006, pp. 53 y 54). Este hecho renueva el interés en profundizar en el análisis de los contactos y redes profesionales de los constructores en la península ibérica, así como en los mecanismos de difusión de las innovaciones técnicas que comenzaron a consolidarse en la Corona de Aragón desde finales del siglo xiv²⁷.

5. CONCLUSIÓN

Como se ha puesto de manifiesto a lo largo del estudio, la investigación sobre la catedral de Sevilla —capital de un extenso arzobispado capaz de movilizar vastos recursos para empresas monumentales, como fue el caso de su catedral— discutió tempranamente la posibilidad de que un artista local trazase la obra gótica. Esta vacilación se explica tanto por la ausencia de documentación concluyente como por la «mediocridad sevillana» —en palabras de Yarza— y la temprana aparición de nombres foráneos como Jehan Ysambart, Charles Gauter de Rouen o Juan Normant. A ello se sumó la revisión crítica de las fuentes desde la década de 1990, que retrasó el inicio de la empresa catedralicia de 1401 a 1433, reforzando la hipótesis de una dependencia inicial de maestros extranjeros. Sin embargo, recientes estudios en

²⁶ La hipótesis de que el maestro Huguet pudiese ser inglés se basa en el matrimonio del rey de Portugal João I con Philipa de Lancáster y en la supuesta influencia inglesa (*Perpendicular Style*) del conjunto. Véanse a este respecto Frankl (ed. 2002, p. 326, notas 101A-103 y 377) y Toman (ed. 2011, pp. 289-294). Sobre el probable origen catalán del maestro Huguet (Gómez/Nunes, 2008, pp. 311-355; Guillouët, 2010).

²⁷ El ejemplo más conocido al respecto sería el de las convocatorias de expertos constructores sobre la conveniencia de realizar una sola nave en la catedral de Gerona (1386-1416). Véanse Serra (1947-1951, pp. 198-204), Yarza (1997, pp. 273-279). No nos resistimos a señalar que la decisión de continuar la obra con una sola nave llevó a la maestría mayor de la catedral gerundense a Antoni Canet sin menoscabo de Guillem Bofill, el maestro que estuvo al frente del templo con anterioridad; pues este contexto pudo ser similar al que ocurrió en Sevilla con la llegada de Carlín y el mantenimiento de Pedro García.



el ámbito hispalense –en torno a Jerez, El Puerto, Sanlúcar y fortificaciones rurales– han permitido matizar esta visión al revelar construcciones que denotan un alto grado de pericia y otorgan a los canteros la experiencia suficiente para afrontar proyectos de envergadura. En este contexto destaca el linaje de canteros García, estrechamente vinculado a las obras de piedra del entorno gaditano y presente en las nóminas de constructores de la catedral sevillana, con especial protagonismo de Pedro García de Sanlúcar como maestro mayor²⁸.

Resulta difícil sostener, no obstante, un proyecto catedralicio gótico completamente desvinculado de la tutela extranjera. La llegada de maestros internacionales durante el siglo xv responde a la necesidad de introducir soluciones constructivas innovadoras en un territorio todavía marcado por tradiciones importadas desde Burgos en el siglo xiii, así como a una voluntad simbólica de renovación cristiana en una ciudad profundamente *morisca*²⁹. Todo ello apunta al habitual modelo de colaboración: los canteros locales aportarían la mano de obra cualificada y el conocimiento de las canteras adecuadas para la construcción, mientras que los maestros extranjeros introducirían planteamientos formales y técnicos de vanguardia³⁰.

En esta línea se inscribe la propuesta conciliadora formulada por Law en 2007, quien defendió la existencia de un primer proyecto «mudéjar» hacia el año 1400, prolongado hasta la llegada de Ysambart y Carlín en la década de 1430, y caracterizó el resultado final como un diseño «integrated», más que «imported». Esta lectura permite comprender la catedral como fruto de una simbiosis entre recursos locales (canteras, tradiciones constructivas) e ideas internacionales promovidas por maestros foráneos y por determinados arzobispos. Desde esta perspectiva, cobra fuerza la hipótesis de un proyecto renovador anterior a 1433, posteriormente redefinido por las intervenciones de los arquitectos extranjeros (Law, 2007, p. 203; Crites, 2010, p. 225).

Si aceptamos este escenario, la actividad de Pedro García de Sanlúcar desde la década de 1420 adquiere un papel clave en el desarrollo de la obra. No sabemos si ya residía en las casas que el Cabildo destinó en 1420 «para que more el maestro de la Obra» (Belmonte Fernández, 2016, p. 514), pero su presencia continuada sugiere una implicación directa en la dirección de los primeros trabajos. Tras la breve estancia de Ysambart (1433-1434), García continuó al frente de la construcción, probablemente culminando las obras en la capilla de San Laureano y ejecutando las modifi-

²⁸ Bóvedas baídas de albañilería y cantería en construcciones defensivas de la frontera, naves de amplias dimensiones en los templos parroquiales gaditanos o el empleo de un nuevo lenguaje en las cubriciones de capillas funerarias son algunas de las innovaciones al sur de Sevilla que configuran un nuevo escenario constructivo. Véanse al respecto a Molina (2016), Guerrero (2019) y Caramazana (2024, pp. 35-60).

²⁹ A pesar de la construcción de la nueva catedral, el viajero Münzer describió la ciudad de Sevilla en 1495 «llena de recuerdos de la dominación árabe» (García Mercadal, 1919, vol. 1, p. 372. Apud. Lleó Cañal, ed. 2012, p. 14).

³⁰ Un contexto similar en la capilla de Santiago de la catedral de Toledo, obra realizada conjuntamente entre el maestro extranjero Pedro Jalopa y al local Alvar Martínez (Yuste Galán, 2004, pp. 291-300).

caciones introducidas por el maestro mayor del rey Juan II de Castilla. La llegada de Carlín en 1435 –coincidiendo con la restitución en la sede hispalense del arzobispo Diego de Anaya (Sánchez Herrero, 1992, p. 90; Jiménez Martín, 2006, pp. 52 y 53; Ollero Pina, 2007, pp. 129-178)–, sugiere una contratación impulsada desde la jerarquía eclesiástica, quizá como gesto de reconciliación entre Anaya y el Cabildo catedral y, al mismo tiempo, como una apuesta de futuro por un maestro de reconocido prestigio. Con todo, aunque Carlín se documenta en el año de 1439 percibiendo un salario de 1500 maravedís, un tercio superior al de Pedro García (Gestoso y Pérez, 1899, vol. 2, p. 34), su llegada y mejor remuneración no invalidan la posibilidad de que García hubiera dirigido previamente la obra en su fase inicial.

En este sentido, Pedro García habría actuado como el *primus inter pares* de los canteros gaditanos implicados en la génesis de la catedral gótica de Sevilla. Su actividad como alarife del concejo hispalense, así como su participación documentada como cantero, albañil e incluso yesero de la *Magna Hispalensis* durante las primeras décadas de la obra, obliga a reconsiderar el peso de los maestros locales en el proceso constructivo. Desde esta perspectiva, la catedral de Sevilla debe entenderse no solo como el resultado de la intervención de maestros foráneos, sino como el producto de un proceso complejo e integrado, en el que tradición constructiva regional e innovación arquitectónica extranjera confluyeron para dar forma a uno de los grandes hitos del gótico peninsular.

RECIBIDO: 15/03/2026; ACEPTADO: 14/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1984). *La Catedral de Sevilla* (ed. 1991). Guadalquivir.
- AA.VV. (2015). *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls: Misericordia International Conference León, 29 mayo - 1 julio 2014*. Cambridge Scholar Publishing.
- AIRES BARROS, L., NETO, M. J. y SOARES, C. (1998). The monastery of Batalha (Portugal): Restoration works and historic quarries A preliminary study. En AA.VV., *IV Congresso Internacional de Reabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación (Cuba'98)* (pp. 384–386). CICOP.
- ALMAGRO VIDAL, C. (2007). Carpinteros y albañiles en la catedral de Sevilla. En A. Jiménez Martín (Ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla* (pp. 195–209). Vol. II. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ALMAGRO VIDAL, C. y ALMAGRO GORBEA, A. (2019). Obras en el Alcázar de Sevilla en tiempos de Juan II. *Archivo hispáense: Revista histórica, literaria y artística*. 102(309–311), 43–64.
- Alonso Ruiz, B. (2017). Catedrales dibujadas: reflexiones en torno al dibujo arquitectónico gótico en Castilla. En AA.VV., *Obra Congrua. Simposio Internacional de la catedral de Girona, 1416* (pp. 151–161). Instituto Juan de Herrera.
- ALONSO RUIZ, B. y JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2009). *La traza de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. DEL C. (1990). Notas para la historia de la catedral de Sevilla en el primer tercio del siglo XV. *Laboratorio de Arte*, 3, 11–32.
- ÁLVAREZ MÁRQUEZ, M. DEL C. (2008). Juan Martínez de Vitoria, mayordomo de la iglesia catedral de Sevilla (1409–1433): alma máter del edificio gótico. En AA.VV., *La catedral gótica: Magna hispáensis: los primeros años* (pp. 9–35). Taller Dereçeo.
- AMPLIATO BRIONES, A. (2006). Una aproximación hermenéutica al espacio catedralicio sevillano. En A. Jiménez Martín (Coord.), *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (pp. 349–409). Universidad de Sevilla.
- BELMONTE FERNÁNDEZ, D. (2016). *Organizar, administrar, recordar. El Libro Blanco y el Libro de Dotaciones de la Catedral de Sevilla* [tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- BLOCH, M. (1967). *Land and Work in Medieval Europe*. Harper Torchbooks.
- BURKE, P. (2001). *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Alianza.
- CARAMAZANA MALIA, D. J. (2020). Diego Fernández y Jehan Ysambart en el origen de la catedral gótica de Sevilla (1431–1435). *Boletín de Arte*. 41, 265–268.
- CARAMAZANA MALIA, D. J. (2021). Las promociones artísticas de Alonso de Ejea, arzobispo y administrador perpetuo de la Archidiócesis de Sevilla y patriarca de Constantinopla (1403–1417). *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 34, 165–202. <https://doi.org/10.5944/etfiii.34.2021.29153>.
- CARAMAZANA MALIA, D. J. (2023). Los antecedentes constructivos de la catedral de Sevilla desde la promoción arzobispal. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia Medieval*, 36, 335–369. <https://doi.org/10.5944/etfiii.36.2023.35992>.
- CARAMAZANA MALIA, D. J. (2024). ¿Centro y periferia? El contexto constructivo de la antigua archidiócesis de Sevilla a través de talleres, obras y canteras entre 1400 y 1430. *Trocadero. Revista del Departamento de Historia Moderna, Contemporánea, de América y del Arte*. 36, 35–60. <https://doi.org/10.25267/Trocadero.2024.i36.02>.



- CARRIAZO Y ARROQUIA, J. DE M. (1953). Los anales de Garci Sánchez, jurado de Sevilla, *Anales de la Universidad Hispalense*, 14(1).
- CHUECA GOITIA, F. (1965). *Historia de la arquitectura española. Edad Antigua y Edad Media*. Dossat.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A. (1804). *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Casa de la viuda de Hidalgo y Sobrino.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1979). *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Diputación Provincial.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1986). La catedral de Sevilla: de Teodoro Falcón Márquez. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 55, 263-266.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1992). Sevilla. En J. Fernández López (Coord.), *Andalucía. La España Gótica* (vol. 11, pp. 290-325). Encuentro.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1994). Nacionalismo e historiografía el autor de las trazas de la catedral de Sevilla. *Mitteilungen der Carl Justi-Vereinigung*, 6, 94-95.
- CÓMEZ RAMOS, R. (1995). Nacionalismo e historiografía: el autor de las trazas de la catedral de Sevilla. *Archivo Hispalense*, 237 (78), 151-159.
- CÓMEZ RAMOS, R. (2001). *Arquitectura alfonsí*. Libanó.
- CORREIA, V. (1929). *Batalha: Estudo Histórico-Artístico-Arqueológico do Mosteiro da Batalha*. Litografia Nacional.
- CORREIA, V. (1931). *Batalha II: Estudo Histórico-Artístico da Escultura do Mosteiro da Batalha*. Litografia Nacional.
- CRITES, D. A. (2010). *From mosque to cathedral: the social and political significations of Mudéjar architecture in late medieval Seville* [tesis doctoral, University of Iowa].
- CRUZ ISIDORO, F. (2014). La defensa de la frontera: la renovación de la arquitectura militar en el estado territorial de la Casa de Medina Sidonia (del II al VII Duque). *Laboratorio de Arte*, 26, 137-162.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, P. D. (1630). *Historia y grandezas de la santa Iglesia de Sevilla* (Manuscrito 8610, Biblioteca Nacional de España).
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1980). *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*. Diputación de Sevilla.
- FALCÓN MÁRQUEZ, T. (1991). El edificio gótico. En AA.VV., *La Catedral de Sevilla*. Guadalquivir.
- FRANKL, P. (1962/2002). *Arquitectura gótica*. Cátedra.
- GARCÍA MERCADAL, J. (1919). *España vista por los extranjeros. Relaciones de viajeros desde la Edad más remota hasta el siglo XVI* (vol. 1). Biblioteca Nueva.
- GARCÍA ORTEGA, A. J. (2014). El proyecto gótico de la catedral de Sevilla: indicios de trazado, medida y proporción. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, 23, 184-193.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1889-1892). *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas que en ellos se conservan* (3 vols.). El Conservador.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. y NUNES DA SILVA, R. (2008). Huguet, Boytac y el Tardogótico peninsular. En M. J. Redondo Cantera y V. M. Guimarães Veríssimo Serrão (Coords.), *O largo tempo do Renascimento. Arte, propaganda e poder* (pp. 311-355). Caleidoscópio y Centro de História da Universidade de Lisboa.
- GUERRERO VEGA, J. M. (2019). *Espacio y construcción en la arquitectura religiosa medieval de Jerez de la Frontera (s. XIII-XV)* [tesis doctoral, Universidad de Sevilla].

- GUILLOUËT, J. M. (2010). Circulations, échanges et transferts artistiques entre la France et la Péninsule Ibérique au xv^e siècle: Les enjeux d'une nouvelle attribution. En AAVV., *Les échanges artistiques entre la France et l'Espagne, xve-fin xixe siècles* (pp. 121-141). Presses universitaires de Perpignan.
- HARVEY, J. (1957). *The Cathedrals of Spain*. Batsford.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2014). *La escultura en madera del Gótico final en Sevilla. La sillería del coro de la Catedral de Sevilla*. Diputación de Sevilla.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2006). Las fechas de las formas. Selección crítica de fuentes documentales para la cronología del edificio medieval. En A. Jiménez Martín (Coord.), *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la obra nueva* (pp. 15-102). Universidad de Sevilla.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2013). *Anatomía de la catedral de Sevilla*. Diputación de Sevilla.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. (2021). El replanteo de la catedral de Sevilla. *Revista de Historia de la Construcción*, 1, 37-51. <https://doi.org/10.4995/hc.2021.15146>.
- JIMÉNEZ MARTÍN, A. y PÉREZ PEÑARANDA, I. (1997). *Cartografía de la Montaña Hueca. Planimetría histórica de la Catedral de Sevilla*. Cabildo Metropolitano.
- LAGUNA PAÚL, T. (2019). Necesidades litúrgicas, construcción y deconstrucción de la Capilla Mayor de la catedral de Sevilla en la Baja Edad Media. I: Memoria topográfica y documental desde 1248 hasta mediados del siglo xv. *Anuario de Historia de la Iglesia Andaluza*, 12, 203-230. <https://doi.org/10.46543/AHIA.1912.1005>.
- LAMBERT, É. (1932). L'art gothique à Séville apres la Reconquête. *Revue Archéologique*. 36, 155-165.
- LAMBERT, É. (1990). *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Cátedra.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V. (1908-1909/1930). *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media, según el estudio de los elementos y los monumentos* (Vol. 3). Espasa-Calpe.
- LAW, A. N. (2007). *Generating Identity Through Plan and Architecture: Barcelona Cathedral, Gothic Drawing, and the Crown of Aragon* [tesis doctoral, Universidad de Columbia].
- LLAGUNO Y AMÍROLA, E. y CEÁN-BERMÚDEZ, J. A. (1829). *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Imprenta Real.
- LLEÓ CAÑAL, V. (2012). *Nueva Roma. Mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*. CEEH.
- LÓPEZ LORENTE, V. D. (2014). La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano, *Roda da Fortuna*, 3(1), 410-450.
- LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, F. (2014). Entre la tradición castellana y la herencia andalusí. La arquitectura religiosa en Jerez de la Frontera desde la conquista cristiana hasta la irrupción del tardogótico (1264-1464) (pp. 64-99). En J. E. Jiménez López de Eguileta y P. J. Pomar Rodil (Coords.), *Limes Fidei. 750 años de Cristianismo en Jerez*. Ayuntamiento/Obispado de Asidonia-Jerez.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (1989). Notas sobre las empresas constructivas y artísticas del concejo de Sevilla en la Baja Edad Media 1370-1430. *Laboratorio de Arte*, 2, 11-27.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (1991). Notas sobre las empresas constructivas y artísticas del concejo de Sevilla en la Baja Edad Media 1370-1430 (Y II). *Laboratorio de Arte*, 4, 15-31.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J. (1992). El refectorio de San Agustín y la asimilación del gótico en Sevilla. *Archivo Hispalense*, 229, 109-130.





- MENÉNDEZ GONZÁLEZ, N. (2022). *Juan de Colonia y la construcción empírica. Saberes de las formas y del hacer en el preludio de la era del tratado arquitectónico*. Fundación VIII Centenario de la catedral de Burgos.
- MOLINA ROZALEM, J. F. (2016). *Fortificaciones de la Banda Morisca en la provincia de Sevilla*. Diputación Provincial.
- MORALES, Alfredo J. (1996). Arte mudéjar en Andalucía. En G. Borrás Gualis (Coord.), *El arte mudéjar* (pp. 119-136). Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO.
- MOURA SOARES, C. (2022). The Archival Sources of the Batalha Monastery (Portugal): Unique Collections for the Study of the Monument's Restoration Work in the 19th Century. *Anales de Historia del Arte*, 32, 255-288. <https://doi.org/10.5209/anh.83072>.
- MURPHY, J. (1795/2008). *Gothic Architecture: Designs of the Monastery of Batalha, 1795 album reprint* (M. João Neto, Ed.). Aletheia.
- NETO, M. J. (1997). *James Murphy e o restauro do Mosteiro de Santa Maria da Vitória no século XIX*. Editorial Estampa.
- NETO, M. J. (2019). A canopy from the Portuguese Medieval Monastery of Batalha: a singular example of micro-architecture in the Cloisters Collection. *ARTis ON*, 9, 182-191.
- NIETO SORIA, J. M. y VILLARROEL GONZÁLEZ, O. (2018). *Comunicación y conflicto en la cultura política peninsular. Siglos XIII al XV*. Sílex.
- OLLERO PINA, J. A. (2007): La caída de Anaya. El momento constructivo de la Catedral de Sevilla (1429-1434). En A. Jiménez Martín (Ed.), *La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la Catedral de Sevilla* (pp. 129-178). Vol. II. Universidad de Sevilla.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1677). *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal Ciudad de Sevilla*. Imprenta Real.
- PEREDA, F. (2005). Entre Portugal y Castilla: la secuencia formal de las capillas ochavadas de cabecera en el siglo XV. En J. Guillaume (Ed.), *Demeures d'Éternité. Églises et chapelles funéraires aux XV^e et XVI^e siècles* (pp. 49-64). Picard.
- PÉREZ VILLAAMIL, G. y DE LA ESCOSURA, P. (1842-1850). *España artística y monumental. Vistas y descripción de los monumentos más notables de España*. vol. 2. Casa de Alberto Hauser.
- PINTO PUERTO, F. (2006). Fábrica y forma del templo gótico. En AA.VV, *La catedral gótica de Sevilla: Fundación y fábrica de la obra nueva* (pp. 211-295). Universidad de Sevilla.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. (1996). Los canteros de la obra gótica de la catedral de Sevilla (1433-1528). *Laboratorio de Arte*, 9, 49-71.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. (1998). *Los canteros de la Catedral de Sevilla. Del gótico al Renacimiento*. Diputación de Sevilla.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. (2011). Cambio y continuidad en el proyecto gótico de la catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 23, 33-64.
- RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, J. C. y AMPLIATO BRIONES, A. L. (2024). El maestro Carlín y los pilares de la catedral de Sevilla: hacia una gramática del espacio tardogótico. *Lexicón*. 38, 21-36.
- ROMERO BEJARANO, M. (2014). *Maestros y obras de ascendencia portuguesa en el tardogótico de la baja Andalucía* [tesis doctoral, Universidad de Sevilla].

- ROMERO DORADO, A. (2022). *La capilla palatina de los duques de Medina Sidonia y la iglesia mayor de Sanlúcar de Barrameda: historia de una dualidad y de una hibridación*. [tesis doctoral, Universidad de Sevilla].
- ROMERO MEDINA, R. (2014). Los Rodríguez: una saga de maestros constructores a finales de la Edad Media en Jerez. En AA.VV., *750 aniversario de la incorporación de Jerez a la Corona de Castilla: 1264-2014* (pp. 385-407). Ayuntamiento de Jerez.
- ROMERO MEDINA, R. y ROMERO BEJARANO, M. (2017). La obra tardogótica de la Cartuja de la Defensa de Jerez de la Frontera. Reflexiones sobre la intervención de Diego de Riaño. *De arte: revista de historia del arte*, 16, 31-48.
- ROMERO MEDINA, R. y ROMERO BEJARANO, M. (2018). Diego de Riaño y la obra de la parroquia de Santiago de Utrera. Notas sobre la influencia portuguesa en la arquitectura bajoandaluza del último gótico. *Revista internacional d'Art*, 13, 23-34.
- SÁNCHEZ HERRERO, J. (1992). Sevilla medieval. En C. Ros Carballar (Dir.), *Historia de la Iglesia de Sevilla* (pp. 75-90). Castillejo.
- SERRA RAFOLS, E. (1947-1951). La nau de la Seu de Girona. *Miscel·lània Puig i Cadafalch*, 1, 198-204.
- TOMAN, R. (2011). *El gótico. Arquitectura, escultura y pintura*. Ullmann.
- TORRES BALBÁS, L. (1952). Arquitectura gótica. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- VALERO MOLINA, J. (2020). El proyecto de la portalada mayor de la catedral de Barcelona. El Mestre Carlí i el seu entorn professional. En F. Español y J. Valero (Eds), *Ianua Coeli. Portalades gòtiques a la Corona d'Aragó* (pp. 217-258). Institut d'Estudis Catalans.
- VILLAAMIL PÉREZ, G. y DE LA ESCOSURA, P. (1842-1850). *España artística y monumental*. Emilio Font.
- VILLARROEL GONZÁLEZ, O. (2007). Castilla y el Concilio de Siena (1423-1424): la embajada regia y su actuación. *En la España medieval*, 30, 131-171.
- VILLARROEL GONZÁLEZ, O. (2016). Autoridad, legitimidad y honor en la diplomacia: los conflictos anglo-castellanos en los concilios del siglo xv. *Espacio, tiempo y forma, Serie III, Historia Medieval*, 29, 777-813.
- VON KONRADSHHEIM, G. C. (1975). La famille monumentale de la cathédrale de Toledo et l'architecture gothique contemporaine. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 11, 545-563.
- YARZA LUACES, J. (1993). *Los Reyes Católicos: paisaje artístico de una monarquía*. Nerea.
- YARZA LUACES, J. (1997). Fuentes de la Historia del Arte I. En I. Bango Torviso (Dir.), *Historia* 16, 21. SGEL.
- YUSTE GALÁN, A. M. (2004). La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna. *Archivo Español de Arte*, 72(307), 291-300.

GEOMETRÍA DEL AFECTO. LA EMOCIÓN ESTÉTICA EN LA TEORÍA ARTÍSTICA DE PIET MONDRIAN

Isabel de la Cuétara San Luis 

Universidad de La Laguna (España)

icuetars@ull.edu.es

RESUMEN

Piet Mondrian se erige como una de las figuras capitales en la génesis de la pintura abstracta y como cofundador del grupo De Stijl. Su producción artística se distingue por una estricta economía de recursos plásticos: una geometría rigurosa de líneas rectas horizontales y verticales, junto con el uso de colores primarios y no-colores (blanco, negro y gris). A pesar de esta aparente limitación, Mondrian desarrolló una obra profundamente personal que ejerció una influencia perdurable en el arte y el diseño contemporáneos. Esta capacidad de articulación se fundamentó en una vasta labor teórica. Mondrian escribió más de 100 textos donde reflexionó sobre la práctica pictórica, el ritmo y la construcción del espacio bidimensional. El presente estudio propone analizar su teoría artística para indagar sus pensamientos acerca de la capacidad del arte de evocar en el espectador una emoción, qué tipo de emoción y mediante qué elementos, un aspecto frecuentemente ignorado debido al carácter racional y casi matemático de sus composiciones.

PALABRAS CLAVE: Piet Mondrian, emoción estética, giro afectivo, pintura abstracta.

GEOMETRY OF AFFECTION. AESTHETIC EMOTION IN PIET MONDRIAN'S ARTISTIC THEORY

ABSTRACT

Piet Mondrian emerged as one of the key figures in the genesis of abstract painting and as co-founder of the De Stijl group. His artistic output is distinguished by a strict economy of plastic resources: a rigorous geometry of straight horizontal and vertical lines, together with the use of primary colours and non-colours (white, black and grey). Despite this apparent limitation, Mondrian developed a deeply personal body of work that had a lasting influence on contemporary art and design. This capacity for articulation was based on a vast theoretical work, consisting of more than 100 texts in which he reflected on pictorial practice, rhythm and the construction of two-dimensional space. This study aims to analyse his artistic theory in order to investigate his thoughts on art's ability to evoke emotion in the viewer, what kind of emotion and through what elements, an aspect often overlooked due to the rational and almost mathematical nature of his compositions.

KEYWORDS: Piet Mondrian, aesthetic emotion, affective turn, abstract painting.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2026.11.04>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 11; junio 2026, pp. 81-94; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. INTRODUCCIÓN

Tanto la pintura como la teoría artística de Mondrian se sustentan en dos pilares fundamentales: por un lado, la representación equilibrada de las leyes cósmicas y universales mediante el uso de líneas rectas (horizontales y verticales) y los colores primarios y, por otro, una concepción utópica del arte.

Debido a las limitaciones de espacio, y para centrar el objetivo principal de la investigación –examinar cómo Mondrian describe la emoción artística–, este trabajo se centrará en el primero de los dos pilares mencionados: la representación equilibrada de las leyes cósmicas y universales mediante líneas horizontales y verticales, y en cómo estos son los elementos formales capaces de evocar emoción en el espectador.

Se analizará cómo Mondrian argumenta que la capacidad de la pintura neoplástica de evocar emociones en el espectador deriva de la representación equilibrada de las leyes cósmicas y universales mediante las líneas horizontales y verticales. Estos elementos son considerados por el artista capaces de englobar por sí mismos las leyes universales que subyacen en la realidad, así como de evocar una emoción «estético-expresiva» asociada a la pintura abstracta y diferenciada de las emociones individuales (psicológicas) relacionadas con la pintura naturalista.

Esta investigación se inscribe en el paradigma del «giro afectivo». Paradigma que en las últimas décadas se ha consolidado en la historia del arte como una corriente metodológica que busca trascender los límites del análisis iconográfico y representacional tradicional, proponiendo que la obra de arte no es un receptor pasivo, sino un agente activo capaz de producir encuentros sensoriales y emocionales (Moyano Ariza, 2020; Rampley, 2021).

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El andamiaje conceptual de este estudio es de carácter interdisciplinar y se apoya en primer lugar y de forma preferente en los escritos de Mondrian, así como en las principales fuentes filosóficas de las que se nutre su teoría artística. Dichas fuentes se examinan a la luz de aproximaciones relevantes al estudio de las emociones en estética y al más reciente paradigma del «giro afectivo», surgido en las últimas décadas como respuesta estratégica y ontológica al agotamiento del «giro lingüístico» en el postestructuralismo (Lara & Enciso, 2013; Moyano Ariza, 2020; Nader, 2015).

A lo largo de su carrera Mondrian escribió más de un centenar de textos teóricos que destacan por su unidad en torno a las cuestiones que trata: la representación pictórica de la estructura universal por medio de la horizontal y la vertical, el uso de los colores primarios y no-colores (blanco, negro y gris) y su visión utópica sobre el arte y su capacidad para mejorar la sociedad.

La década de 1920 marca la consolidación teórica de Mondrian. Durante este periodo publicó entre 1917-1920 en la revista *De Stijl* sus ensayos fundamentales: *La nueva imagen de la pintura* (Mondrian, 1983) y *Realidad natural y realidad abstracta* (Mondrian, 1973).

La nueva imagen de la pintura (Mondrian, 1983) fue escrita entre 1915 y 1916 durante su estancia en Laren, donde conoce a Van der Leek y Van Doesburg, germen del futuro De Stijl, y al matemático y teósofo Schoenmaekers (Jaffé, 1956, p. 44). Se compone de una serie de doce artículos publicados originalmente con el título *De Nieuwe Beelding in de schilderkunst* (*La nueva imagen de la pintura*), en el que desarrolla la fundamentación teórica del grupo De Stijl y establece las bases de su pensamiento artístico. En 1920, ya instalado en París, Mondrian reelaborará el texto para su publicación en francés bajo el título *Le Néoplasticisme* (Stangos, 1997, p. 125).

En este ensayo Mondrian trata de afirmar la abstracción pura como absoluto estético y la necesidad de emancipar la pintura de la dependencia de la representación naturalista (Kramer, 1995). Este primer ensayo debe mucho a la filosofía mística de Schoenmaekers, autor de *La nueva imagen del mundo* (1915) y *Principios de matemática plástica* (1916).

El segundo gran ensayo teórico se publica entre 1919 y 1920 en otra serie de doce artículos en la revista *De Stijl*, bajo el título *Natuurlijk en abstracte realiteit* (*Realidad natural, realidad abstracta*); escrito en forma de diálogo, adopta un tono menos normativo y más pedagógico. Se trata de un diálogo durante un paseo que se inicia en el campo y concluye en la ciudad entre tres personajes con distintas sensibilidades hacia la pintura y el arte: un aficionado a la pintura, un pintor naturalista y un pintor abstracto-realista. Este recurso permite a Mondrian presentar sus propias ideas de una manera didáctica, al exponerlas en palabras del pintor abstracto-realista, que va por un lado, explicando al aficionado a la pintura, y por el otro contrastando con el pintor naturalista.

Instalado en París, donde Mondrian reside desde 1919 hasta 1938, escribe varios artículos y ensayos, como el ya mencionado *Le Néoplasticisme* de 1920, publicado por la galería Leonce Rosenberg L'Effort Moderne, en el que aparece el término *neoplasticismo* acuñado por el propio Mondrian como traducción del original holandés *nieuwe beelding*. Otros artículos de esta época, en plena efervescencia del grupo De Stijl, se centran en la realización neoplástica en otras disciplinas artísticas como la música, primero relacionada con los «ruidistas» italianos en *De Bruiteurs futuristes Italiens*, publicado en la revista *De Stijl*, en 1921; *Het Neo-plasticisme (de Nieuwe Beelding) en zijn (Hare) realiseering In de muziek*, hasta su declarada pasión por el jazz y su relación con el neoplasticismo en «El jazz y el Neoplasticismo», publicado en *Internationale Revue i10* en 1927. O la arquitectura como «De realiseering van het Neo-plasticisme in verre toekomst in in de huidige architectuur», publicado en la revista *De Stijl* en 1922, o «L'Architecture Future Neoplasticienne» (La arquitectura neoplástica del futuro) en *L'Architecture vivante* en 1925.

En 1922 publica dos artículos para la revista *La vie des lettres et des arts* sobre la relación del neoplasticismo y la música: «La manifestation du neo-plasticisme dans la musique et les bruiteurs italiens» y «Le neo-plasticisme, sa realisation dans la musique et au theatre futur» (Seuphor, 1956, pp. 434-435).

Unos años después de abandonar el grupo De Stijl se produce un giro en la obra y la teoría de Mondrian, en sus pinturas va apareciendo una mayor complejidad lineal en detrimento de los planos de color, introduciendo un nuevo ritmo en sus

composiciones, apareciendo líneas dobles (o múltiples), una reducción del número de rectángulos de color, etc., al mismo tiempo, en sus textos se observa un cambio en su concepción de equilibrio, que se desplaza de la búsqueda de un equilibrio de contrarios equivalentes (considerado ahora por Mondrian como más estático) hacia el desarrollo de la idea del equilibrio dinámico (Bois *et al.*, 1995; Fallahzadeh, 2018), de esta última época antes de trasladarse a Nueva York, su escrito más conocido será «Arte plástico y arte plástico puro», publicado en la revista *Circle* en 1937.

Una vez instalado en Nueva York, en 1940 como artista consolidado realiza algunos escritos para galerías e instituciones artísticas de los que destacamos *Toward the True Vision of Reality* (Hacia la verdadera visión de la realidad), texto autobiográfico publicado como anexo a su primera exposición individual en la Valentin Gallery de New York, 1942 (Veen, 2013), y su ensayo *Abstract Art* como prefacio del catálogo de la exposición *Art of this Century* en el Guggenheim de Nueva York, de 1945.

3. MARCO TEÓRICO

Las fuentes teóricas y filosóficas de las que bebe Mondrian son la teosofía y el idealismo hegeliano, ambas de ascendencia neoplatónica.

Su adhesión a la Sociedad Teosófica en 1909 influyó decisivamente en su concepción de una realidad inmutable más allá de las apariencias sensibles. No obstante, hay que precisar que, aunque la relación de Mondrian con la teosofía es fundacional, existió un marcado conflicto intelectual, ya que el artista aceptaba la doctrina teosófica como verdad incuestionable, pero despreciaba el gusto artístico de los «teósofos» oficiales, quienes preferían un arte simbólico y naturalista en lugar de la vanguardia (Sarriugarte Gómez, 2011). Los distintos desencuentros entre Mondrian y la sociedad teosófica han sido ampliamente estudiados en distintos trabajos (Blotkamp, 1994; Bris-Marino, 2014; Oechslin, 2010).

Mondrian retoma el idealismo hegeliano fundamentalmente a partir de la concepción del arte como la «aparición sensible de la idea», donde lo formal y lo espiritual se reconcilian en una síntesis dialéctica (Biemel, 1962; Blanco, 2011).

El estudio de la emoción estética que define Mondrian se abordará a partir de sus escritos en el marco de algunas teorizaciones sobre las emociones en el campo de la estética, como las diferencias entre «emociones estéticas» y «naturales» (Maillard, 2000; Yanal, 1999), así como la noción del placer desinteresado de Kant y cómo este se relaciona con la idea de emoción estética que define Mondrian (Berger, 2024; Izarraga, 2014). Asimismo, este estudio se sitúa en el marco del giro afectivo, de implantación reciente en historia del arte pero de presencia creciente.

En el marco del giro afectivo, resultan pertinentes las tesis de Todd Cronan sobre el «formalismo afectivo» (Cronan, 2013), que sostiene que la experiencia estética se funda en sensaciones corporales y afectivas y que las obras ejercen cierto control sobre el espectador. Si bien gran parte de estos estudios se centra en el arte representacional (Moyano Ariza, 2020), aquí se contrasta la distinción propuesta por la teoría del afecto entre afecto y emoción/sentimiento con los criterios de Mondrian

para diferenciar emociones psicológicas y emoción estético-expresiva con el propósito de superar la centralidad otorgada al arte representacional.

El interés por el afecto no responde únicamente al intento de volver a conectar con las dimensiones emocionales del arte, ni a persuadir a los historiadores del arte de abandonar lo que James Elkins denomina la «torre de marfil de la falta de lágrimas» (Elkins, 2001). También se sustenta en la convicción de que atender las cualidades afectivas de la experiencia estética tiene consecuencias en cómo concebimos la historia del arte.

4. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este trabajo es analizar el papel de la emoción en los escritos teóricos y cómo Mondrian lo traslada a su pintura, analizando cómo el autor define y categoriza la experiencia afectiva en el arte abstracto, así como las diferencias que establece entre la emoción individual (psicológica) y la emoción universal (estética).

Para ello se emplea una metodología de investigación cualitativa que parte de la revisión de la fuentes, a partir del examen de algunos de los textos fundamentales de Mondrian para reconstruir su sistema teórico. El corpus analizado incluye ensayos clave como *La nueva imagen de la pintura* (1917-1918) y *Realidad natural y realidad abstracta* (1919-1920), así como textos tardíos como *Arte plástico y arte plástico puro* (1937) y *Un nuevo realismo* (1943). El análisis contrasta estos textos con fuentes historiográficas especializadas, poniendo especial atención a los debates contemporáneos sobre emoción y afecto.

5. LA ONTOLOGÍA DE LO UNIVERSAL Y LA «DOCTRINA DE LOS OPUESTOS»

Mondrian desarrolla su teoría artística en un extenso conjunto de escritos en los que define el contenido de la pintura como representación de lo universal. Este universal, en la esfera de las filosofías idealistas y neoplatónicas, constituye la auténtica y única realidad objetiva, aquella que contiene en sí misma toda la existencia.

La concepción de la realidad como universal se fundamenta en una concepción dualista del mundo que Mondrian asume de la teosofía. Teóricos como Mme. Blavatsky y Schoenmaekers conciben el absoluto como una serie de parejas de opuestos que evolucionan hasta alcanzar un perfecto equilibrio en una unidad universal (Crego, 1997, pp. 101-102).

En *La nueva imagen de la pintura* Mondrian define lo absoluto como unidad universal basada en una única ley: la relación equilibrada de opuestos, introduciendo así dichos elementos de clara raíz teosófica «La relación equilibrada es la representación más pura de lo universal, de la armonía y de la unidad que constituyen características de la mente» (Chipp *et al.*, 1995, p. 347)



En los textos analizados, esta doctrina de los opuestos aparece como una constante en la que interior, objetivo y universal son equivalentes y remiten en última instancia a una realidad metafísica. Sus contrarios exterior, subjetivo y particular, en cambio, hacen referencia a la realidad perceptiva. El equilibrio entre ambas esferas determina la aparición de lo universal.

En la práctica pictórica Mondrian traduce esta doctrina de los opuestos a los pares color/no color y horizontal/vertical. Para él, las líneas horizontales y verticales constituyen los máximos exponentes de principios opuestos, y son capaces de expresar plásticamente el resto de binomios (interior-exterior; espíritu-naturaleza). En *La nueva imagen del mundo* (1915), según recoge Stangos (1997), Mondrian afirma: «los dos extremos absolutos fundamentales que conforman nuestro planeta son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la trayectoria de la tierra alrededor del sol, y el movimiento vertical y profundamente espacial de los rayos que tienen su origen en el centro del sol» (p. 122).

En la obra pictórica de Mondrian se manifiesta de forma cada vez más explícita una depuración progresiva hacia la oposición de líneas horizontales y verticales que articula su pensamiento teórico. El estudio de sus obras tempranas, particularmente sus estudios de árboles y algunos paisajes costeros, permite observar cómo el artista desarrolla un proceso de depuración de las formas naturales hacia la configuración de su lenguaje plástico maduro.

Este proceso se observa en una serie de dibujos —conocidos como «Pier and ocean»— que realiza entre 1914 y 1917, en los que Mondrian reduce el motivo naturalista a una estructura de líneas horizontales —abstracción de las olas del mar— y verticales —depuración de la estructura del muelle— que se entrecruzan en el espacio blanco del lienzo siguiendo un esquema rítmico y equilibrado, en el que se advierte la búsqueda de armonía.

Estas composiciones aún no logran la síntesis unitaria que persigue Mondrian, y en los años siguientes el artista prolonga las pequeñas líneas hasta convertirlas en cuadrados y rectángulos de color que ocupan todo el plano pictórico. Continuando con el proceso anteriormente mencionado e iniciando la transición decisiva en su trayectoria hacia su estilo neoplástico maduro, como puede observarse en su obra *Composition C* (1920), actualmente en el MoMA de Nueva York.

Será a partir de la década de 1920, coincidiendo con la consolidación del grupo De Stijl, cuando Mondrian desarrolle su estilo maduro. En este periodo introduce líneas más gruesas y organiza sus composiciones en torno a un gran cuadrado, que se rodea de una serie de cuadrados y rectángulos menores de colores primarios. Estos difieren entre sí en tamaño y proporciones, conformando así un sistema compositivo que hace visible la estructura universal a partir de la relación equilibrada de opuestos.

En obras de su estilo neoplástico como *Composition with large red plane, yellow, black, gray and blue* (1921, Kunstmuseum Den Haag), *Composition with blue, yellow, red, black and gray* (1922, Stedelijk Museum Amsterdam), *Composition with red, blue and yellow* (1930, Kunsthau Zürich) vemos cómo el cuadrado adquiere un papel central, no solo por su tamaño y ubicación en el lienzo, sino porque se revela como el equilibrio perfecto entre la horizontal y la vertical, es decir, como la formalización visual

de la equivalencia entre principios opuestos. En contraste, los rectángulos que rodean esta figura central introducen tensiones visuales y rítmicas que evocan la dimensión mutable de la realidad sensible. Así, la interacción entre unidad y diversidad, estabilidad y dinamismo, determina no solo la organización del cuadro, sino también el modo en que Mondrian articula visualmente sus principios teóricos.

La ontología de lo universal y la doctrina de los opuestos constituyen no solo la base de la fundamentación teórica de su pintura, sino, como veremos a continuación, el fundamento de su concepción de emoción en la pintura. Esta se fundamenta en tres pilares: la emoción de la belleza universal, la emoción estético-expresiva y las diferencias entre la emoción psicológica y la estética.

La emoción de la belleza universal deriva de la noción de lo absoluto, fuente de inspiración del artista, y contenido que aspira a expresar en sus cuadros. En *La nueva imagen de la pintura*, Mondrian (1983) señala: «El artista realmente moderno siente conscientemente lo abstracto de la emoción de la belleza: reconoce conscientemente que la emoción de la belleza es cósmica, universal» (p. 16). La emoción de la belleza no es, por tanto, un sentimiento accidental ni una respuesta caprichosa del sujeto, sino una percepción consciente de lo absoluto del artista «realmente moderno», es decir, abstracto.

Esta idea de emoción de la belleza universal no es nueva, se inscribe en lo que Tatarkiewicz denomina la «Gran Teoría», de filiación neoplatónica, que asocia la belleza con el orden, la proporción y la interrelación de las partes, identificando la experiencia estética con el placer de su percepción (Tatarkiewicz, 2001, pp. 157-161).

Desde la Antigüedad y durante la vigencia de esta teoría, el efecto que producen en el receptor las obras de arte se define como un simple hedonismo entendido como un mero placer en la contemplación de obras bellas. Encontramos esta concepción en autores como Demócrito (como se cita en Tatarkiewicz, 2001, p. 187): «los grandes placeres nacen de contemplar las obras hermosas» o en la sentencia que Platón (como se cita en Tatarkiewicz, 2001, p. 187) atribuye a los sofistas en su diálogo *Hipias Mayor*: «lo hermoso es lo que produce placer por medio del oído y de la vista».

Mondrian, por el contrario, propone que es a través de un proceso que define como purificación y profundización de los sentimientos como se llegan a superar los sentimientos primarios de deseo, dolor o arrebató, para llegar así a la emoción de la belleza.

En la realidad vital de la abstracción, el hombre nuevo ha superado los sentimientos de deseo, de gozo, de arrebató, de dolor y de horror. En la constante emoción de la belleza estos sentimientos son purificados y profundizados. Llega a una visión mucho más profunda de la realidad sensible (Jaffé, 1956, p. 129).

Mondrian cree que la unidad de lo universal se encuentra oculta en la realidad aparente y se puede llegar a percibir mediante la contemplación profunda de la realidad, abstrayendo o eliminando aquello que los objetos que percibimos tienen de accidental, temporal o individual, hasta que salga a la luz aquello que tienen en común: la unidad universal.



Ya se ha analizado cómo Mondrian alcanza la configuración de su estilo maduro mediante un proceso de depuración formal que culmina en composiciones en las que el elemento principal es un cuadrado, entendido como manifestación plástica de lo universal, rodeado de formas cuadrangulares y rectangulares de distintas proporciones y colores, en lo que entendemos como la traslación pictórica de sus principios teóricos.

No se trata únicamente de un ejercicio de reducción estilística, sino de la construcción deliberada de un espacio pictórico capaz de materializar las leyes universales que Mondrian identifica con lo absoluto. De este modo, la práctica pictórica de Mondrian no solo sintetiza su proyecto formal, sino que establece las bases para su concepción de la emoción en el arte abstracto.

En un proceso análogo al de depuración formal descrito anteriormente, el artista depura progresivamente las formas desde lo natural hacia lo universal, lo que le permite descubrir que el uso de colores primarios libera al color de las sensaciones individuales y que son la línea recta y el ángulo recto los elementos capaces de evocar esta emoción libre de deseo individual, permitiendo que manifieste únicamente la «emoción silenciosa de lo universal».

En la pintura real-abstracta, el color primario solo quiere decir que el color actúa como color básico. El color primario aparece, por lo tanto, muy relativamente, lo principal es que el color esté libre de lo individual y de sensaciones individuales y que solo manifieste la emoción silenciosa de lo universal (Mondrian, 1983, p. 34).

Por tanto, para Mondrian la emoción asociada a la belleza universal capaz de evocar la pintura será de origen formal, al no surgir de la representación de una escena, sino que será causada por los componentes plásticos de la pintura. Según Mondrian (1983) «Por la propia pintura, el artista llegó a entender (...) que la apariencia de lo universal como matemático es lo esencial de toda emoción de la belleza puramente estético-expresiva» (p. 33).

La apariencia de lo universal como matemático tiene una clara vinculación con los escritos del teósofo Schoenmaekers ya comentada, y es esta apariencia la que provocará una emoción de la belleza puramente estético-expresiva que el artista llega a comprender mediante el ejercicio de la propia pintura. De esta manera, Mondrian sostiene que existe una emoción específica propia de las obras de arte, separada de la emoción causada por la belleza de la naturaleza.

Esta emoción estético-expresiva será evocada en el espectador por las líneas horizontales y verticales y los colores, pues, como vimos, según la doctrina de los opuestos las líneas horizontales y verticales constituyen para Mondrian los máximos exponentes de principios opuestos capaces de expresar plásticamente el resto de binomios. De este modo, la pintura neoplástica de Mondrian se presenta como un espacio donde la interacción regulada de horizontales, verticales y planos de color pueden operar como un dispositivo sensible capaz de evocar en el espectador lo que Mondrian denomina una emoción estético-expresiva.

En sus últimos escritos, Mondrian ahonda en esta idea de una emoción exclusiva del ámbito artístico, diferenciada de las emociones psicológicas al ser evocada en

el espectador por las líneas y colores de la obra de arte y no por la representación mimética de la realidad.

A diferencia de las emociones psicológicas –transitorias, individuales y ligadas a la representación naturalista–, esta emoción posee un carácter constante y universal, pues emerge de la contemplación de las relaciones puras entre líneas y colores. Tal distinción se articula con la diferencia entre afecto y emoción trabajada en el giro afectivo contemporáneo.

A partir de la década de 1930 Mondrian comienza a experimentar en obras como *Composition in White, Black, and Red* (1936, MoMA) o *Composition with Lines and Colour: III* (1937, Kunstmuseum Den Haag) con la reducción progresiva del número planos de color y la multiplicación de líneas, ahondando ahora en la investigación de las relaciones entre las direcciones opuestas. Esta etapa marca un desplazamiento hacia un equilibrio dinámico, en contraste con las formulaciones más estáticas de sus composiciones anteriores.

En *La Morfología y la neoplástica* (1930), «todo artista verdadero ha sido inconscientemente emocionado por la belleza de la línea o del color y por las relaciones de ellos entre sí, no por lo que pudieran representar» (Mondrian, 1930, como se cita en González García *et al.*, 1979, pp. 239-244).

Este tipo de discurso sobre las emociones estéticas aparece en muchos de los escritos de los artistas de vanguardias, en los que se defiende que el arte es capaz de generar otro tipo de emoción evocada únicamente por el propio arte y sus elementos formales (Infante, 2012, p. 76). Estas ideas aparecen a partir de una relectura de la *Crítica del juicio*, de Kant, a finales del s. XIX y principios del XX por los teóricos formalistas.

En la *Crítica del juicio*, Kant desarrolla una teoría del gusto dual que separa el juicio estético de los sentidos (o empírico) del juicio reflexionante o puro. El juicio estético de los sentidos es aquel que se basa en el sentimiento de placer estimulado por la reacción fisiológica de la sensación, mientras que el juicio estético reflexionante o puro se aleja de la impresión de los sentidos.

Estas consideraciones sobre el gusto establecen las bases para entender el juicio estético como un juicio autónomo liberado de cualquier interés en satisfacer necesidades materiales, cognitivas o de cualquier otra índole (Marchán Fiz, 1987, pp. 45-53), a partir de las que los teóricos formalistas de finales del s. XIX y principios del XX tratarán de encontrar una explicación de lo artístico como actividad autónoma, y de la experiencia estética como experiencia de lo formal en los objetos artísticos (Bozal, 1996, pp. 255-260; Lizarraga, 2014). Esta corriente historiográfica dará un fuerte empuje a la noción de autonomía del arte, iniciada a finales del siglo XVIII y que adquiere gran desarrollo y aceptación con las primeras vanguardias del s. XX.

El formalismo en un principio busca desterrar cualquier concepto que ape-lara a la emoción o sentimientos en torno al arte, pues entendían la autonomía artística exclusivamente en términos de emancipación formal. Sin embargo, comienzan a desarrollar constructos en torno a una emoción (sentimiento o placer) que sería evocado por la constitución formal de las obras de arte, no por la escena representada, incluso en las artes representacionales.



Destacamos en este redireccionamiento del formalismo hacia una nueva valoración de los afectos la figura de Clive Bell, quien, con su teoría de la forma significativa, vincula de manera más clara un tipo especial de emoción a las propiedades formales de la obra de arte:

las líneas y los colores combinados de una manera particular, ciertas formas y relaciones de formas, despiertan nuestras emociones estéticas. Estas relaciones y combinaciones de líneas y colores, estas formas estéticamente conmovedoras, las llamo «forma significativa»; y la «forma significativa» es la única cualidad común a todas las obras de arte visual (Bell, 1914, p. 8).

Bell define la emoción estética como la respuesta de la percepción del artista a las formas significantes en la naturaleza, que al trasladarlas a la obra serán capaces de evocar en el público una respuesta afectiva estética alejada de cualquier emoción cotidiana que pueda haber sido provocada por el tema (Bell, 1914). Planteamiento similar al proceso de purificación mediante la práctica artística que establece Mondrian.

En el pensamiento de Mondrian, la distinción entre la belleza estético-expresiva y las emociones psicológicas es fundamental para probar la validez de la pintura abstracta. Esta dicotomía permite separar una respuesta espiritual y constante de los impulsos biológicos o sentimentales.

Mondrian argumenta que las emociones psicológicas son de carácter transitorio, en contraste con la emoción estético-expresiva, que, aunque menos intensa, es más duradera. Esta última constituye, además, uno de los componentes fundamentales para determinar que un artefacto sea considerado como arte, en lo que coincide con algunos teóricos formalistas. Seuphor (1956) dice: «Una emoción de la belleza en la que el elemento individual es más o menos dominante es una emoción temporal. Solo el plasticismo puro de lo universal puede satisfacerlos sin cansarnos» (p. 340).

En *Un nuevo realismo* (1943), Mondrian profundiza en la noción de la emoción de la belleza universal, y cómo esta ya no depende de la representación mimética, sino de la capacidad de la obra para activar un modo de percepción depurado, capaz de trascender los impulsos sensoriales inmediatos.

La representación objetiva evoca una emoción universal, indescriptible y por lo tanto constante (...) Ambas, la expresión plástica y la manera en que un trabajo es ejecutado, constituyen ese «algo» que evoca nuestra emoción y lo convierte en «arte». Debemos insistir, sin embargo, que el arte se expresa a través de la emoción universal y no es una expresión de emoción individual. Es una expresión estética de la realidad y de los hombres captada por una percepción universal (Mondrian, 1961, p. 41).

Al confrontar la idea de la emoción universal evocada por el arte abstracto con la emoción individual o subjetiva, Mondrian introduce algunos aspectos interesantes, como la especificación de indescriptible y constante de la emoción universal, y la identificación de la emoción estética con aquello que convierte un objeto en arte.

Esta diferenciación clara entre las emociones psicológicas o biológicas, que son de carácter temporal, ligadas al mundo perceptivo y al arte naturalista, y la emoción estética, de carácter universal, menos intensa pero más duradera y constante,

ligada al arte abstracto, es una de las bases para comprender la especificidad de la emoción estético-expresiva.

Según lo analizado, para Mondrian existe una emoción estético-expresiva de alcance universal, distinta de las emociones psicológicas individuales, que surge de los elementos formales puros —líneas horizontales y verticales y colores primarios— que expresan las leyes universales de lo absoluto.

De este modo, la pintura neoplástica de Mondrian se presenta como un espacio donde la interacción regulada de horizontales, verticales y planos de color puede operar como un dispositivo sensible capaz de evocar en el espectador, lo que Mondrian denomina una emoción estético-expresiva.

6. CONCLUSIONES

Mondrian sostiene que la pintura abstracta, y más concretamente la neoplástica, no es una negación del sentimiento, sino un medio para alcanzar la «emoción de la belleza», entendida como una emoción superior y universal, independiente de la representación naturalista.

Esta emoción estética, provocada por la belleza universal, tiene su correlativo plástico en lo que él denomina la «emoción estético-expresiva», evocada en el espectador de manera autónoma por la relación equilibrada de los recursos pictóricos (líneas y colores), funcionando como un equivalente de las leyes profundas de la naturaleza.

La lectura de Mondrian desde la perspectiva del giro afectivo permite mostrar que su neoplasticismo no neutraliza la dimensión sensible, sino que la reorienta: las oposiciones horizontales/verticales y color/no-color, organizadas en equilibrio riguroso, operan como dispositivos de modulación afectiva, capaces de sustituir la excitación psicológica contingente por una emoción estético-expresiva más estable y universal. Este desplazamiento coincide con la premisa central del giro afectivo en historia del arte, que concibe la obra no como un receptor pasivo, sino como un agente capaz de producir encuentros sensoriales y emocionales que exceden la pura representación iconográfica.

Se ha expuesto cómo Mondrian distingue entre una respuesta espiritual y estable —que identifica con la emoción estético-expresiva— y los impulsos biológicos o sentimentales de carácter transitorio. Esta distinción encuentra un correlato directo en el marco conceptual de la teoría contemporánea del afecto, particularmente en la diferenciación entre «afecto» y «emoción/sentimiento».

Lejos de constituir una mera variación terminológica, dicha distinción implica un desplazamiento ontológico: el *afecto* se concibe como una intensidad previa a su codificación lingüística, una reacción inmediata del organismo anterior a su interpretación social (Moyano Ariza, 2020, p. 8; Nader, 2015, p. 243), lo cual coincide con la caracterización de Mondrian de las emociones psicológicas como estados individuales, cambiantes y contingentes.

Por el contrario, la emoción/sentimiento supone la intervención de facultades cognitivas superiores (Moyano Ariza, 2020, p. 8), y se alinea con el proceso de



purificación que, según Mondrian, tiene lugar en el ejercicio de la práctica pictórica: un proceso mediante el cual el artista trasciende los impulsos primarios –deseo, dolor, arrebató– para acceder a la emoción de la belleza, entendida como percepción depurada, universal y constante.

En definitiva, el examen de la teoría artística de Mondrian revela que la depuración extrema de los medios –líneas horizontales y verticales, colores primarios y no-colores– no responde a un programa de austeridad formal, sino a la búsqueda de una emoción estético-expresiva que trascienda lo psicológico y se establezca en una percepción universal de la belleza.

RECIBIDO: 03/03/2026; ACEPTADO: 01/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BELL, C. (1914). *Art*. Chatto & Windus.
- BERGER, L. (2024). Kant's account of emotive art. *Inquiry-an Interdisciplinary Journal of Philosophy*. <https://doi.org/10.1080/0020174X.2024.2348817>.
- BIEMEL, W. (1962). La estética de Hegel. *Convivium*, 13, 147-162.
- BLANCO, C. (2011). Hacia una definición hegeliana del arte. *Thémata. Revista de Filosofía*, 44, 126-146.
- BLOTKAMP, C. (1994). *Mondrian: The Art of Destruction*. Reaktion Books.
- BOIS, Y.-A., JOOSTEN, J., JANSSEN, H., & MONDRIAN, P. (1995). *Piet Mondrian, 1872-1944* (A. Zander, Ed.). Bulfinch Press.
- BOZAL, V. (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 2 (Vol. 2). Visor.
- BRIS-MARINO, P. (2014). The influence of Theosophy on Mondrian's neoplastic work. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26(3), 489-504. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2014.v26.n3.42960.
- CHIPP, H. B., SELZ, P. H., & TAYLOR, J. C. (1995). *Teorías del arte contemporáneo: Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Akal.
- CREGO, C. (1997). *El espejo del orden*. Akal.
- CRONAN, T. (2013). *Against affective formalism: Matisse, Bergson, modernism*. University of Minnesota Press.
- ELKINS, J. (2001). *Pictures & tears: A history of people who have cried in front of paintings*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203990322>.
- FALLAHZADEH, A., & GAMACHE, G. (2018). Equilibrium and rhythm in Piet Mondrian's Neo-Plastic compositions. *Cogent Arts & Humanities*, 5(1), Article 1525858. <https://doi.org/10.1080/23311983.2018.1525858>.
- SARRIUGARTE GÓMEZ, I. (2011). La iconografía floral teosófica de Piet Mondrian. *Quintana: Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, 10, 269-280. <https://doi.org/10.15304/qui.10.670>.
- GONZÁLEZ GARCÍA, A., CALVO SERRALLER, F., & MARCHÁN FIZ, S. (1979). *Escritos de arte de vanguardia, 1900/1945*. Ediciones Turner, Fundación F. Orbegozo.
- INFANTE, F. (2012). Emoción, identificación y autonomía estética. *Fedro: revista de estética y teoría de las artes*, 11, 56-79.
- JAFFÉ, H. L. C. (1956). *De Stijl 1917-1931: The Dutch contribution to modern art*. J. M. Meulenhoff.
- KRAMER, H. (1995). Mondrian & mysticism: «My long search is over». *New Criterion*, 14(1), 4-14.
- LARA, A., & ENCISO, G. (2013). El Giro Afectivo. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 13(3), 101-120. <https://atheneadigital.net/article/view/v13-n3-lara-enciso>.
- LIZARRAGA, P. (2014). De Kant a Fry: Del formalismo trascendental al figurativo. *Pensamiento y Cultura*, 17(2), 29-46.
- MAILLARD, C. (2000). Emociones Estéticas. *Thémata: Revista de Filosofía*, 25, 49-53.
- MARCHÁN FIZ, S. (1987). *La estética en la cultura moderna: De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Alianza.
- MONDRIAN, P. (1961). *Arte plástico y arte plástico puro*. Editorial Victor Leru.



- MONDRIAN, P. (1973). *Realidad natural y realidad abstracta* (R. Santos, Trad.). Barral Editores.
- MONDRIAN, P. (1983). *La nueva imagen en la pintura: La realización del neoplasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy* (A. Peels, Trad.). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia.
- MOYANO ARIZA, S. (2020). Affect Theory with Literature and Art: Between and Beyond Representation. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 20(2). <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2319>.
- NADER, L. (2015). An affective art history (B. Koschalka, Trans.). *Teksty Drugie*, 2(8), 236-261. <https://doi.org/10.18318/td.2015.en.2.15>.
- OECHSLIN, W. (2010). «God wekt geometrisch» - «Los holandeses» lo hacen de otra forma: Cosmológico-matemática, teosófica y arquitectónicamente. *RA: Revista de Arquitectura*, 12, 89-110.
- RAMPLEY, M. (2021). Agency, affect and intention in art history: Some observations. *Journal of Art Historiography*, 24, 1-21. <https://doi.org/10.48352/uobxjah.00003428>.
- SEUPHOR, M. (1956). *Piet Mondrian: Life and work*. H. N. Abrams. <http://archive.org/details/piet-mondrianlife00seup>.
- STANGOS, N. (1997). *Conceptos de arte moderno* (J. S. Blanco, Trad.). Alianza.
- TATARKIEWICZ, W. (2001). *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos.
- VEEN, L. (2013). Piet Mondrian's autobiographical writings (1941-43). *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 37(1), 61-85.
- YANAL, R. J. (1999). *Paradoxes of Emotion and Fiction*. Penn State University Press. <https://doi.org/10.5325/j.ctv14gp1jm>.



EL SALÓN DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» ENTRE 1980 Y 1990: UN ANÁLISIS DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

Mariel Carrubba Laraignée 
Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)
marielcarrubba@gmail.com

Leticia Orieta 
Universidad Nacional de Cuyo (Argentina)
laetitiaoh@gmail.com

RESUMEN

Este artículo analiza los premios otorgados por el Salón de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» desde la perspectiva de género durante el período 1980-1990. El certamen organizado por el Museo Sívori desde 1945 se ha consolidado como una instancia sostenida de reconocimiento artístico en el ámbito local y como una de las vías más efectivas para el ingreso de obras de artistas mujeres a la colección.

El estudio se basa en estadísticas de género y adopta un enfoque metodológico que combina análisis cuantitativos y cualitativos aplicados a este segmento de la colección. Este abordaje permitió establecer la proporción de obras realizadas por mujeres e identificar las disciplinas en las que su participación resultó más significativa. El análisis se complementa con testimonios de las artistas premiadas, lo que permite contextualizar e interpretar los datos obtenidos. En conjunto, los resultados habilitan una reflexión crítica sobre los mecanismos de reconocimiento institucional y la visibilidad de las artistas en el ámbito del salón.

PALABRAS CLAVES: historia del arte, perspectiva de género, patrimonio, estadísticas de género, certámenes de arte.

THE «MANUEL BELGRANO» FINE ARTS SALON BETWEEN 1980 AND 1990:
AN ANALYSIS FROM A GENDER PERSPECTIVE

ABSTRACT

This article analyzes the awards granted by the «Manuel Belgrano» Visual Arts Salon from a gender perspective during the period 1980-1990. The Salon, organized by the Sívori Museum since 1945, has established itself as a sustained platform for artistic recognition at the local level and as one of the most effective channels for incorporating works by women artists into the collection.

The study is based on gender statistics and adopts a methodological approach that combines quantitative and qualitative analyses applied to this segment of the collection. This approach made it possible to determine the proportion of works created by women and to identify the disciplines in which their participation was most significant. The analysis is complemented by testimonials from the award-winning artists, which help contextualize and interpret the data obtained. Taken together, the results enable a critical reflection on the mechanisms of institutional recognition and the visibility of female artists within the salon context.

KEYWORDS: Gender perspective, heritage, percentages, art salon, gender statistics.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2026.11.05>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 11; junio 2026, pp. 95-117; ISSN: e-2660-9142

[Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](#)



1. EL SALÓN DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO»

El formato de salón artístico se remonta al París del siglo XVIII y debe su denominación al Salón Carré del Palacio del Louvre, espacio en el que tuvo lugar su primera edición. En sus orígenes funcionó como exposición oficial de la Academia de Bellas Artes y se celebraba de manera anual o bienal. Su propósito consistía en fomentar la producción de artistas vivos y difundir los criterios estéticos dominantes en el ámbito académico francés. Concebido como una instancia competitiva evaluada por un jurado, el salón se consolidó tempranamente como un mecanismo de validación y consagración dentro del sistema artístico (Museo Nacional de Arte, 2012).

Con el tiempo, este formato expositivo trascendió el contexto francés y se difundió en distintos países, convirtiéndose en un componente central de la institucionalidad artística moderna. Su carácter periódico y la presentación de obras contemporáneas favorecieron la emergencia de una noción de actualidad artística entendida como un campo dinámico y en constante transformación (Guerrero, 2015). En este marco, los salones contribuyeron a otorgar visibilidad a las y los creadores, a la formación de un público moderno y al desarrollo de la crítica especializada, al tiempo que pusieron de manifiesto las tensiones, jerarquías e interacciones propias del campo cultural (Bourdieu, 2002).

En Argentina, estos salones también desempeñaron un papel decisivo en la conformación de las colecciones públicas. A través de los premios adquisición, numerosos museos incorporaron producciones contemporáneas a sus acervos, ampliando de manera significativa su patrimonio. Paralelamente, el sistema de distinciones operó como un dispositivo de reconocimiento artístico: para creadores emergentes podría significar el inicio de una legitimación institucional, mientras que para figuras ya establecidas representaba una reafirmación de sus trayectorias.

El Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori, ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, fue fundado en 1933 con el objetivo de conformar una colección representativa del arte argentino a lo largo de sus distintos períodos. Durante sus primeras décadas, el acervo creció principalmente mediante donaciones y compras directas de las piezas. A este proceso se sumaron los premios municipales otorgados en el marco del Salón Nacional de Bellas Artes, donde una sección específica –denominada «Premio Municipal»– incorporaba automáticamente las obras distinguidas al patrimonio, favoreciendo así su ampliación. Un impulso decisivo para esta institución tuvo lugar en 1944 con la creación del Salón Municipal de Otoño de Artes Plásticas, que en 1955 adoptó la denominación «Manuel Belgrano», alcanzó gran relevancia dentro del ámbito artístico local y, desde entonces, promueve la producción contemporánea y contribuye de manera sostenida al crecimiento del Museo Sívori mediante la incorporación de las obras distinguidas en cada edición.

El proceso de selección está a cargo de jurados de amplia experiencia en el ámbito artístico; algunos son designados por la municipalidad (actual Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) y otros son elegidos por votación de las y los artistas. En sus primeras ediciones el certamen comprendía las categorías de pintura, escultura y grabado; dibujo y monocopia se incorporaron en 1955 y 1963, respectivamente. En la actualidad se conceden tres premios en cada una de las primeras cuatro disciplinas



y un único galardón en monocopia, lo que suma un total de trece distinciones cuyas obras pasan a integrar la colección del museo. La/os artistas premiada/os reciben una asignación económica establecida por decreto en el reglamento del concurso, monto que se actualiza periódicamente. Asimismo, la obtención del primer premio otorga el derecho a percibir un subsidio mensual y vitalicio a partir de los cincuenta años (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, 2007).

A lo largo de su historia, el museo impulsó también otros certámenes cuyos premios tuvieron carácter de adquisición, entre ellos el Premio «Benito Quinquela Martín», el Premio «Artistas del Interior» y el «Salón Anual de Manchas», iniciativas que ya no se llevan a cabo. Por su parte, el «Salón de Arte Textil» creado en 1972, a partir de 1980 adopta un formato bienal conocido como «Bienal de Arte Textil». En la actualidad, esta Bienal y el «Salón Manuel Belgrano» son las convocatorias que continúan vigentes dentro de la programación institucional, consolidándose como dispositivos centrales en el enriquecimiento de su colección.

2. JUSTIFICACIÓN

Este artículo analiza las premiaciones otorgadas por el Salón de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» desde la perspectiva de género durante el período 1980-1990. Este recorte, que distingue entre obras de artistas mujeres y hombres, se sustenta en los análisis del patrimonio del museo, los cuales ponen en evidencia una brecha significativa. A partir de un estudio cuantitativo con perspectiva de género aplicado a la colección desde 1945 hasta 2018 (Carrubba; Orieta, 2020), se constató que del total de obras que integran el patrimonio del museo solo el 16% correspondía a artistas mujeres. Asimismo, el análisis del modo de ingreso de las obras de artistas mujeres arrojó que el 71% de estas piezas fue gracias a los distintos salones organizados por la institución.

Este relevamiento, aplicado cronológicamente, permitió identificar que durante la década de 1950 las distinciones otorgadas a artistas mujeres en los diferentes certámenes realizados en el museo representaron el 10,5% del total, mientras que a partir de la década de 2010 comenzó a registrarse una distribución más equitativa (tabla 1). Es importante destacar que la Bienal de Arte Textil constituye también una instancia relevante para la incorporación de obras de artistas mujeres a la colección, en gran medida debido a la mayor participación femenina tanto en su organización como en su convocatoria. De dicha investigación se desprendió que los distintos certámenes artísticos organizados por la institución continúan siendo una de las vías más efectivas para la incorporación de prestigiosas obras de artistas mujeres al patrimonio.

TABLA 1. INFORMACIÓN SOBRE LOS CATÁLOGOS DEL SALÓN «MANUEL BELGRANO» (1980-1990)									
INGRESO DE OBRAS DE ARTISTAS MUJERES A LA COLECCIÓN DEL MUSEO SÍVORI A TRAVÉS DE PREMIACIONES									
Década	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000	2010
Obra de mujeres	22%	18,7%	10,50%	18,60%	32,60%	36%	36,50%	45,20%	35,2%

Elaboración propia.



El recorte temporal elegido (1980-1990) se inscribe en el marco de la recuperación de la democracia en 1983, tras siete años de dictadura cívico-militar que había dejado profundas huellas en la vida cultural del país. La reapertura democrática trajo consigo una reconfiguración del espacio público y una renovada circulación de ideas que habían sido silenciadas durante el período anterior (Verlichak, 1996), devolviendo a los certámenes y museos su función como espacios de visibilidad y validación. Al mismo tiempo, los estudios feministas que habían comenzado a consolidarse en el mundo académico anglosajón durante los años setenta, con trabajos fundacionales como los de Nochlin (1971) y Parker y Pollock (1981), ganaron progresivamente mayor alcance e interpelaron las estructuras de reconocimiento institucional vigentes. En Argentina, estos debates comenzaron a incidir en determinados sectores del campo intelectual y artístico, aunque todavía sin alcanzar la centralidad que adquirieron en décadas posteriores.

Con este propósito, este estudio realizado entre 2023 y 2024 adoptó un enfoque metodológico mixto que articuló el análisis cuantitativo de la otorgación de premios con una dimensión cualitativa basada en la información aportada por las artistas premiadas durante el período analizado. Esta combinación permitió contextualizar los datos estadísticos e indagar en las trayectorias, experiencias y percepciones de las artistas, así como en los mecanismos de reconocimiento institucional.

La relevancia de este abordaje radica en que las obras que se incorporan a los museos no solo incrementan sus fondos, sino que inciden directamente en los modos en que la historia del arte se proyecta hacia el futuro. En este sentido, las colecciones operan como dispositivos de legitimación que, al tiempo que preservan y difunden determinadas producciones, también pueden reproducir sesgos y exclusiones. Asimismo, esta problemática se complejiza si se considera que, en muchos casos, la documentación asociada a las artistas y sus creaciones resulta menos exhaustiva, lo que condiciona sus posibilidades de estudio y visibilidad (Lopez Fernández-Cao, 2014). De este modo, analizar los mecanismos de premiación y las dinámicas de incorporación de obras permite no solo dimensionar su impacto cuantitativo, sino también problematizar críticamente los criterios que intervienen en la construcción de la narrativa artística institucional (Halperin & Burns, 2019).

3. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Estos estudios, que comenzaron a tener preponderancia en los años setenta, se enmarcan en una perspectiva feminista que devela las desigualdades de género en el arte, y responde a estructuras sociales y culturales patriarcales que se transparentan en todas las estructuras artísticas (Nochlin, 1971). Si bien en las últimas décadas se han intensificado las discusiones en torno a la desigualdad de género en los patrimonios museísticos, resulta evidente que las transformaciones en la composición de las colecciones no se producen de manera inmediata. En este contexto, numerosos museos comenzaron a desarrollar, por iniciativa propia, estadísticas y análisis sistemáticos de sus colecciones. En la actualidad, la mayoría de estas instituciones cuenta con relevamientos que permiten cuantificar y analizar sus patrimonios desde una



perspectiva de género. Desde 2013, la Asamblea General del ICOM, en la *Resolución sobre Museos* (ICOM, 2013), destaca la necesidad de incluir entre otros aspectos, la igualdad de género dentro del núcleo de las políticas de diversidad e inclusión y recomienda que los museos analicen sus narrativas desde esta perspectiva.

Con respecto a las estadísticas de género, aunque la cuantificación de obras no corrige la falta de equidad, constituye un recurso clave para dimensionar su alcance y hacerla evidente. Como señala Susan Fisher Sterling, exdirectora del National Museum of Women in the Arts, «la gente quiere creer que estamos alcanzando la paridad más rápido de lo que realmente lo hacemos» (citado en Sutton, 2018), por lo tanto, la valorización de esta herramienta es imprescindible para confrontar la idea de que la disparidad de género en las colecciones es algo del pasado y la mejor forma de hacerlo es recurriendo a las estadísticas (Giunta, 2018).

Desde hace varios años, se han incrementado los estudios cuantitativos desde la perspectiva de género, como es el caso del trabajo de Ana Hib (2016) en el que analiza la cantidad de menciones a artistas argentinas y extranjeras radicadas en el país en relatos canónicos de arte argentino desde finales de los años treinta hasta las publicaciones más actuales. En la misma línea, la investigadora Georgina Gluzman ha desarrollado diversos estudios sobre la participación y el impacto de las mujeres artistas en los salones nacionales entre 1911 y 1923 (Gluzman, 2016) y entre 1924 y 1939 (Gluzman, 2018), así como sobre su presencia en los salones anuales de Santa Fe (Gluzman, 2019). Su trabajo contribuye, además, a la visibilización y al estudio de las trayectorias de las artistas mujeres en la historia del arte argentino. Este tipo de estudios continúan desarrollándose en relación con el Salón Nacional de Bellas Artes (Martínez, 2023), profundizando en el análisis de las dinámicas de premiación en sus distintas categorías. Estos estudios permiten advertir la tardía incorporación del reconocimiento a las artistas en ciertas disciplinas, cuya inclusión en el certamen precede —en algunos casos por varias décadas— al otorgamiento de premiaciones a mujeres. También evidencian una concentración de distinciones femeninas en categorías tradicionalmente asociadas a lo femenino, como la cerámica o el textil, mientras que en otras su presencia sigue siendo limitada o inexistente.

Las investigaciones con metodologías cualitativas basadas en cuestionarios y entrevistas permiten recabar información sensible y contribuyen a que artistas, profesionales del patrimonio y trabajadoras culturales expongan el estado de situación en ese sector de la sociedad. Los datos recopilados a través de encuestas ofrecen, además, la posibilidad de registrar experiencias y diagnósticos que orienten la formulación de políticas culturales tendientes a promover la equidad de género. Un ejemplo de ello es la *Encuesta Global de la UNESCO sobre Mujeres, Cultura y Emergencias* (2025). Por otro lado, recientemente se difundió el informe *Artists Speak*, encargado por la organización Anonymous Was A Woman (AWAW) y elaborado por las periodistas Charlotte Burns y Julia Halperin, junto con SMU DataArts. El informe sintetiza los resultados de la encuesta *Anonymous Was A Woman Artist Survey*, realizada entre noviembre de 2024 y enero de 2025. Este estudio, basado en las respuestas de más de 1200 artistas de distintas edades, fue desarrollado con el objetivo de comprender con mayor profundidad las condiciones de vida y las trayectorias profesionales de las mujeres



artistas, así como los factores que inciden en sus logros y en los desafíos que enfrentan en el campo artístico (Anonymous Was A Woman, 2025).

En esta línea, recientemente se ha puesto en marcha la *Encuesta sobre condiciones socioeconómicas y trayectorias de artistas visuales en Argentina*, impulsada por la historiadora del arte Georgina G. Gluzman. Este relevamiento parte del supuesto de que el estudio de las condiciones materiales resulta inseparable del análisis histórico del arte, en tanto permite comprender quiénes pueden sostener una práctica artística y bajo qué condiciones de estabilidad en el contexto argentino contemporáneo. La investigación, titulada provisoriamente *Capital, clase y campo: relevamiento sobre la estructura social del arte en Argentina*, busca aportar un diagnóstico actualizado sobre la situación del sector y prevé la publicación de sus resultados una vez reunido un volumen significativo de datos (Gluzman, en curso).

4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo general:

- Investigar y analizar las premiaciones del Salón de Arte «Manuel Belgrano» desde una perspectiva de género durante el período 1980-1990.

Objetivos específicos:

- Conocer cómo son los premios del Salón «Manuel Belgrano» en sus modalidades y disciplinas desde una perspectiva de género.
- Conocer las trayectorias y saberes de las artistas ganadoras del Salón «Manuel Belgrano».
- Visibilizar el impacto del Salón «Manuel Belgrano» en la incorporación de obras de artistas mujeres a la colección del Museo Sívori.

5. METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

El presente trabajo jerarquiza la utilización de las estadísticas de género como la herramienta más adecuada para cuantificar la brecha de género en la colección del museo, ya que permite conocer la conformación del patrimonio en profundidad en un período determinado.

La investigación combinó metodologías cuantitativas y cualitativas. Por un lado, se aplicó un método cuantitativo no experimental de carácter descriptivo, mediante el cual se recolectó la información necesaria para el desarrollo del estudio. Por otro lado, se empleó un enfoque cualitativo a partir de la utilización de cuestionarios, con el objetivo de analizar los datos obtenidos en función de los objetivos planteados.



Para investigar cómo está conformado el Salón de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» entre 1980 y 1990 en términos de perspectiva de género, se formularon tres objetivos específicos de los que se desprendieron una serie de variables de cada uno de ellos. Del primer objetivo, *Conocer cómo son los premios del Salón «Manuel Belgrano» en sus modalidades y disciplinas desde una perspectiva de género*, se derivaron tres variables: A) *Conocimiento sobre las premiaciones del «Salón Manuel Belgrano» en cuanto a perspectiva de género*; B) *Disciplinas artísticas premiadas*; y C) *Tipos de premiaciones*. Para poder obtener la información de estas variables elaboramos un instrumento que llamamos *Protocolo para sintetizar la información a partir de los catálogos del Salón «Manuel Belgrano» por cada año (1980-1990)* a partir de los catálogos del salón de dicho período. Ello nos permitió conocer las características del certamen, qué tipo de premiaciones se conceden en las distintas disciplinas (pintura, escultura, dibujo, grabado y monocopia), la jerarquía de los mismos (Primer Premio Adquisición, Segundo Premio Adquisición, Tercer Premio Adquisición y menciones honoríficas). Asimismo, se obtuvo el porcentaje de la cantidad de obras de artistas mujeres y varones que obtuvieron las distintas distinciones.

El segundo objetivo fue *Conocer las trayectorias y saberes de las artistas ganadoras del Salón «Manuel Belgrano»*, del que se desprendieron las siguientes variables: A) *Formación académica y trayectoria*; B) *Disciplinas artísticas*; y C) *Conocimiento sobre las premiaciones del Salón «Manuel Belgrano» en cuanto a perspectiva de género*. Para extraer la información, elaboramos el instrumento que llamamos *Cuestionario semiestructurado realizado a artistas ganadoras del Salón «Manuel Belgrano» entre 1980-1990*. Todo esto nos permitió conocer de las artistas ganadoras, cómo es su formación artística, a qué se dedican, cuál/es son las disciplinas artísticas que desarrollan, y qué piensan acerca de las premiaciones del salón desde la perspectiva de género.

El tercer objetivo fue *Visibilizar el impacto del Salón «Manuel Belgrano» en la incorporación de obras de artistas mujeres a la colección del Museo Sívori*, y la variable de la que obtuvimos información ha sido *Conocimiento sobre la importancia de los premios adquisición del Salón «Manuel Belgrano»*. Los instrumentos que utilizamos en esta oportunidad fueron el *Cuestionario semiestructurado realizado a artistas ganadoras del Certamen «Manuel Belgrano» entre 1980-1990* y *Protocolo para sintetizar la información de la base de datos patrimonial del museo y su libro de inventario de obras*. Ambos instrumentos nos permitieron conocer los nombres de las artistas ganadoras, la información sobre las obras ingresadas a la colección, qué piensan las artistas sobre la importancia del salón, sobre la pertenencia al patrimonio de un museo, entre otros.

6. MUESTRA, TÉCNICAS E INSTRUMENTOS

Fue contabilizada la totalidad de las obras distinguidas durante la década considerada, diferenciando aquellas realizadas por artistas mujeres y por artistas varones. Posteriormente, la información fue organizada según la jerarquía de las premiaciones (Primer, Segundo y Tercer Premio, así como también menciones honoríficas) y de acuerdo con las disciplinas artísticas correspondientes.



El relevamiento se realizó a partir de un instrumento de registro diseñado específicamente para esta investigación, cuyo propósito fue sistematizar la información consignada en los catálogos del Salón «Manuel Belgrano» correspondientes a cada edición comprendida en dicho período. Con el fin de complementar estos datos y reunir otro tipo de información pertinente para el estudio, se elaboró además un segundo instrumento metodológico: un cuestionario semiestructurado dirigido a artistas que habían sido premiadas durante el período analizado.

Por último, se formuló un protocolo de recolección y sistematización de datos a partir de la información disponible en la base de datos patrimonial y en el libro de inventario de la colección del museo. Este instrumento —denominado *Protocolo para sintetizar la información de la base de datos patrimonial del museo*— permitió organizar y analizar los registros correspondientes a cada edición anual del certamen, identificando a las artistas premiadas, sus obras y las disciplinas involucradas, así como calcular el porcentaje de premiaciones otorgadas.

Se elaboró un cuadro sinóptico (tabla 2) con la finalidad de organizar los objetivos, sus variables e instrumentos elegidos para recabar la información.

TABLA 2. ANÁLISIS DE LAS PREMIACIONES DEL SALÓN «MANUEL BELGRANO» DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO DURANTE EL PERÍODO 1980-1990		
OBJETIVO: CONOCER CÓMO SON LOS PREMIOS DEL SALÓN «MANUEL BELGRANO» EN SUS MODALIDADES Y DISCIPLINAS DESDE UNA PERSPECTIVA DE GÉNERO		
VARIABLES	INSTRUMENTO	
Conocimiento sobre las premiaciones del certamen desde una perspectiva de género.	Protocolo para sistematizar la información a partir de los catálogos del Salón «Manuel Belgrano» correspondientes a cada año del período 1980-1990.	
Disciplinas artísticas premiadas.	Protocolo para sistematizar la información a partir de los catálogos del Salón «Manuel Belgrano» correspondientes a cada año del período 1980-1990.	
Tipos de premiaciones.	Protocolo para sistematizar la información a partir de los catálogos del Salón «Manuel Belgrano» correspondientes a cada año del período 1980-1990.	
OBJETIVO: CONOCER LAS TRAYECTORIAS Y SABERES DE LAS ARTISTAS GANADORAS DEL SALÓN «MANUEL BELGRANO»		
VARIABLES	INSTRUMENTO	PREGUNTAS
Formación académica y trayectoria.	Cuestionario semiestructurado realizado a artistas ganadoras del Salón «Manuel Belgrano» entre 1980 y 1990.	¿Cuál es su formación profesional y/o académica? ¿Se dedica exclusivamente a la actividad artística? ¿En qué años participó del Salón M.B.? ¿Desempeñó algún otro rol en el certamen además de participar como artista? ¿Qué premios obtuvo y en qué categorías? ¿En qué años?
Disciplinas artísticas.	Cuestionario realizado a artistas ganadoras del Salón «Manuel Belgrano» entre 1980 y 1990.	¿A qué disciplina se dedica? ¿Tiene una o más disciplinas en las que se desarrolle específicamente? ¿Cuál/es?

OBJETIVO: CONOCER LAS TRAYECTORIAS Y SABERES DE LAS ARTISTAS GANADORAS DEL SALÓN «MANUEL BELGRANO»		
VARIABLES	INSTRUMENTO	PREGUNTAS
Conocimiento sobre las premiaciones del certamen desde una perspectiva de género.	Cuestionario semiestructurado realizado a artistas ganadoras del Salón «Manuel Belgrano» entre 1980 y 1990.	¿Se ha preguntado si el certamen ha sido equitativo en términos de perspectiva de género? ¿Considera que lo fue, en cuanto a jurados y premiaciones? ¿Por qué? En el año en que recibió su premio, ¿notó diferencias de género en las premiaciones? ¿Era un tema del que se hablara? ¿Considera que hay diferencias en términos de perspectiva de género en las premiaciones de las distintas disciplinas? ¿Cuáles son? ¿Tiene conocimientos sobre la equidad de género en el arte? ¿Sabía que durante el período de 1980 a 1990, el porcentaje de obra de artistas mujeres con premiaciones fue menor al 30% (premios adquisición)? ¿Lo considera un dato relevante? ¿Por qué?
OBJETIVO: VISIBILIZAR EL IMPACTO DEL SALÓN «MANUEL BELGRANO» EN LA INCORPORACIÓN DE OBRAS DE ARTISTAS MUJERES A LA COLECCIÓN DEL MUSEO SÍVORI		
VARIABLES	INSTRUMENTO	PREGUNTAS
Conocimiento sobre la importancia de los premios adquisición del Salón «Manuel Belgrano».	Cuestionario semiestructurado realizado a artistas ganadoras del Salón «Manuel Belgrano» entre 1980 y 1990.	¿Por qué participó/participa del premio? ¿Considera importante que su obra pase a formar parte de la colección del museo? ¿Por qué? ¿Considera que es diferente a otro tipo de ingreso al patrimonio (compra/donación)?
	Protocolo para sistematizar la información de la base de datos patrimonial del museo y de su libro de inventario de obras.	Porcentaje de obras de artistas mujeres incorporadas a la colección del Museo Sívori a través de los premios adquisición del Salón «Manuel Belgrano» y registro de la información correspondiente a cada obra.
Elaboración propia.		

7. PROCEDIMIENTO DE RECOLECCIÓN DE LA INFORMACIÓN

Al inicio de la investigación se elaboró una planilla de cálculo en Excel en la que se registraron los datos extraídos de los catálogos del Salón de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» correspondientes al período comprendido entre 1980 y 1990 inclusive. La información fue organizada de manera cronológica y se diferenciaron las premiaciones otorgadas a artistas varones y mujeres en las distintas categorías. A partir de estos datos se elaboró una matriz que permitió sistematizar la información (tabla 3) e identificar la brecha de género a lo largo de todo el período estudiado.





TABLA 3. INFORMACIÓN
SOBRE LOS CATÁLOGOS DEL SALÓN «MANUEL BELGRANO» (1980-1990)

AÑO	PINTURA				ESCULTURA				DIBUJO				GRABADO				MONOC.
	1.º	2.º	3.º	Men.	1.º	2.º	3.º	Men.	1.º	2.º	3.º	Men.	1.º	2.º	3.º	Men.	
1980	No se realizó el concurso																
1981	V	M	M	V	V	V	V	V	V	V	V	M	V	M	M	–	V
1982	V	V	V	–	V	V	V	M	V	M	V	V	V	V	M	–	M
1983	V	V	V	V	V	V	V	M	V	M	V	V	M	V	M	–	M
1984	V	V	M	M	V	M	M	M	V	V	V	V	V	V	M	M	V
1985	V	V	V	V	V	M	V	V	M	V	V	M	V	M	M	M	M
1986	V	V	M	V	V	V	M	V	V	V	V	–	M	M	V	V	V
1987	V	V	V	–	V	V	V	M	V	V	V	V	V	V	V	M	V
1988	V	V	M	V	V	V	V	M	V	V	V	M	M	V	V	M	V
1989	V	V	V	M	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	V	M	V
1990	V	V	V	M	V	V	M	V	V	V	V	V	M	M	V	V	V

* V se refiere a obras realizadas por varones / M se refiere a obras realizadas por mujeres.
Elaboración propia.

Con el objetivo de recabar información complementaria acerca de la desigualdad de género observada en la participación y premiación dentro del certamen, se diseñó un cuestionario que fue enviado por correo electrónico a las artistas seleccionadas mediante un enlace generado con la herramienta de formularios de Google. Las respuestas recibidas se registraron automáticamente en una planilla de Excel. En algunos casos, las artistas solicitaron recibir el cuestionario en formato Word, por considerarlo más accesible; una vez completados, estos datos fueron posteriormente incorporados al formulario digital para su sistematización.

El cuestionario fue enviado a quince artistas ganadoras del certamen dentro del período seleccionado, de las cuales nueve respondieron y completaron las preguntas propuestas.

Para completar la recolección de información relativa a la variable *Conocimiento sobre la importancia de los premios adquisición del Salón «Manuel Belgrano»*, se elaboró además un listado detallado de las ediciones del certamen correspondientes a cada año del período analizado, siguiendo el protocolo de registro previamente diseñado. Este relevamiento incluyó los datos de cada artista premiada, el tipo de premio obtenido y la información básica de las obras distinguidas. A su vez, dichos registros fueron cotejados con el libro de inventario patrimonial del museo (documento en el que se consignan los datos principales de cada obra incorporada a la colección, tales como nombre del artista, título, medidas, técnica, disciplina artística, tasación, firma

y número de inventario). Este listado fue denominado «Artistas mujeres ganadoras de premios adquisición del Salón Manuel Belgrano (1980-1990)¹».

8. ANÁLISIS DE LOS DATOS OBTENIDOS POR LOS INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN

El primer objetivo de este estudio consistió en conocer cómo son los premios del Salón «Manuel Belgrano» en sus modalidades y disciplinas desde la perspectiva de género, para ello se recopiló y sistematizó la información mediante el protocolo de registro elaborado para la investigación, lo que permitió analizar tres variables: A) *Conocimiento sobre las premiaciones del Salón Manuel Belgrano en cuanto perspectiva de género*, B) *Disciplinas artísticas premiadas* y C) *Tipos de premiaciones*.

A partir del análisis de los catálogos correspondientes a las ediciones del Salón realizadas entre 1980 y 1990, se registró un total de 164 obras premiadas en total, 119 fueron realizadas por artistas varones (72, 56%) y 45 por mujeres (27,43%). En este recuento se incluyeron también las menciones honoríficas otorgadas por el jurado, dado que constituyen una forma de reconocimiento institucional hacia las y los participantes y se conceden únicamente por decisión unánime. Si bien estas distinciones no implican su incorporación al patrimonio, suelen representar una instancia inicial de visibilidad dentro del certamen y, en diversos casos, anteceden a la obtención de premios de mayor jerarquía en ediciones posteriores.

El relevamiento permitió constatar que en 1980 no se realizó el Salón de Artes Plásticas «Manuel Belgrano». Por otra parte, en las ediciones de 1987 y 1989 no se otorgaron premios adquisición a artistas mujeres, por lo que ninguna obra femenina ingresó a la colección del Museo Sívori a través del certamen en esos años.

En relación con la información obtenida sobre las disciplinas artísticas premiadas por el salón durante el período analizado, se observa lo siguiente:

En la categoría pintura se registraron 30 premios otorgados a artistas varones, frente a 8 que fueron para mujeres, y la totalidad de los *primeros premios* correspondió exclusivamente a varones. En cuanto a los *segundos premios*, se contabilizaron 9 para obras de artistas varones y 1 para una mujer. Los *terceros premios* se distribuyeron en 6 para artistas varones y 4 para artistas mujeres. Finalmente, las *menciones honoríficas* sumaron un total de 8: 5 correspondieron a obras de varones y 3 a obras de mujeres.

En la disciplina de escultura se entregaron 30 premios a artistas varones y 10 a artistas mujeres. La totalidad de los *primeros premios* fueron otorgados a obras realizadas por artistas varones. En relación con los *segundos premios*, se contabilizaron 8 para varones y 2 para artistas mujeres. Los *terceros premios* se distribuyeron en 7 distinciones para obras de artistas varones y 3 para obras de artistas mujeres. Por

¹ Artistas mujeres ganadoras de premios adquisición del Salón «Manuel Belgrano» (1980-1990). Anexo 1 del artículo.



su parte, las *menciones honoríficas*, que sumaron 10 en total, se repartieron en partes iguales entre ambos grupos.

En la disciplina de dibujo se asignaron 33 premios a obras realizadas por artistas varones, mientras que 6 a artistas mujeres. En cuanto a los *primeros premios*, 9 fueron otorgados a obras de artistas varones y 1 a una mujer. Los *segundos premios* se distribuyeron en 8 para artistas varones y 2 para artistas mujeres. Por su parte, la totalidad de los *terceros premios* correspondió a obras de artistas varones. Finalmente, se otorgaron 8 *menciones honoríficas*, de las cuales 5 recayeron en obras de artistas varones y 3 en obras de artistas mujeres.

En la disciplina de grabado se registraron 19 premios a artistas varones y 18 a mujeres. En relación con los *primeros premios*, 6 fueron otorgados a obras de artistas varones y 4 a obras de artistas mujeres. Los *segundos premios* presentaron la misma distribución: 6 corresponden a artistas varones y 4 a artistas mujeres. En el caso de los *terceros premios*, la asignación se realizó de manera equilibrada entre ambos grupos. Por último, se concedieron 7 *menciones honoríficas*, de las cuales 2 recayeron en obras de artistas varones y 5 en obras de artistas mujeres.

En la disciplina de monocopia, las distinciones corresponden a un *único premio* por edición. Durante el período analizado, estos galardones se distribuyeron en 7 para obras realizadas por artistas varones y 3 para obras de artistas mujeres.

El segundo objetivo fue *Conocer las trayectorias y saberes de las artistas ganadoras del Salón*, para lo cual se utilizó el cuestionario semiestructurado mencionado anteriormente, del que se ha obtenido información de las siguientes variables: A) *Formación académica y trayectoria*; B) *Disciplinas artísticas* y C) *Conocimiento sobre las premiaciones del Salón «Manuel Belgrano» en cuanto a perspectiva de género*.

En relación con la formación académica y la trayectoria de las artistas premiadas, se observa que la mayoría cuenta con estudios en instituciones de educación formal, entre ellas el magisterio y el profesorado en artes visuales cursados en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano, la Escuela Prilidiano Pueyrredón y el Instituto Santa Ana. Asimismo, varias de ellas continuaron su formación en el nivel superior en instituciones como la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova y la Universidad de las Artes. A su vez, algunas artistas realizaron instancias de perfeccionamiento en universidades e institutos internacionales, entre los que se destacan la Universidad Politécnica de Valencia, el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y la Escuela de Arte de Zúrich. Por otra parte, resulta significativo el peso de la formación no formal en sus trayectorias, a través de la participación en talleres y seminarios de especialización dictados por artistas como Henrik Boëght, Ana Mercedes Burnichon, Héctor Cartie y Norberto Onofrio, entre otros.

De las artistas que participaron en el cuestionario, 5 se dedican exclusivamente a la práctica artística, mientras que 4 combinan esta actividad con otras tareas vinculadas al campo cultural, tales como la docencia, tanto en el ámbito nacional como internacional, la gestión cultural y la producción literaria.

En relación con la variable *disciplinas artísticas*, las respuestas permitieron identificar que todas las artistas participantes han desarrollado sus trayectorias en más de una disciplina. Entre las más mencionadas se encuentran la pintura, el grabado, el



dibujo y la escultura. Asimismo, algunas señalaron otras prácticas vinculadas al arte contemporáneo, como el arte textil, multimedia, *performance*, *new media*, fotografía, videoinstalación y arte «núbico».

En relación con la variable *Conocimiento sobre las premiaciones desde una perspectiva de género*, las respuestas de las artistas entrevistadas permiten advertir distintas percepciones acerca de la desigualdad en el certamen. Ante la pregunta «¿Notó la desigualdad de género en las premiaciones?», 6 de las 9 entrevistadas respondieron afirmativamente. Sin embargo, al consultar «¿La desigualdad de género en el certamen de arte era un tema del que se hablara en ese momento?», 5 señalaron que no, una manifestó no recordarlo, otra indicó no recordarlo aunque consideró que la desigualdad era perceptible, y solo 1 respondió que sí era un tema presente. Estos resultados sugieren que, si bien la desigualdad podía ser advertida por algunas artistas, no necesariamente formaba parte de las discusiones explícitas dentro del ámbito del certamen durante ese período.

Frente a la pregunta «Durante la década del 80, el porcentaje de obras de artistas mujeres premiadas por el Salón fue menor al 30%. ¿Estaba al tanto de este porcentaje?», 7 entrevistadas respondieron que no lo conocían, 1 señaló que no estaba al tanto aunque el dato resultaba evidente, y 1 afirmó que sí lo sabía. Finalmente, ante la consulta «¿Considera que es un dato importante?», 4 artistas respondieron afirmativamente, tres indicaron que posiblemente lo sea y 2 consideraron que no. En cuanto a sus opiniones sobre estos porcentajes, solo 1 de ellas dejó el espacio vacío, las demás dieron respuestas que transcriben a continuación:

- Considero que la lectura que se hace actualmente de nuestro papel e importancia en el medio no era de actualidad en ese momento, creo que estaba más normalizada la discriminación de género, y estábamos menos atentas a los porcentajes.
- En mi especialidad, el grabado, el número de mujeres participantes y premiadas es significativo.
- Es muy bajo.
- Y es bajo dada la cantidad de mujeres que nos dedicamos al arte.
- Es un porcentaje muy bajo. Recuerdo que cuando era jurado siempre había una lucha con los artistas varones en premiar a mujeres.
- El arte no tiene género.
- Durante muchos años los jurados eran todos hombres, con criterios de camaradería y ninguno de mujeres escultoras. Se expresaba de mil maneras, hasta en la valoración de los materiales con que se trabajara (una piedra pesada valía más que un trabajo etéreo). Ni los mismos jurados eran conscientes de sus valoraciones poco igualitarias. Recién cuando unas cuantas mujeres escultoras nos confabulamos para no votar jurados de criterios conservadores machistas y votar preferentemente juradas, empezó a cambiar el panorama y se premiaron mujeres. Hubo un aluvión de premiadas, porque estaban en *stand by*. Se demoraba mucho menos el reconocimiento de los artistas hombres. Tuvimos que remar mucho las escultoras de mi generación.
- Creo que era la consecuencia natural del «machismo imperante en esos tiempos».

Con respecto a las categorías premiadas en el certamen y ante la consulta acerca de si consideran que alguna de las disciplinas se encuentra atravesada por



desigualdades de género, las respuestas también evidencian percepciones diversas: 4 artistas respondieron afirmativamente, 3 señalaron que no y 2 indicaron no tener una opinión definida al respecto. Entre quienes identificaron la existencia de desigualdades, 3 consideraron que estas se manifiestan en todas las disciplinas, mientras que 2 señalaron particularmente a la pintura y la escultura. Algunas participantes dejaron ese apartado sin completar.

En el espacio destinado a ampliar las respuestas, 6 de las 9 artistas desarrollaron brevemente sus reflexiones acerca de las posibles causas de estas desigualdades en determinadas disciplinas, mientras que tres optaron por no realizar comentarios adicionales. Estas apreciaciones permiten complementar la información cualitativa obtenida y aportan elementos para comprender cómo las propias artistas interpretan las dinámicas de reconocimiento dentro del certamen. Los motivos que expresaron son los siguientes:

- Porque el poder estaba ejercido por varones, tanto en la educación, «galerismo», museos, etc. La presencia de mujeres fue un logro lento y que ahora, por fin creo que funciona un plano de igualdad.
- Los jurados están conformados mayoritariamente por hombres.
- Por la educación patriarcal que puso al hombre en el centro de las actividades culturales y políticas. Cuando cursaba la Universidad de Buenos Aires (medio siglo atrás), algunos compañeros solían escandalizarse porque solía usar pantalones. Nunca me afectaron ese tipo de críticas. Hoy día me alinee con el feminismo sin connotaciones políticas.
- Quizás históricamente han participado menos. No puedo evaluarlo, no tengo datos suficientes.
- Antes se valoraba más el arte que creaban los artistas varones, como si fueran mejores, era histórica esa situación. Nosotras lo sentimos, pero costaba mucho imponernos o que lo comprendieran.
- Hoy por hoy, no sé si es por desigualdad de género, me inclino a pensar en otros motivos vinculados a lo económico, como, por ejemplo, dibujar es más ‘económico’ que hacer escultura. Por otro lado, creo que hoy es mayor el número de mujeres que hacemos arte que en otras épocas. Pienso también que hay muchas mujeres que transitan un tiempo por el mundo del arte, pero con un compromiso relativo o por un tiempo también relativo.

Acerca del tercer objetivo –*Visibilizar el impacto del Salón «Manuel Belgrano» en la incorporación de obras de artistas mujeres a la colección del Museo Sívori*– se combinaron distintos instrumentos de recolección de datos con el fin de obtener información sobre el conocimiento y la valoración de los premios adquisición del certamen, así como sobre las trayectorias de las artistas ganadoras durante el período analizado. Para ello, varias de las preguntas incluidas en el cuestionario estuvieron orientadas a indagar este aspecto. En relación con los motivos de participación en el certamen, las artistas podían seleccionar entre distintas opciones preestablecidas. Las respuestas obtenidas fueron las siguientes: formar parte de la colección (2 respuestas), visibilizar su obra (0 respuestas), ser reconocida (0 respuestas), todas las anteriores (6 respuestas) y otro motivo (1 respuesta). Asimismo, ante la pregunta «¿Por qué



considera importante que una obra pase a formar parte de la colección?», se registraron las siguientes respuestas:

- Siempre es importante estar en colecciones museísticas.
- Es una forma de establecer la trayectoria.
- Muy importante porque es la manera de ser parte del hacer de una época.
- En mi caso, siento que es un reconocimiento a mi libertad creativa que ayudaría a estimular a los artistas más jóvenes.
- Es un gran reconocimiento que valora y difunde el trabajo del artista.
- Sí, porque la obra pertenece a la colección del Museo Sívori.
- Es una manera de ingresar a través del reconocimiento de un jurado.
- Sí, creo que es importante, me parece que es el modo más democrático de armar una colección.

En relación con la pregunta «¿Considera que este tipo de ingreso es distinto a otros mecanismos de incorporación de obras (como la compra o la donación)?», 4 artistas respondieron afirmativamente, 2 señalaron que no, 2 indicaron que posiblemente exista una diferencia y 1 manifestó no tener una opinión formada al respecto.

9. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Durante el período analizado, las distinciones otorgadas a artistas mujeres en el Salón de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» alcanzan el 27,43% del total, porcentaje que incluye las menciones honoríficas concedidas por el jurado. Como se indicó previamente, los premios adquisición se encuentran acompañados por una retribución económica fijada en pesos argentinos mediante decreto y estipulada en el reglamento del certamen, cuyo monto es objeto de actualizaciones periódicas. No obstante, en algunos años dichas sumas no fueron revisadas y, en varios casos, resultaron inferiores al valor material de las obras premiadas. A pesar de estas circunstancias, el número de participantes en el certamen no experimentó una disminución. Ello se explica por el prestigio y la relevancia que el Salón posee dentro del campo artístico, en tanto la obtención de este tipo de premiación implica que la obra pase a integrar el patrimonio del museo. Asimismo, la participación en el concurso abre la posibilidad de acceder al *primer premio*, distinción que no solo supone el reconocimiento del jurado a la trayectoria artística, sino que también contempla una compensación económica y el otorgamiento de un subsidio mensual de carácter vitalicio.

En este sentido, resulta importante reflexionar sobre el hecho de que, durante la década analizada, ninguna obra realizada por artistas mujeres obtuvo el *primer premio* en las disciplinas de pintura y escultura. Una situación similar se observa en la disciplina de dibujo, donde solo se otorgó un *primer premio* a 1 artista mujer en 1985. Estos datos se inscriben en una tendencia más amplia señalada por diversos estudios. En una investigación cuantitativa sobre el Salón Nacional de Bellas Artes que abarca el período 1911-2017, se advierten patrones comparables: incluso en las premiaciones correspondientes a ese último año, los primeros premios en pintura y escultura fueron otorgados exclusivamente a artistas varones (Giunta, 2018).





Distinta es la situación en la disciplina de grabado, donde la presencia de artistas mujeres en las premiaciones resulta más significativa en comparación con las otras disciplinas. Durante la década analizada, las artistas recibieron 4 de los 10 *primeros premios* otorgados. Una tendencia similar se observa en los *segundos premios*, mientras que los terceros fueron distribuidos de manera equitativa. Esta mayor presencia femenina en la sección de grabado puede vincularse con un fenómeno que se remonta al Primer Salón Municipal de Otoño de Artes Plásticas –denominación que recibió el Salón de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» en 1945–. Desde entonces se registra una preponderancia de mujeres en esta disciplina, hecho que coincide con la creciente participación de grabadoras en el campo artístico (Lauman, 2021). En este sentido, el caso del grabado parece evidenciar una mayor apertura relativa hacia la participación femenina, en contraste con disciplinas como la pintura o la escultura, históricamente más jerarquizadas dentro del sistema artístico.

Las premiaciones fueron analizadas de manera jerárquica con el propósito de evidenciar que no solo resulta relevante el porcentaje de premios otorgados, sino también la jerarquía de las distinciones concedidas. En este sentido, se observa que los premios obtenidos por artistas mujeres corresponden, en su mayoría, a *terceros premios* y menciones honoríficas, distinciones que, si bien implican un reconocimiento institucional, suelen constituir etapas iniciales dentro del proceso de validación de una trayectoria artística. Por otra parte, la recolección de información relativa a la formación y participación de las artistas durante este período busca aportar elementos que permitan comprender su capacidad para acceder a premiaciones de mayor jerarquía, considerando que muchas de ellas contaban ya con trayectorias profesionales consolidadas.

Algunas de las explicaciones ofrecidas por las artistas en sus respuestas, basadas en experiencias directas dentro del campo artístico, resultan especialmente valiosas para comprender estos resultados y las razones que, desde su perspectiva, contribuyeron a la desigualdad observada. Varias de ellas señalaron que los jurados de los certámenes estaban integrados mayoritariamente por varones y que las decisiones solían verse influidas por dinámicas de camaradería entre colegas. También indicaron que, en ese momento, no se prestaba especial atención a los bajos porcentajes de premiaciones femeninas, en un contexto en el que el machismo se encontraba ampliamente naturalizado y en el que muchos de los espacios de legitimación cultural (galerías, museos e instituciones artísticas) estaban ocupados principalmente por hombres. En este sentido, una de las entrevistadas recuerda: «cuando integré jurados, era frecuente que surgieran tensiones con algunos artistas varones al momento de proponer la premiación de mujeres». Estos testimonios permiten aportar una dimensión interpretativa a la distribución desigual de las premiaciones observada en el período analizado y contribuyen a distinguir dicha situación de otros factores vinculados con la trayectoria, el talento o el grado de participación de las artistas mujeres.

Durante la última década, las políticas de género han adquirido mayor presencia en los espacios artísticos, favoreciendo la apertura de debates sobre problemáticas que durante mucho tiempo permanecieron relegadas. Este proceso ha contribuido a visibilizar que la menor inclusión de mujeres en el campo artístico no respondía a una supuesta falta de capacidad, sino a la persistencia de prácticas discriminatorias de

carácter histórico y cultural. Entre ellas pueden señalarse las limitaciones en el acceso a la educación formal y a los circuitos profesionales, la asignación de roles sociales que obstaculizaban la profesionalización, las dinámicas de camaradería masculina en los ámbitos de legitimación y la jerarquización de temas y disciplinas asociados culturalmente a lo femenino o a lo masculino (Parker y Pollock, 1981).

10. CONCLUSIONES

Esta investigación recurrió al uso de estadísticas de género con el fin de aportar datos concretos a una problemática que, con frecuencia, genera resistencias dentro del propio ámbito artístico. A su vez, la incorporación de las opiniones de las artistas participantes del certamen permitió sumar diversas perspectivas que contribuyen a abrir nuevos y necesarios debates en torno a la perspectiva de género en el arte. De este modo, el trabajo buscó reunir un abanico de miradas provenientes de las propias artistas, y no únicamente de especialistas que abordan estas cuestiones desde análisis externos basados en datos cuantitativos.

Si bien diversos estudios han puesto en evidencia, mediante datos cuantitativos, la desigual presencia de obras realizadas por artistas varones y mujeres en distintas instituciones, hasta el momento no se había analizado de manera específica el impacto del Salón de Artes Plásticas «Manuel Belgrano» en la conformación de la colección del Museo Sívori. En este sentido, la presente investigación se propone aportar elementos para reflexionar, desde una perspectiva de igualdad de género, sobre la participación y el reconocimiento de las distintas disciplinas artísticas dentro de este certamen.

Esto implica considerar no solo el porcentaje de obras de artistas mujeres presentes en el patrimonio de los museos, sino también examinar cómo se estructuran dichas colecciones y de qué modo se distribuyen las jerarquías de las premiaciones —primeros, segundos y terceros premios adquisición—, dado que estas distinciones desempeñan un papel central en la consolidación de una trayectoria profesional en el campo artístico. Las premiaciones no solo representan una forma de reconocimiento por parte de colegas y especialistas, sino que también implican un apoyo económico que facilita el desarrollo de la actividad artística. Al mismo tiempo, contribuyen a fortalecer el currículum de las y los artistas, lo que puede incidir positivamente en futuras postulaciones a otros certámenes, becas, residencias o instancias de formación.

Asimismo, y a modo de cierre, se ha podido constatar que las artistas premiadas por el Salón «Manuel Belgrano» durante el período analizado desarrollaron trayectorias artísticas sólidas, con reconocimiento en el ámbito nacional e incluso internacional. No obstante, pese a la relevancia de sus trabajos y de sus recorridos profesionales, varias de ellas aún no han recibido una atención equivalente por parte de la historiografía del arte, lo que evidencia la necesidad de continuar profundizando en su estudio y visibilización.

RECIBIDO: 15/03/2026; ACEPTADO: 14/04/2026.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANONYMOUS WAS A WOMAN. (2025). *Artists speak*. <https://www.anonymouswasawoman.org/>.
- BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Montessoro.
- CARRUBBA LARAIGNÉE, M., & ORIETA, L. (2020). Estadísticas de género en los museos de arte de la Argentina: Una propuesta para trabajar la equidad de género en las colecciones. *ICOM Education*, 29, 285-299.
- GIUNTA, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano*. Siglo XXI.
- GLUZMAN, G. (2016). *Trazos invisibles: Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Biblos.
- GLUZMAN, G. (2018). Otras protagonistas del arte argentino: Las mujeres artistas en los Salones Nacionales (1924-1939). *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (71), 51-79. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p51-79>.
- GLUZMAN, G. (2019). Mujeres en los Salones Anuales de Santa Fe: Artistas, modelos, trabajadoras. *Separata*, 17(24), 81-113. Universidad Nacional de Rosario.
- GLUZMAN, G. (en curso). *Capital, clase y campo: Relevamiento sobre la estructura social del arte en Argentina. Encuesta sobre condiciones socioeconómicas y trayectorias de artistas visuales en Argentina* [proyecto de investigación no publicado].
- GOBIERNO DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. (2007). *Ley 2.199, modificatoria de la Ordenanza 44.370 (B.M. 18.839)*. Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires. <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/>.
- GUERRERO, C. (2015, octubre 18). Academia, museo y salón: Las instituciones del arte moderno y su instalación en Chile. En *XI Seminario para docentes de artes visuales: Poder & saber, construcciones culturales e imaginarios*, 29-30.
- HALPERIN, J., & Burns, C. (2019, September 19). Museums claim they're paying more attention to female artists. That's a myth. *Artnet News*. <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/womens-place-art-world-museums-1654714>.
- HIB, A. (2016). Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: Un panorama de encuentros y desencuentros. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (60), 49-58. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-35232016000500004.
- ICOM. (2013). *Resoluciones aprobadas por la 28ª Asamblea General del ICOM, Río de Janeiro, Brasil*. https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_2013_Esp.pdf.
- LAUMAN, L. (2021). Alrededor de la prensa: Las grabadoras en Buenos Aires entre los talleres y las exhibiciones (1909-1950). En G. Gluzman & A. Duprat (Eds.), *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, M. (2014). Aplicando metodologías feministas para analizar la creación: propuestas en educación artística desde la experiencia de las mujeres. *Dossiers Feministes*, 19, 31-55.
- MARTÍNEZ, C. (2020). Participación femenina en el Salón Nacional. En *Catálogo Salón Nacional de Artes Visuales 2020-2021*. Ministerio de Cultura de la Nación. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/catalogo_2020-21.pdf.
- MUSEO NACIONAL DE ARTE. (2012). *Cronología salones*. En *El placer y el orden: Orsay en el Munal*. <https://www.munal.gob.mx/micrositios/placeryorden/descargables/Cronologia.pdf>.



- NOCHLIN, L. (1971). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman & I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana.
- PARKER, R., & POLLOCK, G. (1981). *Old mistresses: Women, art and ideology*. Routledge & Kegan Paul.
- SUTTON, R. (2018). Susan Fisher Sterling: Recognizing and promoting women artists. *NEA Arts*, (1). National Endowment for the Arts. <https://www.arts.gov/stories/magazine/2018/1/women-arts-galvanizing-encouraging-inspiring/susan-fisher-sterling>.
- UNESCO. (2025). *Encuesta global de la UNESCO sobre mujeres, cultura y emergencias*. <https://www.unesco.org/es/articles/encuesta-global-de-la-unesco-sobre-mujeres-cultura-y-emergencias>.
- VERLICHAK, V. (1996). *En la palma de la mano. Artistas de los años ochenta*. Ediciones Alon.



ANEXO 1

ARTISTAS GANADORAS DEL SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» (1980-1990)*

XXVI SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1981

PINTURA: **2.º Premio Adquisición:** Cerverizzo, Carolina (n. 1950), *Interpenetración VII* (1981), acrílico sobre tela, 100 x 100 cm; **3.º Premio Adquisición:** Vegezzi, Ileana (1936-2014), *Repollos*, óleo y pastel, 90 x 100 cm.

DIBUJO: **Mención Honorífica:** Baglietto, Mireya (n. 1936), *Materia oriental III*, Serie: *Materia en Acción*, técnica mixta.

GRABADO: **2.º Premio Adquisición:** Díaz Rinaldi, Alicia (n. 1944), *El candidato*, aguafuerte aguatinta y punta seca, 85 x 70 cm; **3.º Premio Adquisición:** Gurevich, Ester (n. 1937). *Homenaje al tiempo*, grabado coloreado a mano, 76 x 56,5 cm.

XXVII SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1982

ESCULTURA: **Mención Honorífica:** Pacenza, Lucía, (s.t.), técnica mixta, 70 x 100 cm.

DIBUJO: **2.º Premio Adquisición:** Baglietto, Mireya (n. 1936), *Homenaje a un tiempo nuevo*, técnica mixta, 70 x 100.

GRABADO: **3.º Premio Adquisición:** Crivez, Silvana, *El triunfo de la espera*, técnica mixta, 60 x 40 cm.

MONOCOPIA: Zariquiegui, Estela (n. 1946), *Interior*, 93 x 70 cm.

XXVIII SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1983

ESCULTURA: **Mención Honorífica:** Hanono, Viviana Esther, *Sin título*, yeso.

DIBUJO: **2.º Premio Adquisición:** Eckell, Ana (n. 1947), *El pato de la nena*, tinta y lápiz color, 111 x 70 cm.

GRABADO: **1.º Premio Adquisición:** Díaz Rinaldi, Alicia (n. 1944), *Ciudadano 1983*, técnica mixta, 76 x 61 cm; **3.º Premio Adquisición:** Marín, Matilde (n. 1948), *Don Luca y sus delirios geométricos* (Serie *La Divina Proporción*), aguafuerte - aguatinta y barniz blando, 71 x 56 cm.

MONOCOPIA: Kuperman, Basia (1927-2014), *Imágenes argentinas (1982/83)*, 64 x 49 cm.

* Elaboración propia.

XXIX SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1984

PINTURA: 3.º Premio Adquisición: Epstein, Susana, *Planeta tierra* (1984), acrílico, 130 x 200 cm. **Mención honorífica:** Pousa, María E, *Los que organizan la derrota*, pastel.

ESCULTURA: 2.º Premio Adquisición: Rabolini, Dora. *Sinfonía*, talla en piedra, 90 x 30 cm; **3.º Premio Adquisición:** Mollinelli, Eliana (1943-2004), *Madre de Mayo* (1984), bronce soldado, 60 x 50 x 30 cm. **Mención Honorífica:** Schapiro, Mariana, *Figura emergente II*, yeso directo.

GRABADO: 3.º Premio Adquisición: Scavino, Alicia (1937-2006), *Las fuerzas anónimas* (c. 1984), aguafuerte - aguatinata, 100 x 90 cm. **Mención honorífica:** Delgado, Susana.

XXX SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1985

ESCULTURA: 2.º Premio Adquisición: Adaime, Zulema (1926-1992), *Cosmológico*, hierro, 120 x 80 x 50 cm.

DIBUJO: 1.º Premio Adquisición: Carro, Silvia Mónica (n. 1952), *La gran música*, técnica mixta, 100 x 70 cm. **Mención Honorífica:** Calabrese, Lina, *Sin título*.

GRABADO: 2.º Premio Adquisición: Maza, Zulema (n. 1949), *Zonas invadidas* (1985), aguafuerte, díptico, 71 x 100 cm; **3.º Premio Adquisición:** Zar, Graciela (n. 1948), *El candidato*, técnica mixta, 90 x 70 cm. **Mención Honorífica:** Herrero, Alicia, *Obra n.º 2 de la Serie de los Movimientos*, aguafuerte y aguatinata.

MONOCOPIA: Romano, Regina (1943-2000), *Desprendimientos*, tintas, 45 x 35 cm.

XXXI SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1986

PINTURA: 3.º Premio Adquisición: Fernandez Beyro, Mariú. *De la serie de los Hot Dogs*, acrílico sobre tela. 180 x 120 cm.

ESCULTURA: 3.º Premio Adquisición: Gerdes, Rosemary (n. 1948), *Liberación*, talla en madera, 40 x 40 x 35 cm.

GRABADO: 1.º Premio Adquisición: Marín, Matilde (n. 1948), *Desde el muro*, técnica mixta, 67 x 78 cm; **2.º Premio Adquisición:** Zariquiegui, Estela (n. 1946), *Prototipo A - Prototipo B*, aguafuerte - aguatinata, 29 x 49 cm.

XXXII SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1987

ESCULTURA: Mención Honorífica: Causa, María, *Antón*, madera, hueso, 1,80 x 0,60 x 0,30 cm.

GRABADO: Mención Honorífica: Pérez Temperley, Marta, *De la serie Sonrisa*, xilografía, 0,50 x 0,60 cm.



XXXIII SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1988

PINTURA: **3.º Premio Adquisición:** Ghetti, Cristina, *Retorno*, técnica mixta sobre tela, 130 x 130 cm.

ESCULTURA: **Mención Honorífica:** Aranovich, Claudia (n. 1956). *El árbol del deseo*, acrílico, poliéster y madera, 200 x 28 x 42 cm.

DIBUJO: **Mención Honorífica:** de Gregorio, Marcela M. *El amor por tres naranjas*, técnica mixta (tríptico). 200 x 79, 200 x 71, 200 x 80 cm.

GRABADO: **1.º Premio Adquisición:** Rubli, Mabel (n. 1933), *La tierra yerma* (1988), aguafuerte, barniz blanco y serigrafía, 75 x 80 cm; **Mención Honorífica:** Bulaievsky, Sandra. *El proveedor de iniquidades: Monk Eastman (un cuento de Jorge Luis Borges)*, xilografía, 70 x 40 cm.

XXXIV SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1989

PINTURA: **Mención Honorífica:** Davis, Laura Josefina. *Sin título*, técnica mixta, 200 x 200 cm.

GRABADO: **Mención Honorífica:** Pérez Otaola, Esther. *Verde rumor*, grabado, 60 x 80 cm.

XXXV SALÓN MUNICIPAL DE ARTES PLÁSTICAS «MANUEL BELGRANO» 1990

PINTURA: **Mención Honorífica:** Cortina Aravena, Amalia (1938-2005). *Transfiguración de un preludio*, acrílico, 120 x 110 cm

ESCULTURA: **3.º Premio Adquisición:** Gentile Munich, Eulalia (1945-2021), *Hacia la luz*, chapa batida y soldada.

GRABADO: **1.º Premio Adquisición:** Pérez Temperley, Marta (n. 1947). *Sin título*, técnica mixta, intaglio, díptico, 121 x 70 cm; **2.º Premio Adquisición:** Seggiaro, Ana (n. 1965), *Brick*. Técnica mixta. 1990.



ANEXO 2

DECLARACIÓN DE USO ÉTICO DE INTELIGENCIA ARTIFICIAL

- Uso básico para corrección gramatical.
- Herramienta utilizada: Claude. IA.
- Propósito del uso: se empleó en algunas ocasiones para la corrección gramatical del texto antes de su entrega.
- *Prompts* o instrucciones proporcionadas: algunos párrafos fueron cargados en la plataforma para solicitar versiones más claras y precisas.
- Uso del contenido generado: se aceptaron algunas sugerencias relacionadas con puntuación, semántica y reformulación de frases por claridad.
- Revisión y edición: todas las sugerencias fueron revisadas manualmente antes de ser aplicadas.
- Limitaciones y consideraciones éticas: no se utilizó la herramienta para generar contenido nuevo ni para alterar el significado del texto original.



REVISORES Y REVISORAS

Ana QUESADA ACOSTA

Angélica JIMÉNEZ CALDERÓN

Beatriz ROMERO CHAVES

Carmen GONZÁLEZ CHÁVEZ

Claudio PETIT-LAURENT

Cristo María GIL DÍAS

Elena MUÑOZ GÓMEZ

Fernando CRUZ ISIDORO

Francisco Javier NOVO SÁNCHEZ

Iván PANDURO SÁEZ

José María ALAGÓN LASTE

Jose QUINTANAR INIESTA

Pompeyo PÉREZ DÍAS

Roberto ALONSO MORAL

Sara ARENILLAS MELÉNDEZ

Víctor LÓPEZ LORENTE

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE ARHA 11 (2026)

El equipo de dirección se reunió virtualmente entre los meses de enero y abril de 2026 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 11 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 6 meses.

ESTADÍSTICAS:

N.º de trabajos recibidos: 18.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 5. Rechazados: 13.

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 25 días.

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 identificar la autoría del artículo.

El artículo llevará el título centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12).

A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirán el Resumen en español y las Palabras clave; y seguidamente título en inglés (versalita), el Abstract y las Keywords.

Las secciones deberán numerarse consecutivamente, por ejemplo 1. Introducción; 2. Estado de la cuestión; 3. Casos representativos; 4. Conclusiones. La bibliografía no se numerará.

Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página.

Asegurarse de que todas las citas se encuentran recogidas en la sección de referencias. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a 40 palabras) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecomillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”). Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 12.

Tablas y Figuras además de aparecer en el texto donde corresponda, deberán entregarse en una página a parte y numerarse como sigue: Fig. 1, Fig. 2, etc. 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, 85 x 125 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