



Nº 4

2019

R

ARTE Y  
PATRIMONIO



Asociación para la investigación  
de la Historia del Arte  
y del Patrimonio Cultural  
"Hurtado Izquierdo"



# **ARTE Y PATRIMONIO**

**Nº 4**

**Revista de la Asociación para la  
Investigación de la Historia del Arte y  
del Patrimonio Cultural “Hurtado  
Izquierdo”**

# **ARTE Y PATRIMONIO. *Revista de la Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural, n° 4 (2019)***

## **CONSEJO EDITORIAL**

Director: Isaac Palomino Ruiz, Asociación “Hurtado Izquierdo”

Secretaria: María del Amor Rodríguez Miranda, Universidad de Córdoba

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

José Manuel Almansa Moreno, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén  
Nancy Berthier, Université Paris-Sorbonne (Francia)

Rosario Camacho Martínez, catedrática de Historia del Arte, Universidad de Málaga

José Policarpo Cruz Cabrera, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Nuno Cruz Grancho, Instituto de Historia del Arte, FLUL, Lisboa (Portugal)

María Luisa García Valverde, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Ángel Justo Estebaranz, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla

Mercedes Fernández Martín, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Sevilla

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Miguel Luis López-Guadalupe Muñoz, Miguel Luis, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Teresa Leonor M. Valle, Instituto de Historia del Arte, FLUL, Lisboa (Portugal)

Josefa Mata Torres, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba

Víctor Manuel Mínguez Cornelles, catedrático de Historia del Arte, Universidad Jaume I, Castellón de la Plana

Alfredo J. Morales Martínez, catedrático de Historia del Arte, Universidad de Sevilla

José María Morillas Alcázar, catedrático acreditado, Facultad de Humanidades, Universidad de Huelva

Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Córdoba

José Antonio Peinado Guzmán, Doctor en Historia del Arte, Universidad de Granada y Profesor de Educación Secundaria, Junta de Andalucía

Maria João Pereira Coutinho, Instituto de História del Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa (Portugal)

Pedro Poyato Sánchez, catedrático de Historia del Arte, Universidad de Córdoba

Fernando Quiles García, Facultad de Humanidades, Universidad Pablo Olavide, Sevilla

Juan Antonio Sánchez-López, catedrático acreditado, Universidad de Málaga

Jesús Ángel Sánchez Rivera, Facultad de Educación, Universidad Complutense de Madrid

Sara Tagliagambara, Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes; Milano, Politecnico

Silveli Maria de Toledo Russo, Universidad de São Paulo (Brasil)

Francisco Manuel Valiñas López, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada

Susan Verdi Webster, Catedrática de Historia del Arte, The College of William and Mary, Virginia (EE.UU.)

Juan Zapata Alarcón, Facultad de Educación, Universidad de Castilla la Mancha

## **EVALUADORES EXTERNOS**

David Chillón Reposo, Universidad de Sevilla

Adrián Contreras Guerrero, Universidad de Granada

Miguel Córdoba Salmerón, Universidad de Granada

**EDITA:** Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”.

**Lugar de Edición:** Montilla (Córdoba).

**Diseño y maquetación:** Asociación “Hurtado Izquierdo”.

**ISSN:** 2530-0814.

**Depósito Legal:** CO 1576-2016.

**Dirección electrónica:** <https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/>.

**Periodicidad:** Anual.

**Foto de la portada:** José Antonio Díaz Gómez.

**Diseño de la portada:** José Antonio Díaz Gómez.



# **ART AND HERITAGE. Review of the association for the investigation of the History of Art and Cultural Heritage, n° 4 (2019)**

## **EDITORIAL BOARD**

Director: Isaac Palomino Ruiz, Asociación "Hurtado Izquierdo"

Secretary: María del Amor Rodríguez Miranda, Universidad de Córdoba

## **SCIENTIFIC COMMITTEE**

José Manuel Almansa Moreno, Faculty of humanities and educational sciences, ad de Humanidades y Ciencias de la Educación, University Jaen

Nancy Berthier, professor of University Paris-Sorbonne (Francia)

Rosario Camacho Martínez, professor of History of Art, Málaga University

José Policarpo Cruz Cabrera, Faculty of Philosophy and Letters, Granada University

Nuno Cruz Grancho, Institute of art history, FLUL, Lisboa (Portugal)

María Luisa García Valverde, Faculty of Philosophy of Letters, Granada University

Ángel Justo Estebanz, Faculty of Geography and History, Sevilla University

Mercedes Fernández Martín, Faculty of Geography and History, Sevilla University

Juan Jesús López-Guadalupe Guzmán, Faculty of Philosophy and Letters, Granada University

Miguel Luis López-Guadalupe Guzmán, Faculty of Philosophy and Letters, Granada University

Teresa Leonor M. Valle, ARTIS, Institute of art history, FLUL, Lisboa (Portugal)

Josefa Mata Torres, Faculty of Philosophy and Letters, Córdoba University

Víctor Manuel Mínguez Cornelles, professor of Jaume I University, Castellón de la Plana

Alfredo J. Morales Martínez, professor of Sevilla University

José María Morillas Alcázar, accredited professor of Huelva University

Yolanda Victoria Olmedo Sánchez, Faculty of Philosophy and Letters, Córdoba University

José Antonio Peinado Guzmán, doctor History of Art, Granada University and teacher of Secondary School

Maria João Pereira Coutinho, Faculty of Social and Human Science, Lisboa University (Portugal)

Pedro Poyato Sánchez, Faculty of Philosophy and Letters, Córdoba University

Fernando Quiles García, Faculty of Humanities, Pablo Olavide University

Juan Antonio Sánchez López, Faculty of Philosophy and Letters, Málaga University

Jesús Ángel Sánchez Rivera, Faculty of Education, Madrid Complutense University

Sara Tagliagambara, High Practice School, París (Francia) and Polytechnic, Milan University

Silveli Maria de Toledo Russo, São Paulo University (Brasil)

Francisco Manuel Valiñas López, Faculty of Philosophy and Letters, Granada University

Susan Verdi Webster, the College of William and Mary, Virginia (EE.UU.)

Juan Zapata Alarcón, Faculty of Education, Castilla la Mancha University

## **EXTERNAL EVALUATORS**

David Chillón Reposo, Sevilla University

Adrián Contreras Guerrero, Granada University

Miguel Córdoba Salmerón, Granada University

**EDIT:** Review of the association for the investigation of the History of Art and Cultural Heritage

**Place of edition:** Montilla (Córdoba)

**Design and layout** Asociación "Hurtado Izquierdo"

**ISSN:** 2530-0814

**Legal deposit:** CO 1576-2016

**Electronic address:** <https://revistarteypatrimonio.wordpress.com/>

**Periodicity:** Anual

**Cover photo:** José Antonio Díaz Gómez.

**Cover design:** José Antonio Díaz Gómez.



# ÍNDICE

PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR.....	8
A PROPÓSITO DEL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LA PRIMITIVA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE VALLADOLID, Javier Baladrón Alonso, Universidad de Valladolid .....	10
LA ANTIGUA SILLERÍA DEL CONVENTO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE ALMAGRO Y EL CORO DE LOS DOMINICOS DE OCAÑA: NUEVAS PERSPECTIVAS, José Javier Barranquero Contento, Escuela Internacional Doctorado, UCLM .....	30
PEDRO MORALES MUÑOZ (1923 – 2017) y <i>ESPERANZA MACARENA</i> (1968), PARADIGMA DE UN ESTILO, José Luis de la Torre Castellano.....	49
NOTICIAS INÉDITAS DE LA ANTIGUA HERMANDAD DE LA AURORA DE GRANADA: PODER, RELIGIOSIDAD, PATRIMONIO E INFLUJOS EN UNA ASOCIACIÓN DE LAICOS NOTABLES, José Antonio Díaz Gómez, Universidad de Granada .....	73
JUAN DE OCHOA Y SU CONTRIBUCIÓN A LA ARQUITECTURA EFÍMERA DEL QUINIENTOS: UN CADALSO PARA EL AUTO DE FE CORDOBÉS DE 1595, Isabel Luisa Castillejo González y Juan Luque Carrillo, Universidad de Córdoba .....	98
IL PROSPETTO DI PALAZZO BONGIOVANNI: STUDIO E ANALISI DEGLI ELEMENTI SCULTOREO/ARCHITETTONICI BAROCCHI (SIRACUSA, SICILIA ORIENTALE), María Miceli, Accademia di Belle Arti di Catania .....	108
INDICACIONES PARA LOS AUTORES, INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS	132
PROCESO EDITORIAL Y SISTEMA DE ARBITRAJE, PUBLISHING PROCESS AND ARBITRATION SYSTEM.....	136

## PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR

Una nueva edición de la Revista *Arte y Patrimonio* se manifiesta antes nuestros ojos. Supone la continuidad de un pequeño pero ilusionante proyecto en pos de favorecer a los nuevos investigadores. En esta su cuartas edición, *Arte y Patrimonio* presenta un compendio de seis artículos que dan muestra de lo amplio y heterogéneo del campo artístico patrimonial: Arquitectura, decoración, retablística, música, historia y creación de patrimonio con un fin determinado. Podemos afirmar que la novedad de datos inéditos sacados a luz en estos estudios se mantiene como una constante en las diversas ediciones de esta revista.

Una curiosa combinación entre escultura y arquitectura la encontramos en Palacio siciliano de Buongiovanni como elementos propios del Barroco. La arquitectura efímera quinientista también queda presente en este número gracias el estudio de un particular ejemplo de la misma, un cadalso, en este caso una obra diseñada por Juan de Ochoa.

Otro tipo de arquitectura, en este caso la retablística, se aborda con un ejemplo vallisoletano. Una tipología algo cercana a la anterior es la de las sillerías de coro, en esta ocasión estudiada junto al espacio conventual para el que fue creada.

Desde el ámbito de la creación musical se nos presenta el estudio de una de las composiciones más conocidas en el género de la música procesional. El mecenazgo de la obra de arte para el culto desde una cofradía, junto con su historia, centran el estudio que aporta nuevos datos sobre una muy poco conocida confraternidad granadina, de advocación genuina y pionera.

De este modo se da forma al empeño constante de la editorial de *Arte y Patrimonio* con el agradecimiento sincero a los autores, sin cuya confianza no sería posible ofrecer a los lectores este interesante y actual compendio de nuevos estudios.

Isaac Palomino Ruiz

Director



# ARTÍCULOS





# **A PROPÓSITO DEL RETABLO DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LA PRIMITIVA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE VALLADOLID**

**About the altarpiece of our lady of Rosary of the primitive church of  
Saint Michael of Valladolid**

**Javier Baladrón Alonso, Universidad de Valladolid**

Fecha de Recepción: 16/10/2018

Fecha de Aceptación: 06/02/2019

**RESUMEN:** En la primitiva iglesia de San Miguel de Valladolid existió un retablo dedicado a la Virgen del Rosario que se creyó perdido tras el derribo de la misma en 1777. Gracias a un grabado y a una serie de documentos estamos en condiciones de reconstruir su azarosa historia, de poner nombre a todos los maestros que intervinieron en su fabricación, y de asegurar que el retablo sobrevivió a ese fatal destino.

**PALABRAS CLAVE:** Barroco, escultura, retablo, Rococó, Siglo XVIII, Valladolid.

**ABSTRACT:** There was an altarpiece dedicated to the Virgen of the Rosary in the primitive church of Saint Michael of Valladolid. This was believed lost after the demolition of the building in 1777. However, thanks to an engraving and a series of documents, we are able to rebuilt its hazardous history as well as naming all the masters involved in its manufacture. We are also capable of assuring the altarpiece survived to that fatal destiny.

**KEY WORDS:** Baroque, sculpture, altarpiece, Rococo, 18<sup>th</sup> century, Valladolid.

## 1.- INTRODUCCIÓN

La desaparición, debida a los más diversos avatares históricos (cambios de gusto, guerras, desamortizaciones) y el trasiego secular, a la que se ha visto abocado buena parte del inmenso patrimonio que poseyeron las numerosas ermitas, iglesias, conventos y hospitales con los que contó Valladolid en siglos precedentes, unido a una profunda carencia documental, ha hecho que el conocimiento que tengamos sobre él sea bastante deficiente. Por suerte, en los últimos años este desconocimiento se ha ido paliando gracias a trabajos como *El Arte en los Hospitales de Valladolid* de Juan José Martín González (Martín González, 1982: 190-200) o *Patrimonio desconocido: conventos desaparecidos de Valladolid* de María Antonia Fernández del Hoyo (Fernández del Hoyo, 1998).

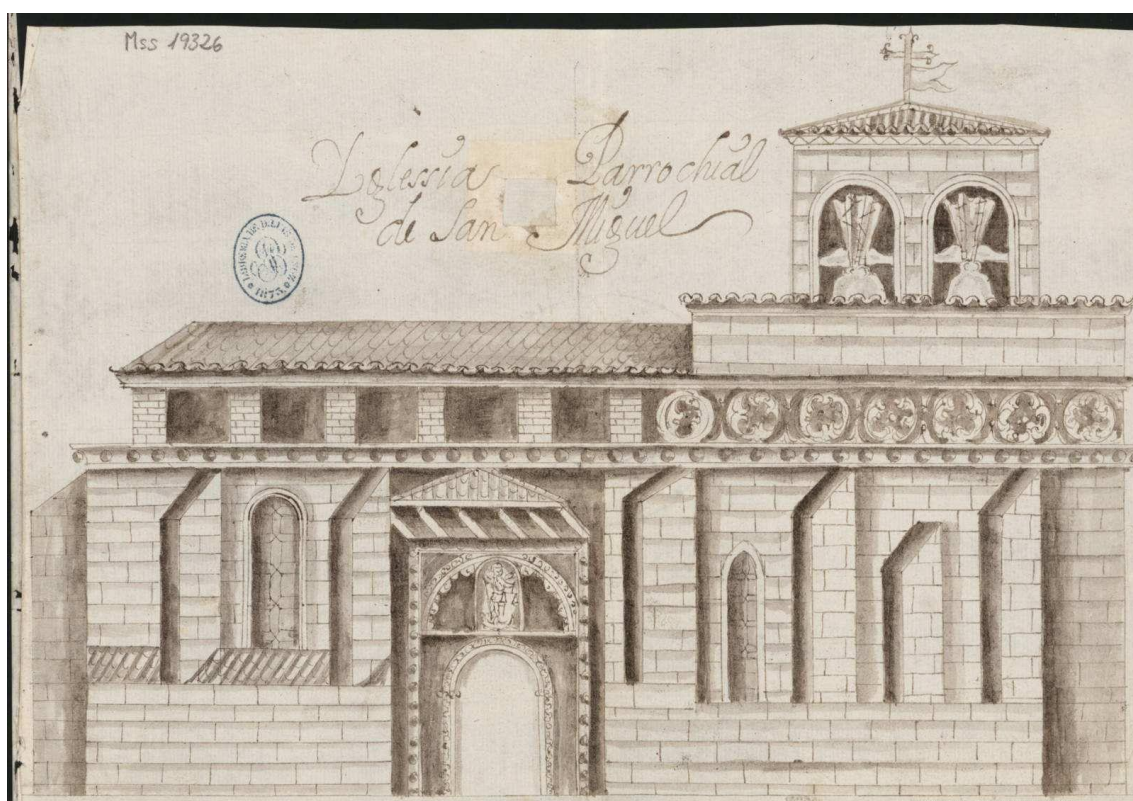


Fig. 1. Iglesia parroquial de San Miguel. Ventura Pérez. Hacia 1760-1774. Biblioteca Nacional de España, Madrid. Foto: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000198443&page=1>

Sin embargo, donde la falta de documentación es más acuciante es en el caso de las iglesias desaparecidas. Tal es así que la mayor parte de los libros de cuentas o de fábrica de éstas se han perdido, conservándose tan solo algunos de los siglos XIX y XX. Recientemente ha merecido atención la primitiva parroquia de San Miguel (**Fig. 1**), de la cual Luis Alberto Mingo y Jesús Urrea han logrado reconstruir tanto sus planos arquitectónicos como la disposición de parte de sus capillas, retablos y altares (Mingo y Urrea, 2007: 115-122). Por contra, apenas sabemos nada de otros templos como los de San Antón, San Benito el Viejo, San Esteban (su parroquia la han ocupado dos iglesias hasta su extinción en 1941: la primitiva y desde 1775 el

antiguo colegio jesuita de San Ambrosio que desde entonces pasó a denominarse “San Esteban el Real”. Un pavoroso incendio desatado en esta última iglesia el 27 de octubre de 1869 acabó con la práctica totalidad de sus bienes, tanto los que había heredado de su etapa jesuita, como los que llegaron procedentes del primitivo templo de San Esteban)<sup>1</sup>, San Ildefonso, San Juan Bautista (la parroquia la han ocupado sucesivamente tres templos: la iglesia regentada por los templarios, la conventual de Belén y la actual realizada ya en el siglo XX), San Julián y Santa Basilisa o San Nicolás (su parroquia la han ocupado tres iglesias a lo largo de la historia: la mandada levantar por el conde Ansúrez, la construida en el siglo XVI y la actual, el antiguo templo del Convento de Trinitarios Descalzos)<sup>2</sup>. De todas ellas no tenemos más que datos parciales y sueltos referentes a la construcción de sus fábricas, o de las obras de escultura, pintura, retablística y platería que albergaron, y eso en el mejor de los casos. Para el conocimiento de todas ellas la fuente primordial son, además de los archivos –fundamentalmente el Archivo Diocesano y el Archivo Histórico Provincial– y los dibujos que de sus fachadas pintara Ventura Pérez<sup>3</sup>, los diferentes escritos realizados por Juan Antolínez de Burgos, Manuel Canesi, Ventura Pérez, Francisco Merino y Gallardo, Casimiro González García-Valladolid, Pedro Alcántara Basanta, o José Martí y Monsó, entre otros muchos<sup>4</sup>; e incluso el *Inventario artístico de Valladolid* (Martín González, 1970), que fue el primer intento sistematizado de catalogación de las obras de arte que albergaba cada edificio, si bien por entonces ya habían desaparecido la mayoría de estos templos.

Aunque la mayor parte de los retablos, esculturas y pinturas que contuvieron estas iglesias se destruyeron, o bien se encuentran en paradero desconocido<sup>5</sup>, hubo una parte significativa que pasó a otros templos o conventos de la ciudad. Quizás el caso más conocido sea el del *retablo del Santo Sepulcro* que fabricaron entre 1719-1720 los ensambladores Juan (1660-1732) y Pedro Correas (1689-1756) para el Hospital de la Resurrección y que, tras el derribo de éste, se trasladó a la iglesia de Santa María Magdalena (Benito Arranz, 1942-1943: 173-178). El presente artículo versa sobre uno de los retablos que alhajaron el interior de la primitiva iglesia de San Miguel, concretamente el que fabricó la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario para dar

---

<sup>1</sup> El estudio más completo publicado hasta el momento acerca del Colegio de San Ambrosio, y que además recoge bibliografía anterior, es: Fernández del Hoyo, 2002: 77-96.

<sup>2</sup> Hace años se publicó un estudio sobre el templo, véase: San José, 2008. En cuanto al Convento de Trinitarios Descalzos, véase: Fernández del Hoyo, 1998: 529-560.

<sup>3</sup> Ventura Pérez dibujó buena parte de los edificios más significativos del Valladolid del momento, así como otros motivos como la tumba del Conde Ansúrez, escudos, soldados, etc., para ilustrar una copia de la *Historia de Valladolid* de Juan Antolínez de Burgos. Véase: Martín González, 1952-1953: 23-47.

<sup>4</sup> Véase: Alcalde Prieto, 1992; Alcántara Basanta, 1914; Antolínez de Burgos, 1987; Canesi, 1996; Gallardo y Merino, 1886; González García-Valladolid, 1990-1902; Martín y Monsó, 1898-1901; Ortega y Rubio, 1881; Pérez, 1983; Quadrado, 1989; Sancho et al., 1989; Sangrador, 1854.

<sup>5</sup> Nunca debe descartarse el hallazgo de alguna de estas obras puesto que los retablos bien pudieron venderse a una parroquia rural. Por su parte, no sería extraño que determinadas esculturas o pinturas de estos templos las hubieran recogido algunas personas durante los derribos y posteriormente las trasladaran a sus casas o a otras iglesias. Ocurrió una situación parecida tras el derribo del convento de San Francisco a comienzos del año 1837. Refiere al respecto Telesforo Medrano que los retablos “que le adornaban se ven puestos a pública subasta para el que los quiera comprar; sus hermosas efigies, que tanto se adornaban en otro tiempo, se ven arrastrar por las calles y conducir las al convento de Clérigos Premostratenses, para ser vendidas”; mientras que las esculturas “fueron recogidas por varios fieles y conducidas a otras iglesias donde puedan ser veneradas por el pueblo cristiano” (Fernández del Hoyo, 2007: 80).



culto a su virgen titular, y que como veremos fue uno de los pocos, si no el único, que se salvó de la desaparición.

## 2.- HISTORIA CONSTRUCTIVA DEL RETABLO



Fig. 2. *Retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Juan Saco y Juan Obispo. 1744-1763. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: Javier Baladrón Alonso [JBA].

El retablo que la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia de San Miguel construyó en el primitivo templo resulta ser el conservado en el lado de la epístola del crucero de la actual parroquia de San Miguel y San Julián, aquel al que el Catálogo Monumental de Valladolid se refirió como “*Retablo rococó, similar al del otro lado del crucero. Contiene esculturas pequeñas del mismo siglo XVIII: Inmaculada, Santo Domingo de Guzmán, San Francisco de Asís y San Miguel*” (Martín González y Urrea, 1985: 120) (Fig. 2). En origen, la cofradía dispuso su retablo en la pared del lado del evangelio de la primitiva iglesia, lugar que ocupó muy poco tiempo puesto que, fabricado en dos fases entre 1744-1763, en 1775 se trasladó al nuevo templo parroquial.

La devoción al Rosario, que según el diccionario es el “*rezo de la Iglesia en que se conmemoran los quince misterios principales de la vida de Cristo y de la Virgen, recitando después de cada uno un Padre Nuestro, diez Avemarías y un gloriapatriis*” (Díaz Vaquero, 1987: 109), parte de Santo Domingo, y por extensión de la Orden de Predicadores. Dice la leyenda que estando Santo Domingo en 1210 en la ciudad francesa de Albi tuvo una aparición en la que vio a la Virgen ofreciéndole un rosario, “*que él llamó “corona de rosas de Nuestra Señora”, como medio de vencer la herejía albigense*” (Díaz Vaquero, 1987: 109). La popularización del culto a la Virgen del Rosario tuvo lugar con la creación de las Cofradías del Rosario, siendo la primera de ellas la fundada en 1470 en la ciudad de Douai (Francia). Relata Díaz y Vaquero que la plasmación artística de la Virgen del Rosario surge de la tipología de la Virgen protectora, a lo que añade Réau que la devoción de la Virgen del Rosario “*está muy vinculada con el culto a la Virgen de Misericordia del cual, en ciertos aspectos, no es más que una prolongación*” (Réau, 2000: 129).

Como ya hemos referido, el retablo fue uno de los pocos objetos muebles que se transfirieron a la nueva iglesia, que hasta entonces había sido la del colegio jesuita de San Ignacio. La expulsión de los jesuitas de España ordenada por el rey Carlos III en 1767 conllevó la supresión de estos colegios, cuyos templos sirvieron para acoger parroquias cercanas que tenían sus fábricas viejas o en mal estado. Según la cédula despachada por Carlos III el 22 de agosto de 1769 las parroquias de San Miguel y de San Julián quedaban fusionadas en el citado colegio de San Ignacio (Mingo y Urrea, 2007: 121). Esta mudanza forzosa se dilató bastante puesto que, según relata Ventura Pérez, hasta el 11 de noviembre de 1775 no se verificó el traslado solemne de las imágenes de mayor importancia devocional al nuevo templo. Entre dichas efigies se encontraba la Virgen del Rosario: “*Salieron de San Miguel, el santo delante, después Nuestra Señora del Rosario y detrás la de la Cerca, y la última la de la Esperanza*” (Pérez, 1983: 480). Es de suponer que la transferencia de obras a la nueva parroquia se ejecutó en varias fases desde la segunda mitad del año 1775 y hasta poco antes de la demolición del antiguo templo a mediados de septiembre de 1777 (Pérez, 1983: 492). En el lapso de tiempo que transcurrió entre estos dos años Rafael Floranes acertó ya a ver a la Virgen del Rosario en su emplazamiento actual, si bien todavía no se había trasladado su retablo puesto que señala que “*al lado de la epístola 1º altar San Ignacio. Sigue en la misma el de Nuestra Señora del Rosario sin retablo, con dosel de terciopelo encarnado*” (Floranes: 125). Asimismo, el historiador indica que el altar tenía una tarjeta con la siguiente inscripción: “*Altar perpetuo de ánima concedida por Nuestro Santo*



*Padre Benedicto XIV para los hermanos de Nuestra Señora del Rosario diciéndose misa en él los viernes de cada semana” (Floranes: 125-126).*



Fig. 3. Grabado del retablo de Nuestra Señora del Rosario. Anónimo. 1808. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.

La pista clave para la identificación del retablo ha sido un grabado conservado en el archivo documental de la parroquia (**Fig. 3**). En él se observa claramente que el retablo de Nuestra Señora del Rosario es el que acabamos de referir que ocupa el lado de la epístola del crucero junto al colateral de San Ignacio. El grabado, realizado en 1808, nos muestra el retablo con evidentes desproporciones con respecto a la realidad, sin duda debidas a la falta de talento del maestro que lo ejecutó. Asimismo, se observa que el artista se ha tomado ciertas licencias como la supresión de la mayor parte de la decoración. Quizás este hecho tenga que ver con la fecha en la que se ejecutó el grabado, momento en el que el Neoclasicismo era la corriente imperante, lo que implicaba un desprecio hacia el barroco y su ornamentación.

La historia constructiva del retablo (1744-1763) comienza el 23 de agosto de 1744 cuando la Hermandad de Nuestra Señora del Rosario encarga su ejecución al ensamblador Juan Saco (1719-1781), de quien salió por fiador el escultor y tallista Pedro Bahamonde (1707-1748)<sup>6</sup>. Previamente, Bahamonde había diseñado la “*planta, traza y condiciones con las cuales se había de fabricar y sentar un retablo en dicha iglesia en que se colocase la imagen de Nuestra Señora del Rosario de la referida Hermandad*”<sup>7</sup>. Una vez que se sacó la obra a subasta, Bahamonde se obligó a ejecutar el retablo según su traza y condiciones por 200 ducados de vellón (= 2.200 reales). Tras una serie de bajas se quedó con la obra Saco, que se comprometió a construirlo por 1.500 reales, teniendo que tenerlo asentado para comienzos del mes de febrero de 1745. Firmaron la escritura como testigos el ensamblador Juan Obispo (1709-d.1762) y el platero Juan Fernández Yáñez de la Vega.

Tras la construcción del retablo la economía de la Hermandad debió de quedar muy maltrecha, de suerte que tuvo que esperar hasta el 31 de julio de 1751 para poder afrontar su dorado, tarea de la que se ocupó el maestro pintor y dorador Mateo Prieto (1722-1772), quien se ajustó con los hermanos mayores de la cofradía –uno de los cuales era el escultor y tallista Juan Antonio Argüelles (h.1715-h.1775)<sup>8</sup>– y con otros comisarios nombrados para tal efecto –entre los cuales figuraban los ensambladores Juan Saco (autor del retablo) y Juan Obispo (futuro reformador del retablo)– para “*dorar el retablo de Nuestra Señora del Rosario que se halla sito en dicha parroquia y en el costado del lado del evangelio perteneciente a dicha hermandad*” (Brasas Egido, 1984: 474). Las condiciones con las que se debía de efectuar el dorado habían sido redactadas por Joseph Mayo “*maestro de dicho arte*”. Prieto comenzaría su labor “*dentro de ocho días después del contrato*”, teniéndola que tener finiquitada para el 8 de

<sup>6</sup> Pedro Bahamonde fue uno de los artistas vallisoletanos más importantes de la primera mitad del siglo XVIII ya que labró la piedra y la madera, trazó y realizó retablos, esculpió esculturas para ellos y talló otras piezas de mobiliario litúrgico. Nacido en Muros (A Coruña), fue una figura fundamental de la escultura y retabística vallisoletana puesto que además de sus notables facultades artísticas, fue el cabeza de familia de cuatro generaciones de escultores y tallistas que se prolongó hasta mediados del siglo XIX. Entre los numerosos artículos y libros que han tratado sobre su vida y obra, destacamos: García Chico, 1941; Parrado del Olmo, 1989: 343-361; Redondo Cantera, 2002: 287-316; Baladrón Alonso, 2016: 170-174.

<sup>7</sup> Archivo Histórico Provincial, Valladolid (AHPV), Leg. 3.518.

<sup>8</sup> Juan Antonio Argüelles Mata es uno de los escultores vallisoletanos dieciochescos peor conocidos, ya que además de no contar con ningún dato acerca de su vida privada, su producción documentada es muy escasa: el *retablo mayor del Monasterio de Nuestra Señora de la Piedad de Palencia* (1749), *dos relicarios de la iglesia de San Miguel de Vega de Valdetronco* (Valladolid) (1752), y el *retablo mayor de la iglesia de la Asunción de Villaseñor* (Valladolid) (1761-1762). Véase: Brasas Egido, 1984: 474; Parrado del Olmo, 1976: 299.

diciembre de ese mismo año. Por el trabajo de “*dorar todo el retablo, estofarle y pintarlo que contiene dicha condiciones y pabellón que nominado oro fino y pinturas de colores comunes*” percibiría 3.000 reales<sup>9</sup>, cantidad en la que estaba incluida la realización de dos nuevos ángeles con “*paños naturales con sus orillas de oro a imitación de los de la antigua*”.

Ignoramos si es que el retablo tuvo algún percance, o simplemente no gustó su aspecto, pero el caso es que el 18 de abril de 1762 la cofradía se concertó con el ensamblador Juan Obispo<sup>10</sup>, fiado por su compañero de oficio Bernardo Hernández<sup>11</sup>, para “*la obra de ensanche y compostura del retablo de Nuestra Señora del Rosario (...), y la hechura y asiento de una mesa de altar a la romana*”. Obispo, que debía de ajustarse a la traza diseñada por Antonio Bahamonde (1731-1783)<sup>12</sup>, percibiría por su ejecución 1.650 reales de vellón, teniendo que tenerla finalizada para el último día del mes de julio “*a vista y declaración de peritos que de una y otra parte se han de nombrar, y tercero en discordia para que manifiesten si he cumplido o no con esta obligación, y lo que resultase defectuoso por culpa mía, lo he de corregir y enmendar a mi costa*”<sup>13</sup>. La obra a realizar en el retablo era la siguiente: se había de serrar “*por el medio*” para añadir “*tres pies de ancho y a correspondencia el alto acomodando lo más que se pueda de dicha obra dorada*”; la hornacina de la Virgen se ensancharía dos tercias “*y se advierte que de la parte de atrás del retablo se ha de hacer una escalera para que se pueda subir al trono de Nuestra Señora*”. Por su parte, “*el friso de la jamba de la Virgen se ha de poner de modo que se pueda abrir y cerrar*”; y, finalmente, en el ático se debía de añadir un cuerpo de cinco pies que “*vaya jugando con dicho cerramiento adornándole en la misma conformación que está el retablo y la tarjeta que hoy tiene dicho retablo se ha de colocar encima del cerramiento que se haga nuevo*”. Además de todo ello, Obispo tendría que fabricar una mesa de altar a la romana de “*once pies y el ancho correspondiente según demuestra la traza y en un costado de dicha mesa se ha de hacer una puertecilla que se pueda entrar al trono de Nuestra Señora*”.

La obra se finalizó según los plazos previstos y seguidamente Antonio Bahamonde, perito nombrado de conformidad por ambas partes y autor del proyecto, pasó a reconocerla. Su veredicto fue desfavorable puesto que:

*“notó diferentes defectos de corta entidad de que puso nómina, y posteriormente declaración judicial a instancia de los notados hermano mayor y comisarios y sin embargo de que para este acto prestaron su consentimiento y por lo mismo pararles notorio perjuicio y no le poder reclamar experimentamos la novedad de haber ocurrido los susodichos ante*

<sup>9</sup> José Mayo se ofreció a realizar el dorado del retablo, según sus propias condiciones, por 3.800 reales.

<sup>10</sup> Tan solo se le tienen documentados *dos cancelles para la iglesia de la Asunción de Velilla* (1741-1742). Véase: Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 373.

<sup>11</sup> Fue el autor de la *sillería de la iglesia de San Juan Bautista de Tordesillas* (Valladolid) (1759). En 1747 participó en la subasta del *tercer cuerpo del retablo de la iglesia de San Nicolás*, que finalmente realizó Blas Sierra. Véase: Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 265; Brasas Egido, 1984: 472.

<sup>12</sup> Hijo de Pedro Bahamonde, perteneció a la segunda generación de esta conocida familia de ensambladores. Al igual que su progenitor dominó diferentes disciplinas y esculpió las imágenes y relieves de sus retablos, de tal manera que le veremos intitulado de diversas maneras: “escultor”, “tallista”, “arquitecto”, etc. Sus mayores éxitos los alcanzó dentro del campo de la retablistica ya que sus capacidades escultóricas fueron mucho más limitadas. A pesar de todo fue un maestro importante por cuanto en su época fue un especialista en la talla de relieves, y en la fabricación de sillerías y de sombreros de púlpitos. Entre los numerosos artículos y libros que han tratado sobre su vida y obra, véase: Parrado del Olmo, 1989: 343-361; Redondo Cantera, 2002: 287-316; Baladrón Alonso, 2017: 221-224.

<sup>13</sup> AHPV, Leg. 3.798/1, 100-103.

*el señor alcalde mayor de esta nominada ciudad pretendiendo se nos apremie a la ejecución y composición de otros reparos y piezas que suponen defectuosos de una infundamental acción se nos ha comunicado traslado y para responder a él e introducir las defensas que nos convengan”.*

Tal fue así que el 11 de septiembre de 1762 Obispo y Hernández dieron poder a los procuradores Félix Rodríguez Gago y Francisco Bachiller para que en su nombre parecieran ante los tribunales competentes y

*“con relación de lo que llevamos manifestado pidan se desestime y desprece la pretensión de los enunciados hermano mayor y comisarios que se esté y pase por la declaración del notado Antonio Bahamonde condene en costas, daños y perjuicios ocasionados y que se nos causasen a los susodichos por la temeridad con que proceden”<sup>14</sup>.*

Desconocemos el veredicto final de la justicia. Sea como fuere, unos meses después se procedió al dorado del retablo una vez ya reformado. Así, el 18 de marzo de 1763 la Hermandad se ajustó con el pintor y dorador Manuel de Urosa (1720-d.1780) para realizar “*la obra del dorado, que se ha de hacer de todo lo añadido y saltones, que tenga el retablo de Nuestra Señora del Rosario*” (Brasas Egido, 1984: 474). Urosa, que percibiría 2.250 reales de vellón por su trabajo, debía de ejecutar la obra según “*las condiciones que a este fin dispuso y firmó Joseph Miguel maestro del mismo arte y vecino de ella*”, teniendo que estar finalizada para el último día del mes de abril.

### **3.- DESCRIPCIÓN DEL RETABLO**

El resultado fue un retablo rococó de traza muy movida tanto en planta como en alzado, de suerte que la planta marca un juego de curvas y contra curvas. El retablo se estructura en banco, cuerpo con una sola calle y dos entrecalles, y ático muy desarrollado. El cuerpo principal se sustenta por cuatro columnas de orden compuesto y con el fuste estriado y decorado con elementos vegetales estilizados. Las dos columnas centrales, así como los trozos de entablamento que van sobre ellas y sus ménsulas, están colocadas en esviaje, proporcionando un juego de curva y contra curva que da al retablo un aspecto alabeado. La hornacina central queda enmarcada por otras dos columnas idénticas, aunque de menor tamaño, que a su vez sujetan un arco apuntado que se incrusta en el ático. En su parte baja dos ángeles alados en ademán de haber portado algún atributo. Por su parte, las hornacinas laterales tienen escasa profundidad, siendo apenas unos simples marcos compuestos a partir de dos sencillas pilastras que sujetan un arco de medio punto con decoraciones mixtilíneas y vegetales. Finalmente, el ático se compone de un gran cuerpo central flanqueado por sendas volutas que permiten salvar la anchura entre el cuerpo principal del retablo y el ático. En el centro figura una hornacina con la parte superior avenerada, y encima de ésta un frontón curvo partido, en cuyos extremos campean ángeles con las palmas del martirio. En la parte central el retablo remata en una airosa peineta de caprichosas formas vegetales que contiene un anagrama de la

---

<sup>14</sup> AHPV, Leg. 3.798/1, 183.



Virgen: “A.M.”. Toda la superficie del mueble va decorada con festones de frutas, ornamentaciones vegetales y geométricas e incluso pseudorocallas.

Originariamente el retablo estuvo compuesto por una escultura de bastidor de la *Virgen del Rosario* en la hornacina principal, *Santo Domingo* y *¿San Pedro Regalado?* en las laterales, y en el ático *San Miguel venciendo al demonio*. La presencia de cada una de estas imágenes tiene su razón de ser. Así, Santo Domingo fue el principal predicador del rezo del Rosario, oración que según la leyenda le fue enseñada por la propia Virgen. Por su parte, San Pedro Regalado (el catálogo monumental lo identificó erróneamente con San Francisco de Asís), por entonces beato, era la figura religiosa más relevante de la urbe, y además estaba a punto de ser canonizado (1746) y de ser proclamado patrono de la ciudad (1747). Finalmente, la inclusión de San Miguel en el ático se debería a que se trataba del titular de la iglesia en el que estaba radicada la cofradía. Desconocemos el momento en el que se desplazó a la Virgen del Rosario de su retablo, así como la identidad de la efigie que la sustituyó. Cuando se redactó el Catálogo Monumental de Valladolid su lugar lo ocupaba una *Inmaculada* (Martín González y Urrea, 1985: 120), y con posterioridad la *Virgen del Desconsuelo* (**Fig. 4**), realizada en 1979 por Ángel Trapote, devoción mariana encargada por la Hermandad Penitencial de Nuestro Padre Jesús atado a la Columna para procesionar durante la Semana Santa pero que no llegó a lograr la autorización necesaria para poder hacerlo.



Fig. 4. *Nuestra Señora del Desconsuelo*. Ángel Trapote. 1979. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.





Fig. 5. *Nuestra Señora del Rosario*. Anónimo. José de Rozas (atr.).  
Finales del siglo XVII. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid.  
Foto: JBA.

La *Virgen del Rosario* (**Fig. 5**) es una imagen de bastidor que tan solo tiene talladas la cabeza y las manos. Se encuentra muy dañada, tal es así que le falta un ojo, exhibe numerosas rozaduras en el rostro y está manca del brazo izquierdo. Gracias al grabado sabemos que en su mano izquierda sujetaba a un Niño Jesús que también iba vestido, realizaba un gesto de bendición con una mano, y agarraba un orbe terráqueo con la otra. Es probable que este Niño (35 x 16 cm) (**Fig. 6**), despojado de cualquier vestimenta y atributo, sea uno que se conserva, al igual que la Virgen, en el relicario de la iglesia. Sin embargo, hay que puntualizar que el Niño original parece no haberse conservado, sino que es probable que fuera sustituido por otro de similares características tallado en la misma época en la que se afrontó la construcción del retablo, es decir entre 1744-1745.



Fig. 6. *Niño Jesús*. Anónimo. Medios del siglo XVIII. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.

Con toda la prudencia queremos asignar la ejecución de la Virgen a José de Rozas (1662-1725), uno de los escultores más descollantes del foco vallisoletano de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. Así, tanto el gesto melancólico e indolente como los rasgos faciales (ojos almendrados, nariz estrecha y alargada, boca pequeña, surco nasolabial y mentón muy marcados, etc.) concuerdan con los de algunas de sus esculturas, como por ejemplo con los dos *Ángeles* (**Fig. 7**) que talló en 1696 para el paso procesional del *Santo Sepulcro* de la Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias (García Chico, 1941: 336-337). A las razones puramente formales hemos de añadir el hecho de que el escultor fue toda su vida parroquiano



de la iglesia de San Miguel (desde el bautizo hasta el entierro), y que trabajó para ella realizando “*un poco de escultura en el altar de San Cayetano*” (García Chico, 1941: 337-339). La Virgen viste a la moda Austria de finales del siglo XVI, como reina, en este caso reina del santo rosario. Luce saya, jubón o basquiña del que le cuelga un rosario de madera con incrustaciones de taracea y nácar, y un velo que le cubre la cabeza<sup>15</sup>. El rostro va enmarcado por un riquísimo rostriño cuajado de piedras preciosas de diferentes colores, y la cabeza tocada por una gran corona imperial.



Fig. 7. *Ángel del Sepulcro*. José de Rozas. 1696. Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Foto: JBA.

*Santo Domingo de Guzmán* (**Fig. 8**), cuyo nombre figura escrito en la peana, es representado con el típico hábito dominico empuñando en su mano derecha una vara rematada por la cruz flordelisada de la Orden de Predicadores, mientras que con la izquierda sujeta un libro que alude a su carácter de fundador de la Orden. A sus pies se postra un perro con la antorcha encendida que hace referencia al apodo de los dominicos: “*Domini Canis*” (los perros del señor). *¿San Pedro Regalado?* (**Fig. 9**), aparece en una posición estática, con la mirada elevada como si estuviera recibiendo una revelación por parte de la divinidad que se apresta a plasmar con la pluma en el libro. Aunque la representación del santo como escritor no es la más frecuente tampoco es extraña, un ejemplo lo tenemos en la escultura conservada en la capilla del Palacio Real de Valladolid. Viste hábito franciscano ceñido a la cintura por un cíngulo del que penden una serie de nudos. Los pies van calzados por las típicas sandalias de la orden.

<sup>15</sup> Quiero expresar mi agradecimiento a Enrique Gómez Pérez por su ayuda en la descripción de las prendas.



Fig. 8. *Santo Domingo de Guzmán*, Pedro Correas (atr.). Hacia 1744. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.





Fig. 9. *¿San Pedro Regalado?*. Pedro Correas (atr.). Hacia 1744. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.



Finalmente, *San Miguel* (**Fig. 10**) figura derrotando al demonio. La escultura es un remedo del *San Miguel* (1736) que esculpiera Alejandro Carnicero (1693-1756) para el Hospital homónimo de Nava del Rey (Valladolid) (**Fig. 11**)<sup>16</sup>. Con posterioridad este modelo gozó de gran éxito en la mitad sur de la actual comunidad de Castilla y León (Valladolid, Salamanca y Ávila) y en Madrid, siendo algunos de sus más felices cultivadores Luis Salvador Carmona (1708-1767) y Felipe Espinabete (1719-1799). La similitud con la imagen de Carnicero es tal que incluso el anónimo artífice intenta copiar la curiosa forma “arrocallada” del escudo que ase con la mano izquierda, y en cuyo centro figura el anagrama “QSD” (Quis sicut Deus?. “¿Quién como Dios?”). El santo ha sido captado en una posición inestable y plenamente barroca dada la captación del justo instante en el que el Arcángel se apresta a dar el golpe de gracia con la espada al demonio, al cual pisa con uno de sus pies mientras que el otro lo mantiene en el aire. Lucifer, de espantoso aspecto y cola de reptil está tirado en el suelo, girando el rostro para ver como San Miguel acaba con él.



Fig. 10. *San Miguel venciendo al demonio*. Pedro Correas (atr.). Hacia 1744. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.

<sup>16</sup> El origen de este modelo de San Miguel parece encontrarse en las composiciones del excelsa pintor napolitano Luca Giordano (1634-1705), que dejó innumerables muestras de su buen hacer en nuestro país. Véase: Albarrán Martín, 2012: 240.



Fig. 11. *San Miguel venciendo al demonio*. Alejandro Carnicero. 1736. Iglesia de los Santos Juanes. Nava del Rey, Valladolid. Foto: JBA.

Estas tres imágenes parecen poseer un mismo estilo como así se observa tanto en los rasgos faciales (ojos almendrados de gran tamaño, nariz prominente, boca pequeña), como en la utilización de un paño rígido que se asemeja al pliegue a cuchillo, pero cuyos bordes no están tan aristados, sino que poseen unas redondeces que parecen preludiar el característico drapeado serpenteante del rococó. Con toda seguridad fueron talladas al mismo tiempo que se construía el retablo, es decir entre 1744-1745. Por estos años la nómina de escultores que trabajaban en la ciudad no era muy elevada: Pedro Correas (1689-1752), Pedro de Sierra (1702-1760/1761), Pedro Bahamonde (1707-1748), José Fernández (1713-1783) y Juan Antonio Argüelles



(h.1715-h.1766/1777). A estos se podrían añadir Andrés Carballo (h.1720-1792), Juan Macías (1721-1801), y Juan López (1726-1801), los cuales quizás no se habrían establecido todavía como maestros independientes. Conociendo el estilo de la práctica totalidad de ellos, el de unos mejor que el de otros, y con la excepción del de Andrés Carballo, del que no conocemos ninguna obra, las características formales de estas esculturas parecen acercarse más al de Pedro Correas, como así puede comprobarse al comparar los rostros del Regalado y de San Miguel con los de algunas de sus esculturas, caso de las de los retablos mayores de la *iglesia de San Andrés de Valladolid* y del *Monasterio de Nuestra Señora de Valbuena de Duero* (Valladolid) (**Fig. 12**). Por todo ello creemos procedente atribuir a Correas estas tres imágenes, aunque con toda la prudencia dado que la efigie de Santo Domingo parece escapar un poco a su estilo en detalles como la finura con la que están compuestos los mechones que configuran la barba y el cabello.



Fig. 12. *Asunción*. Pedro Correas. Segundo cuarto del siglo XVIII. Monasterio de Santa María de Valbuena. San Bernardo, Valladolid. Foto: JBA.

## BIBLIOGRAFÍA

ALBARRÁN MARTÍN, V. (2012). *El escultor Alejandro Carnicero entre Valladolid y la Corte (1693.1756)*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

ALCALDE PRIETO, D. (1992). *Manual histórico de Valladolid*. Valladolid: Grupo Pinciano.

- ALCÁNTARA BASANTA, P. (1914). *Libro de curiosidades relativas a Valladolid (1807-1831)*. Valladolid: Tipografía del Colegio Santiago.
- ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J. (1987). *Historia de Valladolid (1887)*. Valladolid: Grupo Pinciano.
- ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M. (1980). *Antiguo partido judicial de Tordesillas, Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, Tomo XI*. Valladolid: Diputación de Valladolid.
- BALADRÓN ALONSO, J. (2016). *Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BALADRÓN ALONSO, J. Noticias biográficas, obras documentadas y atribuciones de escultores vallisoletanos del siglo XVIII: de José Pascual a Claudio Cortijo, *BSAA-Arte*, N° 83 (2017), pp. 211-234.
- BENITO ARRANZ, J. Un retablo desaparecido: el de la capilla del Santo Sepulcro del Hospital de la Resurrección de Valladolid, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, N° 9 (1942-1943), pp. 173-178.
- BRASAS EGIDO, J. C. Noticias documentales de artistas vallisoletanos de los siglos XVII y XVIII, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, N° 50 (1984), pp. 464-476.
- CANESI ACEVEDO, Manuel: *Historia de Valladolid (1750)*, Grupo Pinciano, Valladolid, 1996;
- DÍAZ VAQUERO, M. D. (1987). *La Virgen en la escultura cordobesa del barroco*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1998). *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. Notas sobre el Colegio de San Ambrosio, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, N° 37 (2002), pp. 77-96.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A. Valladolid en el siglo XIX según el manuscrito de Telesforo Medrano. Noticias de Urbanismo, arquitectura y arte, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, N° 42 (2007), pp. 63-85.
- FLORANES, R. *Inscripciones de Valladolid*. Madrid: Biblioteca Nacional.
- GALLARDO Y MERINO, F. (1886). *Noticia de casos particulares ocurridos en la ciudad de Valladolid Año 1808 y siguientes*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de los Hijos de Rodríguez.
- GARCÍA CHICO, E. (1941). *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GONZÁLEZ GARCÍA-VALLADOLID, C. (1900-1902). *Valladolid, sus recuerdos y sus grandezas: religión, historia, ciencias, literatura, industria, comercio y política*. Valladolid: Imprenta de Juan Rodríguez Hernando.
- MARTÍ Y MONSÓ, J. (1898-1901): *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid: Imprenta de Leonardo Miñón.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Dibujos de monumentos antiguos vallisoletanos, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, N° 19 (1952-1953), pp. 23-47.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. El arte en los hospitales de Valladolid, *Anales de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid. Año conmemorativo del 250 aniversario de la fundación de la Academia*, (1982), pp. 190-200.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1970). *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid: Ministerio de Educación.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA, J. (1985). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (1ª parte)*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.

MINGO MACÍAS, L. A. y URREA FERNÁNDEZ, J.: La antigua iglesia parroquial de San Miguel en su plaza de Valladolid, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, N° 42 (2007), pp. 115-122.

ORTEGA Y RUBIO, J. (1881). *Historia de Valladolid*. Valladolid: Imprenta y Librería Nacional y Extranjera de Hijos de Rodríguez.

PARRADO DEL OLMO, J. M. (1976). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo IX. Antiguo partido judicial de Mota del Marqués*. Valladolid. Diputación de Valladolid, Valladolid, 1976.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María: “Precisiones sobre los Bahamonde”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, N° 60, 1989, pp. 343-361.

PÉREZ, V. (1983). *Diario de Valladolid (1885)*. Valladolid: Grupo Pinciano.

QUADRADO, J. M. (1989). *Valladolid. Historia, monumentos, arte y naturaleza (1885)*. Valladolid: Grupo Pinciano.

RÉAU, L. (2000). *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

REDONDO CANTERA, M. J. (2002). *Los Bahamonde, una familia de artistas dedicados al retablo en Valladolid y Palencia: desde el Barroco Tardío hasta su disolución*. Xunta de Galicia.

SAN JOSÉ DÍEZ, M. (2008). *Barrio y parroquia de San Nicolás*. Valladolid: Parroquia de San Nicolás de Bari.

SANCHO, H. et al. (1989). *Valladolid: diarios curiosos (1807-1841)*. Valladolid: Grupo Pinciano.

SANGRADOR Y VÍTORES, M. (1854). *Historia de la Muy Noble y Leal Ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII*. Valladolid: Imprenta de D. M. Aparicio.



**LA ANTIGUA SILLERÍA DEL CONVENTO DE  
NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE ALMAGRO  
Y EL CORO DE LOS DOMINICOS DE OCAÑA:  
NUEVAS PERSPECTIVAS**

**The ancient “Choir Stalls” of the convent of Our Lady of the Rosary of  
Almagro and the “Choir Stalls” of the Dominicans of Ocaña: new  
perspectives**

**José Javier Barranquero Contento, Escuela Internacional  
Doctorado, UCLM**

Fecha de Recepción: 30/12/2018

Fecha de Aceptación: 07/02/2019

**RESUMEN:** Este trabajo pretende analizar la sillería de coro del convento de los dominicos de Ocaña (Toledo), sillería que en su día perteneció al convento de Nuestra Señora del Rosario de Almagro. El estudio realiza un análisis iconográfico del conjunto, pero sobre todo aborda los interrogantes que nos plantea, proporcionando una nueva datación para esta obra de arte.

**PALABRAS CLAVE:** Sillería de coro, dominicos, Almagro, Ocaña.

**ABSTRAC:** This work tries to analyze the "Choir Stalls" in the Dominican Friars Monastery of Ocaña, Toledo. At that time, these Choir stalls belonged to the Our Lady of Rosario's Convent in Almagro. The study realizes an iconographic analysis of the whole, but above all it addresses the questions that it poses to us, providing a new dating for this artwork.

**KEY WORDS:** Choir Stalls, Dominicans, Almagro, Ocaña.

## 1.- INTRODUCCIÓN

El convento de los padres dominicos de Ocaña alberga una sillería de coro que en su día perteneció al antiguo monasterio de Nuestra Señora del Rosario de Almagro, instituido en la primera mitad del siglo XVI por don Fernando Fernández de Córdoba y Mendoza, personaje que llegó a ser clavero de la Orden de Calatrava y presidente del Consejo de Órdenes. El edificio, que también fue sede de un colegio-universidad, se subastó durante la desamortización de Mendizábal y su nueva propietaria, doña Isabel Aparicio, decidió vender la sillería al padre Fray Juan Álvarez del Manzano, religioso de la comunidad que tenían los dominicos en Ocaña, que la adquirió con la intención de trasladarla y colocarla en su convento<sup>17</sup>. Aunque el conjunto ya ha sido objeto de varios análisis<sup>18</sup>, todavía quedan muchos aspectos del mismo por investigar. Sin ir más lejos, desconocemos quién o quiénes fueron sus autores y tampoco se ha realizado un estudio pormenorizado de su programa iconográfico, aunque lo más llamativo es que los trabajos publicados hasta ahora han pasado por alto determinados detalles que entrarían en contradicción con la propia datación que hacen de la sillería, obviando también algunas de las diferencias de carácter estilístico que se aprecian en el conjunto. Nuestro trabajo tratará precisamente de hacer hincapié en estos aspectos, aportando una nueva visión al respecto.

## 2.- LA SILLERÍA DE OCAÑA: DESCRIPCIÓN DEL CONJUNTO

La sillería presenta una disposición en U, con el cuerpo central más corto que los laterales, y posee setenta y cinco siales distribuidos entre la sillería alta, que consta de cuarenta y tres estalos, incluida la silla prioral, y la baja, que solo posee treinta y dos; contando además con tres gradas que interrumpen el desarrollo de la sillería baja y que permiten el acceso a la superior<sup>19</sup>. Los respaldos de la sillería alta están enmarcados por columnas corintias que sostienen un friso por el que discurre una inscripción latina realizada en letras mayúsculas doradas<sup>20</sup>. Sobre la moldura que

<sup>17</sup> Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real (en adelante AHPCR), Hacienda, Legajo 17, sin foliar (en adelante sf). El convento fue adquirido por don Baltasar María Villarejo en 1837, pero fue su mujer, doña Isabel, quién vendió la sillería. Su enajenación despertó el rechazo del vicario de Ciudad Real y generó un gran malestar en Almagro, malestar que dio lugar a una protesta del ayuntamiento. Las quejas provocaron la redacción de un informe que dio la razón a la propietaria, rechazando las pretensiones del consistorio.

<sup>18</sup> Díez, 1993: 183-184. López, 2015: 284-294.

<sup>19</sup> Los accesos que se abren en la sillería baja se corresponderían con la silla prioral y con el octavo asiento de los laterales. El conjunto cuenta con otros dos accesos situados en el extremo de cada uno de los cuerpos laterales que no interrumpen el desarrollo de la sillería baja y que carecen de pasamanos.

<sup>20</sup> La inscripción reza así: EXVLTABVNT SANCTI IN GLORIA. ET LAETANTES IN CVBILIBVS SVIS LAVDABVNT NOMEN DOMINI IN CHORO. BENEDICENTQ EVM IN OMNI TEMPORE. GLORIA HAEC EST OMNIBVS SANCTIS EIVS POPVLO APPROPINQVANTI SIBI. BEATI QVI HABITAMT IN DOMO EIVS IN EIVS VNGVENTORVM ODOREM CVRRENTES ADDVCENTVR REGI VIRGINES POST EAM. PROXIMAE EIVS AFFERENTVR IN LAETITIA ET EXVLTATIONE. ADDVCENTVR IN TEMPLVM REGI DOMINO IESVCHRISTO CVI LAVS HONOR ET GLORIA IN SAECVLA SAECVLORVM. AMEN. AN MDLXXIII. El texto podría traducirse así: "Se regocijarán los santos en la gloria. Y alegres en sus mansiones alabarán el nombre del señor en el coro. Y lo bendecirán en todo tiempo. Esta gloria es para todos sus santos el pueblo cercano suyo. Bienaventurados los que habitan en su

cierra este friso se dispone un guardapolvo de sección curva rematado por una crestería compuesta por tondos que están enmarcados por dos volutas cóncavas sobre las que se disponen unos pequeños flameros<sup>21</sup>.

Su programa iconográfico estaría formado por dos grupos distintos de personajes que se distribuyen a lo largo de la sillería alta y de la baja, respectivamente. El grupo de la sillería alta incluiría las representaciones de cuarenta y dos santos y santas, más las imágenes del Clavero y de Nuestra Señora del Rosario, que están talladas en los respaldos de los estalos, y dos esculturas exentas que se encuentran colocadas en la zona de conexión entre el cuerpo central y los laterales de la sillería<sup>22</sup>. El programa de la sillería baja, por su parte, estaría formado por treinta y seis personajes del Antiguo Testamento, y presenta la particularidad de tener más representaciones que estalos porque cuenta con cuatro tableros que carecen de asiento y que, como ocurría con las esculturas de bulto redondo, también están situados en el espacio de conexión entre el cuerpo central y los laterales<sup>23</sup>. Además, los personajes de los respaldos, que aparecen identificados con la correspondiente inscripción, se distribuyen siguiendo una clara diferenciación que viene marcada por el eje de simetría de la silla prioral: a la derecha del prior (en el lado de la epístola) se sitúan los personajes masculinos y a la izquierda (lado del evangelio) los femeninos.

Si repasamos, de izquierda a derecha, las figuras que conforman el ciclo de la sillería alta nos encontramos en primer lugar con una representación del fundador del convento de Almagro, don Fernando Fernández de Córdoba (**Fig. 1**)<sup>24</sup> y, a continuación, con las imágenes de san Onofre, san Remigio, san Ildefonso (o mejor dicho, con la escena de la imposición de la casulla al santo)<sup>25</sup>, san Roque, san Telmo,

---

casa. Corriendo al olor de sus perfumes serán llevadas al Rey vírgenes en pos de ella. Sus compañeras serán traídas con alegría y con regocijo. Serán llevadas al templo para el rey señor Jesucristo para alabanza, honor y gloria por los siglos de los siglos amen. Año 1573". Se trata de una composición en la que se incluyen fragmentos de diferentes salmos (44, 83, 149 y 148), alguno de los cuales ha sido modificado ligeramente para formar parte del texto. La inscripción evoca el goce místico de los santos en la gloria, situación que podría extrapolarse a las prácticas litúrgicas que realizaban los propios frailes, mientras que las alusiones al cortejo de vírgenes que acompañan a otra figura femenina ante un rey, frases que forman parte del salmo 44 en el que se describe un cortejo nupcial, tendrían que interpretarse en clave mariana al formar parte de un conjunto presidido por la imagen de Nuestra Señora del Rosario. Para realizar la traducción se ha utilizado la edición de la Vulgata del padre Felipe Scio de San Miguel (1808). También tengo que agradecer la ayuda prestada por D. Francisco Gómez Calvo, compañero y amigo.

<sup>21</sup> Sobre cada uno de los tondos, y también en el espacio que hay entre ellos, podemos ver un pequeño jarrón o pomo.

<sup>22</sup> En el lado de la epístola nos encontramos con una imagen de san Pedro que porta la típica llave y en el del evangelio con un hombre joven e imberbe que lleva un pergamino desenrollado en su mano derecha. María Cristina López afirma que este personaje es san Pablo, pero lo cierto es que la escultura no responde al prototipo humano típico de este santo y tampoco porta su característica espada (López, 2015: 288).

<sup>23</sup> En concreto, hay un tablero sin asiento en cada extremo del cuerpo central y otro en cada uno de los laterales.

<sup>24</sup> Don Fernando aparece vestido con el manto de la orden y porta una espada al cinto, mientras permanece arrodillado en actitud orante detrás de un atril. Además, la inscripción que le identifica no recoge su nombre, sino solo el apelativo de *El Clavero*.

<sup>25</sup> Como sucede en otras representaciones de esta escena, san Ildefonso permanece de rodillas mirando a María que está de pie levantando la casulla ayudada por un ángel. Junto a la Virgen aparecen otras dos mujeres que serían santa Casilda y santa Leocadia. El ángel, colocado detrás del santo, también está acompañado por tres personajes de los que solo podemos apreciar parte del rostro o del pelo.

san Sebastián, san Buenaventura, san Antonino, san Leandro, san Lorenzo, san Luis rey de Francia, san Esteban, san Pedro Mártir, san Isidoro, san Bernardo, santo Tomás de Aquino, san Benito, san Vicente Ferrer, san Francisco y santo Domingo. El respaldo de la silla prioral alberga una representación de Nuestra Señora del Rosario y a continuación nos encontramos con veintidós santas: santa María Magdalena, santa Clara, santa Catalina de Siena, santa Rosa de Lima, santa Catalina de Alejandría, santa Marta, santa Florentina, santa Cecilia, santa Bárbara, santa Elena, santa Águeda, santa Leocadia, santa Escolástica, santa Isabel, santa Lucía, santa Inés, santa Paula, santa Justa y santa Rufina, santa Petronila, santa María Egipciaca y santa Pudenciana.



Fig. 1. *El Clavero*, sillería, Convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: José Javier Barraquero Contento [JJBC].

La sillería baja nos proporciona las representaciones de dieciocho personajes masculinos del Antiguo Testamento (Daniel, José, Noé, Moisés, Simeón, Zacarías, Esdras, Isaías, Jonás, Elías, Sansón, David, Tobías, Judas Macabeo, Abraham, Isaac, Salomón y Joaquín) y de otras dieciocho mujeres de las Viejas Escrituras (Tamar, Sara, Esther, Ana madre de Samuel, Agar, Betsabé, Lia, Débora, Susana, María la hermana de Moisés, Ana hija de Ragüel, Ruth, Respha, Servia [Seruyá], Judit, Raquel, Rebeca y Asenet)<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Clementina Díez de Baldeón recoge la nómina de personajes que aparecen representados en la sillería, aunque cae en varios errores. Esta investigadora transcribe mal el nombre de cuatro santos y

El programa que acabamos de mencionar se completa con un repertorio heráldico muy importante, que se desarrolla a lo largo de los tondos que se disponen sobre la cornisa de la sillería alta<sup>27</sup>, y con una variadísima serie de mascarones y de representaciones fantásticas que decoran las misericordias y los apoyabrazos, así como el guardapolvo del conjunto.



Fig. 2. *San Remigio*, Sillería, convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: JJBC.

de tres santas, e incorpora un personaje femenino que no forma parte del ciclo. En concreto, convierte a san Antonino en san Antonio, a san Pedro Mártir en san Martín, a san Isidoro en san Isidro, a santo Tomás de Aquino en santo Tomás Damasquino, a santa Clara en santa Lara, a santa Isabel en Sysabel (sic.) y a santa Paula en Pavia; incluyendo entre los personajes femeninos a santa Ana, figura que no forma parte de la sillería alta y que ubica entre santa Marta y santa Florentina. Las inexactitudes vuelven a repetirse a la hora de mencionar a los personajes del Antiguo Testamento ya que se olvida de cinco de ellos (Judas Macabeo, Abraham, Isaac, Salomón y Joaquín) y comete errores al mencionar otros dos, transformando a Raquel en Ache (sic.) y mencionando a María hija de Moisés, cuando es María la hermana de Moisés (Díez, 1993: 183-184).

<sup>27</sup> El repertorio heráldico incluye tres tipos de motivos: los escudos de armas del clavero, los símbolos de la orden de santo Domingo y la cruz de calatrava, el emblema de la institución a la que pertenecía don Fernando.



Si empezamos analizando la iconografía de los santos que aparecen en la sillería alta podremos comprobar que las representaciones de san Leandro y san Isidoro, que aparecen ataviados como obispos, y las de san Benito y san Bernardo, que lucen el hábito de su orden y el báculo abacial, son las más sencillas<sup>28</sup>. Sin embargo, el resto de las imágenes presentan una iconografía más elaborada. San Onofre permanece de pie en actitud expectante mirando hacia el ángel que le trae el pan<sup>29</sup>. San Remigio (**Fig. 2**) mira hacia la paloma y la ampolla que aparecen a la izquierda, mientras alza una de sus manos para recoger el recipiente<sup>30</sup>. San Roque, que aparece ataviado como un peregrino, levanta ligeramente su túnica con la mano izquierda para mostrarnos la llaga que tiene abierta en el muslo<sup>31</sup>. San Telmo sostiene un barco con la mano derecha, mientras sujeta tres velas encendidas con la izquierda. San Sebastián (**Fig. 3**) aparece semidesnudo atado al tronco de un árbol, mostrando además una saeta clavada en el costado derecho. San Buenaventura viste el hábito franciscano pero, además, va tocado con un capelo cardenalicio. San Antonino luce el hábito de su orden junto a los símbolos que le identifican como arzobispo de Florencia, como la mitra y el palio, al tiempo que deja caer unas monedas de su mano derecha que van acumulándose a sus pies, donde generan un pequeño montón. San Lorenzo, que viste una dalmática, en referencia a su condición de diácono, sujeta la típica parrilla que descansa sobre unas llamas. San Luis rey de Francia, que aparece vestido con una túnica corta abotonada y un manto, luce sobre el pecho un collar de gran tamaño del que pende una flor de lis, el símbolo de la monarquía francesa<sup>32</sup>. San Esteban, como san Lorenzo, aparece vestido con una dalmática y junto a él podemos ver cuatro piedras, una impactándole directamente en la cabeza, en clara alusión a la forma en la que fue martirizado<sup>33</sup>. San Pedro Mártir, que lleva clavada un hacha en la cabeza y un puñal en el pecho, porta la palma con las tres coronas. Santo Tomás de Aquino luce una corona en su cabeza y tres collares sobre el pecho, al tiempo que sostiene la maqueta de una iglesia con su mano izquierda. San Vicente Ferrer mantiene la mano derecha levantada con el dedo índice extendido, señalando hacia arriba, mientras sujeta un flagelo con la izquierda<sup>34</sup>. San Francisco aparece representado en el momento en el que tuvo la visión del monte Alverna y, finalmente, santo Domingo (**Fig. 4**), que porta una cruz en la mano derecha, mientras sostiene un ramo de lirios con la izquierda, pisa con uno de sus pies una hoguera de la que surge la cabeza de un animal<sup>35</sup>.

---

<sup>28</sup> Los cuatro personajes que acabamos de mencionar portan un libro en sus manos, tal y como hacen casi todos los santos de la sillería alta.

<sup>29</sup> El santo lleva un báculo y un rosario, mientras que el pan tiene una forma perfectamente redonda, como si fuera una sagrada forma.

<sup>30</sup> La paloma y la ampolla están colocadas una detrás de la otra en un intento de representar la milagrosa transformación del ave en el objeto que contenía el óleo con el que consagró al rey de Francia.

<sup>31</sup> El santo está acompañado por un ángel que permanece de pie señalando también hacia la llaga.

<sup>32</sup> El monarca, que lógicamente va tocado con una corona, sostiene un enorme cetro con su mano derecha, mientras apoya la izquierda en la empuñadura de la espada que lleva al cinto.

<sup>33</sup> El santo también porta en una de sus manos la palma del martirio.

<sup>34</sup> La imagen carece de la típica filacteria con un versículo del apocalipsis que podemos ver en muchas de las representaciones del santo en las que adopta esta misma postura, pero lo más interesante es que la figura incorpora unos azotes que no suelen formar parte de su iconografía.

<sup>35</sup> La iconografía de esta representación de santo Domingo es poco frecuente, pero existen precedentes, como la tabla central del retablo que albergaba el convento de santo Tomás de Ávila, obra de Pedro



Figs. 3 y 4. *San Sebastián y Santo Domingo*, sillería, convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: JJBC.

La representación de Nuestra Señora del Rosario que alberga el respaldo de la silla prioral responde al modelo de la Virgen apocalíptica. María, que sostiene con ambas manos a su hijo, permanece sentada sobre un gran trono de nubes, mientras apoya sus pies en un creciente lunar con las puntas dispuestas hacia arriba. La imagen está enmarcada por un halo de rayos de sol y, además, por un rosario compuesto por dos tipos distintos de flores, de tal forma que las cuentas que se corresponderían con los diez Ave Marías están representadas con rosas que poseen cinco pétalos, mientras que los misterios lo están con otras formadas por dos círculos concéntricos de hojas<sup>36</sup>.

Desde un punto de vista iconográfico, las santas podrían dividirse en dos grupos. El menos numeroso estaría formado por cinco representaciones que carecen de atributos específicos. Se trata de santa Florentina, santa Leocadia, santa Escolástica y santa Petronila, que sólo portan una palma y un libro, y de santa Paula, que posee una iconografía aún más sencilla porque se limita a sostener un libro abierto con la mano izquierda<sup>37</sup>.

---

Berruete que en la actualidad se conserva en el Museo del Prado. En esta imagen el santo aparece pisando a un perro demoníaco o un lobo que tiene la cabeza rodeada de llamas. Sobre esta tabla y el conjunto del que formaba parte se puede consultar el trabajo de Joaquín Yarza (Yarza, 2002: 25-54).

<sup>36</sup> La representación se completa con tres querubines que aparecen a los pies de la Virgen y dos ángeles de cuerpo entero que están en la parte superior de la composición sujetando el rosario.

<sup>37</sup> La imagen no porta la palma del martirio, lo que nos sirve para identificarla como santa Paula de Roma, discípula de san Jerónimo.

El resto de las representaciones femeninas suele llevar alguno de estos dos atributos pero, además, portan otro elemento iconográfico que sirve para identificarlas. Santa María Magdalena levanta un tarro de perfume. Santa Clara nos muestra una custodia en cuyo interior podemos ver un cáliz del que surge una sagrada forma. Santa Catalina de Siena, que luce la corona de espinas en su cabeza, alza una pequeña cruz con su mano derecha, mientras sujeta un corazón con la izquierda. Santa Rosa de Lima, que también luce una corona de espinas en la cabeza, porta sobre su hombro derecho una gran cruz. Santa Catalina de Alejandría sostiene la espada de su martirio pero, además, a sus pies podemos ver la cabeza del emperador Maximiano y la característica rueda dentada rota. Santa Marta (**Fig. 5**), que lleva una escobilla, está pisando a un enorme dragón. Santa Cecilia aparece de pie tocando un órgano, mientras que santa Bárbara sostiene una gran torre de planta cuadrada. Santa Elena, que luce una pequeña corona en su cabeza en clara alusión a su condición de emperatriz, sujeta con su mano derecha una gran cruz. Santa Isabel lleva una hogaza de pan en su mano derecha, mientras guarda otras seis en un pliegue de su vestido. Santa Lucía sostiene la típica fuente en la que podemos ver sus ojos, mientras que santa Inés permanece en actitud orante sobre una hoguera, con una espada clavada en la espalda. Santa Justa y santa Rufina sostienen una réplica de la Giralda que está colocada entre ambas. Santa María Egipciaca se encuentra de pie, en actitud orante, con un rosario entre las manos, mirando hacia el ángel que aparece a la derecha portando una sagrada forma, mientras que santa Pudenciana (o Potentiana siguiendo la inscripción que acompaña a la imagen) estruja con su mano derecha la esponja con la que recogía la sangre de los mártires, sangre que cae en un jarrón colocado a sus pies.



Figs. 5 y 6. *Santa Marta y Santa Águeda*, sillería, convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: JJBC.



Ahora bien, de todos los personajes femeninos que aparecen en la sillería alta, sin duda el que está representado de una forma más original es santa Águeda (**Fig. 6**) que se encuentra atada a un árbol con el pecho desnudo, mostrando el seno izquierdo cercenado, conformando la pareja perfecta de san Sebastián.



Fig. 7. *Isaías*, sillería, convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: JJBC.

Los personajes del Antiguo Testamento están representados de medio cuerpo y generalmente de perfil. El nombre de cada uno de ellos aparece en una filacteria que discurre por detrás de su cabeza, por lo que en la mayor parte de las ocasiones se interrumpe el desarrollo de la inscripción, para continuar después al otro lado del rostro. Su iconografía es mucho más sencilla que la de los personajes de la sillería alta ya que la mayor parte de ellos carecen de atributos. Tan sólo once rompen con esta tendencia. Se trata de Moisés, Zacarías, Esdras, Isaías, Sansón, David, Judas Macabeo, Salomón, Tamar, Respha y Judit. Moisés aparece contemplando un cúmulo de nubes del que surgen varios rayos de luz y las tablas de la ley; Zacarías aparece moviendo un incensario, en clara alusión a su condición de sacerdote; Esdrás sostiene un libro abierto en sus manos que sería un ejemplar de la Torá; Isaías (**Fig. 7**) mantiene cruzados los brazos sobre el pecho mientras contempla una pequeña nube de la que surgen unos rayos de luz y un elemento de formato ovoidal que sería una curiosa representación de la visión que tuvo de Dios; Sansón porta en su mano derecha la quijada del asno con la que mató a mil hombres; David aparece tocando un gran arpa; Judas Macabeo (**Fig. 8**) está ataviado como un guerrero y porta un bastón de mando en su mano derecha; Salomón sostiene una pluma con su mano izquierda que sería una clara alusión a su sabiduría y a su papel como autor de varios

libros del Antiguo Testamento; Tamar sujeta un libro cerrado con su mano izquierda; Respha parece llevar una espada de la que solo podemos ver la hoja; y Judit tiene a la derecha una bandeja con la cabeza de Holofernes.

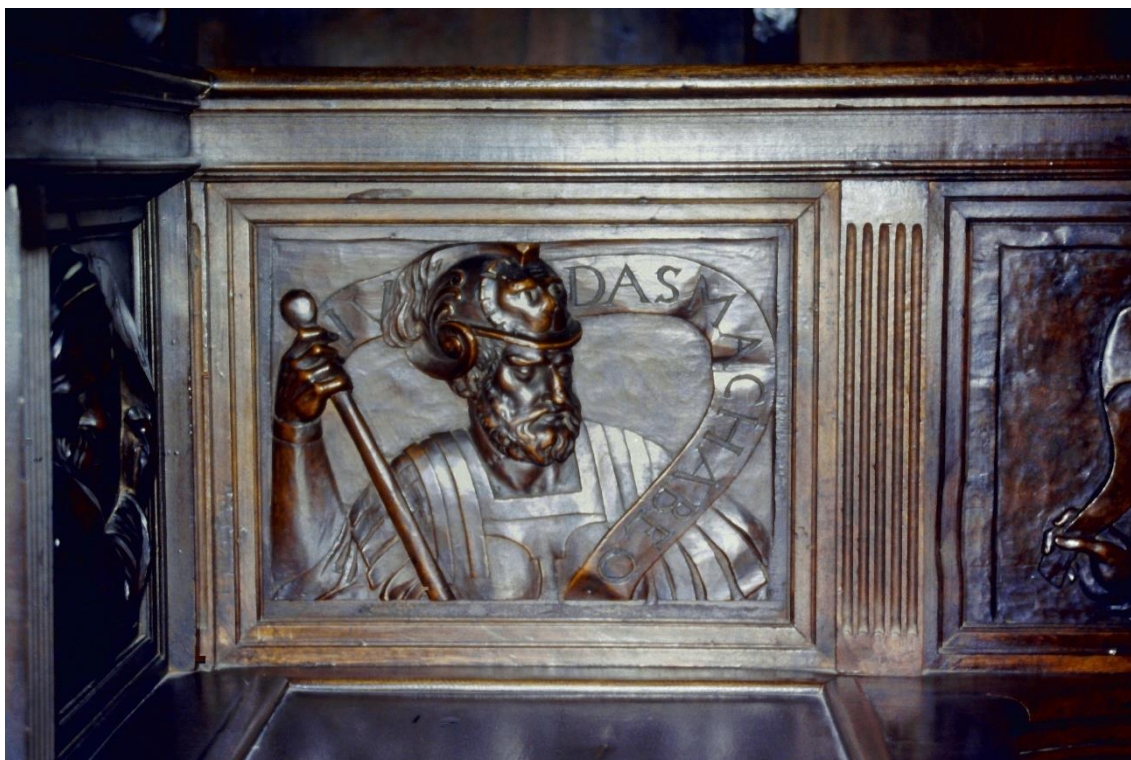


Fig. 8. *Judas Macabeo*, sillería, convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: JJBC.

### 3.- LA SILLERÍA DE ALMAGRO Y EL CONJUNTO DE OCAÑA: DIFERENCIAS ESTRUCTURALES.

La única descripción que se ha conservado de la sillería original, realizada por los visitantes de la Orden de Calatrava el 4 de mayo de 1716, nos muestra un conjunto bastante diferente al actual. Los representantes de la Orden afirmaron que era *“un choro muy capaz con silleria alta y vaja que con la presidentte prioral tiene sesenta y ocho sillas, las altas la principal prioral con una ymagen de Nuestra Señora del Rosario con el Niño Jesus en los brazos y las demas de ambas vandas con efixies de media talla de diferentes santtos y santas de la yglesia y en la hultima de mano derecha la efigia de Don Fernando de Cordova clavero de Calatrava todas divididas con columnas ystriadas de media caña de orden dorico y la prioral con dos columnas mas enteras del mismo orden dorico y enzima della el misterio de la Santissima Trinidad tambien de media talla y toda la demas coronacion de las sillas altas se compone de diferentes remates y adornos sobre cuya cornisa rematan otros tantos excudos de armas como sillas tripuladas con las de las dos Ordenes de Calatrava y Predicadores y las de Cordova y Mendoza propias del Clavero y su familia de los condes de Cabra, y las sillas vajas que son veintte y siete porque seis claros los ocupan las gradas por donde se sube a las altas, son de la misma madera y labor muy primorosa ystoriado enzima dellas de medio reliebe, ymagenes*



*de patriarclas y prophetas de la ley anttigua, y en la coronacion de arriva un rotulo de letras doradas que corona todo el choro con algunos versos de los Salmos de Dabid*<sup>38</sup>.

Al comparar los datos que nos aporta esta descripción con la sillería que podemos contemplar en Ocaña resulta obvio que existen notables diferencias entre los dos conjuntos, diferencias que estarían relacionadas con el número de asientos, pero también con otros muchos aspectos como el orden de las columnas que enmarcaban los respaldos de la sillería alta, el número de accesos a la misma, la composición que aparecía sobre la silla prioral y la presencia de esculturas exentas. En este sentido, la sillería baja tenía cinco sitiales menos que la actual, veintisiete frente a treinta y dos, mientras que la alta contaba con dos menos, cuarenta y uno frente a cuarenta y tres<sup>39</sup>. Además, la estructura descrita por los visitantes poseía seis gradas que interrumpían el desarrollo de la sillería baja y no tres como ocurre ahora, las columnas de la sillería alta eran dóricas y no corintias, la composición que podemos ver hoy en día sobre la silla prioral no tiene carácter trinitario<sup>40</sup> y, en última instancia, la descripción de 1716 no menciona las esculturas de bulto redondo que forman parte del conjunto de Ocaña.

El número y la importancia de las diferencias es tal que resulta imposible pensar que éstas fueran producto de la falta de rigor o de errores cometidos por los visitantes, sobre todo si tenemos en cuenta la minuciosidad del documento en cuestión, que llegó a recoger la inscripción que podía leerse en el sepulcro del clavero. Este cúmulo de disparidades solo sería posible si la sillería sufrió algún tipo de transformación con posterioridad a la fecha en la que fue descrita, transformación que a nuestro juicio estaría vinculada con los desperfectos que sufrió tras la desamortización del convento de Almagro.

El informe que justificaba la venta de la sillería dejaba bien claro que estaba siendo expoliada por los propios vecinos de Almagro y que los frailes de Ocaña la habrían de restaurar para poder colocarla en el coro de su convento<sup>41</sup>. Estas dos

---

<sup>38</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Órdenes Militares (OOMM), legajo 1671, expediente 102, fol. 18v.-19r. Los visitantes no precisan el número de estalos que poseía la sillería alta, pero si el conjunto contaba con sesenta y ocho, y la baja con veintisiete, la alta tendría cuarenta y un asientos. Cristina López afirma que la sillería cuenta con 68 sitiales, dato que resulta llamativo porque denota que esta investigadora no contó los asientos del conjunto que podemos ver en la actualidad, limitándose probablemente a recoger la cifra aportada en su momento por los visitantes de la orden de Calatrava, aunque en su trabajo no hace referencia a esta descripción (LÓPEZ, 2015: 288).

<sup>39</sup> La diferencia entre el número de asientos se explicaría con la construcción de dos nuevos sitiales para la sillería alta, construcción que conllevaría la incorporación de otros dos en la sillería baja, lo que unido a la eliminación de tres accesos y su sustitución por asientos daría como resultado los cinco estalos de más que posee la sillería baja en la actualidad.

<sup>40</sup> El panel que remata la silla prioral alberga un gran escudo sostenido por dos ángeles que está colocado sobre una cruz de calatrava de la que pende un rosario. Dentro del escudo se labraron varios símbolos de la orden de predicadores. En la parte inferior vemos un orbe y un perro que permanece tumbado. Más arriba nos encontramos con un lirio y lo que parece una rama de olivo dispuestos en forma de aspa sobre unos cortinajes que lucen una estrella de seis puntas. Sobre el escudo campea una corona condal y encima una filacteria con la palabra VERITAS.

<sup>41</sup> AHPCR, Hacienda, Legajo 17, sf. El informe afirma que “la dueña actual del edificio quito la subida al coro porque, fuera para el uso que quisiera, quería conservar la sillería, que la estaban destruyendo los mismos vecinos y por ultimo mirada la cuestión como conservación de un monumento artístico debe apoyarse la venta por la autoridad de Almagro porque en el sitio que esta la sillería y sin uso es evidente que se destruirá. VS como autoridad superior también porque el comprador de este objeto

apreciaciones resultan claves para poder comprender las diferencias que existen entre el conjunto original y el que podemos encontrar en la actualidad, pero además contamos con otro testimonio que apoya nuestra teoría. Nos referimos a la “*Historia de la villa de Ocaña*” publicada por don Miguel Díaz Ballesteros en 1868. El autor incluye una pequeña descripción de la estructura en la que se precisa que las columnas de la sillería alta eran de orden corintio, afirmando además que el conjunto se colocó el año 1866 en la ubicación que ocupa en la actualidad, año en el que también se amplió el coro de la iglesia<sup>42</sup>. Si los visitantes no cometieron un error a la hora de mencionar el orden de la sillería alta, está claro que ésta sufrió una profunda transformación con motivo de su traslado a Ocaña, transformación que nos permitiría explicar las diferencias de carácter estructural que existen entre ambos conjuntos.

#### 4.- PROBLEMAS DE CRONOLOGÍA



Figs. 9 y 10. *Santa Justa y Santa Rufina, y Rosa de Lima*, sillería, convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: JJBC.

caso de ser precioso es la comunidad de Padres Dominicos de Ocaña para colocarla en el coro de su iglesia; restaurada que sea, para su perfecta conservación”. El documento del que hemos extraído este fragmento ya fue utilizado por Ángel Ramón del Valle Calzado, aunque éste se limitó a precisar que las pretensiones del ayuntamiento fueron rechazadas “por ser un “derecho incuestionable del comprador” del convento” (Del Valle, 1995: 97-98).

<sup>42</sup> Díaz, 1868: 285 y 287.

Hasta ahora todos los investigadores que han hecho referencia a la sillería han dado por sentado que estamos ante una obra del siglo XVI, concretamente de 1573, porque en la inscripción que recorre el friso se incluyó como colofón la fecha que acabamos de mencionar. Sin embargo, los trabajos que se han publicado no han tenido en cuenta que varios de los personajes que aparecen en la sillería alta nos estarían hablando de un contexto cronológico bastante posterior al de la presunta fecha de ejecución. Nos estamos refiriendo a la representación de las santas Justa y Rufina (**Fig. 9**), imagen claramente inspirada en una obra de Murillo<sup>43</sup>, y a santa Rosa de Lima (**Fig. 10**), terciaria dominica que nació en 1586 y fue canonizada por el Papa Clemente X en 1671, por lo que sería imposible que formase parte del programa original de la sillería si ésta se realizó en 1573<sup>44</sup>.

La presencia de estos personajes, que pondrían en cuestión la datación tradicional, ha pasado desapercibida para el resto de investigadores y, por tanto, no ha sido explicada convenientemente hasta ahora, pero además contamos con una referencia documental que demostraría que la sillería no estaba hecha en la fecha que aparece en la inscripción. Se trata de una provisión real despachada el 29 de mayo de 1574 que incluye una relación, elaborada por el administrador y el sacristán del Sacro Convento, en la que se recogían las cosas que era necesario terminar en el monasterio de Nuestra Señora del Rosario. Esa relación determinaba que aún faltaba “por hacer en el monasterio de la enfermeria para la qual sirve al presente la ospederia, y que en ella ay bastante recaudo, y la casa de novicios de que sirven seis celdas del dormitorio, y asimismo faltan (...) las bidrieras de quatro bentanas de la yglesia, y la libreria del convento, y coro aunque en el dicho coro pareze que por aora hay bastantes libros y que tambien falta por hacer la portada de la yglesia”<sup>45</sup>. La referencia a la necesidad de construir un coro parece incompatible con el hecho de que, acto seguido, se mencione su existencia y se diga que había suficientes libros en él, pero la aparente incongruencia en la que incurre el texto desaparece si diferenciamos entre el espacio arquitectónico, que ya estaba levantándose en 1550<sup>46</sup>, y la sillería propiamente dicha, que sería el elemento que faltaba por hacer en el momento de redactarse la relación.

Nos encontramos, por tanto, con una obra realizada con posterioridad a la fecha que aparece en la inscripción y en la que, a tenor de la visita de 1716, se interpolaron varios personajes tras la venta del conjunto al convento de Ocaña. Llegados a este punto faltaría por determinar la fecha en la que se realizó la sillería original y cuántos estalos se incorporaron en pleno siglo XIX, además de explicar

<sup>43</sup> La representación incorpora una imagen de la Giralda que sería una reproducción casi exacta de la propia torre por lo que María Cristina López justifica su presencia precisando que el autor de la sillería habría visto la torre “bien in situ, o bien, a través de dibujos” (López, 2015: 292) Sin embargo, el verdadero problema estaría en el hecho de que la disposición de las santas reproduce un famoso lienzo de Murillo realizado en torno a 1666 para el convento de los capuchinos de Sevilla, y que se conserva en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de la misma ciudad.

<sup>44</sup> Personajes como san Roque o san Telmo no estaban canonizados en 1573, pero recibían culto desde la Edad Media, por lo que no podemos utilizarlos como marcadores cronológicos.

<sup>45</sup> AHN, OOMM, legajo 1671, expediente 107, fol. 5r. La provisión no recoge el momento en el que se realizó la relación, pero ésta tuvo que hacerse en una fecha próxima al documento real.

<sup>46</sup> En su testamento, redactado el 29 de marzo de ese año, don Fernando mandó que “se acave el coro alto solandole de la manera questa la capilla mayor haziendo su antepecho muy bueno e de obra perpetua e sus sillars e formas de nogal o de pino”. AHN, Clero, legajo 1862/2, sf.



qué sentido tiene el año que aparece en la inscripción. A falta de fuentes documentales, pensamos que la propia sillería nos ofrece la posibilidad de datarla, posibilidad que estaría relacionada con la presencia de santa Isabel (**Fig. 11**). En principio, la imagen nos plantea un problema de identificación ya que la inscripción que aparece a sus pies se limita a reproducir su nombre (“S. YSABEL”) sin precisar si se trata de santa Isabel de Hungría o de Portugal. Sin embargo, el hecho de que no se especifique el lugar de procedencia de la santa nos hace pensar que en el momento en el que se labró su imagen no era necesario hacerlo. Es decir, que todavía no se había canonizado a la santa portuguesa y que, por tanto, estaríamos ante santa Isabel de Hungría, lo que nos obliga a pensar que el conjunto original tuvo que realizarse entre 1574 y 1625, año en el que la reina de Portugal fue declarada santa.



Figs. 11 y 12. *Santa Isabel e Imposición de la casulla a San Ildefonso*, sillería, convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: JJBC.

La propia sillería también nos proporciona elementos de juicio para poder identificar algunos de los sitiales que se incorporaron con posterioridad a su venta. Sobre este asunto sería necesario mencionar que la estructura cuenta con cuatro estalos (dos en la sillería alta y otros dos en la baja asociados a los primeros) que son ostensiblemente más anchos que los demás, lo que nos hace pensar que no formaban parte del conjunto original. Los sitiales de la sillería alta albergan las imágenes de la imposición de la casulla san Ildefonso (**Fig. 12**) y de las santas Justa y Rufina, mientras que los de la baja nos muestran las representaciones de Moisés y Judit, respectivamente. Además, y como ya hemos visto, la imagen de las santas sevillanas

reproduciría un modelo iconográfico que no se correspondería con la fecha de realización de la sillería, detalle que apoyaría nuestra teoría.

Sin embargo, con los datos que disponemos resulta imposible identificar los otros tres estalos que se incorporaron en la sillería baja y, por si esto fuera poco, la aparición de santa Rosa de Lima, que no se correspondería ni con la fecha de la inscripción ni con la datación que proponemos nosotros, complica aún más la situación ya que nos obliga a pensar que, además de los siete sitiales que hay de diferencia entre el conjunto de Almagro y el actual, después del traslado a Ocaña debieron tallarse algunos estalos más para sustituir asientos que se hubieran perdido o que estuvieran demasiado deteriorados.

A la vista de los datos que acabamos de exponer parece obvio que la fecha de la inscripción no serviría para datar la obra, sobre todo si también tenemos presente que el texto puede que no sea el original ya que la aparición de dos estalos más en la sillería alta tuvo que modificar su desarrollo y, por ende, su contenido<sup>47</sup>. Una fecha que, por cierto, tiene un gran valor simbólico para los dominicos porque ese mismo año (1573) el papa Gregorio XIII instauró la festividad de Nuestra Señora del Rosario.

## **5.- DIFERENCIAS DE ESTILO**

El análisis del conjunto, especialmente de los respaldos de la sillería alta y de las misericordias, nos revela la existencia de diferencias de estilo que sobrepasarían con mucho las que podrían estar relacionadas con la intervención del siglo XIX, y que denotarían la existencia de varias manos en el conjunto original<sup>48</sup>. Si analizamos las representaciones de la sillería alta podremos apreciar notables diferencias que afectarían tanto a los elementos en los que descansan los personajes, como al tratamiento de las propias imágenes. Si nos fijamos en el primero de estos aspectos, tendremos ocasión de comprobar que la mayor parte de las figuras permanecen de pie sobre una cartela alargada de extremos partidos y apergaminados que está dispuesta de forma horizontal, ocupando todo el desarrollo del propio tablero. Sin embargo, seis representaciones, concretamente san Leandro, san Pedro Mártir, san Roque, san Sebastián, santa Isabel y el propio Clavero, descansan sobre un pequeño pedestal a modo de ménsula<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Además, si se cambiaron las columnas que enmarcan los respaldos, es bastante probable que también lo fuera el friso que discurre sobre ellas.

<sup>48</sup> Clementina Díez de Baldeón cree que el conjunto sería obra fundamentalmente de Gregorio Pardo y Juan Bautista Vázquez el Viejo, aunque también piensa que Juan de Tovar pudo participar en su ejecución. La autora afirma que las imágenes de santos y santas serían típicas del estilo de Juan Bautista, mientras que las representaciones de carácter más expresivo o patético serían propias de Gregorio. Sin embargo, tal y como veremos a continuación, ni los respaldos de la sillería alta ni los de la baja conforman un conjunto homogéneo, y lo mismo ocurre con las misericordias, elementos donde se localizan las figuras que están dotadas de mayor expresividad. Por otro lado, la participación de Gregorio Pardo sería imposible porque falleció en torno a 1558 (DÍEZ, 1993: 184).

<sup>49</sup> La pieza que sirve de apoyo a san Isidoro responde a un modelo distinto a los dos anteriores ya que es de pequeño tamaño y presenta cuatro volutas diminutas en sus extremos. El de santa Marta podría responder a este mismo modelo, pero parece haber perdido las volutas.

Desde un punto de vista estilístico, el tratamiento de los paños nos permitiría distinguir dos grandes modelos, uno formado por aquellas representaciones que poseen un tratamiento muy complejo, a base de pliegues muy finos y abundantes que se ciñen al cuerpo, y otro en el que el atuendo de los personajes genera superficies mucho más amplias, con paños más acartonados y planos. Dentro del primero podríamos incluir las representaciones de santa Bárbara, santa Catalina de Alejandría, santa Escolástica, santa Florentina (**Fig. 13**), santa Marta, san Leandro, san Roque, o las propias santa Justa y santa Rufina, que también reproducen este mismo modelo; mientras que el segundo estaría formado por imágenes como las de santa Leocadia (**Fig. 14**), santa Paula, san Esteban, san Isidoro o san Remigio.



Figs. 13 y 14. *Santa Florentina y Santa Leocadia*, sillería, convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: JJBC.

La sillería baja nos muestra un panorama similar con dos formas de abordar el tratamiento de las figuras, una mucho más simple, en la que los personajes permanecen envueltos en amplios y pesados ropajes que generan un efecto de masa en medio del cual tan solo destaca la cabeza, que además resulta desproporcionada, como ocurre con María Hermana de Moisés (**Fig. 15**), Noé, Rebeca, Ruth, Sansón o Sara; y otra más depurada y de reminiscencias clásicas que guarda notables similitudes con el modelo más detallista de la sillería alta, y que nos proporciona imágenes que carecen de manto o que de llevarlo se mueve o abre, mostrando también túnicas que se ciñen más al cuerpo, como ocurre con Ana, Esther (**Fig. 16**), Raquel o Respha<sup>50</sup>.

<sup>50</sup> Las misericordias, que están decoradas con mascarones, nos colocan ante un panorama aún más complejo, no solo porque podemos encontrarnos con representaciones de carácter detallista junto a





Figs. 15 y 16. *María hermana de Moisés y Esther*, sillería, convento de Santo Domingo de Guzmán, Ocaña (Toledo). Foto: JJBC.



rostros de rasgos muy esquemáticos, sino también porque presentan formatos muy distintos, destacando un grupo bastante numeroso y homogéneo formado por representaciones de aspecto marcadamente triangular debido a su mentón alargado y, sobre todo, a la disposición de su pelo o tocado, que se despliega a ambos lados del rostro para ocupar todo el desarrollo de la misericordia.

## 6.- CONCLUSIÓN

La sillería de coro de Ocaña ha sido muy poco estudiada hasta el momento. A lo largo de este trabajo hemos conseguido demostrar que presenta una historia mucho más compleja de lo que se pensaba. El conjunto original fue diseñado para el convento de Nuestra Señora del Rosario de Almagro, pero los testimonios documentales que hemos recogido nos han permitido cuestionar la datación que venía manejándose hasta ahora, realizada gracias a la fecha que aparece en la inscripción, y proponer un nuevo marco temporal para la ejecución de la sillería, que tuvo que realizarse entre 1574 y 1625.

Además, el conjunto sufrió una importante transformación con motivo de su venta y traslado a Ocaña, transformación que modificó tanto su estructura como su programa iconográfico, incorporando al menos ocho respaldos, de los cuales hemos podido identificar cinco: la imposición de la casulla a san Ildefonso y las imágenes de las santas Justa y Rufina, santa Rosa de Lima, Moisés y Judit.

Finalmente, las diferencias de estilo que pueden apreciarse entre las representaciones, diferencias que excederían con mucho la intervención realizada tras su venta, solo podrían explicarse con la participación de varios maestros en el conjunto original.

## FUENTES DOCUMENTALES

AHN, Clero, legajo 1862/2.

AHN, OOMM, legajo 1671, expediente 102.

AHN, OOMM, legajo 1671, expediente 107.

AHPCR, Hacienda, Legajo 17.

## BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ, M. (1868). *Historia de la villa de Ocaña*. Ocaña: Imprenta de Agustín Piugrós.

DÍEZ, C. (1993). *Almagro: arquitectura y sociedad*. Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

LÓPEZ, M. C. (2015). “La sillería coral del convento de Santo Domingo en Almagro”. En F. Villaseñor y M. D. Teijeira (eds.). *Choir Stalls in Architecture and Architecture in Choir Stalls* (pp. 284-294). Newcastle upon Tyne (UK): Cambridge scholars publishing.

DEL VALLE, A. R. (1995). *La desamortización eclesiástica en la provincia de Ciudad Real, 1836-1854*. Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha.

SCIO DE SAN MIGUEL, F. (1808). *La Biblia Vulgata latina traducida en español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos*. Madrid: Imprenta de la hija de Ibarra.

YARZA, J. (2002). “Una imagen dirigida: los retablos de santo Domingo de Guzmán y san Pedro Mártir de Pedro Berruguete”. En S. ALPERS et al. *Historias Inmortales* (pp. 25-54). Madrid: Galaxia Gutenberg.



# **PEDRO MORALES MUÑOZ (1923 – 2017) Y *ESPERANZA MACARENA (1968)*, PARADIGMA DE UN ESTILO**

**Pedro Morales Muñoz (1923 – 2017) and *Esperanza Macarena (1968)*,  
*paradigm of a style***

**José Luis de la Torre Castellano**

Fecha de Recepción: 14/09/2018

Fecha de Aceptación: 05/01/2019

**RESUMEN:** El ámbito militar ha hecho innumerables aportaciones a la Semana Santa, sobre todo en Sevilla. Una de esas aportaciones está relacionada con la música, ya sea en forma de acompañamiento musical o como composiciones realizadas por músicos militares. En este contexto, Pedro Morales Muñoz (1923 – 2017) ha sido uno de los grandes nombres en las composiciones musicales para la Semana Santa de Sevilla y para banda de música, principalmente desde este ámbito militar. Sus aportaciones musicales en forma de marcha de procesión han sentado las bases para un estilo enmarcado dentro del “clasicismo” de la marcha procesional y *Esperanza Macarena (1968)* es un ejemplo paradigmático de ese estilo y de sus propios rasgos compositivos en el género.

**PALABRAS CLAVE:** Semana Santa, Banda de Música, Sevilla, Marcha de Procesión, Pedro Morales, Análisis Musical.

**ABSTRACT:** The military world, has made several contributions to Holy Week, especially in Sevilla. One of those contributions is related with music, either in form of musical accompaniment or as compositions written by militar musicians. In this context, Pedro Morales Muñoz (1923 – 2017), has been one of the great names in the musical compositions for Holy Week in Seville and for wind band, mainly from military world. His musical contributions in form of processional marches are important for create a style framed within the “classicism” of the processional march and *Esperanza Macarena (1968)* is a paradigmatic example of that style and its own compositional features in the genre.

**KEY WORDS:** Holy Week, Processional March, Wind Band, Sevilla, Pedro Morales, Musical Analysis.

## 1.- INTRODUCCIÓN

Las aportaciones del mundo militar a la Semana Santa van más allá del simple acompañamiento de escolta en los desfiles procesionales. En este sentido, los acompañamientos musicales son y han sido una de las aportaciones más firmes del ámbito militar al cofrade. Testimonio vivo son las diferentes formaciones musicales que han acompañado a los pasos procesionales a lo largo de la historia. En Sevilla, formaciones como las bandas montadas a caballo, las bandas de cornetas y tambores (Castroviejo, 2016: 15-16) o las ya extinguidas charangas (Oriola Velló, 2014: 168-174), participaron en los desfiles procesionales desde finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX, incluyendo formaciones como la Banda de la Guardia Civil o la Policía Armada (Castroviejo, 2016: 454-455).

Entre estas formaciones destaca la Unidad de Música del Regimiento Soria 9 de Sevilla, la cual lideraría en la segunda mitad del siglo XX las formaciones musicales militares en la Semana Santa de Sevilla (Otero Nieto, 1995: 301), sirviéndose de distintos directores entre los que destacamos a Pedro Morales Muñoz por ser el objeto de nuestro estudio.

Así, son numerosos los directores militares que han sellado su compromiso con la Semana Santa a lo largo de los años, legándonos verdaderos monumentos musicales, como las composiciones de Pedro Gámez Laserna, Manuel López Farfán (Otero Nieto, 2012: 248-253), Abel Moreno, Juan Vicente Mas Quiles (Otero Nieto, 1995: 301); o músicos militares como Santiago Ramos, Juan José Puntas y Francisco Barril en Sevilla (Fernández de Latorre, 2014: 557-559); Francisco Higuero Rosado al frente del Córdoba 10 en Granada (De la Chica, 2018: 227-228) o Carlos Cerveró, subdirector de la Marina en San Fernando<sup>51</sup> (Carmona, 1993: 152).

Mención aparte merece la familia Font, quienes, al llegar José Font y Marimón a Sevilla, contribuyen de manera decisiva al nacimiento de la marcha de procesión (Ayala Herrera, 2007: 75). Este músico catalán, una vez instalado y disfrutando en primera persona de los desfiles procesionales, «llegará a la conclusión de que estas manifestaciones populares necesitaban contar con su propia música» (Fernández de Latorre, 2014: 321), siendo en ese momento cuando nace la que se considera la primera marcha de procesión, titulada *Marcha Fúnebre* (1895), aunque pronto se la conocería como *Quinta Angustia*, por estar dedicada a dicha hermandad. Los descendientes de Font nos dejarán como legado verdaderos monumentos musicales (Martín Moreno, 1985: 341), incluyendo algunos cofrades que aún hoy día siguen siendo objeto de culto (Otero Nieto, 2012: 255-258) y de interpretación en los desfiles procesionales (Fernández de Latorre, 2014: 322).

Por último, otra de las grandes aportaciones del ámbito militar a la Semana Santa es la incorporación de la corneta a las composiciones cofrades de banda de música. Ésta, procedente de las bandas de cornetas y tambores del siglo XIX (Otero Nieto, 2012: 245-247), pasará a formar parte de la plantilla de las bandas de música

---

<sup>51</sup> “Carlos Cerveró Alemany” [en línea], en *Patrimonio Musical* <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-72>> [Consultado 21/12/2018].

civiles ya en el siglo XX, de la mano de las composiciones de los compositores antes referenciados, pertenecientes todos ellos al mundo militar.

## 2.- APUNTES BIOGRÁFICOS

Pedro Morales Muñoz nace en la localidad jiennense de Lopera el 24 de enero de 1923<sup>52</sup> (Carmona, 1993: 127), comenzando su andadura musical a los ocho años de edad en la formación musical de su municipio, especializándose en flauta y flautín.

Más tarde sería el clarinete el instrumento que estudiaría, llevándole a mejorar sus conocimientos musicales de armonía de la mano de otro de los nombres propios de la música procesional cofrade en Andalucía, Pedro Gámez Laserna<sup>53</sup>, curiosamente, también su predecesor en la Banda del Regimiento de Infantería Soria 9 de Sevilla (Fernández de Latorre, 2014: 558).

Con tan solo 20 años, en 1943, ingresa en el cuerpo de músicos militares, donde obtiene la plaza de sargento, siendo destinado a la música militar de Córdoba, dirigida por aquellos entonces por Gámez Laserna (Gutiérrez Juan, 2009: 84-85). Sería éste el que le recomendaría marcharse a Madrid para mejorar sus estudios musicales en armonía, contrapunto, fuga y dirección de orquesta y coro. Así todo, en 1954 conseguiría la plaza por oposición como director de la Música Militar del Ministerio del Ejército (Carmona, 1993: 127) cuando éste convocó dichas oposiciones para cubrir la vacante, siendo el único que aprobara este procedimiento selectivo<sup>54</sup>.

Años más tarde, asciende a Teniente Director de Música del Regimiento Granada 34 con sede en Huelva<sup>55</sup> (Carmona, 1993: 128). Aunque su mejor momento personal llegaría al obtener plaza como miembro de la música del Regimiento de Soria 9 en Sevilla.

Sin embargo, no se mantendría mucho tiempo en Sevilla, pues en 1962 sería trasladado a Toledo para dirigir la Banda de la Academia de la Infantería al ascender a Capitán (Carmona, 1993: 128). En dicho puesto estuvo cinco años, donde consiguió conferir una gran calidad musical a la formación y adquirir un gran dominio en el campo de la dirección.

De nuevo, el compositor vive un momento dulce al regresar a Sevilla en 1967, esta vez sí, como director de la Banda del Regimiento de Soria 9, sustituyendo precisamente a su maestro y amigo, Pedro Gámez Laserna (Otero Nieto, 1995: 302). En ella permanecería como director hasta su jubilación en el año 1983, momento en el que accede Abel Moreno Gómez (Ayala Herrera, 2007: 78), otro de los autores destacados de las marchas de procesión en Sevilla. Durante la etapa de Morales al

---

<sup>52</sup> “Pedro Morales Muñoz” [en línea], *Marchas de Procesión* <<https://bit.ly/2rQL4sv>> [Consultado 20/12/2018].

<sup>53</sup> González del Piñal, F. J. “Pedro Morales compuso «Esperanza Macarena» una madrugada tras ver pasar a la Virgen”, en *ABC Sevilla*: 75-76, [en línea], <<https://bit.ly/2Eh2Omy>> [Consultado 24/12/2018].

<sup>54</sup> *Ibidem*: 75.

<sup>55</sup> *Ibid.*: 75.



frente de dicha formación, ésta alcanzará altas cotas de musicalidad y prestigio, obteniendo numerosos premios y distinciones en distintos actos.



Fig. 1. D. Pedro Morales Muñoz (1923-2017).

También, durante esta etapa surge el fenómeno de las grabaciones discográficas, comenzando a proliferar estos trabajos en las diferentes formaciones musicales. Dos destacadas de la música para palio<sup>56</sup> fueron la Banda Municipal de Sevilla y Soria 9, precisamente bajo la batuta del maestro Morales. Éste no solo se apuntó a esta corriente tan prolífica, sino que nos legó grabaciones históricas sobre composiciones de López Farfán, Vicente Gómez-Zarzuela e, incluso, de su propio maestro, amigo y antecesor en el cargo, Gámez Laserna (Castroviejo, 2016: 323). Además, introdujo también innovaciones que venían gestándose en el *tempo* de las

<sup>56</sup> Formaciones musicales que acompañan a los pasos de palio o virgen, aunque dependiendo de la década también podían hacerlo a Titulares Cristíferos o pasos de misterio.

composiciones, ya que existía una corriente anterior que interpretaba las marchas procesionales a un *tempo* más acelerado que el que conocemos actualmente. Morales supo leer muy bien el futuro y comenzó a adaptar sus propias composiciones y las de los autores que interpretaba a un *tempo* mucho más acorde con los desfiles procesionales y que sería el que acabaría imponiéndose (Gutiérrez Juan, 2009: 132-133).

En efecto, la incorporación de Morales a la formación y la inmediata conexión con el mundo cofrade sevillano y las cofradías dio lugar a un auge de la marcha procesional para palio después de mediados de siglo, con la incorporación de composiciones de maestros como López Farfán, Gámez Laserna, Álvarez-Beigbéder, Mas Quiles, Braña, Pantión o las propias composiciones de nuestro autor, dando así respuesta no sólo al tributo de estos grandes autores sino a las demandas del mundo cofrade sevillano (Castroviejo, 2016: 325).

En el terreno compositivo Morales absorbe una gran influencia de su maestro Gámez Laserna y de Manuel López Farfán (Carmona, 1993: 49), presentando un estilo compositivo muy característico con unas peculiaridades muy definidas que estudiaremos a lo largo de esta pequeña aproximación a su obra. Desde su primera marcha procesional, *Cristo Chico del Humilladero* (1958), dedicada al patrón de su localidad natal, hasta *Montesión* (2009)<sup>57</sup>, la última de sus marchas procesionales encargada para el 400 aniversario fundacional de la hermandad; el estilo de Morales ha fraguado el clasicismo de la marcha procesional en Sevilla y, por ende, en toda Andalucía.

Pero, sin duda, hay que destacar la trilogía que representa el cénit musical de nuestro compositor en la década de 1970, tras la composición de *Esperanza Macarena* (1968), marcha que abordaremos en este estudio. *Virgen de la Paz* (1970), *Virgen de Montserrat* (1970) y *Virgen de los Negritos* (1972) (Castroviejo, 2016: 393) suponen la consumación de un estilo compositivo que perduraría a lo largo de las décadas y marcarán la época dorada del clasicismo musical en el género cofrade de la mano de nuestro autor.

Pocas serán las hermandades que no posean entre su patrimonio alguna composición del maestro. De hecho, algunas incluso, pueden contar con varias de ellas y para sus distintos Titulares. Morales ha ganado diferentes premios, destacando el obtenido en 1981 con la marcha *Virgen del Refugio* (1981) para la Hermandad de San Bernardo de Sevilla (Carmona, 1993: 57), en el concurso convocado por el propio Ayuntamiento de Sevilla<sup>58</sup> o el segundo premio en 1991 de la Fundación Sevillana de Electricidad con *La Soledad* (1991) (Carmona, 1993: 61). También fue nombrado director honorario de la Banda de Música María Santísima de la Victoria, “Las Cigarreras”.

Morales abordó también distintos géneros musicales, desde el pasodoble hasta las marchas militares, pasando por piezas de tinte programático con cierto aire

---

<sup>57</sup> “Pedro Morales Muñoz” [en línea], *Patrimonio Musical* <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-26>> [Consultado 20/12/2018].

<sup>58</sup> Gelán, F.: “Nueva marcha procesional para la Virgen del Refugio”, en *ABC Sevilla*, 10 de marzo de 1982: 23, [en línea], <<https://bit.ly/2Stykmx>> [Consultado 23/12/2018].

andaluz<sup>59</sup>. Sin embargo, el género que cultivó por excelencia fue el cofrade. Además de sus composiciones propias, Pedro Morales ha participado como instrumentador, colaborador o coautor en otras muchas composiciones<sup>60</sup>.

Principalmente, la formación para la que ha trabajado el maestro Morales es la banda de música, formación que conocía perfectamente y con la que trabajó durante toda su vida. La banda de música militar fue su hábitat natural desde su ingreso en el ejército, por lo que su conocimiento de la instrumentación y de la sonoridad llegó a la perfección debido a su trabajo diario. Así mismo, sus estudios musicales desde la juventud han ayudado a consolidar un estilo propio en el resto de aspectos analíticos: armonía, contrapunto, ritmo o melodía. Sus conocimientos en el campo del viento-madera, han posibilitado, en gran medida, sus melodías profundas y de un sello característico, sobre todo en el trío de sus composiciones cofrades. De nuevo, el conocimiento de la música militar hace que la incorporación de las cornetas a sus marchas de procesión sea un elemento a destacar y a tener muy en cuenta a la hora de interpretarlas.

Tras su paso a la reserva en 1983<sup>61</sup>, Morales Muñoz comenzó una frenética carrera compositiva que le haría desarrollar plenamente su estilo y que le llevaría a componer el grueso de sus títulos más conocidos. En algunos casos, incluso más de una marcha por año coparon sus años posteriores hasta su retirada definitiva de la composición en 2009<sup>62</sup>, si bien, continuó dirigiendo sus propias composiciones en conciertos como director invitado. De esta etapa salen un total de cuarenta y siete composiciones, de entre las que destacamos *Virgen del Dulce Nombre* (1986), *La Soledad* (1991), *Al Cielo con Ella* (1994), *Santa María de la O* (1997), *Esperanza, Reina de Triana* (1998), *Señorita de Triana* (1999) y *Consolación* (2002).

Sin embargo, en este período, no todo serían buenos momentos. En 1997 vería fallecer a su hijo tras una enfermedad, al que dedicaría una marcha llena de sentimiento y dolor, *Juan Jesús* (1997), casi un poema sinfónico al que incorpora incluso timbales y campanólogo. Años más tarde, también sufriría la pérdida de su esposa, a la que también dedicaría una composición cofrade, *Te veré en el cielo* (2004), marcha de nuevo impregnada de un gran carácter intimista.

Culminaría su etapa compositiva con la marcha *Montesión* (2009), pasando el resto de sus días entre conciertos homenaje, distinciones y su propia familia. Uno de estos conciertos-homenaje a nuestro autor más emotivo fue el organizado en su honor por la sevillana Hermandad del Museo con la colaboración del Consejo General de Hermandades y Cofradías de Sevilla y dieciséis hermandades sevillanas (Fernández de Latorre, 2014: 558).

Fallece el 30 de junio de 2017<sup>63</sup> en su domicilio sevillano, siendo enterrado posteriormente en su pueblo natal de Lopera, junto a los restos de su mujer y su hijo.

---

<sup>59</sup> González del Piñal, F..., 76 [en línea] <<https://bit.ly/2SxssZc>> [Consultado 23/12/2018].

<sup>60</sup> "Pedro Morales Muñoz" [en línea], *Patrimonio Musical*...

<sup>61</sup> González del Piñal, F. J..., 76 [en línea] <<https://bit.ly/2SxssZc>> [Consultado 23/12/2018].

<sup>62</sup> Reichi, M. J. R. "Pedro Morales, el último gran compositor del siglo XX", en *Pasión de Sevilla de ABC Sevilla*, [en línea] <<https://bit.ly/2UbTB5T>> [Consultado 23/12/2018].

<sup>63</sup> Comas, J. "Fallece el compositor Pedro Morales", en *ABC Sevilla*, [en línea] <<https://bit.ly/2EEwSKp>> [Consultado 23/12/2018].



Tras su fallecimiento, muchos han sido los homenajes a título póstumo, tanto musicales como cofrades. Destacamos el realizado en la iglesia de la Anunciación en noviembre de 2017<sup>64</sup> y el homenaje de muchas cofradías interpretando su música tras los pasos de palio en el inicio del recorrido oficial en la Plaza de la Campana.



Fig. 2. D. Pedro Morales Muñoz (1923-2017), meses antes de su fallecimiento en Sevilla.

### 3.- ESPERANZA MACARENA: PARADIGMA DE UN ESTILO

Recién llegado al cargo de director del Regimiento Soria 9 de Sevilla, y tan solo unos meses después del estreno con absoluto éxito de *El Cachorro, Saeta Sevillana* (1967) que serviría de colofón y despedida de su antecesor en el cargo, Pedro Gámez Laserna (Castroviejo, 2016: 349); Pedro Morales firma una de sus composiciones más celebradas en Sevilla y en toda Andalucía (Carmona, 1993: 49), que serviría como paradigma de su estilo compositivo y de lo que algunos llamarán “el clasicismo en la marcha procesional”: *Esperanza Macarena* (1968)<sup>65</sup>.

Sin embargo, aunque pueda parecer que se trata de una composición de una época madura y asentada en la que el compositor ya ha podido explorar los límites del género, se trata de la segunda composición en su catálogo de música cofrade, tras *Cristo Chico del Humilladero* (1956).

<sup>64</sup> Bandera, Juan Antonio: «La Anunciación acogerá el homenaje musical a Pedro Morales Muñoz», en *Pasión en Sevilla* de ABC Sevilla [en línea] <<https://bit.ly/2VAvEpT>> [Consultado 21/12/2018].

<sup>65</sup> Marchas de Procesión, *Esperanza Macarena – Pedro Morales Muñoz [BM]* [Youtube video], 15 de abril de 2009. <[https://youtu.be/v\\_mIQOb-g34](https://youtu.be/v_mIQOb-g34)> [Consultado 21/12/2018].

Nos llama la atención que entre su primera composición en 1956 y la que es objeto de nuestro estudio, hay un lapso de tiempo de más de diez años, lo que no deja de ser sorprendente, en tanto y en cuanto, en *Esperanza Macarena* ya muestra un estilo compositivo consolidado y que se mantendrá a lo largo de los años, entendiendo este estilo el basado en el ritmo, armonía, instrumentación, forma o estructura y aspectos melódicos y contrapuntísticos que veremos a continuación.

El propio autor confesaría en más de una entrevista el proceso compositivo de la marcha. Nos cuenta que fue durante su primera Semana Santa en Sevilla al frente del Regimiento Soria 9, al entrar en campana con *Pasa la Virgen Macarena* (1959) tras el paso de la Esperanza Macarena. Al levantar la Virgen, explica, «me pasó algo que yo no sé explicar [...]. Me vino una idea a la cabeza»<sup>66</sup>. Con esa idea, Morales, al entrar en la Calle Sierpes, ordenó a un brigada que se quedara dirigiendo la banda para poder salir a escribir esa melodía que mantenía en su cabeza en un papel<sup>67</sup>. Él mismo explicaba que se alegraba de tal decisión porque fue como si la Virgen lo hubiese inspirado. Más tarde, armonizó, instrumentó y estrenó la composición con un rotundo éxito.

Dicha composición ha sido objeto de multitud de grabaciones discográficas por parte de las más reputadas formaciones musicales de la geografía andaluza. Además, también fue transcrita para orquesta sinfónica por Antón García Abril para la banda sonora de la película-documental *Semana Santa* (1991) (Cabañas, 1993: 150-151), motivo que llevó al estreno junto a otras seis marchas en el Teatro de la Maestranza de Sevilla en febrero de 1993<sup>68</sup>.

Así pues, con una inspiración casi divina en uno de los momentos cumbre de la Semana Santa de Sevilla, Pedro Morales nos lega una de las composiciones que marcarían escuela y que sería el sello inconfundible de su estilo compositivo.

### 3.1- Estructura

La estructura de *Esperanza Macarena* sigue el canon propuesto de la marcha de procesión clásica, esto es, una especie de forma *minué* clásico, una evolución de ésta, entendiéndola como una forma *minué* binaria sin repetición del primer *minué*: *minué* - Trio, lo que traducido a nuestras composiciones nos daría un esquema de la siguiente forma (De la Torre, 2018: 172-173):

*Introducción – Tema A – Tema B – Reexposición Tema A – Trio (reexpositivo)*

Así, un esquema básico por compases de la composición quedaría de la siguiente forma:

---

<sup>66</sup> “Entrevista a Pedro Morales Muñoz” [en línea], *Banda de Música de la Esperanza (Córdoba)* <<https://bit.ly/2GLvR65>> [Consultado 21/12/2018].

<sup>67</sup> Gelan, F. Pedro Morales escribió “Esperanza Macarena” en un portal de la Campana, en *ABC Sevilla*, 6 de noviembre de 1983: 56 [en línea] <<https://bit.ly/2EnkNYJ>> [Consultado 26/12/2018].

<sup>68</sup> Bajo el título *Adaptaciones Sinfónicas de Siete Marchas Procesionales Sevillanas*.

Introducción		Tema A		Tema B		Enlace	Reexposición Tema A	Trío	
I <sup>1</sup> : 8 c.	I <sup>2</sup> : 8 c.	A: 8 c.	A': 8 c.	B <sup>1</sup> : 8 c.	B <sup>2</sup> : 8 c.	1,5 c.	Igual que Tema A	C: 8+8 c.	C': 8+8 c.
		Tema principal		Fuerte de graves				Tercer tema	

Como podemos comprobar en este sencillo esquema, Morales aborda la forma marcha de procesión de forma magistral. Si bien, obvia algunos aspectos muy comunes en estas composiciones como la coda final o alguna transición más larga entre los diferentes temas; aspectos que, no obstante, abordará en composiciones venideras para culminar este proceso de asimilación completa del género, como es el caso de *Virgen del Dulce Nombre* (1986)<sup>69</sup>, en la que usa una transición con un material nuevo para llevarnos de la reexposición del tema A al Trío; o *Señorita de Triana* (1999)<sup>70</sup>, en la que podemos observar una coda final.

A simple vista, también observamos como el compaseado de cada una de las secciones es totalmente regular, con frases de igual número de compases, a excepción del pequeño enlace que actúa para llevarnos del tema B a la reexposición del tema A que, por otro lado, debemos notar que se realiza completa y no solo una sección como ocurre en otros autores. Por su parte, el Trío, también de compaseado regular, muestra también un patrón muy común estas composiciones, ya que el compaseado aumenta su valor hasta doblar al resto de temas, haciendo así de esta parte la sección más larga de una marcha de procesión.

Por último, vemos como el autor hace uso de todas las partes de una marcha procesional. Comienza con una Introducción, algo que algunos autores como Pedro Braña en *Coronación de la Macarena* (1963)<sup>71</sup> rehúyen y que, realmente en la forma *minué* clásico no existe. Continúa con un tema A principal que será reexpuesto, y un tema B secundario y contrastante con el anterior, para culminar en el Trío de la composición.

Sin duda una estructura clásica que Morales usará hasta la extenuación con muy pocas variaciones y que será, efectivamente, una de las señas de identidad de sus composiciones.

### 3.2.- Instrumentación

<sup>69</sup> Marchas de Procesión, *Virgen del Dulce Nombre* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 29 de octubre de 2013. <[https://youtu.be/BrJl\\_xzIJO4](https://youtu.be/BrJl_xzIJO4)> [Consultado 21/12/2018].

<sup>70</sup> El Rincón del Capilleo, *Marcha Señorita de Triana* (BM) [Youtube video], 8 de septiembre de 2016. <<https://youtu.be/JYDUVF17QZw>> [Consultado 21/12/2018].

<sup>71</sup> Marchas de Procesión, *Coronación de la Macarena* – Pedro Braña Martínez [BM] [Youtube video], 21 de enero de 2013. <<https://youtu.be/veHON12la04>> [Consultado 21/12/2018].



La instrumentación de Morales con respecto a sus marchas de procesión tiene escasas variaciones y supone también un sello de identidad para sus composiciones. El maestro fue buen conocedor de la banda de música y su instrumentación pues, desde sus inicios como músico en la escuela de música de su municipio natal, la práctica totalidad de su carrera profesional la ha desarrollado en esta formación, fuera como instrumentista o como director de la misma. Por ello, no nos extraña que utilice la plantilla básica para esta formación (De la Torre, 2018: 173-174), aunque con sutiles diferencias y sonadas ausencias.

La plantilla usada para esta composición es la que sigue:

*Flauta, Oboe, Requinto, Clarinetes Principal, 1º, 2º y 3º; Saxos Altos 1º y 2º, Saxos Tenores 1º y 2º, Saxo Barítono, Trompas 1ª y 2ª (en mi b), Cornetas, Trompetas 1ª, 2ª y 3ª (con defecto de corneta); Fliscornos 1º y 2º, Trombones 1º, 2º y 3º; Bombardinos 1º y 2º, Bajos, Caja, Bombo y Platos.*

Además, como vimos anteriormente, incluye los Timbales y las Campanas Tubulares en la marcha dedicada a su hijo fallecido y, nos llama la atención la ausencia de Clarinete Bajo, Fagot o, por encima de todo, Flautín, instrumento que el propio Morales conocía perfectamente, pues fue un instrumento importante al comienzo de sus estudios musicales. A pesar de esto, es frecuente que en las transcripciones o ediciones de las composiciones que se han hecho posteriormente, se incluyan algunos de estos instrumentos, principalmente el Fagot y el Clarinete Bajo.

En lo que a escritura para estos instrumentos se refiere, el buen conocimiento de las tesituras y el funcionamiento de cada instrumento o grupos de instrumentos en la formación que poseía el maestro, hace que cada papel se amolde perfectamente a las posibilidades de cada instrumento sin que el instrumentista tenga que forzar durante la interpretación. Sin embargo, de nuevo existe un pequeño detalle que nos llama la atención y que también se erige como un rasgo distintivo del maestro en sus composiciones: el uso de la tesitura aguda para la madera, especialmente clarinetes y flautas, en algunas secciones melódicas. Este rasgo a veces ocasiona algunas problemáticas ligadas a la afinación durante la interpretación. A continuación, vemos un ejemplo de ello en el tema A de *Al Cielo con Ella* (1994)<sup>72</sup> en el papel de clarinete:

---

<sup>72</sup> El Rincón del Capilleo, *Marcha Al Cielo con Ella (BM)* [Youtube video], 7 de septiembre de 2016. <<https://youtu.be/LlxVIQAxnIs>> [Consultado 22/12/2018].

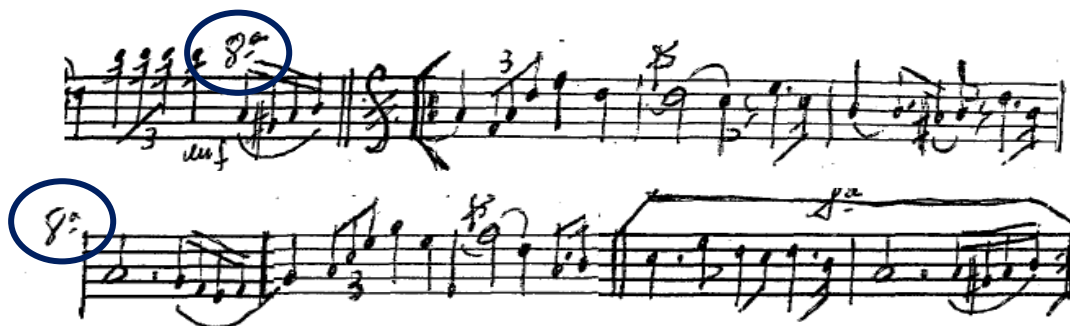


Fig. 3. Detalle de tesitura aguda para clarinetes de la marcha *Al Cielo con Ella*. Parte de Clarinete Principal en el tema A. Manuscrito del autor.

Observamos cómo, al hacer la indicación de octava, el registro sube demasiado para la tesitura normal de un clarinete y para la interpretación de varios a la vez.

En *Esperanza Macarena*, este rasgo se deja ver en algunas partes de la sección de trompetas durante el desarrollo de la melodía, sobre todo en el tema A y en el Trío. Por lo que vemos que se aleja de esa tónica que veremos en distintas composiciones que afecta, sobre todo a la madera.



Fig. 4. Detalle de tesitura aguda para trompetas de la marcha *Esperanza Macarena*. Parte de Trompeta 1ª en el tema A. Manuscrito del autor.

Por último, antes de cerrar el capítulo dedicado a la instrumentación, referirnos a un instrumento cofrade por antonomasia que el maestro explotó de manera magistral en una gran parte de sus composiciones cofrades: la corneta. Es llamativa la atención que ya desde esta, su primera composición para la Semana Santa de Sevilla y la segunda de su *corpus*, el uso de la corneta se establece no solo como elemento ornamental, sino como un elemento con entidad propia. Así, por ejemplo, en *Esperanza Macarena* actúa con una melodía propia integrada dentro de la misma composición, igualándose así a la madera en el tema A o a los graves en el tema B. Actúa durante la Introducción, el tema A y el enlace para reexponer el tema A, omitiéndose su uso en el tema B y en el Trío.

El uso de la corneta para Pedro Morales será otra muestra más de un estilo característico y consolidado que comienza a desarrollarse en sus composiciones desde esta marcha.

### 3.3.- Armonía

Armónicamente, la marcha procesional muestra también detalles muy típicos de estas composiciones y que son un verdadero referente en la producción de Pedro Morales, aunque con sutiles variaciones ya que, por lo general, las marchas procesionales suelen funcionar con dos centros tonales, uno para el Trío a modo de contraste con el otro centro tonal del resto de la composición. Véase como ejemplo general, ya que, cada compositor puede introducir ciertos cambios.

En el caso de *Esperanza Macarena* podemos decir que se articula completa en torno a un único centro tonal: Do. Si bien, la modalidad va variando a lo largo de la composición. Así, por ejemplo, la Introducción se articula en torno a Do Mayor; el tema A y el tema B en torno a Do menor y el Trío vuelve a la tonalidad inicial de Do Mayor.

Introducción	Tema A	Tema B	Reexposición Tema A	Trío
Do Mayor	Do menor	Do menor	Do menor	Do Mayor

Observamos como el tratamiento armónico general de la composición es muy sencillo, introduciendo cambios únicamente en la modalidad (Piston, 1998: 49) y en las distintas secciones.

Sin embargo, el compositor realiza ligeros cambios armónicos en el interior de algunas secciones a modo de toque de color y con tintes prácticamente melódicos. Uno de estos ejemplos en la marcha que nos ocupa es un ligero y tenue cambio a Sol Mayor al final del tema A, en la última parte del penúltimo compás y la caída del último compás con una cadencia perfecta en Sol o un reposo sobre el V grado en Do con la tercera alterada.



Fig. 5. Detalle de giro armónico a Sol M al final del tema A. Guion. Manuscrito del autor.





Si entendemos un tema como un pequeño fragmento musical con sentido propio sin cadencias que lo seccionen (Zamacois, 1959: 7) y una frase como un ciclo completo de una idea melódica de menor categoría y que da lugar a una estructura mayor (Zamacois, 1959: 9), podremos aproximarnos a la música cofrade de Morales en su estructura interna. Y es que, en efecto, cada una de las secciones que componen sus marchas procesionales tienen una misma estructura que se adapta perfectamente a lo explicado y que sirve de marco para el resto de sus composiciones.

Así, en *Esperanza Macarena*, la introducción constituye una sección de entidad propia que rara vez se volverá a repetir durante la composición, algo que se convierte en patrón en su producción cofrade. Consta, como ya vimos anteriormente, de dos frases de ocho compases que forman un tema inicial autónomo en la tonalidad principal. Con inicio tético (Zamacois, 1959: 13), algo que solo se rompe en *Virgen de los Negritos* (1972)<sup>74</sup>, que comienza además de con unos compases anacrúsicos (Zamacois, 1959:13), con el tema *Angelitos Negros* (1947) de Antonio Machin, para dar paso, posteriormente, a la introducción; y en *Sentencia de Cristo* (1994).

La melodía en esta sección se escribe en dos líneas claramente diferenciadas, una para la voz de cornetas y otra para el resto de la música, incluyendo la madera y los metales, a excepción de los graves (saxo barítono, trompas, trompeta 3ª, trombones, bombardino 2º y bajo). Así pues, la línea melódica dedicada a la banda está apoyada rítmica y armónicamente por el instrumental que, a pesar de hacer el mismo diseño de figuras, se dispone apoyando la melodía por terceras o sextas, tal y como observamos en el siguiente ejemplo:



Fig. 7. Detalle de líneas melódicas y diseño de figuración en la introducción: Cornetas (superior), melodía del resto de la banda con terceras y sextas (intermedio) y ritmo con armonía (inferior). Guion. Manuscrito del autor.

<sup>74</sup> Marchas de Procesión, *Virgen de los Negritos* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 26 de abril de 2015. <[https://youtu.be/kJBDdk0\\_QUk](https://youtu.be/kJBDdk0_QUk)> [Consultado 22/12/2018].

La figuración, como se puede apreciar en el ejemplo anterior, tiene un mismo diseño que se repite cada dos compases y articula la frase que dará lugar a esta sección temática con el suspense en el V grado al final como vimos en la parte armónica, para cadenciar finalmente en el tono principal al final de dicha sección y dar paso al tema A en un claro ejemplo de pregunta-respuesta (Zamacois, 1959: 15) que será tónica general en la composición y en el estilo de Morales.

El matiz se mantiene en *ff* (*fortísimo*) (Herrera, 1990: 30-31) durante toda la sección.

El tema A, por su parte, de igual extensión y misma estructura en forma de pregunta-respuesta comienza, sin embargo, de forma anacrúsica para ambas líneas melódicas, manteniendo éstas desde la introducción: cornetas y banda de música. En el caso de las cornetas, éstas siguen su melodía aparte de la banda de música. Para el resto de la formación, la melodía se restringe a una menor instrumentación, pasando a funciones armónicas y de refuerzo de ritmo y melodía el resto de instrumentos antes implicados en la melodía.



Fig. 8. Detalle de líneas melódicas y diseño de figuración en el tema A: Cornetas (superior), melodía del resto de la banda con armonía (intermedio) y ritmo con armonía (inferior). Guion. Manuscrito del autor.

En el ámbito de la figuración, vemos como el patrón rítmico cambia sin seguir un esquema repetitivo como sucedía en la introducción. Toda la sección se mantiene en matiz *f* (*forte*), aspecto que irá cambiando a lo largo de su etapa compositiva, dándole a las marchas un mayor juego agógico (Herrera, 1990: 30-31) y un mayor fraseo, combinando más matices y reguladores, como puede ocurrir en el tema A de *Pasa la Virgen de la Soledad* (1990)<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Banda de Música Virgen de las Mercedes, *Marcha de Procesión: Pasa la Virgen de la Soledad* – Pedro Morales [Youtube video], 24 de octubre de 2013. <<https://youtu.be/AEiJr-cPg8>> [Consultado 22/12/2018].



Por su parte, el tema B, también llamado “fuerte de metales o graves” se divide de nuevo en ocho compases que se repiten, con la instrumentación centrada en la sección de metal y en los graves de la madera (saxo barítono y saxos tenores) para la melodía y maderas y percusión para el ritmo. Toda la sección se articula en matiz *forte*, algo que, si bien será también una seña de identidad del autor, variará a lo largo de sus composiciones. Así, podemos encontrarnos con composiciones que alternan el matiz *forte* con el *piano* o *mezzoforte* dentro de la misma frase de ocho compases, modificando también la instrumentación con estos cambios, como es el caso de *Esperanza, Reina de Triana* (1998)<sup>76</sup>; o marchas que alternan el matiz entre una frase y otra y utilizan recursos progresivos como *crescendo*, como podría ser el caso de *Virgen de la Paz* (1970)<sup>77</sup>.

Otra peculiaridad de las composiciones de Morales en este tema es el comienzo de forma anacrúsica, pues, una gran parte de sus marchas de procesión comienzan esta sección así. Aunque, como siempre, existen algunas excepciones, sobre todo las referidas a aquellas composiciones que, a pesar de ser un tema contrastante, no mantiene la instrumentación para los metales y graves y no constituye un “fuerte de graves” como tal, sino un tema nuevo sin esa connotación. Este sería el caso de *Cristo de la Conversión* (1984)<sup>78</sup>.

En el caso que nos ocupa, el autor prescinde de las cornetas para esta sección. Sin embargo, aunque es una generalidad, existen composiciones que si las incorporan, como es el caso de *Virgen de Montserrat* (1970)<sup>79</sup>, constituyendo incluso una línea melódica propia.



Fig. 9. Detalle de líneas melódicas y diseño de figuración en el tema B: ritmo (madera), melodía de metales y graves (inferior). Guion. Manuscrito del autor.

El patrón rítmico o de figuración se mantiene en la primera parte de la sección y cambia a partir del cuarto compás, como podemos observar en la ilustración 9.

<sup>76</sup> Marchas de Procesión, *Esperanza Reina de Triana* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 14 de noviembre de 2014. <<https://youtu.be/pcv302X1FvI>> [Consultado 23/12/2018].

<sup>77</sup> Marchas de Procesión, *Virgen de la Paz* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 15 de abril de 2009. <<https://youtu.be/ie0VJZDOAU>> [Consultado 23/12/2018].

<sup>78</sup> Marchas de Procesión, *Cristo de la Conversión* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 8 de octubre de 2014. <[https://youtu.be/WatDfe8QD\\_o](https://youtu.be/WatDfe8QD_o)> [Consultado 23/12/2018].

<sup>79</sup> Marchas de Procesión, *Virgen de Montserrat* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 24 de abril de 2009. <<https://youtu.be/Hcd5TdfTx4>> [Consultado 23/12/2018].

El enlace es un pequeño nexo que nos une el tema B y la reexposición completa del tema A. Este, por medio de un proceso de “sexta-cuarta cadencial” (Piston, 1998: 151-156) y con ayuda de las cornetas, nos lleva de nuevo al tema A. En este caso la reexposición es completa, pero, en otras composiciones solo se reexpone una de las frases. Este es el caso de *Amor y Socorro* (1994)<sup>80</sup>, donde solo se reexpone la frase que alberga el contrapunto.



Fig. 10. Detalle de enlace al tema A. Se observa la “sexta-cuarta cadencial” y la entrada de las cornetas. Guion. Manuscrito del autor.

Los enlaces serán un aspecto que irá perfeccionando Morales a lo largo del tiempo, de tal modo que, por lo general, entre la primera parte de las composiciones y el Trío, llegará a introducir pequeñas frases de temática nueva, con predominio de la sección de cornetas y rítmica con entidad propia, como ocurre en *Virgen del Refugio* (1981)<sup>81</sup> o *Consolación* (2002); o temas más comedidos y transicionales como el reflejado en *La Soledad* (1991)<sup>82</sup>.

La última sección y la de mayor entidad por extensión es el Trío. Este, como ya vimos se articula en torno a dos grandes frases de ocho compases cada una que se reexpone variando el matiz, la instrumentación y añadiendo un contrapunto (De la Torre, 2018: 183).

En principio la melodía está confiada a la madera en una tesitura media, con apoyo de fliscornos y algunas intervenciones de las trompetas. En matiz *piano* y con apoyo muy tenue de armonía, la figuración es variada y amplia en recursos. La primera frase termina de forma suspensiva y la segunda lo hace conclusivamente, lo que nos indica un patrón de pregunta-respuesta.

El ritmo está confiado a los metales graves y trompas y destaca en esta sección la ausencia de cornetas, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo en *Hiniesta de San*

<sup>80</sup> Seriglerom, *Amor y Socorro BM* [Youtube video], 7 de marzo de 2018. <<https://youtu.be/ald20nZnQME>> [Consultado 23/12/2018].

<sup>81</sup> Sociedad Filarmónica Ntra. Sra. de la Oliva de Salteras – Tema: *Virgen del Refugio* [Youtube video], 21 de agosto de 2018, <<https://youtu.be/wem7-JLfAv8>> [Consultado 23/12/2018].

<sup>82</sup> Jesus Fimia: *Marcha – La Soledad* [Youtube video], 26 de octubre de 2014, <[https://youtu.be/npo3\\_kbRULw](https://youtu.be/npo3_kbRULw)> [Consultado 23/12/2018].

*Julián* (2001)<sup>83</sup> o *Dulce Nombre de Jesús* (1983), donde incorpora este instrumento en la propia reexposición.

La reexposición se articula en torno a la incorporación de flautas, requinto y las trompetas al completo, con la subida a octava de parte de la madera y la aparición del contrapunto al que después nos referiremos; todo ello en matiz *forte*, con una anticipación de dos tresillos de corchea en la caja y haciendo uso, en ambas frases, de reguladores para acentuar el fraseo, algo que también ocurría antes de la propia reexposición.

Como ya avanzábamos, esta composición carece de coda y se desarrolla en el tono de Do Mayor.

The image displays two sections of a musical score, labeled 'A' and 'B'. Section 'A' is on the left and section 'B' is on the right. Both sections consist of multiple staves of music, including a vocal line and instrumental accompaniment. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Section 'B' shows a reexposition of the material from section 'A' with some changes in the accompaniment and phrasing.

Fig. 11. Detalle de inicio del Trío (A) y su reexposición (B), donde podemos apreciar los matices, el uso de reguladores, la instrumentación, la armonía, el contrapunto de la reexposición y el ritmo. Guion. Manuscrito del autor.

### 3.5.- Contrapunto

El contrapunto, entendido como una melodía auxiliar que se contrapone a la principal, que la complementa y que sirve de línea melódica secundaria, es una de las características de la música procesional y, por ende, de las composiciones de Pedro Morales.

Sin embargo, en esta que os ocupa es un recurso aún no desarrollado. Si observamos las ilustraciones anteriores (7), podemos ver que en la introducción no existe un contrapunto como tal, aunque, tal y como hemos visto, si encontramos dos líneas melódicas diferentes o pequeños enlaces en la parte de los metales graves. Algo que, por otro lado, también será característico en las composiciones cofrades de Morales.

En el tema A de *Esperanza Macarena* no existe tampoco un contrapunto definible, si bien, tenemos algunas aportaciones de tipo armónico como se observa en la ilustración 8. Esto nos lleva a pensar que busca una sutileza en la respuesta

<sup>83</sup> Marchas de Procesión, *Hiniesta de San Julián* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 26 de noviembre de 2014. <<https://youtu.be/d9DtRsk-A2U>> [Consultado 24/12/2018].

melódica. Este aspecto se verá acentuado en algunas composiciones como *Madre y Señora del Buen Fin* (2005)<sup>84</sup>. Pero, por otro lado, Morales desarrollará un contrapunto más definido en composiciones como *Nuestra Señora de las Lágrimas* (1996)<sup>85</sup>, *Virgen de la Cabeza* (1991)<sup>86</sup> o en otras ya citadas.

Por su parte, el tema B carece también de contrapunto en esta composición, aunque en otras de su catálogo, en ocasiones, al utilizar la corneta introduce esa segunda línea melódica, como en composiciones ya vistas; o aquellas que introduce variaciones en el matiz e instrumentación, donde algunos instrumentos desarrollan una especie de contrapunto muy sutil e incluso armónico, como es el caso de *Virgen de la Esperanza* (1995)<sup>87</sup> o *Reinas del Baratillo* (1999)<sup>88</sup>.

Donde sí que podemos hablar netamente de un contrapunto es en la sección del Trío. En este caso, esa segunda línea melódica que se contrapone se destina a saxos y bombardinos y supone una respuesta a la melodía principal en matiz *forte* y con una figuración principal en corcheas. Lo vemos en la ilustración siguiente:



Fig. 12. Detalle de contrapunto del Trío en *Esperanza Macarena*. Guion. Manuscrito del autor.

#### 4.- CONCLUSIONES

En conclusión, el ámbito militar ha hecho grandes aportaciones al mundo cofrade, principalmente en Sevilla y, por ende, en Andalucía. En este contexto, la figura de Pedro Morales Muñoz ha sido de gran relevancia en la Semana Santa

<sup>84</sup> Marchas de Procesión, *Madre y Señora del Buen Fin* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 18 de marzo de 2013. <<https://youtu.be/5D8KG3EusUs>> [Consultado 27/12/2018].

<sup>85</sup> Marchas de Procesión, *Nuestra Señora de las Lágrimas* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 16 de febrero de 2015. <<https://youtu.be/3BqrP5GOI9o>> [Consultado 27/12/2018].

<sup>86</sup> Marchas de Procesión, *Virgen de la Cabeza* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 8 de abril de 2013. <<https://youtu.be/nZoxJE60Jbs>> [Consultado 27/12/2018].

<sup>87</sup> Marchas de Procesión, *Virgen de la Esperanza* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 29 de octubre de 2013. <<https://youtu.be/2wJLf2pZ5IM>> [Consultado 27/12/2018].

<sup>88</sup> Marchas de Procesión, *Reinas del Baratillo* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 26 de octubre de 2013. <<https://youtu.be/ovOSO2FtzXA>> [Consultado 27/12/2018].



sevillana, sobre todo, tras ser destinado a esta ciudad como director de la música del Regimiento Soria 9.

A este respecto, su segunda marcha de procesión *Esperanza Macarena*, compuesta en 1968 y estrenada con enorme éxito, supuso un hito para su estilo, el resto de sus composiciones y el género procesional, abriendo así el periodo del “clasicismo” de la marcha de procesión.

Esta marcha presenta particularidades que serán seña de identidad en su producción cofrade y, algunos aspectos que serán objeto de mejora y evolución a partir de la misma.

Presenta una estructura muy típica y que, en una inmensa mayoría, será respetada a lo largo de su producción, con sutiles diferencias, sobre todo en los enlaces entre la reexposición del tema A y el Trío o algunas marchas que amplían el compaseado de sus secciones. Por lo general, todas presentan una introducción, tema A y B y un Trío.

En la parte instrumental, Morales abordará principalmente la plantilla básica de una banda de música, formación que conocía a la perfección, con la única variación de la marcha dedicada a su hijo fallecido, donde introduce timbales y campanas. El resto de sus composiciones seguirán fielmente este diseño instrumental.

Armónicamente, sus marchas funcionan con uno o dos centros tonales, con diferencias en la modalidad y algunos giros armónicos en la melodía como ocurre en la marcha que nos ocupa. *Esperanza Macarena* se articula en torno a un único centro tonal, Do, jugando con la modalidad en sus secciones.

La melodía se articula en torno a frases y secciones de compaseado regular, con estructura de pregunta-respuesta, con esos giros armónicos antes descritos y una instrumentación que a veces sobrepasa los límites de registro de algunos instrumentos.

La introducción suele ser un tema inicial independiente del resto de la composición que no se vuelve a repetir, con una línea melódica propia, compaseado regular y con inicio tético, salvo las excepciones comentadas. El tema A se inicia de forma anacrúsica, sin contrapunto definido claramente y se articula en matiz *forte*, aunque este aspecto irá modificándose hasta hacer uso de reguladores y alteración de la agógica en otras composiciones. El tema B, destinado a la sección de metal y graves, comienza de forma anacrúsica, seña de identidad en la gran mayoría de sus composiciones cofrades. En matiz *forte* y sin modificar la instrumentación ni la agógica, algo que también variará de unas composiciones a otras; con compaseado regular y con una figuración variada. El Trío, de compaseado regular, es más extenso e incorpora contrapunto en su reexposición, variando, además, entre una frase y otra el matiz.

Los enlaces, si bien en la composición que nos ocupa es corto, serán también un elemento diferenciador en los que introducirá aspectos rítmicos y militares, sobre todo para enlazar la reexposición del tema A con el Trío.

El contrapunto solo está presente claramente en el Trío, hecho que será objeto de variación en composiciones posteriores con la inclusión en el tema A principalmente.

Por último, el uso de la corneta es sello identificativo del autor. Usado en la introducción y en el tema A en esta composición, será un rasgo distintivo en el resto de sus composiciones, llegando a usarlo incluso en el Trío y el tema B de algunas de sus composiciones cofrades.

## 5.- BIBLIOGRAFÍA

- CABAÑAS ALAMÁN, F. J. (1993). *Antón García Abril. Sonidos en Libertad*. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- CARMONA RODRÍGUEZ, M. (1993). *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*. Sevilla: Ediciones Castilleja de la Cuesta.
- CASTROVIEJO LÓPEZ J. M. (2016). *De Bandas y Repertorios: La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla: Editorial Samarcanda.
- De la Chica, J. (1999). *La música procesional granadina*. Granada: Editorial Comares.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, F. (2014). *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa – Centro de Publicaciones.
- GUTIÉRREZ JUAN, F. J. (2009). *La Forma Marcha*. Sevilla: Álvarez Beigbeder Editores y Consultores.
- HERRERA, E. (1990). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. I*. Barcelona: Antoni Bosch.
- MARTÍN MORENO, A. (1985). *Historia de la Música Andaluza*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas S. A.
- ORIOLA VELLÓ, F. “Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931)”. *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, nº 30 (2014), pp.: 163-194.
- OTERO NIETO, I. “La música litúrgica y procesional de las hermandades”, en Rodríguez Gómez, J. (coord.): *Sevilla Penitente*, Tomo I, Sevilla: Editorial Gerver S. A. (1995), pp.: 271-302.
- OTERO NIETO, I. “Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla”. *Temas de estética y arte*, nº 26 (2012), pp.: 239-258.
- PISTON, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress.
- ZAMACOIS, J. (1959). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor Editorial.

Recursos Digitales (Por orden alfabético)

“Entrevista a Pedro Morales Muñoz” [en línea], *Banda de Música de la Esperanza (Córdoba)* <<https://bit.ly/2GLvR65>> [Consultado 21/12/2018].

“Pedro Morales Muñoz” [en línea], *Marchas de Procesión* <<https://bit.ly/2rQL4sv>> [Consultado 20/12/2018].

“Pedro Morales Muñoz” [en línea], *Patrimonio Musical* <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-26>> [Consultado 20/12/2018].

“Carlos Cerveró Alemany” [en línea], en *Patrimonio Musical* <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-72>> [Consultado 21/12/2018].

BANDA DE MÚSICA VIRGEN DE LAS MERCEDES, *Marcha de Procesión: Pasa la Virgen de la Soledad – Pedro Morales* [Youtube video], 24 de octubre de 2013. <<https://youtu.be/AEiJr-ePg8>> [Consultado 22/12/2018].

BANDERA, JUAN ANTONIO: «La Anunciación acogerá el homenaje musical a Pedro Morales Muñoz», en *Pasión en Sevilla de ABC Sevilla* [en línea] <<https://bit.ly/2VAvEpT>> [Consultado 21/12/2018].

COMAS, J. “Fallece el compositor Pedro Morales”, en *ABC Sevilla*, [en línea] <<https://bit.ly/2EEwSKp>> [Consultado 23/12/2018].

DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. (2018). “Francisco Higuero Rosado (1933-2016): una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión”. *Revista Arte y Patrimonio*, N° 3 (2018), pp.: 169-189. <<https://bit.ly/2C9F7LY>> [Consultado 27/12/2018].

EL RINCÓN DEL CAPILLO, *Marcha Al Cielo con Ella (BM)* [Youtube video], 7 de septiembre de 2016. <<https://youtu.be/L1xVIQAxnIs>> [Consultado 22/12/2018].

EL RINCÓN DEL CAPILLO, *Marcha Señorita de Triana (BM)* [Youtube video], 8 de septiembre de 2016. <<https://youtu.be/JYDUVF17QZw>> [Consultado 21/12/2018].

GELÁN, F.: “Nueva marcha procesional para la Virgen del Refugio”, en *ABC Sevilla*, 10 de marzo de 1982, p. 23, [en línea] <<https://bit.ly/2Stykmx>> [Consultado 23/12/2018].

GELAN, F. “Pedro Morales escribió “Esperanza Macarena” en un portal de la Campana”, en *ABC Sevilla*, 6 de noviembre de 1983, p. 56, [en línea] <<https://bit.ly/2EnkNYJ>> [Consultado 26/12/2018].

GONZÁLEZ DEL PIÑAL, F. J. Pedro Morales compuso «Esperanza Macarena» una madrugada tras ver pasar a la Virgen, en *ABC Sevilla*, [en línea], <<https://bit.ly/2Eh2Omy>> [Consultado 24/12/2018].

JESUS FÍMIA: *Marcha – La Soledad* [Youtube video], 26 de octubre de 2014, <[https://youtu.be/npo3\\_kbRULw](https://youtu.be/npo3_kbRULw)> [Consultado 23/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Coronación de la Macarena – Pedro Braña Martínez [BM]* [Youtube video], 21 de enero de 2013. <<https://youtu.be/veHON12la04>> [Consultado 21/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Cristo de la Conversión – Pedro Morales Muñoz [BM]* [Youtube video], 8 de octubre de 2014. <[https://youtu.be/WatDfe8QD\\_o](https://youtu.be/WatDfe8QD_o)> [Consultado 23/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Esperanza Macarena* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 15 de abril de 2009. <[https://youtu.be/v\\_m1QOb-g34](https://youtu.be/v_m1QOb-g34)> [Consultado 21/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Esperanza Reina de Triana* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 14 de noviembre de 2014. <<https://youtu.be/pcv302X1FvI>> [Consultado 23/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Hiniesta de San Julián* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 26 de noviembre de 2014. <<https://youtu.be/d9DtRsk-A2U>> [Consultado 24/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Madre y Señora del Buen Fin* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 18 de marzo de 2013. <<https://youtu.be/5D8KG3EusUs>> [Consultado 27/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Nuestra Señora de las Lágrimas* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 16 de febrero de 2015. <<https://youtu.be/3BqrP5GOI9o>> [Consultado 27/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN: *Pedro Morales Muñoz* [Online] <<https://bit.ly/2rQL4sv>> [Consultado 16/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Reinas del Baratillo* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 26 de octubre de 2013. <<https://youtu.be/ovOSO2FtzXA>> [Consultado 27/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Santa María de la O* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 28 de octubre de 2013. <[https://youtu.be/oIKWzYvrw\\_U](https://youtu.be/oIKWzYvrw_U)> [Consultado 22/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de la Cabeza* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 8 de abril de 2013. <<https://youtu.be/nZoxJE60Jbs>> [Consultado 27/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de la Esperanza* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 29 de octubre de 2013. <<https://youtu.be/2wJLf2pZ5IM>> [Consultado 27/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen del Dulce Nombre* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 29 de octubre de 2013. <[https://youtu.be/BrJl\\_xzIJO4](https://youtu.be/BrJl_xzIJO4)> [Consultado 21/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de la Paz* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 15 de abril de 2009. <<https://youtu.be/ie0VJZDOAU>> [Consultado 23/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de los Negritos* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 26 de abril de 2015. <[https://youtu.be/kJBDdk0\\_QUk](https://youtu.be/kJBDdk0_QUk)> [Consultado 22/12/2018].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Virgen de Montserrat* – Pedro Morales Muñoz [BM] [Youtube video], 24 de abril de 2009. <<https://youtu.be/Hcd5TdfTx4>> [Consultado 23/12/2018].



REICHI, M. J. R. “Pedro Morales, el último gran compositor del siglo XX”, en *Pasión de Sevilla de ABC Sevilla*, [en línea] <<https://bit.ly/2UbTB5T>> [Consultado 23/12/2018].

SERIGLEROM, *Amor y Socorro BM* [Youtube video], 7 de marzo de 2018. <<https://youtu.be/ald20nZnQME>> [Consultado 23/12/2018].

SOCIEDAD FILARMÓNICA NTRA. SRA. DE LA OLIVA DE SALTERAS – TEMA: *Virgen del Refugio* [Youtube video], 21 de agosto de 2018, <<https://youtu.be/wem7-JLAv8>> [Consultado 23/12/2018].

# **NOTICIAS INÉDITAS DE LA ANTIGUA HERMANDAD DE LA AURORA DE GRANADA: PODER, RELIGIOSIDAD, PATRIMONIO E INFLUJOS EN UNA ASOCIACIÓN DE LAICOS NOTABLES**

**Unpublished chronicles of the old Brotherhood of Our Lady of Aurora in  
Granada (Spain): power, religiosity, heritage and influences in an  
association of notable laypeople**

**José Antonio Díaz Gómez, Universidad de Granada**

Fecha de recepción: 30/12/2018

Fecha de aceptación: 24/06/2019

**RESUMEN:** La actividad de una asociación de laicos durante la Edad Moderna reviste el peso de una institución con calado social, altamente participativa y con un notable poder económico. Justamente esta noción es la que permite sostener el estudio de la documentación inédita relativa a la antigua Hermandad de la Aurora de Granada, extraída del archivo de los Clérigos Regulares Menores y que evidencia la evolución de dicha corporación como una entidad pujante en el ámbito social y del panorama histórico-artístico de Granada.

**PALABRAS CLAVE:** Edad Moderna; Granada (España); Hermandades y cofradías; Virgen de la Aurora; Pedro Atanasio Bocanegra; Bernardo de Mora.

**ABSTRACT:** The activity of a Catholic lay association during the Early Modern period has the weight of an institution with social depth, with a highly participative live and with a remarkable economic power. Precisely this notion is what allows to sustain the study of the unpublished documentation related to the former Brotherhood of the Aurora of Granada (Spain), extracted from the Adorno Fathers archive. These documents evidence the evolution of this brotherhood as a thriving entity in the social field and of the Heritage of Granada.

**KEYWORDS:** Early Modern Period; Granada (Spain); Catholic brotherhoods; Our Lady of Aurora; Pedro Atanasio Bocanegra; Bernardo de Mora.

La de la *Virgen de la Aurora* fue, sin lugar a dudas, la devoción mariana que de mayor calado gozó dentro del barrio del Albaicín y, aún hoy en día, se mantiene como una de las más pujantes, aunque con unas condiciones y morfología bien diferentes. Así también, dentro de la historia de la Congregación de Clérigos Regulares Menores que la acogió, su veneración siempre supuso uno de los puntos de apoyo más relevantes en cuanto al incremento del concurso popular y las limosnas derivadas se refiere, a pesar de que a posteriori los clérigos menores o caracciolinos tratarían de aminorar el influjo de la *Antigua y Venerable Hermandad del Santo Rosario de Nuestra Señora de la Aurora*, con la introducción sin éxito de nuevas advocaciones marianas propias.

## NOTICIAS DE LA VIDA DE LA HERMANDAD

El hecho de que se haya conservado el panegírico con que se ensalzó la entronización de la imagen en la Iglesia de San Gregorio Bético de los Clérigos Regulares Menores el 8 de mayo de 1698<sup>89</sup>, ha conllevado que la historiografía contemporánea sitúe tradicionalmente la fundación de esta cofradía en ese mismo año. Sin embargo, tanto esta congregación seglar de cariz rosariano, como la imagen titular a que rendía culto, ya existían con anterioridad al año 1684, como denota la corroborada autoría de la imagen por la gubia de Bernardo de Mora padre (1614-1684), sobre la que después se volverá a tratar<sup>90</sup>. Así lo pone de manifiesto también

---

<sup>89</sup> Cf. Biblioteca Nacional de España (en adelante, BNE). Fondo Antiguo: Felipe Santiago Zamorano, *Compendio de la magnífica pompa, Católica aclamación, plausible luzimiento, y popular elogio, con que se colocó la perfectísima Imagen de la Emperatriz de los Ángeles, con Título de la Aurora, en el Templo de Señor S. Gregorio el Bético, Convento de Religiosos Clérigos menores de esta Ciudad de Granada* (Granada: s.n., 1698). [Sig. 821.134.2-1]

<sup>90</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN). Clero Secular-Regular. Libro 3750, 5ª parte, s.fol. No obstante, gracias a la gentileza del doctor Isaac Palomino Ruiz, he podido acceder a un acta del Cabildo de la Catedral en la que se cierra el acuerdo por el que, para la jornada del 8 de mayo de 1698 se habrían de tocar las campanas con motivo del traslado de la imagen de la *Virgen de la Aurora*. Sin embargo, la consideración del Cabildo, que califica la talla de nueva, contrasta con lo sostenido en la documentación de los Clérigos Regulares Menores, donde se asegura la autoría de Bernardo de Mora padre y que, por tanto, la imagen preexistía al año 1698. No obstante, como se indica en el cuerpo del texto, se desconoce el desarrollo de la actividad cultural de la hermandad con anterioridad a su instalación en San Gregorio Bético. Tan sólo se puede aseverar que ya estaba en funcionamiento en 1671. Quizá, como hipótesis, pueda lanzarse la idea de que la imagen se realizó aguardando la obtención de un espacio de culto adecuado para este tipo de prácticas devocionales fuera de la Chancillería. Aunque ello pueda resultar extraño, en verdad no constituye ninguna excepción puesto que eso fue lo que ocurrió también con la talla de *San Miguel Arcángel* de San Gregorio Bético, que fue costeada por el portero de cámara de la Chancillería, Felipe Chicano, y encargada igualmente a Bernardo de Mora padre; sin embargo, su bendición y entronización en San Gregorio Bético no se produce hasta 1696 en que es admitida por los caracciolinos para dedicación de una capilla propia. Véase, AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3741, 1ª parte, fol. 42r-v. Et, AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3750, 5ª parte, s.fol. En relación a la mencionada acta del Cabildo catedralicio, véase, Archivo Capitular de la Catedral de Granada (en adelante, ACCG). Actas capitulares (sesión del viernes 2 de mayo de 1698), libro 20, fols. 247v-248r: “*Tratóse el llamamiento en orden a la pretensión que tiene la Hermandad de Nuestra Señora de la Aurora en la colocación que quiere hacer de una imagen nueva que ha labrado del convento de San Gregorio desta ciudad, para las campanas para el día tres deste presente mes se acordó por mayor, que respecto de estar haciendo Rogativa a Nuestra Señora del Antigua en esta Santa Iglesia por la falta de agua que se padecía y estar actualmente lloviendo sin cesar por acción de las gracias, cuando pase Nuestra Señora*

la datación de algunas piezas de interés pertenecientes a su ajuar, las cuales se remontan al año 1671, como se comprobará igualmente al analizar el patrimonio mueble. Aunque la vinculación canónica primigenia de esta hermandad continúa siendo un misterio dentro de esta investigación, algunas insinuaciones presentes en la documentación conservada parecen apuntar hacia un posible origen dentro del oratorio de la Real Chancillería, un entorno que sin duda no era el más adecuado para este tipo de actividad pía.

De lo que sí se tiene constancia, debido a su posterior entierro en la capilla caracciolina de la hermandad, es de la identidad de su fundador, el cual respondía al nombre de Juan Jiménez de Carvajal y era hermano mayor al momento de la entronización en San Gregorio Bético, siendo enterrado en este templo el 21 de diciembre de 1708<sup>91</sup>. Para el año 1698, la comunidad de los clérigos menores se encontraba tratando de salvar la brecha económica y vocacional abierta en la casa, tras la miseria propiciada por la gran inversión depositada en las obras de ampliación de la iglesia tres años antes. El templo había sido agrandado de forma efectiva, pero sus muros aún permanecían mayoritariamente desangelados, por lo que la exigua comunidad de tan sólo cuatro padres, ansiaba la llegada de alguna nueva oportunidad para incrementar los emolumentos y las limosnas. Con tales pretensiones, el 13 de enero de 1698, el mismo prepósito caracciolino José del Peral —que posiblemente esté detrás de la decisión de traslado de la hermandad— se dirigía a su corto capítulo local:

*les propuso cómo los Hermanos de Nuestra Señora de la Aurora querían comprar la Capilla de San Roque para poner una Imagen de Nuestra Señora de la Aurora. Vistas por el Capítulo las condiciones que pedían se les guardasen, y el precio que daban por la dicha Capilla, determinaron los Padres del Capítulo el dársela graciosamente, disponiendo el Capítulo las condiciones que parecieron convenientes para que no fuesen gravosas a la Comunidad, y juntamente fuesen de utilidad y asegurasen la permanencia de dicha Hermandad en esta Casa. Vistas las condiciones que propuso la Comunidad, la Hermandad dijo se obligaría a guardar dichas condiciones y admitió la donación de la Capilla<sup>92</sup>.*

Por tanto, para asegurarse de que los hermanos de la Aurora no huyesen despavoridos ante la ruina que amenazaba a la comunidad, decidieron ceder la propiedad de la capilla de San Roque, que la cofradía pretendía comprar. Este simple gesto posibilitó la creación de un cordial lazo de amistad, al menos inicialmente, entre los clérigos menores y estos cofrades. Así pues, sentadas todas las condiciones que se estimaron convenientes en cuanto al establecimiento de la hermandad en San Gregorio Bético, se procedió a solicitar la correspondiente licencia al Provincialato

---

*de el Aurora por esta Santa Iglesia se repique con todas las campanas y cesen luego que acabe de pasar la Imagen, y esto sin que sirva de ejemplar para otra ocasión y que los campaneros no excedan deste auto Capitular con apercibimiento que si se pasaren a otra cosa se despedirán del servicio de esta Santa Iglesia".* Nótese la excepción que el Cabildo hace con respecto al uso de las campanas en esta ocasión, lo que igualmente acusa el prestigio social que ya traía consolidado esta corporación seglar.

<sup>91</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3745, 2ª parte, pág. 206.

<sup>92</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3742, 1ª parte, fol. 47v.



andaluz, la que llegó a Granada en los primeros días de mayo de 1698<sup>93</sup>. Durante este tiempo de espera, siguiendo el uso y costumbre de la época en este tipo de acontecimientos, la imagen de la *Aurora* fue trasladada al Convento del Santo Ángel Custodio, que por entonces se levantaba en el entorno de la calle Elvira<sup>94</sup>. Hasta allí fue conducida también la talla de *San Miguel Arcángel* de la iglesia caracciolina, para anteceder a la titular mariana en el cortejo de traslado, presidiendo la escenificación de la humillación del islam. Al fin, en la tarde del 8 de mayo, se verificó el traslado solemne de la hermandad hasta su nueva sede canónica con una fastuosa procesión. (Fig. 1)



Fig. 1. Autor desconocido, *Nuestra Señora de la Aurora*, s.f., calcolgrafía, Granada. Fuente: HMCT.

<sup>93</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3742, 1ª parte, fol. 47v.

<sup>94</sup> Cf. BNE. Fondo Antiguo: Felipe Santiago Zamorano, *Compendio de la magnífica pompa*, s.pág.

Encabezaba el cortejo el mayordomo mayor, Manuel Cañaverál, a la sazón marqués de Benalúa, portando el estandarte que solía presidir los rezos públicos del rosario de esta hermandad, dado que la imagen sólo lo hacía en las solemnidades más conspicuas. A su lado, sosteniendo las borlas de sus extremos, figuraban los marqueses de Campotéjar, Pedro Lomelín, y de los Trujillos, Antonio Álvarez de Bohorques. Ello contribuye a remarcar el gran peso social que a finales del siglo XVII ya había alcanzado la Hermandad de la Aurora al quedar vinculadas a personalidades ligadas a la Real Chancillería, lo que además justificaba la necesidad de hallar un templo adecuado en que magnificar sus actos de culto. Al solemne traslado, asistieron además otros representantes de la nobleza granadina portando las banderolas con los misterios del rosario, velas y antorchas, junto con el resto de hermandades rosarianas de la ciudad. Por su parte, niñas sibilas y niños ángeles portaban tarjas con octavas de exaltación de la *Virgen de la Aurora*.

Así también, los caracciolinos, encabezados por su provincial, el padre Juan de Zafra, procedieron a sacar en procesión desde su iglesia la imagen de *San Gregorio Bético*, para unirse en particular cortejo al propio de la cofradía. Toda esta pompa procesional iba acompañada con sones de tambores y clarines, que se intercalaban con el rezo estacional de los quince misterios del rosario. Descendió en su discurrir por plaza Nueva y la calle Zacatín, hasta llegar a la plaza de Bib-Rambla. Acto seguido subió hasta la Catedral, desde donde pasó a la calle san Jerónimo, para salir posteriormente a la calle San Juan de Dios y llegar hasta el Campo del Triunfo. Desde allí emprendieron el camino hasta San Gregorio Bético por la calle Elvira. En pro de engrandecer toda esta gran fiesta barroca, a lo largo del recorrido se habían levantado estructuras efímeras en las que abundaron los arcos triunfales y las fuentes ornamentales. No menos contribuyeron a este fastuoso drama las rendiciones piadosas de las distintas comunidades ante cuyas sedes discurrió, como las franciscanas descalzas, los jesuitas, las clarisas, los oratorianos, los hospitalarios o los mercedarios calzados.

A eso de las 10 de la noche se produjo la llegada a la Iglesia de San Gregorio Bético, donde fue entronizada en el nicho que otrora correspondiese a *San Roque*. Durante los tres días siguientes se extendieron las fiestas con que se hizo partícipe a toda la ciudad de la celebración de este solemne traslado, entre fuegos de artificio, música y solemnes funciones con sermón, que predicaron el provincial caracciolino y el padre José de Muelas, asimismo de los clérigos menores<sup>95</sup>. Como cabía esperar, al hilo de estos festejos, se atribuyeron sucesos milagrosos por intercesión de la *Virgen de la Aurora* que concitaron aún más el interés popular. Tal fue el caso del rumor que hablaba de la sanación de una niña accidentalmente invidente, tras haberle aplicado su madre sobre la vista una de las estampas que se repartieron durante esos días.

Pasados los fastos del traslado a su nueva sede canónica, la Hermandad de la Aurora recuperó su actividad ordinaria. Ésta gravitaba en torno al rezo callejero del rosario de la aurora, al rayar el alba de todos los domingos y las nueve fiestas de la Virgen. Era costumbre que los mayordomos de la cofradía saliesen aún de madrugada cantando coplas por las calles para llamar al resto de hermanos y sacarlos

---

<sup>95</sup> Cf. BNE. Fondo Antiguo: Felipe Santiago Zamorano, *Compendio de la magnífica pompa*, s.pág.

de sus casas. Congregados de este modo, eran todos conducidos hasta San Gregorio Bético donde, antes del amanecer, se daba inicio a la procesión rosariana presidida por el estandarte y, en días señalados, también por la efigie titular<sup>96</sup>. Asimismo, todos los viernes, y entre los días 1 y 2 de noviembre, la cofradía realizaba una solemne vía sacra a lo largo del camino del Sacromonte, que aplicaba en sufragio por las almas de los hermanos difuntos y que nada tenía que ver con las celebraciones penitenciales de Semana Santa<sup>97</sup>. Todos estos cultos hallaban su culmen en la solemne función principal, que inicialmente se celebraba el 8 de septiembre, festividad litúrgica de la Natividad de la Virgen, aunque a lo largo de su historia se iría moviendo en el calendario, pasando al 12 de octubre a partir de 1791, y al 1 de noviembre desde 1795, para retornar finalmente a las medianías del décimo mes del año en 1800<sup>98</sup>.

Posiblemente, el motivo del traslado de fecha de la función principal quedaría relacionado con los tintes cada vez más arduos y complejos que comenzaba a adquirir el cabildo de elecciones, fijado por regla en el inicio del curso de la hermandad, el mismo día 8 de septiembre (López-Guadalupe Muñoz, 2007: 54-7). Para esta función principal, que era asistida por un diácono y tres acólitos, así como dotada con música y “toda iluminación” la efigie de la *Virgen de la Aurora* era sacada de su capilla e instalada en un altar portátil, en el que asimismo se celebraba el manifiesto del sacramento eucarístico durante toda la mañana de ese día<sup>99</sup>. Por los hermanos difuntos se aplicaban 12 misas anuales con cargo de dar a los religiosos una limosna de 24 reales por todas ellas. Ello no suponía el cobro de ningún estipendio anómalo, pues en 2 reales tenía la comunidad religiosa fijada la limosna por una misa rezada ordinaria. A partir del 26 de enero de 1724, las misas de réquiem se ampliaron a 18. A cambio, la hermandad sumaba al óbolo anterior la asunción de costear la limosna de misas y cera de las honras fúnebres de cualquier religioso caracciolino, como si de un cofrade más se tratase<sup>100</sup>. Hay que tener en cuenta que los gastos anuales que afrontaba la hermandad no eran menores, puesto que sólo en aceite para la iluminación de la capilla se consumían 90 reales<sup>101</sup>.

A pesar de estos felices principios, no se demorarían en aparecer las diferencias con una comunidad caracciolina que ansiaba aumentar los ingresos de sus arcas. La primera disputa entre las dos congregaciones aparecía el 4 de octubre de 1700, apenas dos años tras haberse efectuado la vinculación entre ambas<sup>102</sup>. El detonante no fue otro que la petición formal que la cofradía expresó a fin de que se le concediese licencia para manifestar el sacramento eucarístico en su capilla los

---

<sup>96</sup> “*Todos los Domingos del año, y días de festividad de la Virgen, apenas pasa la media noche cuando empiezan a resonar por todos los Cuarteles del Pueblo las Alabanzas de la Purísima Aurora: porque repartidos en cuadrillas los destinados a este ejercicio trabajoso, van a despertar con campanillas, y suaves metros en alabanzas de la Virgen a todos los hermanos, que hacen el número de muchos centenares; y juntos en la Iglesia sacan el Rosario, haciendo desterrar las sombras de la noche con la Aurora más hermosa, cuya Imagen llevan*”. (Velázquez de Echeverría, 1773: 133-4).

<sup>97</sup> Cf. BNE. Fondo Antiguo: Felipe Santiago Zamorano, *Compendio de la magnífica pompa*, s.pág. Et, AHN. Clero Secular-Regular. Legajo 1954-2, cuaderno 4 “Inventarios”, s.fol. [28.10.1819]

<sup>98</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3768, 2ª parte, fol. 25r.

<sup>99</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3768, 2ª parte, fol. 25r. Et, AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3769, 1ª parte, fol. 2r-v.

<sup>100</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 1ª parte, fol. 22r.

<sup>101</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3750, 1ª parte, fol. 4r.

<sup>102</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3742, 1ª parte, fol. 65v-66r.

domingos durante todo el día, con asistencia en pleno de la comunidad caracciolina. A cambio de esta concesión, la hermandad se comprometía a asumir los gastos de cera y demás adornos que requiriese la decencia de este culto, además de contribuir a la comunidad con un emolumento de 20 reales, a modo de compensación por la asistencia. Sin embargo, esta cantidad pareció insuficiente a los caracciolinos, que acabaron denegando a la hermandad su petición, ante la negativa de ésta de aumentar su donativo. Fue entonces cuando la cofradía amenazó con tomar represalias consistentes en buscar una nueva sede canónica. Ante estas advertencias, la comunidad temió perder los importantes ingresos que se obtenían por medio de esta corporación seglar y de la veneración de su imagen titular.

Por ello, el preposito José del Peral trató de renegociar los términos de este acto de culto, aunque determinando que tan sólo un padre asistiría para exponer el sacramento los domingos, eso sí, únicamente durante dos horas. La Hermandad de la Aurora cedió a las nuevas capitulaciones de la prepositura, pero cuando éstas volvieron a ser expuestas al capítulo local, los padres volvieron a negarse con toda rotundidad. Por ello, la cofradía se quedó sin sus pretendidos cultos sacramentales, pese a lo cual finalmente permaneció en San Gregorio Bético<sup>103</sup>. Otro ejemplo de estas nada raras disensiones entre caracciolinos y hermanos de la Aurora se produjo el 20 de agosto de 1718. En esa jornada, el padre Lucas de Nava reunió de emergencia a los padres de su capítulo, para comunicarles que “los Hermanos de Nuestra Señora de la Aurora tenían determinado sacarla de dicha nuestra Casa la noche del mismo día 21, para el fin de darla a retocar”<sup>104</sup>. Ante esta noticia, los padres quedaron alarmados, al pensar que cualquier modificación fisionómica de la talla podría actuar en detrimento del fervor que despertaba. Acto seguido, tomaron la decisión de facultar a los padres Gregorio de Caravaca y Juan Gil para, de forma callada y por cuenta propia de la comunidad, presionar a el escultor Diego de Mora para que convenciese a los hermanos de lo negativo de sus pretensiones. Naturalmente, los caracciolinos consiguieron su propósito.

Y es que la capilla de la *Virgen de la Aurora*, a diferencia de sus espacios homólogos en el mismo templo, asistía a un discurrir constante de devotos que llegaba a desbordar sus breves dimensiones. Un acicate más que actuó en pro del fervor popular fueron las particulares gracias e indulgencias que se alcanzaron para esta imagen sacra en 1700, por bula del papa Inocencio XII Pignatelli<sup>105</sup>. Tal fue la afluencia de fieles desde entonces que, el 12 de noviembre de 1727, la comunidad se vale de este argumento para retirar del interior de la misma el confesionario del polémico, cuando no escandaloso, padre Juan de Aguirre, ante el temor de que su presencia pudiese alejar en lo más mínimo el concurso de los fieles<sup>106</sup>. Tal era la importancia de esta imagen para los caracciolinos, que no se puede omitir en este punto la presencia irrenunciable de la talla de la *Virgen de la Aurora* presidiendo, junto con las de *San Miguel Arcángel* y *Santa Gertrudis*, las rogativas de que se sirvió el

<sup>103</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3742, 1ª parte, fol. 65v-66r.

<sup>104</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3742, 1ª parte, fol. 124v.

<sup>105</sup> Archivo Histórico Diocesano de Granada (en adelante, AHDGr). Fondo Cofradías. Legajo 30-F, pieza 23: *Documentación relativa a la Hermandad de la Aurora*, 1774-5, s.fol.

<sup>106</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 2ª parte, fol. 21r.



propósito Miguel Caballero para tratar de lavar la deteriorada imagen de la congregación en 1734<sup>107</sup>. (Fig. 2)



Fig. 2. *Virgen de la Aurora*, Bernardo de Mora “El Viejo”, 1664-71, madera policromada. Convento de la Piedad, Granada. Foto: Carlos Madero, en: José Cruz Cabrera, “La sugestión de un escultor regio en el Barroco granadino: Bernardo y Diego de Mora”, en Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García (Coords.). *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Granada: Universidad, 2018), 213.

<sup>107</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3743, 2ª parte, fol. 54v.

Por otra parte, mediando el siglo XVIII, se vieron incrementadas las disputas internas en la Hermandad de la Aurora, de modo que se abrió un prolongado periodo de crisis en que la nobleza comenzó a retirarle su favor. De hecho, para el 26 de noviembre de 1749, la hermandad acumulaba una deuda de 333 reales de vellón, con respecto a los emolumentos con que debía corresponder a los Clérigos Regulares Menores. Éstos, tienen a bien proceder con benevolencia, y establecen con el hermano mayor y los mayordomos un ajuste para satisfacer la deuda, consistente en el pago de 35 reales mensuales durante los próximos cuatro años<sup>108</sup>. Con posterioridad la situación de la hermandad no mejoraría, puesto que el 26 de agosto de 1751, el hermano mayor denunciaba la sustracción violenta de dos candeleros de plata, a manos de “una persona notable” que exigía la devolución de esta donación que realizase tiempo atrás<sup>109</sup>. En 1774 se verían acentuadas aún más si cabe estas diferencias, ahora entre una facción mayoritaria de hermanos que pretendían reformar las constituciones de la cofradía y la de aquellos que optaban por la continuidad, que no eran sino los más influyentes.

En cualquier caso, para el 25 de septiembre de ese mismo año, el hermano mayor saliente, Juan de Arce, convocaba el cabildo de elecciones con retraso, de forma secreta y con incumplimiento claro de la normativa aún vigente<sup>110</sup>. Naturalmente, la facción de hermanos adversa a la elección obstaculizó la entrega de los libros de cuentas y de los bienes al nuevo hermano mayor, Marcos Díaz, y a su junta de mayordomos, perteneciente a la facción inmovilista<sup>111</sup>. De la misma forma, acudieron al provisor del Arzobispado, que por entonces era Antonio de Vera, quien declaró la nulidad de dicho cabildo de elecciones y promovió la convocatoria de uno nuevo para el 16 de octubre. Con todo, los desacuerdos internos retrasaron la celebración del cabildo hasta el día 30 siguiente, en el que, sorpresivamente, salieron electos los mismos que habían manipulado la primera elección. Ello volvió a despertar nuevos recelos, pues los detractores denunciaban que la elección no se había realizado con arreglo a las nuevas constituciones, aunque en esta ocasión, desde el Arzobispado sí se accedía a ratificar a los nuevos cargos sospechosamente electos, con fecha de 22 de diciembre de 1774<sup>112</sup>.

Para 1799 ya se aprecian síntomas de haber logrado una cierta recuperación de la crisis, pues después de cuatro décadas de parálisis, se vuelve a producir un cierto enriquecimiento de la capilla por la largueza del conde de Villamena<sup>113</sup>. En el año 1810, al tiempo de la Invasión Francesa, la hermandad suspende su actividad y esconde la imagen titular en uno de los pasadizos subterráneos que se ocultaban bajo la Iglesia de San Gregorio Bético<sup>114</sup>. Finalizada la ocupación gala, para 1814 la cofradía consigue ser refundada a manos del sector más conservador que aún encabezaba Marcos Díaz, aunque ahora sí acometiendo una relativa reforma de sus

---

<sup>108</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3745, 1ª parte, fol. 40v.

<sup>109</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3745, 2ª parte, fol. 31v.

<sup>110</sup> AHDGr. Fondo Cofradías. Legajo 30-F, pieza 23, s.fol.

<sup>111</sup> AHDGr. Fondo Cofradías. Legajo 30-F, pieza 23, s.fol.

<sup>112</sup> AHDGr. Fondo Cofradías. Legajo 30-F, pieza 23, s.fol.

<sup>113</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3768, 3ª parte, fol. 110r-v.

<sup>114</sup> AHDGr. Fondo Cofradías. Legajo 30-F, pieza s.n.: *Documentación relativa a la Hermandad de la Aurora*, 1808-20, s.fol.

constituciones, que son aprobadas al año siguiente, a pesar de que la orden caracciolina aún permaneciese disuelta tras su exclaustación por los franceses. De este modo, tras lograr la recuperación de la talla titular, la hermandad traslada su culto a la iglesia del cercano Hospital del Corpus Christi<sup>115</sup>. No obstante, para el 27 de septiembre de 1818 ya se encontraba de regreso en San Gregorio Bético con una comunidad caracciolina recompuesta, celebrando un cabildo extraordinario que presidían el hermano mayor, que volvía a ser Marcos Díaz, y el prepósito Francisco de Paula Madrigal<sup>116</sup>. Con la recuperación de la hermandad se reavivaron las viejas tensiones, de modo que el hermano mayor se encontraba con la situación de que nadie quería asumir el cargo de secretario y de que el cabildo rechazaba la aprobación de las cuentas del ejercicio anterior.

Y es que los hermanos denunciaban que, sin potestad alguna, los mayordomos estaban cobrando cuotas de diferente valor, dependiendo de quien fuese el responsable de abonarlas. El cabildo hablaba con dureza de delincuencia y de que estas acciones estaban perjudicando a la hermandad, tanto como al volumen de las limosnas. He ahí el motivo de que Marcos Díaz decidiese recurrir a la mediación presencial del prepósito caracciolino. Pese a ello, se alzan nuevas voces que denuncian no ser la elección última del hermano mayor conforme a las renovadas constituciones, de manera que se determina la convocatoria de un nuevo cabildo de elecciones para el 5 de octubre siguiente. Ante esta resolución, el prepósito, partidario como era de Marcos Díaz, tachó a los hermanos de informales y se negó a asistir a más cabildos de la hermandad, responsabilidad que traspasó al padre Juan de Padilla, como capellán que era de la misma en ese momento<sup>117</sup>. Pero en las elecciones, con el mayor de los descaros, volvieron a resultar elegidos los que ya estaban en el cargo y, naturalmente, el cabildo volvió a clamar desde su honda indignación. Las actas de esta junta no pueden ser más ilustrativas en cuanto al nivel de crisis interna que manifestaban las reacciones de uno y otro bando. Así, al hermano mayor Marcos Díaz, se le atribuye la vociferación de las siguientes palabras ante las acusaciones sobrevenidas:

*¡Qué intriga es ésta! ¡Qué informalidad! Nosotros estamos despedidos. Ustedes que son los aliados, sigan con su Hermandad y en adelante pueden elegir por mí a quien quisieren, porque estas acciones no se acostumbran ni entre gitanos<sup>118</sup>.*

Ante semejante espectáculo, el sector de hermanos que trataba de permanecer al margen y no verse salpicado por las disputas entre los dos bandos, acabaron posicionados a favor de Marcos Díaz y pronunciaron desde la más sincera indignación:

*Tendrán Vuestras Señorías la bondad de borrarlos, que no queremos consentir tal desprecio y abandono a un hombre que se tiene a la vista lo que trabajó en los 19 meses que tardaron en reformar la Hermandad y ponerla con los partidos de limosna, como no se ha conocido desde su fundación hasta el año de 1815. Y, sobre todo, dígalos la multitud*

<sup>115</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Legajo 1954-2, cuaderno 4 “Inventarios”, s.fol. [27.09.1817]

<sup>116</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Legajo 1954-2, cuaderno 4 “Inventarios”, s.fol. [27.09.1817]

<sup>117</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Legajo 1954-2, cuaderno 4 “Inventarios”, s.fol. [05.10.1818]

<sup>118</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Legajo 1954-2, cuaderno 4 “Inventarios”, s.fol. [05.10.1818]

*de Personas que se reunieron en la Cuesta de San Gregorio sólo de oír las iniquidades que se hablaron en la sacristía [acerca de la elección en el cabildo anterior]<sup>119</sup>.*

Con este beligerante enfrentamiento que comenzaba a herir la nómina de hermanos y sin lograr aclarar ningún término, Marcos Díaz mandó callar a los asistentes y disolvió la junta. El 12 de octubre, los detractores del hermano mayor Díaz se reunieron secretamente en un cabildo particular, encabezado por el hermano Juan Malo de Molina. Éste saldría proclamado como hermano mayor de esta reunión irregular, desde la que igualmente se nombraron personas para ocupar el resto de cargos. Al acudir al prepósito Madrigal para solicitarle su respaldo, éste le contestó desairadamente: “yo me desentiendo de eso; Vuestras Señorías hagan lo que quisieren”<sup>120</sup>.

A la noche siguiente, procedieron a reunirse nuevamente en unilateral cabildo en casa del nuevo secretario, pese a que las constituciones proscribían su celebración fuera de la sacristía de San Gregorio Bético y menos aún sin la presencia de un caracciolino. Para mayor inri, Malo de Molina proclamó la nulidad de las dos últimas juntas, de modo que sólo reconocía como válida la inmediatamente anterior al 27 de septiembre de 1818, probablemente celebrada a finales del mes junio precedente, la cual discurrió aún en el Hospital del Corpus Christi<sup>121</sup>. Con ello, quizá pensaba en la posibilidad de establecerse otra vez en él, como una nueva congregación escindida de la primigenia Hermandad de la Aurora. Pero ello nunca llegó a ocurrir, pues Malo de Molina acabó viéndose abandonado por su junta, cuando desde su desmán procedió a dejar de reconocer como hermanos a determinados miembros, como si nunca lo hubiesen sido. Con ello, la mayor parte del sector rebelde retornó bajo el mandato de Marcos Díaz, quien finalmente logró proseguir de forma ordinaria con la hermandad<sup>122</sup>.

Durante los años posteriores, la corporación seglar continuó con su actividad con total normalidad, sin verse afectada por el cambio en la dirección del convento durante la segunda exclaustación caracciolina entre 1821 y 1823, en que pasó a manos de los clérigos del Oratorio de san Felipe Neri. En 1827 siguen existiendo noticias de su actividad, aunque en unos niveles considerablemente deprimidos, pues realiza su función principal ya sin música y consumiendo tan sólo 3 libras de cera<sup>123</sup>. Con todo, en 1835, desaparecida definitivamente la Congregación de Clérigos Regulares Menores y aún sin haberse producido el expolio de los bienes del convento, la cofradía decidió trasladarse a la Parroquia de San José, como mecanismo para garantizar la preservación de sus efectos<sup>124</sup>. Aquí se le vuelve a perder la pista al llegar los años 40, posiblemente tras verse alcanzada por las medidas desamortizadoras que se aplicaron a las hermandades. Para el 30 de enero de 1850 vuelve a producirse un nuevo conato de reorganización de la cofradía, cuando a tal fin Luis Folgueras y Sion

---

<sup>119</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Legajo 1954-2, cuaderno 4 “Inventarios”, s.fol. [05.10.1818]

<sup>120</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Legajo 1954-2, cuaderno 4 “Inventarios”, s.fol. [12.10.1818]

<sup>121</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Legajo 1954-2, cuaderno 4 “Inventarios”, s.fol. [28.10.1819]

<sup>122</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Legajo 1954-2, cuaderno 4 “Inventarios”, s.fol. [28.10.1819]

<sup>123</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3775, 2ª parte, fol. 97r.

<sup>124</sup> Archivo de la Parroquia de San José (en adelante, APSJ). *Inventario general*, 1867, págs.20-2.



presenta a la atención del arzobispo un escrito rubricado por cuatro decenas de antiguos hermanos y devotos<sup>125</sup>.



Fig. 3. *Virgen del Rosario (actualmente, Virgen de la Salud)*, autor desconocido, 1801. Parroquia de San José, Granada. Autor: José Antonio Díaz Gómez [JADG].

<sup>125</sup> AHDGr. Fondo Cofradías. Legajo 30-F, pieza s.n.: *Documentación relativa a la Hermandad de la Aurora*, 1852-3, s.fol.

Sin embargo, el párroco de San José, Diego de la Roda, desaconsejó esta fundación, afirmando desconocer ni tan siquiera a los portadores de tales pretensiones. A causa de ello, desde el Arzobispado se desestimó la solicitud presentada, una situación que volvió a producirse tras los nuevos intentos de un grupo que era cada vez menor, en los años 1852 y 1853, pese a que llegaron incluso a presentarse unas nuevas constituciones<sup>126</sup>. Con ello, desapareció toda esperanza de recuperar la vetusta Hermandad de la Aurora, lo que no ocurriría hasta casi un siglo después, cuando esta advocación mariana es recobrada para asignarla por confusión a la imagen titular de una nueva cofradía de Semana Santa que surgía en la misma Parroquia de San José en 1945 (López-Guadalupe Muñoz y López-Guadalupe Muñoz, 2002: 509) (**Fig. 3**). Entretanto, la primitiva talla de la *Virgen de la Aurora* había comenzado desde 1887 un nuevo periplo por otras fundaciones conventuales (Gallego y Burín, 1996: 388 y 394), de lo que se ocuparán estas páginas *a posteriori*.

Empero, conviene culminar este primer apartado con una breve estimación del alcance real que llegó a tener esta advocación mariana de la *Virgen de la Aurora* de Granada. Éste no se limitó solamente a la circunscripción urbana granadina, en cuyos templos se vio replicada su efigie pictóricamente en numerosas ocasiones, sino que la trascendió con creces. Es conocido cómo para el año 1709 ya contaba con una hermandad de corte filial establecida en la parroquia de Gabia la Grande, la cual observaba exactamente las mismas normas y costumbres que su matriz<sup>127</sup>. Desde el influjo ejercido por los caracciolinos, en el segundo tercio del siglo XVIII también cobró forma esta devoción en la villa de los Ogijares. Y ya al margen de todo vínculo con los clérigos menores, su devoción se extendió hasta asentarse en localidades algo más distantes, como Otura, Alhendín o La Zubia<sup>128</sup>.

## EL PATRIMONIO DE LA HERMANDAD

Como no podía ser de otra forma, el espacio cultural de la Iglesia de San Gregorio Bético que comportaba una mejor, más rica y más abundante dotación, no podía ser sino el correspondiente a aquella corporación cuyos integrantes gozaban mayoritariamente de una elevada posición social. En este contexto, ya se ha visto cómo el 8 de mayo de 1698 la Hermandad de la Aurora tomaba posesión con toda solemnidad de la que entonces era la única capilla con cierta profundidad con respecto a la planta general del templo<sup>129</sup>. Ésta había sido conformada durante la ampliación 1695, en base al antiguo acceso lateral del templo, para albergar en ella la efigie de *San Roque*<sup>130</sup>. Pero, con el traslado de los cofrades de la Aurora a San Gregorio Bético, arribaba también una devoción incomparablemente más popular y encendida en el común del Albaicín y la Alcazaba.

<sup>126</sup> AHDGr. Fondo Cofradías. Legajo 30-F, pieza s.n., 1852-3, s.fol.

<sup>127</sup> “La nueva hermandad que con título de Nuestra Señora de la Aurora se ha fundado en la iglesia parroquial de dicha villa [Gabia la Grande] con la regla y constituciones con que está fundada la que se sirve a dicha santa imagen en el convento de Padres Clérigos Menores de esta ciudad [Granada]” (Palomino Ruiz, 2012: 149).

<sup>128</sup> También en Alhama, Lecrín, Pinos del Valle o los Guájares (Palomino Ruiz, 2012: 150-5).

<sup>129</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3742, 1ª parte, 47v.

<sup>130</sup> Archivo del Instituto Gómez-Moreno (en adelante, AIGM). Libro E-I: *Conventos*, s.f., fol. 62r.





Fig. 4. *La visión de San Nicolás de Tolentino*, Pedro Atanasio Bocanegra, 1671, óleo sobre lienzo. Parroquia de San José, Granada. Foto: JADG.

La ornamentación de la capilla previamente ocupada por la efigie de *San Roque* quedaba reducida a un simple nicho sobre un ara de piedra. Empero, en los días previos a su instalación, los hermanos de la Aurora trajeron de su sede anterior una gran cantidad de efectos muebles y alhajas de todo tipo, todos pertenecientes exclusivamente a la misma corporación seglar. Sin duda, su efecto máspreciado lo constituía la misma imagen de su titular, perfectamente documentada en su hechura por la gubia de Bernardo de Mora, en lo que además los legajos de archivo caracciolinos afirman incontestablemente ser este Bernardo el padre de la saga de

imagineros y no su hijo homónimo<sup>131</sup>. Esta puntualización se hace necesaria, dado que la errónea datación de la imagen en 1698 —ya que, como se indicó, se viene dando equivocadamente por sentado que la fecha de fundación de la hermandad es la misma que la de su asentamiento en San Gregorio Bético— ha movido a afirmar que su autor debió ser Bernardo de Mora hijo, dado que el padre fallece en 1684 (Palomino Ruiz, 2017: 141-2).

Pero, la documentación no deja lugar a dudas y su efigie titular fue realizada, como es evidente, con anterioridad al deceso del patriarca de los Mora<sup>132</sup>. Además, corresponde a su particular genialidad la introducción de la aún extraña iconografía de María bajo la advocación de la Aurora en el ámbito granadino y, aún más, todo apunta a que también contribuye a su simplificación y popularización. Quizás una cierta orientación sobre la antigüedad de la hermandad y su imagen titular pueda contribuir a proporcionarla una de las piezas documentadas de mayor antigüedad dentro del patrimonio de esta cofradía, que hasta finales del siglo XIX siempre acompañó a la *Virgen de la Aurora* en sus distintos espacios culturales. Se trata de un lienzo “de tres varas de alto por dos y media de ancho”<sup>133</sup>, firmado por el pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) y acompañado de su fecha de realización en 1671 (Orozco Díaz, 1937: 46-7, 93)<sup>134</sup>. En él figura el tema de *La visión de san Nicolás de Tolentino*; un episodio de misticismo por el que este monje agustino del siglo XIII, tras caer enfermo, obtuvo la sanación al experimentar una visión en que la misma Virgen descendía del Cielo para hacerle recobrar la salud. **(Fig. 4)**

Lo más interesante de este lienzo, ejecutado con el trazo certero, el juego de claroscuros y el cromatismo contrastado habitual en Bocanegra, radica en la reinterpretación que se hace de dicha visión mística, en que la Virgen desciende circundada por una iconografía que la identifica como personificación de la aurora matutina. Así, la composición de la escena sigue esquemas que están presentes en otras obras contemporáneas del mismo autor, como la *Visión de la Storta*, que realiza para la iglesia granadina de San Pablo. De este modo, figura san Nicolás de Tolentino ataviado, naturalmente, con el negro hábito agustino, inserto en el contexto de un claustro y acompañado por un correligionario a modo de testigo del suceso. Aquel, se dispone en ademán de arrobamiento, ante la contemplación de la Virgen, que desciende hacia él desde un nebuloso rompimiento celeste colmado de ángeles en diferentes actitudes, y lo hace guiando un carro dorado que va tirado por un león y un cordero, como símbolos de las virtudes marianas de la fortaleza y la mansedumbre. Así también, el ampuloso manto celeste de santa María cae hacia atrás, donde es sostenido por un ángel, siendo también angélicas criaturas las que circundan al santo protagonista por la parte inferior, sosteniendo atributos alusivos a su hagiografía, como la penitencial calavera sobre el libro de meditación, el ramillete de relativo a la pureza o la mitra que rehusó.

<sup>131</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3750, 5ª parte, s.fol.

<sup>132</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3750, 5ª parte, s.fol.

<sup>133</sup> APSJ. *Inventario general*, 1867, pág. 19.

<sup>134</sup> Así lo recoge también el profesor Orozco, clarificando que aquella otra fecha de 1674 que aporta Gómez-Moreno, no debe ser sino una errata derivada de las dificultades de legibilidad de la firma y la fecha sobre el lienzo (Gómez-Moreno, 1892: I, 455-9).



A nivel laudatorio, esta advocación de la Aurora parece ser tan vetusta como el mismo cristianismo que, al venerar a Jesucristo como el “sol de justicia”, “que no conoce ocaso” (Dölger, 2013: 57. Palomino Ruiz, 2012: 139-58), establece un natural paralelismo con respecto a aquello que en el plano de los astros antecede al nacimiento diario del Sol, como es el lucero de la aurora, identificable con la Virgen María. No obstante, parece ser que habrá que esperar hasta los albores del siglo XVII, para que el teatro del Siglo de Oro comience a popularizar con fuerza esta forma de aclamación mariana dentro del gran potencial plástico del género teatral que suponían los autos sacramentales (Palomino Ruiz, 2017: 409-14). Para representar a esta Virgen María en su identificación con la aurora que precede al día, recurrieron a la fuerza visual que comportaba en la iconografía clásica la representación de la deidad pagana que personificaba a la aurora. La diosa romana Aurora — ἠὼς en la mitología griega—, era representada con túnica blanca en relación con el color propio del lucero de la mañana, que se cubría con un manto “azafranado” alusivo a los primeros rayos del amanecer<sup>135</sup>. Al igual que el dios Sol, surcaba el firmamento cada mañana antecediendo a éste, sentada sobre un carro tirado por corceles blancos.

En consecuencia, el teatro del Siglo de Oro lo tuvo bastante fácil a la hora de simplemente sustituir en aquella olvidada tradición iconográfica a la diosa pagana por la efigie tocada con un velo de la Virgen. Realmente, el gran mérito de Bernardo de Mora y su taller consistió en popularizar este tema, algo que acabaría por consagrar finalmente su hijo Diego, sumándolo a una simplificación de los elementos iconográficos que facilitase la composición en bulto redondo<sup>136</sup> (Palomino Ruiz, 2017: 417-8). Es a partir de este momento cuando la *Virgen de la Aurora* aparece representada plena de fuerza, sedente sobre un trono de nubes sostenido por ángeles infantiles. Mientras que con su mano izquierda blande el cetro de su realeza y autoridad, con la derecha sostiene un esbelto estandarte con el anagrama mariano, pues no debe olvidarse que esta avocación estaba ligada al ejercicio comunitario del rosario matutino. En el caso de la talla que se veneró en San Gregorio Bético, estos dos últimos elementos estaban realizados en orfebrería, al igual que la corona de la imagen y la media luna de sus pies, igualmente hechas en plata.

En lo que respecta a la policromía, las carnaciones son visiblemente pálidas, pues no se puede obviar que a fin de cuentas se trata de una personificación de la inmaculada luz del alba. A un tiempo, los tonos propios de los paños varían con respecto al cromatismo que se veía en la iconografía clásica, pues aquí se decide respetar la tradición mariana por la que el manto que envuelve a la figura es de un intenso azul, optando por revestir la túnica de tonos encarnados, más próximos al cromatismo “azafranado” que era seña de identidad de la deidad pagana, pero también un juego polícromo propuesto previamente por Alonso Cano en este tipo de representaciones (**Fig. 5**). No obstante, este juego cromático no siempre se mantuvo del mismo modo, pues en el siglo XVIII se imponen a esta representación los colores de la tradición inmaculista, dentro de la variante promovida por el mismo Diego de Mora desde su taller. Así, la túnica de las diferentes representaciones de la *Virgen de*

<sup>135</sup> “ἠὼς «la de azafranado peplo»” (Elvira Barba, 2008: 198-201).

<sup>136</sup> En relación con ello parece haber quedado la desaparecida *Virgen de la Aurora* que fue realizada para su hermandad de Motril en 1679, sin que se conozca su autoría.

la *Aurora* comienza a impregnarse de blanco inmaculado, mientras que el azul del manto se mantiene (**Fig. 6**). De hecho, como se ha comprobado ya, al benjamín de los Mora recurre la hermandad en agosto de 1718, para mudarle en este mismo sentido el color de la túnica a su efigie titular, a lo que los caracciolinos consiguen imponerse<sup>137</sup>.



Fig. 5. *Visión de San Antonio de Padua (detalle)*, Alonso Cano, 1662, óleo sobre lienzo. Parroquia de San José, Granada. Foto: JADG.

<sup>137</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3742, 1ª parte, fol. 124v.





Fig. 6. *Virgen de la Aurora*, Diego de Mora, primer tercio del siglo XVIII. Ermita de Santa Ana, Carcabuey (Córdoba). Foto: Hermandad de la Aurora de Carcabuey.

De que la *Virgen de la Aurora* de Bernardo de Mora mantuvo los tonos encarnados de su túnica ofrecen testimonio los repintes posteriores, que han acabado cubriendo este elemento de un impropio rojo de gran intensidad. En lo que respecta a la composición, la talla reúne los caracteres fundamentales que conforman el sello estilístico de los Mora para estas devociones de gloria, de iconografía más amable (Cruz Cabrera, 2018: 205-28). La compostura del tipo femenino es esbelta, con un rostro redondeado y despejado, el cual contiene unos arcos circunciliares perfectamente arqueados, los que enmarcan ampliamente unos ojos notablemente grandes que dirigen su mirada con decisión hacia el espectador. Como es habitual en estos dulcificados tipos femeninos de los Mora, la nariz es pequeña y recta, al igual que la boca, que es algo reducida, pero al mismo tiempo comportando unos labios correctamente carnosos. Su ademán es contundente, pero también encierra algo de bella inocencia capaz de conmovir y ensimismar. El mismo padre Echeverría, calificaría la belleza de esta imagen de “rara, y peregrina” Velázquez de Echeverría, 1773: 135.

Se trata de la representación de una doncella que no ha conocido corrupción, por lo que se presenta desprovista de velo, siendo una oscura cabellera de mechones ondulados la que cae hasta la altura del pecho, siguiendo con exactitud el perfil de cabeza y cuello. No existen caprichos de volumen en el elemento capilar, pues su misión es únicamente la de subrayar la inmaculada cualidad de la tez. El resto de la composición dibuja una diagonal en la disposición de los brazos, en la que queda encerrado un gesto grácil y elegante, transmisor de una grandilocuencia congelada en el tiempo. Por su parte, en el juego de paños, la anatomía queda camuflada casi por completo a base de pliegues descendentes que se hacen abundantes y voluminosos, especialmente en el manto, donde se llena de aire generando una sensación etérea sobre el más sólido y compacto elemento nebuloso. En este tratamiento de los pliegues de la imagen sedente hay una cierta afectación por los lienzos y esculturas de las vírgenes sedentes de Alonso Cano, en especial por la talla de la *Virgen de Belén* (Sánchez-Mesa Martín, 2001: 366-8. Calvo Castellón, 2013: 84-103), lo que no contribuye sino a tratar de afinar la datación de la *Virgen de la Aurora* entre 1664 y 1671. La peana original de la imagen nada tiene que ver con la actual, pues era de orfebrería con siete angelitos engarzados de la misma entidad, que portaban campanillas y exvotos, como se deja ver también en las estampas del siglo XVIII<sup>138</sup>.

Con todo, el catálogo artístico de Bernardo de Mora ‘el Viejo’ supone un trabajo que aún queda por completar en su mayor parte. Por el momento, no se documentan en su haber más representaciones marianas de gloria, posiblemente porque algunas de ellas permanezcan asentadas dentro del catálogo de atribuciones que viene correspondiendo a sus hijos y taller (Martín González, 1983: 223-5). Quizá, salvando todas las distancias, puedan establecerse ligeras similitudes con la *Inmaculada* de la Parroquia de San José, o con *Virgen Niña* de la Basílica de San Juan de Dios, que sí es una obra documentada por Gallego y Burín como de su autoría (Gallego y Burín, 1996: 296). No obstante, es incuestionable el poso legado por Bernardo en la producción escultórica de quienes aprendieron junto a él,

---

<sup>138</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3750, 5ª parte, s.fol. Et, Museo-Hemeroteca “Casa de los Tiros”. Colección de Grabados. Nº de inventario: 8772, 8773.



especialmente en lo referente al haber de su vástago Diego, el cual acabó explotando en su taller la iconografía de la Virgen de la Aurora hasta sus más elevadas cotas, como ha demostrado el doctor Palomino Ruiz.



Fig. 7. *Virgen de la Aurora*, autor desconocido, 1ª mitad del siglo XVIII. Iglesia de San Miguel Alto, Granada. Foto: Antonio Orantes. Fuente: Cofradía de la Aurora de Granada. Esta es la actual titular mariana de la Cofradía de la Aurora, correspondiente con la antigua *Virgen de los Dolores* de la parroquia de San José.

Por lo demás, el adorno de la talla solía contar también con la adición de algunas joyas y un rosario de plata en la mano del cetro. Lo restante de la capilla de la Aurora se completaba con un sencillo retablo de rocalla dorado, centrado por el amplio nicho que ocupaba la imagen de la *Virgen de la Aurora*. Desde el centro de la bóveda del mismo, pendía un *Espíritu Santo* de talla que caía sobre la testa de la efigie mariana, mientras que la iluminación se proporcionaba de forma lateral con dos pequeñas arañas de tres mecheros cada una. Los fondos se habían sacado con un juego de velos de color carmesí y motivos florales en blanco. El ático del altar estaba coronado por el anagrama mariano circundado por quince serafines de talla, mientras que las calles laterales contaban con dos repisas sobre las que se mostraban sendas efigies de *Santa Bárbara* a la izquierda y de *San José con el Niño* a la derecha<sup>139</sup>. Así también, para enriquecimiento de la capilla, en enero de 1799 el conde de Villamena donaba una urna de mármoles para el manifiesto<sup>140</sup>. En ese mismo año, el sagrario de la capilla, que era propiedad de la comunidad caracciolina, requiere de la colocación de una grapa, dado su estado de deterioro a causa de su antigüedad<sup>141</sup>.

Al mes de julio siguiente, la comunidad adquiere una pequeña talla de candelero de la *Virgen del Carmen*, la cual ubica en un lateral de esta capilla, componiéndose para este fin una urna cerrada con un cristal por 23 reales<sup>142</sup>. El lateral opuesto no tardará en verse completado, pues para 1801 se compuso una repisa para mostrar en ella otra talla de la *Virgen del Rosario*, asimismo de candelero, pero de tamaño natural, enriquecida con corona, cetro y media luna de plata<sup>143</sup>. Parece existir bastante correspondencia entre esta talla y la que actualmente se venera en la Parroquia de San José como *Virgen de la Salud*<sup>144</sup>. Se trata de una imagen de factura regular, acometida en fechas bastante tardías para el barroquismo de la Escuela Granadina, como lo suponen los primeros años del siglo XIX. Por ello, no debe sorprender la frontalidad inexpresiva que predomina en la escultura, que actualmente no conserva sus manos originales, pues en su disposición primigenia portaba un niño Jesús sobre su mano izquierda.

En la mesa de altar, el sagrario y su copón eran también de plata, pero estas dos alhajas eran las únicas que no pertenecían a la hermandad, sino a los clérigos menores. A los lados de éste se disponían las correspondientes sacras, un atril de taracea y dos candeleros metálicos. El frontal de altar se cubría con paños de distinto color que, dependiendo del tiempo litúrgico, se colocaban en el interior de un marco de madera sobredorado. De la clave del arco de la capilla pendía una lámpara de plata y vidrio de cinco cuartas de circunferencia y 52 eslabones, de peso total de 59 onzas. Sobre aquella, además, mirando hacia la nave de la iglesia, la hermandad

<sup>139</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3768, 3ª parte, fol. 118r.

<sup>140</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3768, 3ª parte, fols. 110r-v.

<sup>141</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3768, 3ª parte, fols. 110r-v.

<sup>142</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3768, 3ª parte, fol. 113r.

<sup>143</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3769, Inventario, s.fol.

<sup>144</sup> Esta imagen fue la misma que, tras ser rescatada del emparedamiento en 1943, fue confundida por el párroco de San José con la primitiva *Virgen de la Aurora*, de modo que la nueva hermandad fundada bajo esta advocación mariana, la adoptó como tal. Ello ocurrió hasta el año 1949 en que, por su mayor adecuación a la estética cofrade contemporánea, mudaron de nuevo la advocación de la Aurora en la dolorosa que, desde el siglo XVIII, venía venerándose en la Parroquia de San José como *Virgen de los Dolores* (**Fig. 7**). (López-Guadalupe Muñoz y López-Guadalupe Muñoz, 2002: 509).

había dispuesto un crucifijo de marfil sobre un rico dosel con cama de raso blanco, dos velos morados, dos placas de nácar, dos angelitos de talla y cuatro palmatorias de metal. Además, la hermandad conservaba y exhibía en esta capilla la mayor parte de sus bienes que, aparte de los ya expuestos y dada su considerable proporción, bien merecen una relación independiente que los presente:

<b>Bienes de la Hermandad de la Aurora<sup>145</sup></b>	
<b>Muebles</b>	
▪	Dos escaños
▪	Un cofrecito
▪	Dos arcas pequeñas
▪	Dos bufetes
▪	Un atril de madera con embutidos de marfil
▪	Una caja de marfil en que se guardan los oros
<b>Orfebrería</b>	
▪	Banderola, cetro y media luna de plata de la <i>Virgen de la Aurora</i>
▪	La peana de la imagen, que está forrada de plata
▪	Una corona imperial de plata
▪	Cuatro arañas de plata
▪	Ocho milagros de plata
▪	12 campanillas de plata
▪	Cuatro candeleros y cruz de plata de tres cuartas de alto
▪	Una vara de estandarte con seis cañones y cruz de plata
▪	Una bacinilla de plata con dos tarjetas
▪	Una pulsera de nueve vueltas de perlas menudas
▪	Una pulsera de perlas de 12 vueltas
▪	Una gargantilla de perlas de ocho vueltas
▪	Un rosario de vidrio engarzado en plata
▪	Un rosario de gemas con engarce, cruz y medallas de plata
▪	Un rosario de piedra engarzado plata con tres medallas de metal
▪	Un rosario de coral, con engarce, cruz y medallas de plata
▪	Una joya de filigrana de oro con asa de lo mismo y 41 perlas
▪	Una joya de filigrana de oro con perlas y una grande al centro

<sup>145</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3750, 5ª parte, fols. 60r-64r. En caso de disolverse la cofradía o de ésta decidir marcharse a otra iglesia sin motivo justificado, todos estos bienes pasarían a pertenecer a los caracciolinos.

▪ Una madreperla sin engaste
▪ Un cintillo de oro con un claveque
▪ Un cintillo de oro con nueve diamantes
▪ Un cintillo de oro con una amatista
▪ Un cintillo de oro con tres esmeraldas
<b>Textiles</b>
▪ Una banderola con tarjeta de pinturas y cerco de flores de seda
▪ Una banderola bordada con dos águilas
▪ Una banderola de raso pajizo
▪ Una banderola de damasco carmesí
▪ Un estandarte de damasco blanco con cordones de seda carmesí
▪ Dos sobremesas, una carmesí y otra verde
▪ Siete velos de raso para el altar
<b>Efectos varios</b>
▪ Faroles
▪ Campanillas
▪ Dos láminas de cobre para imprimir estampas
▪ Libros de cabildo
▪ Esterado de la capilla
▪ Un crucifijo grande de talla, que sirve para las Vías Sacras
▪ Un cuadro grande con <i>La visión de S. Nicolás de Tolentino</i>
<b>Bienes raíces<sup>146</sup></b>
▪ Una casa pequeña en la calle Fábrica Vieja, que da 12rs al mes
▪ Los baños de Sierra Elvira y algunas tierras adyacentes
▪ Una cueva que gana 3 rs cada mes

## CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas quedan recogidos todos los testimonios inéditos derivados de la documentación del archivo de la Congregación de Clérigos Regulares Menores de Granada y que, de una u otra forma, aluden a la más relevante de las hermandades establecidas en su Iglesia de San Gregorio Bético. Así, las corporaciones seculares dedicadas al Cristo de la Salvación, a la también rosariana

<sup>146</sup> AHN. Clero Secular-Regular. Libro 3750, 5ª parte, fols. 60r-64r. Se incluyen dentro de este apartado por ser su entidad ciertamente significativa, hasta el punto de que los inventarios de la hermandad incorporan los bienes raíces en consideración de patrimonio de relevancia.



Virgen del Buen Consejo, a San Casiano, a Santa Gertrudis o a Santa Margarita, fueron incapaces de seguir de cerca la pujanza de la Hermandad de la Aurora. Y ello a pesar de que, a excepción de la de San Casiano que era propia de los maestros de primeras letras, todas estas hermandades estaban promovidas y vinculadas por y con personalidades de distinto rango de la Real Chancillería y la Cárcel de Corte, donde los caracciolinos eran capellanes y confesores. Por ello, no debe extrañar el amplio y valioso elenco patrimonial que llegaron a reunir los cofrades de la Aurora, cuya vida institucional, por otra parte, ya se ha visto que padeció los mismos altibajos que cualquier otra corporación seglar del momento. No obstante, se trata de un patrimonio que queda centrado por dos joyas fundamentales de la Escuela granadina. De un lado, Bocanegra legó el lienzo de *La visión de san Nicolás de Tolentino*, de otro Bernardo de Mora ejecutó la talla titular de la *Virgen de la Aurora*. En cualquier caso, son dos trabajos tempranos e interesantes en relación con la iconografía mariana que encierran, pues ofrecen los primeros tipos granadinos para una representación particular y extraña, y lo hacen con tal originalidad y contundencia, que acabarían por definir este tipo en la proyección posterior de la Escuela granadina.

## BIBLIOGRAFÍA

CALVO CASTELLÓN, ANTONIO. “Iconografías de la Virgen con el Niño en la pintura de Alonso Cano”. En *Meditaciones sobre un infante. El Niño Jesús en el Barroco granadino. Siglos XVII-XVIII*, coordinado por Ceferino Navarro Navarrete. Granada: Diputación Provincial, 2013, 84-103.

CRUZ CABRERA, JOSÉ P. “La sugestión de un escultor regio en el Barroco granadino: Bernardo y Diego de Mora”. En *El triunfo del Barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*, coordinado por Lázaro Gila Medina y Francisco J. Herrera García. Granada: Universidad, 2018, 205-28.

DÖLGER, FRANZ J. *Paganos y cristianos. El debate de la Antigüedad sobre el significado de los símbolos*. Madrid: Encuentro, 2013.

ELVIRA BARBA, MIGUEL A. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.

GALLEGO Y BURÍN, ANTONIO. *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Granada: Comares, 1996.

GÓMEZ-MORENO, MANUEL. *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, MIGUEL L. “Primitivas Reglas de la Cofradía de la Aurora”, *Gólgota* 36 (2007): 54-7.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, MIGUEL L. Y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, JUAN JESÚS. *Historia viva de la Semana Santa de Grabada. Arte y devoción*. Granada: Universidad, 2002.

MARTÍN GONZÁLEZ, JUAN J. *Escultura barroca en España. 1600-1700*. Madrid: Cátedra, 1983.

OROZCO DÍAZ, EMILIO. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Facultad de Letras, 1937.

PALOMINO RUIZ, ISAAC. *Diego de Mora. Vida, obra e influjo de un artista de saga*. Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017.

PALOMINO RUIZ, ISAAC. “La «Aurora María»: notas en torno a su devoción en tierras granadinas”. En *Advocaciones Marianas de Gloria: Simposium (XXª Edición)*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012.

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, DOMINGO. “Lo múltiple en Alonso Cano escultor”, *Archivo Español de Arte* 296 (2001): 366-8.

VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA, JUAN C.R.M. *Noticias Sagradas del Glorioso Patrono de Granada S<sup>n</sup>. Gregorio el Bético, y de su sacro Templo en su fundación, progresos y presente estado*. Granada: Imprenta de los Herederos de Don Bernardo Torrubia, 1773.

# **JUAN DE OCHOA Y SU CONTRIBUCIÓN A LA ARQUITECTURA EFÍMERA DEL QUINIENTOS: UN CADALSO PARA EL AUTO DE FE CORDOBÉS DE 1595**

**Juan de Ochoa and his contribution to the ephemeral architecture of the  
16th Century: a 1595 gallows' for the Cordovan auto de fe**

**Isabel Luisa Castillejo González y Juan Luque Carrillo,  
Universidad de Córdoba**

Fecha de recepción: 27/12/2018

Fecha de aceptación: 01/02/2019

**RESUMEN:** Juan de Ochoa fue uno de los canteros más relevantes de la segunda mitad del siglo XVI en la ciudad de Córdoba, maestro mayor del concejo municipal, del Obispado y del cabildo catedralicio hasta su fallecimiento en 1606. Sin embargo, una de sus facetas más desconocidas es la de arquitecto diseñador de estructuras efímeras, escenografías y decoraciones de corta durabilidad, manifestaciones de gran interés que alcanzaron su máximo esplendor en los siglos de la Edad Moderna. En el siguiente trabajo se documenta un interesante ejemplo que realizó, en colaboración con Francisco Coronado, para la celebración del auto de fe de 1595 en la capital cordobesa.

**PALABRAS CLAVE:** Juan de Ochoa, arquitectura efímera, auto de fe, siglo XVI, Córdoba.

**ABSTRACT:** Juan de Ochoa was a very important architect during the second half of the 16<sup>th</sup> Century in Cordoba. He worked for the municipal council, the bishopric and the cathedral until his death in 1606. However, one of its most unknown facets was to be designer of ephemeral architectures, scenographies and short-term decorations. These manifestations reached their maximum splendor in the centuries of the Modern Age. The following study documents an interesting example made by Ochoa, in collaboration with Francisco Coronado, for the celebration of the 1595 auto de fe in the Cordovan capital.

**KEYWORDS:** Juan de Ochoa, ephemeral architecture, auto de fe, 16th Century, Cordoba.

Juan de Ochoa, maestro de cantería y técnico en ingeniería, vivió en la ciudad de Córdoba entre los años 1554 y 1606, trabajando durante el último tercio del siglo XVI al servicio de las grandes empresas constructivas y mecenas particulares que contribuyeron al feliz desarrollo de la arquitectura renacentista cordobesa. Su particular estilo muestra una clara influencia manierista, tanto en la sobriedad de sus elementos constructivos como en la propia concepción espacial y ornamentación mural, aspectos que lo convirtieron en el maestro de cantería cordobés más italianizado de todo el siglo XVI. Afortunadamente, la investigación va destacando cada vez más la figura de este artista y su contribución a la arquitectura de aquel momento, y no solo en los ámbitos civil y religioso, sino también en el terreno de la ingeniería hidráulica y en las manifestaciones relacionadas con el arte efímero.

Sobre él había un cierto número de referencias documentales, casi todas extraídas de los protocolos notariales cordobeses por Rafael Ramírez de Arellano a principios del siglo pasado<sup>147</sup>, además de otros datos proporcionados por José de la Torre y del Cerro. Otros estudios más recientes completan su perfil biográfico y amplían el catálogo de su obra, con nuevas contribuciones y referencias a trabajos relacionados especialmente con las obras diocesanas de la provincia a principios del siglo XVII<sup>148</sup>.

Con el presente trabajo, fruto de la revisión documental que llevamos a cabo desde hace meses en el Archivo Histórico Nacional, pretendemos aportar nuevos datos sobre este cantero y contribuir al enriquecimiento de su obra, seleccionando el ejemplo de un escenario tipo cadalso que diseñó en 1595, junto al también cantero Francisco Coronado, para presidir la ceremonia del auto de fe de aquel año en Córdoba. De este singular proyecto se conserva-además del contrato con las condiciones de trabajo-, un dibujo del propio artista donde queda perfectamente recreada la obra y su magnitud, junto a otros datos de menor relevancia que completan su análisis formal y colaboran en la justificación de su contenido antropológico. Este dibujo no debió verse afectado por la real orden de Felipe II de reunir todos los dibujos arquitectónicos del territorio peninsular, para su exposición en el monasterio de san Lorenzo de El Escorial, de modo que tras su almacenamiento durante siglos entre los legajos de la Inquisición, hoy puede consultarse y reproducirse con libertad en dicha sección del Archivo Histórico Nacional de Madrid.

## **INTRODUCCIÓN. EL AUTO DE FE Y SU IMPORTANCIA EN LA ESPAÑA MODERNA**

Durante la Edad Moderna los autos de fe celebrados por todos los tribunales del Santo Oficio de la Inquisición en España, respondían a la necesidad de desalojar las cárceles municipales, aliviando de este modo la carga económica que suponía -en muchos casos- la manutención de algunos reos a costa del Fisco. Al mismo tiempo, estas demostraciones eran claras expresiones de su poder y celo por conservar la pureza de la fe y mantener constantemente viva la religiosidad en el pueblo, según

---

<sup>147</sup> Ramírez de Arellano, 1900: 89-91.

<sup>148</sup> Luque Carrillo, 2017: 97-114.



las costumbres de la época. Por consiguiente, se realizaban con la prudente periodicidad que requería cada momento y por eso hubo años en que se celebraron más de uno incluso. Algunos eran públicos, otros privados, dependiendo en cada caso de la cantidad y del grado de acusación de los reos.

En Córdoba, los primeros autos de fe se llevaron a efecto en el convento de los Santos Mártires, y más tarde en algunos otros como el de san Basilio, el de la Trinidad, el de Jesús Crucificado o el de san Pablo. También se han documentado algunos en la capilla de san Acacio, dentro del Alcázar de los Reyes Cristianos, sede precisamente del Tribunal en la ciudad<sup>149</sup>.

Los autos públicos menos relevantes se efectuaron en el exterior del Alcázar, en el entonces llamado Campillo del Rey -hoy Campo Santo de los Mártires- y en el interior de la catedral, mientras que los de mayor entidad, por el número de penitenciados e importancia delictiva, se celebraron en la Plaza de la Corredera, sobre todo a partir de mediados del siglo XVI<sup>150</sup>.

Un auto de fe, como bien es sabido, consistía en un acto jurídico donde en presencia del pueblo, los condenados hacían pública ofensa de sus errores, en un escenario portátil desde donde los inquisidores leían en voz alta sus delitos y penitencias; en otras palabras, un acto público y gratuito al que acudían cientos de espectadores de todos los estamentos sociales, para presenciar con satisfacción las condenas impuestas a los que repudiaban por ser contrarios a sus ideales religiosos o haberse apartado de las normas de conducta social<sup>151</sup>.

Tras la decisión final del Tribunal, los reos podían ser reintegrados al seno de la Iglesia, es decir reconciliados tras haberse separado de ella; otros abjuraban de *levio* de *vehementi*, es decir no demostraban la culpa que les recaía, aunque no dejaban de levantar sospechas leve o vehemente; y finalmente estaban los “relajados” al brazo seglar, los cuales eran entregados a la justicia civil para que fueran conducidos y consumidos en una hoguera. Los huidos y los difuntos, durante su proceso judicial, salían en estatua, con una efigie tallada en madera que en muchos casos eran verdaderos retratos al natural<sup>152</sup>.

El proceso se iniciaba cuando los inquisidores creían oportuna la celebración pública. Entonces enviaban al Consejo de la Suprema y General Inquisición de Madrid una relación sucinta de todos los procesados para que, a la vista de ella, autorizara la celebración del auto, ya que en última instancia éste era el organismo que podía poner objeciones a la resolución adoptada o, por el contrario, enviaban una petición de justicia para que se ejecutara lo acordado. Previamente, los procesos habían sido remitidos varias veces al Consejo con los dictámenes que, en unos casos, eran devueltos con instrucciones, mientras que en otros eran aprobados, de modo que se continuaba el proceso hasta llegar a su completa determinación<sup>153</sup>.

---

<sup>149</sup> Ramírez de las Casas-Deza, 1976: 117.

<sup>150</sup> *Ibid.*

<sup>151</sup> Gracia Boix, 1983: 148.

<sup>152</sup> Ramírez de Arellano y Guriérrez, 1873, t. I: 117.

<sup>153</sup> Gracia Boix, 1983: 61-82.

El propósito de los autos de fe no era salvar el alma de los condenados, sino garantizar el bien público mediante el castigo a la herejía, de ahí que la lectura de las sentencias y de las abjuraciones tuviera que hacerse públicamente, alentando de este modo el miedo entre los ciudadanos y menores de edad. Así lo puntualizó en 1578 el jurista Francisco Peña en su comentario del *Manual de inquisidores*, de Nicolás Aymerich, quien sostenía la necesidad de confesar públicamente los pecados y su arrepentimiento, para que sirviera de lección a todo el público congregado<sup>154</sup>. Esta era la verdadera finalidad del auto de fe, aunque para algunos autores contemporáneos-caso de Henry Kamen-, los autos se popularizaron de tal manera que terminaron perdiendo su contenido religioso y judicial, convirtiéndose en claras manifestaciones lúdicas y cotidianas desprovistas de sentido penitenciario<sup>155</sup>. En cualquier caso, el auto de fe debe entenderse como una manifestación antropológica de un determinado periodo histórico que explica su sistema social y mentalidad, en unión directa con la religiosidad popular y poder de la Iglesia católica, hasta su extinción a finales del siglo XVIII.

## UN CADALSO PARA LA CAUSA INQUISITORIAL DE 1595 EN CÓRDOBA

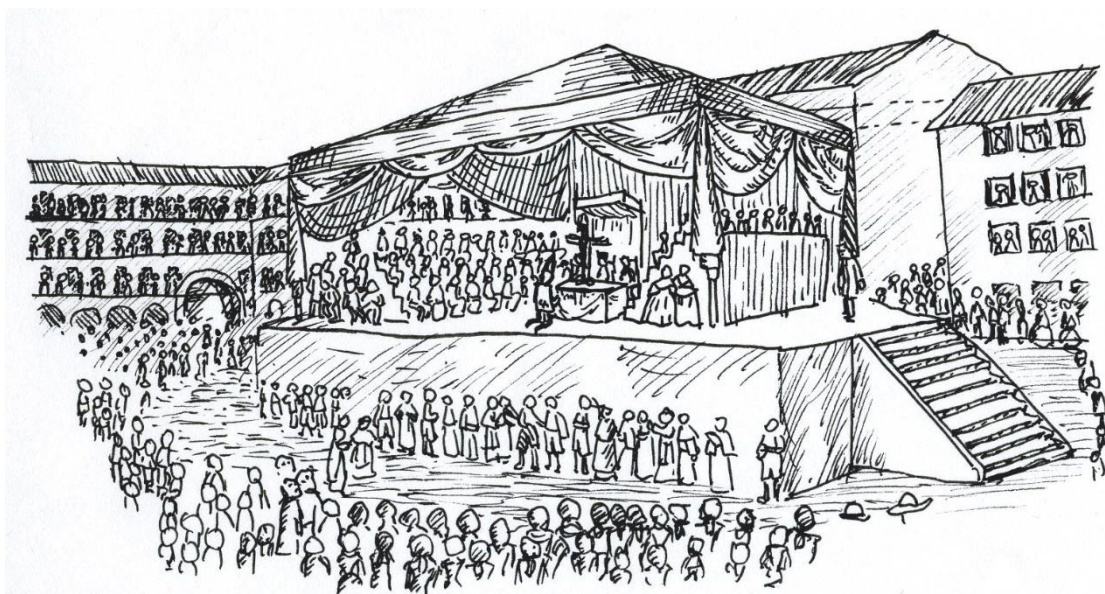


Fig. 1. Dibujo con representación del auto de fe acontecido en 1722, en la Plaza de la Corredera (Córdoba). Autora del dibujo: Ana Mar'ía Chacón Sánchez-Molina.

Según el protocolo administrativo que requería este tipo de actuación, el 21 de marzo de 1595 los inquisidores cordobeses notificaron al Tribunal Supremo los expedientes de 86 procesados, 81 de los cuales se hallaban encarcelados más los 5 restantes que fallecieron durante el proceso, y pedían autorización para celebrar un

<sup>154</sup> Peña, 1821.

<sup>155</sup> Kamen, 2002.

auto de fe el domingo de la festividad de la Santísima Trinidad de aquel año, en la monumental explanada de la Plaza de la Corredera, junto al barrio de san Pedro, lo cual comportaría un mayor gasto económico al tener que realizar en ella el cadalso para ejecutar el acto (**Fig. 1**). Sin embargo, los inquisidores justificaron la recompensa gracias al mayor boato y decoro del acto en este espacio, aparte de otra serie de razones prácticas que argumentaron en detenimiento. Para su mayor convencimiento, se adjuntó además el proyecto con un dibujo del autor y el presupuesto que preveía el costo de su construcción, según el plano que se incluía, dibujado por el maestro cantero más prestigioso en la Córdoba del momento, Juan de Ochoa, en colaboración con Francisco Coronado, ayudante en cantería y oficial<sup>156</sup>.

Días después de recibir la notificación, los señores del Tribunal Supremo dieron el visto bueno a la iniciativa de los inquisidores cordobeses y autorizaron la oportuna tramitación para llevar a buen fin el acto, “procurando sea a la menos costa que fuere posible y con autoridad y decencia [...]”<sup>157</sup>. De este modo, el día 4 de abril del mismo año se informó a don Pedro de Portocarrero, obispo de la ciudad e inquisidor, máxima autoridad eclesiástica de la provincia, quien excusó su asistencia aduciendo sus obligaciones pastorales<sup>158</sup>. Más tarde, en sesión capitular de 22 de abril, también se notificó la celebración al cabildo catedralicio y se nombró al canónigo don Francisco López de Frómesta para intermediar con los inquisidores y hacerles llegar las decisiones de sus compañeros canónigos<sup>159</sup>.

Lo mismo ocurrió con el cabildo municipal, informado oficialmente el día 27 del mismo mes por el alguacil mayor del Santo Oficio, Juan Pérez de Saavedra, quien se personificó en el consistorio con su secretario Juan López para informar de los propósitos de los inquisidores y advertir de su representación lo más temprano posible el día de la celebración, con el fin de no demorar en exceso el inicio del acto y su conclusión antes de anochecer.

Tras las oportunas deliberaciones de los inquisidores, se acordó celebrar el auto el domingo 21 de mayo, como se pensó en un principio, a las 4 de la madrugada, para estar con la debida antelación en la formación de la comitiva y no hacer esperar al cortejo. También acordaron construir un “tablado” o cadalso desde donde los señores capitulares pudieran cómodamente presenciar el acontecimiento, nombrando para ello una comisión compuesta por cinco caballeros Veinticuatro y dos jurados del concejo. A partir de este momento, y hasta la celebración del acto, se sucedieron una serie de reuniones que, aunque no fueran el motivo fundamental, en todas se abordaba el mismo tema, y no siempre en concordancia y armonía precisamente, pues se tiene constancia de varios cabildos donde existieron verdaderas discrepancias y discusiones por diversos motivos.

Sin embargo, la institución capitular convocó finalmente a todos sus miembros para asistir a la misa rezada de las 4 de la madrugada, debiendo acudir con manteos y tener sus mulas dispuestas para, al finalizar la eucaristía, acompañar al

---

<sup>156</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN). Inquisición, MPD 90. Fol. 2 r. y vto.

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> Gómez Bravo, 1778: 548.

<sup>159</sup> Gracia Boix, 1983: 61-82.

cortejo hacia el cadalso. También se invitaron a todas las órdenes religiosas de la ciudad, e igualmente se avisó a todos los inquisidores del Santo Oficio que se hallaran en Córdoba, para estar presentes en las penitencias. Por último, los propios inquisidores cordobeses decidieron sufragar los gastos que ocasionase la construcción del cadalso con sus propios caudales, entregándole 40 ducados al maestro que se encargase de ejecutar el encargo<sup>160</sup>.

Días después se puso en conocimiento del pueblo el acontecimiento mediante pregones acompañados al son de trompetas, atabales y chirimías por las principales calles y plazas de cada barrio: san Pablo, san Andrés, Plaza de la Almagra, la Corredera, el Potro, san Pedro, Puerta Nueva, Plaza de la Magdalena, Realejo, san Lorenzo, san Agustín, la Fuenseca, san Salvador, las Tendillas, san Nicolás, Puerta de Gallegos, *Omnium Sanctorum*, san Juan, Puerta de santa Catalina, Campo Santo de los Mártires y vuelta a los Reales Alcázares, abriendo y cerrando la comitiva una masa de revoltosos y saltarines niños que gritaban y aplaudían al finalizar cada pregón. También días después se pregonó por toda la ciudad la construcción del cadalso, para que pudieran licitar a la baja aquellos maestros interesados en ejecutar el encargo<sup>161</sup>.

El escenario se adosó a la fachada principal del edificio de la cárcel real y vivienda del corregidor (ambas construcciones también diseñadas por Juan de Ochoa años antes) y en su cabeza -bajo un suntuoso dosel de terciopelo carmesí-, se instalaron los inquisidores y el fiscal. Las gradas inferiores se reservaron para el cabildo de la Catedral y consultores, junto a un espacio libre de circulación y colocación de bufetes de los secretarios. En un nivel aún inferior se habilitaron más gradas para las órdenes religiosas y otros eclesiásticos, todo ello con una capacidad superior a 250 personas. A ambos lados del Santo Oficio, en el espacio vacío central, se instaló el altar y a su alrededor, los estandartes, Cruz Verde, cruces parroquiales y cruz del obispo, con crespones negros. Próximo al altar se dispusieron varias bancas reservadas para los invitados de honor, como el alguacil mayor de la Inquisición, nobles y altas celebridades eclesiásticas y civiles. En los laterales se diseñaron dos pasadizos que conducían a los penitenciados desde sus escaños a unas peanas elevadas en los extremos y, por último, el cadalso propiamente dicho, para los condenados, también llamado “media naranja” en la documentación de la época, con capacidad para más de otras 250 personas (los 86 reos más 2 familiares por cada uno, que los custodiaban). Todas estas partes de la estructura fueron diseñadas en planos distintos para no obstaculizar la visión de ningún espectador (**Fig. 2**).

---

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> Ramírez de las Casas-Deza, 1976: 120.





judaizantes. Concluido el auto, las comitivas regresaron de vuelta con la misma disposición hacia los Reales Alcázares, donde quedaron disueltas y los penitenciados absueltos fueron devueltos a sus respectivas cárceles hasta el día siguiente, en que fueron puestos en libertad o conducidos a la “penitenciaría” o “casa de la misericordia”, donde habían de seguir purgando sus delitos hasta su liberación definitiva.

En cuanto al estudio detallado del cadalso diseñado por Ochoa, el documento notarial con las principales condiciones era de 40 tercias de longitud, por 30 de ancho, equivalentes a 11'15 por 8'36 metros, lo que supone una superficie de 93'21 metros cuadrados. Por consiguiente, correspondía 0'39 metros cuadrados por persona, lo que quiere decir que muy estrechos e incómodos debieron sentirse los espectadores, máxime, teniendo en cuenta las largas horas que debieron durar las sentencias<sup>163</sup>.

El material en que se ejecutó el cadalso fue madera, aprovechando toda la cantidad posible procedente de otras construcciones, sin necesidad de comprar o adquirir materia nueva: “tomese toda ella donde quiera que se hallare y no se ha de comprar [...]”<sup>164</sup>. Finalmente, la última condición del contrato hacía mención a la cantidad presupuestada: doscientos ducados de toda costa, incluyendo la mano de obra y las herramientas que los maestros carpinteros necesitaran durante la ejecución de la obra. El resto de condiciones del documento responde al modelo convencional de conciertos de la época, sin incluir modificaciones a las tradicionales cláusulas notariales (**Fig. 3**)<sup>165</sup>.

A pesar de los datos manejados en nuestra investigación, gracias a los cuales hemos logrado acercarnos y recrear el acontecimiento, todavía hoy desconocemos en qué maestro, o maestros, recayó finalmente el encargo de la ejecución material del cadalso. No obstante, el diseño y planta de dicha obra nos muestra la habilidad e intuición de Juan de Ochoa a la hora de diseñar este tipo de arquitecturas efímeras que tanto triunfó en materias inquisitoriales y gozó de una especial aceptación en la España del barroco. Confiamos en los resultados obtenidos durante la investigación y en sus posibles vías de estudio que permitan ampliar el catálogo de la obra de Juan de Ochoa y su contribución a la arquitectura renacentista cordobesa.

---

<sup>163</sup> AHN. Inquisición, MPD 90. Fol. 2 r. y vto.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> *Ibid.*

Señores para el traslado y cadalso, que se ha de hacer en la plaza de la catedral  
para el día del auto público. Conforme a una cédula para el Sr. D. es  
lo siguiente —

— Cabrán las manos y clavazones y azercerías y ayudas y llaves  
de madera, y alquitres, y otros pertrechos de toda los ta. dando lo a  
cauado. con la fortaleza y comodidad que con viene. Con for me  
a la cédula y conforme a los Repartimientos della. a rreparar al  
E. l. P. d. de los señores Ingg. Como para los lugares de la j  
gloria y consultores del S. o. ff. Lugar donde andarán los  
penitentes, y andamio. palos oficiales del S. o. ff. y escaleras  
y posentes. de acuerdo. para este lugar. y gradas para las  
ordenes. que se combirtaren para el dicho día, Pulpitos  
y pasadizos. donde se oydere las Sentencias. que todo es  
ta. y ncluido. y al dicho traslado —

— Cabrá todo lo dicho. no cientos ducados. poco mas. o menos su  
puerto. que se a de tomar la madera. donde quiera que se hallare. y  
quasea. de comprar. Solo se a de pagar. Los alquitres y otros  
cambos. por su justo valor — Como se puede hallar otros ptes.

— Cabrán En el lugar de los penitentes. según el lugar del,  
y Repartimientos. de gradas Redondas levantadas y bancos  
cuadrados. por la orden de la cédula no cientos y quarenta  
personas. antes. mas que menos. Eniendo. El dicho. sitio que  
renta Porción de la cédula y leyenta de noventa Cabrán En las  
gradas. de los tres lados manera de ochava. no cientos y cinquenta

1856/45

Fig. 3. Escritura con las condiciones para la ejecución del cadalso, según indicaciones de Juan de Ochoa. 1595. Archivo Histórico-Nacional, Inquisición, leg. 1856, exp. 45, fol. 2 r.

## BIBLIOGRAFÍA

GÓMEZ BRAVO, JUAN (1778). *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral, y Obispado*. Tomo II. Córdoba: oficina de don Juan Rodríguez, calle de la Librería.

GRACIA BOIX, RAFAEL (1983). *Autos de fe y causas de la Inquisición de Córdoba*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial.

GRACIA BOIX, RAFAEL “Los autos de fe de la Inquisición”. En *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 54 (1983), pp. 61-82.

KAMEN, HENRY (2002). *La Inquisición Española. Una revisión histórica*. Barcelona: Círculo de Lectores.

LUQUE CARRILLO, JUAN. “Aproximación a la figura de Juan de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI”. En *Atenea*, Revista de ciencias, artes y letras de la Universidad de Concepción, Chile, nº 515 (2017), pp. 97-114.

PEÑA, FRANCISCO (1821). *Manual de los Inquisidores*. Montpellier: Imprenta de Feliz Aviñón.

RAMÍREZ DE ARELLANO Y DÍAZ DE MORALES, RAFAEL (1900). “Artistas exhumados”. En *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*. Madrid: Imprenta-pasaje de la Alhambra. Tomo VIII (1900), pp. 202-204.

RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, TEODOMIRO (1873). *Paseos por Córdoba, o sean apuntes para su historia*. Córdoba: Imprenta de Rafael Arroyo. Tomo 1.

RAMÍREZ DE LAS CASAS-DEZA, RAFAEL (1976). *Indicador cordobés: manual histórico topográfico de la ciudad de Córdoba*. Madrid: Everest.



# IL PROSPETTO DI PALAZZO BONGIOVANNI: STUDIO E ANALISI DEGLI ELEMENTI SCULTOREO/ARCHITETTONICI BAROCCHI (SIRACUSA, SICILIA ORIENTALE)

The palazzo Bongiovanni project: study and analysis of Baroque  
sculptural/architectural elements (Syracuse, Eastern Sicily)

María Miceli, Accademia di Belle Arti di Catania

Fecha de recepción: 13/12/2018

Fecha de aceptación: 18/03/2019

**RIASSUNTO:** Sono qui analizzati gli elementi architettonici in stile barocco del prospetto di Palazzo Bongiovanni, edificio del XVIII, inserito tra gli “edifici monumentali” del centro storico di Siracusa (Sicilia Orientale) ed ad oggi mai stato oggetto di studi specifici. Il prospetto reca la data del 1772 e presenta pregevoli elementi in stile “tardo barocco” siciliano, tra cui il portale d’accesso, i balconi e i sottostanti mensoloni, in cui risaltano le tipiche figure apotropaiche che caratterizzano le sculture dei palazzi nobiliari settecenteschi della Sicilia Orientale. Dopo aver inquadrato preliminarmente l’edificio nell’ambito dello sviluppo del barocco siciliano, vengono quindi descritti gli elementi di pregio architettonico della facciata, analizzando, inoltre, le singole forme e figure nel contesto simbolico che esse assumono negli avvenimenti siciliani di quel particolare periodo storico.

**PAROLE CHIAVE:** *barocco siciliano, Palazzo Bongiovanni, Siracusa, figure apotropaiche.*

**ABSTRACT:** The architectural elements in the Baroque style of Palazzo Bongiovanni’s façade, one of the monumental buildings of the Historical Center of Siracusa (Eastern Sicily) are analyzed; until today, they have never been studied. The façade is from 1772 and is characterized by remarkable elements in the “late baroque sicilian style” and among them, the main portal, the balconies with their underlying corbels, in which the apotropaic masks, typical of Eastern Sicily noble palaces of the XVIII century, stand out. After a preliminary discussion of the palace within the development of the Sicilian baroque, the elements of architectural quality of the façade are described in detail, analyzing, moreover, the shapes and figures in the symbolic context related to the events of that particular historical period.

**KEY WORDS:** *sicilian baroque, Palazzo Bongiovanni, Syracuse, apotropaic masks.*

## 1. INTRODUZIONE



Fig. 1. *Palazzo Bongiovanni, disegno del prospetto principale.* Dal progetto di restauro e messa in sicurezza redatto dal Geom. Serra, 2003 (Atti Sopr. BB.CC.AA di Siracusa).

Palazzo Bongiovanni costituisce un pregevole esempio di architettura tardo-barocca della città di Siracusa, con particolare riferimento alle decorazioni esterne del prospetto principale (**Fig. 1**). Esso è inserito tra i beni monumentali del centro storico di Ortigia (cfr. Piano Particolareggiato di Ortigia, Tav. 13a), e, inoltre, come riscontrabile in alcuni documenti acquisiti presso la Soprintendenza ai Beni Culturali<sup>166</sup>, è stato dichiarato “monumento nazionale” dall’allora Ministero della Pubblica Istruzione. Nel portale principale del Palazzo è scolpita la data del 1772, anno di verosimile ultimazione della facciata: siamo quindi nelle fasi finali del barocco siciliano, che di lì a poco, avrebbe lasciato spazio agli influssi neoclassici. Il cosiddetto “barocco siciliano”, che si caratterizza, rispetto all’arte barocca più generale, per alcune peculiarità stilistiche, formali e simboliche, si è comunque sviluppato in ritardo rispetto alle altre zone d’Italia e d’Europa e ciò è in buona parte da attribuire ad una serie di sfavorevoli circostanze economico-sociali che hanno interessato la Sicilia nel ‘600. La fioritura dello stile barocco in Sicilia, con particolare riferimento all’area Sud-Orientale, trae origine da un evento catastrofico, ossia il grande terremoto del 1693, a seguito del quale, nelle zone devastate dal sisma, si operò una grandiosa attività di ricostruzione che diede l’impulso alla nascita del movimento stilistico. Anche per questo motivo, gran parte delle opere d’arte barocca della Sicilia sono legate essenzialmente ai motivi architettonici dell’edilizia ecclesiastica e nobiliare più che alla singole opere scultoree. L’analisi delle testimonianze e fonti storiche relative al terremoto, porta tuttavia a concludere che, proprio a Siracusa, i danni all’edilizia, come anche in termini di vite umane, furono decisamente più modesti che altrove. È da ritenere, pertanto, che, nel caso specifico,

<sup>166</sup> Cfr. lettera Di Costantino Bongiovanni del 09/08/1948 acquisita presso la Soprintendenza ai Beni Culturali ed Ambientali di Siracusa

la fioritura delle architetture in stile barocco sia stata fondamentale il pretesto per avviare un'azione di rinnovamento stilistico all'impronta medievale della città<sup>167</sup>. In questo contesto si inquadra l'edificio di cui al presente lavoro, situato nel centro storico di Siracusa, l'Isola di Ortigia, in cui troviamo altre pregevoli architetture barocche. Il prospetto di Palazzo Bongiovanni, nonché una parte degli spazi interni, è stato quindi ricostruito su un'originaria struttura medievale, di cui tuttora si conservano, all'interno, alcuni elementi rappresentativi. Come per buona parte di altri edifici storici della città, non si hanno testimonianze scritte o fonti dirette sul progettista e sulle maestranze che hanno realizzato la parte barocca del palazzo: spesso, infatti, l'esecuzione delle opere veniva affidata direttamente ai capimastri, che a loro volta si avvalevano di scalpellini che tramandavano la loro arte di generazione in generazione e che di rado lasciavano documenti scritti sulle opere da essi edificate. L'attività di indagine del presente lavoro si è pertanto concentrata sulla osservazione diretta e sui rilievi dei singoli elementi architettonici di pregio, che ne hanno conferito il carattere di "edificio monumentale": di ognuno di essi ne vengono descritte ed analizzate le particolarità formali e stilistiche, inquadrando sia nel contesto della loro funzione estetica e strutturale nel prospetto del palazzo, sia nel quadro più generale del loro significato simbolico. Quest'ultimo è senz'altro riconducibile, come le altre opere del barocco siracusano, ai tragici eventi naturali del 1693, ma affonda comunque le radici in culture e stili artistici ben più antichi.

## 2. IL BAROCCO SICILIANO

La locuzione "barocco siciliano" è di solito utilizzata per individuare e descrivere quella particolare corrente stilistica, che, traendo spunto dai tipici elementi che caratterizzano lo stile barocco (l'idea del movimento, i giochi di chiaro-scuro, le sinuosità), ne esalta le suddette caratteristiche, particolarizzandole negli elementi architettonici esterni soprattutto di chiese e palazzi ed introducendo o enfatizzando forme e figure dal carattere apotropaico, quali mascheroni dall'aspetto grottesco e/mostruoso, animali, putti, oltre a numerosi elementi floreali o astratti.<sup>168</sup> Mentre il barocco "classico" viene definito *drammatico e vibrante*, in quello Siciliano vi è la creatività, il gioco, la cosiddetta "*joie de vivre*". La più significativa e celebre espressione del barocco (o "barocchetto") siciliano si trova nella Sicilia Orientale e, in particolare, nell'areale compreso tra Catania, Noto e Ragusa che, non a caso, è stato dichiarato nel 2002 Patrimonio dell'Umanità Unesco. Qui, l'estro e la maestria degli artisti locali si sono concentrati soprattutto negli edifici nobiliari, con particolare riferimento alle balconate e ai portali, arricchiti da elementi decorativi talmente accentuati e, si può osare dire, "esagerati" nei minimi particolari, da non avere eguali in nessun'altra parte al mondo.

---

<sup>167</sup> Scrive a tal proposito Lucia Trigilia "«In essa (Siracusa) la ricostruzione non si manifesta genericamente come una necessità, ma è spesso occasione per dare seguito a una tendenza al rinnovamento architettonico, già avviata in precedenza, e forse solo momentaneamente interrotta a causa del terremoto» Trigilia L. Siracusa. Distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942, Officina Edizioni, 1985.

<sup>168</sup> Revenga Domínguez, P. (2016 a), "Un alboroto magnífico", pp. 25-27.

### 2.1.1 Nascita e sviluppo

La nascita del barocco siciliano è databile agli ultimi anni del 1600 e, in particolare, ha una collocazione storica e temporale ben precisa: il grande terremoto della “Val di Noto” del Gennaio 1693, il più catastrofico e forte registrato in Italia in tempi storici<sup>169</sup>, che rase al suolo circa 70 centri abitati in tutta la fascia compresa tra Catania e Ragusa. La scossa principale, verificatasi giorno 11 Gennaio (seguita ad un'altra forte scossa del 4 Gennaio), ebbe una magnitudo stimata di 7.0 ed un'intensità macrosismica tra XI e XII MCS, a cui seguì un devastante tsunami<sup>170</sup>. I morti accertati furono circa 60.000; nella sola Catania persero la vita almeno 12.000 persone, il 63% degli abitanti, a Ragusa si ebbero circa 5000 vittime (50%), ad Augusta morì il 30% degli abitanti, a Spaccaforno, l'odierna Ispica, il 28%, a Noto il 25%, a Siracusa il 23%, e a Modica il 20%. Molte altre centinaia di morti si ebbero a Chiaramonte, Monterosso, Giarratana, Biscari, Palazzolo Acreide e Comiso<sup>171</sup>.

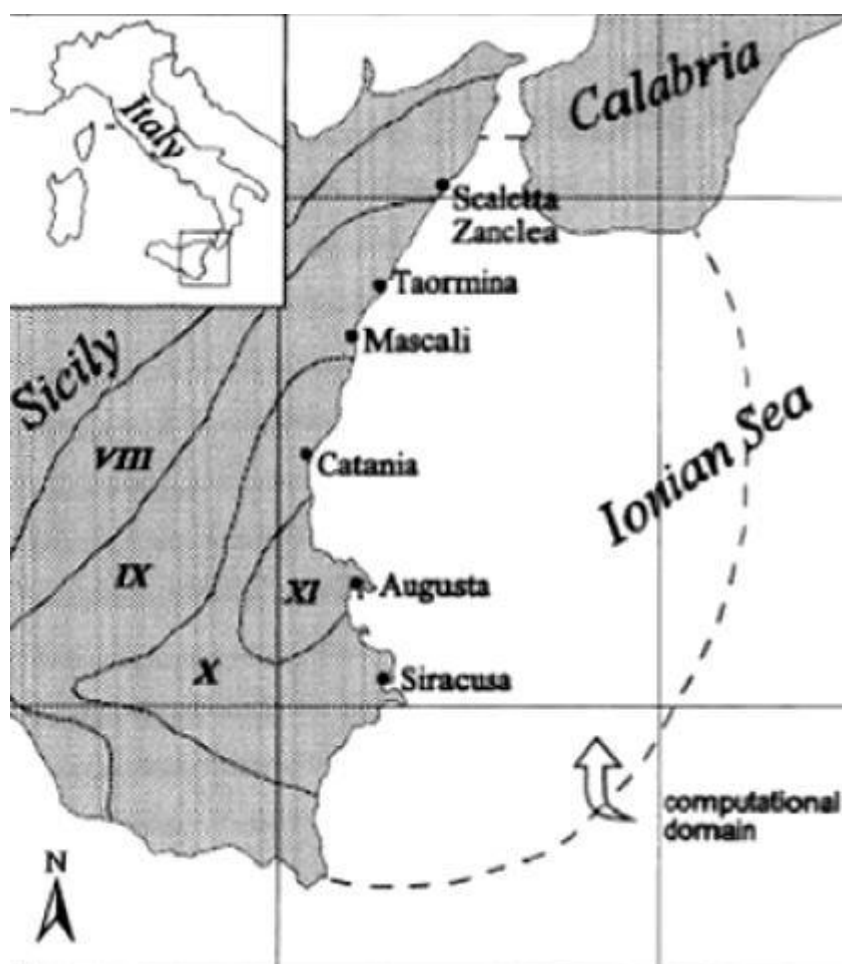


Fig. 2. *Mappa macrosismica del terremoto della Val di Noto dell'11/01/1693* (da Platanesi, Tinti, 1998).

<sup>169</sup> Platanesi A., Tinti S. (1998), *A Revision of the 1693 Eastern Sicily Earthquake and Tsunami*. Journal of Geophysical Research, Vol. 103, pp. 2749-2758.

<sup>170</sup> Petrucci G., Carlino S.: *Città distrutte e rifondate: il grande terremoto siciliano del 1693*. GeoResearch Center Italy - GeoBlog, 9, 2015.

<sup>171</sup> *Ibidem*.



Nella devastazione documentata in molti centri abitati della Sicilia Orientale (**Fig. 2**), in cui fu rasa al suolo la quasi totalità degli edifici esistenti, sulla città di Siracusa le opinioni degli storici, sulla base delle cronache dell'epoca, sono contrastanti: Nicolosi, nel suo testo<sup>172</sup>, riporta che *“(Siracusa fu) distrutta in buona parte, rovinata case, conventi e chiese. Di palazzi e case di gran mole ne restarono in piedi cinque o sei; delle altre si salvarono soltanto le facciate o poco più. In totale, la terza parte fu o interamente abbattuta o molto danneggiata”*. D'altra parte, L. Trigilia riporta che *“I danni verificatisi in alcuni quartieri della città, e di cui parlano i documenti, si riferiscono a crolli registrati in zone già fatiscenti, le più povere e peggio edificate, e inoltre a danno di edifici nobiliari da tempo in abbandono, a seguito del ricambio, a seguito del ricambio della nobiltà verificatosi tra 600 e 700”*<sup>173</sup>.

Qualunque sia stata la sorte di Siracusa, due mesi dopo l'evento, sotto la guida del commissario generale per la ricostruzione, Giuseppe Lanza, duca di Camastra (nominato direttamente dal Vicerè spagnolo Giovan Francesco Paceco, duca di Uzeda), l'esigenza di riedificare i centri abitati distrutti porta nell'isola una serie di architetti siciliani formatisi a Roma (Giovanni Battista Vaccarini, Stefano Ittar, Rosario Gagliardi, Giacomo Amato, Angelo Italia, formatisi nelle scuole del Bernini e Borromini), a cui si affiancarono numerose, pregevoli figure professionali operanti a livello locale. Fu, appunto, l'inizio del rinnovamento stilistico che diede origine al barocco siciliano.

Dopo i primi decenni, caratterizzati dall'esigenza primaria di riedificare i centri urbani e gli edifici più importanti, attraverso l'apertura di centinaia di cantieri, nella seconda metà del Settecento gli architetti, gli artisti, gli scarpellini, poterono iniziare a dare sfogo al loro estro, dando l'impulso definitivo alla fioritura del barocco siciliano. È da evidenziare che, mentre in altre parti d'Italia, soprattutto a Roma, il Barocco si era caratterizzato come movimento di elite, in Sicilia ha interessato e coinvolto tutti gli strati della popolazione.

### **2.1.2 Forme ed elementi architettonici**

Le più semplici forme geometriche comunemente impiegate dell'architettura barocca siciliana sono derivate, secondo L. Trigilia (1994), dai disegni contenuti nei cosiddetti *“trattati”*<sup>174</sup> (trattati romani e napoletani) ed erano *rombi e spirali*, la cui utilizzazione, oltre a funzioni prettamente strutturali, aveva anche una forte connotazione simbolica di tipo *“antisismico”* (Restuccia, 1997a, 1997b; Restuccia e Palumbo, 1999)<sup>175</sup>. Entrambe le figure sono state infatti definite *“forme rassicuranti di maniera”*, la cui ripetizione ritmica evocava un senso di proliferazione<sup>176</sup>. Mentre i rombi sono stati utilizzati soprattutto nell'area catanese, le spirali sono state diffusamente impiegate nel barocco della Val di Noto, e, in particolare, ne troviamo

---

<sup>172</sup> S. Nicolosi, *Apocalisse in Sicilia. Il terremoto del 1693*. Tringale Editore, 1982.

<sup>173</sup> Trigilia L., *Op. cit.*

<sup>174</sup> Trigilia L. (1994), *Op. Cit.*

<sup>175</sup> Restuccia, 1997a, 1997b

<sup>176</sup> *Ibidem*

esempio proprio nella facciata di Palazzo Bongiovanni, come meglio descritto in seguito.

Ma gli elementi davvero distintivi e dominanti del barocco siciliano, che ne son divenuti il vero e proprio emblema, sono costituiti dalle maschere apotropaiche, soprattutto nelle mensole dei balconi e nei portali. Le *maschere* avevano innanzitutto la funzione, appunto, di “mascherare” gli elementi portanti, quali le mensole dei balconi, e di trasformare, quindi, un elemento strutturale in un oggetto esteticamente gradevole. Ma sotto le apparenze estetiche dei volti orrendi, goffi, irridenti, sia dalle sembianze umane (suonatori, musicisti, persone del mondo reale, a volte gli stessi proprietari dei palazzi) che animalesche, si nascondono messaggi simbolici evocativi, “*le forme sensuali, ironiche e mostruose, catturano e respingono la violenza del terremoto*”<sup>177</sup>. “*Gli edifici concepiti sulla scia di questo disastro hanno espresso uno spensierato entusiasmo libertà di decorazione la cui incongrua allegria era destinata, forse, a alleviare l'orrore*” del terremoto<sup>178</sup>. In fondo, le maschere, con i loro tratti grotteschi, sono la trasposizione delle paure umane, come la paura dell'ignoto, la lotta contro il male, e quindi, in sintesi, l'incertezza della vita; rappresentano, a conti fatti, il volto della società. Emerge, soprattutto, il loro significato apotropaico e magico: i volti mostruosi, con le corna e le lunghe lingue, avevano lo scopo di allontanare gli spiriti maligni dalla dimora del proprietario, i cui i portali e finestre erano ritenuti particolarmente vulnerabili all'ingresso o al passaggio del male.

### 3. GLI ELEMENTI BAROCCHI DI PALAZZO BONGIOVANNI

#### 3.1.1 *La configurazione del prospetto principale*

I maggiori e pregevoli elementi barocchi di Palazzo Bongiovanni si trovano nel prospetto principale, localizzato lungo la Via Mirabella, ad angolo con Via Vittorio Veneto. Sopra il portale d'accesso è riportata la data del 1772, verosimilmente legata alla fase di ricostruzione di un originario edificio medievale danneggiato dal terremoto del 1693, come già detto in precedenza. L'edificio è stato di recente interessato da importanti interventi di restauro, sia interni che esterni, ed è attualmente sede di uno dei più importanti hotel del centro storico. Risalire al nome di chi ha progettato la facciata barocca è particolarmente complesso e arduo: non abbiamo certezze, ma possiamo supporre che tra il *caput magister* od il *murifaber* ci sia uno dei nomi delle famiglie di eccellenti artigiani che operavano in quel periodo a Siracusa; quindi, non risulta improbabile che al Palazzo Bongiovanni vi abbiano potuto lavorare gli *Alì*, i *Caracciolo*, gli *Alminara*, i *Puzzo* o i *Bonaiuto*, la cui attività rappresenta una costante durante tutto il XVIII sec ed oltre.

Il palazzo è composto da tre livelli fuori terra: piano terra, primo piano e secondo piano. Il pianoterra è da considerare una zona di “servizi”, con la probabile presenza di locali adibiti a rimessa, magazzini, stalle ecc. Il punto focale del pianoterra, posto centralmente, è il grande ed elegante portale d'ingresso, ai cui lati si aprono due coppie di finestre architravate incorniciate dalla sporgenza, rispetto alla

---

<sup>177</sup> A. Blunt, *Op. cit.*

<sup>178</sup> Miers M., *Power and Glory: Paintings of the Sicilian Baroque*. Country Life, 1, 2004.

facciata, degli elementi strutturali che le compongono (architrave e piedritti). Ulteriore incorniciatura è data dalle modanature delle mensole, particolarmente aggettanti, sotto alle quali ritroviamo un motivo semicircolare doppio che ripete in “negativo” e specularmente il movimento ad arco dei balconi soprastanti (**Fig. 3**), in un gioco di forme che vuole dare unità all’intera facciata con espedienti “illusori” tipici del barocco<sup>179</sup>.



Fig. 3. *Palazzo Bongiovanni. Particolare finestra e balcone 1° e 2° piano. 2018. Foto: Maria Miceli [MM].*

<sup>179</sup> Si veda Revenga Domínguez, P. (2016b), “Artificio, elocuencia expresiva y percepción visual: el protagonismo de la luz en la pintura barroca”, pp. 126-127.

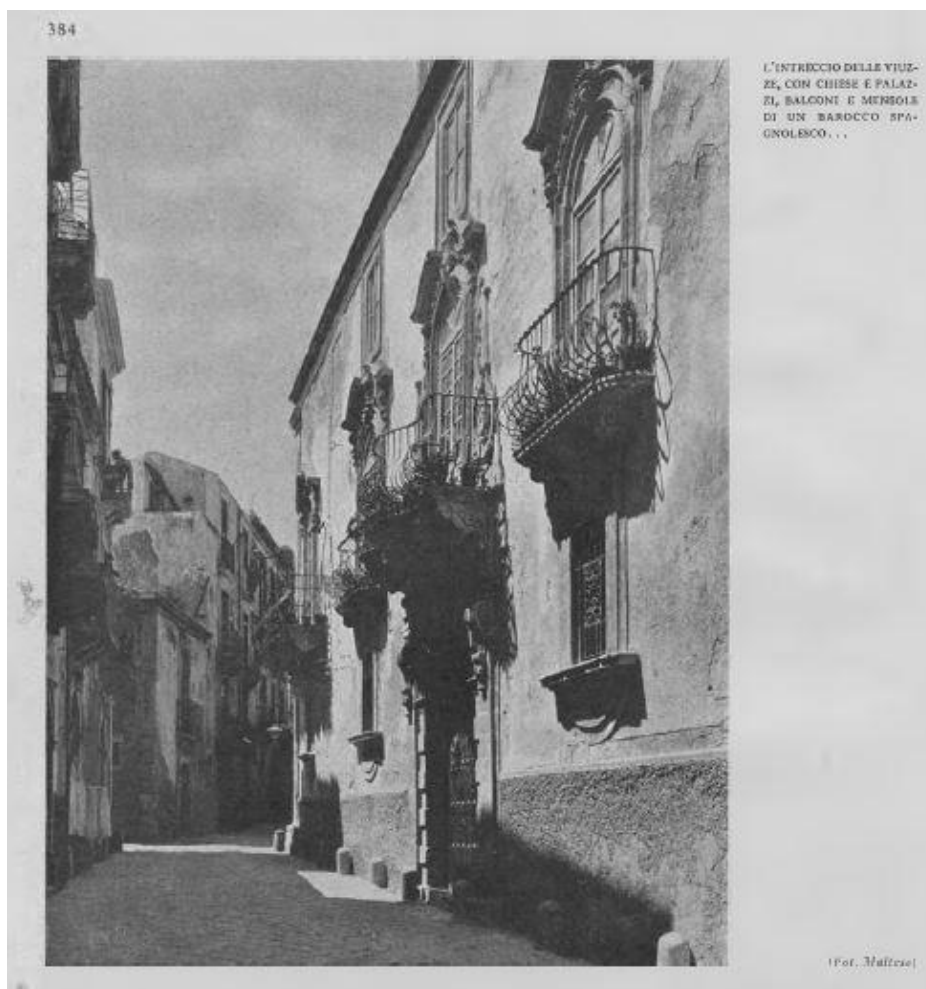


Fig. 4. Palazzo Bongiovanni. Immagine fotografica tratta dalla rivista *Touring Club Italiano – Le Vie d’Italia* - Anno XLVI n. 4 Aprile 1940. Foto: Malfese.

Nel primo piano, ossia il piano nobile, erano collocate le stanze di rappresentanza e gli appartamenti privati della famiglia proprietaria che affacciavano sulle vie principali (via Mirabella e via Vittorio Veneto). Qui si aprono i quattro balconi più importanti, che, con le loro ricche decorazioni tardo barocche (dettagliatamente analizzate nel paragrafo successivo), connotano l’intero edificio. Il balcone centrale sovrasta il portale d’ingresso e con questo si “fonde” in un unitario corpo decorativo che si rastrema verso l’alto con la finestra del secondo piano, nell’intento di dare una verticalità ad un edificio che si sviluppa prevalentemente in orizzontale. Ai lati (destra e sinistra) si ripetono due balconi, con l’intento di realizzare una simmetria armonica che sottolinei ulteriormente l’importanza dell’elemento centrale (corpus portale-balcone): questi presentano infatti un ornamento più “delicato”, mettendo così in risalto l’articolato decoro del balcone principale. Il primo piano presenta altre due aperture, che si affacciano verso l’angolo sinistro e destro della facciata: quello del lato destro, oltre all’assenza di decorazioni, è totalmente privo della parte aggettante e può quindi definirsi una porta-finestra chiusa da ringhiera, sormontata da una cornice modanata che non ha niente in comune con il resto dell’edificio. Non avendo notizie certe riguardo a questa “diformità”, possiamo avanzare due ipotesi: la prima, è che per qualche motivo a



noi ignoto questo balcone non è stato ultimato, rimanendo una sorta di abbozzo che si è voluto concludere sormontandolo con una cornice d'ispirazione neoclassica. L'altra ipotesi vede come possibile motivazione un crollo avvenuto successivamente all'ultimazione dell'edificio, quindi dopo il 1772, e precedente al 1940 da come si può evincere dalla **Fig. 4**, riportata nel numero di Aprile 1940 della rubrica "Le vie dell'Italia" della rivista del Touring Club Italiano. Di certo, nel progetto originario del palazzo, questo balcone doveva avere caratteristiche del tutto simili a quello posto all'angolo sinistro, sia per una questione di simmetria e di unità decorativa sia perché, essendo il Palazzo Bongiovanni posto in una via non ampia ed ad incrocio con una importante come la via Vittorio Veneto (già Mastrarua), i primi elementi del palazzo che si palesano alla visuale sono proprio gli angoli: questo spiega la ricca sontuosità decorativa del balcone dell'angolo sinistro, che dovrebbe di conseguenza ritrovarsi in egual misura sul balcone dell'angolo destro.

Il secondo piano, di altezza notevolmente inferiore al sottostante, è riconducibile al mezzanino e quindi forse dedicato in totale o in parte alla servitù. Presenta cinque finestre rettangolari, tre delle quali in corrispondenza dei tre balconi principali del primo piano, sui quali le finestre sembrano poggiare mediante i conci delicatamente modanati che le incorniciano. La linea esterna dei piedritti si curva sulla parte finale disegnando una base sulla quale spicca la ricca cornice sottostante. Le finestre del secondo piano, pur nella loro modesta decorazione, fungono così da coronamento delle importanti balconate del primo piano, palesando la volontà di realizzare un'opera decorativa unitaria che coinvolge l'intero prospetto.

### **3.1.2 Le forme e le figure**

Di seguito sono analizzati più in dettaglio gli elementi decorativi delle singole parti architettoniche sopra descritte.



**Fig. 5. Particolare dell'arco del portale. 2019. Foto: M.M.**

**Il Portale d'ingresso** presenta un arco a sesto lievemente ribassato (**Fig. 5**), che ci riporta indietro ad un tardo medioevo/primo rinascimento, convalidando ulteriormente la preesistenza dell'edificio rispetto al periodo barocco. I piedritti del portale presentano dei conci che sporgono in maniera alternata. La luce dell'arco,

all'altezza del piano d'imposta, è chiusa da una cornice modanata che, sui piedritti, "simula" un capitello. I conci dell'arco alternano una delicata modanatura ad un motivo tronco-piramidale a facce concave e, sulla chiave, è scolpito l'elemento più particolare e caratterizzante del portale, il **mascherone (Fig. 6)**. Ci troviamo di fronte ad un volto grottesco, dagli occhi sbarrati e dalla bocca dischiusa, i cui pesanti lineamenti nascono direttamente dal piegarsi delle foglie di acanto che, inoltre, contornano il mascherone sui conci di controchiave. Al centro della fronte, subito sopra il grosso naso, una delle foglie (di cui il volto si compone) si palesa in una sorta di pennacchio e ne diviene corona, fungendo anche da base per il leone che lo sormonta (mensola centrale del balcone soprastante). Possiamo definire questo mascherone una creatura silvestre che "scruta e intimidisce" tutti coloro che entrano nel palazzo, sottolineando la sua funzione di "guardiano" tipica di queste figure del barocco della Sicilia orientale che hanno, per l'appunto, una funzione apotropaica. Sul muro di rinfiango, negli angoli che si vengono a creare tra l'arco e le lesene che incorniciano tutto il portale, ritroviamo un motivo decorativo a foglie disposte a "cerchio", al centro del quale c'è un fiore a quattro petali (**Fig. 7**). Poste a destra e a sinistra del portale troviamo delle "doppie" lesene, che salgono sino al balcone sovrastante per terminare dietro le mensole più esterne di questo. Le lesene, all'altezza dell'arco del portale, hanno come elemento decorativo una mensola a voluta, decorata da evidenti scanalature arrotondate (**Fig. 8**). Alla base della mensola, una foglia di acanto riprende l'andamento sinuoso di questa e al di sopra troviamo un delicato ornamento, composto da un fiore a quattro petali, ai lati del quale due foglie assumono quasi una forma fiammeggiante. Ancora sopra, troviamo delle modanature che si sovrappongono (cavetto, tondino, fascia, listello), realizzando così una base per le mensole più esterne del balcone superiore. Le lesene proseguono dietro queste, mentre alla base si concludono, rispettivamente, con due tondini di diversa misura (a destra) e uno zoccolo mancante (a sinistra) a causa del dislivello del piano strada.



Fig. 6. *Mascherone del portale*. 2019. Foto: M.M.

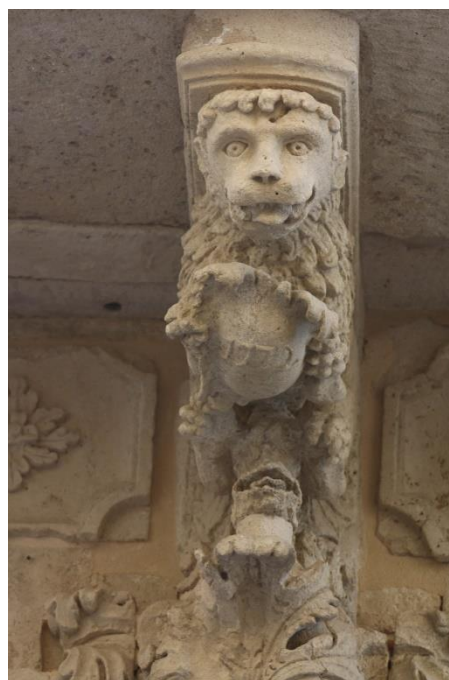


Figs. 7 y 8. *Elemento foreale del portale y Mensola a voluta del portale.* 2019. Foto: MM.

**Il Balcone centrale**, che come detto in precedenza, è un “continuum” con il portale principale, presenta una curva convessa, piuttosto aggettante nella parte centrale e delicatamente concava a destra e a sinistra (**Fig. 9**). La bella inferriata che lo racchiude (oggi sostituita da una copia fedele) segue questa curva, presentando una bombatura, comunemente detta a petto d’oca, tipica del periodo. Il balcone centrale racchiude in sé molti elementi decorativi interessanti, che ancora una volta ci immergono nell’età barocca in cui sono stati realizzati. Tra questi, i caratteristici mensoloni (cinque in tutto), in cui risalta quello centrale, su cui è stata sapientemente scolpita una figura leonina che osserva irridente la strada, mostrando la lingua e reggendo con le zampe anteriori un cartiglio (**Fig. 10**). Analizzando in dettaglio questa mensola, si nota come il leone sovrasti il mascherone centrale del portale. Il cartiglio ha una forma rigonfia e nasce, anche questo, dal curvarsi di una foglia; vi troviamo scolpito l’anno “1772”, probabilmente quello in cui furono terminati i lavori del rifacimento barocco del palazzo. Visto frontalmente, il leone non mostra molti particolari, se non il volto e il cartiglio tra le zampe. È, piuttosto, la visione laterale che ci rivela la bellezza di questa scultura, simbolo della nobiltà di chi abita il palazzo: da questo punto di vista, infatti, risaltano la bocca spalancata e l’ondulata criniera, che si allunga per piani sovrapposti, il corpo sinuoso e le zampe nodose. Sul lato sinistro è collocata la lunga coda, che, con le sue curve, movimentata la fessità della statua. Nella parte posteriore è presente una decorazione “particolare”, ossia un bassissimo rilievo raffigurante quello che potremmo definire una coda di drago (**Fig. 11**). Osservando ancora una volta il leone frontalmente, ci si accorge che sotto il



cartiglio spunta l'abbozzo di una "bocca aperta con lingua sporgente": forse proprio la testa di quel drago che il leone soggioga, tipica iconografia medievale che qui viene ripresa in chiave ancora una volta apotropaica del bene (leone) che scaccia il male (drago). Questa rimane un'ipotesi, visto che tale zona scultorea è particolarmente danneggiata. Le altre mensole hanno una forma complessa, che nasce dalla composizione di elementi spiraliformi riccamente adornati da motivi floreali e da foglie che rendono "vibrante" la luce che li colpisce (**Fig. 12**). Tra le mensole, troviamo delle cornici quadrangolari con smussatura concava ai quattro angoli, al centro delle quali è inserita una composizione di quattro foglie con, ancora al centro, un fiore a quattro petali, che più volte si ripete nello schema decorativo dell'intera facciata (**Fig. 13**).



Figs. 9-10 y 11. *Balcone centrale, Mensola leonina del balcone centrale y Mensola leonina, vista laterale destra.* 2018. Foto: MM.





Figs. 12 y 13. *Mensola del balcone centrale ad elementi spiraliformi y Mensola ed elementi decorativi floreali.* 2018. Foto: MM.

Analizzando, adesso, la parte superiore del balcone centrale, notiamo che l'apertura con arco a tutto sesto è sormontata da una trabeazione che segue l'andamento di questo, sostenuta da piedritti che terminano in mensole a spirale decorate da foglie e fiori. La cornice della trabeazione si interrompe nella parte centrale, per dare spazio ad un elemento decorativo raffigurante un'ampia foglia a ventaglio sormontata da listelli modanati, sui quali si imposta la finestra sovrastante. Ai lati di questo elemento centrale troviamo due bassorilievi raffiguranti ghirlande di limoni che seguono l'andamento curvo dell'arco sottostante (**Fig. 14**). I conci dell'arco, così come i piedritti, presentano delle modanature molto accentuate, con tondini e listelli di diverse dimensioni e un toro particolarmente grande che incorniciano tutta l'apertura ed evidenziano la strombatura di questa. Ai due lati del balcone, scolpiti in bassorilievo, due contrafforti a spirale sormontati da obelischi, anch'essi riccamente decorati da sinuose foglie. Da notare la parte terminale degli obelischi ornati da un "ciuffo" di foglie che diviene quasi una "fiamma".

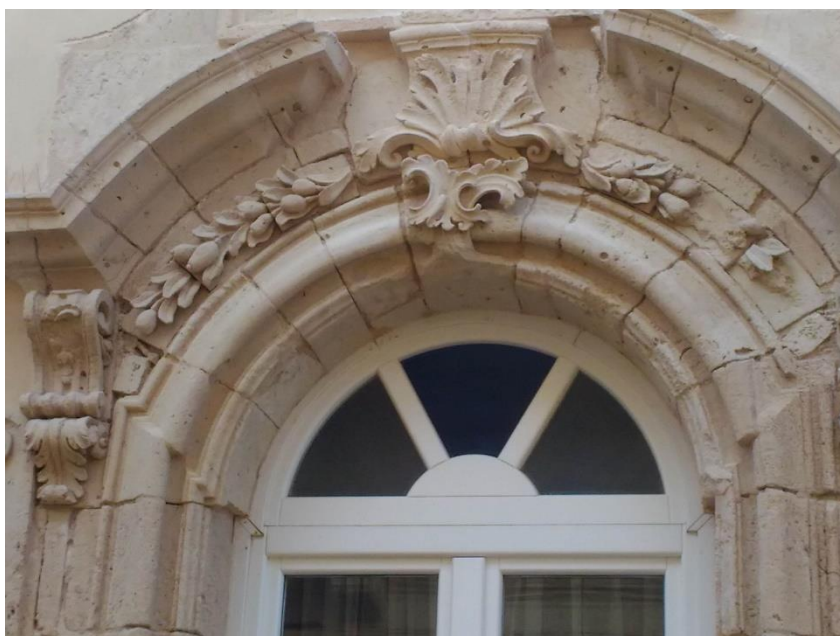
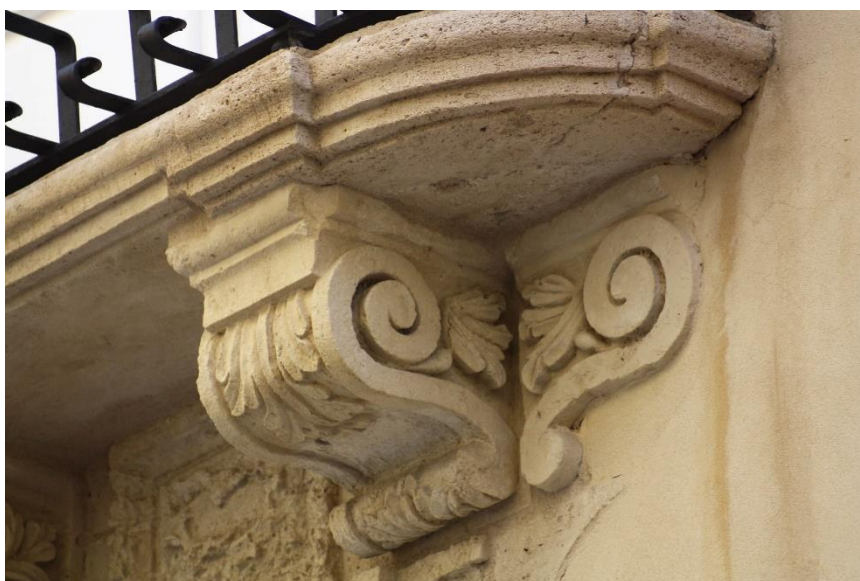


Fig. 14. *Particolare della trabeazione e dell'elemento centrale.* 2018. Foto: M.M.

**I Balconi** immediatamente a destra e a sinistra sono molto più semplici oltre che, evidentemente, più piccoli rispetto a quello centrale. Le mensole che li sorreggono sono tre per balcone, tutte decorate allo stesso modo. Osservando lateralmente le mensole, notiamo la forma a doppia spirale che inizia con un piccolo ricciolo verso l'esterno e si conclude con una grande voluta sormontata da una modanatura (cavetto e toro) affiancata da una foglia. Questo motivo decorativo si ripete nelle parti più esterne (destra e sinistra) sotto forma di bassorilievo, creando un effetto "specchio" (**Fig. 15**). Tra le mensole, si individuano delle cornici quadrangolari decorate al centro da foglie, oggi poco visibili perché molto danneggiate dall'usura del tempo. Il piano di calpestio dei balconi ha il fronte modanato e termina con due quarti di cerchio sul muro della facciata. Anche in questi balconi, analogamente a quello centrale, troviamo, come parapetto, l'inferriata a "petto d'oca". Altro elemento che si ripete, del tutto simile al balcone centrale, è l'apertura ad arco a tutto sesto, sormontato da una trabeazione, di cui segue l'andamento, sostenuta da piedritti che terminano in mensole a spirale decorate da



foglie e da scanalature (**Fig. 16**). La cornice della trabeazione si interrompe nella parte centrale, per dare spazio ad un elemento decorativo raffigurante una scultura cuoriforme incorniciata da foglie, che ricorda il cartiglio tenuto dal leone, se ne ritrova un'altra all'interno del palazzo, di incerta collocazione iniziale). Sulla chiave di volta dell'arco sottostante è scolpita la testa di un fanciullo dai ricci capelli, alla cui base cinque petali gli fanno da goletta; dietro il capo, quasi fosse un cappello, si imposta una decorazione a conchiglia. I conci dell'arco, così come i piedritti, presentano delle modanature che incorniciano tutta l'apertura. Ai lati del fanciullo, troviamo due bassorilievi raffiguranti ghirlande di fiori e foglie che seguono l'andamento curvo dell'arco sottostante.



Figs. 15 y 16. *Mensola del balcone laterale y Baolcone laterale*. 2018. Foto: MM.

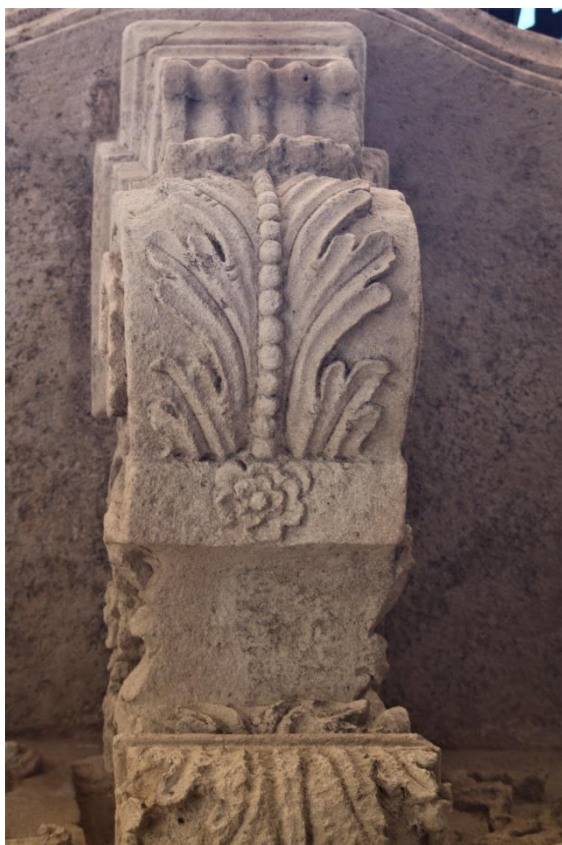


Figs. 17 y 18. *Balcone laterale sinistro*, 2018 y *Mensola centrale balcone laterale sinistro (mascherone)*, 2019. Foto: MM.



**Il Balcone laterale sinistro** ha una ricchezza decorativa e una dimensione che ci fanno subito comprendere la sua importanza nel contesto globale della facciata (come si è già evidenziato nel paragrafo precedente, **Fig. 17**). E' sorretto da sette grandi mensole cariche di ornamenti, di cui quella centrale assume un aspetto antropomorfo, ripresentando il "tema" del mascherone. Analizzandole in dettaglio, notiamo come la mensola centrale mantenga la stessa forma delle altre, con il mascherone che si piega ed uniforma all'andamento compositivo complessivo, tanto da non renderlo visibile ad uno sguardo fugace. Il volto, che sostituisce la voluta presente sulle altre mensole, segue infatti l'andamento curvo di queste ultime. Ancora una volta siamo di fronte ad una faccia mostruosa, con la grande bocca piegata verso il basso, in una smorfia sottolineata dalla barba appuntita e striata, mentre due grandi foglie fungono da baffi (**Fig. 18**); gli occhi sono fissi e spalancati, sormontati da grosse sopracciglia. Sopra il naso, troviamo un elemento decorativo interessante, che consiste in quattro sfere sovrapposte e decrescenti verso la sommità del capo. Tale decorazione con "sfere" viene ripresa anche sulle altre mensole, ma è modulata in maniera diversa, pur mantenendo un collegamento col mascherone della mensola centrale. Uguali sono anche: la parte sommitale, che poggia direttamente sotto il balcone, consistente in una decorazione a "pettine" e un doppio zoccolo con modanature, nonché la parte sottostante, che termina sul muro sotto al balcone, consistente in un sottile basamento modanato, con decorazioni fogliari sia nella parte superiore che inferiore. Osservata lateralmente (**Fig. 19**), la mensola centrale risulta essere un composito intreccio di foglie, che si curva per dar forma al mascherone, ricollegandosi così alla "natura" del mascherone del portale. Le altre sei mensole, come detto in precedenza, hanno un'ampia voluta, decorata da sculture fogliari di vario tipo (anche intorno alla spirale), tra cui il fiore a quattro petali (elemento decorativo già visto più volte). Sul fronte è presente una bella foglia d'acanto divisa in due parti da una serie di piccole sfere sovrapposte e somiglianti a un filo di perle che termina nella parte sottostante in un fiore (**Fig. 20**). Gli spazi tra le mensole (sei) mostrano due formelle sovrapposte con bassorilievi floreali. Quelle più grandi, posizionate sopra, sono tra loro praticamente uguali ed hanno una forma più o meno quadrata, con scolpito al centro un rosone circondato da quattro fiori a calice. Le sei formelle sottostanti hanno tra loro delle varianti e si articolano tutte entro una forma rettangolare, al centro della quale è presente un fiore diverso in ogni formella. Altro elemento che si ripete, ma con schemi differenti, è la cornice che racchiude il fiore: tre hanno una forma bilobata, due nascono dall'intersecazione di cerchi e una segue la forma rettangolare della formella, chiudendosi a cerchio intorno al fiore centrale (**Fig. 21**). Questi elementi decorativi, simili ma diversi, creano un effetto di armonia dinamica, dove il risultato globale concorda in tutti gli elementi principali ma dove il dettaglio è sempre caratterizzato. Anche il piano di calpestio di questo balcone è modanato e presenta un andamento "ondulato", con sette parti aggettanti (corrispondenti alle mensole sottostanti) e sei parti rientranti; anche il parapetto segue questo movimento (inferriata a petto d'oca). Come nei balconi precedentemente analizzati, anche qui è presente un'apertura ad arco a tutto sesto, sormontato da una trabeazione, di cui segue l'andamento, sostenuta da piedritti che terminano in mensole a spirale decorate da foglie e da scanalature. La cornice della trabeazione si interrompe nella parte centrale, per dare spazio ad un elemento decorativo

raffigurante una scultura cuoriforme, incorniciata da foglie (del tutto simile a quelle presenti sui balconi sopra descritti). La chiave di volta dell'arco sottostante sporge rispetto alle altre ed è decorata da foglie. I conci dell'arco, così come i piedritti, presentano delle modanature che incorniciano tutta l'apertura. Ai lati dell'elemento cuoriforme troviamo due bassorilievi raffiguranti ghirlande di foglie e pigne che seguono l'andamento curvo dell'arco sottostante (**Fig. 22**).



Figs. 19 y 20. *Vista laterale della mensola centrale (mascherone) y Particolare di una mensola del balcone laterale sinistro.* 2019. Foto: MM.



Figs. 21 y 22. *Particolare mensole ed elementi decorativi floreali y Particolare delle decorazioni della parte superiore del balcone sinistro.* 2019. Foto: MM.

#### **4. CONCLUSIONI**

Nel presente lavoro sono esposti e descritti gli elementi barocchi del prospetto di Palazzo Bongiovanni, uno dei più significativi edifici del centro storico di Siracusa, città della Sicilia Orientale. In quest'area, alla fine del XVII secolo, si è sviluppata la corrente stilistica nota come "barocco siciliano", traendo origine in gran parte dall'esigenza di ricostruzione dopo il disastroso terremoto del 1693. Gli elementi architettonici presenti a Palazzo Bongiovanni appartengono a quel barocco siciliano che, pur nella sua complessa e variegata articolazione, ha dato origine ad uno "stile". Ritroviamo dunque un ampio utilizzo di forme a spirale, elementi fitomorfi e, soprattutto, figure umane o animalesche dai volti mostruosi e dal significato prettamente apotropaico. Tra questi, particolarmente pregevole il mascherone posto sopra il portale di ingresso del Palazzo Bongiovanni, nonché la figura del leone che regge il cartiglio con la data "1772". Altri elementi di interesse sono i mensoloni del balcone a sinistra dell'ingresso, con intagli floreali e, al centro, un mascherone. Tutti gli elementi si caratterizzano per la ricchezza e la precisione degli intagli sulla pietra



calcarenitica. I soggetti scolpiti, così come in tutti gli edifici del barocco siciliano, hanno, come detto, un chiaro valore simbolico ed apotropaico, mirando ad allontanare gli elementi negativi ed impedendone l'accesso all'interno dell'edificio. Ciò è un chiaro riferimento alle funeste condizioni subite a seguito del terremoto, alle sofferenze patite, volendone esorcizzare gli effetti in situazioni future. L'analisi della facciata di Palazzo Bongiovanni fa comprendere come le infinite declinazioni del Barocco siciliano diano origine a opere uniche che, nello specifico della città di Siracusa, risultano tutt'oggi sommariamente tracciate. Lo studio del Barocco siracusano, infatti, si limita ad oggi al palazzo del Senato e al prospetto della Cattedrale, che da soli non possono di certo rappresentare tutta l'architettura della città, tralasciando, invece, la presenza dei numerosi e pregevolissimi palazzi di cui si sa poco o quasi nulla, tra cui, appunto, anche Palazzo Bongiovanni.

### ***Ringraziamenti***

Un ringraziamento va innanzitutto alla società Algilà, attuale proprietaria di Palazzo Bongiovanni, per aver dato la disponibilità all'acquisizione di alcuni documenti depositati negli Uffici pubblici ed aver consentito l'accesso nei locali per effettuare rilievi e riprese fotografiche. Un sincero ringraziamento va anche all'architetto Emanuele Giliberti, progettista degli ultimi interventi di restauro, per aver fornito alcune riprese fotografiche ed elaborati progettuali.

### **FONTI**

*Lettera di Costantino Bongiovanni del 09/08/1948 indirizzata all'Onorevole Soprintendenza ai Monumenti di Catania.* Soprintendenza ai Beni Culturali ed Ambientali di Siracusa.

### **BIBLIOGRAFIA**

AGNELLO, S. L., La rinascita edilizia a Siracusa, dopo il terremoto del 1693, *Archivio Storico Siciliano*, s.III, IV, 1950-51, p. 450.

BLUNT, A. (1968). *Sicilian Baroque* (Weidenfeld and Nicolson, London, UK)

BOSCARINO, S., VITALE, M. R. L'architettura barocca in Sicilia fra linguaggi colti ed espressioni dialettali. *Annali del barocco in Sicilia* vol. 6 (1999), pp.11-17.

MIERS, M. (2004). *Power and Glory: Paintings of the Sicilian Baroque*. Country Life, 1.

NICOLOSI, S. (1982). *Apocalisse in Sicilia. Il terremoto del 1693*. Tringale Editore.

PETRUCCI G., CARLINO S. Città distrutte e rifondate: il grande terremoto siciliano del 1693. *GeoResearch Center Italy – GeoBlog*, 9 (2015).

PLATANESI, A., TINTI S. A Revision of the 1693 Eastern Sicily Earthquake and Tsunami. *Journal of Geophysical Research*, Vol. 103 (1998), pp. 2749-2758.

PULEO, T. The Sicilian Baroque: Reconciling postquake tensions. [\*Environment and Planning A\*](#) 46(11-2014): pp. 2552-2568.



RESTUCCIA, F. (1997a). *Catania del '700: Dai Segni al Linguaggio nella Ricostruzione* (Gangemi Editore, Rome, Italy).

RESTUCCI, F., (1997b). *I Portali nell'Architettura di Catania dopo il Terremoto del 1693* (Gangemi Editore, Rome, Italy).

RESTUCCIA F, PALUMBO G. (1999). *La "Via della Civita" a Catania* (Gangemi Editore, Rome, Italy).

REVENGA DOMÍNGUEZ, P. (2016a). "Un alboroto magnífico", en Sáenz González, O.: *Palas y las Musas. Diálogos entre la Ciencia y el Arte*, Vol. 2 Barroco, México, Siglo XXI Editores, pp. 9-27.

REVENGA DOMÍNGUEZ, P. (2016b). "Artificio, elocuencia expresiva y percepción visual: el protagonismo de la luz en la pintura barroca", en Sáenz González, O.: *Palas y las Musas. Diálogos entre la ciencia y el Arte*, Vol. 2 Barroco, México, Siglo XXI Editores, pp. 125-158.

TRIGILIA, L. (1985). *Siracusa. Distruzioni e trasformazioni urbane dal 1693 al 1942*, Officina Edizioni.

# INDICACIONES PARA LOS AUTORES

Se pueden enviar textos en: castellano, inglés, francés, italiano y portugués. El envío de originales debe hacerse a través del correo electrónico: [revistarteypatrimonio@gmail.com](mailto:revistarteypatrimonio@gmail.com)

## ESTRUCTURA Y EXTENSIÓN DE LOS ARTÍCULOS:

- La extensión del artículo debe tener entre 20.000 caracteres de mínimo y 40.000 de máximo, incluyendo espacios, notas y referencias bibliográficas.
- El texto ha de escribirse en formato Microsoft Word, con letra Times New Roman 12 para el texto y 10 para las notas a pie de página. El espaciado será de 1,5 y los márgenes en formato “normal” (superior e inferior a 2,5 cm. y derecha e izquierda a 3 cm.)
- Debe ir precedido de un resumen (con un máximo de 10 líneas) y palabras clave (con un máximo de 6), tanto en español como en inglés.
- De cara al estilo, irán siempre en cursiva los títulos de las obras de arte, las composiciones originales, los títulos de las publicaciones y las palabras en otros idiomas. Ej. ...*Las Meninas* de Velázquez....
- Los textos podrán presentarse, además de en español, en inglés, portugués, italiano o francés.
- No se podrá hacer mención expresa del autor en el texto, para garantizar así el anonimato del trabajo durante el proceso de evaluación científica.
- Se podrán incluir imágenes, que deben entregarse en una carpeta aparte en formato jpg (mínimo 300 p.p.p.). En el texto aparecerá entre paréntesis la referencia para la ubicación de las imágenes (Fig. ). En documento word aparte se indicará la referencia completa, siguiendo inexorablemente el siguiente formato y aportando el mayor número de datos:  
Fig. 1. Título (en cursiva), autor/a, fecha. Localización, incluyendo la ciudad. Foto: autor de la foto.

Ejemplo:

Fig. 1. *San Juan Evangelista*, Pedro de Mena, 1659. Iglesia parroquial de San Juan, Algete del Monte (Granada). Foto: José Pérez Pérez.

Si en las sucesivas imágenes el autor de las fotografías es el mismo, se puede abreviar con las siglas entre corchetes. Ej. Foto: [JPP]

Sí las imágenes están extraídas de una web, se debe indicar cuál es la URL.

- La Asociación no se hace responsable de la vulneración de los derechos de autor de las imágenes aportadas por los autores.

## ESTRUCTURA Y EXTENSIÓN DE LOS VARIA:

- Deben tener un mínimo de 6.000 caracteres y un máximo de 10.000 caracteres, incluyendo espacios, notas y referencias bibliográficas.
- Se aceptarán un máximo de 5 ilustraciones.
- El resto de las indicaciones son iguales al tratamiento de un artículo.

## **ARCHIVOS QUE DEBEN ADJUNTARSE EN EL ENVÍO:**

- El artículo completo, con nombre y apellidos, filiación o grupo de investigación al que pertenece, resumen, palabras clave, email y teléfono de contacto. En este formato no deben ir las imágenes insertadas.
- El artículo con las imágenes insertadas y sus correspondientes leyendas debajo, sin las indicaciones de referencia al autor del artículo, será el ejemplar enviado a los evaluadores, ese el motivo por el que deben ir insertadas las imágenes en el texto, para facilitar su trabajo.
- Una carpeta con las imágenes en el formato indicado arriba y el archivo Word del listado de las mismas.

## **CITAS BIBLIOGRÁFICAS DENTRO DEL TEXTO**

- Para las citas bibliográficas, se utilizará el sistema parentético, también denominado “autor-fecha”. Las referencias bibliográficas deberán aparecer en el propio texto y entre paréntesis, apareciendo los apellidos, el año de edición y las páginas, como el siguiente ejemplo: (Moreno, 2006: 15-17).

En caso de dos autores: (Nieto y Moreno, 1993: 68).

En caso de tres o más autores: (Ortíz Juárez, et al., 1989: 126).

Sí hubiera varias referencias sobre el mismo autor, se distinguirán con orden alfabético: (Moreno, 2006a: 38).

- Las citas literales de los textos deben ir entre comillas y en cursiva, sí superan las 4 líneas con sangrado interno.

## **NOTAS A PIE DE PÁGINA**

- Las notas a pie de página serán utilizadas para aclaraciones o comentarios a lo expresado en el texto.
- Se usarán también para referencias y/o comentarios a las citas bibliográficas.
- Para referencias a documentos de archivo se citarán con su nombre completo la primera vez que se utilice, seguido de la abreviatura entre paréntesis. Ejemplo: Archivo de Protocolos Notariales, Córdoba (APN, Córdoba); Archivo General de Indias, Sevilla (AGI, Sevilla), etc.
- Todas las notas deben ir ordenadas numéricamente y aparecerán siempre delante de una coma, un punto o un punto y coma.

## **LISTA DE REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Las referencias bibliográficas deberán aparecer al final de los artículos, en un apartado específico y deberán incluir solamente aquellas referencias citadas en el texto. Se mantendrán fielmente las indicaciones del sistema APA:

### **1. MONOGRAFÍAS:**

- De un solo autor: Moreno, F. (2006). *Platería cordobesa*. Córdoba: Cajasur.
- De dos autores: Moreno, F. y Nieto, M. (1993). *Eucharística cordubensis*. Córdoba: Cajasur.

- De tres o más autores: Ortiz, D. et al. (1989). *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Diputación Provincial.
- Referencia a un libro en línea: Apellidos, inicial del nombre. *Título de la obra*. En: “dirección URL completa” y fecha de consulta: día/mes/año.

## 2. CAPÍTULOS DE MONOGRAFÍAS:

- Se indicarán los Apellidos, Nombre (sólo la inicial). “Título del capítulo entre comillas inglesas o altas”, en Apellidos e inicial del nombre del editor/coordinador/director: *Nombre de la obra en cursiva* (p./pp.). Ciudad: Editorial. Ejemplo: Bernier, J. (1993). El mercado del arte. En F. Calvo Serraller (ed.). Los espectáculos del arte (pp. 99-109). Barcelona: Tusquets.

3. CONGRESOS: Se realizará de igual forma que en los capítulos de libros.

4. REVISTAS: Se indicarán los Apellidos, Nombre (sólo la inicial). Título del capítulo, *Nombre de la revista en cursiva*, Número de la revista (año entre paréntesis), p./ pp. Ejemplo: Fernández Fernández, R. Las rosas en la primavera, *Revista Arte y Patrimonio*, nº 3 (2015), p. 67.

Sí la revista es digital, a continuación de la paginación debe aparecer el DOI, el identificador de objeto digital, o bien, la URL, ya que no todas las revistas digitales disponen del DOI.

5. PÚBLICACIONES ELECTRÓNICAS: Se citarán según los modelos citados para libros/monografías o para revistas, debiéndose añadir la fecha de consulta entre corchetes y a continuación el enlace entre guiones. Ejemplo: Rodríguez Rodríguez, P. *Las mesas son de madera*. Sevilla, Editorial Pelicano, 2014 [consulta: 11-05-2015], p. 25. - <http://fuesp.com/revistas/pag/cai154.html>-

6. Para las citas bíblicas se usará el sistema APA: que sigue el ejemplo: (Mt. 5:16)



# INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS

Texts are accepted in Spanish, English, French, Portuguese and Italian. The original must be sent to [revistarteypatrimonio@gmail.com](mailto:revistarteypatrimonio@gmail.com)

## STRUCTURE AND EXTENSION OF THE ARTICLE:

- The extension of the article must have between 20.000 and 40.000 characters, including spaces, notes and bibliographical references.
- The texts must be written in Microsoft Word Format, with Times New Roman, font size 12 for the text and font size 10 for the footnotes. The line spacing will be 1'5 and the margins in Normal format (margin top and bottom 2'5 cm. Margin right and left 3 cm.).
- It must be preceded by an abstract (with maximum of 10 lines) and keywords (with maximum of 6), both in English and Spanish.
- Style: the titles of the work of art, original manuscripts, titles of the publication and words in other languages will be always in italics. For instances, *Las Meninas de Velázquez*.
- The texts may be submitted in English, Portuguese, Italy an French, as well as in Spanish.
- It is not possible to make an explicit mention of the author in the text, in order to guarantee the anonymity of the work during the scientific evaluation process.
- You can include images, which must be delivered in a separate folder in JPG format (minumum 300ppp). The reference for the location of the images will appear in parentheses (Fig.).
- In a separate Word document, the complete reference will be indicated, following inexorably the format and providing the largest number of data. Fig. 1. Title (in italics), author, date, address, including the city. Image: the autor of the image.

Examples: *San Juan Evangelista*, Pedro de Mena, 1659, Iglesia parroquial de San Juan, Algete del Monte (Granada). Image: José Pérez Pérez.

- If the most of the images are of the author, it can be abbreviated with the acronyms in square brackets. Ex.: Photo: [JPP].
- If the images are taken from a website, its URL must be cited.
- The association is not responsible for violating the rights of the author of the imagen provided by the authours.

## STRUCTURE AND EXTENSION OF VARIA

- They must have a minumum of 6000 characters and a maximum of 10.000 charaters, including spaces, notes and bibliographical references.
- A maximum of 5 ilustrations will be accepted.
- The rest of the instructions are the same as of an article.

## FILES THAT MUST BE ATTACHED IN THE SUBMITTING

- The full article, with name and surname, affiliation or research group to which it belongs, summary, keywords, email and contact telephone. In this format, images should not be inserted.
- The article with the inserted images and their corresponding legends below, without indicating the references of the author of the article, the exemplary will be sent to the evaluator, which is the reason why the images must be inserted in the text, to facilitate their work.
- A folder with the images in the format above mentioned and word file as well.

### **BIBLIOGRAPHICS CITATION**

- For bibliographical citations, the Parenthetic system, also known as "author-date", will be used. Bibliographical references should appear in the text itself and in parentheses, the surnames, the year of edition and page number appear as the following example: (Moreno, 2006:15-17).

In case of two authors: (Nieto and Moreno, 1993: 68).

In case of three authors or more authors: (Ortiz et Al., 1989: 126).

If there were some references of the same author, they should be marked off alphabetically: (Moreno, 2006a: 38).

- The literary quotations of the texts must be cited in italics, if they exceed 4 lines, with internal indented.

### **FOOTNOTES:**

- The footnotes will be used for explanation and comment to what is stated in the text.
- For bibliographical citations, references and comments will also be used.
- For references to file documents, they will be quoted with their full name for the first time they are used, followed by the abbreviation in parentheses. Example: File of notarial protocols, Córdoba (APN, Córdoba); Archivo General de Indias, Sevilla (AGI, Sevilla), etc.
- All notes must be in numerical order and always appear in front of a comma, a full stop, or a semicolon.

### **LIST OF BIBLIOGRAPHICALS REFERENCES**

Bibliographical references must appear at the end of the articles in a specific section and should include only those references quoted in the text. The instructions of the APA style will be faithfully maintained:

#### 1. Monograph:

- Of only one author: Moreno, F. (2006). *Platería cordobesa*. Córdoba: Cajasur.
- Of two authors: Moreno, F. and Nieto, M. (1993). *Eucharística cordubensis*. Córdoba: Cajasur.
- Of three or more authors: Ortiz, D. and al. (1989). *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba: diputación provincial.
- Citing online books:

- Surname, initial name. Title of the work: "Full URL" and date of search: Day/month/year.
2. Monograph Chapters: the surname, name (initial only) will be indicated. "Title of the chapter" in high or English quotation marks, in surnames and the initial name of the editor/Coordinator/Director: Name of the work in italics (p./pp.). City: Editorial. Example: Benier, J. (1993). "*El Mercado del arte*". En F. Calvo Serraler (ed.). *Los espectáculos Del arte* (pp. 99-109). Barcelona: Tusquets.
  3. Conference: It will be realized in the same way as in the book chapters.
  4. Magazines: The surname (s), name (initial only) must be indicated. Title of the chapter, name of the magazine in italics, number of the magazine (year in parentheses), p./pp. Example: Fernandez Fernandez, R. Las Rosas in the spring, magazine Art and Heritage, N ° 3 (2015), p. 67.
  5. Electronic publications: They will be cited according to the models quoted for books/monographs or for magazines, date of search should be added between square brackets and then the link between hyphens.  
  
Example: Rodríguez Rodríguez, P. *Las mesas son de madera*. Sevilla, Editorial Pelícano, 2014 [retrieved: 11-05-2015], p. 25. -<http://fuesp.com/revistas/pag/cai154.html>-
  6. For Biblical citation The APA style will be used, following the example: (Mt. 5:16)

# **PROCESO EDITORIAL Y SISTEMA DE ARBITRAJE**

Los artículos deben ser originales, artículos de revisión, informes técnicos, reseñas de libros, varia... En todos casos, debería primar el contenido científico académico. Se valorará su aportación e interés, la metodología y los resultados obtenidos, sí se han tenido en cuenta las investigaciones llevadas a cabo por otros autores sobre el mismo tema, el rigor de las argumentaciones y su análisis, el uso preciso de los conceptos y el método, la adecuación entre el título y el contenido del artículo; y la corrección lingüística y claridad expositiva.

Los artículos serán revisados por pares y a ciegas por la comisión científica designada por el Consejo Editorial. Dicha comisión está formada por evaluadores externos a dicho Consejo y a la dirección de la Asociación “Hurtado Izquierdo”. Será la encargada de dictaminar el rigor científico y las aportaciones novedosas que los artículos tengan para la comunidad científica y evaluarán la aprobación o no de su publicación. Se reservará el derecho a sugerir y a solicitar a los autores la reducción, la ampliación o la modificación de sus trabajos, sí ello fuera necesario.

Los artículos aprobados por la comisión científica para su publicación serán insertados en la revista según lo determine el Consejo de Redacción, de acuerdo a su orden de llegada y temática. Aquellos originales que no se ajusten escrupulosamente a las normas descritas no se considerarán para su edición.

El plazo máximo para la presentación de originales es el mes de diciembre de cada año.

## **AVISO LEGAL**

El autor autoriza a la Asociación para la Investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo” a la publicación de todo el material entregado y le cede los derechos de autor para hacer efectiva dicha publicación. El autor asegura y garantiza que todo el material entregado a la revista cumple con las disposiciones legales vigentes, y exime a la revista Arte y Patrimonio de toda obligación en relación a la violación de derechos de autor, asumiendo el abono a la revista Arte y Patrimonio de cualquier cantidad o indemnización que ésta tenga que pagar a terceros por el incumplimiento de estos requisitos. La revista Arte y Patrimonio no acepta ninguna responsabilidad sobre los puntos de vista y afirmaciones de los autores de los trabajos, sino que son ellos mismos.



# **PUBLISHING PROCESS AND ARBITRATION SYSTEM**

The articles should be original, articles of revision, technical reports, books reviews... In all cases, it's very important that the themes be scientific and academic. Their contribution, interest, methodology and the results achieved would be assessed if the investigations realized by other authors about the same theme, the rigor of the arguments and their analysis, the precise use of the concepts and the article; and the linguistic correction and the expository clarity, have been taken into consideration.

The articles will be peer-reviewed and blindly by the scientific commission designated by the editorial board. This commission is constituted by evaluators external to this council and to the management of "Hurtado Izquierdo" Association. It will be the responsible for the determination of the scientific rigor and innovative contributions that the articles have for the scientific community and will evaluate the approval or not of their publication. The right to suggest and apply for the authors to reduce, enlarge or modify their works, if necessary, will be reserved.

The articles approved by the scientific commission for its publication, will be inserted in the review as determined by the Editorial Board, according their order of arrival and subjects. Those originals that don't strictly comply with these described standards, won't be considered for their publication.

The deadline for submitting the originals is December of each year.

The author authorizes the Association for the investigation of the History of Art and Cultural Heritage "Hurtado Izquierdo" to publication of all delivered material and gives it the copyright to make this publication. The author ensures and guarantees that all delivered material to this magazine complies with current legal provisions, and exempts review Arte y Patrimonio from any obligation in relation to infringement copyright, assuming payment to review Arte y Patrimonio of any amount or compensation that it has to pay to thirds for the breach of these requirements. The review Arte y Patrimonio doesn't accept responsibility for views and statements of the authors of the Works, because they are themselves.



Asociación para la investigación  
de la Historia del Arte  
y del Patrimonio Cultural  
"Hurtado Izquierdo"