



Nº 5

2020

R

ARTE Y  
PATRIMONIO



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



# **ARTE Y PATRIMONIO**

**Nº 5**

**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° 5 (2020)***

## **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 Granchó, 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 de Historia del Arte, 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

**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:** René Jesús Payo Hernanz y María José Zaparaín Yáñez

**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° 5 (2020)**

## **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 Granchó, Institute of art history, FLUL, Lisboa (Portugal)

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

Ángel Justo Estebananz, 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, 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

**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:** René Jesús Payo Hernanz y María José Zaparaín Yáñez

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

## INDICE

PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR.....	8
--------------------------------	---

### ARTÍCULOS

#### LA INFLUENCIA DE LA *ICONOLOGÍA* DE CESARE RIPA EN LAS ALEGORÍAS DEL CATAFALCO PALERMITANO DE MARÍA LUISA DE ORLEANS (1689)

David Cejas Rivas, Universidad de Córdoba .....	10
---	----

#### ARQUITECTURA HABITACIONAL AÇORIANA: O ESTUDO DE CASO DA MORADIA “MATA-VACAS”, SÃO MIGUEL-AÇORES

Creusa Maria Silva Raposo, Universidade Catolica Portuguesa .....	30
---	----

#### EN TORNO AL RELICARIO SEISCENTISTA DE SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA, “A FIN QUE SE ENTIENDA MÁS LA DEVOCIÓN DE DICHO SANTO” EN LA CATEDRAL DE COIMBRA

Nuno Cruz Grancho, ARTIS-IHA/ FLUL .....	43
--	----

#### LUIS LERATE SANTAELLA (1910-1994): EL *ACADEMICISMO* EN LA MARCHA PROCESIONAL

José Luis de la Torre Castellano, Titulado Superior en Música.....	54
--	----

#### LOS ESCULTORES MALAGUEÑOS MATEO GUTIÉRREZ MUÑIZ Y DIEGO GUTIÉRREZ TORO. OBRAS INÉDITAS DOCUMENTADAS Y ATRIBUIBLES

Francisco Jesús Flores Matute, Universidad de Málaga .....	81
--	----

#### DE PALACIO A MONASTERIO. LA CASA DE LOS MELGOSA Y MONASTERIO DE MADRES BERNARDAS DE BURGOS

René Jesús Payo Hernanz y María José Zaparaín Yáñez, Universidad de Burgos .....	101
--	-----

#### REFERENCIAS DOCUMENTALES SOBRE LAS CRUCES DEL PLATERO GRANADINO HERNANDO ORTIZ: UN PATRIMONIO CASI PERDIDO

José Antonio Peinado Guzmán, Universidad de Granada .....	122
---	-----

#### EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE ALHENDÍN, GRANADA, UN PROYECTO ECLÉCTICO PROBABLEMENTE IDEADO POR HURTADO IZQUIERDO

Francisco José Pérez Pozo, Universidad de Granada .....	137
---	-----

## RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio M. <i>Martín de Ascargorta. El arzobispo mecenas de la Granada barroca</i> José Antonio Díaz Gómez, Universidad de Jaén .....	154
JAYASINGHE, S., SANTOS, J.R. y CARITA, H. <i>Remains of Dark Days: The Architectural Heritage of Oratorian Missionary Churches in Sri Lanka.</i> José Antonio Díaz Gómez, Universidad de Jaén. ....	157
INDICACIONES PARA LOS AUTORES.....	160
INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS .....	163
PROCESO EDITORIAL Y SISTEMA DE ARBITRAJE .....	166
PUBLISHING PROCESS AND ARBITRATION SYSTEM.....	167

## PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR

El tesón y la constancia en el trabajo, aún en tiempos difíciles, es lo que permite conseguir los retos y convierte en grande una idea. Ese es el objetivo de nuestra revista, un objetivo que se ve consumado con la presentación de este número. Alcanzamos así la quinta edición de *Arte y Patrimonio*.

En esta ocasión presentamos un conjunto de ocho estudios científicos y dos reseñas bibliográficas. Un compendio de saberes donde la pluralidad y la multidisciplinariedad siguen destacando como características propias de *Arte y Patrimonio* desde su creación.

Al navegar en las páginas de este único volumen podrán adentrarse en la temática de la iconología a través en monumentos efímeros de carácter funerario. En el campo de la arquitectura desde el estudio de un modelo tradicional portugués y la evolución de un espacio palaciego renacentista español, de residencia privada a monacal.

De nuevo nuestra revista sirve de plataforma para sacar a la luz obras inéditas documentadas, caso de la escultura malagueña del Barroco a través de artistas poco conocidos. Así mismo ocurre con la orfebrería portuguesa y granadina, aportando documentación sobre piezas existentes y algunas desaparecidas, lo que permite registrar el patrimonio perdido a través de aportaciones científicas. También el rigor de la atribución razonada de filiación artística sigue estando muy presente en algunos trabajos científicos, caso de la propuesta sobre retablistica que cierra el bloque de estudios en este número de 2020.

La creación musical se nos muestra con el análisis de la figura de un compositor del siglo XX, a través de sus piezas de índole procesional. Dos reseñas bibliográficas de latente actualidad sirven de colofón a esta edición.

Como se puede apreciar en este avance temático, *Arte y Patrimonio*, se ha convertido en una plataforma científica en el ámbito peninsular, puesto que son varias las ediciones que contamos con trabajos procedentes de Portugal y, por supuesto, de diversos puntos de la geografía española.

Queremos dejar patente el sincero agradecimiento a los autores por la confianza depositada en la Asociación Hurtado Izquierdo para la edición de sus trabajos e investigaciones, así como a los lectores que se deciden a consumir cultura a través de las páginas de esta publicación digital. Abrimos, un año más, nuestra particular puerta al conocimiento, la investigación y la difusión de la Historia del Arte y el Patrimonio Cultural.

Isaac Palomino Ruiz

Director de Arte y Patrimonio



# ARTÍCULOS



# LA INFLUENCIA DE LA *ICONOLOGÍA* DE CESARE RIPA EN LAS ALEGORÍAS DEL CATAFALCO PALERMITANO DE MARÍA LUISA DE ORLEANS (1689)

The influence of the iconology of Cesare Ripa on the Allegories of the Parmelitan  
Catafalque of Maria Luisa de Orlean (1689)

David Cejas Rivas, Universidad de Córdoba

Fecha recepción: 03/06/2020

Fecha aceptación: 10/08/2020

**RESUMEN:** Las imágenes alegóricas recogidas en la *Iconología* de Cesare Ripa han inspirado a un sinnúmero de artistas y mentores para crear los mensajes simbólicos de numerosas obras artísticas. Por ello, en esta contribución, se analiza la influencia ejercida por la citada obra italiana en las representaciones escultóricas del catafalco de María Luisa de Orleans en la Catedral de Palermo en 1689.

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura Efímera; Catafalco; María Luisa de Orleans; Palermo; Cesare Ripa; Iconología.

**ABSTRACT:** The allegorical images in *Iconology* by Cesare Ripa, which has inspired countless artists and mentors to create the symbolic messages of numerous works of art. This article contributes to the analysis of the influence exerted by the Italian work cited on the sculptural representations of the catafalque of Maria Luisa of Orleans in the Cathedral of Palermo in 1689.

**KEYWORDS:** Catafalque; Ephemeral Architecture; María Luisa de Orleans; Palermo; Cesare Ripa; Iconology.

## INTRODUCCIÓN

Como es bien sabido, las arquitecturas efímeras sirvieron como representaciones artísticas emisoras de un mensaje de legitimación del poder a través de unos símbolos y añadidos que no fueron casuales, sino que respondían a un porqué. De este modo, se estudiará la representación simbólica de un ejemplo de arquitectura efímera como fue el catafalco palermitano de María Luisa de Orleans, puesto que se trata de uno de los túmulos barrocos con mayor número de esculturas alegóricas dedicadas a la personalidad y virtud regias, cuyas trazas fueron elaboradas por Scipione Basta, Ingeniero Real de Arquitectura del Reino de Palermo, con gran reconocimiento en el virreinato italiano a finales del siglo XVII<sup>1</sup>. Por un lado, siguiendo la descripción de Francisco Montalvo en las *Noticias fúnebres*<sup>2</sup> -testimonio escrito de las exequias celebradas en 1689 para María Luisa de Orleans en la catedral de Palermo<sup>3</sup>-, podremos acercarnos a la morfología y la simbología presentes en el catafalco. Por otra parte, se recurrirá a la obra de Cesare Ripa, con el objetivo de reflexionar sobre su influencia en la materialización simbólica de este paradigma efímero. Según Emile Mâle, “*con Ripa en la mano, podía explicarse la mayor parte de las alegorías que adornaban los palacios y las iglesias de Roma*”, una visión compartida también por Víctor Mínguez, quien añadió:

*“Si Mâle hubiera podido contemplar las arquitecturas efímeras que fueron levantadas durante el Seiscientos, con ocasión de cualquier celebración pública (...) hubiera llegado a una conclusión similar, pues las estructuras provisionales transmitían su mensaje fundamentalmente por medio de alegorías”<sup>4</sup>.*

Así se manifiesta la importancia de las fuentes históricas para la interpretación de las producciones artísticas, encontrándose la *Iconología* de Cesare Ripa como obra fundamental para esta investigación, ya que permitirá descubrir cómo las representaciones alegóricas y emblemáticas son “*una metáfora significativa de algún documento moral por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas, o de otra ingeniosa y erudita representación, con mote o poema, claro, ingenioso o agudo*” (Palomino de Castro y Velasco, 1988: 104). De esta manera, sabemos que algunas de las representaciones escultóricas tomaron como referencia las imágenes compiladas por Ripa, empleándose éstas junto a otras alegorías para componer el mensaje que el catafalco difundió con la ayuda de una decoración basada en representaciones iconográficas vinculadas mayoritariamente a las virtudes que definieron a la fallecida. Con ello, se pone de relieve cómo son utilizadas y reutilizadas las mismas imágenes por los mentores y promotores, así como por los artistas, quienes van representando las obras con estas u otras referencias iconográficas para crear el discurso específico a

---

<sup>1</sup> Este túmulo ha sido descrito morfológicamente en Mínguez, 2014: 100-101. Mientras que los emblemas presentes en el discurso proyectado en las naves del templo catedralicio fueron interpretados en Mínguez, 1990 y, posteriormente, en Sebastián, 1993: 47-57.

<sup>2</sup> Montalvo, 1689.

<sup>3</sup> Esta fuente literaria ha sido analizada en Lopezosa, 2011: pp. 39-53. La autora realiza un estudio de la estructura de la relación de sucesos y su contenido, pero no analiza la morfología ni los elementos iconográficos presentes en el túmulo.

<sup>4</sup> Mínguez, 1990: 89. Una publicación que sirve como referente en este trabajo por la aplicación de los conceptos e imágenes del autor italiano en las arquitecturas efímeras.

transmitir. En el presente trabajo se hará alusión a la compilación de Ripa publicada por Akal en castellano<sup>5</sup>, junto al grabado incluido en la relación, en el que se muestra el túmulo como testimonio gráfico de esta arquitectura fúnebre (**Fig. 1**).

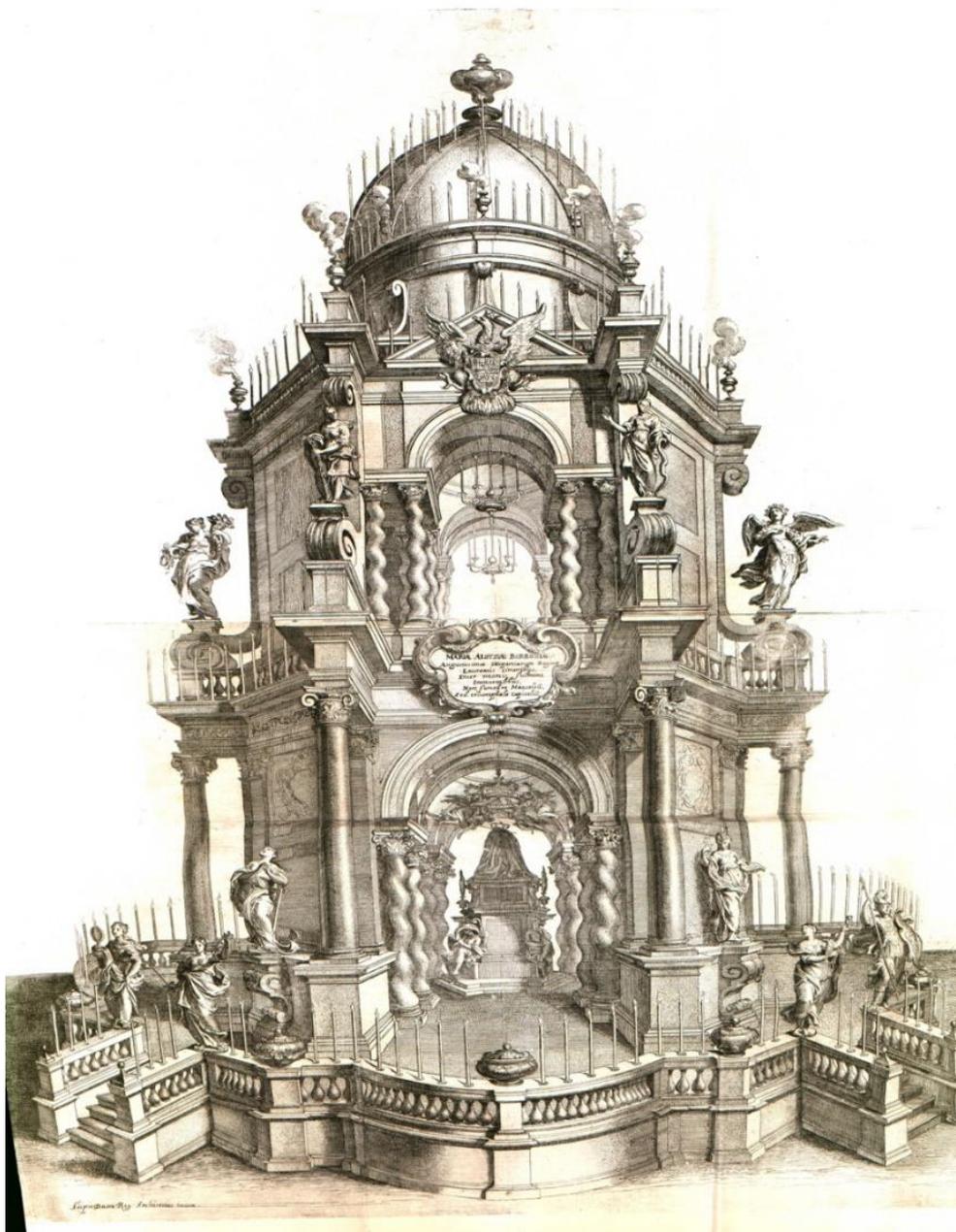


Fig. 1. Túmulo de María Luisa de Orleans en la Catedral de Palermo, Scipione Basta, 1689. Foto: Montalvo, 1689. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

<sup>5</sup> Hay 32 ediciones, la primera apareció en 1593, después se sucedieron 13 italianas, 7 francesas, 4 alemanas y 6 holandesas. Finalmente, se encuentra la traducción al castellano comentada por M<sup>a</sup> Adelaida Allo Manero, realizada en 1987, cuya reedición más actualizada en 2007 será la empleada para el análisis llevado a cabo en este artículo.

## **INFLUJOS ICONOGRÁFICOS ENTRE LAS IMÁGENES DE RIPA Y LAS ALEGORÍAS DEL TÚMULO**

Para la elaboración de este análisis ha sido fundamental la consulta de la relación de Montalvo, quien describe con detalle los atributos representativos de cada alegoría del túmulo, incluyendo el mote que las acompañaba a modo de cartela indicadora de cada virtud<sup>6</sup>.

Se comienza así la interpretación iconográfica de las esculturas a partir de las imágenes alusivas a las virtudes cardinales o morales, consideradas fundamentales en todo programa simbólico, ya que en torno a ellas se desarrollaban las demás virtudes. Consecuentemente, fueron poseídas por los gobernantes debido a sus cualidades para ejercer su mandato de la manera más correcta para su reino, como se recoge en los numerosos programas simbólicos de los mismos. De las cuatro virtudes cardinales, dos de ellas son extraídas iconográficamente de la muestra de imágenes compiladas por Ripa: templanza y fortaleza. La primera de ellas, se representa en el túmulo como una mujer con un freno en la mano derecha, mientras en la otra sostiene un reloj de arena. En esta virtud recae la capacidad del equilibrio necesario para ejercer las correctas operaciones en el poder, requiriéndose del freno a la ambición humana en contraposición con sus aciertos. De hecho, el propio cronista del evento fúnebre consideraba a ésta una virtud necesaria para el gobernante, puesto que: *“sin ser templado puede un sujeto ser hermoso, pero sin templanza, ni puede ser sabio, ni valiente; porque la hermosura se funda en proporción, el valor y sabiduría en cualidades, estas piden temperamento”* (Montalvo, 1689: 103). Un concepto reforzado en el mote que acompañaba a la escultura *cunctis temperans*<sup>7</sup>, que alude a la templanza como la virtud que posibilita la existencia del resto de capacidades del gobernante para lograr un equilibrio virtuoso en la toma de decisiones. En el caso de María Luisa de Orleans, si bien la reina, en un primer momento, no se ocupó de asuntos políticos de importancia (salvo de algunas cuestiones de corte, como nombramientos de cargos o favores personales); con el paso de los años, fue desprendiéndose de la presión de ser una reina extranjera -posible cómplice de Luis XIV- para involucrarse en la cultura y política hispanas, apoyando a su marido en las decisiones gubernamentales, incluso, en aquellas relativas a la política exterior contra Francia (Rubio, 2015: 405). En parte, gracias a la templanza con la cual supo discernir entre el amor, la justicia, la caridad o la modestia, todas ellas virtudes residentes en la personalidad de la reina, según cronistas de la época (Montalvo, 1689: 103). En definitiva, este tipo iconográfico expuesto está vinculado al modelo presente en la obra de Ripa (**Fig. 2.1**), aunque simplificándose por motivos espaciales, por lo que no fue incluida la figura del elefante que si incorpora Ripa en su compendio. Esta alegoría se vincula en gran medida con la Justicia y la Prudencia, ya que sus atributos evidencian su capacidad para elegir con moderación, una cualidad que todo buen gobernante debía poseer. Generalmente se representaba con traje púrpura y una palma en su diestra, como símbolo de premio para aquellos que ascienden al cielo, al ser capaces de dominar sus pasiones, someterse y regirse a sí mismos mediante esta

---

<sup>6</sup> Sobre las relaciones de sucesos y la información que proporcionan en relación con las arquitecturas efímeras, véase: Bonet, 1990: 8-9 y Revenga, 2011: 501-502.

<sup>7</sup> “Todo con mesura”

virtud que es la Templanza (Ripa, 2007b: 353-354) (**Fig. 2.2**). En la propia relación de sucesos se refleja la necesidad de conocer lo bueno y lo malo, no solo castigar o premiar un hecho, sino que intervienen más factores en la toma de decisiones, por ejemplo, el uso de otras virtudes necesarias en un gobernante como son la Armonía, la Prudencia o la Justicia. María Luisa de Orleans admiró la Monarquía Hispánica en sus actos heroicos y justos, pese a hallarse alejada de los asuntos de palacio<sup>8</sup>, estableciendo rectitud en sus acciones gubernamentales junto a Carlos II en los últimos años de su reinado como consorte.



Fig. 2.1 y 2.2. *Alegorías de la Templanza*. Foto 2: Ripa, 2007b: 354 y Foto 2.2: Montalvo, 1689. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

La otra virtud cardinal extraída del libro de Ripa fue la Fortaleza, una figura femenina armada con yelmo, coraza, una lanza en la mano derecha y un escudo en la izquierda, en el que se representaba una cabeza de león y, sobre esta, una maza<sup>9</sup>. Además, la representación simbólica se acompañaba del lema: *Fortior in fortem*<sup>10</sup>, pues se ha de crecer en las adversidades para demostrar esta virtud. En este sentido, se constata un tipo iconográfico de la fortaleza de ánimo y de cuerpo, refiriéndose a una fortaleza no física, sino moral. Como argumentaba Ripa, esta virtud solía

<sup>8</sup> No debemos obviar el carácter desarrollado por esta reina, siempre encerrada en el Alcázar, ante el encorsetamiento de la sociedad hispana a fines del siglo XVII, en comparación con su Francia natal, marcada por la fiesta, el lujo y el boato. Además, esta consorte no fue nada querida por el pueblo español, quien constantemente le dedicaba coplillas satíricas, especialmente por considerarla incapaz de engendrar descendencia.

<sup>9</sup> A su vez, simbolizan en dicho armamento la fuerza del cuerpo y la generosidad del alma. Se observan los atributos iconográficos de Hércules, pues no debe olvidarse cómo esta figura mitológica a lo largo de la historia del arte ha sido empleada como ejemplo virtuoso de numerosos gobernantes. *Vid.* Allo, 2013: 145-164; García, 2000: 13-29; Mínguez, 2013; San Martín, 2016.

<sup>10</sup> “Más fuerte en lo difícil”

acompañarse de otras como la Magnificencia, la Liberalidad, la Paciencia, la Benignidad, la Perseverancia o la Constancia (Ripa, 2007a: 440), algunas de ellas también presentes en este programa iconográfico. A pesar de ser derrotada muy joven por una enfermedad que la llevó al cadalso, María Luisa de Orleans empleó toda su fuerza. Por ello, esta virtud fue representada “llorando y armada en sus exequias, igual que hicieron los militares ante los héroes fallecidos en las guerras, ya que el valor del cadáver hace que se contemple la virtud aún tras la muerte” (Montalvo, 1689: 104-105). Además, se debe tener en cuenta la influencia iconográfica de una medalla romana recogida en las descripciones de Cesare Ripa (Ripa, 2007a: 440), y que se representa gráficamente en otra edición del autor<sup>11</sup> (**Fig. 3.1**).



Fig. 3.1. *Alegoría de la Fortaleza*. Foto: <https://www.arteiconografia.com/2011/05/> [consulta: 29/06/2020].

Aunque, las otras dos virtudes cardinales -Justicia y Prudencia- están presentes en el túmulo funerario, no se basan visualmente en los modelos de imágenes de Ripa.

<sup>11</sup> Procedente de una de las ediciones más difundidas del *Tratado de Iconología* de Ripa, concretamente obra del Abate Orlandi, publicada en Perugia en 1764, con base en otras anteriores.



Fig. 3.2. *Alegoría de la Fortaleza*.  
Foto: Montalvo, 1689. Biblioteca  
Histórica de la Universidad  
Complutense de Madrid. [BH  
FLL 30715 (1)].

Otro grupo de alegorías de gran importancia en las representaciones artísticas a lo largo de la historia han sido las virtudes teologales, como conjunto de valores y actitudes que permiten al ser humano acercarse a Dios. Por ello, el ejercicio de las mismas invita a practicar las anteriormente citadas virtudes cardinales, pues ambas fueron complementarias. En esta ocasión, se tratan de tres: Fe, Esperanza y Caridad. Todas ellas representadas en la máquina fúnebre en base a la compilación de imágenes del teórico italiano, como se detallará a continuación.

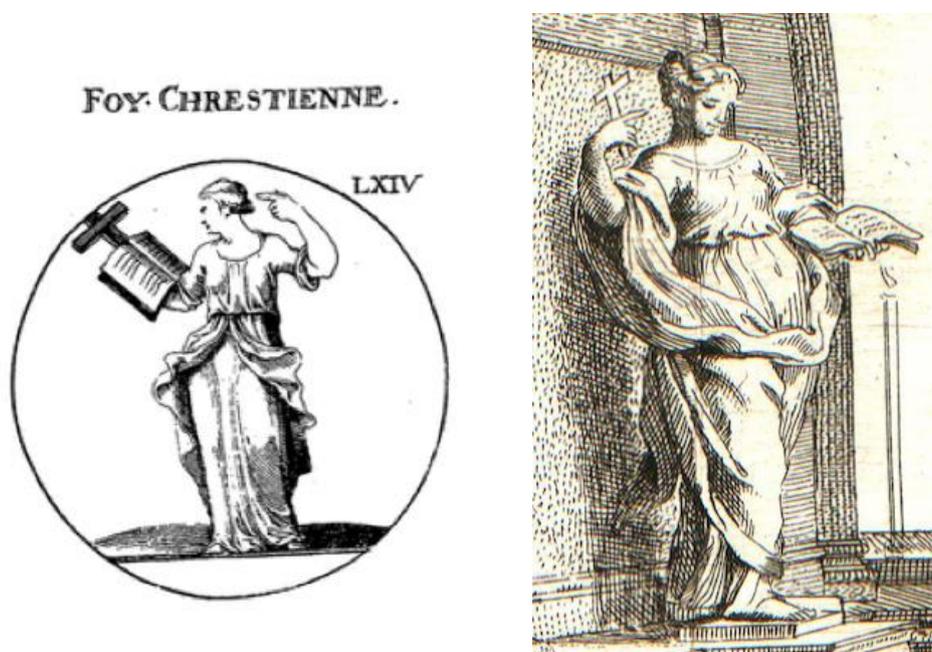
En primer lugar, se encontraba la Fe, como una mujer en majestad que sustentaba un libro abierto en su mano izquierda y una cruz en la derecha. Junto a ella el lema: *non visa tuetur*<sup>12</sup>. Con ello se referencia el carácter oculto de esta virtud, en tanto que es una proyección de lo divino en lo humano. De hecho, este libro abierto representa la verdad revelada, la cual observamos también en numerosas representaciones iconográficas de santos, profetas o sibilas. Mientras que el atributo de la cruz permite acercarnos al subtipo iconográfico de fe cristiana, según señala la obra de Ripa<sup>13</sup>. Este se encuentra integrado en la representación simbólica de:

*“una mujer de blanco sobre una peana y con una cruz y un cáliz en cada mano, siguiendo los preceptos de san Pablo, es decir, la creencia en Cristo Crucificado y el Sacramento del Altar, como símbolos esenciales de la religión cristiana. Aunque esta virtud se colocaba sobre una piedra, símbolo fundamental en relación a Cristo como Nuestro Señor, verdadero Dios y verdadero hombre”* (Ripa, 2007a: 401-402).

<sup>12</sup> “No es vista”, puesto que se percibe esta virtud como algo espiritual y no palpable a los sentidos, pero si perceptible en ellos.

<sup>13</sup> Aunque en la descripción de *Las noticias fúnebres...*, su autor afirma que el referente gráfico de la escultura efímera se sitúa en dos medallas de Vespasiano que plasman un tipo de fe humana, militar y civil (Montalvo, 1689: 106).

Esta descripción se corresponde gráficamente con la imagen de fe extraída de una reedición de Ripa datada en 1643 (**Fig. 4.1**), la cual presenta grandes paralelismos con la composición escultórica de esta arquitectura fúnebre (**Fig. 4.2**).



Figs. 4.1 y 4.2. Alegorías de la Fe. Foto 4: Allegorie dell'Iconologia di Cesare Ripa: <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/edizioni.html> [consulta: 29/06/2020] y Foto 4.2: Montalvo, 1689. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

A continuación, se encontraba la Esperanza (**Fig. 5**), para la cual nos remitimos a Ripa en su tipo iconográfico de esperanza divina y certera (Ripa, 2007a: 355-356). Esta se representa como una joven con largo vestido desceñido y sin color evidente, “con las manos juntas levantadas hacia el cielo, al igual que los ojos”<sup>14</sup>, y junto a ella un ancla. El mote que acompañaba a esta representación escultórica fue *Sic ferta sperem*<sup>15</sup>, puesto que se trataba de un tipo de esperanza provocada por la iluminación del monarca prudente para implantar la correcta justicia -siempre divina-, quien es recibida también por María Luisa de Orleans para ejercer un buen gobierno. Además, la relación de sucesos de Montalvo aporta más datos relacionados con otras representaciones antiguas de la Esperanza, como la medalla de bronce de Claudio Nerón recogida por Ripa (Ripa, 2007a: 355-356), de gran interés iconográfico al portar la flor de lis como símbolo de la esperanza<sup>16</sup>. En conclusión, la Esperanza es una de las virtudes teologales junto a la Fe y la Caridad, siendo atributos que toda

<sup>14</sup> Referencia compartida entre el autor de la crónica del evento fúnebre (Montalvo, 1689: 102) y el teórico italiano (Ripa, 2007a: 355), lo que refuerza el enfoque metodológico de este trabajo científico en base a las conexiones iconográficas de la compilación de Ripa en el túmulo funerario erigido a María Luisa de Orleans en Palermo.

<sup>15</sup> “Así espera productivamente”

<sup>16</sup> Quizás no sea casual la cita a esta representación iconográfica clásica, al considerar la importancia visual del lirio en el mundo funerario y, especialmente, para esta reina procedente de la dinastía Borbón, donde la citada flor es símbolo de su heráldica.

reina cristiana debía poseer para ser considerada una gran gobernante. Además, la Esperanza resaltaba en el grupo de esculturas por su ubicación, y es que esta virtud permitía dirigir el alma de la fallecida al cielo, donde “*sin duda logrará su Real espíritu el premio de la mejor esperanza...*” (Montalvo, 1689: 102). En resumen, la representación alegórica sigue de manera fidedigna la descripción reseñada por Ripa, ya que en ambos casos eleva sus manos en actitud orante, otorgando un carácter dramático a la composición artística.



Fig. 5. *Alegoría de la Esperanza*. Foto: Montalvo, 1689. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

La última virtud teologal era la Caridad, representada como una mujer vestida de color púrpura, portadora de un niño en sus brazos y de un corazón con llamas de fuego en la mano derecha. Ésta se acompañaba del mote *Vtriunsque amans*<sup>17</sup>, para mostrar el amor profesado hacia su esposo y, por consiguiente, a sus reinos como obligación de consorte. Respecto a la simbología de los colores, el púrpura de la sangre y la muerte se vinculan al acto que se está celebrando en estas honras fúnebres en torno a María Luisa de Orleans. De este modo, la caridad debe ser una virtud a presentar ante cualquier persona que emprenda su camino al cielo como se manifiesta en el corazón en llamas, propio de quien ama, puesto que “*siente al próximo, como a su mismo ser*” (Montalvo, 1689: 112). Al tiempo que los niños que le acompañan evocan al desvalido que debe estrecharse entre los brazos: “*lo que a uno de mis pequeños hicisteis, a mí me lo hicisteis*”, como refleja la palabra de Dios, según recoge el autor italiano (Ripa, 2007a: 162-163). En definitiva, estos atributos reflejan la figura de la reina difunta, que fue en todo momento caritativa con su pueblo ayudando a todos sus vasallos, por ello en sus exequias le devuelven toda su gratitud a través del lamento de su pérdida y el “*culto*”. En lo referente a este hecho se recoge un fragmento de la relación de sucesos que demuestra el carácter virtuoso que debe presentar un buen gobernante, como es el caso de María Luisa de Orleans:

<sup>17</sup> “Amando a cada uno de ellos”

*“En la República de un jardín se corona Principe el clavel por la variedad de sus colores, admitiendo en sus fragantes matizes lo blanco del Jazmin, lo rojo de la Rosa, lo morado del Lyrio, lo azul de la Violeta, y lo matizado del Tulipan y por la misma razón en el Paraiso del Alma es Reyna la Caridad de todas las virtudes”. (Montalvo, 1689: 112).*

Por todo lo anterior, nos damos cuenta cómo la escultura del catafalco corresponde con certeza a la descripción aportada por Ripa sobre la misma virtud, concretamente en la referencia gráfica citada en su edición parisina de 1643 (**Fig. 6**); con la salvedad de que en la iconografía original aparecen tres pequeños y en el túmulo solo se acompañaba de uno. No obstante, este hecho no es de extrañar, debido a los motivos espaciales de la composición, siendo frecuente esta reducción compositiva en otras representaciones iconográficas a lo largo de esta arquitectura funeraria. Así aparece la Caridad como virtud divina que se presenta en el alma humana como un hábito virtuoso para permitir la voluntad de amar al prójimo como a uno mismo, siguiendo el segundo mandamiento de Dios en las Sagradas Escrituras (Montalvo, 1689: 112), igual que ocurre en las citadas representaciones simbólicas de la Fe o la Esperanza, también adscritas a la difunta. A pesar del carácter alegre y risueño de esta reina, etiquetada como despreocupada en el terreno político y religioso (especialmente en sus primeros años de reinado), para ser amante del teatro, la música y los paseos a caballo. De este modo, se alejaba de estos preceptos virtuosos que si fueron atribuidos a la figura de su suegra Mariana de Austria, como precedente femenino en el gobierno y referente de mujer católica, madre abnegada y gobernante preocupada por su reino (Grixalba, 2002: 181).



Fig. 6. *Alegoría de la Caridad.*  
Foto: Allegorie dell'Iconologia di Cesare Ripa- <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/edizioni.html> [consulta: 29/06/2020].

Otro de los grandes ciclos iconográficos de las alegorías del túmulo lo componen las virtudes del catecismo, totalmente necesarias para hacer el bien. Por un lado, se encontraban las siete virtudes celestiales, compuestas por la unión de las cardinales y las teologales; por otro, estuvieron presentes las siete virtudes contrarias

para que el feligrés cristiano supiera cómo afrontar la tentación de cometer alguno de los siete pecados capitales. Estas virtudes surgieron para actuar, a modo de salvación del alma, contra los citados pecados (Tabla 1).

Virtud del catecismo	Virtud representada en el túmulo	Pecado capital
Humildad	Modestia	Soberbia
Generosidad	Liberalidad	Avaricia
Castidad	Castidad	Lujuria
Paciencia	Paciencia	Ira
Templanza	Templanza	Gula
Caridad	Caridad	Envidia
Diligencia	-	Pereza

La Modestia, entendida como sinónimo de Humildad, sirve para encabezar el discurso simbólico de las virtudes del catecismo, donde se retrata como una joven de gran sencillez con una larga t nica blanca ceñida por un cinturón de oro como único adorno, mientras sostiene entre sus dedos las puntas del manto. A pesar de ello, Ripa la describe llevándose su mano izquierda al pecho, mientras en la contraria porta un cetro coronado por un ojo. Esta figura virtuosa se acompaña, en el túmulo, del mote latino *decus aula verecundum*<sup>18</sup> (**Fig. 7**), lo que nos lleva a un tipo iconográfico de modestia que actúa en relación a la templanza para frenar la ambición, en relación a los preceptos de San Agustín (Montalvo, 1689: 108). Como bien advierte Ripa, en ella se afirma el origen de “*el orden y la moderación que rige las acciones humanas, empleando a tal fin las fuerzas de nuestra intención y apartándonos debidamente tanto del exceso como del defecto, regul ndonos con moderación por la vía del medio equidistante entre ambos extremos*” (Ripa, 2007b: 90). Esta virtud, al igual que la Templanza o la Prudencia, fue se a de la personalidad de la reina, que según afirma Montalvo:

*“raros fueron los que llegaron a mirar el Majestuoso semblante de nuestra Catholica Reyna, porque en las mas solemnes publicidades, en que era fuerza descubrirse, mortificaba su abanico el deseo de sus vasallos, pues manifestando solamente los ojos, daba a entender modesta, que quería mas ver, que no ser vista”* (Montalvo, 1689: 108-109).

<sup>18</sup> “Modesta gloria en la corte”



Fig. 7. Alegoría de la Modestia. Foto: Ripa, 2007bb: 90.

Lo anterior es un signo evidente del segundo plano en que decidió quedarse María Luisa de Orleans en el trono, citándose la modestia de su persona, cuando verdaderamente fue un desinterés por los asuntos de Estado. Salvo los últimos años de su vida, momento en que se replantó su papel político, decidiendo hacer frente a más cuestiones gubernamentales.

La Liberalidad se representa como portadora de dos cornucopias: una llena de flores y frutos, mientras en la otra se arrojaron abundantes dignidades como mitras, coronas y capelos para evitar la codicia. Junto al mote *Longe lateque diffundit*<sup>19</sup> (Fig. 8.1), que viene a reflejar cómo esta virtud propicia que el espíritu sienta deseos por ayudar, sin esperar nada a cambio. En este sentido, la Liberalidad se asocia a la honestidad y generosidad como una actitud virtuosa que desempeñaría Su Majestad, quien ayudó al prójimo siempre que pudo, repartiendo sus riquezas (Montalvo, 1689: 138). Como bien se expone en la imagen de la Liberalidad de Ripa, donde la figura porta, en su mano derecha, un compás<sup>20</sup> con una cornucopia hacia abajo y, al otro

<sup>19</sup> “Se extiende extensamente”

<sup>20</sup> Este instrumento ha de medir y calcular las riquezas poseídas, a la par que el mérito de quien las recibe para constatar si es justo el reparto. Todo ello con la finalidad de ser un alma virtuosa (Ripa, 2007b: 17-18).

lado, el cuerno de la abundancia. Además, en la referencia gráfica se observa un águila sobrevolando la cabeza de la alegoría, evidenciando cómo el poseedor de esta virtud lograba elevar su alma (**Fig. 8.2.**). Esta iconografía pone de relieve cómo la distribución generosa de los bienes, como hiciese María Luisa de Orleans con sus súbditos más necesitados, ayuda al cuerpo y alma en el ascenso a los cielos.



Figs. 8.1 y 8.2. *Alegorías de la Liberalidad*. Foto 8: Montalvo, 1689 y Foto 8.2.: Ripa, 2007b: 17. Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense de Madrid. [BH FLL 30715 (1)].

La relación de sucesos describe la escultura de la Castidad como una mujer velada y vestida de blanco, que portaba un cetro y dos torres (Montalvo, 1689: 110), acompañada del mote: *Casta iura feruat*<sup>21</sup>. Sin embargo, los atributos indicados por Montalvo de esta virtud no se encuentran simbolizados en otras representaciones iconográficas de la misma. Encontrándose la diferencia compositiva principal en la sustitución de las tórtolas -como recoge Cesare Ripa en sus diversas descripciones de esta alegoría- por las dos torres señaladas por el autor de *Las Noticias Fúnebres* (**Fig. 9**). Cuando se ha indagado en las diferentes descripciones iconográficas de esta virtud ofrecidas por Ripa, todas ellas coinciden en la representación de una dama velada portadora de una o dos tórtolas, entre otros atributos iconográficos como el cetro, el laurel o el azote (Ripa, 2007a: 181-182). En este caso, la torre evocaría la necesidad de permanecer fuerte porque “*hay pasiones que aprisionar y recatos que defender, y no era justo confundir el Alcázar con la cárcel, ni que unas mismas cadenas sirviesen a la esclavitud, de castigo, y a la libertad, de adorno*” (Montalvo, 1689: 110). Si vinculamos este comentario del cronista de la fuente con la biografía de María Luisa de Orleans, se puede concluir en su papel recluso dentro de su propia residencia, ya que durante tiempo permaneció en el Alcázar intentando hacer de él, una prolongación de Versalles. Pero, en tal objetivo, encontró numerosos inconvenientes debido al rígido protocolo hispano. La reina consorte aborrecía las costumbres y tradiciones del reino,

<sup>21</sup> “Arden las leyes honradas”

por ejemplo, se le obligaba vestir a la moda española, cambiando así el pelo rizado y recogido -propio en España de las cómicas- por un peinado suelto, lacio y sobre los hombros, junto al uso de corsés y faldas rígidas armadas sobre el tontillo, en lugar de los vestidos sueltos y ligeros de Francia. A ello se le suma la imposición de rodearse progresivamente de criadas españolas para practicar la lengua y abandonar sus prácticas no bien vistas en España, como montar a caballo, el uso de mascotas en sus alcobas o fumar (Rubio, 2015: 390-393). Sin embargo, el propio autor de la relación de sucesos explica, tras la descripción, cuál era en la época el jeroglífico más común de castidad. Este se vinculaba al subtipo iconográfico de castidad matrimonial, con los atributos simbólicos reseñados previamente. En definitiva, el papel simbólico de la torre, en lugar de la tórtola, evocará con gran probabilidad cómo la reina se encontraba relegada y “prisionera” en un país extraño, donde no era deseada ni por la corte, ni por su reino<sup>22</sup>.



Fig. 9. Alegoría de la Castidad. Foto: Allegorie dell'Iconologia di Cesare Ripa- <http://dinamico2.unibg.it/ripa-iconologia/edizioni.html> [consulta: 29/06/2020]

Dentro del grupo de virtudes del catecismo se encuentran también la Caridad y la Templanza, ambas explicadas anteriormente al referirnos a las virtudes teologales y cardinales, respectivamente. Por lo tanto, no se profundizará más en ellas.

En último lugar, se representó la Paciencia en el catafalco regio, pero esta imagen no se encuentra inspirada iconográficamente en ninguna del repertorio de Ripa, por lo que no nos detendremos en su análisis. Al igual que ocurre con la Diligencia -como contraposición a la Pereza-, que ni siquiera se incluyó en el túmulo como una de las virtudes de la difunta reina<sup>23</sup>. Consecuentemente, no debió ser un valor moral destacado dentro de la personalidad de la difunta reina.

<sup>22</sup> Famosas son las coplillas cargadas de sarcasmo dirigidas a María Luisa de Orleans, incapaz de concebir descendiente a la corona, éstas decían: “Parid, bella flor de lis, / que, en aflicción tan extraña, / si paris, paris a España; / si no paris, a París (Rubio, 2015: 402-403).

<sup>23</sup> Tampoco se ha encontrado paralelismo con alguna de las otras alegorías presentes en el túmulo, que bien pudieran sustituir a la Diligencia en la interpretación simbólica de estas virtudes, como ocurre

También se materializaron algunas virtudes adscritas al buen gobierno en el túmulo, concretamente en el solio regio, como la Virtud, la Majestad, la Gloria y la Fortuna. De las cuales, únicamente en la Gloria hubo un atisbo de haberse extraído el modelo iconográfico del repertorio de Ripa, a su vez influenciado en la medallística romana, como bien cita el autor de la relación de sucesos consultada. De esta manera, en el solio se ubicaron aquellos rasgos más destacados de la personalidad de un gobernante, puesto que se trataba del espacio fúnebre más próximo a la identidad regia dentro de la arquitectura efímera, ya que se localizaban en él los atributos reales como fueron la corona y el cetro. Cabe añadir que, dentro de las virtudes propias de un buen gobernante, pueden incluirse otras alegorías presentes en el discurso simbólico de la máquina fúnebre como la Victoria y la Inmortalidad<sup>24</sup>.

También, en el túmulo regio se encontraron alegorías alusivas no sólo a las virtudes de la reina, sino también los sentimientos o emociones presentes en la personalidad de María Luisa de Orleans como fueron la Inteligencia o la Religión. Ambas se encuentran adscritas a una representación iconográfica basada en las descripciones e imágenes compiladas por Cesare Ripa. Por un lado, la Inteligencia, se representó como una mujer con alas y coronada de estrellas, acompañada de la inscripción latina *superna intelligens coronatur*<sup>25</sup>. Sin embargo, Montalvo afirmó que se trataba de un subtipo iconográfico de la inteligencia humana, que generalmente era representado a través de una matrona vestida de oro, laureada de flores, con una sierpe en la mano izquierda y una esfera en la derecha (Montalvo, 1689: 107). Una descripción que seguía los preceptos formales e iconográficos presentes en la imagen compilada por Ripa sobre esta virtud (**Fig. 10**). Por todo lo anterior, en este sentido, si se analizan el lema latino y los atributos portados por la escultura, ésta debía responder a una simbología focalizada hacia lo divino. En este contexto histórico se fundamentaba el conocimiento a partir de lo nimio hacia lo celestial. Para ello, se debía descender a la tierra -arrastrándose por ella como si se tratase de una serpiente para conocer la esfera terrestre- y aplicar el intelecto para lograr el conocimiento, una acción virtuosa representada mediante la corona de flores en la cabeza (símbolo de poseer numerosas virtudes, las cuales potenciaban el acto de la inteligencia). Esta alegoría se componía de una tríada de elementos simbólicos como eran la serpiente, el orbe terrestre y la corona de flores (Ripa, 2007a: 533-534). De esta forma, en la inteligencia como virtud se advierte la coexistencia del conocimiento divino a través de dos vías: filosofía y religión. El individuo puede acercarse a la inteligencia, y con ello a la verdad, a partir del conocimiento de los saberes, es decir, las siete artes liberales<sup>26</sup>, pero también a través de la lectura y comprensión de las Sagradas Escrituras. De este modo, filosofía y religión revelarán la verdad oculta al individuo en cuestión, otorgándole el conocimiento y, por tanto, la inteligencia del saber. No

---

con la Modestia y Liberalidad (representadas en lugar de la Humildad y Generosidad, respectivamente).

<sup>24</sup> Estas alegorías no han sido extraídas del repertorio de Ripa, las cuales responden a tipos iconográficos basados en la numismática de la antigüedad clásica, momento en que fueron asignados estos valores virtuosos a la personalidad del buen gobernante político.

<sup>25</sup> “La inteligencia superior está coronada”.

<sup>26</sup> Con numerosas representaciones alegóricas a lo largo de la historia del arte. Además, la simbología de 7 como 4+3, es decir, la combinación de lo terreno y lo divino. En este sentido, la inteligencia eleva al ser mediante el conocimiento de dos vías: las musas, mediante la Filosofía, y lo divino, por Dios.

se debe obviar que esta se produce mediante la experiencia de la naturaleza, perfeccionando el ánimo y accediendo a la verdad. De hecho, siguiendo a Aristóteles, la inteligencia es aquel acto práctico del entendimiento, por lo que en otros tipos iconográficos, también se plasmaría esta virtud con una tablilla o libro con inscripciones en la mano de la figura portadora (Ripa, 2007a: 534).



Fig. 10. *Alegoría de la Inteligencia*. Foto: Ripa, 2007a: 534.

Por otra parte, la Religión, se representó como una mujer con gran cruz a su izquierda, mientras le sobrevolaba una paloma. Acompañándose de una cadena con el mote *Cor illigat Aris*<sup>27</sup>, que hacía referencia a la bondad con que predicó la religión la difunta representándose en un tipo iconográfico de “religión cristiana y verdadera” (Ripa, 2007b: 259) (Fig. 11). Esta última virtud también ligada a ese conocimiento del mundo terrestre y celestial reflejado en la Inteligencia.

Finalmente cabe destacar que se representaron otras virtudes de una naturaleza más personal y subjetiva como fueron Amor, Alegría, Dolor y Obediencia, cuyas influencias simbólicas se encuentran en otras fuentes ajenas a la obra de Cesare Ripa.

<sup>27</sup> “Su corazón la liga a los altares”.



Fig. 11. *Alegoría de la Religión*. Ripa 2007b: 260.

## REFLEXIONES ICONOLÓGICAS EN TORNO AL MENSAJE SIMBÓLICO REPRESENTADO EN EL CATAFALCO PALERMITANO DE MARÍA LUISA DE ORLEANS

En este último apartado de la investigación se evidenciará cómo el orden de las figuras alegóricas y su significado responden a un discurso establecido para el túmulo funerario de María Luisa de Orleans. De esta forma convergen en la máquina fúnebre diferentes tipos de alegorías como son las virtudes cardinales y teologales, las relativas al catecismo y aquellas más vinculadas al carácter personal, religioso y moral de la difunta, en tanto que las conexiones establecidas entre todas ellas formaban parte de los rasgos que definieron a la reina durante su mandato. Para conocer el sentido simbólico de estas virtudes -y su relación con la difunta- se ha recurrido a una lectura iconográfica del catafalco erigido para la celebración de sus exequias fúnebres en la Catedral de Palermo<sup>28</sup>. Estas figuras lograron no sólo formar parte del ornamento de la arquitectura efímera creada para despedir a la reina tras su muerte, sino también contribuir al ascenso de su alma al cielo tras las pompas fúnebres. A pesar de que éste se trata de un estudio simbólico a partir de las imágenes de Ripa y la influencia de las mismas en el túmulo regio, se debe aludir también a su

<sup>28</sup> En relación con el método aquí aplicado y la interpretación de la obra de arte en clave simbólica, véase: Revenga, 2012: 106-109.

propia forma arquitectónica. En tanto que este artefacto efímero se representó con una morfología ochavada que evocaba al infinito<sup>29</sup> para favorecer su propia gloria inmortal. Reforzándose el discurso mediante la erección de veinticuatro esculturas alegóricas para citar las diferentes virtudes de la difunta y contribuir a la salvación de su alma en un discurso focalizado a resaltar el virtuosismo de María Luisa de Orleans. Puesto que, se ha comprobado, como el primer cuerpo está compuesto por las siete virtudes cardinales y teologales, lo que unidas indican el camino hacia la salvación. En este caso, queda asentado en el propio basamento, junto a la introducción paulatina de la mayoría de virtudes del catecismo, como luchadoras en la moral de la difunta por no caer en el pecado ni en la vida ni en su camino al más allá. El solio regio, con sus atributos, quedan protegidos por cuatro virtudes alusivas al buen gobernante: virtud, majestad, gloria y fortuna. Finalmente se incluyen aquellas alegorías vinculadas a los sentimientos y emociones, por ende, al carácter más personal de la difunta. En este sentido, se observa cómo en las exequias fúnebres palermitanas dirigidas a la memoria de la reina María Luisa de Orleans y, concretamente, en el catafalco erigido para la ocasión, se proyectaron “*afectos tristes y alegres, las voces de la muerte y de la vida, dándose, en armonía musical, acentos absolutamente contrarios*” (Montalvo, 1689: 132), es decir, se proyectó en el lenguaje y estética propia del contexto histórico-artístico, generándose así todo un discurso por la salvación del alma de la difunta. Además, la mayoría de figuras escultóricas fueron representadas con carácter juvenil, en consonancia con la edad de la fallecida, resaltando como al morir se hallaba en “*la flor de la vida*” y, además, “*toda virtud es una manifestación o faceta de lo bello, lo verdadero o lo deseable*” (Ripa, 2007a: 437). Salvo excepciones donde se representaron viejas matronas -como la Justicia- u hombres -en el caso del Dolor.

Por todo lo anterior, se ha comprobado a lo largo de este artículo cómo la figura de Cesare Ripa ha centrado, de manera casi monográfica, el análisis del discurso iconográfico del túmulo de María Luisa de Orleans. Aún siendo así, las imágenes y textos aportados bien podrían haberse complementado con los emblemas, símbolos y representaciones de otros autores coetáneos a la construcción de esta arquitectura temporal. Sin embargo, este trabajo ha contribuido a demostrar, una vez más, la importancia de *La Iconología* de Ripa para los discursos emblemáticos, literarios y visuales del Barroco, especialmente en la representación simbólica de las arquitecturas efímeras. En este sentido, los atributos de los que fueron revestidas las estatuas del túmulo como la Prudencia, la Esperanza, la Templanza, la Castidad, la Paciencia y la Obediencia, hacen uso de unas formas y símbolos que no provienen de un catálogo basado en imágenes para usar en cualquier momento<sup>30</sup>. Sino que, en función del discurso que quiera emplearse, existe la posibilidad de reutilizar determinados iconos o elementos para diversos contextos, modificándose la composición conforme a los intereses demandados para la realización de la obra de arte en cuestión. No obstante, en la mayoría de las composiciones escultóricas se reducen los elementos que acompañan a la figura

---

<sup>29</sup> Gracias a la simbología de una estructura ochavada que alude a la inmortalidad, la cual se anhelaba para la memoria de la reina con estas honras fúnebres.

<sup>30</sup> Al igual que ocurre, por ejemplo, con el ciclo de virtudes de la Sala Capitular del Ayuntamiento de Toledo, donde las virtudes representadas se alejan de los modelos tradicionales. En Revenga, 2004: 148-159.

iconográfica en las fuentes literarias y gráficas primigenias, mientras que en las representaciones pictóricas se suelen ampliar estos elementos de acompañamiento por motivos decorativos, simbólicos y, sobre todo, espaciales<sup>31</sup>. De esta manera, la simbología y la significación dependerán del acompañamiento figurativo u ornamental que los creadores, mentores o comitentes estimen oportuno en cada obra artística (Revenga Domínguez, 2004: 148-159).

En el túmulo estudiado parece haberse procedido a la fusión de diversos emblemas pictóricos y a una lectura más libre de ellos. Este hecho da lugar a una nueva imagen escultórica, no dándose en todas las estatuas una “copia literal” en base a las virtudes presentes en las fuentes gráficas previas (Revenga Domínguez, 2004: 151). Cabe añadir que todos los motes que acompañan a las estatuas del catafalco regio fueron creados *ex profeso* para el evento luctuoso<sup>32</sup>. Un hecho vinculado, con gran probabilidad, a la individualidad con que se retrata en esta arquitectura efímera las diversas virtudes en función a la personalidad de María Luisa de Orleans. En este caso, las alegorías se tornan esenciales para legitimar el poder regio tras su muerte y recordar nuevamente las correctas acciones llevadas a cabo en vida por la difunta. Además, si nos fijamos, todas ellas quedan relacionadas directamente con la mano de Dios, no pudiéndose obviar el papel desempeñado por este en las operaciones gubernamentales, ya que nos situamos en un contexto histórico donde el poder político y el religioso difícilmente podrían dividirse en la Monarquía Hispánica, heredera del modelo absolutista francés.

En conclusión, se observa todo un despliegue ornamental tanto en el túmulo como en el evento fúnebre, como se puede corroborar en la siguiente afirmación: “*Las exequias palermitanas destacan, desde luego, por su asombroso esplendor, algo contrario a la etiqueta que preconizaba una menor exuberancia para las exequias de una reina muerta sin descendencia. En territorio italiano, por ejemplo, en Roma y Nápoles no se vio tal magnificencia*” (Bernat Vistarini y Cull, 2014).

## BIBLIOGRAFÍA

ALLO MANERO, M. A. “La mitología en las exequias reales de la Casa de Austria”, *De Arte*, nº 2, (2013), pp. 145-164.

BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T. (1999). *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal.

BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T. “Imágenes y textos en la muerte de María Luisa de Orleans. Los emblemas de las Noticias historiales (1690) de Juan de Vera Tassis”, *e-Spania*, 17 febrero 2014 [consulta 28 abril 2020] <http://journals.openedition.org/e-spania/23103>

<sup>31</sup> Máxime en la fiesta barroca, donde las arquitecturas efímeras erigidas requieren de ligereza y símbolos sencillos con carácter esquemático para ser comprendidos por los espectadores.

<sup>32</sup> De este modo, estas referencias no fueron extraídas literalmente de la compilación de Ripa, ni de otras fuentes compilatorias como, por ejemplo, la *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, obra de Bernat Vistarini y Cull.

- BONET CORREA, A. (1990). *Fiesta, poder y arquitectura. Aproximaciones al barroco español*. Madrid: Akal.
- GARCÍA DE LA TORRE, E. “Los Austrias y el poder: la imagen en el siglo XVII”, *Historia y Comunicación Social*, nº 5, (2000), pp. 13-29.
- GRIXALBA, C. (2002). *Amor y desamor en la corte*. Madrid: Libsa.
- LOPEZOSA APARICIO, C. “Solemne despedida. Brillante memoria. Las Exequias de María Luisa de Orleáns en Palermo a través de la Relación de Francisco Montalbo”, *Pecia Complutense*, nº 14, año 8 (2011), pp. 39-53.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. “Arte efímero y alegorías: la *Iconología* de Ripa en las exequias romanas de Felipe IV”, *Arslonga: cuadernos de arte*, nº 1 (1990), pp. 89-97.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. (2013). *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios de Europa Hispánica.
- MÍNGUEZ CORNELLES, V. et al. (2014). *La fiesta barroca. Los reinos de Nápoles y Sicilia (1535-1713), Triunfos barrocos*, vol. III. Castellón: Universitat Jaume I.
- MONTALVO, F. (1689). *Noticias funebres de las magestuosas exequias que hizo la felicissima ciudad de Palermo en la muerte de Maria Luysa de Borbon que escribia Fr. Francisco de Montalbo, de la religion de S. Geronimo*. Palermo.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A. A. (1988). *Museo pictórico y escala óptica con el Parnaso Español Pintoresco Laureado (1715-1724)*. Madrid: Ed. Aguilar.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P. “El ciclo de Virtudes de la Sala Capitular del Ayuntamiento: significado y fuentes emblemáticas”, *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, nº 2 (2004), pp. 148-159.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P. (2011). “El espectáculo del poder: entradas reales en el Toledo dieciochesco”, en CURIEL, G. (ed.): *Amans artis, amans veritatis*. México: UNAM, pp. 497-544.
- REVENGA DOMÍNGUEZ, P. (2012). “Metodologías, interpretaciones y tributos de la Historia del Arte”, en PALACIO PRIETO, J. L. (coord.): *90 años de cultura*, México: UNAM, pp. 87-126.
- REVILLA, F. (2012). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- RIPA, C. (2007 a y b) *Iconología*, 2 vols, Madrid: Akal.
- RUBIO, M. J. (2015). *Reinas de España. Las Austrias: siglos XV-XVII. De Isabel la Católica a Mariana de Neoburgo*. Madrid: La esfera de los libros.
- SAN MARTÍN AYLLÓN, I. (2016). *Politización de un mito: el caso de Hércules*. La Rioja: Universidad de La Rioja (Trabajo Fin de Grado s.p.).
- SEBASTIÁN, S. “La imagen alegórico-emblemática de los lugares geográficos: el catafalco de María [sic] de Borbón”, *Ars longa. Cuadernos de Arte*, 4 (1993), pp. 47-57.

# ARQUITECTURA HABITACIONAL AÇORIANA: O ESTUDO DE CASO DA MORADIA “MATA-VACAS”, SÃO MIGUEL-AÇORES

Azorean housing architecture: the case study of the “Mata-vacas” house, São Miguel, Azores

Creusa Maria Silva Raposo, Universidade Catolica Portuguesa<sup>1</sup>

Fecha de Recepción: 27/07/2019

Fecha de Aceptación: 01/06/2020

**RESUMO:** A presente investigação tem por base o estudo da arquitectura doméstica e popular da comunidade de Arrifes, da ilha de São Miguel, no Arquipélago dos Açores. De características invulgares quer na ilha, quer na Região Autónoma dos Açores, esta habitação apresenta particularidades que lhe valeram o epíteto de casa “mata-vacas” e até a menção de “bairro cubista”, aquando da referência a estes aglomerados compostos por este tipo de edificação, na documentação do século XX. A empena virada para a rua, a fachada na lateral, a existência de falsa apenas sobre a cozinha, a *eira*<sup>2</sup> ou o *polim*<sup>3</sup> são alguns dos elementos que se destacam e que conferem singularidade a esta casa. A localidade necessita de uma intervenção preventiva urgente, que sensibilize a população e as entidades locais sobre o valor do seu património edificado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Património Material, Arquitectura, Habitação, Açores, Ponta Delgada

**ABSTRACT:** The presente investigation is based on housing architecture and popular community of Arrifes, in the Island of São Miguel, archipelago of Azores. From unusual characteristics either in the Island or the Region, this housing presents particularities that earned it epithet *mata-vacas* and even the mention of *bairro cubista* when reference was made to these ways composed of this type of edification in 20th century documentation. The gable facing the street, the facade on the side, the existence of a “loft” only above the kitchen, the *eira* or the *polim* are some of the elements that are highlighted and provide singularity to this house. The parish needs urgent preventive intervention to raise awareness among the population and local entities about the value of their built heritage.

**KEYWORDS:** Material Heritage, Architecture, Housing, Azores, Ponta Delgada.

---

<sup>1</sup> Licenciada em Património Cultural e Mestre em Património, Museologia e Desenvolvimento pela Universidade dos Açores/ Membro da Sociedade Ibero-Americana de Antropologia Aplicada/ Portugal.

[creusamsr@gmail.com](mailto:creusamsr@gmail.com)/ 351 912612117

<sup>2</sup> O termo *eira* é aplicado pelos populares para designar o pátio da moradia.

<sup>3</sup> O termo *polim* não consta dos dicionários, pois é um regionalismo desta comunidade para designar um granel.

## INTRODUÇÃO

O presente ensaio tem como principal objecto de estudo o Património Material e de cariz habitacional na freguesia de Arrifes- São Miguel, Açores (Portugal), através da análise das moradias de origem popular denominadas por casas “mata-vacas”.

Quando descoberta a ilha de São Miguel, no arquipélago dos Açores, encontrava-se revestida por uma cobertura de árvores altas e arbustos assim como um intenso matagal. Deparados com um cenário de natureza indomada, os povoadores portugueses de quatrocentos e de quinhentos, tiveram de transformá-lo e preparar o seu novo habitat. (Almeida, 2012: 43 e 44).

Assim, só podemos imaginar a localidade que hoje denominamos por Arrifes, nos seus primórdios, coberta de densa vegetação e de muito arvoredado, como o loureiro, a faia, o cedro (Brito, 2004: 59 e 63) e o tamujo. (Lalanda, 2002: 16).

Para a exploração da terra recorreu-se aos métodos de roçagem e enfogueiramento (Almeida, 2012: 44) que, usados em simultâneo, possibilitaram o nascimento das primeiras clareiras. Teve lugar também a procura do bem essencial a todos os seres vivos: a água. Procedeu-se à criação de animais (Brito, 2004: 98) e à utilização da madeira para diversos fins. (Almeida, 2012: 9, e Costa, 2008: 9).

O sistema de divisão e posse da terra, baseado nas chamadas “dadas” ou “sesmarias”<sup>4</sup> (Brito, 2004: 105), atribuídas pelo Capitão do Donatário, onde o dono da terra tinha a obrigação de construir “cafua”<sup>5</sup> e “curral”<sup>6</sup>, roçar o terreno, efectuar benfeitorias e estabelecer acessos para uso comum, pretendia promover a fixação de núcleos familiares. A estrutura fundiária cristalizou muito cedo, em grande parte devido à vinculação dos bens (Borges, 2007: 35 e ss); ainda na primeira metade do século XVI, restringindo o homem comum ao contrato de locação das terras ou ao trabalho a soldo do proprietário. (Almeida, 2012: 139)

Os pequenos aglomerados ergueram-se consoante a morfologia permitiu, alcançando na íntegra, a orla costeira micaelense. (Almeida, 2012: 144 e 145) O “sítio” de Ponta Delgada na era de quinhentos apresentava-se primitivamente coberto de mato, constituindo um “solitário ermo”. Posteriormente passou de modesto lugar a pequena aldeia, mais tarde foi vila em 1499 (Frutuoso, 1981b: 168) e por último foi elevada a cidade em 1546. (Meneses, 2011: 50) Adquiriu território, população e produção, alcançando aproximadamente o terço da ilha em meados do século XVI. (Almeida, 2012: 158) Em contrapartida salientava-se a floresta entre os aglomerados, preenchendo o panorama natural e circunscrevendo o território, que Rui Almeida designa como “ermo”. Cabia-lhe delimitar os núcleos habitacionais e preservar a “reserva florestal”. Este manto verde era caracterizado como aposento do mágico e do fantástico, dos animais selvagens, dos refugiados, marginais e eremitas, que no silêncio procuravam a elevação do espírito.

---

<sup>4</sup> Nomes atribuídos para designar a forma de divisão e posse da terra nas ilhas portuguesas.

<sup>5</sup> Primitivo abrigo feito de madeira utilizado nos Açores.

<sup>6</sup> Local que abrigava o gado.

Surgem nos finais do século XV e inícios do século XVI modestas vias que permitiam a comunicação entre as áreas mais distantes e os aglomerados, conforme as necessidades de transporte de pessoas, animais e bens. (Almeida, 2012: 199) Nas centúrias seguintes, a estrutura viária aumentou: surgiram novos e melhores acessos, acompanhando as novas fixações.

Com uma área de aproximadamente vinte e cinco quilómetros quadrados, a actual freguesia de Arrifes encontra-se limitada pelas freguesias de Capelas, São Vicente Ferreira, Fajã de Cima, São Sebastião, São José, Relva e Covoada. Situa-se a quatro quilómetros a noroeste da cidade de Ponta Delgada, mais precisamente no planalto central da ilha verde, no sopé oriental do maciço da caldeira das Sete Cidades limitado pelas grotas do Contador e das Lajes (**Fig. 1**).



Fig. 1. Mapa da ilha de São Miguel com a freguesia de Arrifes assinalada a preto. Fonte: <https://sites.google.com/site/islandsaomiguel/mapa-da-ilha>

O cronista quinhentista Gaspar Frutuoso descreve a área em análise com vários picos, suas concavidades, charcos, lagos e lagoas com diferentes nomes e alguns proprietários (Frutuoso, 1981a: 145).

Esta comunidade diferencia-se da grande parte das localidades da ilha do arcanjo São Miguel, que devem a sua toponímia aos santos padroeiros das ermidas e igrejas paroquiais (Revista Insulana, 1948: 365). O seu nome tem origem no árabe “*al-rife*” que designa orla marítima, beira-mar ou rio, ala de montanhas, e é um termo comum, quer no continente português, quer nas ilhas (Lopes, 1968: 37; MACHADO, 1977: 320).

Segundo os diversos dicionários de Língua Portuguesa significa abertura em linha recta produzida no arvoredo pelo desgaste de ramos, atalhada e fina camada de terreno, onde aparece esporadicamente rocha subjacente (Dicionário Ilustrado da

Língua Portuguesa: 86; Figueiredo, 1996: 282). Nos Açores o termo é utilizado para designar um terreno de cultura nas encostas e que neste caso foi aplicado em razão da sua localização com solo acidentado, pedregoso, com pequenas arribas e por possuir um considerável número de picos e montes (Morais, 1961: 265).

Foi um povoado sensivelmente pequeno até finais do século XVII e inícios do século XVIII. Durante os séculos seguintes desenvolveu-se e a sua população aumentou consideravelmente pois os primeiros dados disponíveis para o estudo demográfico de Arrifes despontam apenas em 1719 indicando uma população residente de 336 *almas de confissão* e 150 *fogos* (Boavida, 1999: 31; Nogueira, 2002: 43).

A agricultura e a criação de gado estão intimamente ligadas ao crescimento e ao desenvolvimento desta freguesia. As actividades e o ritmo de vida dos seus habitantes foram marcados durante muito tempo pela agricultura (culturas dedicadas ao trigo, milho, pastel, espadana, beterraba, chicória, batata-doce, inhame, ananás, amendoim, vinha, árvores de fruto e tabaco), pela pecuária (com especial relevo na introdução de gado de aptidão leiteira no século XIX e ao grande crescimento a partir das duas Grandes Guerras) e pelos ciclos naturais a elas associados (Silva, 2016).

Não descurando o importante contributo da restante zona baixa oeste de Ponta Delgada (Brito, 2004: 152), a área mais rica na criação de gado foi e é a zona de Arrifes, considerada a maior bacia leiteira do Arquipélago. Actualmente possui pouco mais de sete mil habitantes e como principais actividades a pecuária e agricultura, e de forma menos significativa a indústria e os serviços.

## **A CASA “MATA-VACAS”**

Numa sociedade marcada por um profundo contraste socioeconómico, desde o primeiro século de povoamento, é natural que a arquitectura habitacional traduzisse esta realidade e disparidade de rendimentos vividos pela população.



Fig. 2. Casas tradicionais dos Arrifes. Na legenda da imagem pode ler-se: “Casas rústicas. Bairro cubista nos Arrifes, Ponta Delgada, S. Miguel”. É possível que se trate da Rua Amaro Dias a meados da centúria passada. Foto: cedida gentilmente pelo Museu Carlos Machado. Arquivo Fotográfico MCM (sem data).

Segundo Raquel Soeiro de Brito, a casa dos primórdios da colonização no arquipélago seria a “cafua”, uma pequena barraca de madeira coberta por colmo. Em seguida evoluiu para uma forma rectangular, térrea e com paredes de pedra ou barro, coberta por palha. Apresentava uma porta singela e uma janelinha. Mais tarde a cobertura de colmo ou de palha foi substituída pela de telha, de maior durabilidade e comodidade, e menor perigo de incêndios (**Fig. 2**). (Brito, 2004: 190 e 192)

Nos Arrifes encontram-se diversas tipologias do que podemos considerar como casa popular, no entanto, existe uma de características raras na ilha, quiçá no arquipélago, chamada de “casa típica” pela voz do povo.

Na freguesia existiram ruas inteiras de casas lineares, quase sempre de duas águas, edificadas perpendicularmente às ruas, paralelas umas às outras (Brito, 2004: 191), separadas pelas *eiras*. A fachada encontrava-se na lateral, com empena voltada para a rua e ostentava uma porta, ladeada por janelas ou possuía duas portas e janela. Uma das portas abre directamente para a cozinha e a central para o quarto do meio da casa. (**Fig. 3**).



Fig. 3. Casa no Beco do Amaral, de tipologia janela-porta-janela. Foto: Cláudio Pacheco, 2018.



Fig. 4 - Eira. Arquitectura, 2000: 141.

Transmitiam um aspecto de recolhimento em si próprias viradas para o pátio, (Insulana, 1953: 188) popularmente designado como “eira” e com uma pequena janela virada para a rua, e nenhuma abertura sobre as moradias vizinhas (**Fig. 4**).

O acesso primitivo era feito através da eira que protagonizava momentos de actividades domésticas e consequentemente de convívio. Aqui matava-se o porco, desfolhava-se o milho, debulhava-se o trigo, a fava, o tremçoço ou o feijão. (Segundo os diversos depoimentos recolhidos). Era também por este local que entrava e permanecia o carro de bois ou a carroça de leite. Algumas destas tarefas eram acompanhadas ao som da viola da terra e de alguns balhos.

No quintal coexistiam o galinheiro, o curral do porco, a retrete, uma pequena área para cultivo, a tolda de milho e o *polim*.

Estas são as principais características que distinguem a casa dos Arrifes das restantes e são essas particularidades que justificam a sua tipologia. São designadas por estilo “mata-vacas”, termo que designava a orientação do vento, pois todas se viravam de costas umas para as outras, devido ao clima local, de temperatura amena, mas muito ventoso, de orientação Norte/Sul. (Almeida, 2012: 52 e 210)

A forma mais rudimentar aproximava-se do quadrado, com uma janela na fachada e na lateral uma porta com ou sem janela, o que significa que apenas existia um quarto e cozinha. O interior era separado por uma parede de madeira.

As restantes tipologias eram de piso térreo podendo ser um pouco mais elevado do que a rua. Apresentava-se linear e de forma rectangular. O tecto era geralmente de duas e, em alguns casos, de três águas, neste sentido a mais pequena exibia-se voltada para a rua. (Almeida, 2012: 210) De forma pontual encontramos de uma água.

Os materiais de construção eram os regionais com a pedra crua e solta, tosca (Insulana, 1953: 45) e sem reboco. A cal aparecia somente em redor das janelas, portas e abaixo da cornija, sobressaindo do negrume do basalto aparelhado. (Brito, 2004: 192) O beirado apresentava-se curto com bicos revirados nos ângulos.

No interior as divisões eram feitas por tabiques de madeira (Brito, 2004: 192), podendo algumas casas possuir paredes em pedra, mas apenas para delimitar a cozinha do resto da casa. O chão exibia-se de terra batida verdascada até ficar entijolada. Em dias de festa podia ser coberto com rama de pinheiro.

Como se verifica na planta apresentada o número máximo de compartimentos era de três, correspondendo o maior ao meio da casa onde se situava a porta central. Este quarto servia de sala de estar e de jantar, de quarto de dormir, de zona de trabalhos domésticos, como a prática da costura, bordados, rendas e afins. (Entrevista A. M. Costa)

Do lado da rua ficava o quarto de dormir por vezes assoalhado e com forro. Apelidado de “quarto de estado” (Brito, 2004: 194) era essencialmente um quarto simbólico, com a melhor mobília que o casal conseguia adquirir. Não dormiam nele pois servia essencialmente em caso de doença ou morte, de nascimento de crianças ou para receber a família que regressava por algum tempo à terra natal. (Entrevista D. Aguiar)

Dormiam também na falsa como resultado do aproveitamento do espaço pequeno em que habitavam e que geralmente abrigava numerosas famílias. Era um falso piso que não se via, mas que existia, correspondendo ao aproveitamento interior. Constituído por barrotes e vigas de madeira, por vezes povoado de camas (Arquitectura, 2000: 20) e onde dormiam principalmente as crianças ou os filhos do casal, quando a casa era de tipologia mais pequena. Este sótão, geralmente baixo e parcial, construído apenas por cima da cozinha, deixava a sala com maior altura livre, ao contrário dos existentes no resto da ilha. Quando existe esta falsa surge por cima da porta da cozinha uma pequena janelinha a denunciá-la. Este tipo de falsa apenas existe nos Arrifes. (Arquitectura, 2000: 123) Despontam também tipologias onde a falsa é alteada sobre a cozinha aparecendo no exterior o volume sobrelevado no limite da edificação (Brito, 2004: 142).

No extremo da moradia marcava presença a cozinha. Ao fundo desta encontrava-se o forno, elemento indissociável deste espaço. A cozinha era geralmente ampla e considerada a zona mais importante da casa. Um arco de volta perfeita completo ou não, separava a chaminé. Aqui existia o lar popularmente chamado de pial. Era feito em pedra e nele se fazia o lume de lenha ou de carvão, sobre a qual a trempe ou grelha de ferro amparava as panelas, chaleiras ou a sertã (Brito, 2004: 194).

O espaço em volta da moradia era geralmente preenchido por diversos anexos dependendo da fonte de riqueza da família e da sua actividade. Era frequente a presença da tolda de milho<sup>7</sup> (por alguns designada como barraca de milho), de aparência frágil, composta por uma estrutura de varas e fasquias em forma de pirâmide (**Fig. 5**). Servia para a secagem e armazenamento das maçarocas de milho até às colheitas da estação seguinte (Arquitectura, 2000: 174).

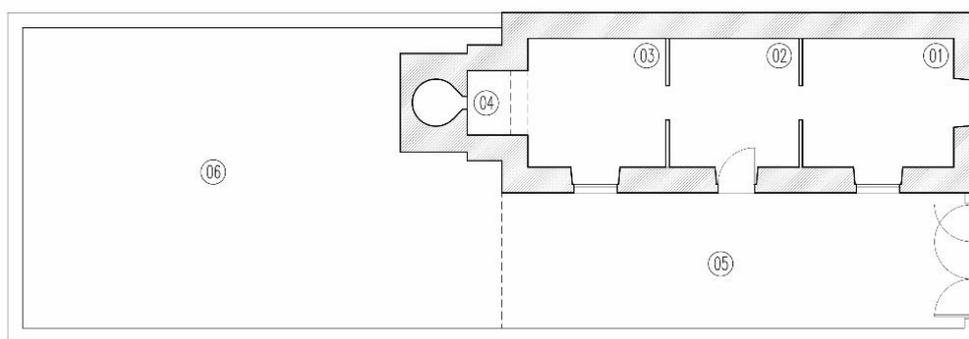


Fig. 5. *Planta da casa popular*, de tipologia janela-porta-janela (1- quarto de estado; 2- quarto do meio; 3- cozinha; 4- forno de lenha; 5- eira; 6- quintal). Realizado pelo Sr. Pedro Monteiro. Escala aproximada de 1: 150.

<sup>7</sup> Termo usado na freguesia em estudo.

Surgem também os granéis ou *polins* que são na verdade edifícios de apoio à actividade agrícola traduzindo-se em simples celeiros com o intuito de guardar os produtos da terra. Os abertos apresentam-se num volume paralelepípedo, cuja estrutura é composta por uma armação de varas dispostas ao alto, sobre um estrato de madeira suportado por barrotes apoiados em pequenos pilares de pedra ou de alvenaria (Arquitectura, 2000: 174). Mais frequentes nas casas consideradas de “gente amanhada”<sup>8</sup>, estava também presente o *polim*, nomeadamente o granel<sup>9</sup> fechado. Aparecem de volume semelhante ao granel aberto obrigando à abertura de vãos e à colocação de uma pequena escada de acesso pois também estão sobreelevados do chão (Arquitectura, 2000: 176) Surgem como pequenas casinhas de duas águas, telhadas e de paredes de madeira, revestidas por um escamado de tábuas (Fig. 6).



Fig. 6. O *polim* ou granel fechado. Pode ler-se: “Pátio lateral de uma casa nos Arrifes; Ponta Delgada, S. Miguel”.

Ao longo do tempo estas habitações foram sendo alvo de modificações com a aplicação de rebocos, pinturas, colocação de portões de ferro e muros de cimento, para além de passeios, ruas asfaltadas e iluminação pública (Brito, 2004: 141), no entanto, isto não foi o suficiente para perderem o traçado original, e sim a destruição total, parcial e/ou a conjugação pouco harmoniosa com novas arquitecturas e materiais, que se têm propagado no decorrer do novo milénio.

Com um olhar atento encontram-se pequenas insinuações do ambiente que existiu e foi aqui descrito, referente a décadas passadas, principalmente através das casas em ruínas ou em parcial abandono. É importante referir que no decorrer da

<sup>8</sup> Termo utilizado na comunidade em análise.

<sup>9</sup> O granel pode ser entendido como um celeiro simples.

investigação ocorreram inúmeras demolições sendo difícil encontrar um exemplar fidedigno da casa popular arrifense em bom estado de conservação (Fig. 7).



Fig. 7. Casa na Rua da Carreira. Foto: Cláudio Pacheco, 2018.

A freguesia de Arrifes possuía ainda uma variante desta tipologia que aproveitava o desnível do terreno. Apresentava-se de dois pisos e com balcão ou escada exterior. A mais comum surgia nas ruas de forma idêntica à casa que anteriormente analisamos, ou seja, eram edificadas paralelamente umas às outras e com a empena voltada para a via de comunicação (Brito, 2004: 141 e 191).

O piso superior mantém o mesmo traçado da anterior tipologia, com porta ao centro, ladeada por janelas de onde parte uma escada; ou duas portas e janela junto à rua. Aparece de forma pontual com duas janelas e porta.

No piso inferior podia variar entre meia loja debaixo dos quartos, onde apenas existia uma porta; de loja inteira que se prolongava por toda a edificação, traduzindo-se no aparecimento de duas portas a ladear a escadaria; sem porta e com algumas aberturas no balcão; ou no sistema de porta-porta-janela.

A loja situava-se no piso inferior da habitação, destinada a funções de armazenamento de géneros ou de apoio à actividade rural, incluindo a guarda de utensílios e zona de estábulo para os animais (Entrevista M. Moreira). A fachada apresentava geralmente uma janela se o piso fosse inclinado e duas janelas ou janela-porta correspondendo cada uma a um piso da casa.

O acesso era feito igualmente pela eira, local importante para as actividades agrícolas e de subsistência para a família. Aqui os anexos eram também uma presença constante, no entanto, o *polim* ou granel aparece fechado, mas com o mesmo intuito dos existentes nas casas anteriormente mencionadas. A diferença surge nas paredes que são de pedra e alvenaria com uma porta e janela.

O piso habitacional dividia-se de forma semelhante. Junto à rua ficava o quarto de cama, ao centro estava o quarto do meio onde se situava a porta principal e de onde partiam as escadas. Neste quarto de estar marcava presença um pequeno louceiro acompanhado por mesa e cadeiras (Entrevista M. Moreira).

No extremo encontrava-se a cozinha ampla com o forno-chaminé de ressalto ao fundo (Arquitectura, 2000: 154). Muitas vezes existia uma pequena janela na cozinha para dar claridade ou uma porta onde se colocava a pia de porco que dava directamente para o curral. Também neste local podiam coexistir pequenas escadas de serviço (Entrevista M. Moreira). A única parede de pedra encontrava-se aqui, pois a outra divisão era em madeira.

A falsa também era uma presença constante que se sobreelevava por cima da cozinha notando-se claramente no exterior a sua existência com uma janela e de forma pontual com duas (Brito, 2004: 142).

Na loja do lado extremo existia um arco inteiro onde se encontrava a manjedoura e dormiam os animais. Este espaço térreo correspondia no piso superior à cozinha, pois o restante espaço podia, ou não estar dividido por tabiques de madeira.

Estas casas estavam habitualmente associadas a proprietários rurais de média dimensão. Nos Arrifes, local de transição entre o centro urbano de Ponta Delgada e as freguesias mais afastadas, algumas lojas foram transformadas em pequenos espaços de comércio, o que justifica que determinadas casas desta tipologia apresentassem na fachada janela e porta, ao invés das suas congéneres de duas janelas (**Fig. 8**) (Arquitectura, 2000: 545).



Fig. 8. Casa na Rua dos Afonsos com janela e porta na fachada. Apresenta o *polim* ao fundo de pedra. Repare-se na antiga falsa que evoluiu para um novo compartimento sobre a cozinha. Foto: Cláudio Pacheco, 2018.

A casa “mata-vacas” contrasta com as casas mais abastadas que aparecem também com alguma expressão na freguesia de Arrifes. São de tipologias diferentes e menos claras distribuindo-se de forma esporádica pelos arruamentos. Estas edificações complexas se comparadas com as casas anteriormente citadas, pertenciam a lavradores mais providos de riquezas ou a comerciantes bem-sucedidos, e apresentam, por vezes, características comuns às casas eruditas. Possuem maior riqueza de pormenores exteriores com algum conforto e sofisticação. É frequente a presença de molduras nos vãos, de óculos decorados, de alpendres e balcões ou até mesmo de terraços. Apesar de tudo isto ainda estão longe da arquitectura característica das casas nobres (Arquitectura, 2000: 154).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as práticas, condutas, comportamentos, costumes e tradições, possuem uma relação com o espaço. O ser humano vive no espaço e no tempo, vive num determinado espaço físico e numa determinada época. Poirier afirma que todas as representações, imagens, mitos e cosmologias vivem em conjunto, uma vez que “(...) tudo aquilo que é conhecimento de um objecto ou de um fenómeno concreto existe no espaço e no tempo”. O vínculo de uma sociedade e dos seus membros com o espaço habitacional, encontra-se na disposição do território, ou seja, “(...) na sua forma particular de ocupação do solo, de estabelecimento dos homens e de repartição, das suas actividades ou dos seus trabalhos” (Poirier, 1998: 55), assim como na ligação que estabelecem com o espaço em que estão inseridos.

A habitação popular aqui analisada apresenta uma fisionomia invulgar e de excepção na ilha. Encontramos extensas ruas de casas lineares, marcadas por um ritmo alternado de pátio e construção, dispondo-se perpendicularmente à rua e virando-lhe a empena.

Ostentavam apenas uma janela virada para a via de comunicação. Tinham porta ao centro, virada para o pátio, ladeada por janelas ou possuíam duas portas e uma janela junto à estrada.

Eram viradas para a eira, onde estavam a retrete, o curral do porco, o galinheiro, a tolda e o *polim*.

Eram de uma forma geral de três compartimentos, onde o meio não correspondia a um corredor, mas a um quarto. Outra particularidade era a existência da falsa apenas sobre a cozinha.

Esta tipologia era vantajosa para protecção do vento, para a entrada do carro de bois e para a realização de trabalhos domésticos na eira. São designadas por estilo “Mata-Vacas”, no entanto, é curioso verificar a justificação de Raquel Soeiro de Brito:

*“(...) não consegui averiguar a razão desta anomalia, mas, no lugar, corre que tal plano foi feito para pagar menor contribuição camarária, uma vez que as casas assim dispostas viram para a rua a sua menor dimensão (...)”* (Brito, 2004: 191).

A casa com dois pisos e loja ou meia-loja, uma variante da casa popular, inclui ainda um balcão e escadas exteriores de acesso ao primeiro piso. Por outro lado, as casas abastadas dos ricos comerciantes são de tipologias diversas e menos claras, podendo apresentar-se com vários compartimentos e geralmente de dois pisos. Possuíam maior conforto interior e decoração arquitectónica diversa no exterior.

As fontes orais revelam-se de extrema importância neste estudo, pois sem o seu testemunho informações relevantes sobre a arquitectura e a história desta comunidade estariam perdidas.

Poderá afirmar-se que a freguesia de Arrifes necessita de uma intervenção preventiva urgente, que sensibilize a população e as entidades locais sobre o valor do seu património habitacional.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

AAVV (2001) *Dicionário Ilustrado da Língua Portuguesa*. Porto: Dicionários Editora, Porto Editora.

BOAVIDA MADEIRA, A. (1999): *População e Emigração nos Açores: 1766-1820*. Cascais: Patrimónia: Associação de Projectos Culturais e Formação Turística.

COSTA BORGES, Pedro Maurício (2007): *O Desenho Do Território e a Construção Da Paisagem na Ilha de S. Miguel, Açores: na segunda metade do século XIX, através de um dos seus protagonistas*. 2 vols. Coimbra: Universidade de Coimbra. Dissertação de Doutoramento na área de Arquitectura, especialidade de Teoria e História da Arquitectura apresentada na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

FIGUEIREDO, C. (1996): *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. 25ª ed. Vol. I. Venda Nova: Bertrand Editora.

FREITAS MENESES, A. (2011): *Antigamente, Era Assim! Ensaios de História dos Açores*. Ponta Delgada: Publiçor Editores, Nova Gráfica, Lda.

FRUTUOSO, G. (2005): *Saudades da Terra: Livro IV*. Ponta Delgada: Presidência do Governo Regional dos Açores, Instituto Cultural de Ponta Delgada.

GOULART ALMEIDA, R. M. (2012): *Território e Paisagem na Ilha de São Miguel: Séculos XV a XVIII*. Ponta Delgada: Direcção Regional da Cultura, Presidência do Governo Regional dos Açores.

GOULART COSTA, S. (2008): *Açores 9 ilhas, uma História*. Ponta Delgada: Presidência do Governo Regional dos Açores.

LOPES, D. (1968): *Nomes Árabes de Terras Portuguesas*. Lisboa: Sociedade de Língua Portuguesa.

MACHADO, J. P. (1977): *Dicionário Etimológico de Língua Portuguesa*. 3ª ed. Vol. I: A-B. Lisboa: Livros Horizonte.

NOGUEIRA LALANDA, M. M. (2002): *A Sociedade Micaelense no Século XVII: Estruturas e Comportamentos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

POIRIER, J. (1998): *História dos Costumes: O Tempo, o Espaço e os Ritmos*. Vol. 1. Paris. Editorial Estampa.

SILVA RAPOSO, C. M. (2016): *Arrifes: Urbanismo e Património Construído*. Ponta Delgada: Master Thesis, Repositório da Universidade dos Açores.

SOEIRO BRITO, Raquel. *São Miguel - a Ilha Verde: estudo geográfico (1950-2000)*. Ponta Delgada: Fábrica de Tabaco Micaelense. 2004. 2ª ed.

VIEIRA CALDAS, J. (coord.) (2000): *Arquitectura Popular dos Açores*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos.

## **EN TORNO AL RELICARIO SEISCENTISTA DE SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA, “A FIN QUE SE ENTIENDA MÁS LA DEVOCIÓN DE DICHO SANTO” EN LA CATEDRAL DE COIMBRA**

**Around the 17th century reliquary of Saint Tomas of Villanueva “a fin que se entienda  
más la devoción de dicho santo” in the cathedral of Coimbra**

**Nuno Cruz Grancho, ARTIS-IHA/ FLUL**

Fecha recepción: 14/06/2020

Fecha aceptación: 14/08/2020

**RESUMEN:** La devoción de Santo Tomás de Villanueva encontró particular expresión en territorio portugués en la Catedral de Coimbra, durante la segunda mitad del siglo XVII, contando con el empeño particular de los obispos D. Frei Álvaro de São Boaventura y D. João de Melo. De las relaciones iniciales entre la Iglesia conimbricense y el Cabildo valenciano, tendría lugar por parte de este último, un conjunto de regalos artísticos, entre los que sobresale el relicario de Santo Tomás de Villanueva, que integra actualmente el acervo del Museo Nacional Machado de Castro, trabajo que creemos salido de un taller de la ciudad de Valencia en la década de los ochenta del siglo XVII.

**PALABRAS CLAVE:** Plata, España, siglo XVII, relicario, Santo Tomás de Villanueva, Coimbra

**ABSTRACT:** The devotion of Saint Tomas of Villanueva found particular expression in Portuguese territory in the Cathedral of Coimbra, during the second half of the 17th century, with the particular commitment of the bishops Frei Álvaro de São Boaventura and João de Melo. From the initial relations between the Conimbricense Church and the Valencian Council, there would take place from the latter, a set of artistic offerings, among which stands out the reliquary of Saint Tomas of Villanueva, which currently integrates the collection of the Machado de Castro National Museum, work that we believe came out of a workshop in the city of Valencia in the eighties of the seventeenth century.

**KEYWORDS:** Silver, Spain, XVII Century, Reliquary, St. Thomas of Villanueva, Coimbra

## SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA: BREVE SÍNTESIS BIOGRÁFICA (1486-1555)

Nacido en el año de 1486 del matrimonio de Alonso Tomás García con D. Luisa Martínez de Castellanos, Tomás era natural de Fuenllana (Ciudad Real), reino de Castilla y arzobispado de Toledo, pese a lo cual su educación transcurrió en Villanueva de los Infantes, localidad de su madre (Vicente Orti, 1731: 2-3). Su infancia pasaría sin cualquier tipo de sobresalto en un núcleo de cinco hermanos de los que era el primogénito, en el seno de una familia de cristianos viejos, conociéndose el ingreso de algunos de sus miembros en instituciones eclesíásticas como el Santo Oficio, así como en el Clero Regular y Secular (Vicente Orti, 1731: 4).

Sus estudios superiores tuvieron inicio, aproximadamente, a la edad de 15 años, al ingresar en la Universidad de Alcalá de Henares en torno a 1501-1502, donde desarrolló sus estudios en Gramática, Retórica y Dialéctica, concluyendo en 1508 el Bachillerato en Artes (Vicente Orti, 1731: 4). Los estudios habrían de proseguir en Teología, pese a que algunos autores refieran no haber sido terminados (Melgar Viciosa, 2018: 20).

Tomó el hábito de los Agustinos en la ciudad de Salamanca en 1516 con la edad de treinta años, recibiendo la ordenación sacerdotal dos años más tarde. Iniciada su vida monástica, fray Tomás de Villanueva adquiere en el transcurso de esta etapa un gran prestigio intelectual y espiritual, que tendría como resultado la ocupación del cargo de Prior del convento salmantino por dos veces, Prior de la Provincia Bética, Provincial de la Provincia de Castilla y Definidor Provincial, conociéndose su desempeño al frente del Monasterio de Burgos, del que era prior en 1542 (Melgar Viciosa, 2018: 20).

En junio de 1544 es presentado por el Emperador Carlos V como Arzobispo de Valencia, cargo que aceptaría y cuya elección sería confirmada por el Papa Pablo III. Fray Tomás de Villanueva sería consagrado en la iglesia del convento de San Agustín de Valladolid en presencia del Cardenal de Toledo D. Juan Tavera (Melgar Viciosa, G., 2018: 21). Ya habiendo tomado posesión del cargo, que desempeñaría durante once años, sería *“aclamado com applauzo universal de toda a Igreja por Pay dos Pobres”*<sup>1</sup>, falleciendo en 1555 (Melgar Viciosa, G., 2018: 21), siendo sepultado en el convento valenciano de los Agustinos de Santa María del Socorro (Melgar Viciosa, G., 2018: 21). En 1618 el Papa Pablo V haría público el decreto de beatificación de Tomás de Villanueva, alcanzando la canonización en 1685 durante el papado de Alejandro VII (García, P. Q., 2019: 49).

Cuando se procedió a la exhumación del cuerpo en 1582, éste se encontraba intacto, incorrupto y exhalando un suave aroma, todas ellas señales de santidad. En detrimento de la extinción de las Órdenes Religiosas en 1834, llevada a cabo por la Desamortización de Mendizábal, sus restos mortales serían trasladados a la Catedral de Valencia, parte de los cuales quedarían expuestos a la devoción de los fieles en relicario propio (García, P. Q., 2019: 49-50) en la capilla de la que es titular.

<sup>1</sup> Arquivo da Universidade de Coimbra, IV-3.<sup>a</sup>-1-3, fl. 1.

## D. FREI ÁLVARO DE SÃO BOAVENTURA (1672-1683) Y D. JOÃO DE MELO (1684-1704), OBISPOS DE COIMBRA Y PRECURSORES DEL CULTO A SANTO TOMÁS DE VILLANUEVA

Era Frei Álvaro de São Boaventura natural de Madrid, en cuya Corte residían sus padres, D. Manrique da Silva (1er. Marqués de Gouveia y 6º Conde de Portalegre) y su mujer D<sup>a</sup>. María de Lencastre, hija del 3er. Duque de Aveiro<sup>2</sup> (Mendes, M. C., 2016: 11-113), lazo afectivo éste que puede justificar que años más tarde se estableciese un acercamiento de la Catedral de Coimbra al Cabildo de Valencia, ya que “*chegando a Portugal os eccos de tantos milagres, que o clarim da fama este santo apregoava por toda a Hespanha no anno de 1681*”<sup>3</sup>, y devoto que era de Santo Tomás de Villanueva, “*mandou levantar aras, & erigir capella nessa Santa Se a este tão milagroso Santo*”<sup>4</sup>. La misma se situaba en el eje de la puerta Especiosa de la Catedral Vieja de Coimbra, en la unión de la iglesia con el claustro, hallazgo ocurrido en el año 1939 (Craveiro, M. L. y Trigueiros, A. J., 2011: 51).

La deliberación del prelado conimbricense al promover el trato entre el Cabildo valenciano y la Catedral de Coimbra, concretada con éxito y bien servida por parte de éstos, llevaría al Cabildo valenciano a enviar una misiva de agradecimiento<sup>5</sup> que no pasará desapercibida, y que *vendo lhe deparava a ventura a oportunidade, que tantos desejavão de haver para esta Santa Sé de Coimbra hua Reliquia do Santo Prelado de Valença S. Thomás de Villa nova, & assim igualmente cortezes, que pios responderão os Reverendos Capitulares de Coimbra á aquella generosa oferta (...) pedirão muyto por mercê hua Reliquia do seu Santo Arcebispo Santo Thomás de Villa nova para desempenho da cordial devoção da Sé de Coimbra a aquella grande Santo*”<sup>6</sup>.

La respuesta a tan pía solicitud fue cabalmente acogida por el Cabildo valenciano, que acordó compartir parte de la reliquia que se guardaba en la catedral española, pasando a ocuparse ambas instituciones de la organización del viaje y transporte de la venerable reliquia<sup>7</sup>. Los canónigos de la Sé de Coimbra eligieron, ya durante el transcurso del gobierno episcopal de D. João de Melo, al Canónigo Luís de Loureiro y Albuquerque, Doctor en la Facultad de los Sagrados Cánones de esa ciudad, a quien cupo la conducción de la misma, como más adelante trataremos<sup>8</sup>.

D. João de Melo, natural de Évora, donde nació hacia 1650, fruto del matrimonio de D. Pedro Guedes (8º Señor de Murça) y D<sup>a</sup>. Luísa Távora, se convierte en el segundo prelado conimbricense envuelto en el proceso fundador del culto a Santo Tomás de Villanueva en la *Athenas Lusitania*. Instaurado el culto por su antecesor, la capilla entonces levantada vendría a dar cabida a la Hermandad del glorioso Santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia, contribuyendo a un mayor estímulo devocional ya latente en la ciudad, cuyos primeros estatutos datan

---

<sup>2</sup> *Collecçam de Documentos e Memorias da Academia Real de História Portuguesa*, Lisboa Ocidental, Oficina Pascoal da Silva, 1724, p. 172.

<sup>3</sup> AUC, IV-3.<sup>a</sup>-1-3, fl. 3.

<sup>4</sup> *Idem. Ibidem.*

<sup>5</sup> AUC, IV-3.<sup>a</sup>-1-3, fls. 3-3v.

<sup>6</sup> *Idem.* fl. 3v.

<sup>7</sup> AUC, IV-3.<sup>a</sup>-1-3, fls. 3v-4.

<sup>8</sup> *Idem.*, fl. 4.

de noviembre de 1687<sup>9</sup>. Como se alude, la “*Irmandade á honra & obséquio de Santo Thomas de Villa nova, em que não há duvida se alistarão por Irmãos do Pay dos pobres o melhor da nobreza & povo desta cidade de Coimbra*”<sup>10</sup>, y tal y como se refiere en el capítulo 13º de los estatutos, “*Que se não aceitem por Irmãos ou Irmãs pessoas que tiverem raça de judeu, mouro, ou herege, ou infâmia pública (...) para mayor honra e glória de Deus e de seu servo Thomás de Villa nova*”<sup>11</sup>.

Pedro Dias menciona, entre las expresiones artísticas conocidas sobre el personaje en estudio, la existencia de una pintura que se encuentra en la Catedral Nova de Coimbra, que según la tradición, representaba al santo patriarca de Valencia, y que se encontraba en mal estado de conservación cuando fue analizada por Nogueira Gonçalves con ocasión de la realización del Inventario Artístico del Distrito de Coimbra (Dias, Pedro, 1975: 329). Permanecía esta representación pictórica en mal estado de forma parcial, según deducimos en base a la imposibilidad relatada por Pedro Dias de transcribir la totalidad de la inscripción en ella contenida. Se añade a este registro pictórico otro escultórico, ambos custodiados en la Sé Nova de Coimbra, donde tuvimos la oportunidad de observarlos. Se trata, efectivamente, de una pequeña imagen de vestir que, como recoge P. Quintino García, llegó de la mano de Luís Loreiro e Albuquerque junto a la reliquia y relicario de Santo Tomás de Villanueva, y que acompañará a la misma en procesión “*em Charola muito bem ornada*” (García, P. Q., 1892: 264), que transportaron por los religiosos de Nuestra Señora de Gracia hasta la Catedral de Coimbra.

## EL VIAJE

*Thomas glorioso, vuestra heróica vida  
De virtudes, y exemplos coronhada  
Despues que Hespanha dexa edificada  
Quiere ver Lusitania esclarecida*  
(Sylva, M. C., 1690: 96)

Tuvo inicio el viaje del Canónigo Luís de Loureiro e Albuquerque el día 4 de septiembre de 1687, cuando parte desde Coimbra para la Corte portuguesa donde lo esperaba la embarcación que lo llevaría a Valencia, con dos paradas, la primera en Cádiz, seguida de otra en Alicante. Al final del viaje, y en calidad de huésped de D. Fray Juan Thomás de Rocaberte, arzobispo de Valencia, experimentará “*a magnificencia & singular urbanidade*” (Gonçalves, A. N., 1984: pp. 172), dado que se trata de un capitular de Coimbra y portugués, de quien todos los valencianos se confesaban simpatizantes, como se atestigua en los estatutos antes mencionados de la hermandad instituida en la Catedral conimbricense.

<sup>9</sup> AUC, IV-3.<sup>a</sup>-1-3, fl. 6.

<sup>10</sup> *Idem. Ibidem.*

<sup>11</sup> *Idem.*, fl. 14v.

Los registros descriptivos para la entrega de la reliquia y demás regalos que tuvieron lugar con ese motivo en Valencia, resultan en número bastante reducido, asumiendo por lo general un carácter sumario, sin descripciones de la solemnidad esperada en actos de esa naturaleza. Con todo, sabemos que en el inventario de las reliquias en posesión de la Catedral de Coimbra, con sus certificaciones autenticadas, se refiere el acto de entrega que el *“cabido de Valença deo a dois Capitulares para fazerem entrega da reliquia de Santo Thomas de Villa Nova, a saber os Doutores Bernardo Luiz Vidal e Joseph de la Torre Jorombelha ao Cabido de Coimbra, a certificação de como na dita reliquia a própria do gloriosissimo Santo”*.

Sin embargo, cuando la información disponible es debidamente analizada, nos permite la formulación de algunas hipótesis, entre ellas que la reliquia y el relicario regalados es el mismo que se encontraba a la veneración de los fieles en el altar de Santo Tomás de Villanueva en la catedral valenciana, conforme se deduce de las escasas referencias sobre el ofrecimiento de un relicario, como a continuación se transcribe:

*“Y certificamos nos otros los dichos cabildo (sic), y canonicos de la dicha santa metropolitana iglesia de Valencia, que la dicha reliquia, ó hueso del cuerpo del Santo Thomas de Villanueva, que damos, y imbiamos a la dicha santa iglesia de Cohimbra, es el mesmo (sic), y la misma enteramente que hasta aora ha estado collocada en la Capilla sussodicha de dicho Santo Thomas de Villanueva de la dicha santa metropolitana iglesia de Valencia, y que se le ha dado siempre culto, yveneracion, como reliquia de dicho santo exponiendola publicamente em (sic) todos los dias festivos, y chollendos en el altar de dicha capilla y dandola á adorar a todos que llegavam (sic) a aquella; pueste el mismo engaste de plata sobredourada (sic), que la ciñe, en que ha entregamos, y que por tal reliquia de Santo Thomas de Villanueva ha sido tenuta, venerada y reputada en la presente iglesia y ciudad de Valencia, por todos sus moradores”* (García, Q., 1892, p. 330 y Gonçalves, A. N., 1984: 173-174).

Tras la entrega de la reliquia al capitular de la Catedral de Coimbra tuvo inicio el viaje de vuelta, en el transcurso del cual se manifestaría el primero de los milagros, por intercesión de Luís de Loureiro e Alburquerque con ocasión del temporal que asoló la embarcación en la que hacía el viaje de regreso a Portugal, ya que *“não tinha de temer a embarcação, que trazia a uma Santo, que na liberalidade foi um César, visto como os mais empolgados mares sabem respeitar aos que tem animos de Cesar”*.

Con la llegada de canónigo a Coimbra el 18 de enero de 1688, aproximadamente cuatro meses después, se procedió a depositar la reliquia en aquel que era conocido como Convento de la Puente, casa de religiosos franciscanos, a la espera de la *“solemne entrada ao som de repiques & de hum universal applauzo de toda esta cidade de Coimbra, que então verdadeiramente parece se ria, ordenouse logo procissão de todo o clero, Religiões & Cabido para haverem de acompanhar até esta Santa Sé aquela preciosa Reliquia, que debaxo do palio quis trazer por sua devoção o Illustrissimo Senhor Bispo Conde D. João de Melo procedendo hum bem adereçado andor, em que se via a admirável Imagem, que hoje veneramos em Altar & Capella deste glorioso Santo, obra de hua mão muito prima & que por si se recomenda aos olhos. Collocada já a Santa Reliquia no Altar mor, impaciente a devoção dos moradores de Coimbra forão sem numero os que na quelle dia concorrerão a beijar*

*e venerar esta sua tão suspirava Relíquia & mayor foy ainda no dia seguinte o concurso do mais luzidio & illustre desta cidade & Universidade junto na mesma Sé, que estava ricamente ornada para festejar o tão grande Santo Hospede de manham & tarde*<sup>12</sup>. La ciudad de Coimbra se convierte con la llegada de la reliquia de Santo Tomás de Villanueva en la *Sancta Sanctorum* de las catedrales de Portugal, como refería el jesuita Joseph de Múrcia del colegio de la Compañía de Jesús de Coimbra.

## UN RELICARIO VALENCIANO DE LA SEGUNDA MITAD DEL SEISCIENTOS: PERSPECTIVA ARTÍSTICA

*Colocando aquel Thesoro*

*Divino, en portatil ara*

*Los paramos de Neptuno*

*Rompe em espumosa plata*

*(Vilhegas, A. de M. &, 1695: 133)*

El relicario de Santo Tomás de Villanueva, custodiado en el Museo Nacional Machado de Castro (n.º Inv. 6233; O142), se constituye como un ejemplar seiscentista, de plata dorada, estilísticamente encuadrado en la producción barroca española, con una alta probabilidad de ser un trabajo valenciano. Integrando aquella que es la colección de joyería de la citada institución museológica – entre otros objetos de cariz religioso provenientes de la Corte madrileña-, el ejemplar de análisis atestigua ya una presencia en la historiografía del arte portugués, que tendremos oportunidad de desgranar debidamente en el desarrollo de este capítulo.

A pesar de que las referencias archivísticas constituyen la prueba más sólida, éstas son en número bastante reducido, si bien permiten confirmar su procedencia y su vínculo a la Catedral de Coimbra. Así, se añade a todas las menciones citadas hasta ahora, la información descrita en el *Livro dos Acórdãos*, en el que se registra en los últimos días de noviembre de 1698, en transcripción de P. Quintino García, que “*O rev. cabido de Valença deu a custodia em que ella veiu de prata sobre dourada de feitio triangular. Está metida a santa reliquia em um cristal de três vidros, e dentro do thesouro d'esta catedral, onde estão as reliquias depositadas*” (García, P. Q., 1892: 263). Del mismo modo, debemos aludir al ítem constante en el inventario de 1710, alusivo al relicario, conforme a lo reflejado en la obra de António Nogueira Gonçalves, que pasamos a transcribir: “*Ha mais hum reliquario sobredorada com esmaltes azues, e hum corações de prata no simo do reliquario sobredorada, e outro coração no pé, tem de peso seis Marcos e duas onças, o qual não está no inventario velho, tem a reliquia de Santo Thomas, tem também vidrassas, as quais entram no dito peso*” (Gonçalves, A. N., 1944: 57-58).

En lo que concierne a la atención prestada a este ejemplar de orfebrería de plata religiosa, podemos constatar a través de la historiografía del arte nacional, que ésta se centra fundamentalmente en la obra de António Nogueira Gonçalves, a quien reconocemos el estudio más sistematizado en torno a la platería de importación

---

<sup>12</sup> AUC, IV-3.<sup>a</sup>-1-3, fls. 4v-5.

española, si bien restringida a la realidad conimbricense y pese a todos los condicionamientos propios de la época, principalmente las concepciones de gusto artístico nacionalista.



Fig. 1. *Custodia*, segunda mitad del siglo XVII, Museo Nacional Machado de Castro, Coimbra. Foto: José Pessoa (MatrizNet).

Igualmente irrefutable parece ser la indiscutible atribución de la participación del ejemplar en análisis en la célebre exposición de *Arte Ornamental Portuguesa e Hespánhola*, realizada en la ciudad de Lisboa en 1882, para la que tenemos algunas reservas en base a la que es la referencia constante en el inventario de la Colección del MNMC (Afonso, S. L., et al., 1992: 273), donde se atribuye a dicho relicario el ítem nº 399 del catálogo de la histórica exposición. En realidad, esta descripción no tiene cualquier semejanza con el relicario del arzobispo-patriarca valenciano, más bien concuerda más con otro objeto de esta tipología existente en esta misma institución con nº de inventario 6103 O-43 (Afonso, S. L., et al., 1992: 122-123).

Como parte integrante del que era conocido como el Museo de las Platas, permaneció allí hasta el año de 1911, cuando con ocasión de la Ley de Separación del Estado de la Iglesia, pasa a integrar el patrimonio del Estado y, consecuentemente, el Museo Nacional, bautizado de Machado de Castro. Tal cambio permitiría no sólo un mayor acceso al conjunto de objetos artísticos y, muy particularmente, al relicario de Santo Tomás de Villanueva, sino también a estimular el interés por parte de los estudiosos. En la práctica, la creación de los museos nacionales, y más concretamente del conimbricense, desencadenaría estudios en torno a sus colecciones, como atestigua la existencia, ya en 1911, de la publicación de un compendio de los objetos de joyería de la Sé de Coimbra (Gonçalves, A. A. y Castro, A., 1911: 26), y más tarde las obras de António Nogueira Gonçalves, producidas ya en la década de los cuarenta del siglo pasado, observándose un salto cualitativo en la medida en que aporta nuevos datos, resultantes de la investigación científica producida, y reproducidos en textos posteriores (Gonçalves, A. N., 1984: 170).

Hay que añadir el estudio firmado por Pedro Fias, dedicado a una pintura de temática de Santo Tomás de Villanueva, en el que señala la existencia del relicario y de la imagen de vestir, constituyendo el mismo una de las raras publicaciones en el contexto conimbricense, que como el propio autor refiere, si no era una temática exclusiva de la producción española, era seguramente mayoritaria (García, P. Q., 1892: 305-306). Formaba parte también del currículo expositivo del relicario su participación en la exposición conmemorativa del Mundo Português, celebrada en 1940 en la ciudad de Coimbra, como se menciona en el catálogo del inventario de joyería (Afonso, S. L., et al., 1992: 126), no conociéndose cualquier participación en exposiciones internacionales.

En lo esencial, el relicario se estructura en base, vástago y receptáculo piramidal acristalado, en el interior del cual se expone a la veneración de los fieles un fragmento óseo de Santo Tomás de Villanueva, ambos ofrecidos por D. Fray Juan Tomás de Rocaberte, arzobispo de Valencia, como ya tuvimos oportunidad de mencionar al inicio de este estudio. Debe tenerse también presente un conjunto de elementos morfológico-decorativos, entre los que se encuentran los elementos esmaltados, que toman formas ovaladas y triangulares, tan recurrentes en la producción española seiscentista y sin cualquier paralelismo con la realidad artística nacional contemporánea. Otros dos elementos llaman nuestra atención sobre la proximidad hacia una certera producción española, el primero el grueso anillo que corta radicalmente la unión del nudo en la parte superior del vástago, característica

que presenta una mayor implementación entre los plateros del país vecino comparativamente con sus congéneres portugueses. Incluye también dicho ejemplar la existencia de tres roleos calados, que permiten una mayor estabilidad al cuerpo del receptáculo, elemento que encuentra mayor eco en la producción española, donde conocemos ejemplares a partir del último tercio del siglo XVI, perdurando a lo largo de la centuria siguiente, como demuestra el ejemplar conimbricense, aunque sea más usual la existencia del número de cuatro roleos.

Iconográficamente, el relicario en cuestión ofrece otros elementos, también conducentes a su identidad, donante y posible procedencia, ya registrados en los estudios preliminares autoría de António Nogueira Gonçalves (Gonçalves, A. N., 1944: 57 y Gonçalves, A. N., 1984: 170). Ejemplo de ello son los tres emblemas en plata blanca adosados de forma intercalada al segundo registro de la base, entre cabezas de ángeles alados, donde es posible identificar un emblema de Nuestra Señora de la Asunción, atributo de la Catedral de Coimbra, vestigios del distintivo del Cabildo valenciano, y el corazón y traspasado por una flecha, insignia de Santo Tomás de Villanueva. Este último elemento, coronado por una cruz, era el mismo que ostentaba la vestimenta de todos aquellos que integraban la Hermandad erigida en la Catedral de Coimbra, “*branca, e mursa preta com hum coração nella encarnado com setta atravessado e hua cruz em sima do coração que são as armas do glorioso St.º Thomas*”. Identificada la identidad de la reliquia que se cobija en el ejemplar en cuestión a través de un conjunto de elementos iconográficos alusivos a la institución donante y receptora, éste, cuenta además con la inscripción en la orla de la base, que vincula la información antes referida: “*VALENTINA SEDES S. TH. A VILLA N.ª MAGNI AHTISTITIS SVI PRETIOSVM HOC LICET PIGNUS S.se CONIMVRICEN ECCL.æe DONO DEDIT*” (Afonso, S. L., *et al*, 1993: 126) .

El presente ejemplar, integrado dentro de los objetos de naturaleza devocional, no parece llevar la habitual triple marca, no permitiendo una atribución segura en cuanto a su autoría, centro de producción y contraste, que de este modo permanecen en el anonimato. No obstante, y atendiendo al hecho de haber sido un regalo del cabildo valenciano de manos de Bernardo Luís Vidal y Joseph de la Torre Jorombelha, podemos aventurar una aproximación al cargo del platero de la catedral de Valencia, que sabemos fue ocupado por los mejores plateros activos de la ciudad, en el transcurso de los siglos XVI y XVII, alternando no pocas veces dicho cargo con trabajos realizados para otras instituciones (Morató, F. C., 2006: 135 y Morató, F. C., 2018: 314).

Los maestros de la catedral eran en su mayoría orfebres de plata, tal y como se exigía a quien de forma permanente realizaba piezas de ámbito religioso. Entre las obligaciones inherentes al cargo se encontraba la responsabilidad, atribuida al platero, de mantener en perfectas condiciones los conjuntos de plata, a través de intervenciones por vía de restauración, limpieza y blanqueamiento, además de la obligatoriedad de ejecutar nuevas piezas para la catedral, pudiendo las mismas ser entregadas a orfebres externos a la sede de la Iglesia valenciana (Morató, F. C., 2006: 135-136).

Así, dentro de la perspectiva apuntada y, en el ámbito de los plateros activos en la catedral en un periodo susceptible de corresponder a la ejecución del relicario

conimbricense, aquel que nos suscita mayor posibilidad de ejecución de la referida pieza es Rafael Icart, que desempeñó el cargo entre los años de 1697-1685 (Morató, F. C., 2006: 135-137). Su vínculo con la catedral tiene lugar después de terminar las enseñanzas de plata en Artes y Oficios de Valencia (Morató, F. C., 2006: 147). Cabe destacar también al platero Jordán Travalón, que sucede a Icart en 1686 y de quien era discípulo, permaneciendo activo en el cargo de platero hasta 1701-1702 -años en los que se atribuye su muerte-, cronología que nos lleva a incluirlo en el ámbito de las posibilidades, en el caso de que el encargo hubiera sido entregado al platero de la catedral. Elemento clave para el estudio del relicario conimbricense lo constituye el prototipo de la misma tipología adquirido por la cofradía de la ciudad de Sagunto, su propietaria, al que reconocemos una elevada semejanza formal-decorativa. La poca información que obtuvimos para el mencionado ejemplar nos fue cedida gentilmente por la Dra. Inmaculada Traver Badenes, responsable de la intervención realizada para la colocación de un refuerzo para sostener la reliquia y, tal y como el ejemplar portugués, se encuentra atribuido a un taller valenciano en torno al año de 1680.

## BIBLIOGRAFÍA

VILHEGAS, Alexandre de Miranda &, Panegiricos. *Romance a Santo Thomas de Villanueva Arcebispo de Valencia, Acroamas Panegíricos com que a Santa Catedral Igreja de Coimbra Recebeu, Venerov, Aplaudido a Sagrada Reliquia do novo Taumaturgo Hespanhola, o Santíssimo, e Illustrissimo Arcebispo de Valença Sto. Thomas de Villa-Nova, dedicados ao muito Reverendo, e muito Illustre Cabido da Santa Metropolitana igreja de Valença*, (1690), 129-134.

AFONSO, Simonetta Luz, *et. al.*, (1992), *Inventário da Coleção do Museu Nacional de Machado de Castro, Ourivesaria sécs. XVI-XVII*. Lisboa, IPM.

COTS MORATÓ, F., Plateros en la Catedral de Valencia durante el siglo XVII, *Estudios de Platería: San Eloy*, Murcia: Universidad de Murcia, (2006), pp. 133-148.

COTS MORATÓ, F., Platería y Plateros de la Catedral de Valencia según Los Libros de Tesorería (1600-1700), *La Catedral Barroca: Iglesia, Sociedad y Cultura de la València del siglo XVII*, (Vol. I), Valencia: Institució alfons el magnànim centre València d'estudis i d'investigació, (2018), pp. 309-322.

CRAVEIRO, Maria de Lurdes, TRIGUEIROS, António Júlio Sj, (2011), *A Sé Nova de Coimbra*. Coimbra: Direção Regional de Cultura do Centro.

DIAS, Pedro, Um Quadro da Escola Valenciana na Sé de Coimbra, *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, (1975), pp. 329-337.

GARCIA, P. Q., Auto de entrega de uma Santa Relíquia del Gloriosissimo Santo Thomas de Villanueva, *Instituições Cristãs*, X anno, 2.<sup>a</sup> série, (1892), pp. 263-330

GONÇALVES, A. A., CASTRO, E., (1911), *Notícia Historica e Descritiva dos Principais Objectos de Ourivesaria Existentes no Thesoiro da Sé de Coimbra*. Coimbra: Imprensa Académica.

GONÇALVES, A. N., (1944). *As Pratas da Sé de Coimbra no século XVII*. Coimbra: MNMC.

MELGAR VICIOSA, Gerardo (2018), *Santo Tomás de Villanueva. Padre de los pobres, Formador e reformador del Clero, Evangelizador y misionero incansable*. Ciudad Real: Diócesis de Ciudad Real.

MENDES, Maria do Carmo, (2016), *A palavra da imagem: ideologias, funções e percepções na linguagem pictórica barroca em Portugal: a diocese da Guarda 1668-1750* (Dissertação de doutoramento, apresentado ao Instituto de História da Srta da FLUL). Lisboa: FLUL.

SYLVA, Manuel Carlos da, *Acroamas a la devota imagem y reliquia de Santo Thomas de Villa-Nueva que de Valencia hino a Coimbra, Acroamas Panegíricos com que a Santa Catedral Igreja de Coimbra Recebeu, Venerov, Aplaudido a Sagrada Reliqvia do novo Taumaturgo Hespanhola, o Santíssimo, e Illustrissimo Arcebispo de Valença Sto. Thomas de Villa-Nova, dedicados ao muito Reverendo, e muito Illustre Cabido da Santa Metropolitana igreja de Valença*, (1690), p. 96.

VICENTE ORTI, Joseph (1731), *Vida, Virtudes, Milagros y Festivos Cultos de Santo Thomas de Villanueva Arzobispo de Valencia, de la Ordem de N. G. P. San AAgustí*. Valencia: Juan González.

## **LUIS LERATE SANTAELLA (1910-1994): EL ACADEMICISMO EN LA MARCHA PROCESIONAL**

**Luis Lerate Santaella (1910-1994): the *academicism* on the processional march**

**José Luis de la Torre Castellano, Titulado Superior en  
Música**

Fecha de Recepción: 09/01/2020

Fecha de Aceptación: 26/03/2020

**RESUMEN:** Las aportaciones de los músicos y bandas de música militares a la Semana Santa van más allá del surgimiento de la propia marcha de procesión. Los distintos directores y compositores han creado todo un catálogo de marchas de procesión vigentes aún hoy día. Sin embargo, fuera de este ámbito, existen otra serie de compositores que se han encargado de aportar un nuevo estilo en la marcha procesional un tanto alejado de los parámetros establecidos por el espectro castrense. En este caso, nos planteamos un acercamiento al sevillano Luis Lerate Santaella (1910-1994) quien, desde su faceta academicista nos ha legado una serie de composiciones que, no tanto por la cantidad, sino por la calidad, han logrado perpetuarse en el repertorio bandístico de la Semana Santa y han sido sello inequívoco de una variante dentro de la marcha procesional.

**Palabras Clave:** Semana Santa, Banda de Música, Sevilla, Marcha de Procesión, Luis Lerate, Análisis Musical, Academicismo.

**ABSTRACT:** The contributions of musicians and military winds bands to Holy Week go beyond the appearance of processional march. The many conductors and composers have created a big catalog of processional marches still current today. However, on the other hand, there are others composers who have been responsible for providing a new style in the processional march away from the established parameters by the military world. In this case, we propose an approach to the sevillian Luis Lerate Santaella (1910-1994) who, from his academic side has left us a several compositions that, perhaps not quantity, but quality, have achieved to perpetuate themselves in the wind band repertoire of Holy Week and have been unequivocal signature of a type of processional march.

**Key Words:** Holy Week, Wind Band, Sevilla, Processional March, Luis Lerate, Musical Analysis, Academicism.

## INTRODUCCIÓN

Existe cierta aceptación de que el surgimiento de la marcha de procesión está ligado en parte a la música militar de finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, durante el siglo XX emanan ciertas variantes que se alejan del ámbito castrense para adquirir su rasgo propio dentro de los límites de un género poco variable.

Así, diferentes ejemplos de compositores del ámbito militar nos muestran la clara relación entre lo castrense y lo cofrade, destacando figuras de la Semana Santa de Granada, con Francisco Higuero Rosado (De la Torre, 2018: 169-189) y de Sevilla, con Pedro Morales Muñoz (De la Torre, 2019: 49-72), entre otros muchos.

Y es que, la música militar ayudó y contribuyó en gran medida a la consolidación del género cofrade en Andalucía, con especial mención a la ciudad de Sevilla y a los músicos militares que allí desempeñaban sus servicios. No sólo los acompañamientos musicales, sino también la ingente cantidad de marchas procesionales que han salido de las manos de compositores castrenses de la talla de Manuel López Farfán (1872-1944) (Otero Nieto, 2012: 248-253), Pedro Gámez Laserna (1907-1987) (Fernández de Latorre, 2014: 558), Pedro Morales Muñoz (1923-2017) (De la Torre, 2019: 49-72), Abel Moreno Gómez (1944) (Fernández de Latorre, 2014: 603-604), o la saga familiar de los Font (López Ramírez, 2018: 553), por citar los más destacados.

Sin embargo, no debemos perder de vista la existencia de otras corrientes al margen del ámbito militar dentro de la música cofrade que nos han ofrecido también grandes páginas de la música para la Semana Santa bien entrados en el siglo XX. Músicos ligados a las distintas formaciones civiles de las capitales o municipios andaluces, como el caso de Pedro Braña Martínez (1902-1995), director de la Banda Municipal de Sevilla (Otero Nieto, 2006: 172-183); de Juan Velázquez Sánchez (1942-2019), músico de la misma formación (Carmona, 2000: 218-219); o de Emilio Cebrián Ruíz (1900-1943), director de la Banda Municipal de Jaén (López Ramírez, 2018: 554-555). Músicos ligados a una vertiente más orquestal, como es el caso de José de la Vega Sánchez (1929-2010), violinista de la Orquesta Filarmónica de Madrid y de la OSRTVE<sup>1</sup> (Carmona, 2000: 178); o el de José Martínez Peralto (1898-1974), violinista y miembro de la Junta de Gobierno de la Hermandad de la Hiniesta (Carmona 2000: 197).

En este caso, queremos resaltar la figura de los compositores de la corriente más academicista, es decir, aquellos que, desde el ámbito académico reglado y sin estar ligados al mundo militar, también aportaron sus composiciones a esta festividad. Así, las décadas centrales y finales del siglo XX, como hemos visto, fueron especialmente prolíficas para la composición cofrade en el ámbito académico sevillano, y dos figuras clave destacaron por encima del resto: Antonio Pantión Pérez (1898-1974) (Álvarez Cañibano, 1999: 442) y Luis Lerate Santaella (1910-1994). Autores que nacieron al albor del surgimiento de la marcha procesional, que

---

<sup>1</sup> Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.

compartieron aulas en el recién creado Conservatorio Superior de Música de Sevilla y que aportaron al género cofrade célebres composiciones que aún hoy día perduran en los repertorios de las bandas de música que acompañan los desfiles procesionales. En nuestro caso, nos centraremos en la figura del segundo, para analizar un estilo muy particular que presenta variaciones con respecto a algunos aspectos de la marcha procesional ya establecida.

## **APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA**

La bibliografía y las referencias a la biografía del músico y compositor son bastante escasas y se encuentran muy dispersas. Por lo tanto, en esta aproximación biográfica trataremos de ordenar toda esta información, consiguiendo un discurso cronológico en torno a la vida de nuestro autor.

Parece bastante claro que Luis Lerate Santaella nace y muere en la misma ciudad: Sevilla. Nace el 20 de octubre de 1910 y muere el 23 de marzo de 1994 (Carmona, 2000: 191). Proviene de una familia de músicos de Cádiz por parte de padre. Así, según fuentes familiares, dos de sus tías fueron miembros de la Orquesta Nacional de Madrid y, según crónicas de la época, parece ser que su abuelo paterno, Agustín María Lerate, ostentó ciertos cargos en la Academia Filarmónica de Santa Cecilia, fue profesor de piano y obtuvo un Real Permiso para la construcción de arpas a pedales, regentando, además, una tienda de música en Sevilla. También escribió y editó un método de solfeo y otro de canto (Aguilar, 2017: 76-77). Con su padre, Agustín Lerate y Castro (1877-1931), profesor de piano en la Academia Filarmónica Santa Cecilia de Cádiz (De la Rosa, 2014: 262-264), comenzaría los estudios musicales de solfeo y violín a una corta edad.



Foto 1. Doña Francisca Lerate Santaella (¿-1977). En primer plano junto a seis de la catedral de Sevilla, Telmo Vela y los hermanos Manuel y Diego Pantión, entre otros. Tomada de Otero Nieto, 1997.

De su hermana, Francisca Lerate Santaella (¿ - 1977)<sup>2</sup>, sabemos poco de momento. Tenemos constancia de que fue una reputada violinista de la época<sup>3</sup>, que consiguió numerosos premios y que actuó como solista en diferentes recitales interpretando, entre otras, obras de su hermano (García López, 2018: 182-183). Además, consiguió la plaza de Auxiliar Numeraria de Violín en el Conservatorio Profesional de Sevilla en 1965 según la Orden de 16 de febrero del Ministerio de Educación Nacional publicada en BOE en marzo<sup>4</sup>.

En 1918 inicia sus estudios de violín con el concertista Fernando Palatín y Garfias (1852-1927) cuando éste vuelve de París y se dedica a la docencia en la Academia de Música de la Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País (Medina, 1999: 387), creada en 1892 con una clara misión pedagógica junto con otras instituciones de Sevilla que fueron los polos de atracción de la actividad musical de principios del siglo XX (Zalduondo, 1997: 656-657); siendo Lerate uno de los alumnos más brillantes del célebre concertista. Celebra su primer concierto público a la edad de 13 años el 10 de mayo de 1924, organizado por la Sección de Música del Ateneo de Sevilla, actuando en uno de los dos conciertos que organizaría la entidad entre mayo de 1924 y enero de 1925 para promoción de compositores e intérpretes sevillanos (Zalduondo, 1997: 658). Más tarde, el 30 de mayo de 1925, ganaría por oposición el premio Falla en el mismo Ateneo, instituido por la Sociedad Sevillana de Conciertos (Muñoz-Torrero, 2017: 154-155) y creado ese mismo año con el objetivo de promocionar a los jóvenes músicos sevillanos dentro de esa labor pedagógica y de interconexión con el resto de instituciones musicales sevillanas (García López, 2014: 126-127).

A partir de 1925, Lerate continuaría su formación musical en las áreas de armonía y contrapunto con los maestros de capilla de la Catedral de Sevilla, Eduardo Torres (1872-1934) y Norberto Almandoz (1893-1970), este último también organista por oposición (Sagaseta, 1999: 298); y profesores ambos de la Academia de Música (García López, 2015: 108). Curiosamente, ambos contribuyeron al género cofrade con obras litúrgicas para los cultos de la sevillana Hermandad de Pasión entre 1927 y 1929, en el momento en el que instruían a Lerate (Justo Estebanz, 2019: 354); y para las hermandades de la Amargura y San Isidoro en el caso de Torres, y Candelaria en el caso de Almandoz (Melguizo, 1992: 132). En este sentido, resulta llamativo que, a pesar de la relación con sus dos principales maestros en Sevilla, y a pesar de la enorme importancia que cobró Torres en la composición litúrgica y coplas para las hermandades sevillanas (Otero Nieto, 1997: 354), la obra de Lerate no tenga mayor recorrido en este tipo de composiciones.

---

<sup>2</sup> ABC, domingo 10 de abril de 1977, p. 41.

<sup>3</sup> ABC, Sevilla, martes 19 de octubre de 1937, p. 17 y ABC, Sevilla, miércoles 23 de noviembre de 1938, p. 21.

<sup>4</sup> ORDEN de 16 de febrero de 1965 por la que se nombra a doña Francisca Lerate Santaella Auxiliar numeraria de «Violín» del Conservatorio Profesional de Música de Sevilla, en *BOE*, nº 64, 16/03/1965, p. 4011.



Foto 2. Don Norberto Almandoz (1893-1970), junto a parte de la Capilla de la Catedral de Sevilla en una de las procesiones anuales organizadas por el Cabildo Metropolitano. Tomada de Otero Nieto, 1997.

En 1928, tras las oposiciones de octubre, conseguiría una beca otorgada por el Ayuntamiento de Sevilla para estudiar en Madrid, ingresando en su Real Conservatorio. Allí continua sus estudios de solfeo con José Robles; violín con José del Hierro (1864-1933); historia de la música con José Forns (1898-1952); armonía con Pedro Fontanilla, alumno predilecto de Emilio Arrieta (Iglesias, 1999: 213), y Conrado del Campo (1878-1953); y música de cámara con Rogelio del Villar (1875-1937) (Muñoz-Torrero, 2017: 155).

Tan solo dos años después, Lerate regresaba a su Sevilla natal para pasar el verano con los Diplomas de 1ª clase de Música de Cámara y de Violín por el Real Conservatorio de Madrid y con el prestigioso Premio Sarasate que convocaba el centro para los alumnos de violín (Muñoz-Torrero, 2017: 156). La prensa sevillana de la época se hace eco de este prestigioso galardón:

*“Don Luis Lerate Santaella, alumno del ilustre profesor D. José del Hierro, ha sido uno de los cuatro discípulos del CMonsevatorio a quienes se han concedido, distribuyéndolo, el premio Sarasate”.<sup>5</sup>*

*“[...] Agregó<sup>6</sup> que le había visitado el joven músico D. Luis Lerate Santaella, pensionado por nuestro ayuntamiento mediante oposición, para darle gracias por el valioso apoyo que le había prestado.*

<sup>5</sup> ABC, Madrid, Edición de la Mañana, jueves 3 de julio de 1930, p. 38. En dicha noticia aparece la errata en el vocablo “CMonsevatorio” en lugar de “Conservatorio”, que sería la palabra correcta.

<sup>6</sup> El alcalde de Sevilla sería el que recibiría a D. Luis Lerate.

*Para demostrar el aprovechamiento con que ha hecho sus estudios, presentó al conde de Halcón las notas de sobresaliente, obtenidas en los exámenes de dos cursos, habiendo ganado el Premio Sarasate y diploma de primera clase en Música de salón.*

*El alcalde se congratuló de los éxitos del joven pensionado por el Ayuntamiento sevillano, expresándole su felicitación. [...]*<sup>7</sup>

Posteriormente, en octubre, Lerate decide marchar a París y, a pesar de no obtener la beca de la Diputación de Sevilla, consigue de nuevo un estipendio del Ayuntamiento de Sevilla para continuar sus estudios, en este caso, en la Escuela Normal de Música de París, con nombres propios del panorama musical parisino, como el de Nadia Boulanger (Muñoz-Torrero, 2017: 156).

De forma activa participa en conciertos y recitales, tanto en París como en su Sevilla natal, como solista o acompañado de otros compañeros o de su propio profesor, tal y como atestiguan diferentes crónicas en prensa de la época:

*“A las nueve y media de la noche del jueves 29 del corriente se celebrará el séptimo concierto del presente curso y en el que nuestro paisano el violinista D. Luis Lerate, acompañado al piano por D. Manuel Navarro [...]*<sup>8</sup>

Incluía este concierto obras de Franck y Manuel de Falla, dando muestra de la vanguardia musical española y las reminiscencias de la música francesa tras su paso por la capital parisina.

En 1936, es nombrado por el director del Conservatorio de Música de Sevilla Ernesto Halffter, sustituto de Norberto Almandoz como catedrático de composición durante dos cursos consecutivos, quien a su vez había ocupado dicho cargo en sustitución de Eduardo Torres tras el fallecimiento de éste (García López, 2015: 109). En 1941, es nombrado profesor auxiliar interino de Música de Cámara, obteniendo finalmente esta plaza como numerario en 1945 por concurso-oposición<sup>9</sup>. Además, en 1948 fue nombrado profesor especial de solfeo de forma interina, obteniendo, de nuevo por concurso-oposición, la plaza definitiva en 1950<sup>10</sup>. Finalmente, en 1961 accedería a su último puesto en dicha institución como Catedrático de Música de Cámara por oposición<sup>11</sup>, habiendo ocupado el puesto de forma interina desde 1959 (Muñoz-Torrero, 2017: 156-157).

A este respecto debemos notar que la entrada del maestro Lerate en dicha institución se produjo en el único año en el que Halffter ejerció de Director del centro

<sup>7</sup> ABC, Madrid, Edición de Andalucía, domingo 20 de julio de 1930, pp. 27-28.

<sup>8</sup> ABC, Madrid, Edición de Andalucía, martes 27 de enero de 1931, p. 31.

<sup>9</sup> ORDEN de 28 de marzo de 1945 por la que se nombra Profesor auxiliar numerario de «Música de Cámara» del Conservatorio de Música y Declamación de Sevilla a don Luis Lerate Santaella, con el sueldo o gratificación anual de 4000 pesetas., en BOE, nº 106, 16/04/1945, p. 3021.

<sup>10</sup> ORDEN de 20 de junio de 1950 por que se nombra a don Luis Lerate Santaella, mediante concurso-oposición, Profesor Especial de «Solfeo y Teoría Musical» del Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Sevilla, en BOE, nº 186, 05/07/1950, pp. 2940-2941.

<sup>11</sup> ORDEN de 18 de abril de 1961 por la que se nombra a don Luis Lerate Santaella Catedrático numerario de «Música de Cámara» del Conservatorio Profesional de Música de Sevilla en virtud de concurso-oposición, en BOE, nº 115, 15/05/1961, p. 7320.

y, probablemente no se debió únicamente a éste, pues Halffter fue suspendido de sus funciones según decreto de 8 de noviembre de 1936 y, además, ni siquiera se encontraba en Sevilla durante el inicio del curso (García López, 2017: 198-202). Tras las oposiciones abiertas y públicas celebradas en 1935, algunas plazas quedaron desiertas, con lo que no es descabellado pensar que Almandoz, nombrado en 1934 Catedrático de Contrapunto y Fuga y director de hecho del centro tras la destitución de Halffter (García López, 2014: 133-137), fuera el verdadero valedor de Lerate para su inclusión en el claustro. De todos modos, no podemos descartar tampoco que Halffter hubiera pensado en el músico sevillano, pues coincidieron en la etapa en la que el compositor estuvo al frente de la Orquesta Bética de Cámara (García López, 2017: 188) y Lerate actuaba como violín en la misma hacia 1924 antes de partir hacia París.

Paralelamente a esta actividad en el Conservatorio de Sevilla, lleva a cabo otras labores docentes en diferentes instituciones, como el puesto de ayudante de clases prácticas de música del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza San Isidoro de Sevilla, donde también fue director de coro entre 1963 y 1969. Fue nombrado profesor de la Cátedra de Violín del Hogar de San Fernando del Ayuntamiento de Sevilla como interino en 1942, ocupando más tarde en propiedad dicha plaza tras las oposiciones de 1946. Y en 1956 sería nombrado profesor titular de Música de la Universidad Laboral de Sevilla por concurso de méritos (Muñoz-Torrero, 2017: 157).



Foto 3. Don Luis Lerate Santaella (1910-1994) –primero por la izquierda en segundo plano- junto a otros músicos de la época. Tomada de Otero Nieto, 1997.

Precisamente, en uno de sus muchos conciertos en colaboración con diversas entidades, y gracias a la buena relación de Almandoz con Mota (Rector de la Universidad de Sevilla), Lerate participa en un concierto celebrado el 28 de enero de

1937 estrenando su obra *A Ravel. Improvisación*, a la cual Almandoz recrimina sus aires *debussynianos* (García López, 2018: 190-191), lo que nos lleva a pensar que Lerate desarrolló esas vanguardias musicales en su obra camerística.

Así mismo, compagina su actividad docente y concertista solista con la música de cámara y orquestal en diferentes instituciones. Fue Concertino de la Capilla Musical de la Catedral de Sevilla, violinista fundador de la Orquesta Clásica de Madrid, socio fundador y concertino de la Orquesta Bética de Cámara y fundador del Trío Clásico de Sevilla (Muñoz-Torrero, 2017: 156). Este aspecto de colaboración en varias instituciones no debe extrañarnos habida cuenta de que ya desde la década de los años veinte la interrelación entre instituciones musicales en Sevilla era más que frecuente, siendo su profesor Eduardo Torres uno de los máximos exponentes (Zalduondo, 1997: 659-660).

Finalmente, se jubilaría del Conservatorio Superior de Música de Sevilla como Catedrático de Música de Cámara el 20 de octubre de 1980.

Con independencia de la actividad docente, Lerate trabajaría también en el mundo de la composición. Así, nos legaría más de cien obras de cámara, entre las que destacamos su *Fantasia* para violín y piano (1961), ganadora del Premio de Composición José María Izquierdo del Ateneo de Sevilla, o su obra *Scherzo Bético* (1948) sobre dos motivos andaluces, que recibiría la mención honorífica en el mismo certamen<sup>12</sup>.

Como instrumentista, además de los conciertos como solista cabe destacar los premios obtenidos, como el otorgado por la Unión Radio de Sevilla en 1935, que obtendría antes de su labor docente y otros ya citados.

El 22 de noviembre de 1939, curiosamente día de Santa Cecilia, Patrona de los Músicos, Luis Lerate contrae matrimonio con Dña. María Teresa de Castro Quirós en la Iglesia Parroquial de Santa Ana, actuando como testigos del enlace Juan Lerate, Antonio F. de la Torre, Antonio Lerate y Víctor Aguilar; y como padrinos los padres de la novia, José R. de Castro y Antonia Quirós<sup>13</sup>. Fruto de dicho enlace matrimonial nacen sus tres hijos, que a día de hoy son la guarda y custodia de su memoria y su obra.

Fallece en 23 de marzo de 1994 en Sevilla.

---

<sup>12</sup> GUTIÉRREZ JUAN, F. J.: «Del pregón del 48 al Miércoles Santo» en *El Correo de Andalucía* [en línea], 3 de abril de 2012, <<https://bit.ly/37AC5hK>> [Consultado 18/12/2019].

<sup>13</sup> ABC, Madrid, Edición de Andalucía, sábado 25 de noviembre de 1939, p. 13.



Foto 4. Don Luis Lerate Santaella (1910-1994). Fotografía cedida por la familia.

## OBRA PROCESIONAL

Las composiciones de música procesional de Luis Lerate son reducidas frente a sus composiciones para música de cámara, a saber: *Cristo del Buen Fin* (1948), *María Santísima del Dulce Nombre* (1955), *Nuestra Señora de las Mercedes* (1957), *Cristo del Mayor Dolor* (1989) y *Jesús Ante Anás* (1992). Todas ellas compuestas aproximadamente en la segunda mitad del siglo XX, ocupando ya la plaza de Catedrático en el Conservatorio de Sevilla, con un amplio lapso de tiempo cercano al medio siglo entre la primera y la última, y en un momento de auge de la marcha procesional en Sevilla (Sánchez, 1992: 64-65).

Dentro de su obra, es evidente que, por su trabajo y dedicación, la música de cámara ocupará un lugar privilegiado. En esta faceta caben destacar obras de cámara compuestas para voces mixtas con acompañamientos de piano o guitarra; violín y piano, cuartetos de cuerda, sextetos de cuerda con piano; clarinete y piano o un motete para oboe, clarinete y fagot; entre otras ya citadas. Además, destacamos las interpretadas por su hermana en el concierto celebrado en el Conservatorio de Sevilla en marzo de 1948<sup>14</sup>, cuya crítica en el periódico del día 17 de ese mes firma Almandoz (García López, 2016: 385-386): *Gavota*, *Minueto*, *Capricho* y *Danza Miniatura*, para violín y piano; y *Fantasia* y *Scherzo* para quinteto; haciendo referencia a las reminiscencias de la música *debussiniana* y vanguardista parisina en dichas composiciones.

Podemos citar también el “Himno de los Boinas Rojas” compuesto en colaboración con Antonio Sáenz y letra de M. Casado Rubio, que tuvo cierta

---

<sup>14</sup> ABC, Sevilla, “Conservatorio. Concierto de obras de Luis Lerat”, miércoles 17 de marzo de 1948, p. 11.

importancia en el inicio del franquismo tras la Guerra Civil (García Merino, 2015: 237).

Así pues, las composiciones cofrades de Lerate no destacan por su cantidad, sino por la calidad de las mismas, guardando todas ellas una fuerte relación en ciertos aspectos musicales, como la estructura, la armonía, la melodía, el contrapunto, etc.

Cronológicamente, como ya hemos visto, *Cristo del Buen Fin*<sup>15</sup> fue su primera marcha procesional. Se compuso en 1948 a instancias del pregonero Miguel García<sup>16</sup>, y se estrena ese mismo año por la Banda Municipal de Sevilla en el pregón de la Semana Santa, siendo dedicada a la hermandad homónima (Castroviejo, 2016: 293). El propio autor revisa e instrumenta la marcha febrero de 1981 para adaptarla a la plantilla de la Banda Sinfónica Municipal de Sevilla, apareciendo el subtítulo de “marcha procesional” (Gutiérrez Juan, 2009: 81).

Unos años más tarde, en 1955, vería la luz la que es, sin duda, su marcha más conocida y celebrada: *María Santísima del Dulce Nombre*<sup>17</sup>. Dedicada a la hermandad del Martes Santo radicada en la iglesia parroquial de San Lorenzo Mártir, fue instrumentada por su amigo Vicente Mas Quiles, en ese momento director de Soria 9, y estrenada por esta formación en la Semana Santa de 1956 (Castroviejo 2016: 293-294). En este caso, en el primer compás de la partitura se puede leer “solemne” (Gutiérrez Juan, 2009: 81-82).

Su hermano, Antonio Lerate fue uno de los fundadores de la hermandad del Tiro de Línea, además de su Hermano Mayor. Es quizás esa la razón por la que su Titular Mariana diera nombre a su siguiente composición cofrade, *Nuestra Señora de las Mercedes*<sup>18</sup>, compuesta en 1957 y estrenada en la primera Estación de Penitencia en 1958 (Castroviejo, 2016: 294). El propio autor la revisaría también en 1981 para adaptarla, de nuevo, a la plantilla de la municipal sevillana (Gutiérrez Juan, 2009: 81).

De sus dos últimas marchas existen pocas referencias. Quizás por el tiempo que transcurrió hasta su composición, quizás por ser eclipsadas por su segunda marcha, quizás por el volumen de composiciones que ya veían la luz en el final de siglo cofrade sevillano; lo cierto es que poco conocimiento se tiene de las mismas en cuestiones históricas.

Así pues, pasarían más de treinta años hasta que vieran la luz sus últimas composiciones cofrades: *Cristo del Mayor Dolor*<sup>19</sup>, en febrero de 1989, y *Jesús ante*

---

<sup>15</sup> BANDA DE MÚSICA NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES DE OLIVARES - TEMA, *Cristo del Buen Fin* [YouTube video], 5 de febrero de 2016. <<https://youtu.be/keY-DojBetY>> [Consultado 06/12/2019].

<sup>16</sup> GUTIÉRREZ JUAN, F. J.: «Música, a pesar de lo cofrade», en *Diario de Sevilla* [en línea], <<https://bit.ly/37jOZsC>> [Consultado 12/12/2019].

<sup>17</sup> PABLO RAMÍREZ, *María Santísima del Dulce Nombre* [YouTube video], 25 de julio de 2016. <<https://youtu.be/87Xyuy65Mak>> [Consultado 06/12/2019].

<sup>18</sup> MARCHAS DE PROCESIÓN, *Nuestra Señora de las Mercedes – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 15 de febrero de 2015. <<https://youtu.be/3PSxBvF9OMY>> [Consultado 07/12/2019].

<sup>19</sup> MARCHAS DE PROCESIÓN, *Cristo del Mayor Dolor – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 9 de abril de 2009. <<https://youtu.be/xhetuFfz7iA>> [Consultado 07/12/2019].

*Anás*<sup>20</sup>, de mayo de 1992 (Gutiérrez Juan, 2009: 82). De la primera de éstas sabemos que existe una versión para orquesta de cámara, probablemente la primitiva, y que fue instrumentada más adelante para banda de música por José Albero Francés, adaptándola a la más que probable plantilla de la municipal sevillana.

• ESTRUCTURA

La estructura es, quizás, uno de los elementos más distintivos y característicos de la producción cofrade de Lerate, ya que es común a sus cinco composiciones y se mantiene invariable a lo largo de las mismas, a pesar del tiempo que transcurre entre su primera y última composición.

Podríamos decir que la estructura básica de sus marchas procesionales responde a una forma ternaria con estructura A-B-A' (De Pedro, 1993: 34-36) y, más concretamente, heredera de la tradición del Minué de la Suite Barroca que, a su vez, deriva de las danzas cortesanas francesas en ritmo binario que tanto agradaban a Luis XIV en los siglos XVII y XVIII (Llaçer Plá, 2001: 72-73). Así, podríamos decir que, emparentada con la tradición clásica, la estructura se corresponde con: *Minué I – Minué II (Trio) – Minué I* (Gutiérrez Juan, 2009: 151).

Sin embargo, a esta estructura clásica, el maestro Lerate le añade algunos elementos que ayudan a rematar la composición desde el punto de vista cofrade.

Inicialmente, en cuatro de sus composiciones aparece una introducción de compaseado variable. La única que carece de este elemento es *Cristo del Mayor Dolor*. *Cristo del Buen Fin* y *María Santísima del Dulce Nombre* cuentan con ocho compases introductorios. En la primera de éstas, el compaseado es regular con cuatro compases que se repiten idénticamente, en una especie de intento de recrear una atmosfera inicial con notas tenidas, trémolos, *staccatos* (Herrera, 2009: 31) y acordes acentuados. En la segunda, los cuatro compases se dividen en forma de pregunta-respuesta (Llaçer Pla, 2001: 17), iniciando dicha secuencia los graves en matiz *forte* con gran profundidad y homofónicamente, y respondiendo la madera en matiz *piano* de forma delicada, coral y en *legato* (De Pedro, 2014a: 164).

En contraste, *Nuestra Señora de las Mercedes* y *Jesús ante Anás* muestran una introducción de seis compases. En el caso de la primera, esta introducción funciona como una anticipación del tema principal en matiz *piano*; mientras que, en la última de sus composiciones, esta sección tiene un carácter marcadamente rítmico.

Podemos decir que todas sus composiciones, sin excepción, comienzan con un inicio tético, alejándose así del inicio anacrúsico (De Pedro, 1993: 19) que es frecuente en algunas composiciones cofrades.

Así pues, la estructura de las marchas quedaría de forma definitiva de la siguiente manera:

Introducción	Tema A	Tema B	Tema A'
--------------	--------	--------	---------

<sup>20</sup> MARCHAS DE PROCESIÓN, *Jesús ante Anás – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 30 de septiembre de 2015. <<https://youtu.be/k7SYtzA3Vbc>> [Consultado 07/12/2019].

Sin embargo, *María Santísima del Dulce Nombre* presenta una particularidad con respecto al resto de composiciones: añade una coda final (De Pedro, 2014a: 37). Este pequeño añadido de cuatro compases finales recuerda la introducción de la composición, modificando sutilmente el final para concluir la marcha procesional. Así, la estructura de esta marcha quedaría de la siguiente forma:

Introducción	Tema A	Tema B	Tema A'	Coda
--------------	--------	--------	---------	------

Por último, uno de los elementos que también llaman la atención es, precisamente, la sección A'. La variación que introduce con respecto a la A inicial es el compaseado, es decir, la repetición del propio tema. En este sentido, el propio Lerate, en sus tres primeras composiciones, omite la repetición del tema A en la reexposición, quedando, por tanto, este tema reducido a la mitad. Este fenómeno puede deberse a diversos motivos que, por otro lado, afectaron también a su compañero Pantión. Éste, se vio obligado a reducir la reexposición en su marcha más afamada, *Jesús de las Penas* (1943)<sup>21</sup>, por consideración de Pedro Braña, director de la Banda Municipal de Sevilla. La principal hipótesis es la de acortar su duración (Gutiérrez Juan, 2009: 356-359). Quizás, por este motivo, Lerate años más tarde, adoptara la decisión desde el inicio de hacer el *da capo* o vuelta al signo (Herrera, 2009: 22) como 2ª (**Fig. 1**); salvo en sus dos últimas composiciones, donde mantiene la estructura completa.

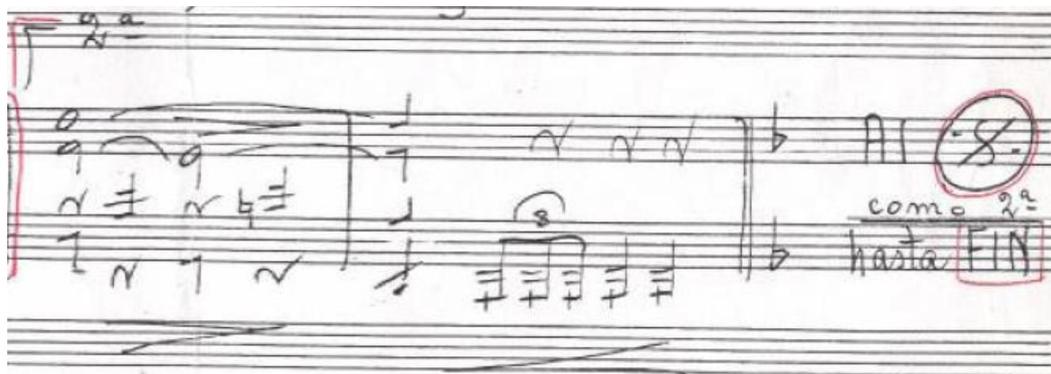


Fig. 1. Detalle de la vuelta al signo como 2ª de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del autor.

Signo → ♮

## • ARMONÍA

La armonía utilizada por Lerate en sus marchas de procesión dista bastante de los recursos armónicos utilizados en la capital parisina donde el maestro había estado estudiando becado. Las vanguardias musicales que imperaban en la capital francesa a finales del siglo XIX y principios del XX, representadas por Fauré y Franck (Grout, et al., 2008: 825-828), Ravel o Debussy (Salvetti, 1986: 43-58), Satie (Grout, et al., 2008: 886-888) o el Stravinsky neoclasicista (Grout, et al., 2008: 919-922)

<sup>21</sup> ANTONIO CABRAL, *Jesús de las Penas – Banda Maestro Tejera* [YouTube video], 27 de enero de 2014. <<https://youtu.be/Q0DGYaPBYTs>> [Consultado 23/12/2019].

parece que no influyeron en la música cofrade del sevillano, aunque sí están presentes en su música de cámara, como ya hemos visto.

Así pues, podríamos decir que utiliza una armonía muy convencional y cercana al resto de las composiciones cofrades que ya estaban más que establecidas, aunque con un toque muy personal como, por ejemplo, los innumerables giros hacia el cuarto grado (Herrera, 2009: 48), muy identificativo de la cultura flamenca andaluza (Otero Nieto, 1995: 298). Si bien, no se observan rasgos ni del modo frigio, tan popular en el flamenco; ni de la típica cadencia andaluza (De Pedro, 2014b: 54).

Podemos, por tanto, clasificar las marchas de Lerate en dos grandes grupos, atendiendo a la utilización de tonalidades o modos. Así, tendríamos, un primer grupo que incluiría sus tres primeras composiciones, que abarcarían hasta 1957; y un segundo grupo con sus dos últimas composiciones.

La principal característica de este primer grupo es la utilización de un único centro tonal, jugando únicamente con la modalidad (Herrera, 2009: 23-24) para las diferentes secciones. Así, utiliza el modo menor para las introducciones y los Temas A; y el modo mayor para el Tema B. Los centros tonales utilizados son Re, para *Cristo del Buen Fin*, y Do, para *María Santísima del Dulce Nombre* y *Nuestra Señora de las Mercedes*.

En la primera de sus marchas, utiliza unas tonalidades un tanto atípicas en las composiciones cofrades: Re menor y Re Mayor, con el modo menor para la introducción y el Tema A y el modo Mayor para el Tema B. Es frecuente el uso de cromatismos, tanto en el aspecto melódico como en el armónico. Además, estos cromatismos enfatizan secciones en matiz *forte* (De Pedro, 2014a: 30) (**Fig. 2**). También es frecuente el uso de acordes con 7ª menor y 7ª Mayor (Herrera, 2009: 55-58) o, incluso, de 9ª (De Pedro, 2014b: 43) (**Fig. 4**) y algunos giros a Sol Mayor, sobre todo en el Tema B, cuando ya nos encontramos en la tonalidad de Re Mayor. Predominan las cadencias perfectas (De Pedro, 2014b: 50) para los cambios de secciones (**Fig. 3**).

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Marcha Procesional". It consists of two staves of music. The first staff has a circled "1" and a circled "2". The second staff has a circled "3". The music features complex rhythmic patterns and chromaticism.

Fig. 2. Detalle de la introducción y parte del Tema A de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del autor.  
1.- Tonalidad. 2 y 3.- Detalle de cromatismos melódico y armónico.

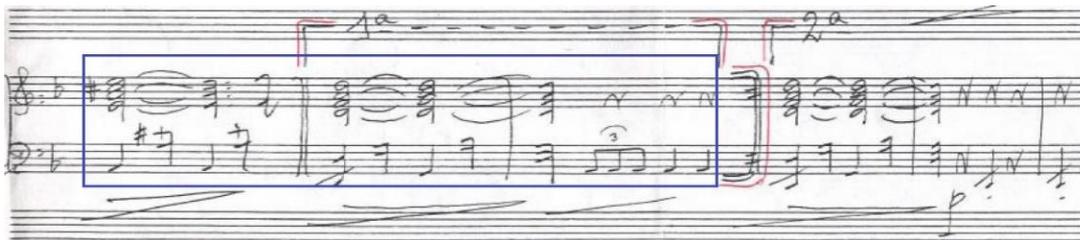


Fig. 3. Detalle del final del Tema A con Cadencia Perfecta de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del autor.

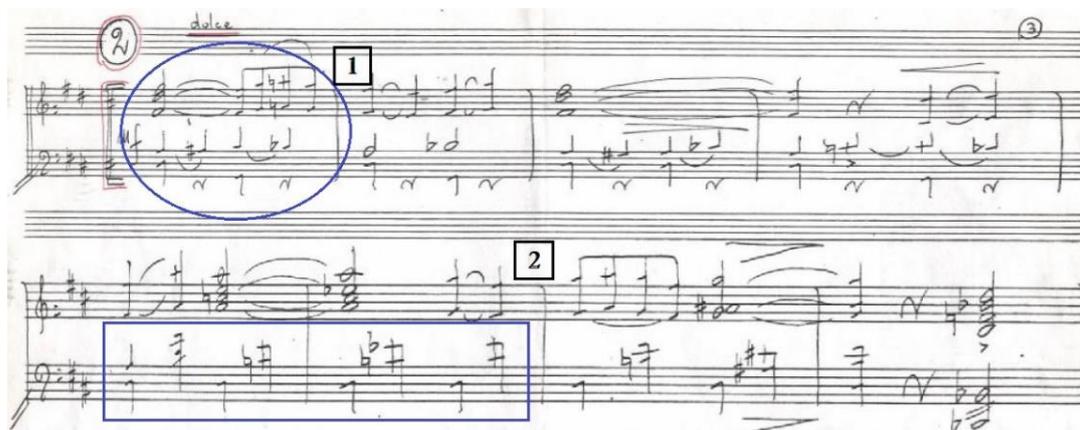


Fig. 4. Detalle del Tema B de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del autor. 1.- Cromatismos en la armonía y la melodía. 2.- Acordes de 7ª y 9ª.



Fig. 5: Detalle de las cadencias finales, plagal y perfecta, de cada sección de *María Stma. del Dulce Nombre*. Partitura Editada. 1.- Tema A, Cad. Plagal; 2.- Tema B, Cad. Perfecta; 3.- Final, Cad. Plagal. Partes de Trombones, Bombardino y Tuba.

Por su parte, las dos siguientes composiciones comparten un único centro tonal: Do. De nuevo, en estas, los cromatismos son utilizados para enfatizar secciones, en este caso, más de tipo melódico que armónico. También se empiezan a apreciar claramente los giros hacia el cuarto grado, sobre todo en el Tema B de ambas composiciones, muy enfatizado en la primera de estas, donde además, hace un giro completo al cuarto grado, pero en modo menor (**Fig. 6**). Quizás, lo más destacable de estas dos composiciones sea el uso de la cadencia plagal (De Pedro, 2014b: 51-52) al final de las secciones. En *María Stma. del Dulce Nombre* la utiliza de forma conclusiva al final; mientras que en la dedicada a la Hdad. de Santa Genoveva, la usa para concluir cada sección (**Figs. 5 y 7**). Por lo que podemos apreciar una clara evolución en este sentido desde su primera composición hasta la tercera.

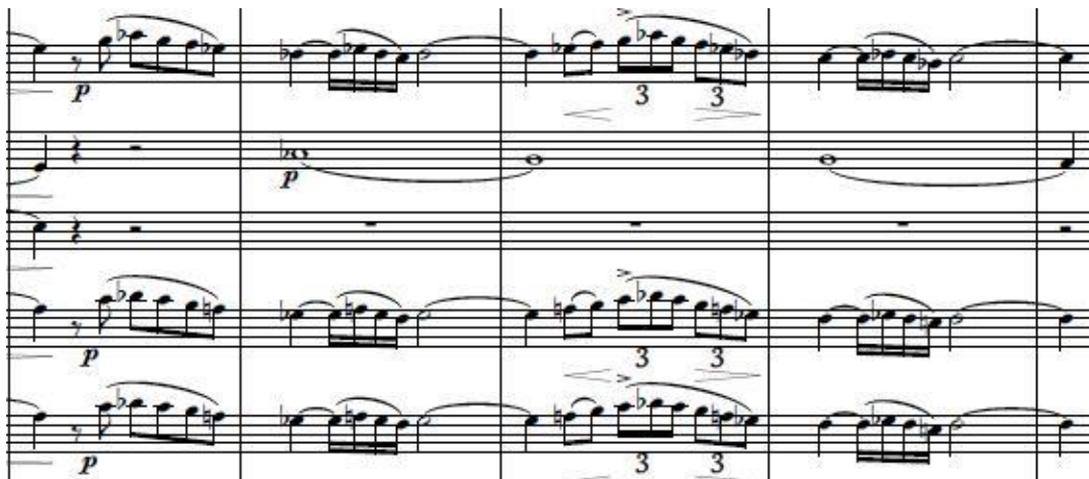


Fig. 6. Detalle de giros melódicos hacia el cuarto grado menor de *María Stma. del Dulce Nombre*. Partitura Editada. Partes de clarinetes.

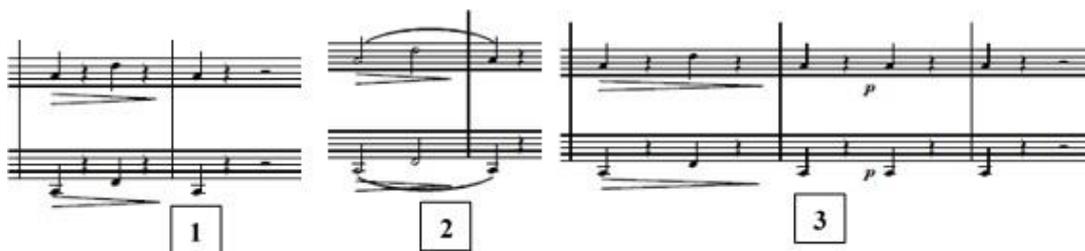


Fig. 7. Detalle de las cadencias plagales finales de cada sección de *Nuestra Señora de las Mercedes*. Partitura Editada. 1.- Tema A; 2.- Tema B; 3.- Final. Partes de Bombardino y Tuba.

Las dos últimas composiciones cofrades comparten una misma armonía. Ambas utilizan la tonalidad de Do menor para la introducción y el Tema A, y la tonalidad de La bemol Mayor para el Tema B. Continúan los cromatismos en la melodía y, como novedad, en la última de sus composiciones, introduce alguna disonancia armónica para enfatizar ciertos elementos melódicos o, de nuevo, acordes de novena (**Fig. 8**). Se siguen observando los giros hacia el cuarto grado. Continúa utilizando la cadencia plagal como cadencia preferente y, novedosamente, introduce, para finalizar *Jesús Ante Anás*, una cadencia completa, esto es, una cadencia que

incluye la plagal y la perfecta (De Pedro, 2014b: 52) (**Fig. 9**). También, sobre todo en esta última marcha, enfatiza la cadencia plagal sobre un segundo grado en primera inversión (De Pedro, 2014b: 39-40).



Fig. 8. Detalle de disonancias y acordes de novena de *Jesús Ante Anás*. Manuscrito del Autor. 1.- Acorde disonante en la introducción; 2.- Acordes de novena en el Tema A.



Fig. 9. Detalle de la cadencia completa para finalizar *Jesús Ante Anás*. Partitura editada.

### • MELODÍA Y ELEMENTOS TEMÁTICOS

La melodía en las composiciones de Lerate está claramente ligada a la estructura de las mismas. Así, cada sección tiene unas características que se pueden extrapolar a todas las composiciones en mayor o menor medida. Por ejemplo, la melodía suele ser más contundente y en matiz superior en el Tema A que en el Tema B, mientras que, en el Tema B se utiliza una agógica más comedida y elementos temáticos más corales y dulces. También, aparece un contrapunto más definido, amplía el ámbito melódico y existe un compaseado más regular. La melodía en todas las composiciones se mueve por grados conjuntos y, rara vez, podemos ver un salto de más de una tercera. Sin embargo, el ámbito sí que se modifica de unas composiciones a otras o, incluso, dentro de la propia composición.

Así, en *Cristo del Buen Fin* o en *Jesús Ante Anás*, encontramos una introducción melódica muy rítmica, con detalles cromáticos y disonantes que intenta, en la primera de éstas, emular una atmosfera misteriosa antes de dar paso al tema principal. Por su parte, en *María Stma. del Dulce Nombre*, vemos una introducción dividida en dos partes claramente de cuatro compases cada una: una primera parte en matiz *forte* muy contundente con claro predominio de los metales en textura

homorrítmica (LaRue, 1989: 20); y una segunda mucho más coral y en matiz *piano* ligada a la madera con textura cercana al contrapunto. Por último, la introducción en *Ntra. Sra. de las Mercedes* ejemplifica un claro anticipo al tema principal, de forma homofónica en la madera, acompañado por el ritmo en los metales y graves.

El Tema A, por lo general, suele ser mucho más rítmico que el Tema B. Además, suele caracterizarse también por melodías por grados conjuntos, estáticas, con ámbitos reducidos en torno a la octava, predominio de los matices fuertes, con textura predominante de melodía acompañada, aunque con algunos momentos de textura homofónica (La Rue, 1989: 20), y ausencia de un contrapunto destacado. Sin embargo, son algunas las variaciones que existen de unas composiciones a otras. Así, por ejemplo, en *Cristo del Mayor Dolor* utiliza una célula rítmica compuesta por una blanca y cuatro corcheas que se repiten y varían un poco en la segunda frase. Son frecuentes los cromatismos melódicos en esta parte en *Cristo del Buen Fin* y el uso de contrastes de matices dentro de la misma frase en *María Stma. del Dulce Nombre*, con una primera semifrase de cuatro compases en matiz *forte* y muy rítmica, y otra semifrase en matiz *piano* predominando la sección de madera en una interpretación mucho más *dolce* y coral. Por su parte, *Ntra. Sra. de las Mercedes* presenta un enlace de un compás en el que la madera realiza un ascenso cromático para volver al tema principal (**Fig. 10b**).

The image displays two musical excerpts, labeled A and B. Excerpt A shows three staves of music with a rhythmic pattern of eighth notes and a forte (f) dynamic marking. Excerpt B shows three staves of music with a chromatic ascent and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. A large 'S' symbol is placed between the two excerpts, indicating a section break or a change in dynamics.

Fig. 10. (A) Detalle del inicio anacrúsico del Tema A de *María Santísima del Dulce Nombre*, y (B) enlace cromático ascendente dentro del Tema A de *Nuestra Señora de las Mercedes*. Partituras editadas.

En este caso, todos los inicios son téticos, salvo el de *María Stma. del Dulce Nombre* que es anacrúsico (De Pedro, 2014b: 12) (**Fig. 10a**). El compaseado suele ser bastante regular, salvo en *Cristo del Buen Fin*, encontrándonos con frases de ocho compases que se repiten con algún alargamiento de uno o dos compases que sirven de nexo en la repetición. La marcha que presenta un compaseado más largo en esta sección es *Jesús Ante Anás*, con dieciséis compases que se repiten con dos de alargamiento. Quizás la marcha que presente un compaseado más regular en todas sus secciones sea *María Santísima del Dulce Nombre*.

Normalmente, los enlaces entre un tema y otro no suelen estar presentes en las composiciones cofrades de Lerate. Sin embargo, sí que suele usar pequeños motivos rítmicos para enlazar dichos temas. Estos motivos rítmicos suelen estar confiados a la caja, como es el caso de *Nuestra Señora de las Mercedes* o *María Santísima del Dulce Nombre* (Fig. 11).

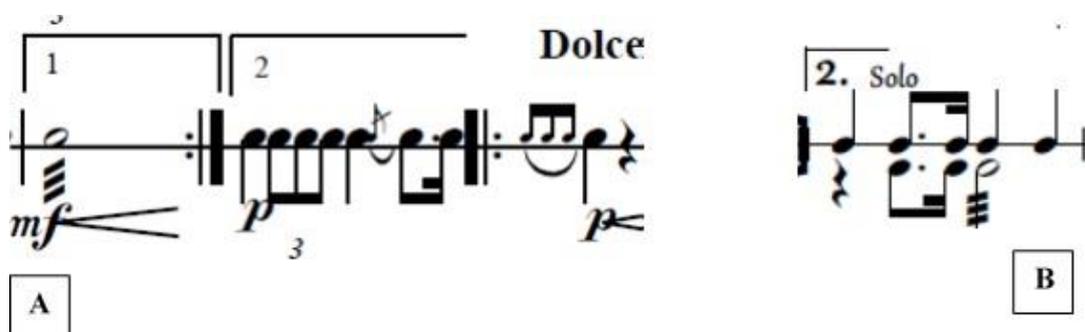


Fig. 11: (A) Detalle de enlace del Tema A al B de *Nuestra Señora de las Mercedes*, y (B) enlace de *Nuestra Señora de las Mercedes*. Partituras editadas. Papel de Caja.

Por su parte, el Tema B se caracteriza sobre todo por ser mucho más elegante y delicado que su antecesor, con un uso más extendido de los reguladores (De Pedro, 2014a: 156-158) y contrastes de intensidad, cambios en la textura predominando la melodía acompañada y con aparición del contrapunto (LaRue, 1989: 20). El ámbito melódico tiende a ser más abierto y, sutilmente, pueden aparecer saltos melódicos en torno a la tercera. En cuanto al compaseado, suele ser bastante más regular que en el Tema A y, salvo el caso de *Cristo del Buen Fin*, este tema empieza de forma tética.

Como característica destacable, el propio Lerate incluye la inscripción de *dolce* (De Pedro, 2014a: 167) para darle un carácter más delicado que al Tema A (Fig. 12).



Fig. 12. Detalle de la anotación de *dolce* en el inicio del Tema B de *Cristo del Buen Fin*. Manuscrito del compositor.

Como hemos visto, el compaseado de ambas secciones es bastante regular y parecido, por lo que no parece que ninguno de los dos temas destaque sobre el otro en este aspecto, hecho que resulta importante con respecto a otras composiciones cofrades. Además, otro elemento distintivo de las composiciones de Lerate es la ausencia de un tema contrastante como el famoso “fuerte de graves”, sección muy característica del género cofrade para banda de música.

Tampoco se han observado elementos claros del impresionismo o simbolismo musical que imperaban en París durante los años en los que Lerate estudió allí. Las mixturas musicales, el uso de escalas pentatónicas o hexátonas o el empleo de escalas modales tan característicos de este movimiento cultural (Salvetti, 1986: 43-47) no parece ser un elemento vertebrador de su obra cofrade. Sin embargo, Lerate debía estar al tanto de todos estos elementos pues, su profesor Eduardo Torres, ya había hecho un intento de introducirlos en la música de cultos de las cofradías (Otero Nieto, 1995: 296).

Por último, la única composición que cuenta con una coda es *María Santísima del Dulce Nombre*, como ya hemos indicado. Esta coda recoge el elemento temático de la introducción con un último acorde en la tónica de Do menor para finalizar la composición.

- CONTRAPUNTO

El contrapunto o, más correctamente contracanto para estas composiciones (De la Torre, 2018: 183), es un elemento casi ausente en las marchas de procesión de Lerate. Tanto es así que, salvo en contadas ocasiones, no podemos referirnos a líneas melódicas paralelas propiamente dichas.

Sin embargo, sí que existen algunos fragmentos que incorporan pequeñas respuestas a la melodía principal que podrían encuadrarse dentro de ese fenómeno compositivo tan usado en este tipo de composiciones.

Por lo general, estos fragmentos suelen ser confiados a la sección compuesta por saxofones, incluyendo altos y tenores; y bombardinos. Además, suelen ser más visibles o audibles en el Tema B, aunque pueden aparecer también en el Tema A, en ambos o, incluso, estar ausente, como en el caso de *Jesús Ante Anás*, *Cristo del Mayor Dolor* o *Ntra. Sra. de las Mercedes*.



Fig. 13. Detalle de contracanto en diseño de corcheas en el Tema A de *Cristo del Buen Fin*. Partitura editada de elaboración propia. Partes de Saxos Altos 1º y 2º y Saxo Tenor 1º.

En *Cristo del Buen Fin*, estos elementos se presentan, sobre todo, en el Tema A, donde, los saxofones y los bombardinos responden a la melodía principal de la madera con un diseño *legato* de corcheas quebradas (**Fig. 13**).

En *María Stma. del Dulce Nombre* estos diseños melódicos, de nuevo encomendados a saxofones y bombardinos, se presentan en ambos temas, siendo más destacados en el Tema B. En ambos casos son una contestación de la melodía principal mientras ésta permanece estática y, en el Tema B son diseños que incluyen las semicorcheas (**Fig. 14**).

The image displays a musical score for saxophones. The upper section consists of two staves, each starting with a dynamic marking of *p* (piano). The lower section consists of four staves, labeled 'Sax. Alto 1º', 'Sax. Alto 2º', 'Sax. Ten. 1º', and 'Sax. Ten. 2º'. The first two staves in this section start with a dynamic marking of *p*, while the last two start with *mf* (mezzo-forte). The notation includes various rhythmic values and phrasing slurs.

Fig. 14. Detalle de contracanto Tema A (arriba) y Tema B (abajo) de *María Santísima del Dulce Nombre*. Partitura editada. Partes de Saxos Altos 1º y 2º y Saxos Tenores 1º y 2º.

## • INSTRUMENTACIÓN

Podemos afirmar que la instrumentación de las marchas procesionales de Lerate no es un elemento diferenciador, bien porque utiliza la plantilla convencional de la banda de música, bien porque no fue Lerate el que instrumentalizó para esta formación algunas de sus composiciones. Sin embargo, podemos mencionar algunos elementos curiosos sobre las mismas.

El primero de ellos es la ausencia de un instrumento cofrade por antonomasia: la corneta. Y es que ninguna de sus composiciones incluye este instrumento.

El segundo es que el propio Lerate instrumentaría algunas de sus composiciones para otros grupos musicales, principalmente, orquesta de cámara. Esto ocurre con *María Stma. del Dulce Nombre*<sup>22</sup> o *Cristo del Mayor Dolor* (**Fig. 15**), aunque con la primera de éstas también tenemos constancia de una versión original

<sup>22</sup> IMSALGADO, *Real Orquesta Sinfónica De Sevilla María Santísima del Dulce Nombre Luis Lerate* [YouTube video], 30 de marzo de 2011. < <https://youtu.be/47w9By0Tlag> > [Consultado 10/05/2020].

para órgano que Vicente Mas Quiles se encargaría de instrumentar para banda, siendo de nuevo instrumentada por el propio autor años más tarde. (Castroviejo, 2016: 293-294)



Fig. 15: Portada de la versión para orquesta de cámara de *Cristo del Mayor Dolor*. Manuscrito del autor cedido por la familia.

Por último, podemos decir que la instrumentación casi siempre suele ajustarse a la plantilla de la Banda Municipal de Sevilla, siendo ésta la que estrenaría o interpretaría todo su repertorio cofrade, bajo la batuta de diferentes directores. Normalmente, sus marchas suelen adecuarse a las posibilidades interpretativas de los distintos instrumentos y suele respetar tanto los planos sonoros como el balance de cada una de las cuerdas para conseguir una interpretación muy compacta tanto en la calle como en concierto.

#### • RITMO

El ritmo en las marchas procesionales de Luis Lerate tampoco es un elemento diferenciador ni destacado, aunque tiene ciertas particularidades que se pueden reseñar.

En primer lugar, todas sus composiciones, evidentemente, están en compás cuaternario de cuatro por cuatro, utilizándose indistintamente como compás de compasillo o compasillo a tiempo binario (De Pedro: 2014a: 46-55).

Los inicios de *Cristo del Buen Fin*, *Jesús Ante Anás* y, en menor medida, *María Stma. del Dulce Nombre*, muestran un patrón mucho más rítmico que melódico, por lo que, parece claro que las introducciones a sus marchas tienen esa característica en común (Figs. 2 y 8).

Los ritmos están soportados por la sección de metales graves, percusión y madera grave, esto es, principalmente, trompas, trombones, bombardinos y tubas en la parte del metal; y saxo barítono y saxo tenor en la sección de madera; incluyendo la caja, el bombo y los platos.

Llama la atención el uso de una figuración ternaria sobre ritmo binario en algunas secciones, como en el Tema A de *Cristo del Buen Fin*, el Tema B de *Ntra. Sra. de las Mercedes* o *Jesús Ante Anás* con un diseño de tresillo de corcheas en la segunda parte o de tres corcheas en el Tema A de *Cristo del Mayor Dolor*.

El resto de las secciones suelen tener diseños clásicos de negras en cada parte o la inclusión de corchea con puntillo más semicorchea en la segunda parte.

Mención aparte merece *María Stma. del Dulce Nombre*, con un ritmo más elaborado en el Tema A que hace de soporte de la melodía sobre los acordes fundamentales, encomendado a la sección grave (**Fig. 16**). Mucho más comedido en el Tema B, dejando todo el protagonismo a la melodía sobre una base armónica.

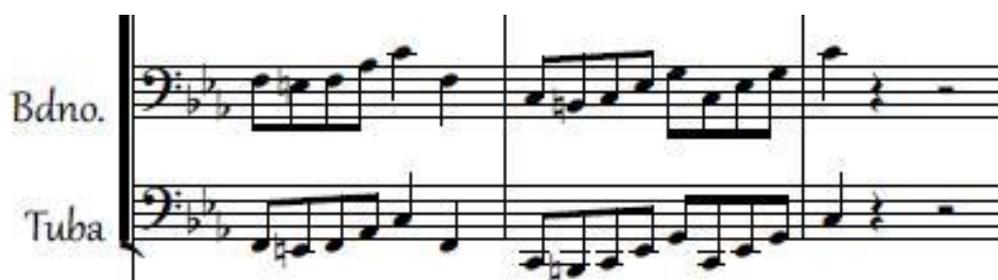


Fig. 16. Detalle de ritmo en el Tema A de *María Santísima del Dulce Nombre*. Partitura editada. Partes de Bombardino y Tuba.

## CONCLUSIONES

En conclusión, Luis Lerate fue un músico muy completo que transitó los caminos musicales en varias facetas: compositor, profesor e instrumentista. Con una clara influencia musical familiar, Lerate labraría su futuro a base de esfuerzo, consiguiendo sucesivas becas para estudiar en Madrid y París con los músicos más destacados, aunque un poco alejado de la vanguardia musical parisina en sus composiciones cofrades, no así en su música de cámara. A su regreso a su Sevilla natal, los conciertos, la docencia y la composición centrarían una vida plagada de menciones y éxitos personales y profesionales. La composición, a la que nos referimos en este artículo, ocupará un lugar importante en la trayectoria del músico andaluz, sobre todo en la música de cámara y la música cofrade.

Como conclusiones musicales, podemos decir que la obra procesional de Luis Lerate se articula en torno a cinco composiciones escritas en un amplio espacio de tiempo entre 1948 y 1992, sin ningún patrón temporal ni causal; siendo estrenadas por diferentes formaciones y directores, y sometidas a revisiones y diversas instrumentaciones en algunos casos.

La estructura para todas sus composiciones se corresponde con una forma ternaria heredada del minué de la suite barroca, esto es, una forma A-B-A', que se mantiene invariable para todas sus marchas de procesión. Las composiciones, a excepción de *Cristo del Mayor Dolor*, presentan una introducción de compaseado variable y tienen un inicio tético. Sin embargo, la coda solo se hace presente en *María Stma. del Dulce Nombre*. En sus tres primeras composiciones utiliza el *da capo* con la repetición como segunda vez, elemento que variará en sus dos últimas marchas de procesión.

En el aspecto armónico, Lerate utiliza una armonía clásica, con ciertos giros al cuarto grado, uso de la cadencia plagal preferentemente y enlaces armónicos clásicos. Hace también uso de numerosos cromatismos armónicos y melódicos y, en su última composición, introduce algunos elementos disonantes junto con acordes de séptima y novena. Las tres primeras composiciones las articula en torno a un único centro tonal, Re en la primera y Do en las dos siguientes. Utiliza el modo menor para el Tema A y la introducción y el modo mayor para el Tema B. Por su parte, para las dos últimas composiciones utiliza dos tonalidades distintas, a saber, Do menor para el Tema A y la introducción y La bemol Mayor para el Tema B.

La melodía de estas composiciones, carentes de los elementos impresionistas o simbolistas que imperaban en París durante la estancia becada de Lerate, se ve influenciada por cada una de las secciones. Una introducción más rítmica que melódica, salvo en el caso de *María Stma. del Dulce Nombre* y *Nuestra Señora de las Mercedes*, da paso a un Tema A caracterizado por melodías por grados conjuntos y estáticas, con ámbitos reducidos en torno a la octava, predominio de los matices fuertes, con textura predominante de melodía acompañada y ausencia de un contrapunto destacado. En contraste, el Tema B se caracteriza sobre todo por ser mucho más elegante y delicado que su antecesor, con un uso más extendido de los reguladores y contrastes de intensidad, con un cambio en la textura a melodía acompañada más acentuado y con aparición del contrapunto.

Para ambas secciones encontramos un compaseado muy regular, ausencia de transiciones o enlaces muy destacados y eliminación del famoso “fuerte de graves” tan presente en otros compositores del estilo.

El contracanto de las composiciones cofrades es casi inexistente y se circunscribe a dos composiciones, en las que, fundamentalmente, esta línea melódica es una simple respuesta en diseño de corcheas ligadas o semicorcheas a la melodía principal mientras ésta permanece estática. Los ejemplos más claros los tenemos en *Cristo del Buen Fin* y en *María Stma. del Dulce Nombre*, en el Tema A de la primera y en ambos temas en la segunda. Estos elementos se confían a los saxofones, tanto altos como tenores y a los bombardinos y constituyen un elemento enriquecedor de la melodía en lugar de una melodía propia como ocurre en otros compositores.

La instrumentación no es un elemento diferenciador. Prescinde de la corneta en todas sus composiciones, instrumenta para orquesta de cámara algunas marchas, se ciñe a la plantilla tradicional de la banda de música, se adapta a las posibilidades interpretativas de los diferentes instrumentos y cuida mucho los balances sonoros para la interpretación de las mismas.

El ritmo tampoco es un elemento diferenciador, aunque tiene algunas características interesantes. Este elemento está confiado a la sección grave de la banda con predominio de los metales. La introducción de algunas composiciones muestra un patrón más rítmico que melódico; también llama la atención los diseños de tresillos o de tres corcheas en la parte débil del compás en algunas secciones. Este elemento de la composición está más desarrollado en las secciones de *María Stma. del Dulce Nombre*.

Por último, aludíamos al inicio y en el título de este artículo al “academicismo” en la marcha procesional. Pues bien, hemos podido comprobar como existen algunos rasgos característicos que apoyan nuestra tesis, aunque no podamos obtener unos patrones claros o extrapolables a todas las composiciones de este ámbito para hablar de una tendencia o un subgénero establecido. Sin embargo, existen pequeñas características que subrayan esta afirmación o esta relación de la marcha procesional.

En primer lugar, la estructura o forma de sus composiciones cofrades se aleja de lo establecido desde otros compositores más ligados al ámbito militar y se acerca más a formas clásicas o más propias de disciplinas académicas como la música de cámara. En segundo lugar, utiliza recursos compositivos tanto en la melodía como en la armonía con numerosos cromatismos que pueden ser más sintomáticos de la composición académica que de la música cofrade. Además, el contracanto se parece mucho más limitado a simples respuestas melódicas a una melodía principal que a una melodía secundaria coetánea con la principal. El ritmo, en algunos casos, parece ser un elemento más de la composición, alejándose del simple cometido de marcar el fluir de la misma. La melodía, bastante estática y una armonía con abundancia de cadencias plagales son también características de su obra. La instrumentación, a veces realizada por otros compositores, a veces revisada por el propio Lerate, se adapta muy bien a cada instrumento, fundiendo con acierto los planos sonoros y las secciones, lo que demuestra, de nuevo, un acercamiento a una música de cámara. Además, omite la corneta de sus composiciones, instrumento cofrade por antonomasia. Por último, en el capítulo de la instrumentación veíamos como el propio Lerate adaptaba algunas de sus composiciones para orquesta de cámara o, incluso, *María Stma. del Dulce Nombre* tenía una versión original para órgano, de nuevo rasgo inequívoco de esa tendencia academicista.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR GASULLA, E. *La música en la basílica arciprestal de Morella*. Tolosa Robledo, L., dir. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2017.

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A (1999). “Pantión Pérez, Antonio”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (p. 442) Madrid: SGAE, vol. 8.

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 ROSA JIMÉNEZ, J. L. La institucionalización de la enseñanza del piano en Andalucía en tiempos de José Miró (1810-1878): Cádiz, *Revista Música Oral del Sur y Papeles del Festival de Música Española de Cádiz*, nº 11 (2014), pp. 246-273.
- DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Francisco Higuero Rosado (1933-2016): una aproximación a su biografía y a sus marchas de procesión, *Revista Arte y Patrimonio "Hurtado Izquierdo"*, nº 3 (2018), pp. 169-189, <https://bit.ly/2C9F7LY> [Consulta: 27/12/2019].
- DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Pedro Morales Muñoz (1923-2017) y *Esperanza Macarena*, paradigma de un estilo, *Revista Arte y Patrimonio "Hurtado Izquierdo"*, nº 4 (2019), pp.: 49-72, <https://bit.ly/2n3PfBR> [Consulta: 27/12/2019].
- DE PEDRO, D. (1993). *Manual de Formas Musicales*. Madrid: Real Musical.
- DE PEDRO, D. (2014a). *Teoría Completa de la Música, Vol. I*. Madrid: Real Musical.
- DE PEDRO, D. (2014b). *Teoría Completa de la Música, Vol. II*. Madrid: Real Musical.
- FERNÁNDEZ DE LATORRE, F. (2014). *Historia de la música militar de España*. Madrid: Ministerio de Defensa – Centro de Publicaciones.
- GARCÍA LÓPEZ, O. La recompensa a un esfuerzo colectivo: el nacimiento del Conservatorio de Música de Sevilla, *Diferencias. Revista del CSM Manuel Castillo de Sevilla*, nº 3 (2014), pp. 119-150.
- GARCÍA LÓPEZ, O. (2015). “Norberto Almandoz (1893-1970) y el entramado musical sevillano desde los años veinte al inicio de la Guerra Civil”, en LLORENS, A. (edit.): *VIII Jornadas de Jóvenes Musicólogos. Libro de Actas* (pp. 99-112). Madrid: JAM.
- GARCÍA LÓPEZ, O. Norberto Almandoz (1893-1970), figura central de la vida musical sevillana. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 99, nº 300-302 (2016), pp. 367-390.
- GARCÍA LÓPEZ, O. Politizando las aulas de música: la depuración del profesorado del Conservatorio de Sevilla durante la Guerra Civil Española. *Cercles. Revista d'Història Cultural*, nº 20 (2017), pp. 185-208.
- GARCÍA LÓPEZ, O. (2018). “Propagandistas y pedagogos: el papel del Conservatorio de Música de Sevilla como dinamizador cultural durante la Guerra Civil española”, en LÓPEZ-FERNÁNDEZ, M. (ed.): *Música en Sevilla en el Siglo XX* (pp.: 177-202). Sevilla: Editorial Libargo.
- GARCÍA MERINO, J. J. *La educación reglada en Málaga durante el franquismo (1936-1975)*. Grana Gil, I. dir. Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, 2015.
- GROUT, D., et al. (2008). *Historia de la Música Occidental*. Madrid: Alianza Música.
- GUTIÉRREZ JUAN, F. J. (2009). *La Forma Marcha*. Sevilla: Álvarez Beigbeder Editores y Consultores.

GUTIÉRREZ JUAN, F. J.: “Del pregón del 48 al Miércoles Santo” en *El Correo de Andalucía* (2012), <https://bit.ly/37AC5hK> [Consulta: 18-12-2019].

GUTIÉRREZ JUAN, F. J.: «Música, a pesar de lo cofrade», en *Diario de Sevilla* (2018), <https://bit.ly/37jQZsC> [Consulta: 12-12-2019].

HERRERA, E. (2009). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. I*. Barcelona: Antoni Bosch.

IGLESIAS, A (1999). “Fontanilla Miñambres, Pedro”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (p. 213) Madrid: SGAE, vol. 5.

JUSTO ESTEBARANZ, A. (2019). “El patrimonio musical de la Hermandad de Pasión”, en RODA PEÑA, J. (coord.): *Pasión. Historia y patrimonio artístico* (pp. 347-359). Sevilla: Archicofradía Sacramental de Pasión.

LARUE, J. (1989): *Análisis del Estilo Musical*. Barcelona: Editorial Labor.

LLAÇER PLA, F. (2001). *Guía Analítica de Formas Musicales para Estudiantes*. Madrid: Real Musical.

LÓPEZ RAMÍREZ, J. M. “La música cofrade. Posibilidades de un género”, en FERNÁNDEZ PARADAS, A. R. (coord.): *Didáctica de la Semana Santa. Pedagogías para la colectividad* (pp. 535-561). Cuenca: Editorial Universitaria Abya-Yala.

MEDINA, A (1999). “7. Palatín y Garfías, Fernando”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (p. 387) Madrid: SGAE, vol. 8.

MELGUIZO, F. (1992) “La liturgia musical en las Hermandades de Sevilla”, en ÁLVAREZ REY, L. et al., *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX* (pp.: 125-134). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

MUÑOZ-TORRERO, R. *Fernando Palatín y Garfías y su lugar entre los grandes violinistas y compositores del siglo XIX. Catálogo de su obra y edición de su obra para violín y piano*. Justo Estebaranz, A., dir. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, 2017.

OTERO NIETO, I. (1995) “La música litúrgica y procesional de las hermandades”, en RODRÍGUEZ GÓMEZ, J. (coord.): *Sevilla Penitente*, Tomo I (pp.: 271-302). Sevilla: Editorial Gerver S. A.

OTERO NIETO, I. (1997). *La música en las cofradías de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

OTERO NIETO, I. “La música de Sevilla en la postguerra y Don Pedro Braña”, Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (edit.), *Temas de Estética y Arte*, nº 20 (2006), pp. 167-183.

OTERO NIETO, I. Las marchas procesionales de la Semana Santa de Sevilla, *Temas de estética y arte*, nº 26 (2012), pp.: 239-258.

SAGASETA, A (1999). “Almandoz Mendizábal, Norberto”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (pp. 298-300) Madrid: SGAE, vol. 1.

SÁNCHEZ HERRERO, J. (1992) “Las cofradías de Semana Santa de Sevilla entre 1875 y 1990. Su evolución religiosa, benéfica, socio-económica, e implicaciones políticas”, en ÁLVAREZ REY, L. et al., *Las cofradías de Sevilla en el siglo XX* (pp.: 45-123). Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

SALVETTI, G. (1986). *Historia de la Música, 10. El siglo XX (Primera parte)*. Madrid: Ediciones Turner.

ZALDUONDO PÉREZ, G. El auge de la música en Sevilla durante los años veinte, *Revista de Musicología*, Vol. 20, nº 1 (1997), pp.: 655-668.

## WEBGRAFÍA

ANTONIO CABRAL, *Jesús de las Penas – Banda Maestro Tejera* [YouTube video], 27 de enero de 2014. <<https://youtu.be/Q0DGyaPBYTs>> [Consultado 23/12/2019].

BANDA DE MÚSICA NUESTRA SEÑORA DE LAS NIEVES DE OLIVARES - TEMA, *Cristo del Buen Fin* [YouTube video], 5 de febrero de 2016. <<https://youtu.be/keY-DojBetY>> [Consultado 06/12/2019].

IMSALGADO, *Real Orquesta Sinfónica De Sevilla María Santísima del Dulce Nombre Luis Lerate* [YouTube video], 30 de marzo de 2011. <<https://youtu.be/47w9By0Tlag>> [Consultado 10/05/2020].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Nuestra Señora de las Mercedes – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 15 de febrero de 2015. <<https://youtu.be/3PSxBvF9OMY>> [Consultado 07/12/2019].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Cristo del Mayor Dolor – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 9 de abril de 2009. <<https://youtu.be/xhetuFfz7iA>> [Consultado 07/12/2019].

MARCHAS DE PROCESIÓN, *Jesús ante Anás – Luis Lerate Santaella [BM]* [YouTube video], 30 de septiembre de 2015. <<https://youtu.be/k7SYtzA3Vbc>> [Consultado 07/12/2019].

PABLO RAMÍREZ, *María Santísima del Dulce Nombre* [YouTube video], 25 de julio de 2016. <<https://youtu.be/87Xyuy65Mak>> [Consultado 06/12/2019].

# **LOS ESCULTORES MALAGUEÑOS MATEO GUTIÉRREZ MUÑIZ Y DIEGO GUTIÉRREZ TORO. OBRAS INÉDITAS DOCUMENTADAS Y ATRIBUIBLES**

**The Malaga sculptors Mateo Gutierrez Muñiz and Diego Gutierrez Toro. Documented  
and attributable unshorwn works**

**Francisco Jesús Flores Matute, Universidad de Málaga**

Fecha de recepción: 28/12/2019

Fecha de aceptación: 19/02/2020

**RESUMEN:** Este artículo ahonda en la vida de esta saga familiar de escultores, situados entre finales del s. XVIII y todo el s. XIX. Igualmente, se aborda documentalmente, el descubrimiento de una imagen mariana realizada por Diego, así como la aparición de una escultura hagiográfica de Mateo, y se plantea la hipótesis de que otras imágenes Marianas fueran realizadas por ambos.

**PALABRAS CLAVE:** escultura, Málaga, s. XVIII, s. XIX, Mateo Gutiérrez Muñiz, Diego Gutiérrez Toro.

**ABSTRACT:** This article delves into the life of this family saga of sculptors, located between the end of the 18th century and the entire 19th century. Equally, the discovery of a Marian image made by Diego, as well as the apparition of a hagiographic sculpture of Matthew, are approached, and it has been hypothesized that other Marian images were made by both of them.

**KEYWORDS:** sculpture, Malaga, 18<sup>th</sup> century, 19<sup>th</sup> century, Mateo Gutierrez Muñiz, Diego Gutierrez Toro.

## INTRODUCCIÓN

La terrible destrucción del patrimonio sacro malagueño los días 11 y 12 de Mayo de 1931, así como en 1936, privó a la ciudad de una amplia cantidad de obras religiosas de autores foráneos y autóctonos que ha dificultado a los historiadores actuales conocer las principales características estéticas y técnicas de numerosos artífices, muchos de estos de la época dorada del arte sacro, como fue la Edad Moderna, pero también, -en contra de lo que pudiera parecer-, de aquellos escultores retardatarios que siguieron dedicándose casi en exclusiva al abastecimiento de iglesias, conventos y particulares en siglos como el XIX y principios del XX. Es el caso de los escultores malagueños Mateo Gutiérrez Muñiz y de su hijo, Diego Gutiérrez Toro, los cuales siguieron manteniendo la estética impuesta en la ciudad por Pedro de Mena y Fernando Ortiz en sus obras sacras, como tantos otros contemporáneos suyos, caso de la familia Gutiérrez de León. De ambos autores, poca documentación se maneja y, a su vez, ninguna obra documentada y/o firmada de los susodichos se halla conservada, más que un *San Pedro de Alcántara* del primero, -en el retablo mayor de la parroquia de la Inmaculada Concepción de Adra (Almería)- y un *Niño Jesús* del segundo, lo cual ha impedido, hasta el momento, comprender la técnica artística y la visión estética que estos autores tenían a la hora de ejecutar sus obras, con objeto de, al menos, poderles atribuir con cierto fundamento algunas obras que aún se encuentran en el campo del anonimato. Empero, con la aparición de una antigua fotografía en una colección particular, se le ha podido poner rostro a una de las referenciadas obras, -por parte de la historiografía local-, de Diego Gutiérrez Toro, la cual se encuentra documentada y, además, descubrir que dicha pieza se conserva (convenientemente restaurada) en una de las más importantes parroquias de Málaga, con otra advocación e iconografía de la que tenía la escultura originalmente. Dicha imagen provenía, en efecto, de los fondos catedralicios de obras de arte recuperadas, en mejor o peor grado de conservación, de los sucesos de las famosas quemaduras iconoclastas producidas durante la II República. Junto con esta, y aunando las otras obras conservadas ya dichas, se ha podido obtener el suficiente conocimiento técnico y formal como para poder atribuirles a ambos autores, con cierto fundamento, algunas esculturas sacras malagueñas que se encuentran dentro del anonimato. Propondremos aquí, pues, una hipótesis de autoría para las mismas.

## BREVE BIOGRAFÍA DE AMBOS ESCULTORES

Pocos datos conocemos sobre el escultor de la transición entre el siglo XVIII y el XIX (estuvo activo en Málaga entre 1791 y 1835) Mateo Gutiérrez Muñiz, más que los recogidos por el padre agustino Andrés Llordén en su monumental obra documental *Escultores y entalladores malagueños*. En resumen, sabemos que nació en la localidad de Vélez Málaga y que casó dos veces, siendo su segunda esposa la que le daría el hijo que le siguiera en su profesión y heredara posteriormente su taller: Diego. De su labor escultórica, amén de saber que fue discípulo del escultor malagueño José Medina Anaya (Sánchez López, 2009: 40), -único académico andaluz de San Fernando, junto con Ortiz, en el XVIII (Sánchez López, 1996: 411), recoge Llordén que realizó numerosas obras para la iglesia y convento de San

Agustín de Málaga, tales como un *San Jerónimo*, -encargado por la hermandad gremial de los sastres, allí radicada-, un *San Agustín* y dos beatos (*Juan Bueno* y *Antonio Turriano*) situados en el retablo mayor de la iglesia, los cuales se encontraban pintados de blanco imitando la hechura en mármol (Llordén, 1960: 340-341). Junto a estas esculturas, todas desaparecidas en los terribles sucesos iconoclastas de 1931 producidos en la ciudad costasoleña y de las que ni siquiera se han conservado fotografías, debemos añadir la inédita escultura de *San Pedro de Alcántara* que se conserva en Adra (Almería), -referenciada al principio-, y que mostramos aquí (**Fig. 1**).



Fig. 1. *San Pedro de Alcántara*, Mateo Gutiérrez Muñiz, 1799. Parroquia de la Inmaculada Concepción, Adra (Almería). Foto: Antonio Cobo [AC].

La misma se encuentra firmada en la peana: en el frente se localiza escrito el nombre de su donante y la fecha de su ejecución (A devoción de D<sup>a</sup> Ga/briela Real Año de/ 1799) mientras que en la parte anterior se encuentra la firma del escultor (Me iso Mateo Gutiérrez/ en Málaga). De este escultor también es conocida la anécdota por la cual se disputó en 1799 con su compañero de profesión Francisco de Paula Gómez Valdivieso, -mediante concurso-, la realización de la escultura procesional de *Jesús atado a la Columna* para la Hermandad de los Gitanos, radicada en la iglesia conventual de la Merced de Málaga, siendo elegido finalmente Valdivieso (Romero Torres, 2011: 128-129). Aparte de esto, pocas referencias documentales más se tienen de Gutiérrez Muñiz, y todas ajenas al hecho artístico. La última vez que aparece su nombre documentalmente es en la fecha de 1835 (Llordén, 1960: 342).

De Diego Gutiérrez Toro hemos investigado y podido localizar más información: nacido del matrimonio entre Mateo Gutiérrez Muñiz y María de los Dolores Toro, su nacimiento pudo producirse en 1809 o algunos pocos años más tarde, toda vez que conocemos la carta de dote de dicho matrimonio, fechada el 11 de febrero de 1808<sup>1</sup>. A su vez, Diego casó con Josefa Jimena Lara y tendrían, al menos, cuatro hijos: Eduardo, Federico, Diego Eulogio y Josefa Águeda, siendo los dos primeros también escultores y ayudando a su padre en las labores de su profesión en un taller propio (Guillén Robles, 1874: 663). La familia vivía en la calle Los Mártires y bautizaron a sus hijos en la parroquia de los Santos Mártires Ciriaco y Paula<sup>2</sup>. La primera obra referenciada de Diego sería una *Virgen del Amor Divino* con destino a una parroquia de Baeza, terminada el 12 de Enero de 1853 (Díaz de Escovar, 1915: 466)<sup>3</sup>. También conocemos que realizó, junto a sus hijos Eduardo y Federico “[...] un *San Vicente de Paul*, *Santo Tomás de Aquino*, una *Virgen del Amor Hermoso* y un *San Luis Gonzaga* en Málaga y varios pueblos de la provincia, a más de otras muchas esculturas repartidas en Andalucía y las Américas españolas” (Guillén Robles, 1874: 664)<sup>4</sup>. También de su mano es el antiguo *Niño Jesús* de la patrona de Málaga, *Santa María de la Victoria*, que sustituiría al anterior, -situado en el regazo de la Madre-, en 1861 y hasta 1943, en que se produjo la repristinación de la imagen y se le realizó un nuevo Niño en base a códigos historicistas (Sánchez López, 2008: 362) (Fig. 2).

<sup>1</sup> Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM). *Escribanía de José Cuartero y Castañeda*, 11 de febrero de 1808, nº 510.

<sup>2</sup> Archivo Municipal de Málaga (AMM), *Registro civil de nacidos de la provincia de Málaga de 1843 (Noviembre) a 1844 (Julio)*, asiento nº 848. *Registro civil de nacidos de la provincia de Málaga de 1850 (Marzo-Noviembre)*, asiento nº 841. Estos datos provienen de los dos últimos hijos del matrimonio, pues no hemos encontrado los referentes a sus dos primeros hijos, Eduardo y Federico.

<sup>3</sup> Desconocemos cuál de las tres parroquias de la ciudad sería la destinataria de esta pieza, pues el autor no lo referencia.

<sup>4</sup> Ver nota a pie de la página 664 de la obra de Guillén Robles referenciada.



Fig. 2. *Niño Jesús de Santa María de la Victoria*, Diego Gutiérrez Toro, 1861. Santuario de Santa María de la Victoria, Málaga. Foto: Carlos Moreno[CM].

Igualmente, Diego y sus hijos ejercerían como retablistas. Diego, por ejemplo, realizaría un retablo blanco y dorado para la capilla mayor del convento de la Encarnación de Málaga en 1865 así como otro, al año siguiente, para un altar

dedicado a Santa Teresa en el convento de las carmelitas de la misma ciudad<sup>5</sup>. Por su parte, su hijo Eduardo realizaría un retablo para la capilla del Sagrario de la parroquia de San Juan<sup>6</sup>. Otra faceta que ejercieron Diego y sus hijos, como escultores totalmente especializados en el arte sacro, fue la restauración de obras religiosas antiguas. Así, el primero (y presumiblemente con sus vástagos) restauró esculturas como la *Virgen de la Paz* del convento de la Trinidad, obra de Fernando Ortiz, en 1870 (Romero Torres, 2017: 170), así como a la *Virgen de la Victoria*, el mismo año que le realizó el nuevo Niño Jesús<sup>7</sup>. Los hijos, por su parte, restauraron a la *Virgen de la Soledad (de San Pablo)*, de Ortiz (Romero Torres, 2017: 163-164)<sup>8</sup> y la *Virgen de Belén* y el *Cristo de la Buena Muerte*, ambas obras cumbres de Pedro de Mena y que se veneraban en la iglesia conventual de Santo Domingo y San Carlos de Málaga<sup>9</sup>. Por último, debemos destacar cómo fue nombrado académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga el 24 de Noviembre de 1871<sup>10</sup>.

## OBRAS DOCUMENTADAS Y ATRIBUIBLES A GUTIÉRREZ MUÑIZ Y GUTIÉRREZ TORO

Como dijimos al principio, hemos podido localizar una obra documentada de Diego Gutiérrez Toro que nos ha permitido conocer cómo sería su ideal estético y formal a la hora de realizar sus esculturas, -en definitiva, su personalidad artística-, y esta es la referida anteriormente *Virgen del Amor Hermoso*, titular de la desaparecida Archicofradía del Culto Continuo a la Santísima Virgen (vulgo Corte de María) que radicó en la iglesia conventual de San Agustín de Málaga<sup>11</sup>. Dicha imagen ha sido hallada gracias a la aparición, como dijimos al principio, de una antigua fotografía de la misma en una colección particular, que no solo nos ha permitido ver cómo era la escultura en su iconografía original, -la cual seguía los postulados impuestos por

<sup>5</sup> Legado Tembory (Málaga). *Diego Gutiérrez Toro*, Archivo de documentos, sección artistas y artesanos, nota manuscrita.

<sup>6</sup> Durán Accino, Aldo (2018), “Soledad de San Pablo, antes del año 1918”. En: <https://www.nosoloalameda.es/soledad-de-san-pablo-antes-del-ano-1918/> (24/10/2019).

<sup>7</sup> Legado Tembory (Málaga). *Diego Gutiérrez Toro*, Archivo de documentos, sección artistas y artesanos, nota manuscrita. De esta imagen, dice la nota que le restauró las manos y mangas porque estaban apollilladas, le quitó el Niño que tenía sentado en sus faldas y le retocó el estofado.

<sup>8</sup> La imagen se encontraba con la parte trasera aserrada, con objeto de que cupiera en el retablo donde se alojaba en su antigua iglesia, habiéndosele eliminado los pies y parte del manto. Los hermanos Gutiérrez Jimena restituyeron las partes faltantes y realizaron un nuevo estofado imitando el original en dicha parte. Ricardo de Orueta criticó dicha labor de falsificación o repinte del manto, alabando, no obstante, que fuera respetado el rostro (Orueta y Duarte, 1914: 227).

<sup>9</sup> Legado Tembory (Málaga). *Diego Gutiérrez Toro*, Archivo de documentos, sección artistas y artesanos, nota manuscrita.

<sup>10</sup> “Académicos numerarios de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo de Málaga, desde su creación”. En: <https://www.realacademiasantelmo.org/historico-de-academicos/> (24/10/2019).

<sup>11</sup> Pues, aunque el citado antiguo *Niño Jesús de la Victoria* se conserva y, evidentemente, el mismo nos aportaba información sobre la forma técnica de afrontar la escultura por parte de Diego, bien es cierto que, a nivel morfológico, el susodicho no era completamente de ayuda en la búsqueda de nuevas posibles piezas de este escultor, pues este fue realizado con claros resabios historicistas, intentando imitar los rasgos góticos de su Madre, la *Virgen de la Victoria*. No obstante, observamos ciertas pautas que se repiten en la escultura de la *Virgen del Amor Hermoso*, como la forma de realizar boca, ojos y arcos supraorbitales, así como las terminaciones del cabello. Las características goticistas de la imagen las conseguiría Diego Gutiérrez a través de la aparente desproporción y hieratismo de sus extremidades, así como en el dorado de la cabellera, acorde a las que poseía “su” *Virgen de la Victoria*.

otras imágenes de la misma advocación y congregaciones y era continuamente referenciada y difundida a través de grabados y litografías-, sino comprobar que el busto se ha conservado y sigue siendo, por tanto, venerada la imagen con una nueva advocación e iconografía. Dicha imagen es la de *Ntra. Sra. del Carmen*, que se venera en la parroquia de los Santos Mártires de Málaga (**Fig. 3**) y la misma fue realizada a partir de un busto (restaurado<sup>12</sup>) que provenía de los fondos episcopales, los cuales guardaban (y presumiblemente guardan) numerosas obras salvadas de la destrucción de iglesias y conventos sufrida por la ciudad en 1931 y 1936. Dicho busto, -del que no se sabía su anterior procedencia, advocación e, incluso iconografía y datación-, ha resultado ser el de esta *Virgen del Amor Hermoso* del escultor decimonónico, tal y como se puede observar en las fotografías.



Fig. 3. *Nuestra Señora del Carmen/Nuestra Señora del Amor Hermoso*, Diego Gutiérrez Toro, 1854. Parroquia de los Santos Mártires, Málaga. Foto: Francisco Jesús Flores Matute [FJFM] y Archivo Particular de Carlos Moreno Porrás.

En cuanto al documento que cerciora que la susodicha *Virgen del Amor Hermoso* fue realizada por Diego Gutiérrez Toro, el mismo es el *Libro de Actas de la Corte de María* de San Agustín, ya citado por Llordén en su libro *Escultores y*

<sup>12</sup> Primeramente lo fue por el escultor local Pedro Pérez Hidalgo y luego por el cordobés Francisco Romero Zafra, que le ejecutó una nueva encarnadura en base a los restos de policromía original que conservaba el busto, amén de realizarle el Niño Jesús que actualmente sujeta, con objeto de terminar de redondear la nueva iconografía que detenta la escultura de vestir.

*Entalladores malagueños*. En el mismo, se detalla cómo en 1854 se le pagaron al escultor 4.000 de 5.000 reales en que fue ajustada la imagen, así como también se le pagó por realizar un nuevo altar para entronar a la susodicha escultura, junto a seis candeleros de madera y bastidores y cristalera para el nombrado altar (Llordén, 1960: 347).

Artísticamente, el rostro de esta imagen se configura mediante un óvalo facial bien construido y con facciones resueltas mediante un dibujo marcado y perfecto, donde destaca la pequeña boca, de labios apretados, siendo el inferior grueso, con una pequeña y suave depresión, que termina en un mentón definido con hoyuelo. Igualmente, la zona nasolabial se construye mediante estratégicas líneas volumétricas que consigue capturar una sonrisa algo distante. Los ojos son almendrados (algo artificiosos), con los arcos supraorbitales bien definidos, mientras que la nariz es gruesa<sup>13</sup>. El cuello, por su parte, es cilíndrico y grueso y la cabellera se dispersa mediante raya central a ambos lados del contorno craneal, mediante unas muy voluminosas guedejas de pelo que caen de manera zigzagueante y dibujadas de forma preciosista.

Con todas estas características formales y morfológicas existen, en sendas colecciones particulares, dos esculturas, a nuestro parecer atribuibles a la misma mano y/o taller que realizó la anterior imagen referenciada: una pequeña *Virgen con el Niño* (**Fig. 4**) de vestir y, sobre todo, una *Dolorosa* de tamaño natural de medio busto, guardada en una urna de madera y cristal, -típica concepción de obra devocional que abundó en Málaga desde finales del siglo XVIII hasta todo el siglo XIX-. En efecto, en este último caso la forma del óvalo facial, boca, zona nasolabial (forma de la comisura de los labios, *filtrum*, -el pliegue entre la nariz y el labio superior-...) mentón, ojos, arcos supraorbitales, frente, lóbulos auditivos y cabellera, etc, coincide grandemente con la de *Ntra. Sra. del Carmen* (antes *Virgen del Amor Hermoso*). La nariz, por su parte, es trabajada a nivel formal de igual manera a como la tiene realizada el antiguo *Niño Jesús de Santa María de la Victoria*, (abstrayéndonos de la evidente diferenciada morfología y proporción, acorde al estatus infantil que representa dicha escultura), es decir, a base de golpe de gubia que conforman una estructura algo geométrica y ancha. Destacamos, igualmente, el entrecejo aristado, con una distintiva doble depresión (**Fig. 5**). Por otro lado, nos ayudaría a fechar dicha imagen la ráfaga de plata de rayos biselados y cerco nuboso que circunda la testa, realizada, sin duda, *ex profeso* para la misma junto al puñal. Esta pieza contiene las marcas del platero malagueño Francisco Bueno Comarcada, que trabajó en las primeras décadas del siglo XIX y falleció en 1849 (Sánchez-Lafuente, 1997: 368). Tendríamos entonces que datar esta *Dolorosa* en la década de 1830<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> No obstante, la misma es una reconstrucción que el escultor Pérez Hidalgo realizó de forma muy cercana a como sería en realidad, al seguir los volúmenes conservados que le indicaban la senda a seguir a la hora de construir el arco nasal.

<sup>14</sup> Y esto es debido a que, en numerosas piezas de este platero, aparecen las marcas del personal del contraste de plata y oro José Reina, que estuvo activo hasta 1825 (Sánchez-Lafuente, 1997: 367). Que en esta ráfaga no aparezca dicha marca del contraste, nos indicaría que la pieza es, seguramente, posterior a dicho año de 1825.



Fig. 4. *Virgen con el Niño*, atribuida a Diego Gutiérrez Toro, siglo XIX. Colección particular, Málaga. Foto: Juan Cristóbal Jurado Vela [FCJV].



Fig. 5. *Nuestra Señora del Carmen, Dolorosa, Niño Jesús de la Victoria y Virgen de los Dolores de San Carlos* (comparativa de rostros), Diego Gutiérrez Toro, siglo XIX. Málaga. Foto: FJFM.

Si aceptamos que dichas palpables coincidencias entre ambos bustos son verídicas, esta *Dolorosa* debiera adscribirse, asimismo, a una serie de imágenes de la Virgen dolorosa en actitud declamatoria (mirando al cielo) que seguían claramente la estética impuesta por el escultor dieciochesco malagueño Fernando Ortiz (al igual, por otra parte, que la actual *Virgen del Carmen*<sup>15</sup>) y del que la historiografía local anda en busca de su posible paternidad, adjudicándolas a un mismo círculo artístico y siendo todas fechadas a finales del siglo XVIII<sup>16</sup>.



Fig. 6. *Virgen de la Trinidad* (imagen antigua) y *Virgen de la Amargura* (desaparecida), atribuidas a Diego Gutiérrez Toro, siglo XIX. Foto: La Saeta, año 1949, y Cofradíastv.

<sup>15</sup> De hecho, era fechada como una imagen de finales del s. XVIII o principios del XIX (“Virgen del Carmen”. En: <https://hermandadlosremedios.wordpress.com/otras-devociones/virgen-del-carmen/> (25/10/2019). Estéticamente, su rostro se muestra deudor de las formas impuestas para este tipo de actitud y expresión gloriosa en imágenes de Fernando Ortiz como su *Santa Teresa de Jesús* de Alcaudete, su *Divina Pastora* de Motril o su desaparecida *Virgen de la Paz*, del convento de la Trinidad de Málaga.

<sup>16</sup> Véase al respecto: Torres Ponce, 2015.

Así, a nuestro parecer, compartiendo características con esta *Dolorosa* y a su vez con la *Virgen del Carmen*, tendríamos a las malagueñas y antiguas *Virgen de la Amargura*, de la hermandad de Zamarrilla y *Virgen de la Trinidad*, de la hermandad del Cautivo (**Fig. 6**); a la *Virgen de los Dolores* del Convento de San Carlos (**Fig. 5**) y a otras tantas dolorosas en manos particulares, como el medio busto de pequeño tamaño que existe en una colección particular (**Fig. 7**).



Fig. 7. *Dolorosa*, atribuida a Diego Gutiérrez Toro, siglo XIX. Colección particular, Málaga. Foto: FCJV.



Fig. 8. *Virgen de la Concepción* y *San Pedro Alcántara* (comparativa de rostros), Mateo Gutiérrez Muñoz y Virgen, atribuida, finales del siglo XVIII. Málaga y Adra (Almería), respectivamente. Fotos: Francisco Gil [FG] y AC.

Y junto a todas estas, tendríamos también que vincular a esta serie, como ya señalara Torres Ponce (2015, 28-29) –pues como afirma el investigador malagueño, todas ellas presentan un semejante tratamiento plástico que evidenciaría, como mínimo, la posibilidad de existir una procedencia común en uno o varios talleres de imaginería (pues algunas presentan una desigual factura) que, no obstante, estarían conectados entre sí-, la *Virgen de la Concepción*, titular de la Archicofradía del Huerto de Málaga, siendo esta dolorosa la más paradigmática y mejor realizada de todas. Ante esta tesis, nos encontraríamos en principio que, efectivamente, algunas de las imágenes de esta serie de la Virgen dolorosa podrían haber sido producidas desde el segundo tercio del XIX por el taller de Diego Gutiérrez Toro, -teniendo en cuenta

nuestras atribuciones-, pero es más probable para nosotros, y además tendría más sentido, que algunas de dichas imágenes fueran realizadas por otro artista antecesor de Diego, del que él mismo habría sido su discípulo directo, -considerando, volvemos a incidir, que la estética de su posible obra redundaría en una serie de características comunes a la obra de ese posible antecesor-. En ese caso, dicho artista tiene que ser, inevitablemente, su padre Mateo.

Es el caso de la mencionada *Virgen de la Concepción*, y decimos que tendría más sentido porque, si comparamos el rostro de esta imagen con el resto de la serie, observamos ciertas diferencias que denotarían otra mano, tales como la conformación del óvalo facial, más angular y achatado, de modo tal que es remarcado el maxilar inferior; o la construcción de la zona ocular, igualmente más geometrizada, con la configuración de un entrecejo “muy fruncido y resaltado, aristado” (Torres Ponce, 2015: 25). Igualmente, la conformación de las melenas es distinta, -aunque en las mismas subyace una misma raíz estética-, pues suelen ser muchísimo más gruesas y voluminosas en aquellas obras atribuibles, -por nuestra parte-, a Diego Gutiérrez Toro o su círculo más cercano, tales como la mencionada *Virgen de los Dolores* de San Carlos, la antigua *Virgen de la Amargura* o la pequeña dolorosa de medio busto existente en una colección particular.

Además, terminando de comparar la *Virgen de la Concepción* con la única obra firmada y fechada de Mateo que se conserva en la actualidad, el *San Pedro de Alcántara* de Adra, podemos observar cómo ciertos rasgos formales son compartidos con exactitud entre ambos, -a pesar de los evidentes rasgos acordes a la senectud de este último personaje representado-, los cuales son los ya referidos inherentes de la dolorosa: conformación del óvalo facial y de la zona ocular (**Fig. 8**).



Fig. 9. *Santa María Magdalena* (desaparecida), atribuida a Mateo Gutiérrez Muñiz, década de 1790. Vélez-Málaga, Málaga. Foto: Archivo Francisco Salinas [FS].



Fig. 10. *Niño Jesús Pasionista*, atribuido a Mateo Gutiérrez Muñiz, década de 1790. Iglesia del Císter, Málaga. Foto: Santa Conserva [SC].



Fig. 11. *Virgen de los Dolores*, atribuida a Mateo Gutiérrez Muñiz, 1791-1810. Iglesia del Santo Cristo de la Salud, Málaga. Foto: FJFM.

Formal y morfológicamente también se nos antojan muy parecidas a estas últimas imágenes (y por tanto, también serían atribuibles a la mano, el taller o el círculo más cercano de Mateo) la desaparecida *Magdalena* de Vélez-Málaga (**Fig. 9**), que tenía su propia hermandad, el *Niño Jesús pasionista* (**Fig. 10**) de la hermandad del Sepulcro de Málaga o la *Virgen de los Dolores* de talla completa y tamaño académico que se encuentra a los pies del *Crucificado de las Ánimas*, venerado en la iglesia del Santo Cristo de la Salud de Málaga, antigua iglesia de la Compañía de Jesús (**Fig. 11 y 12**).



Fig. 12. *Niño Jesús Pasionista*, *Virgen de la Concepción*, *Virgen de los Dolores* y *Magdalena*, atribuidos a Mateo Gutiérrez Muñiz (comparativa de rostros), 1790-1810. Málaga y Vélez-Málaga. Fotos: SC, FJFM y FS.

A este último conjunto también debemos añadir dos bustos de las *Ánimas benditas del purgatorio* (uno masculino y otro femenino) (**Fig. 13**), de los cuales, el masculino es muy parecido en el rostro al referenciado *San Pedro de Alcántara*, mientras que el femenino se acerca más al concepto mostrado en dolorosas tales como la antigua *Virgen de la Amargura* o la pequeña *Dolorosa* de medio busto que se guarda en una colección particular (**Fig. 14**). Este conjunto escultórico, conformado por la Virgen y los bustos de las ánimas, tuvo que ser realizado después de 1790, ya que se sabe que dicho año fue encargado un nuevo retablo en la que fue la capilla de los Mártires del Japón de la antigua iglesia jesuítica para albergar al crucificado, que era venerado en otro lugar del templo (Soto Artuñedo, 2003: 267). Empero, dicho conjunto no debió de ser proyectado a la vez que dicho retablo, ya que la dolorosa se presentaba a los pies del crucificado insertada dentro de un hueco en el banco del retablo, lo cual demostraría que dicha parte del nuevo retablo se hubo de modificar poco después de su construcción para incluir la susodicha escultura. En cualquier caso, la imagen mariana debió ser realizada entre 1791 y 1810, siendo atribuible a Mateo, -como hemos señalado anteriormente-, habida cuenta del enorme parecido morfológico de su rostro con los de las otras imágenes que proponemos como del susodicho escultor, sobre todo con la *Virgen de la Concepción*. En cuanto a los dos bustos de las ánimas, podrían haber sido realizados por el taller de Diego (o algún otro artista de su círculo, seguidor de su estilo), no solo por que el ánima femenina responde a los cánones morfológicos más propios de las esculturas marianas que le atribuimos, -con sus melenas muy densas y gruesas y su particular forma de realizar el entrecejo- (las ya nombradas *Virgen de la Amargura* antigua o el pequeño medio busto de dolorosa de colección particular) sino, sobre todo, porque en el inventario

del templo realizado en 1849 con motivo de que el mismo pasara a ser propiedad de la capellanía del Santo Cristo de la Salud<sup>17</sup>, se menciona la presencia de la dolorosa de talla completa acompañando al crucificado, pero curiosamente no se cita la presencia de los dos bustos de las ánimas<sup>18</sup>, lo cual podría indicar, -salvo lapsus u omisión del documento-, que estos debieron ser realizados después de dicha fecha.



Fig. 13. *Ánimas benditas del Purgatorio*, atribuidas a Diego Gutiérrez Toro, segunda mitad del siglo XIX. Iglesia del Santo Cristo de la Salud, Málaga. Foto: FJFM.

<sup>17</sup> Hasta principios del s. XIX, la imagen del Santo Cristo de la Salud, patrón de la ciudad y uno de sus iconos devocionales más importantes, se veneraba en una capilla dentro de las Casas Consistoriales (antiguo Ayuntamiento). Con el cierre de la misma por parte de los franceses en 1810, la imagen estuvo en continua peregrinación por varias iglesias y conventos de la ciudad hasta que finalmente se decidió que presidiera el antiguo colegio jesuita, que llegó a albergar, a su vez, la Real Escuela de San Telmo. Con tal motivo, el Ayuntamiento pidió realizar un inventario de todos los bienes que, hasta la fecha, poseía la iglesia y que, con el cambio de titularidad, pasaban a pertenecer a la capellanía del patrón.

<sup>18</sup> AMM. *Actas capitulares*, 2 de Abril de 1849, fol. 16.



Fig. 14. *Dolorosa e imagen antigua de la Virgen de la Amargura (comparativa de rostros)*, atribuidas a Diego Gutiérrez Toro, siglo XIX. Málaga. Fotos: JCJV y Arguval.

En cualquier caso, surge la duda de si algunas de las imágenes vistas fueron realmente realizadas por uno u otro escultor -o algún otro de su círculo más cercano-, siendo lo más probable para nosotros que fueran producidas por ambos escultores en el taller familiar. Y esto es debido a que la personalidad artística del padre, como es lógico, la heredaría el hijo como producto de una estrecha colaboración profesional en el taller, al mismo nivel que luego el hijo ejercería con sus descendientes, -Eduardo y Federico-, como hemos visto, o como en otros ejemplos paradigmáticos malagueños, ocurrió con la familia Gutiérrez de León (cuyo origen de la saga familiar fue Salvador y cuyas características formales y morfológicas, salvando pequeños escollos de personalidad propia, serían seguidos a pies juntillas por sus descendientes: Rafael primero y su nieto, Antonio) o la dieciochesca familia Asensio de la Cerda (con Pedro a la cabeza como patriarca de la saga, seguido por su hermano Antonio y su hijo Vicente<sup>19</sup>). Un ejemplo de dicha duda lo constituiría la *Virgen de los Dolores* del convento de San Carlos de Málaga, donde observamos características muy propias de ambos autores. Así, el óvalo facial, aunque de cariz algo más alargado que las de las imágenes que nosotros atribuimos a Mateo (o se encuentran firmadas por él), sigue manteniendo esa forma algo cuadrangular como reflejo de un maxilar inferior rectilíneo. Por otro lado, la conformación de la zona ocular y el entrecejo se construye como una mezcla de las imágenes firmadas y atribuibles a Mateo y las imágenes atribuibles a su hijo Diego. Igualmente, la melena es más propia de las imágenes de este último que de las del padre. Entonces: ¿cabría la posibilidad de que esta imagen fuera realizada por un joven Diego en torno a la década de 1830 bajo la guía de su padre en el taller familiar? ¿O fue realizada por

<sup>19</sup> Véase al respecto: Sánchez López y Ramírez González, 2005-2006.

Mateo en dicha misma década con la ayuda de su hijo Diego? Por nuestra parte, no podemos terminar de vencer la balanza hacia uno u otro autor de manera definitiva, aunque vemos esta escultura más atribuible a Diego o su círculo más cercano. También cabría la posibilidad de que esta dolorosa, -como algunas otras vistas anteriormente-, fueran realizadas por algún escultor afín a la estética y/o poética de estos dos escultores, que por otra parte, no son más que continuadores de la establecida por Ortiz en sus imágenes marianas. Queremos decir que, en el presente momento, aún hay escultores de transición hacia el siglo XIX (como, por ejemplo, los Gómez Valdivieso: Antonio y Francisco)<sup>20</sup> de los que no se conoce apenas obra conservada, que quizás también fueran seguidores muy cercanos de la estética de Ortiz y que, por tanto, y hasta que no se siga ahondando en sus corpus artísticos, también podrían haber sido los autores de algunas de las imágenes que, por el momento, atribuimos a la saga familiar de los Gutiérrez Muñoz-Toro, habida cuenta de las ya remitidas similitudes morfológicas que todas estas esculturas guardan con las obras documentadas y conservadas de dicha saga familiar y que, a su vez, ya fueron mencionadas, -en algunos de los casos vistos-, por la historiografía local (Torres Ponce, 2015), aunque en su momento siendo adjudicadas al anonimato, al carecer de obras documentadas que sirvieran de referencia a la hora de poder atribuir posibles autorías, (que es lo que, en nuestro caso, hemos podido aportar, intentando conformar un corpus artístico mínimo de esta malagueña familia de escultores).

## CONCLUSIONES

En cualquier caso, y teniendo en cuenta las obras firmadas y las atribuibles en base a las primeras y las características comunes que comparten todas ellas entre sí, en mayor o menor grado, creemos haber podido establecer cuáles son las posibles características diferenciadoras entre Mateo y su hijo Diego, dentro de la referida normalización estética común como producto de una muy estrecha colaboración profesional, algo normal dentro de una saga familiar como esta estudiada. Además, como tantos otros escultores decimonónicos malagueños dedicados a la imaginería religiosa o sacra, -cuya principal labor fue la de satisfacer las ansias de una burguesía incipiente pero potente en los prolegómenos de dicha centuria mediante la realización de una gran cantidad de dolorosas de medio busto, amén de otras piezas devocionales-, Mateo Gutiérrez Muñoz y su hijo Diego Gutiérrez Toro se muestran claramente deudores de la estética italianizante impuesta por el dieciocheco Fernando Ortiz, con trazas también de la secular estética impuesta por el gran Pedro de Mena, que tanto eco tuvo en Málaga. La única familia de escultores malagueños del XIX que se alejó algo, en cierta manera, de la adscripción casi absoluta a los modelos estéticos del pasado gracias a la implementación, -en mayor o menor medida-, de las pautas academicistas fue la de los Gutiérrez de León. El resto, tanto los Gutiérrez Muñoz-Toro-Jimena como el aún desconocido Antonio Marín

---

<sup>20</sup> Del primero se conserva un *San Francisco de Paula* en la ermita del Monte Calvario de Málaga y del segundo, que fue el autor de la desaparecida y magistral escultura *de Jesús de la Columna* de la Merced, se conservan cuatro *querubines* sollozantes que se situaban a sus pies. En ambos casos, a nuestro parecer, no se observan concomitancias formales con las obras firmadas por Mateo y que a él le atribuimos, más allá de la impregnación común de todos estos escultores finiseculares del XVIII a la plástica orticiana.

Sánchez, (y en base a lo conservado y atribuible a sus quehaceres), realizan obras muy retardatarias para su época, encontrándose tan apegadas a las estéticas de Fernando Ortiz y de Pedro de Mena que muchas de las susodichas documentadas y/o atribuibles a sus manos eran adjudicadas por la historiografía como piezas de finales del siglo XVIII, sobre todo porque, a pesar de ser deudoras del formalismo orticiano en general, los rostros de su gran mayoría de dolorosas muestran miradas más almibaradas que reducen la carga dramática de las mismas, algo que sí realizó Fernando Ortiz en sus dolorosas declamatorias y/o implorantes. Es decir, prestan más atención a la belleza formal que a la representación del dolor psicológico.

Obras como la nombrada *Virgen del Carmen* de la parroquia de los Mártires, - que era adjudicada como una pieza de finales del siglo XVIII por sus características fisonómicas y estéticas que la enlazaban con la producción de alguno de los escultores seguidores de la plástica orticiano y que surgieron con fuerza tras la desaparición del maestro malagueño-, han resultado ser esculturas del pleno siglo XIX y vendrían a demostrar, -a falta de nuevas evidencias y aparición de obras firmadas y/o documentadas- que la producción de Diego Gutiérrez Toro era claramente retardataria para la época en la que se encontraba trabajando plenamente (desde 1830 aproximadamente hacia delante).

Igualmente, esta saga familiar, al igual que en el caso del mencionado Antonio Marín, demuestra ser conservadora en lo formal y estético, no porque no tuviera técnica y/o capacidad para realizar piezas escultóricas de mayor valentía y acorde a las pautas academicistas que imponía su época, tales como obras profanas, sino porque, al dedicarse en exclusiva al mundo sacro, la estética tradicional que manejaba e imprimía en sus obras era lo que su clientela le demandaba. De hecho, se habían convertido en verdaderos especialistas del arte sacro antiguo, de ahí que se le llegaran a encargar restauraciones de obras antiguas a Diego y sus hijos, o piezas destinadas al culto público por parte de iglesias y hermandades, como hemos visto.

Tenemos, en definitiva, a una saga familiar no tan interesada en hacer lo que en su época podría ser considerado auténtico arte, sino de vivir cómodamente realizando unos productos muy demandados por la burguesía de su época, no interesada tanto en el arte por el arte, si no en aparentar y emular a la aristocracia del pasado.

Finalmente, esperamos poder ahondar en un futuro próximo con pruebas documentales que terminen de demostrar o desautorizar las hipótesis atributivas que hemos ejercido en determinadas imágenes escultóricas expuestas en este estudio. Empero, sirva el mismo para profundizar más en este poco estudiado período de transición de la escultura sacra malagueña desde el Barroco tardío al Neoclasicismo, el cual resulta sumamente interesante por la cantidad de nombres conocidos que existe pero de cuya obra poco legado se ha conservado o se conoce en la actualidad.

## BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ DE ESCOVAR, N. (1915). *Efemérides de Málaga y su provincia*, Málaga: Imprenta de la Unión Mercantil.

- DURÁN ACCINO, A. (2018). Soledad de San Pablo, antes del año 1918. [Consulta: 24-10-2019]. <https://www.nosoloalameda.es/soledad-de-san-pablo-antes-del-ano-1918/>
- GUILLÉN ROBLES, F. (1874). *Historia de Málaga y su provincia*, Málaga: Imprenta de Rubio y Cano, sucesores de Martínez y Aguilar.
- LLORDÉN, A. (1960). *Escultores y entalladores malagueños. Ensayo histórico documental (siglos XV-XIX)*, Ávila: Ediciones Real monasterio de El Escorial.
- ORUETA Y DUARTE, R. (1914). *La vida y la obra de Pedro de Mena y Medrano*, Madrid: Imprenta de Blass y cía.
- ROMERO TORRES, J. L. (2011). *La escultura del Barroco*, Málaga: Prensa malagueña.
- ROMERO TORRES, J. L. (2017). *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del S. XVIII*, Osuna: Patronato de Arte y Amigos de los Museos de Osuna.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R. (1997). *El arte de la platería en Málaga. 1550/1800*, Málaga: Universidad de Málaga.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S. (2005-2006). “Proyección social, endogamia y continuismo artístico. Los Asensio de la Cerda, una familia de escultores en la “Málaga ilustrada”. En *Boletín de Arte*, nº 26-27, Universidad de Málaga, pp. 283-316.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (1996). *El alma de la Madera, Cinco siglos de escultura procesional en Málaga*, Málaga: Real y Excelentísima Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Santísimo Cristo de los Milagros y María Santísima de la Amargura.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2008). “Esta es la Victoria que vence al mundo”. Pervivencia, transformación y memoria de una iconografía histórica”. En CAMACHO MARTÍNEZ, R. (coord.): *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga* (pp. 359-400). Málaga: Ayuntamiento de Málaga y Hermandad de Santa María de la Victoria.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2009). “La escultura barroca del S. XVIII en los círculos orientales”. En *Actas del I congreso andaluz sobre patrimonio histórico. La escultura barroca andaluza en el S. XVIII. Conmemoración del III centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Estepa: Ayuntamiento de Estepa.
- SOTO ARTUÑEDO, W. (2003). *La fundación del Colegio de San Sebastián. Primera institución de los jesuitas en Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga.
- TORRES PONCE, J. M. (2015). *En busca de una paternidad desconocida. La imagen de Ntra. Sra. de la Concepción en el panorama escultórico barroco malagueño. Una primera aproximación a su estudio histórico-artístico*, Trabajo fin de máster: Universidad internacional de Andalucía.

## **DE PALACIO A MONASTERIO. LA CASA DE LOS MELGOSA Y MONASTERIO DE MADRES BERNARDAS DE BURGOS**

**From Palace to Monastery. The house of the Melgosa Family and the Bernardas  
Monastery in Burgos**

**René Jesús Payo Hernanz y María José Zaparaín Yáñez, Universidad  
de Burgos**

Fecha de recepción: 06/06/2020

Fecha de aceptación: 13/08/2020

**RESUMEN:** Se estudia la historia del antiguo Palacio de los Melgosa, en la ciudad de Burgos, construido a finales del siglo XVI por el entorno del arquitecto Juan de Vallejo y su conversión en monasterio cisterciense en los años finales de ese siglo. Se analiza la presencia de importantes arquitectos del periodo barroco como Juan de Rivas del Río en este proceso de transformación y las incidencias que vivió este conjunto arquitectónico hasta comienzos del siglo XIX.

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura palacial y monástica de los siglos XVI y XVII, Renacimiento, Barroco, familias Melgosa y Orense, Juan de Vallejo, Juan de Rivas del Río

**ABSTRACT:** The history of the old Melgosa Palace, in the city of Burgos, built in the mid 16th century by the environment of the architect Juan de Vallejo, and its conversion into a cistercian monastery in the last years of that century are studied. The presence of important architects from the Baroque period such as Juan de Rivas del Río in this transformation process and the incidences that this architectural ensemble experienced until the beginning of the 19th century are analyzed.

**KEY WORDS:** Palatial and monastic architecture of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, Renaissance, Baroque, Melgosa and Orense families, Juan de Vallejo, Juan de Rivas del Río

El gran protagonismo que, desde finales del siglo XV, adquirió la actividad comercial en Castilla generó el surgimiento de una nueva potente clase social, la de los mercaderes, que, en ciudades como Valladolid, Medina del Campo o Burgos, alcanzaron una notable preeminencia. Dependiendo del poderío económico logrado, su actividad pudo extenderse al mecenazgo artístico y sus capillas y fundaciones religiosas, así como sus residencias, se convirtieron en magníficos exponentes de sus sentimientos devocionales y de su intento de mostrarse ante sus coetáneos acordes a su condición, buscando, en muchos casos, emular a la antigua nobleza de sangre. Por ello, no fue extraño que trataran de evidenciar la antigüedad e importancia de sus linajes, basándose en relatos reales o inventados. Esta vocación de identificación con la nobleza también se evidencia en el interés por dotarse de símbolos de carácter heráldico, en la adquisición de oficios ligados al gobierno de las ciudades, en la compra de tierras y, desde finales del siglo XVI, en la búsqueda de títulos nobiliarios (Casado Alonso, 1997: 305-326).

Los miembros de esta oligarquía mercantil castellana volcaron sus esfuerzos en el comercio con Flandes, pero, en el último tercio del Quinientos, coincidiendo con la crisis del comercio con esos territorios, muchos de ellos o bien reorientaron su actividad hacia América, trasladándose a Sevilla (Basas Fernández, 1965: 483-502), o bien languidecieron, cuando no acabaron en la ruina. No fue, por lo tanto, inhabitual que se vieran obligados a deshacerse de sus bienes, incluidas sus notables casas.

Para el caso de Burgos, sin duda uno de los centros más dinámicos de la economía castellana del XVI, su historia no se entiende sin el destacado papel de sus mercaderes que se hizo visible en la promoción artística. Sus residencias, de gran porte, configuraron algunas zonas de la ciudad, sobre todo en el entorno catedralicio, llamando la atención de algunos insignes viajeros como Andrea Navagero (García Mercadal, 1999: 41). Los Maluenda, Bernuy, Gallo, Gauna, Salamanca, Sanvitores, Presa (Basas Fernández, 1955: 483-486) o Melgosa, entre otros muchos, compitieron por mostrar el estatus alcanzado a través de destacadas edificaciones erigidas en el corazón de la urbe o la promoción de casas de recreo extramuros, con huertas y jardines, donde pasaban los estíos o las crisis epidémicas. Estas construcciones suburbanas podían tener remembranzas militares, a modo de torres, aunque con galerías dirigidas al campo y los jardines (Arias Martínez, et al., 2004: 54 e Ibáñez Pérez, 199: 290-291), o un carácter más abierto, como ocurrió con la casa-palacio de los Maluenda en el Palancar (López Mata, 1964: 41), en el campo próximo de la ciudad de Burgos (**Fig. 1**). En el desarrollo de estas singulares edificaciones intervinieron algunos de los más importantes arquitectos y canteros burgaleses, en especial Juan de Vallejo, quien introdujo nuevas tipologías, definiendo la organización de los espacios y el tratamiento de algunos de sus elementos significativos: portadas, ventanas, escaleras, etc. Con la crisis de esta clase comercial, el destino de muchos de estos inmuebles fue diverso. Algunos siguieron perteneciendo a las antiguas familias adaptados a los nuevos tiempos. Otros fueron vendidos y pudieron pasar a tener nuevos usos al margen de los residenciales. Lo cierto es que, a comienzos del siglo XVII, muchos de ellos estaban abandonados o en ruinas (García Rámila, 1959: 665).

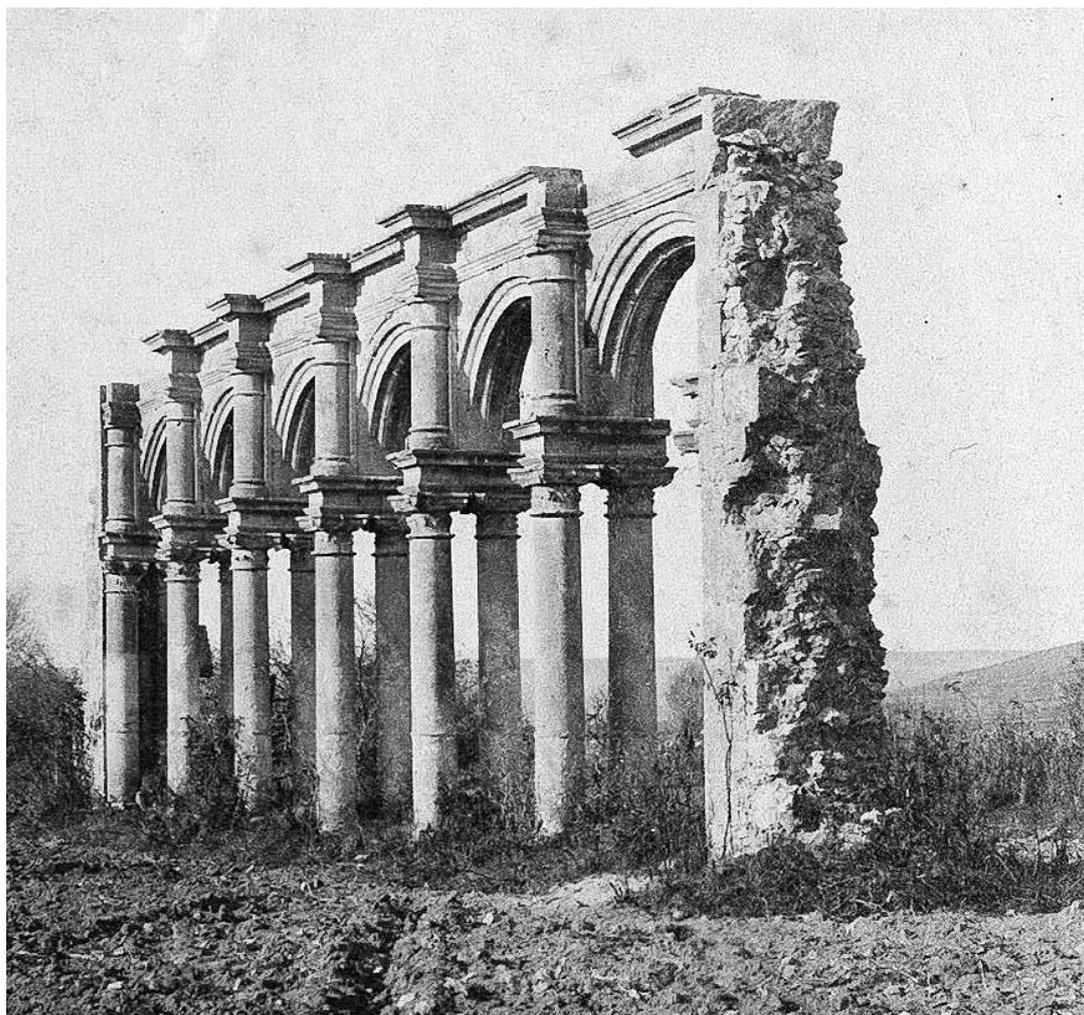


Fig. 1. Restos de la galería del Palacio de los Melgosa en el Palancar (actualmente en el Paseo de la Isla de Burgos). Mediados del siglo XVI. Entorno de Juan de Vallejo. Archivo Municipal de Burgos. Foto: AMBu.

Un buen ejemplo de todo ello lo tenemos en la familia de los Melgosa, uno de los linajes mercantiles más importantes del Burgos del Quinientos. Fueron destacadísimos impulsores de obras artísticas y llegaron a construir algunas de las casas palaciegas más importantes de la ciudad que, en las postrimerías de la centuria, no pudieron mantener, pasando a otros propietarios que las adaptaron a nuevos fines religiosos a lo largo del XVII y que, por fortuna, tras una azarosa historia, han llegado a nuestros días.

## **EL ORIGEN DE LA CASA-PALACIO DE LOS MELGOSA**

Los Melgosa tienen sus orígenes en el norte de la provincia de Burgos, en la localidad de Salinas de Rosío, en Las Merindades. Al calor del notable desarrollo que, en el siglo XV, se estaba viviendo en la Cabeza de Castilla, algunos de sus miembros se instalaron en ella, donde llegaron a ejercer una notable actividad comercial (Dávila Jalón, 1955: 355). Su actitud, por tanto, constituye un claro ejemplo de la consolidación de las ciudades como foco de poder y desarrollo, lo cual

había provocado el desplazamiento de los nobles y hacendados desde los núcleos rurales hacia las principales urbes. En este proceso, Burgos resulta un elocuente testimonio de las nuevas formas de crecimiento a través de la actividad de los mercaderes quienes, a la par que buscaban su fortuna, se convertían en motor de la localidad de la que, también, asumían el control a través de sus puestos en el Regimiento y la intrincada red de relaciones clientelares establecidas, donde la elección de esposa se convertía en una oportunidad clave para garantizar el afianzamiento familiar (Payo Hernanz y Matesanz del Barrio, 2015: 207-30).



Fig. 2. Don Antonio de Melgosa, comienzos del siglo XVI. Libro de la Cofradía de los Caballeros de Santiago, Catedral de Burgos. Foto: Payo Hernanz y Zaparaín Yáñez [PHyZY].

Desde mediados del siglo XV, los Melgosa se encuentran perfectamente incardinados en la capital burgalesa, relacionados con destacadas estirpes mercantiles a través de los enlaces matrimoniales y alcanzando importantes reconocimientos sociales reflejados, también, en sus enterramientos en centros religiosos de referencia, como el convento de San Pablo (Casillas García, 2003: 465). o la capilla de Santiago de la catedral burgalesa (**Fig. 2**). Para nuestro estudio debe destacarse a Pedro de Melgosa quien estuvo al servicio del rey Felipe II en Italia en el ejército real, residiendo en Granada y Sevilla. Casó con Isabel de Lerma y asumió el característico *cursus honorum* de la *Caput Castellae*, al ser su regidor<sup>1</sup>, miembro de la Cofradía de Santiago (Laurencín, 1904: 22), Procurador en Cortes<sup>2</sup> y Alférez de la Ciudad hasta su fallecimiento en 1577 (García Rámila, 1948a:19-33), lo que le posiciona como un personaje muy prominente del Burgos del momento. Él fue quien mandó construir una gran casa en las afueras de la ciudad, en las inmediaciones del monasterio benedictino de San Juan, como residencia suburbana de recreo junto a la que se desarrollaba una gran finca a modo de huerta o jardín<sup>3</sup>. Sin embargo, no se caracterizó por su buena administración, imponiendo censos sobre muchas de sus propiedades que, en ocasiones, no pudo pagar<sup>4</sup>.

En la figura de Andrés de Melgosa, su primogénito, se evidencia el deseo de lograr el estatus nobiliario, tal y como era habitual en los mercaderes burgaleses del momento (Payo Hernanz y Matesanz del Barrio, 2015: 265), según revela su matrimonio con la dama Guiomar de Castro, hija del rico hacendado Diego López de Castro, Señor de Pelilla y Santiuste. Don Andrés se vio obligado a hacer frente a las múltiples deudas paternas, enajenando algunos cargos públicos y bienes raíces familiares. Así, y debido a la mala fortuna en la que cayó la familia, procedió a vender la casa erigida por su padre y la huerta aneja a Francisco de Orense Manrique, quien ya estaba en su posesión en la década de 1580 (Ibáñez Pérez, 1977: 391).

Además de la edificación de su residencia y vinculada a ella, Pedro de Melgosa había levantado una capilla funeraria bajo la advocación de la Anunciada. Su construcción, para la que obtuvo autorización de Pío IV, el 5 de junio de 1561<sup>5</sup>, generó algunos problemas con el cercano monasterio de San Juan, el cual trató de paralizar las obras para evitar que existiera otro lugar de culto próximo al cenobio y a la iglesia de san Lesmes<sup>6</sup>. Su hijo don Andrés la dotó generosamente (García Rámila, 1948: 234-345), siendo el tío de este, don Diego, canónigo de la catedral burgalesa, quien ejercería el cargo de capellán mayor, además de ordenar que se realizara en ella su enterramiento (García Rámila, 1948b: 88-89). El canónigo fue especialmente espléndido con la fundación familiar, pues la donó tapices y diferentes piezas artísticas de interés, como una tabla atribuida a Rafael y otra a Miguel Ángel,

---

<sup>1</sup> Como regidor tuvo un gran protagonismo en los preparativos del recibimiento de la reina doña Ana de Austria en 1570. Llegó, incluso a proponer que la boda con doña Ana se celebrara en Burgos: Archivo Municipal de Burgos (AMBu) Hi. 455.

<sup>2</sup> Como tal asistió a las Cortes de 1570 (*Actas de la Cortes celebradas en 1570*, T. III, Madrid, 1863).

<sup>3</sup> Esta finca había sido adquirida por Antonio de Melgosa, en 1517, a Alonso Enríquez de Rojas y Valdivielso: Archivo del Monasterio de las Bernardas de Burgos (AMBEBu.) Escritura de Adquisición de unas huertas en las inmediaciones del monasterio de san Juan por don Antonio de Melgosa)

<sup>4</sup> Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (ARCHVa.) Registro de Ejecutorias, Caja, 1176,33.

<sup>5</sup> AMBEBu. Bula de autorización de construcción de la capilla de la Anunciada.

<sup>6</sup> ARCHVa. Registro de Ejecutorias, Caja 1.032/30, 21-X-1562 y Caja 1.110/8.

obras que debían de tener notable calidad<sup>7</sup>. Al convertirse la casa de los Melgosa en monasterio de monjas bernardas, esta capilla quedó bajo la protección de las religiosas y de los monjes de San Juan (Yáñez Neira, 1999: 94-95).

La superficie total del conjunto residencial debía ser bastante más pequeña que la del actual edificio, pues a la primitiva construcción del Quinientos se añadió, en la centuria siguiente, el cuerpo de la nueva iglesia monástica. Para su emplazamiento decidió elegirse una zona extramuros, pero próxima a la ciudad amurallada e inmediata al camino de peregrinación. Se trataba de un entorno natural privilegiado, fertilizado por numerosas corrientes de agua, bajo la sombra del poderoso conjunto monástico y asistencial de San Juan, frente a cuyo flanco norte se levantó.

Este entorno explicará varias de sus características que, a tenor de algunas fotos antiguas del primitivo monasterio de Madres Bernardas, respondía a las pautas constructivas propias de la arquitectura civil burgalesa del siglo XVI (Ibáñez Pérez, 1977), con el cuerpo inferior realizado en piedra y el superior en ladrillo. Del edificio, levantado hacia 1550-1560, conservamos algunos interesantes elementos que se mantienen a pesar de las intervenciones de finales del XVI, las ampliaciones barrocas y la reconstrucción y adaptación del edificio a su nuevo uso como conservatorio municipal. Un dibujo del Seiscientos, custodiado en el Archivo Municipal de Burgos, presenta una imagen del conjunto antes de las grandes transformaciones que vivió a raíz de la construcción de la nueva iglesia monástica<sup>8</sup>. Muestra, en esta imagen, una estructura compacta, articulándose en torno a un patio cerrado central con cuatro torres esquineras (**Fig. 3**). Sin embargo, parece tratarse de una representación idealizada que no debe adecuarse a la realidad. Para la fecha en la que se realizó este dibujo, la iglesia monástica ubicada en la zona oeste del conjunto, ya debía de estar en parte ejecutada y, sin embargo, no aparece recogida en el mismo.

Por otro lado, creemos que su primitiva planta se basó, en relación con el tipo de entorno donde fue erigida, en una estructura de patio en forma de “U”, es decir, abierto por uno de sus lados al jardín, que no se cerró en el momento de su adaptación a monasterio. Así lo confirma el estudio de algunos antiguos testimonios gráficos y de otros que aparecen vinculados a los procesos de restauración llevados a cabo en 1982, a través de los que puede deducirse, también, que presentaba arcadas en la planta baja y ventanas en la superior. Su estructura, en la que las galerías norte y sur eran más cortas que la occidental, no hacía más que repetir la articulación de algunas grandes residencias suburbanas ligadas a la oligarquía burgalesa de mediados del XVI, en las cuales se había adoptado un modelo que triunfaba en el momento, ligado al nuevo valor otorgado a la naturaleza y a la importancia de “las vistas” (**Fig. 4**).

---

<sup>7</sup> “Item mando para la dicha capilla que hace el dicho Pedro de Melgosa mi hermano la imagen de Nuestra Señora de Rafael de Urbino y la Imagen de la Magdalena y la de San Juan y el crucifijo de mármol y un cuadro que se dice el Pismo y el Descendimiento de la Cruz en bronce y el misal y el cáliz de plata dorado y vinajeras de plata y casullas y ornamentos que yo tengo para decir misa y una tabla de Miguel Angel del descendimiento de la Cruz que se cierra con tres puertas de ebano todo lo qual mando para la dicha capilla para el servicio del culto devino y ornato della”(García Rámila, 1948b: 87-90).

<sup>8</sup> AMBu. HI 3-3-12-Bis



Fig. 3. *Monasterio de Madres Bernardas de Burgos* antes de las transformaciones barrocas. Dibujo del entorno del Monasterio de San Juan de Burgos. Siglo XVII. Archivo Municipal de Burgos. Foto: AMBu.



Fig. 4. *Restos del antiguo palacio de los Melgosa*, Burgos. Hacia 1560. Entorno de Juan de Vallejo. Foto: PHyZY.

En este contexto, la casa de los Melgosa se encontraba relacionada con el antiguo palacio de Lope Hurtado de Mendoza (actual casa de Íñigo Angulo) diseñada por Juan de Vallejo o con la primitiva disposición del patio del Palacio de Saldañuela (Ibáñez Pérez, 1995: 14-20). Estos edificios se abrían a “huertas-jardín” dentro de los parámetros de la nueva arquitectura de recreo del pleno Renacimiento<sup>9</sup>. También esta estructura abierta nos recuerda los restos de la casa-palacio de los Maluenda, en el cercano término del Palancar de Burgos, conocidos como Arcos de Castilfalé, actualmente en el Paseo de la Isla de esta ciudad, que responden a la galería de una antigua residencia palaciega suburbana, posiblemente levantada por Juan de Vallejo en los años centrales del XVI (López Mata, 1964: 41). Esta singular forma de configuración de los patios, con tres alas con arcadas, denota un conocimiento de la tratadística clásica, de obras como la traducción de Vitruvio del Cesariano que, en algunas de sus propuestas de escenografías arquitectónicas, en la edición de 1521, plantea articulaciones como esta<sup>10</sup> (Fig. 5).

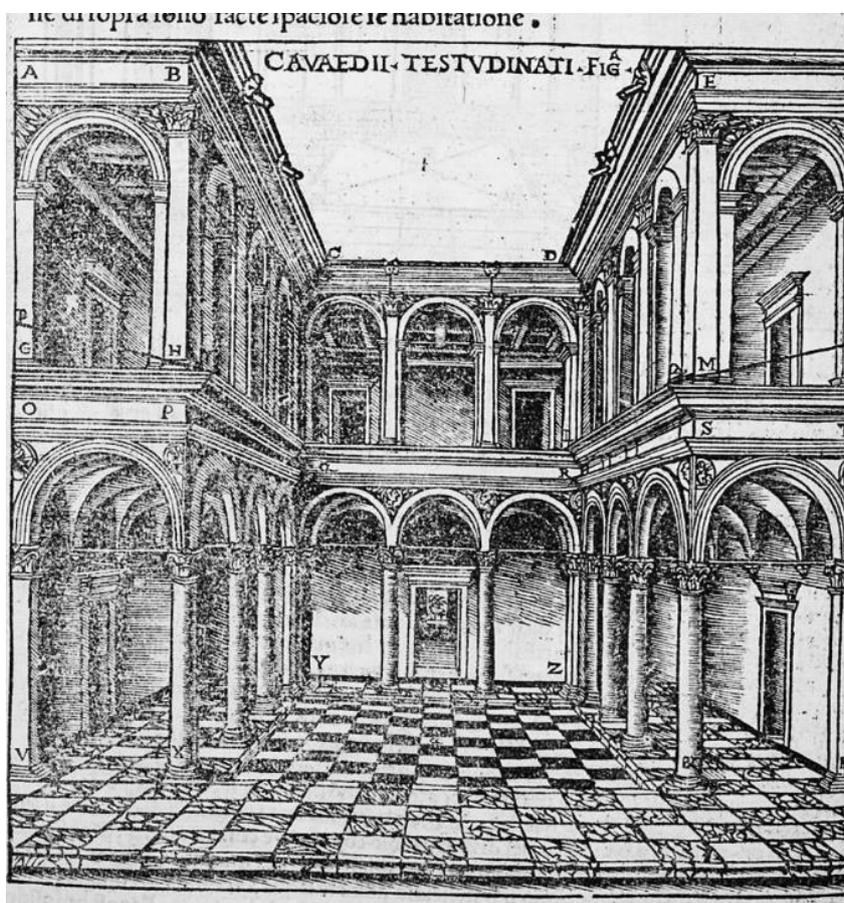


Fig. 5. Escenografía arquitectónica, 1521. Cesariano. Traducción del Libro de Vitrubio. Foto: PHyZY.

<sup>9</sup> También en la Casa de Miranda, articulada en torno a un patio cerrado, se procedió al añadido de un ala con galería abierta al “huerto-jardín” para dotar al conjunto de un ámbito de recreo (Ibáñez Pérez, 1977: 202-205).

<sup>10</sup> *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Decce traducti de latino in vulgare assiguarati: comentaiti & con mirando ordine insigniti: per elquale fácilmente potrai trauora la multitudine de lí abstrusi & reconditi vocabuli a lí loci & in epsa tabula con summo studio expositi & enucleati ad immensa utilitati de ciascuno studioso & beniuolo di epsa opera*, f. LXXXXVII V°.



Fig. 6. Portada del antiguo palacio de los Melgosa y de los Orense y del Monasterio de Madres Bernardas de Burgos. Foto: PHyZY.

Los vínculos de esta residencia con la arquitectura vallejana pueden apreciarse en los capiteles de las columnas reaprovechadas del patio, así como en la portada que constituye, sin duda, uno de los elementos más significativos de la antigua construcción. A pesar de estar transformada y restaurada, presenta muchos de sus rasgos originales. Se articula en torno a un gran arco de medio punto flanqueado por dos retropilastras, habiéndose perdido las columnas, aunque sí se mantienen los capiteles que presentan rasgos derivados del estilo de Juan de Vallejo (**Fig. 6**), como los seres fantásticos que pueden relacionarse con los que aparecen en la portada de la iglesia de San Cosme y San Damián, diseñada por este maestro hacia

1552<sup>11</sup>. La rosca del arco está ornada con puntas de diamante y en las enjutas se ubican dos *putti* enfrentados a seres fantásticos que nos recuerdan a muchos de los elementos decorativos empleados por este arquitecto y por algunos de sus seguidores como Pedro de Castañeda. Lo mismo sucede con el friso, en el que, además de figuras zoomorfas imaginarias, encontramos algunos motivos de cueros recortados, situados en el centro, de ascendencia serliana y que parecen emparentados con los dispuestos en los sepulcros del capitán Juan de San Martín y Diego de Carrión, en la cercana parroquia de San Lesmes.



Fig. 7. Portada de la Casa de don Lope Hurtado de Mendoza. Hacia 1547. Juan de Vallejo. Foto: PHyZY.

<sup>11</sup> Archivo General Diocesano de Burgo. San Cosme y San Damián. Libro de acuerdos y nombramientos hechos por el Cabildo 1545-1632, 25-IV-1552.

Por encima de este friso se ubican dos figuras de tenantes, vestidos a la romana, sustentando el escudo del monasterio (Rodríguez, 2017: 194) que sustituye al primitivo de los Melgosa. Estas representaciones masculinas nos recuerdan a las que Vallejo ubicó, a modo de atlantes, en la base del arranque del cimborrio de la catedral de Burgos. En general, esta portada muestra notables semejanzas con la diseñada por Vallejo, hacia 1547, para la citada casa de Lope Hurtado de Mendoza (Basas Fernández, 1967: 498-499; Ibáñez Pérez, 1977: 190-191; Martínez Montero, 2014: 49-58), tanto en lo que se refiere a la composición general como a los elementos decorativos (**Fig. 7**). Por todo ello, creemos que debió ser Juan de Vallejo, o su discípulo Pedro de Castañeda, quien hizo el diseño de esta portada y, quizá, el de toda la casa. No sabemos si por encima del escudo se ubicaría una ventana, tal y como puede verse en la casa de Lope Hurtado de Mendoza; pero sí resulta evidente que la imposta con ménsulas que separa el cuerpo bajo de piedra del primitivo de ladrillo de este edificio es semejante a la de la casa de los Melgosa.

## **LA CONVERSIÓN DE LA CASA DE LOS MELGOSA EN MONASTERIO DE MADRES BERNARDAS**

Si la casa de los Melgosa constituye el origen material del monasterio de las madres bernardas, el espiritual se encuentra en el cenobio de Santa María la Imperial de Renuncio. Debió de ser fundado en el siglo XII como comunidad benedictina (Argáiz, 1675: 634) más tarde reconvertida en cisterciense e incorporada a la obediencia del monasterio de Santa María La Real de Las Huelgas de Burgos (Rodríguez López, 1907: 281-282). Tras múltiples vicisitudes, el monasterio sufrió un incendio en 1569 (Flórez, 1772: 627) que obligó a las religiosas a refugiarse en Las Huelgas (Saracho, 1736), aunque prefirieron mantener su independencia y, durante un tiempo, se asentaron en el Hospital del Emperador<sup>12</sup>, logrando sobrevivir gracias a la generosidad del cabildo catedralicio<sup>13</sup>. En el antiguo centro asistencial estuvieron algo más de 10 años, mientras buscaban un nuevo lugar de residencia fijo en la ciudad, poniendo su interés en la casa de los Melgosa, que acababa de ser adquirida por el matrimonio de Francisco Orense Manrique e Isabel de Bernuy (**Fig. 8**).

Esta familia pertenecía a las élites locales burgalesas y tenía casas principales junto al Arco de Santa María, aunque las vendieron en 1582<sup>14</sup>, año en el que compraban la residencia de los Melgosa, por 12.500 ducados (Ibáñez Pérez, 1990: 349), adquiriéndola con las cargas censuales que Pedro de Melgosa había impuesto sobre esta propiedad y cuyos beneficios estaban en manos de Francisco de Maluenda<sup>15</sup> y de los capellanes de la capilla de la Visitación de la catedral de Burgos<sup>16</sup>. Sin embargo, apenas disfrutaron, si es que realmente lo llegaron a hacer, de su nueva y elegante propiedad, pues las religiosas de Renuncio consideraron que aquella podía

---

<sup>12</sup> El 8 de noviembre de 1569, se comenzaron las obras de instalación en ese hospital: ACBu. Reg. 56, 8-XI-1569, f. 310.

<sup>13</sup> Desde 1570 se documenta una limosna capitular anual de 500 maravedís: ACBu. Reg. 56, 23-VI-1579, f. 415).

<sup>14</sup> AMBu. Hi. 912.

<sup>15</sup> AMBu. CC. 15.

<sup>16</sup> ACBu. Actas Capilla Visitación, 44, 17-IV-1590, ff. 17-18 y Archivo Histórico Provincial de Burgos (AHPBu.). Prot. 5.913, 8-VI-1590, ff. 163-172.

ser una opción muy adecuada para satisfacer sus necesidades. Sabemos que, al menos desde 1570, la comunidad estaba recibiendo ayudas económicas de la Congregación Cisterciense de Castilla a fin de dotarle con los suficientes recursos para la realización del traslado (Rodríguez, 2017: 149). La adquisición de la casa se hizo antes de 1586, fecha en la que las monjas estaban llevando a cabo una primera y sencilla transformación del conjunto doméstico en centro monástico. Este hecho permite pensar que, quizá, el matrimonio pudo actuar como mero intermediario de las monjas a fin de conseguirles el edificio y las huertas adyacentes.



Fig. 8. Don Francisco de Orense Manrique. Fines del siglo XVI. Libro de la Cofradía de Caballeros de Gamonal. Biblioteca Nacional de España. Foto: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000253668&page=1>

Los primeros trabajos de transformación y adaptación a centro religioso fueron llevados a cabo por Martín de la Haya y Bartolomé de Chaves (García Rámila, 1948 a: 25; Ibáñez Pérez, 1977: 291; Barrón García, 2008: 120) cuya compañía de obras quedó pronto disuelta. Se ha señalado que fue el ingreso del primero como fraile lo que motivó esta ruptura (Barrón García, 2008: 119), pero no debió de ser esta la causa, pues Martín de la Haya siguió dirigiendo y contratando obras después de su profesión religiosa (López Mata, 1950: 370). Lo que ocurrió es que, durante esta intervención conjunta, se suscitaron graves problemas y desencuentros, hasta ser necesario, incluso, el derribo de parte de lo ejecutado<sup>17</sup>. Todo ello dio lugar a una segunda escritura de contrato en la que se establecía una nueva compañía de obra entre Chaves, maestro albañil, y Domingo de Albítiz, maestro de cantería perteneciente a una destacada saga de canteros vascongados (Barrio Loza y Moya Valgañón, 1981: 182) que llevó a cabo importantes obras ligadas al Cabildo y Concejo de Burgos (Ibáñez Pérez, 1977: 488-489). De las cláusulas del contrato entre ambos no parece deducirse el hecho de que las transformaciones realizadas fueran notables, reduciéndose las obras ejecutadas a una sencilla adaptación a las necesidades de la comunidad religiosa, sin llevarse a cabo cambios estructurales, ni de ampliación del conjunto. Aunque resulta casi imposible llegar a conocer con exactitud en qué consistió su intervención, creemos que cerraron las arcadas del patio preexistente, para dotar de mayor intimidad a las religiosas, edificaron celdas y ámbitos comunes y adaptaron, de forma provisional, algunas de las estancias a espacio de culto monástico.

## **LA CONSTRUCCIÓN DE LA NUEVA IGLESIA**

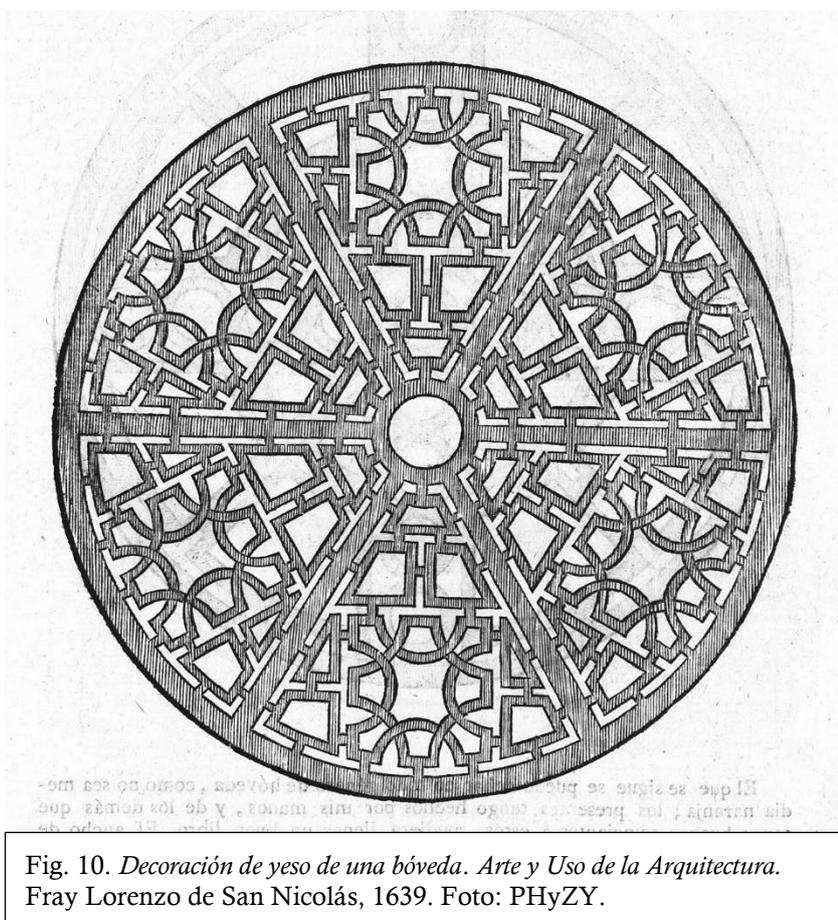
Será ya en el siglo XVII cuando se produzca un notable impulso en la culminación de los trabajos del monasterio que, posiblemente, por las dificultades económicas de la comunidad, no pudieron rematarse a finales de la centuria anterior con la construcción de un templo acorde a sus necesidades, el cual quedó, un largo tiempo, sin ejecutarse. Es más, el inicio de la edificación de la actual iglesia no debió de comenzarse hasta entrado el Seiscientos, pues, muy probablemente, fue durante el abadiato de Beatriz Manrique (1598-1622) cuando se inició su obra. Esta religiosa, hermana del también cisterciense fray Ángel Manrique -notable historiador de la Orden, obispo de Badajoz, quien, en alguna ocasión, realizó algún diseño arquitectónico (Galindo Romero, 1979: 387-418)- tuvo un destacado protagonismo en la historia del cenobio (Yáñez Neira, 1999: 98-99), aunque no logró que los trabajos avanzaran con la celeridad deseada, de tal suerte que, a mediados de la centuria, aún no se habían completado. A este primer impulso correspondió, probablemente, el inicio de la realización del cuerpo de tres tramos, con capillas entre los contrafuertes, el coro y sotocoro.

Su culminación tuvo que esperar hasta 1651, cuando el arquitecto Juan de Rivas dio las condiciones para finalizar el proyecto que conllevarían la realización de la cabecera y la sacristía “...en la forma y de la manera que esta en lo que esta hecho

---

<sup>17</sup> “...se nombraron oficiales e maestros para que se viesen los cuales hicieron ciertas declaraciones y mandaron derribar parte de la dicha obra para la reedificar...”: AHPBu., Prot. 5.911, 2-IX-1586, ff. 760-764).

...”<sup>18</sup>. Son varios los artifices cántabros del mismo nombre que trabajaron en el entorno burgalés en el siglo XVII (Varios Autores, 1991: 588-594), siendo Juan de Rivas del Río el autor de este proyecto. Fue maestro de obras del Cabildo de Burgos y tuvo una destacada actividad en buena parte de la diócesis burgalesa (Payo Hernanz y Matesanz del Barrio, 2013: 340-342; Iglesias Rouco, 1990: 542-546). Su propuesta se conserva unida a las gestiones llevadas a cabo para su contratación (**Fig. 9**) y consta del pliego de condiciones, de carácter eminentemente práctico, en las que se hacía hincapié en la unión de la parte ya construida con la nueva a través del cornisamento, además de una elaborada traza. Rivas delineó el conjunto de la planta del templo, indicando, mediante un expresivo “*está hecho*”, la parte ya realizada, mientras que detallaba de forma minuciosa, con aguada en tono pajizo, la zona a efectuar. Destaca, especialmente, el cuidado con el que el maestro trazó la retícula de yeserías con las que se cubrían las bóvedas de cañón con lunetos de los brazos de la nave transversal y la espectacular media naranja del crucero que, desgraciadamente, no se han conservado. Esta se basaba en una articulación geométrica de círculos y elipses enlazados que recuerdan mucho las propuestas de fray Lorenzo de San Nicolás (**Fig. 10**), cuyo tratado de arquitectura, de amplísima difusión, pudo conocer este profesional (San Nicolás, 1639: 106-107; Varela de Ugarte, 2011; Díaz Moreno, 2007: 245-257).



<sup>18</sup> AHPBu. Prot. 6.583, f. 294.

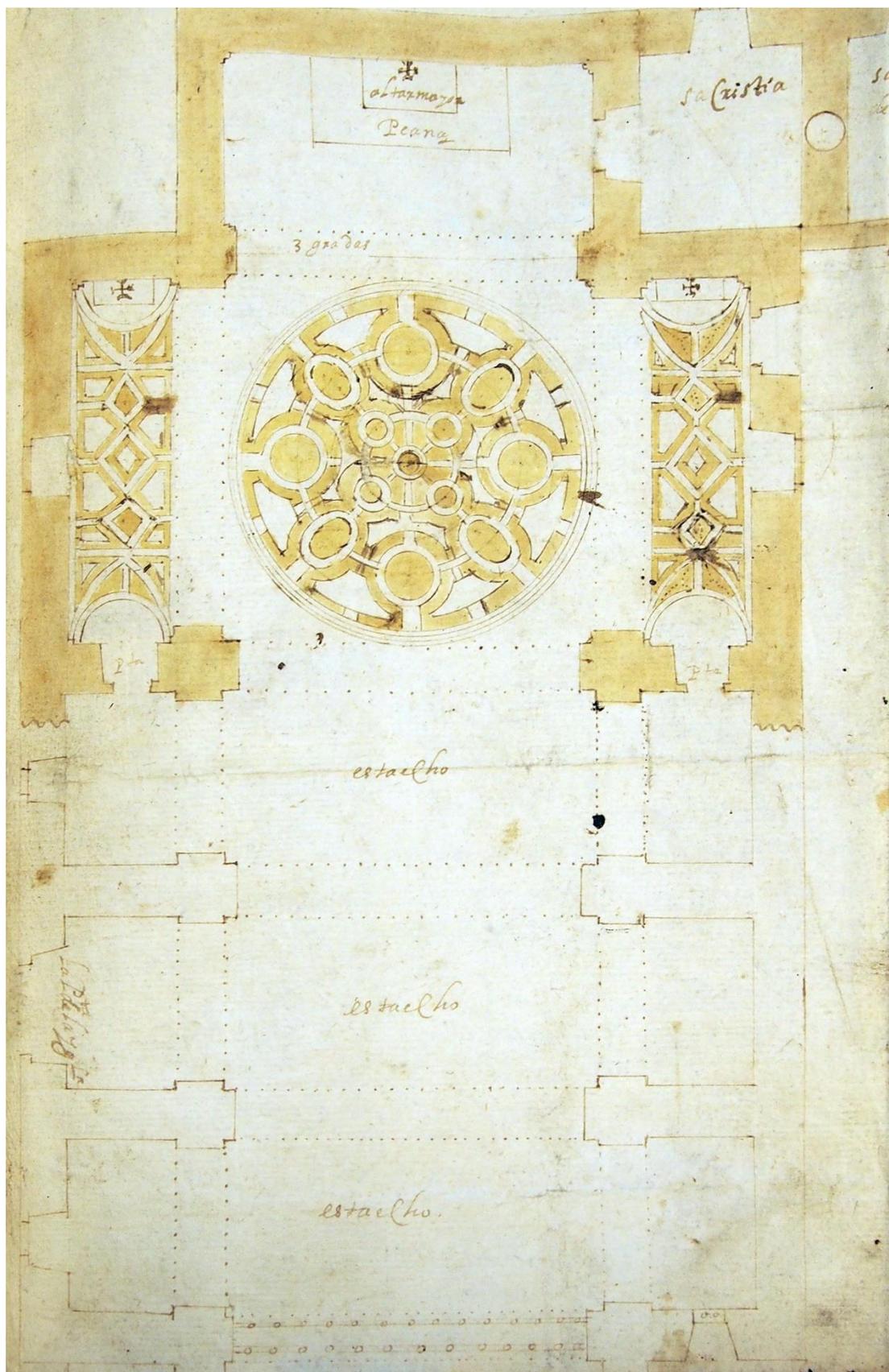


Fig. 9. Traza de la cabecera de la iglesia del Monasterio de Madres Bernardas de Burgos, Juan de Rivas, 1651. Archivo Histórico Provincial de Burgos. Foto: PHyZY.

Tras presentar Rivas su proyecto, valorado en 12.500 reales, se inició un proceso para la presentación de las correspondientes bajas<sup>19</sup>. Fue el maestro de cantería Domingo de Albítiz (Payo Hernanz, 2000: 344-345), hijo del Domingo de Albítiz que intervino a finales del XVI, quien, desde el primer momento, se mostró interesado en ejecutar estos trabajos, junto con el carpintero Sebastián del Campo y el maestro de obras Juan de la Torre. Finalmente, el 24 de mayo de 1651, se procedió a formalizar el contrato entre los maestros y la comunidad religiosa, figurando entre los fiadores su hermano Pedro de Albítiz<sup>20</sup>.

El templo, perfectamente ensamblado con los restos del antiguo edificio palaciego, resalta por su evidente sencillez geométrica en la que dominan las sobrias formas cúbicas de depurados planos ortogonales. Se trata de una construcción de única nave con capillas entre los contrafuertes y nave transversal que no destaca en planta, manifestándose los volúmenes diferenciales de la cabecera de testero recto y la media naranja ciega propuesta por Rivas. En este sentido, la tipología de la iglesia, en su conjunto, y a pesar de sus distintas etapas constructivas, sigue los modelos clasicistas impuestos en España a finales del siglo XVI y que tuvieron una notable vigencia en el Seiscientos<sup>21</sup>, relacionándose con algunas de las propuestas difundidas por la arquitectura carmelitana (Muñoz Jiménez, 1990: 26-35). La estructura constructiva se basa en muros perimetrales de piedra, mientras que las cubiertas se hicieron de ladrillo, quedando más tarde decoradas con yeserías. Al interior, las superficies se articulan mediante pilastras, achaflanadas en el crucero, y línea de cornisa que recorre todo el templo. La iluminación, bastante uniforme, se desarrolla a través de ventanas adinteladas abiertas en los tramos del buque y en el brazo oeste de la nave transversal.

En la traza elaborada por Rivas se diseña, en el segundo tramo, en el lado oeste y, por lo tanto, orientado a la ciudad, el acceso a la iglesia, pues no se planteó desde la zona de los pies. Aún se conserva una entrada en ese lugar. Se trata de una puerta adintelada, de suma sencillez, rematada por un nicho rectangular flanqueado por pilastras, coronado con frontón, en cuyo interior se dispone un relieve pétreo del Seiscientos con la clásica representación de la *Lactatio Sancti Bernardi*. Analizadas las características de esta portada, creemos que se trata de una reconstrucción tardodieciochesca de la misma, habiendo sido reaprovechado el relieve de san Bernardo.

Un capítulo importante en la historia del cenobio fue el de la cesión del patronato de la capilla mayor del templo a la familia Riaño, lo cual permitió a la comunidad religiosa aliviar los gastos de su edificación. El origen de este ventajoso acuerdo para ambas partes se encuentra en las disposiciones testamentarias de Diego de Riao y Gamboa (1589-1663), destacado personaje de la política y de la Iglesia en la primera mitad del Seiscientos, presidente de la Real Chancillería de Valladolid (1642-1648) y del Consejo de Castilla (1648-1661). Como premio a su trayectoria fue nombrado vizconde de Villagonzalo y conde de Villariezo. En 1661, enfermo, se

---

<sup>19</sup> AHPBu. Prot. 6.583, f. 295.

<sup>20</sup> Sabemos que este cantero estaba construyendo, en 1664, unas tapias junto a las propiedades del cenobio y que la comunidad monástica pleiteó para que fuera derribadas (AMBBu, Doc. 79).

<sup>21</sup> Este era el modelo esencial propuesto por la tratadística del momento (San Nicolás, 1639: 112).

retiró a su casa-palacio de Rabé de las Calzadas (Burgos) donde falleció dos años más tarde. En su testamento, ordenaba ser enterrado en el monasterio de San Juan, muy vinculado a su familia, donde pedía que se construyera una capilla, aunque también indicaba que, si no era posible, fueran sus sucesores quienes eligieran el lugar de su enterramiento (García Rámila, 1957: 516). No pudo el monasterio acceder a este deseo, por algunos problemas suscitados con otros patronos de sepulturas, y así se lo comunicaron, en 1664, a los testamentarios (García Rámila, 1957: 517).

Fue su sobrino, Diego Luis de Riaño y Meneses, como poseedor del mayorazgo familiar, el encargado de dar cumplimiento a las últimas voluntades de su tío. Don Diego Luis, en su testamento, redactado en 1669, ordenaba la compra del patronato de la capilla mayor de la iglesia del monasterio de las Bernardas para adaptarla a lugar de enterramiento familiar, en una sabia decisión que seguro satisfacía la intención de su tío, dada la proximidad de ambos cenobios. No obstante, sería su viuda, María Magdalena Gaceta y Gutiérrez, quien, en 1672<sup>22</sup>, en nombre de su primogénito, Antonio José Benito de Riao y Gaceta, lograrse culminar la operación, al encargarse de esta compra por 7.000 ducados, quedando el espacio de la capilla mayor, a excepción de la sacristía, como ámbito funerario de uso privativo de la familia Riaño (García Rámila, 1957: 517-518), quienes debían satisfacer unos determinados derechos por cada enterramiento que se produjera en ese espacio<sup>23</sup>. El acuerdo de cesión contó con el permiso de la abadesa de Las Huelgas y fue firmado por ambas partes. En él se permitía cerrar la capilla con una reja, con la condición de que esta no impidiera la visión del presbiterio por parte de las monjas, desde el coro, o por los fieles, desde los pies de la iglesia. Los nuevos patronos podrán poner los escudos familiares en las partes que consideraran oportuna, hacer las obras necesarias en este espacio, así como disponer inscripciones de memoria, siempre y cuando no se hiciera un monumento funerario que sobresaliera del suelo (García Rámila, 1957: 518). Hechas las reformas pertinentes, los restos de Diego de Riaño y Gamboa fueron trasladados, en 1674, desde su inhumación provisional en el monasterio de San Juan, al de las madres bernardas (García Rámila, 1957: 522). A penas nos han llegado testimonios de las labores de patronato de los Riaño, ya que la compleja historia y los proyectos de transformación contemporáneos, casi han borrado la memoria de esta familia. Solamente se conserva un escudo familiar en el brazo norte del crucero.

Tampoco se ha preservado casi nada del antiguo patrimonio mueble del primitivo monasterio, salvo algunas pequeñas esculturas y pinturas recogidas en la nueva casa monástica. Sin embargo, a través de antiguos testimonios fotográficos, tenemos noticias de cómo eran los retablos de la cabecera que, por sus características, debieron ejecutarse a finales del siglo XVIII. Formaban un conjunto pensado para potenciar el impacto del retablo mayor, reforzando el amplio espacio centralizado generado bajo la media naranja, y de ahí que los laterales se dispusieran en diagonal respecto al plano de los extremos de la nave transversal cuyas reducidísimas dimensiones, por otra parte, animaban a esta situación. El mayor, de un solo cuerpo tetrástilo con columnas decoradas con rocallas, estaba presidido por una hornacina en la que se ubicaba una imagen moderna de san Bernardo. En el remate, que muy

---

<sup>22</sup> AMBBu. Doc. 85.

<sup>23</sup> AMBBu. Doc. 86.

probablemente se transformó en el siglo XIX, se situaba en el nicho central una imagen de la Inmaculada y a sus lados se ubicaban las tallas de san Benito y san Bernardo. Los retablos gemelos laterales, de pequeñas proporciones, presentaban un solo cuerpo convexo, con un remate cónico con decoraciones vegetales y estaban presididos por dos tallas, más recientes, de san Benito y san José (**Fig. 11**). Los tres retablos se debieron de ejecutar, probablemente, hacia 1770 y presentaban similitudes notables con las obras realizadas por el ensamblador Francisco Echevarría, quien tuvo una intensa actividad profesional en Burgos en los años finales del Setecientos (Payo Hernanz, 1997: 324-329). No obstante, debieron de ser reparados y repolicromados, imitándose jaspes y mármoles, en la decimonovena centuria, posiblemente como consecuencia de los daños experimentados durante la invasión francesa.



Fig. 11. Retablos de la iglesia del Monasterio de Madres Bernardas de Burgos (desaparecidos). Archivo de la Diputación Provincial de Burgos. Foto: Photo-Club. ADPBu-PH-11997.

Esta es la larga y azarosa historia de un edificio en el que las distintas circunstancias históricas fueron adaptando sus estructuras a funciones cambiantes y periodos estéticos que se unen, sin solución de continuidad, en una construcción compleja que pasó de palacio a monasterio y, ya en nuestros días, a centro docente.

## BIBLIOGRAFÍA

ARIAS MARTÍNEZ, M. et al. (2004). *Catálogo Monumental de Medina del Campo*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

ARGÁIZ, G. (1675). *La soledad laureada por san Benito y sus hijos*. Madrid.

BARRIO LOZA, J. A. y MOYA VALGAÑÓN, J. G. “Los canteros vizcaínos (1500-1800)”. Diccionario biográfico, *Kobie*, nº. 11 (1981), pp. 173-282.

BARRÓN GARCÍA, A. “Fray Martín de la Haya, tracista y arquitecto”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LXXIV (2008), pp. 113-126.

BASAS FERNÁNDEZ, M. “Francisco de la Presa, hijodalgo y mercader. Historia de un hombre de negocios (2)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 130 (1955), pp. 483-486.

BASAS FERNÁNDEZ, M. “Mercaderes burgaleses en la Sevilla del siglo XVI”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 164, (1965), pp. 483-502.

BASAS FERNÁNDEZ, M. “Datos y juicios sobre el maestro de cantería Juan de Vallejo y otros artistas de Burgos en el siglo XVI”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 168 (1967), pp. 393-499.

BASAS FERNÁNDEZ, M. (1994), *El Consulado de Burgos en el siglo XVI*. Burgos: Excma. Diputación Provincial de Burgos.

CASADO ALONSO, H. “De la judería a la Grandeza de España. La trayectoria de la familia de mercaderes de los Bernuy (siglos XIX.XIX)”, *Boletín de Institución Fernán González*, nº 215 (1997), pp. 305-326.

CASILLAS GARCÍA, J. A. (2003). *El convento de san Pablo de Burgos*. Salamanca: Editorial San Esteban.

DÁVILA JALÓN, V. (1955). *Nobiliario de la Ciudad de Burgos*. Madrid: Editorial Prensa Española.

DÍAZ MORENO, F. (2007). “Evocar y sugerir. Fray Lorenzo de San Nicolás y la reedición del Arte y Uso de Architectura (1667)”. En LOZANO BARTOLOZI, M<sup>a</sup> del M. et al. (ed.). *Libros con arte, arte con libros* (pp. 245-257). Universidad de Extremadura.

FLÓREZ, F. E. (1772). *España Sagrada* T. XXVII. Antonio Sancha: Madrid.

GARCÍA MERCADAL, J. (1999). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. T. II, Salamanca: Junta de Castilla y León.

GARCÍA RÁMILA, I. “Claros linajes burgaleses: Los Melgosa”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, nº 102 (1948a), pp. 19-33.

GARCÍA RÁMILA, I. “Claros linajes burgaleses: Los Melgosa”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, nº 103 (1948b), pp. 87-90.

GARCÍA RÁMILA, I. “Claros linajes burgaleses: Los Melgosa”, *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos de Burgos*, nº 104 (1948c), pp. 234-345.

GARCÍA RÁMILA, I. “Don Diego de Riaño y Gamboa, insigne burgalés y hombre de Estado”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 139 (1957), pp. 509-527,

GARCÍA RÁMILA, I. “Del Burgos de antaño. Memorial que se dio a su Majestad en nombre de la ciudad de Burgos, 1624”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 148 (1959), pp. 661-666.

- IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. (1977). *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Burgos: Caja de Ahorros Municipal.
- IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. (1990). *Burgos y los burgaleses en el siglo XVI*. Burgos: Ayuntamiento de Burgos.
- IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. (1994). “El mecenazgo de los mercaderes burgaleses”. En BALLESTEROS CABALLERO, F. (ed): *Actas del V Centenario del Consulado de Burgos*, T. II (pp. 244-311). Burgos: Excma. Diputación de Burgos.
- IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. (1995). “La historia y el arte en el Palacio de Saldañuela”. *En Palacio de Saldañuela*. Burgos: Caja de Burgos.
- IGLESIAS ROUCO, L. S. “La capilla del Santo Cristo de la catedral de Burgos. aportación a su estudio”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, T. LVI (1990), pp. 542-546.
- LAURENCÍN, M. (1904). *Libro de la Cofradía de Caballeros de Santiago de Fuente. Fundada por los burgaleses en tiempos de D. Alfonso XI*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- LÓPEZ MATA, T. (1950). *La catedral de Burgos*. Burgos: Hijos de Santiago Rodríguez.
- LÓPEZ MATA, T. “El Palacio de los Maluendas”, *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 162 (1964), pp. 38-42.
- MARTÍNEZ SANZ, M. (1866). *Historia del templo catedral de Burgos*. Burgos: Imprenta de don Anselmo Revilla.
- MARTÍNEZ MONTERO, J. “La casa de Lope Hurtado de Mendoza en Burgos: nuevos datos sobre su proceso constructivo”, *Liño. Revista Anual de Arte*, nº 20 (2014), pp. 49-58.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, J. M. (1990). *La arquitectura carmelitana, 1562-1800*. Ávila: Diputación Provincial de Ávila.
- PAYO HERNANZ, R. J. (1997). *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, T. II. Burgos: Excma. Diputación de Burgos.
- PAYO HERNANZ, R. J. (2000). “Actividad artística en el Monasterio y Hospital de san Juan durante los siglos XVII y XVIII”. En *El Monasterio de san Juan de Burgos. Historia y Arte* (pp. 335-373). Burgos: Instituto Municipal de Cultura, 2000.
- PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J. (2013). *El cimborrio de la Catedral de Burgos: historia, imagen y símbolo*. Burgos: Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Institución Fernán González.
- PAYO HERNANZ, R. J. y MATESANZ DEL BARRIO, J. (2015). *La Edad de Oro de la Caput Castellae. Arte y Sociedad en Burgos. 1450-1600*. Burgos: Editorial Dossoles.
- RODRÍGUEZ, J. I. (2017). *El patrimonio heráldico de la Congregación Cisterciense de Castilla*. Madrid: Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, A. (1907). *Real Monasterio de Las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey*, T. I. Burgos.

RODRÍGUEZ MOREL, G. (1999) *Cartas al Cabildo de la Ciudad de Santo Domingo en el siglo XVI*. Santo Domingo: Centro de Estudios Humanísticos y del Idioma Español.

SAN NICOLÁS, F. L. (1639). *Arte y uso de arquitectura*.

SARACHO, J. (1736). *Jardín de Flores de Gracia. Escuela de la mejor doctrina. Vida y virtudes de la venerable señora doña Antonia Jacinta de Navarra y de la Cueva. Abadesa del Ilustrísimo y Real Monasterio de las Huelgas, cerca de Burgos, orden del glorioso y Melifluo Padre San Bernardo*, Burgos.

YÁÑEZ NEIRA, F. D. (1999). *El Monasterio cisterciense de san Bernardo de Burgos*. Burgos.

VARELA UGARTE, J. (2011). *Arte y uso de la arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

VARIOS AUTORES (1991). *Artistas cántabros de la Edad Moderna*, Santander: Institución Mazarrasa y Universidad de Cantabria.

# REFERENCIAS DOCUMENTALES SOBRE LAS CRUCES DEL PLATERO GRANADINO HERNANDO ORTIZ: UN PATRIMONIO CASI PERDIDO

Documentary references on the crosses of the Granadan goldsmith Hernando  
Ortiz: a heritage almost lost

José Antonio Peinado Guzmán, Universidad de Granada

Fecha recepción: 10/01/2020

Fecha aceptación: 05/03/2020

**RESUMEN:** El presente artículo continúa dando a conocer la figura del orfebre granadino Hernando Ortiz, que trabajó en los últimos años del siglo XVI y los primeros del siglo XVII. Dicho platero, del que sabemos bastante poco, trabajó para el arzobispado de Granada realizando una ingente cantidad de piezas, según se desprende de los legajos de *Contaduría Mayor* que hemos consultado. En este trabajo nos centramos en las cruces de plata que ejecutó, de las que en su gran mayoría únicamente nos quedan referencias documentales. Tan solo nos ha llegado hasta nuestros días la cruz de la localidad granadina de Alhendín.

**PALABRAS CLAVE:** Hernando Ortiz, siglos XVI-XVII, orfebrería, cruces, Granada

**ABSTRACT:** This article continues to show the figure of the Granada goldsmith Hernando Ortiz, who worked in the last years of the 16<sup>th</sup> century and the first of the 17<sup>th</sup> century. Said silversmith, of which we know quite a bit, works for the archbishopric of Granada, carrying out a huge amount of pieces, as can be seen from the accounts of *Contaduría Mayor* that we have consulted. In this work we focus on the silver crosses he executed, of which the vast majority of us only have documentary references. Only the cross of the Granada town of Alhendin has reached us to this day.

**KEYWORDS:** Hernando Ortiz, 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, goldsmithing, crosses, Granada

En ocasiones, la labor de investigador te proporciona el placer de sacar de la noche del olvido personajes de los que no se tenía conocimiento en la historiografía, ni en manual artístico alguno, de modo que, expuesto el descubrimiento a la luz, queda la sensación de justicia histórica y de restitución o resarcimiento frente a la amnesia del discurrir de los siglos. Este es el caso del platero granadino Hernando Ortiz, un sujeto, hallado por mera casualidad, y del que no se tenía constancia alguna hasta fechas recientes en las que afloraron los primeros datos (Peinado, 2019: 253-266; Bertos, 1991: 159-185<sup>1</sup>).

Las referencias acerca de este individuo son tremendamente escasas (Peinado, 2019: 254-255). Sabemos que vivió a caballo entre los siglos XVI y XVII. De igual modo, desconocemos su marca de platero. Y es que ninguna de las piezas que hemos podido asociar a su obra la poseen. Aun así, con respecto a la marca del orfebre, tal y como sostiene la profesora Sanz Serrano, la misma no siempre aparece en las obras. A veces se ha borrado, ha desaparecido por restauraciones o, simplemente nunca la tuvieron, como ocurre con frecuencia en las piezas de la primera mitad del siglo XVII (Sanz, 1976: 119). Asimismo, podemos datar su obra, aproximadamente, entre 1600, fecha de la primera obra de la que hemos tenido conocimiento, y 1617, año de la última pieza que hemos encontrado asociada a su trabajo. Puede que, tal y como se ha podido observar en los libros de contaduría, nos encontremos con un platero que trabajó oficialmente para el arzobispado –puesto que ningún otro nombre aparece en dichos documentos-, y que también fuese el encargado de realizar los reparos de las diferentes piezas cuando estas sufriesen algún tipo de deterioro.

El único dato biográfico que hemos hallado es que era vecino de la collación de San Matías, tal y como se refleja en el contrato notarial de una cruz parroquial para el templo de San Andrés de la capital granadina<sup>2</sup>. Así pues, la casi totalidad de la información encontrada la hemos hallado en los legajos de *Contaduría Mayor* del Archivo Histórico Diocesano de Granada y, en menor medida, en el Archivo de la Abadía del Sacro Monte o en Archivo de la Catedral de Granada. A pesar de haberse buscado en el Archivo Municipal de Granada tanto en los *Expedientes de Gremios*, como en el *Cuaderno de registro de títulos de oficios* que da comienzo en 1550, además de en los padrones o libros de vecindamiento, así como en legajos concernientes al pago de impuestos o en la *Ejecutoria en favor de Agustín de Nicuesa*, un platero coetáneo, por si aparecía algo acerca de Hernando Ortiz, la búsqueda fue completamente estéril.

Dicho esto, las primeras referencias que encontramos alusivas a la realización de cruces tienen que ver con pequeños arreglos que hace para los respectivos enseres de la parroquial de San Cecilio en la capital y de la localidad de Almuñécar. En el primero de ellos, consta una libranza firmada por el tesorero del arzobispado don Fernando Quiñones de dos ducados a favor del platero Hernando Ortiz en el año

---

<sup>1</sup> De los plateros granadinos citados por la profesora Pilar Bertos Herrera del siglo XVI y XVII, no aparece la figura de Hernando Ortiz.

<sup>2</sup> Archivo Histórico Diocesano de Granada [AHDGr.], Legajo 332-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de San Andrés, año 1605, s/f. Habiendo consultado los fondos del archivo parroquial de San Matías, concretamente los padrones, las fechas de los mismos son sensiblemente posteriores como para averiguar datos de la vida de Hernando Ortiz. Con respecto a los libros sacramentales, ocurre lo mismo.

1600<sup>3</sup>. Meses más tarde, se pagarían cien reales por la hechura y reparo de la cruz de plata del citado pueblo costero, debido al mal estado en que se encontraba la misma<sup>4</sup>. Un año después, realizaría también arreglos por valor de veintidós reales por la del municipio de Colomera, al llevarle al platero el asta quebrada de la referida<sup>5</sup>. Tiempo después, en 1607, hallamos otro arreglo para la cruz de la parroquia de Atarfe, que consistió en poner un remate, reforzar otros y colocar unos clavos de plata, por valor de veintidós reales. Dinero que, por cierto, se libra de tesorería general “porque el mayordomo de la fábrica mayor no tiene dineros”<sup>6</sup>. En 1608 acometería la reparación de la cruz de la localidad de Moclín, que estaba quebrada por la manzana, cuyo coste ascendió a tres ducados<sup>7</sup>. Asimismo, otro arreglo que encontramos es el de la cruz de la parroquia capitalina de San José, efectuado en el mismo año. El reparo consistió en soldar el cañón y hacer un florón, junto con el aderezo de un incensario, costando los mismos cuatro ducados<sup>8</sup>. Finalmente, realizará en 1616 el arreglo de la cruz del

<sup>3</sup> “En 27 de enero de 1600 años, en Fernando de Quiñones tesorero de las yglesias se libraron a Hernando Ortiz, platero, dos ducados de un reparo que el susodicho hizo en una cruz de plata de la yglesia de S. Çiçilio y plata que puso en ella y recibido la libranza y lo firmo. Hernando Ortiz [rúbrica]”. AHDGr., Legajo 330-F, pieza 2, Contaduría Mayor, pliego de San Cecilio, año 1600, s/f.

<sup>4</sup> “En 20 de julio de 1600 años en el doctor Sandoval mayordomo de la yglesia de Almunecar se libraron a Hernando Ortiz platero cent reales por la plata y hechura del reparo que hizo en la cruz de plata de la dicha yglesia que estava muy maltratada y se aderezó toda y se entregó al licenciado Graviel de Machuca presbítero que [] a adereçar la dicha cruz y la recibí y lo firmó. Gabriel de Machuca [rúbrica]”. AHDGr., Legajo 330-F, pieza 2, Contaduría Mayor, pliego de Almuñécar, año 1600, s/f.

<sup>5</sup> “En dos de junio de 1601 en Fernando de Quiñones tesorero se libraron a Hernando Ortiz platero, veinte y dos reales en que se concertó con él el adereço y reparo de la cruz de Colomera que la trujeron quebrada del asta por la contera y se adereço”. AHDGr., Legajo 331-F, pieza 1, Contaduría Mayor, pliego de Colomera, año 1601, s/f.

<sup>6</sup> “En 23 de diciembre de 1607 en don Fernando de Quiñones tesorero la librança de mayor contaduría se libraron Hernando Ortiz platero veinte y dos reales en que se conçerto un reparo que hizo en la cruz de plata de la yglesia de Atarfe como se contiene dentro deste pliego. Hernando Ortiz [rúbrica]”.

“Hernando Ortiz reparó la cruz de plata de la yglesia de Atarfe y puso un remate y unos clavos de plata y reforzó otros remates. Está conçertado todo en veinte y dos reales que son dos ducados de vellón. Se le libran en thesoreria general porque el mayordomo de la fábrica mayor no tiene dineros. En Granada veinte de diciembre de mill y seisçientos y siete. El doctor Montoya [rúbrica]”. AHDGr., Legajo 333-F, pieza 1, Contaduría Mayor, pliego de Atarfe, 1607, s/f.

En la obra de Manuel Capel Margarito no hemos encontrado cruz alguna de este periodo ni que sea vinculable a Hernando Ortiz (Capel, 1986b: 101-105).

<sup>7</sup> “En 22 de noviembre de 1608 en Miguel de Vicuña mayordomo del alpuxarras librança de siete ducados se libraron a Hernando Ortiz platero, tres ducados en que se conçerto con él el reparo de la cruz grande de plata desta yglesia de Moclín que estava quebrada por la mançana y se limpió [] adereçar. Hernando Ortiz [rúbrica]”.

“Çertifico que doi fe que en mi presencia conçerto el liçenciado Juan de Paen con Hernando Ortiz platero de la Contaduría deste arçobispado el adibio de una cruz que tiene la iglesia de la billa de Moclín de plata en tres ducados y para que desto conste [] 20 de nobiembre de 1608 años. P. Proaño [rúbrica]”. AHDGr., Legajo 333-F, pieza 2, Contaduría Mayor, pliego de Moclín, año 1608, s/f.

<sup>8</sup> “En 22 de noviembre de 1608 en Miguel de Acuña mayordomo del Alpuxarra y valle en librança de mayor contía se libraron a Fernando Ortiz platero quatro ducados en que se concertó con el reparo de la cruz, insencario de plata desta yglesia de san Joseph como se contiene dentro deste pliego. Hernando Ortiz [rúbrica]”.

“Conçerte de plata y hechura del adereço de la cruz grande de San Josefe, soldar el cañon y haçer un floron y adereçar el yncensario en quatro ducados fecha en granada en 20 de noviembre. Suplico a vuestra merced señor Juan de Sandino contador se los libre a Fernando Ortiz. Juan de Paz Maldonado [rúbrica]”. AHDGr., Legajo 333-F, pieza 2, Contaduría Mayor, pliego de S. José, s/f.

Consultada la obra de Manuel Capel Margarito, no aparece cruz alguna que podamos vincular a Hernando Ortiz en la parroquia de San José, de ahí que deduzcamos que ha desaparecido en el tiempo (Capel, 1986a: 31-41).

municipio granadino de Guadahortuna, cuya reparación, junto a la realización de unas vinajeras de plata, ascendió a 176 reales<sup>9</sup>.

Al margen de estos trabajos menores, hemos de destacar, contrastada la documentación, la realización de varias cruces que, lamentablemente, no han llegado a nuestros días, a excepción de la de la localidad granadina de Alhendín. Del resto solo poseemos referencias documentales. Una muestra de ello es la cruz de plata realizada para la iglesia parroquial de San Andrés, en la capital, y que data de 1605. Según se refleja en los pliegos de la serie de *Contaduría Mayor*, tras la visita, dedúcese que pastoral, realizada por el Doctor Montoya el 29 de enero de 1605, comprueba que, tanto una cruz como un incensario, están hechos pedazos por lo que manda hacer sendas piezas de nuevo a fecha de 26 de marzo de ese mismo año. Indica que la cruz se haga de menor peso que la precedente, de modo que el sobrante de la plata sirva para costear la hechura de la nueva. Ascendían los enseres en mal estado a treinta y cinco marcos, y seis onzas y media. Para la cruz a realizar se estipula que pese dieciocho marcos, según el modelo de una cruz dorada que se encontraba en la Santa Iglesia (se intuye que la Catedral). Tal y como se describe, debía tener cuatro tarjetas en los brazos, en cada lado cuatro espigas, con cuatro ángeles y su respectiva manzana. Y toda ella labrada y cercada. Asimismo, se estipula que la cruz debe llevar los escudos de armas del arzobispo D. Pedro de Castro y Quiñones y del propio San Andrés. La fecha de la entrega de la pieza sería antes de que se cumpliesen dos meses desde la fecha del contrato, es decir, antes del 18 de mayo de 1605. Con respecto al incensario se determina que esté para la Semana Santa de ese año. Igualmente, se establecen como condiciones que, en caso de incumplimiento por parte del platero, el provisor arzobispal pueda concertar un nuevo contrato con otros plateros para que realicen o continúen el enser en cuestión. Además, se manda que el sobrante de la plata sea devuelto. Y para todo ello, el documento que se firma ante el escribano Juan Carrillo, servirá como texto jurídicamente vinculante, sin necesidad de recurrir a otros ante posibles reclamaciones ulteriores. A fecha de 29 de octubre de 1605, el doctor Hermosilla, beneficiado de la parroquia de San Andrés testifica haber recibido tanto la cruz como el incensario, por lo que se deduce que el tiempo de ejecución no se cumplió para ninguna de las piezas. El precio de ambas ascendió a 752 reales, a razón de tres ducados el marco<sup>10</sup>.

Otra cruz de plata realizará en 1608 para la iglesia parroquial de Alhendín (Granada)<sup>11</sup>. Es la única pieza de este estilo que nos ha llegado a nuestros días, o que al menos planteamos como hipótesis que se corresponda con la que se reflejan en los documentos. Con fecha de 26 de enero de 1608, ante el escribano Juan Carrillo, se

---

<sup>9</sup> “Digo io Ernando Ortiz platero becino desta ciudad de Granada que recebi del licenciado Christobal Sanchez de Escobar beneficiado de la billa de guadahortuna como maiordomo que es de la dicha fabrica mayor de la iglesia ciento sietenta i seis reales. Los treinta i ocho de la plata nueva que asi dio en el adobio de la + alta i los ciento treinta i dos de adobar la dicha + i quatro binajeras de plata porque se echo toda la plata nueva en los lados de la + y todos los clabos se icieron nuebos y se le echo un tornillo a la mançana i mas los seis reales que acen a los ciento i setenta i seis de la + de madera. I lo firme en catorce de diciembre de 1616 años. Hernando Ortiz [rúbrica]”. AHDGr., Legajo 337-F, pieza 1, *Contaduría Mayor*, pliego de Guadahortuna, año 1616, s/f.

En la obra de Manuel Capel Margarito no hemos encontrado cruz que podamos relacionar con Hernando Ortiz (Capel, 1986b: 139-141).

<sup>10</sup> AHDGr., Legajo 332-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de San Andrés, año 1605, s/f.

<sup>11</sup> AHDGr., Legajo 333-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de Alhendín, año 1608, s/f.

firmaría el contrato de la citada cruz, un encargo del que por aquel entonces era provisor del arzobispado, Justino Antolínez. La misma debía pesar alrededor de diecinueve o veinte marcos, pagándose a tres ducados el marco, de modo que el costo final de la referida ascendió a 1922 reales. Se debía hacer igual a la que se había realizado para la localidad de Albolote, debiendo entregarla para finales de mayo del mismo año. Este particular no sucedió, puesto que se refiere que la cruz la recibió meses más tarde el beneficiado de Otura y Alhendín, concretamente el 26 de noviembre. Para la financiación de la pieza, el anterior cura de la localidad, D. Miguel Guerrero, había dejado en su testamento la cantidad de cien ducados, debiendo poner lo que restase el arzobispado. Parte de ese dinero de la herencia lo había de poner el caballero veinticuatro D. Pedro de los Reyes del ganado ovino que le había comprado al clérigo. En la breve descripción que se nos ofrece del peso de contraste, Lorenzo de Castro atestigua que *“en 15 de octubre de 1608 años se pesó en el contraste de Granada una cruz de plata con su manzana y sus quadrones dorados y un cristo y todo peso diez y nueve marcos y medio menos dos ochavas y por la verdad lo firmé de mi nombre”*.



Fig. 1. Cruz parroquial, Hernando Ortiz, 1608. Parroquia de Alhendín, Granada. Foto: José Antonio Peinado Guzmán [JAPG].



Fig. 2. Cruz parroquial, parte trasera, Hernando Ortiz, 1608. Parroquia de Alhendín, Granada. Foto: JAPG.

Así pues, la pieza que en la actualidad se conserva en la parroquia de la Inmaculada del municipio de Alhendín (Granada) se trata de una cruz latina de brazo plano, con remates en forma de pequeños pináculos. En los laterales de los brazos se aprecia también decoración en puntas de diamante, mientras que en la parte plana se observan motivos geométricos circulares en realce. En la zona posterior se contempla un medallón central inscrito en el cuadrón, sin llegar a sobresalir, con un elemento decorativo en su interior que no acertamos a distinguir. Se destaca la decoración vegetal realizada en grabado. En la parte delantera se encuentra el Cristo de fundición, de pequeño tamaño con respecto a la cruz, algo por otro lado normal

en las cruces de la época. El mismo aparece expirante, mirando hacia arriba, crucificado con tres clavos, con las piernas levemente flexionadas. La manzana es bastante común a las de aquel periodo. Tiene forma de jarrón, con una parte superior de escaso desarrollo. La decoración consiste en costillas pareadas y abundantes elementos incisos, ces y motivos vegetales bastante comunes a finales del siglo XVI y principios del XVII.



Fig. 3. *Cruz parroquial*, Hernando Ortiz, 1608. Parroquia de Alhendín, Granada. Foto: JAPG.



Fig. 4. *Manzana de la Cruz parroquial*, Hernando Ortiz, 1608. Parroquia de Alhendín, Granada. Foto: JAPG.

Dos años después, en 1610, realizaría otras dos cruces de plata, una más grande que otra, para la parroquia de la Virgen de las Angustias de la capital<sup>12</sup>. La primera de ellas se concertó el 30 de enero de 1610, debiéndose hacer como la de Alhendín, y pesando veinte marcos, cuatro onzas y seis ochavas. Pagándose a cinco reales cada marco, finalmente el costo de la pieza ascendió a 2021 reales. Como se describe en el contraste: “En treinta de marzo de mil y seicientos y diez años se peso en el contraste desta ziuudad una cruz grande con su mançana y un cristo y dos quadrones dorados todo de plata y pesso beinte marcos y quatro onças y seis ochavas y lo firme. Cristobal de Ribas Perez [rúbrica]”. La pieza debía estar terminada en dos meses. Tiempo más tarde, también poseemos la referencia a fecha de 25 de mayo de ese año, de la concertación de una cruz pequeña de plata que había de pesar tres marcos y seis onzas menos un real, pagándose por cada marco tres ducados. De ninguna de ellas poseemos más información ni imagen alguna.

El 29 de abril de 1615 se concertaría la cruz de plata de la localidad de Churriana de la Vega (Granada)<sup>13</sup>. La misma, que en un principio debía pesar dieciséis marcos, dos onzas y tres ochavas. Había de pagarse cada marco a sesenta y cinco reales. El costo de la pieza ascendió a 1607 reales. Curiosamente, en el contraste de la plata, aparece que el peso fue de dieciocho marcos y cuatro onzas.

Como conclusión a todo lo visto, y teniendo en cuenta que únicamente nos hemos ceñido a la producción de cruces de plata de Hernando Ortiz, hemos de afirmar que su trabajo fue prolífico. En los libros de *Contaduría Mayor* hemos podido constatar la realización de custodias, cálices, vinajeras, relicarios, lámparas, viriles, lunetas, patenas, crismeras, vasos para óleo, incensarios, navetas y lavatorios. Lamentablemente, la inmensa mayoría de estos enseres han desaparecido. Asimismo, hemos de constatar la pérdida de documentación, ya que la serie de *Contaduría Mayor* no está completa. A raíz del incendio del Archivo Histórico Diocesano que se hallaba en la Curia, el 31 de diciembre de 1982, desaparecieron muchos documentos, entre ellos varios de la serie que citamos. Concretamente, del año 1584 se salta a 1600. Igualmente faltan los de los años 1617 y 1618 (aunque de 1617 hemos llegado a documentar alguna pieza en la Abadía del Sacro Monte). A partir de 1619 (inclusive) no hemos hallado más piezas de este platero. Por tanto, a la hora de acotar su obra, desconocemos qué pudo realizar anteriormente a 1600, de igual modo que en los dos años contiguos que hemos referido. Todo ello nos hace suponer que la producción de Hernando Ortiz fue aún mayor. Resultaría tedioso e incluso absurdo extractar y transcribir documentalmente cada uno de los objetos y piezas de la enorme lista de pueblos para los que los que trabajó. Quede al menos como muestra este trabajo, en el que se intenta recuperar la figura de un platero desconocido a través de sus cruces de plata, y que por la fragilidad y relativa corta vida que los enseres de dicho material acostumbran a tener en el transcurso de la

---

<sup>12</sup> AHDGr., Legajo 334-F, pieza 1, *Contaduría Mayor*, pliego de la Virgen de las Angustias, año 1610, s/f.

En el segundo tomo de la obra de Manuel Capel Margarito, tampoco encontramos cruz alguna que podamos relacionar con el platero Hernando Ortiz (Capel, 1986b: 69-75).

<sup>13</sup> AHDGr., Legajo 336-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de Churriana, año 1615, s/f.

historia, apenas nos han llegado a nuestros días unas cuantas piezas en forma de custodias, o la cruz que hemos reseñado.

## BIBLIOGRAFÍA

BERTOS HERRERA, P. (1991). *Los escultores de la plata y el oro*. Granada: Universidad de Granada.

CAPEL MARGARITO, M. (1986a). *Orfebrería religiosa de granada* (t. I). Granada: Diputación de Granada.

CAPEL MARGARITO, M. (1986b). *Orfebrería religiosa de granada* (t. II). Granada: Diputación de Granada.

PEINADO GUZMÁN, J. A. Las custodias de Hernando Ortiz, un platero desconocido de la Granada de principios del siglo XVII, *Quintana*, nº 18 (2019), pp. 253-266.

SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> J. (1976). *La orfebrería sevillana del Barroco* (2 vols.) Sevilla: Diputación de Sevilla.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

*“Yglessia de S. Andrés. Cruz y incensario de plata se hiço de la cruz vieja de las yglessias. Platero Hernando Ortiz.*

*En 26 de marzo de 1605 se mandó por vissita del haçer la cruz grande de plata de la yglessia de San Andrés [y un incensario] atento que estava hecha pedaços [] mandose haçer otra cruz nueva y un ynçensario como consta por la fe del contraste que está dentro deste pliego. Pareçe pesso la cruz y ençensario viejo treinta y çinco marcos y seis onças y media.*

*Mandose haçer una cruz nueva de 8 marcos conforme a la cruz dorada que está en la yglesia mayor. Confforme a la escritura dentro deste pliego.*

*Mandose hacer un ynçensario nuevo sin cadenas nuevo que pese çinco marcos como se consta en la escritura dentro deste pliego.*

*Cruz bieja. En 29 de abril de 1605 años se averiguó quenta con Hernando Ortiz platero de la cruz e incensario de plata que hiço para esta yglessia para lo qual se le cargan treinta y çinco marcos y seis onças y media de plata a [razón?] de sesenta y çinco reales el marco monta. 2328 reales.*

*Peso de la cruz nueva. Descargansele diez y siete marcos y una onça y media que pesó la cruz que hiço nueva para esta yglessia.*

*Peso del incensario nuebo. Descargansele cinco marcos y dos onças y una ochava de plata que pesó el ynçensario sin las cadenas por lo que pusieron las cadenas biejas que tenía el otro.*

*Monta el peso del ynçensario y cruz nueva [22 marcos 3 onzas y 5? Ochavas]*

*Valen ochoçientos y quarenta y ocho reales.*

*Ade]] el dicho Hernando Ortiz de la hechura de la dicha cruz e ynçensario nuevo a tres ducados el marco, seteçientos y çinquenta y dos reales.*

*De una cruz de madera que va debajo de la plata 4 reales.*

*Del oro con que van dorados los quadrones doce reales.*

*Montta lo que ha [] el dicho Ortiz [].*

*Debe Hernando Ortiz noventa y dos relaes.*

*Soy alcançado en esta quenta en noventa y dos reales. Y lo firmé. Hernando Ortiz [rúbrica]”.*

*“En Granada a 29 de octubre de 1605 años reçebi del Hernando Ortiz platero una cruz nueva de plata que pesó diez y siete marcos y onza media y un ençensario de plata sin cadenas que pesó çinco marcos y dos onzas y una ochava lo qual reçebi para el servicio de las yglesia de señor san Andrés desta ciudad y lo firmé. Echaronse en este ynçensario las cadenillas del ynçensario viejo porque estaban bien []. Hermosilla [rúbrica]”.*

*“En ocho de octubre de 1605 años se pesó en el contraste de Granada una cruz grande de plata lisa con su manzana con molduras garnecidos los lados y pesó diez y siete marcos y onza y media. Y por verdad lo firmé. Hernando Ortiz [rúbrica]”.*

*Del oro y azogue que entró en los quadrones doze reales.*

*Costó la madera de la cruz quatro reales”.*

*“En la çiudad de Granada a diez y ocho días del mes de março de mill y seisçientos çinco años por ante mí el escribano y testigos del yusfrascrito pareció presente Hernando Ortiz platero de esta dicha çiudad a la collaçion de San Matías y dixo que por quanto en la yglessia de señor santo Andrés desta dicha çiudad avia una cruz de plata de mucho peso y muy maltratada, pedaços que se perdían cada día y asimismo un ynçensario de plata hecho pedaços que no se podían servir de que todo pesava treinta y çinco marcos y seis onças y medios y la hechura y traza della no era conforme a lo que al presente se platica y por parte de la dicha y glessia se acudió a la contaduría de las yglesias deste arçobispado y se pidió que la cruz y ynçensario se despidiese y de la plata dello se hiziese otra cruz e ynçensario y visto por la contaduría lo susudicho se acordó por ella se hiziese lo que por parte de la dicha yglesia se pedía por quanto en la visita de la yglesia se mandó hazer de nuevo la dicha cruz e ynçensario y se encargó la hechura de ello al señor Hernando Ortiz al qual se pidió otorgue escritura para mayor seguridad de lo conçertado con el susodicho lo qual quiere hazer cumplir por tanto en la mejor vía, forma y manera que aya lugar. Se dio otorgó aver reçivido y reçivio de mano del doctor Hermosilla beneficiado de la dicha yglesia de señor santo Andrés una cruz de plata con su manzana y un ynçensario sin cadena que todo pesó treinta y çinco marcos y seis onças y media de la qual dicha cruz e ynçensario de plata se otorgó por [] contrato y entregado a toda en voluntad por quanto lo reçivio por ante mi el escribano de número yustascrito de cuiu paga entrego y reçibo doy fe de la qual dicha plata se obligó de hazer labrar y entregar y dará y entregará para la dicha yglesia de señor santo Andrés una cruz de diez y ocho marcos conforme a la cruz pequeña dorada que está en la santa yglesia desta çiudad con quatro tarjetas en los brazos y espiga en cada lado quatro y la manzana a de ser conforme la de la dicha cruz y con los quatro ángeles que tiene y que vaya labrada y çercada y asimismo se obligó de labrar y entregar un ynçensario liso sin cadenas conforme uno que está en Nuestra Señora de la md que pese çinco marcos y la dicha cruz a de pesar tan solamente diez y ocho marcos unos más o menos y el dicho ynçensario çinco marcos y por la hechura de cada uno de los dichos marcos se le a de dar y pagar a preçio de [] con que si tuviere la dicha cruz e ynçensario mas de dicho peso no se le a de pagar hechura ninguna mas de la plata y peso que tubiere y en la manzana de la dicha cruz se obligó de hazer*

dos escudos de armas de nuestro señor don Pedro de Castro y Quiñones arzobispo de Granada del consejo de su majestad y dos escudos de las armas de señor santo Andrés todo lo qual se obligó de hacer e labrar conforme a la dicha cruz y modelo della y del dicho ynçensario bien labrada y acabadas en toda perfeccion ale y de buenos artífizes a contento y satisfacion del señor contador mayor que es o fuere de las yglesias deste arzobispado y lo entregará el dicho ynçensario para la semana santa deste dicho año y la cruz dentro de dos meses contados desde oy día de la fecha desta y si para el dicho plazo no lo diere todo bien hecho y acavado en toda perfección y según desee el dicho señor contador mayor o la persona que fuere passe por las dichas yglessias que puedan concertar con otros quelesquiera plateros que hagan la dicha cruz e ynçensario o las prosigan en el punto y estado en que estubiere y por lo que mas costare se acordó por tres ducados cada marco de hechura y por el dinero que a quenta dello oviere reçivido y por las costas y gastos y intereses, daños y menoscabos que sobre ello se siguieren y recreçieren a las yglesias le tienen de poder ejecutar y apremiar con solo el juramento de la persona que fuere por las yglesias en que declare lo susodicho o qualquiera cossa dello con el qual esta escritura traiga contra el [...] aparexada ejecución y apremio con hefeto sin que sea necesario otro auto, prueba ni averiguaçion alguna aunque nosequepone requiera y [...] hazer porque dello relevo a las dichas yglessias y nosequepone todo lo qual pagara puesto y pagado en esta çiudad y a su fuero donde destino la paga con las costas de la cobranza. Otrosí se dijo devolver y restituir y entregara toda la plata que sobrare de la cruz e ynçensario biejo que de presente reçive del contado lo que pesare la dicha cruz e ynçensario que de presente se obliga a entregar cada y quando se le pida aunque no sea cumplido el plazo a que se obliga a entregarlo y en defeto de no entregarlo luego en la contaduría la parte de las dichas yglesias le pueda executar y apremiar con solo el juramento en que declare los marcos de plata que paran [...] poder y por lo que montaren le puedan executar y lo difirió [...] en el juramento de la parte de las dichas yglesias con el qual esta escritura traiga contra el [...] aparexada execucion y apremio con hefeto sin que sea necesario otro auto, prueba ni averiguaçion alguna en que se dio [...] y deva hazer y dello reçibo a las yglessias y [...] y para lo cumplir y pagar

*“En diez y siete de março de 1605 años se pesó en el contraste de Granada una cruz de plata con su manzana y un inçensario sin cadenas y pesó todo treinta y cinco marcos y seis onzas y media y por berdad lo firmé. Hernando Ortiz [rúbrica].*

*Una cruz de 18 marcos conforme a la cruz pequeña dorada que está en la yglesia mayor con quatro tarjetas en los brazos y espiga en cada lado que tiene y la manzana a de ser conforme la de la dicha cruz y con los quatro ángeles que tiene y que vaya labrada y çercada a se le dar de hechura de cada marco tres ducados. Un ynçensario liso sin cadenas [como?] uno que esta en nuestra señora de la md que pese çinco marcos y con que si tubiere mas peso la dicha cruz deste 18 marcos y el ynçensario çinco no se le a de pagar la hechura de lo que más pesare ecepto la plata y teniendo un marco mas de plata la cruz se le a de pagar la hechura.*

*Reçibe una cruz de plata e ynçensario que peso treinta y çinco marcos y seis onzas y media.*

*El ynçensario para la semana santa deste año, la cruz dentro de dos meses contados desde 10 março 1605.*

*En la manzana dos escudos de armas de su señoría y dos de armas de señor san Andrés”.*

*“S. Andrés.*

*En la visita que hize en la yglessia de señor san Andrés desta çiudad en veinte y nueve de henero deste pressente año se acordó que la cruz de plata grande que estaba en la dicha yglessia y un ynçensario de plata atento que esta hecho pedaços se haga una cruz e ynçensario nuevo y que la cruz sea de menos peso y que la plata que sobrare sea para la hechura. Fecha en 26 de março de 1605. El doctor Montoya [rúbrica]”. Legajo 332-F, pieza 2, pliego de San Andrés, s/f.*

*“Yglessia de Alhendin cruz de plata. Platero Hernando Ortiz.*

*En 4 de agosto de 1607 años su señoría del Arçobispo mi señor mandó hazer una cruz de plata para el serviçio de la yglessia de Alhendin que pese diez y nueve o veinte marcos atento que el liçenciado Miguel Guerrero beneficiado que fue del lugar de Alhendin difunto que sea en gloria mandó por su testamento çien ducados para la dicha cruz con que diesen lo demás las yglessias.*

*En veinte y seis de febrero de 1608 años el liçenciado Justino Antolínez provisor deste arçobispado de Granada hizo asiento con Hernando Ortiz para que librese la dicha cruz que pese los dichos diez y nueve o veinte marcos el qual por ante Joan Carrillo de la Contaduría se obligó a hazer la dicha cruz a precio de tres ducados cada marco obligase a darla acabada para fin de mayo deste año.*

*Como consta de la dicha escritura que está dentro deste pliego [...]*

*En 19 de abril de 1608 años [...]*

*Para en cuenta. En 31 de octubre de 1608 años en Miguel de Vicuña mayordomo de las yglessias de la alpuxarra quales se libraron a Hernando Ortiz platero cinquenta ducados que valen diez y ocho mill y setecientos y conçenta maravedís para en cuenta de una cruz de plata que hazen para el serviçio de la yglessia de alhendin y reçivio la librança y lo firmó. Hernando Ortiz [rúbrica].*

*Reçivo de cruz. En 26 de noviembre de 1608 se entregó al liçenciado Omono beneficiado de autura y alhendin una cruz grande con mançana que pesso diez y nueve marcos y medio de plata menos dos ochavas para el serviçio de la yglessia de Alhendin y [...]. Liçenciado Omono [rúbrica]”.*

*“Reçivo de quatroçientos reales que dieron de los bienes del liçenciado Guerrero. [] de Palma albacea del liçenciado Miguel Guerrero libró a Hernando Ortiz platero quatroçientos reales en el veinte y quatro Pedro de los Reyes a cuenta de lo que devia del ganado que avia comprado del dicho liçenciado Miguel Guerrero los quales açelo a pagar el dicho 24 Pedro de los Reyes para fin de mayo deste año de 1609 y con estos quatroçientos reales acaban de pagar los herederos del liçenciado guerrero los çent ducados que mandó para la cruz y lo firmé. Hernando Ortiz [rúbrica]”.*

*Pesso de plata. En primero de febrero de 1610 años se averiguó quenta con Hernando Ortiz platero de la cruz de plata que hizo para esta yglesia de Alhendin y como se contiene en la fe del contraste y que está dentro deste pliego pareze que pesso la dicha cruz diez y nueve marcos y medio menos dos ochavas que suman mill doçientos y treinta y çinco reales.*

*Monta la dicha cruz, plata, hechura, mil y noveçientos y veinte y dos reales*

*Reçivido para la cruz. Tiene reçivido para esta cruz como se contiene en este pliego dos mill y doçientos reales. Conforme a lo qual pareze que es [alcançado?] el dicho Hernando Ortiz en doçientos y setenta y ocho reales los quales se le cargaron a quenta de una cruz de plata que haze*

*para la yglesia de Nuestra Señora de las Angustias como se verá en el libro mayor deste año de mill y seisçientos y diez. El dicho Hernando Ortiz se dio por alcançado y confesso ser deudor de los dichos doçientos y setenta y ocho reales ya por bien que se le carguen en la dicha quenta de la cruz de plata de nuestra Señora de las Angustias. Firmó Hernando Ortiz [rúbrica.]”.*

*“En 15 de octubre de 1608 años se pesó en el contraste de Granada una cruz de plata con su mançana y sus quadrones dorados y un cristo y todo peso diez y nueve marcos y medio menos dos ochavas y por la berdad lo firmé de mi nombre. Lorenzo de Castro [rúbrica].*

*Costó la cruz de madera quatro reales.*

*Del oro de los quadrones y del cristo diez reales.*

*Han 19 marcos y medio menos dos ochavas 1265 reales.*

*Hechura a tres ducados cada marco 643 reales.*

*1922 reales”.*

*“En la çidad de Granada a veinte y seis dias del mes de henero de mill y seisçientos y ocho años pressença de mi escrivano y testigos yussoscritos parecio presente Hernando Ortiz, platero vezino desta dicha çidad a la yglesia mayor y dixo por quanto el Licenciado Justino Antolínez provissor y contador mayor de las yglesias deste arçobispado por el mes de agosto del año pasado de mill y seisçientos y siete le mandó hazer una cruz de plata para la yglessia del lugar de Alhendin que pessase diez y nueve o veinte marcos la qual avia de ser conforme a la que se hizo para la yglessia del lugar de Albolote y que se le avia de pagar por cada marco tres ducados de hechura conforme del asiento que con él se hizo en los libros desta contaduría la qual dicha cruz el dicho señor provisor mandó hazer atento que el licenciado Miguel Guerrero beneficiado que fue de la dicha yglessia de Alhendin difunto por su testamento debajo del qual falleçio mandó çien ducados de limosna para ayuda de valor de la dicha cruz con que los demás [maravedís?] que montase los diese la dicha yglessia la qual dicha cruz el dicho Hernando Ortiz otorgó y conoció que se obligava y obligó de la hazer conforme al modelo de la que se hizo para la yglessia del dicho lugar de Albolote, la qual a de tener diez y nueve o veinte marcos y no más y si más tubiere no se le a de pagar maravedís ningunos de plata ni hechura, y por cada uno de los marcos que tubiere de la dicha cantidad se le a de dar y pagar a preçio de tres ducados conforme a el asiento que con él se hizo y la dará hecha y acavada en toda perfección a contento desta contaduría para fin del mes de mayo deste año de seisçientos y y ocho e para en quenta de lo que montare dijo aver reçivido y reçivio un poder otorgado por el licenciado Antonio Lasso beneficiado de Gabia la grande como alvaça del dicho licenciado Miguel Guerrero para cobrar del veinte y quatro Pedro de los Reyes seteçientos reales de la compra de cierto ganado ovejuno para en quenta de los dichos çien ducados y el dicho poder aceptado por el dicho veinte y quatro Pedro de los Reyes a pagar la dicha cantidad en todo el mes de mayo deste dicho presente año el qual dicho poder a reçivido de mano de mi escribano yusoescrito en presencia de los testigos desta cara de que doy fe y el resto que montare la plata y hechura de la dicha cruz se le a de pagar entregándola acavada en toda perfección como dyze y si para el dicho dia no la diere hecha y acavada confome al dicho modelo del dicho pesso la persona que fuere parte por las yglessias deste arçobispado se pueda concertar con otros qualesquiera maestros que hagan la dicha cruz [] prosigan y acaven y por lo que más costare de hechura, costas y gastos que se siguieren y recreçieren a las yglessias y por el dinero reçivido a quenta della y por lo que fuere menester para acabarla de todo junto por qualquiera destas cosas o por todas le an de poder executar y apremiar con solo [] juramento de la persona que fuere parte por las yglessias y esta*

*scritura en que lo difirió diecessorio y sea bastante recado y traiga aparexada execuçon y apremio con hefeto sin que sea necesario preceder otro auto, prueva, ni averiguación [] todo lo qual pagara presto y pagado en esta çiuudad y a []fuero donde hizo destinaçon de la paga con las costas de la cobrança y para lo cumplir dijo en persona y testigos avidos y por aver dio por al [...] del Rey nuestro señor para que le apremien como [] pasada en cosa juzgada [] las leyes de []favor y la general que testimonio dello qual lo otorgo y firmo de [rúbricas]”. Legajo 333-F, pieza 2, pliego de Alhendín, s/f.*

# **EL RETABLO MAYOR DE LA PARROQUIA DE ALHENDÍN, GRANADA, UN PROYECTO ECLÉCTICO PROBABLEMENTE IDEADO POR HURTADO IZQUIERDO**

**THE MAIN ALTARPIECE OF THE PARISH OF ALHENDIN, GRANADA, AN  
ECLECTIC PROJECT PROBABLY IDEATED BY HURTADO IZQUIERDO**

**Francisco José Pérez Pozo, Universidad de Granada**

Fecha recepción: 23/05/2020

Fecha aceptación: 14/07/2020

**RESUMEN:** El retablo de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Alhendín, Granada, es una obra cumbre de la retabística del barroco andaluz. Su cronología y sus principales elementos lo hacen estar en la órbita de Francisco Hurtado Izquierdo, si bien, el retablo incorpora lenguajes que nos hacen pensar que otros artistas intervinieron en su hechura. Histórica e injustamente olvidado, este trabajo pretende poner en valor su calidad y hacer un ejercicio de conexión entre naturalezas provenientes de diferentes focos de escultura en Andalucía.

**PALABRAS CLAVE:** Alhendín, Granada, Francisco Hurtado Izquierdo, José Risueño, retablo, Siglo XVIII.

**ABSTRACT:** The altarpiece in the main chapel of the parish church of Alhendín, Granada, is a masterpiece of the Andalusian Baroque altarpiece. Its chronology and its main elements make it be in Francisco Hurtado Izquierdo's orbit, although the altarpiece incorporates languages that make us think that other artists intervened in its making. Historically and unjustly forgotten, this work aims to value its quality and make an exercise of connection between natures from different foci of sculpture in Andalusia.

**KEYWORDS:** Alhendín, Granada, Hurtado Izquierdo, José Risueño, altarpiece, 18th century.

## INTRODUCCIÓN

El origen del presente artículo se encuentra en el libro: *La Inmaculada Concepción de la parroquia de Alhendín del escultor Pedro de Mena* (Pérez Pozo, 2020), que firmamos. Las investigaciones para ese monográfico incluyeron un análisis del retablo camarín que acoge la *talla de la Purísima*, si bien, entendemos que este magnífico ejemplo de la retablística barroca española debía ser objeto de un estudio singularizado. Excusándonos en la efeméride de su tricentésimo aniversario, tomando como base aquellas escasas páginas del libro dedicadas al retablo, añadiendo todo lo que en su momento quedó en el tintero y proponiendo ahora otros enfoques de análisis, esperamos hacer justicia y completar las líneas de investigación que quedaron abiertas en su día.

Consta en el archivo parroquial que en el año 1714 Sebastián Miñarro de Robles, beneficiado que fue de esta iglesia, ordena en su testamento la donación de cien ducados para el dorado del retablo y para hacer un antipendio en jaspe para el altar mayor<sup>1</sup>. Este dato nos abre una cronología de ejecución entre el año 1714 y el 1720, que consta en el propio retablo como de su finalización: “*se termino de dorar*”. Sin duda, para el año 1714 se conocía el proyecto del retablo y a este negocio se incorporó Miñarro para su colofón, pero esto no indica que su fecha de inicio fuese tal año. Pudo iniciarse y alargarse el desarrollo de la construcción, o pudo ser una obra inmediata del año 1719 o el propio 1720.

El retablo tenía como objetivo principal el acogimiento en su camarín de la imagen de la *Inmaculada Concepción*, que entregó el escultor Pedro de Mena el 26 de noviembre del año 1656. La suntuosidad de la arquitectura debía estar en consonancia con la entidad de la talla, y por mero razonamiento lógico, el cabildo eclesiástico ante la ausencia de Mena, fallecido en Málaga en el año 1688, debió pedir presupuesto a su pariente, José de Mora (1642-1724), que por razones de economía o de edad, quedaría fuera del proyecto. Ateniéndonos a las características del retablo y a la intensa relación de Mora con Francisco Hurtado Izquierdo (Lucena, 6 de febrero de 1669 - Priego de Córdoba, 30 de junio 1725), creemos que el de Lucena, o su círculo granadino, pudieron tener participación en el desarrollo de la obra alhendinense. A falta de fuentes documentales, esta línea, que no deja de ser especulativa, nos parece la más coherente y en base a ella desarrollaremos nuestra investigación, apoyada exclusivamente en argumentos artísticos, históricos y estilísticos.

Efectivamente, este dato subjetivo tendría un sólido respaldo por parte de Manuel Gómez-Moreno, que propuso la intervención de Hurtado Izquierdo en la confección del retablo<sup>2</sup>. Históricamente se ha venido repitiendo el dato, eso sí, sin que en ninguna mención se haya empleado una sola línea en fundamentar la intervención del arquitecto en el retablo alhendinense, ya sea por registro documental, o por investigación y análisis artístico. Los trabajos publicados que han dado cabida a nuestro retablo lo han hecho de modo colateral. En el año 1960 Brígido Ponce de León hace una primera aproximación en un capítulo de su monográfico

---

<sup>1</sup> Archivo Parroquial de Alhendín. (APA). Leg. 1. S/f.

<sup>2</sup> Ponce de León, 1960: 135.

dedicado al municipio de Alhendín (Ponce de León, 1960), en el que aporta muchos datos archivísticos y otros, fruto de su propia experiencia vital como alhendinense. Del profesor López-Guadalupe, tenemos una breve reseña en la que emplea calificativos como: “*de colosales proporciones*” y de “*ortodoxas legalidades tectónicas que lo revisten de un carácter tradicional*” (López-Guadalupe Muñoz, 1998: 94). El último trabajo publicado, a modo de monográfico sobre la *Inmaculada Concepción*<sup>3</sup>, trataba brevemente el retablo y apuntaba a la intervención de los colaboradores de Hurtado en Granada, especialmente en la figura de José Risueño, dado que barajamos la opción de que el de Lucena no se encontrara en la ciudad en las fechas que manejamos para su ejecución.



Fig. 1. *Retablo mayor*, atribuido a Francisco Hurtado Izquierdo, h. 1720. Parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín, Granada. Foto: Francisco José Pérez Pozo [FJPP].

<sup>3</sup> Pérez Pozo, 2020.

## DESCRIPCIÓN FORMAL

El retablo de la capilla mayor protagoniza casi la totalidad del muro que delimita el presbiterio y por estar éste en un nivel superior, parte su pedestal desde una posición prominente respecto de la nave, lo que potencia en suma su efectismo y majestuosidad. Se organiza en base a una fuerte tensión vertical, y se estructura en dos cuerpos, actuando el superior a modo de ático. **(Fig. 1)**



Fig. 2. *Inmaculada Concepción*, Pedro de Mena, 1656. Camarín, retablo mayor de la parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín (Granada). Foto: [FJPP].

Nace el retablo en un sotabanco cuyo frontal se cubre con tableros de mármol rojo y en el centro una frontalería de altar con decoración floral, incisa, de marcada simbología mariana, en la que destacan dos jarrones con azucenas a ambos lados de la pieza, dejando el centro para la figuración del anagrama del Ave María, coronado por la estrella de ocho puntas. Enmarca la escena una cenefa con borlas, también incisas, imitando trabajo de bordado a puntilla<sup>4</sup>. La predela aloja el Sagrario y el Manifestador, insertos en un edículo neoclásico de adición posterior. Además de los elementos decorativos de los netos, a base de placas, guirnaldas y tarjas, cabe destacar la presencia de dos ángeles que actúan aquí como elementos sustentantes de los estípites. Consta de tres calles en su primer cuerpo, siendo la central del doble ancho que las laterales, abriéndose a la balconada del camarín de *la Inmaculada Concepción*. **(Fig. 2).**

Las laterales, delimitadas por sendas parejas de columnas salomónicas de orden compuesto de seis espiras ascendentes y convergentes al centro cada par, acogen sobre repisas salientes las tallas anónimas de *San Joaquín* y *Santa Ana triple*. La calle central, levemente adelantada respecto de sus colaterales, está enmarcada por la presencia de dos potentes estípites que, junto a las parejas de salomónicas sustentan un entablamento fragmentado, de naturaleza convexa<sup>5</sup> y líneas horizontales, rotas en el centro para acoger un arco de medio punto que a la postre servirá como mecanismo de transición entre los dos pisos del retablo. La factura de su friso responde a una rítmica modulación de cubos que prolongan la verticalidad de los fustes y que están destinados a anclar tríos de ménsulas que reciben la cornisa, que a su vez rompe la uniformidad de línea por la proyección hacia delante de los módulos correspondientes a los estípites. El arco de medio punto antes dicho se retranquea de nuevo al nivel de arranque lateral de la cornisa, alineándose por tanto al plano de la calle principal.

Este arco de medio punto alberga en su luz un medallón con hojas rizadas de acanto y una tarja avenerada de remate y bajo ésta la figuración del *Espíritu Santo*. Al mismo tiempo, el arco nos introduce en el ático, que se entiende como una continuación de la calle central del primer piso y se levanta a partir del entablamento inferior, apoyado en una suerte de dados concordantes con los cubos de los capiteles de abajo. Estos elementos, y sus paneles de conexión, rezagados, disponen de una curiosa decoración incisa y dorada que conforma sendas emes, (M) en clara simbología mariana y coherencia con la Titular del retablo. Esta decoración está directamente relacionada con la presente en el entablamento del *retablo de la iglesia de Santa María de la Alhambra* (antiguo de *Nuestra Señora de las Angustias*) obra de Bernardo de Mora y su hijo José, entre los años 1667 y 1671 (Gila Medina, 1996).

Es importante reseñar que los dados sobre los que se insertan esas *emes* en Alhendín, si bien se inspiran en los del retablo alhambrense para lo iconográfico,

---

<sup>4</sup> El antependio de la capilla de la *Inmaculada Concepción*, de la Iglesia de la Magdalena, Granada, cuya titular corresponde también a Pedro de Mena, dispone el mismo esquema decorativo.

<sup>5</sup> El entablamento de Alhendín tiene, en su hermano del convento de Santa Catalina de Zafra en Granada, su versión en alineamiento cóncavo. En realidad, se pueden rastrear otros ejemplos de estructuras de entablamentos de corte casi idéntico. El modelo jesuita instaurado en *Il Gesù*, y las variantes que de éste se han construido en los templos de la Compañía de Jesús, es el punto de referencia para este esquema.

difieren en su soporte, por ser aquellos cubos mientras que estos son paneles. Por cronología y cercanía, podríamos buscar su referente en los dados o cubos existentes en el retablo mayor que hiciera Ginés López en el año 1694 para el convento de San Francisco de la localidad murciana de Lorca, donde se aúnan la decoración esculpida y la ornamentación figurada (Raya Raya, 1997: 89) y que pudieron extenderse al foco cordobés de la mano de Jerónimo Caballero (1668 – 1745?), retablista granadino afincado en Lorca, que en el año 1700 está en Priego de Córdoba haciendo el *retablo mayor* de *San Pedro de Alcántara*.

Existe mucha controversia sobre la atribución de este retablo, pero nos parece coherente la reflexión que hizo al respecto René Taylor, desdiciéndose de su primera opinión, en la que atribuía a Hurtado la obra, para decir luego que su impronta lorquina se correspondía con la autoría de Jerónimo Caballero (Taylor, 1992: 8). Con todo lo anterior no desdeñamos la idea de vincular el entablamiento alhendinense con el del retablo que Hurtado hace en el año 1695 para la iglesia de *San Pedro*, de los alcantarinos de la capital cordobesa. En éste apreciamos la disposición de dados, eso sí, a modo de plintos o basamentos de los grupos columnarios del segundo piso, sin propósito alguno de ornato figurativo, como sí lo había en los de Ginés López en Lorca.

Continuando con esos dados del ático alhendinense, los exteriores sirven de base para una pareja de pináculos, mientras que los interiores acogen dos volutas afligranadas que serpentean de modo ascendente por los laterales de las pilastras del ático. Estas volutas cumplen la misión de armonizar los volúmenes con respecto del primer cuerpo y se observa que su morfología tiene la misma génesis que las empleadas por Hurtado Izquierdo en los áticos de los retablos mayores de la iglesia de San Pedro de Alcántara y San Lorenzo, ambas en la capital cordobesa, datados entre los años 1695 y 1696 respectivamente, y en dos retablos del convento de Santa Catalina de Siena (Zafra) de Granada, del año 1720.

El ático acoge un medallón con el trono de *Dios Padre*, que acompañado por su *Hijo* y con la presencia debajo del *Espíritu Santo* antes dicha, completan la *Santísima Trinidad*. También se reconoce esta iconografía como *Dios del Orbe*, por portar Éste en su mano la bola del mundo<sup>6</sup>. Dos ángeles tenantes con túnicas, sujetan y custodian el medallón. El conjunto se enmarca con dos columnas lisas de capitel compuesto, cuyos fustes están profusamente decorados con vegetación de acanto en relieve y dos insinuadas pilastras al exterior, retranqueadas. El remate es un escusón con el anagrama mariano del *Ave María* y la Corona Real que atestigua su naturaleza regia dada en el *Ad Caeli Reginam*.

A lo largo de la descripción formal de nuestro retablo, se han hecho varias referencias y parangones con otras obras. Consideremos que se deben razonar éstas y otras asociaciones que con el análisis pormenorizado saldrán a la luz.

---

<sup>6</sup> Debemos rastrear esta iconografía del Orbe, en el ático del *retablo mayor* de *San Jerónimo*, en Granada, si bien aquí Dios Padre está solo. En el de *Santa María de la Alhambra* sin embargo, comparecen Dios Padre y su Hijo, y como en Alhendín, está presente la Cruz, símbolo de la redención, aunque en el caso alhambrense, es Jesús el portador del globo terráqueo.

## **EL BANCO: ANGELOTES, SAGRARIO Y MANIFESTADOR**

Uno de los elementos más efectistas y poderosos del retablo son sus dos potentes estípites, que por tamaño, ubicación y composición, pasan por ser uno de los mejores ejemplos en su categoría. No cabe duda de que si estos estípites estaban destinados a ser sustentados por figuras atlantes, estas esculturas deberían guardar la misma proporción, entidad y correspondencia. Efectivamente los dos angelotes que se afanan en la tarea de soportar el peso de los basamentos de dichas columnas estípite cumplen de sobrada manera su cometido y guardan concordancia con éstas, siendo su génesis de gran desarrollo y calidad artística, además de contar con un esquema de disposición muy novedoso en la escultura de su género.

Se trata de dos niños alados, desnudos, de complexión fuerte y rechoncha, de evidente acento *berniniano*, que cargan sobre sus espaldas con la estructura de basamento de los estípites y se valen de sendas hojas rizadas de acanto para amortiguar el peso de la estructura sobre su cuerpo. Cada uno hace uso de una de sus manos para ayudar en tal tarea, dándose la circunstancia de que en la elevación del brazo concurre a la vez su cruzamiento por delante del pecho. Emplean los ángeles sus manos libres para estirar una especie de paño que, proveniente de sus espaldas, los rodea y sirve para cubrir sus partes más íntimas. La presencia de los angelotes se justifica más allá del mero componente decorativo ya que asumen una concepción sustentante añadida a su naturaleza tenante.

No es novedosa la presencia de angelotes en los bancos de los retablos, y si bien son la calidad y profusión de los focos sevillano y cordobés los que destacan en este empleo, también hay ejemplos en Granada. Los tres casos más conocidos en el ámbito granadino los hallamos en los retablos de la capilla de San Antonio de la imperial de San Matías, en la capilla de la Santísima Trinidad de la catedral metropolitana, y en el mayor de la iglesia del convento de San Jerónimo, pero ninguno de estos ejemplos nos acerca a la idea, al esquema ni a la calidad plástica que vemos en los de Alhendín, lo que nos inclina a pensar que la fuente de inspiración se encuentra fuera de la provincia de Granada. Si nos detenemos en sus pormenores estilísticos observamos detalles que los singularizan. **(Fig. 3 y 4)**

Su pelo, rizado y agrupado en el tupé, sus rostros de ojos almendrados, boquitas prominentes y narices respingonas delatan la mano del escultor granadino de más fama en el ambiente artístico de los años diez y veinte del S. XVIII. Se trata de José Risueño, cuyo *corpus* de ángeles dispone de muchos ejemplos de correspondencia estilística con los de Alhendín, sobre todo en sus barros<sup>7</sup>. Además, la “firma” de Risueño queda plasmada en el cruzamiento del brazo por delante de los críos, rasgo que hace a estos angelillos únicos en su empleo en la retablística. Podemos observar la postura y el gesto de los angelotes en muchas obras de Risueño, pero sobretodo interesan sus fuentes. Los dos referentes de Risueño siempre fueron Alonso Cano en la pintura y su maestro José de Mora en la escultura, y de ellos tomará prestado el gesto referido de cruzar un brazo al lado contrario. De Mora, se

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, en la *Virgen con el Niño y San Juanito* (h 1717) en el Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta de Granada; *San José con el Niño*, uno en la Parroquia de San Ildefonso, Granada, y otro de diferente esquema, en la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias en Priego, Córdoba.

fijará en aquel Niño que sostiene *San Antonio de Padua* (h. 1700) que se encuentra en la capilla del cardenal Salazar de la catedral de Córdoba<sup>8</sup>. Es posible que José de Mora lo hubiese tomado a su vez del dibujo<sup>9</sup> que hizo Cano de unos *angelillos* y que hoy se encuentra depositado en la Biblioteca Nacional de España.



Figs. 3 y 4. *Angelotes*, José Risueño, 1714-1720. Banco del retablo mayor, parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín (Granada). Foto: FJPP.

El caso es que Risueño debió conocer este dibujo directamente ya que empleará ese mismo esquema de angelote en sus típicos cortinajes esquineros, como el que pinta en el cuadro de la *Virgen de las Angustias*, sito en el museo de la catedral granadina, fechado en el año 1698, recientemente sacado del anonimato (García Luque, 2013: 441). También podemos ver ese gesto cruzado en otras tres obras de Risueño para la catedral de Granada. En pintura, en sendos angelillos existentes en *Desposorios místicos de Santa Catalina* y *Coronación de Santa Rosalía*, y en escultura en el tondo de la *Encarnación* de la fachada principal, todos tres coetáneos al retablo de Alhendín.

Llegados a este punto, solo queda trazar una línea de influencia que justifique la inusual presencia de ángeles de este porte en un retablo granadino, y para esto no tenemos más que mirar en el *retablo mayor* de la iglesia de las trinitarias cordobesas

<sup>8</sup> Viendo el mausoleo del cardenal observamos que ese gesto no solo influyó en Risueño. Los dos angelillos teloneros de mármol facturados diez años después por el granadino afinado en Córdoba Teodosio Sánchez de Rueda, también imitan al *Niño del San Antonio*.

<sup>9</sup> Biblioteca Nacional de España (BNE). bajo signatura DIB/15/2/8, título: *Dos ángeles sosteniendo un cortinaje*. Wethey, H. E.: *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 167. Véliz, Z. *Alonso Cano (1601-1667): Dibujos. Catálogo razonado*. Santander: Fundación Botín, 2011, pp. 396-397.

de Nuestra Señora de Gracia, (antiguo del convento de Jesús Crucificado). El retablo fue trazado por Hurtado, corriendo la talla a cargo de Jerónimo Sánchez de Rueda y Jerónimo Caballero (Olmedo Sánchez, 2001: 277 y Valverde Madrid, 1974: 255-257). En su banco hay cuatro angelotes sustentantes, de gran desarrollo, que por su estructura y disposición pueden constituirse en influencia de los presentes en Alhendín.

La línea más coherente para conectar los *angelotes de Gracia*, en Córdoba, con los granadinos de Alhendín debe ser la de su proyectista, Hurtado, pero no podemos descartar la observancia directa de los angelotes por José Risueño cuando aún se encontraban en el convento de Jesús Crucificado, que por medio de su relación con el taller de los Mora y la actividad de éstos en Córdoba, tuvo la ocasión de ver obras retablisticas en Priego y en la capital. Si bien no hay información fidedigna de que Risueño viajara a la provincia de Córdoba, sabemos que trabajó en las figuras que José de Mora hace para la catedral cordobesa en el año 1688, y que junto a Diego de Mora, pone obra en la iglesia de San Pedro, el convento de San Francisco y en la iglesia de la Virgen de las Angustias, todas tres en Priego de Córdoba (Sánchez-Mesa Martín, 1972: 64).

Volviendo a Alhendín y continuando con los pormenores del banco, el *Sagrario* y el *Manifestador* se encuentran dentro de un edículo<sup>10</sup> de corte neoclásico conformado por dobles columnas lisas de capitel compuesto y entablamiento clásico con tarja vegetal<sup>11</sup> en el tímpano. Además de por su descontextualización, no tendría mayor interés si no fuese porque el intradós del cuerpo del arco, achaflanado y dividido por cuadrantes acasetonados, tiene mucha similitud<sup>12</sup> con el esquema del intradós del arco y jambas achaflanadas de la portada principal de la iglesia del colegio de San Pablo de los jesuitas granadinos, hoy San Justo y Pastor.

*El Sagrario*, que representa un arco de triunfo, está coronado por un *Crucificado* del círculo de Pablo de Rojas, y en su puerta hay una pintura con la iconografía alusiva a la Eucaristía del *Buen Pastor Niño* (**Fig. 5**), que mientras avanza caminando hacia el espectador, semiencorvado y azaroso, acarrea un cordero sobre sus hombros. La obra, de José Risueño (Sánchez-Mesa Martín, 1972: 260), trata el tema de un modo inusual. La iconografía se inspira en una configuración planteada por Lucas Cranach en el *Angermuseum de Erfurt*, datado hacia 1540, en la que se sitúa al Cordero Místico sobre los hombros de Jesús, pero Risueño emplea aquí la figura infantil, y cuando lo habitual en la pintura con *Jesús Niño* es que el cordero se sitúe en el suelo, éste lo porta sobre sus hombros, asiéndolo por las patas. Por otra parte, Risueño no reviste la figura de los ricos oropeles, ropajes y joyas que se pueden ver en otros ejemplos de este pasaje<sup>13</sup> y sí con una modesta túnica que deja descubiertos sus brazos y la pierna izquierda, por el avance. Su rostro, cariacontecido, parece demostrar el

<sup>10</sup> Adicionado a mitad del siglo XVIII.

<sup>11</sup> Añadida posteriormente, como acarreo de un retablo despiezado existente en la parroquia. Agradecemos ésta y otras informaciones sobre la historia del retablo, proporcionadas por D. Otilio Durán Gálvez.

<sup>12</sup> Recuerda este esquema al exterior del arco que circunscribe todo el retablo mayor del convento de Santa Catalina de Siena (Zafra) en Granada, del año 1720.

<sup>13</sup> Por ejemplo, en el caso del *Niño Jesús Divino Pastor* que decoraba las estancias del monasterio de Santa María de los Ángeles de Granada.

esfuerzo, y se aleja de la insinuada complicidad y relajación que Risueño pone en los de los *Niños eucarísticos* de los *Sagrarios* de la parroquia de Las Gabias, Granada y el de la iglesia imperial de San Matías en la capital. Tenemos otro ejemplo de esta iconografía en la parte inferior de la *reja del coro* del convento de Santa Catalina de Siena (Zafra) de Granada. Se trata de una pequeña pintura, obra también de José Risueño, que copia la pose del de Alhendín, pero en este caso el Niño viste de pastorcillo y acompaña la escena un rebaño de ovejas. En el mismo lugar, Zafra, otro *Niño Pastor* de Risueño se ubica en la puerta del *Sagrario*, pero con pose más ortodoxa, y con el *Cordero Místico* a los pies.



Fig. 5. *Buen Pastor Niño*, José Risueño, 1714-1720. Sagrario, parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín (Granada). Foto: FJPP.

Para finalizar estas comparaciones de los *Niños pastores* de Risueño, es importante reseñar la presencia de esta iconografía en soporte escultórico en la puerta del *Sagrario* del retablo mayor de la iglesia de San Miguel Bajo, Granada. El retablo es obra de Blas Antonio Moreno, del año 1753, pero el *Buen Pastor* en el *Sagrario* es claramente anterior, y denota la mano de Risueño en su factura.

## **CUERPO PRINCIPAL**

El sistema de soportes verticales del primer cuerpo se basa en la presencia de seis columnas de gran prestancia. Los pares de salomónicas que definen el espacio de las calles laterales, con remates de capiteles compuestos, son de una calidad y belleza suprema y en principio, por concordancia cronológica y geográfica, deberían obedecer, como el resto de salomónicas granadinas de su época, a la influencia que ejercieron las que en 1654 Díaz de Ribero, introductor de este estilo en Granada, pone en el retablo mayor de la colegial de San Pablo, (San Justo y Pastor) de Granada. Pero veremos que esto no es exactamente así. Las seis espiras de Alhendín frente a las siete de Rivero no son un apunte definitivo para descartar tal influencia, pero si puede serlo el aparato decorativo, el diferente tratamiento de las gargantas o los arranques, que en Alhendín parten de medias espiras.

La gramática de Díaz del Rivero no está presente en la narrativa de los fustes alhendinenses, y parece más bien que debiéramos buscar en el ámbito cordobés o en el murciano de Lorca, que de la mano de Jerónimo Caballero, llevará modelos a Córdoba y que Hurtado conocerá, para encontrar elementos más acordes con la gramática de las salomónicas de Alhendín. Con, o sin influencia lorquina, el caso es que este esquema viene a Granada de la mano de Francisco Hurtado Izquierdo, que llegó a la capital de la Alhambra en el año 1704, llamado por el arzobispo Martín de Ascargorta para hacerse cargo del proyecto de la iglesia del Sagrario de la catedral granadina y en esta ciudad permaneció, con alguna interrupción, hasta el año 1717.

Desde el primer momento de su llegada y a la vista de sus primeros trabajos en el Sagrario y la propia catedral, el arquitecto cordobés se convirtió en referente para toda la plana artística granadina. Alhendín no quedaría al margen de esta potente influencia, y prueba de ello son la presencia de estas columnas salomónicas, que acompañan a los estípites con más prestancia y protagonismo del mapa retablístico andaluz, y estos, otra vez, obviamente nos conducen a Hurtado y su círculo, del mismo modo que lo hacen las hornacinas repisa de las calles laterales. La asociación entre columnas estípites y salomónicas podemos verla en el actual retablo de la iglesia del convento de Jesús Crucificado, antiguo de la capilla de Villaviciosa en la catedral de Córdoba (h. 1709) trazado por Hurtado (Raya Raya, 1987: 58) y ejecutado por Teodosio Sánchez de Rueda. Otro referente para esta asociación columnaria la vemos en el retablo del *Cristo del Punto* en la catedral de Córdoba (h. 1703) atribuido a Hurtado. En ambos casos los estípites se alojan en el ático, mientras que las salomónicas quedan en el primer piso.

Remarcábamos la presencia de una decoración nueva para los soportes salomónicos. La hoja de acanto rizada se va a convertir en protagonista de la decoración pictórica de las espiras de las columnas, pero algo viene a distinguir el

ornato en Alhendín. Se trata de la presencia de ramos de rosas y girasoles, tallados y engarzados a las gargantas de los fustes, quedando los girasoles para las columnas interiores, y las rosas para las exteriores. A este rítmico orden se unen los módulos centrales de los estípites que enmarcan la balconada de la *Inmaculada*, decorados con rosas. Vemos aquí otra deuda con Hurtado, que empleó estas flores en los estípites del *retablo de Santiago* de la catedral de Granada, pero lo que allí eran figurillas decorativas, en Alhendín se invisten de protagonismo y juego encadenado, remarcando el sentido mariano del lugar que ocupan. La rosa se ha tenido como símbolo de las llagas y la sangre de Cristo, pero en este contexto del retablo camarín de la *Inmaculada Concepción*, adquiere su vertiente ligada a la *Rosa Mística de las Letanías*, y a la pureza de María. El girasol, también ligado a las corrientes immaculistas, experimentó un gran desarrollo después de que Anton van Dick lo plasmará con gran protagonismo en su cuadro del año 1630: *El descanso en la huida a Egipto*, muy conocido en España por las estampas y grabados de la época. Veremos esta decoración en las cuatro salomónicas que flanquean el Manifestador del Sagrario del retablo mayor en el convento de Zafra de Granada, que suponemos inmediatamente posterior a Alhendín, pero la fuente anterior podemos rastrearla en el retablo de la capilla de la *Virgen de los Dolores* de la iglesia de San Francisco en Lorca, Murcia, obra de Manuel Caro<sup>14</sup> del año 1691. Como vemos, el lenguaje de ornato de la escuela lorquina está latente en nuestro retablo.

Continuando nuestro recorrido, ascendemos desde el cuerpo principal hacia el ático y nos detenemos en el entablamento, que rompe sus líneas para retranquearse y volver a nivel, con una clara proyección convexa. El elemento que funciona como transición es un arco de medio punto en el centro del entablamento de este primer cuerpo, que tiene mucha similitud con el existente en el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Alcántara de la capital de Córdoba, del año 1694, obra de Hurtado Izquierdo. En aquel proyecto marmóreo ejecutado por los canteros Toribio de Bada y Juan Navajas podemos ver el antecedente del esquema de entablamento con la rotura por arco de medio punto del retablo de Alhendín. Entre el de San Pedro y el granadino veremos como se repite el mismo dibujo en el retablo de de la iglesia de San Pedro Apóstol de la localidad de Priego de Córdoba y en la portada del antiguo hospital del cardenal Salazar de la capital califal, ambos diseños de Hurtado Izquierdo en el año 1701.

## ÁTICO

Como anticipábamos en la descripción formal, el ático rinde homenaje a la *Santísima Trinidad* y al *Dios Padre del Orbe*, pero para el caso de los parangones estilísticos y elementales es muy importante fijarnos en su entablamento. Las columnas y pilastras sustentan un entablamento de curvas, entrantes y salientes muy particular. Su cornisa se dispone de modo que arranca en los laterales adelantada, describiendo una curvatura de inercia ascendente exterior, para inmediatamente retrasarse y corregir su desarrollo al interior, dibujando el cuerpo principal del arco y volver, con los primitivos presupuestos al lado contrario, llegando a fragmentar hasta

<sup>14</sup> Retablista maestro de Jerónimo Caballero.

diez veces su línea. Las cornisas de los entablamentos de los áticos de los retablos de *San Francisco Solano*, en la iglesia de San Francisco de Priego, y del *Cristo del Punto* de la catedral cordobesa, de los años 1700 y 1703, obra datada (Taylor, 1978: 19-20) y atribución respectivamente de Hurtado, muestran la idea, rebajada y sin contra curvas, que vemos hoy en Alhendín.

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

En líneas generales el retablo presenta buen estado de conservación, pero un análisis pormenorizado permite ver falta de piezas en el ático, como el brazo de la Cruz de Jesús en el tondo, y en algunas tarjas y volutas. Los angelotes sustentantes presentan graves quemaduras, ennegrecimientos, resquebrajamiento de la madera y pérdida de aparejos. Por otro lado, se aprecian descolgamientos en el entablamento del primer piso, falta de capas de dorados, y un manto de suciedad importante. No se aprecian humedades. Lo más preocupante puede ser el vencimiento que se aprecia en los módulos centrales de los estípites, que se inclinan a ambos lados, si bien, no lo hacen con un grado alarmante. Resumiendo: Angelotes, tondo, entablamento y estípites necesitan un plan de actuación que no se demore.

## CONCLUSIÓN

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Alhendín es receptor de una impronta asimilable con los esquemas aportados en su momento por Francisco Hurtado Izquierdo a la retablística. Desde que éste diseñara el retablo de la iglesia de San Pedro en la capital cordobesa, donde mostraba su modelo tipo, han sido muchos los ejemplos que se pueden vincular a ese “*patrón*” y el retablo de Alhendín no escapa a esa lista. Roturas, entrantes, salientes, lóbulos, dados y estípites funcionaban como elementos decorativos de naturaleza estructural, mientras que las hojas de acanto, las veneras y las volutas ejercerán la función ornamental en la planta. Encontramos en Alhendín elementos que pudieran conectar la obra con Hurtado o su inmediato círculo de seguidores en Granada. Destacan el empleo de cubos encima del entablamento, el propio entablamento, de génesis convexa, quebrado y sustentado por seis elementos columnarios, los estípites, la cornisa de su ático, el arco trilobulado de la balconada del camarín de la *Inmaculada Concepción*, las volutas vegetales ascendentes que enmarcan el cuerpo superior, el orden compuesto, las hornacinas repisa en las calles laterales y las salomónicas de seis espiras. Sirva la representación esquemática aportada, donde se reseñan algunos de los elementos descritos para una mejor explicación figurativa (**Fig. 6**).

Haciendo un ejercicio de grave síntesis podríamos decir que se trata de una obra cuya estructura bien podría denominarse de tipo arquitectónico y hemos visto que existen vínculos evidentes con portadas de edificios principales. En cuanto a fuentes de inspiración, su imagen tiene gran semejanza con el retablo de la capilla de *San Francisco Solano* del convento de San Francisco, de Priego de Córdoba, cuya planta diseñó Hurtado. Toda la riqueza del bagaje existencial y creativo de Hurtado Izquierdo están presentes en el retablo de Alhendín, pero ante la ausencia de base

documental que ligue al arquitecto de Lucena con el proyecto alhendinense, sería imprudente hacer una reflexión conectiva más sólida. Lo que sí es cierto es que el retablo de Alhendín acoge su ideario y le son aplicables las palabras que dijo Gallego y Burín refiriéndose al retablo mayor de San Idefonso en Granada, “... aún percibiéndose resonancias del arte de Hurtado, hay notas extrañas a él y no frecuentes tampoco en ningún otro de los granadinos de aquellos días.” (Gallego y Burín, 1987: 44).

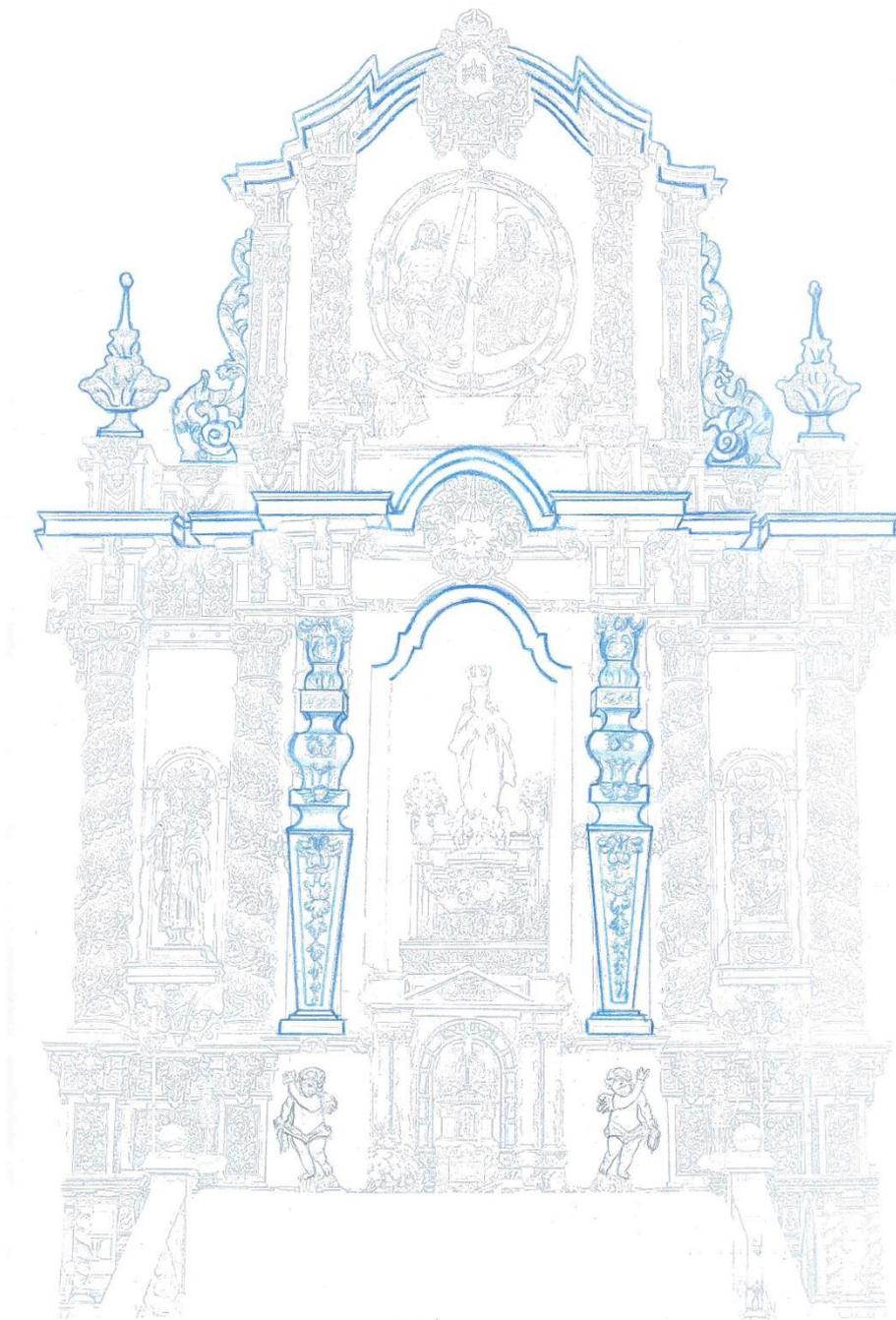


Fig. 6. Dibujo del retablo, Encarnación Bailón Ortiz. Retablo mayor, parroquia de la Inmaculada Concepción, Alhendín (Granada).

Queda por estudiar el grado de intervención de José Risueño en el proyecto. Estrecho colaborador y amigo de Hurtado, Risueño era conocedor de su obra y de sus planos (López-Guadalupe Muñoz, La relación entre Francisco Hurtado Izquierdo y José de Mora, 2019). Aventurar aquí un papel de dirección a Risueño es empresa arriesgada, pero no debemos olvidar que cinco años después de la ejecución del retablo de Alhendín el artista granadino está investido de la consideración de “*arquitecto de los de primer nombre*” (Gallego y Burín, 1987, pág. 151). Como Cano, fue pintor, escultor e incluso pudo tener alguna incursión en el campo de la arquitectura (García Luque, 2013: 433).

Con todo lo anterior, entendemos que el retablo asume en partes un eclecticismo que no ha hecho otra cosa que enriquecerlo, y si presuponemos en su concepción influencias de los focos cordobés y granadino, también vemos rasgos del foco murciano en su apartado decorativo. Se han empleado términos como potente o colosal para definir la impronta visual del retablo y no dudamos de que su imagen cuando se terminó de dorar hace trescientos años debió generar tal interés que su influencia se trasladaría de inmediato al retablo de Santa Catalina de Siena (Zafra), coetáneo, acabado en el año 1720 y al de la parroquia de San Ildefonso en Granada, atribuido a Marcos Fernández Raya, iniciado en ese mismo año, con una importantísima intervención de José Risueño. Hacia 1740 veremos sus entablamentos en la portada de los pies de la iglesia granadina de San Justo y Pastor, pero de algún modo, creemos ver también su impronta en la localidad hermana del barroco granadino, Priego de Córdoba, en los retablos de las iglesias de la Virgen de las Angustias y de Nuestra Señora del Carmen.

## **BIBLIOGRAFÍA**

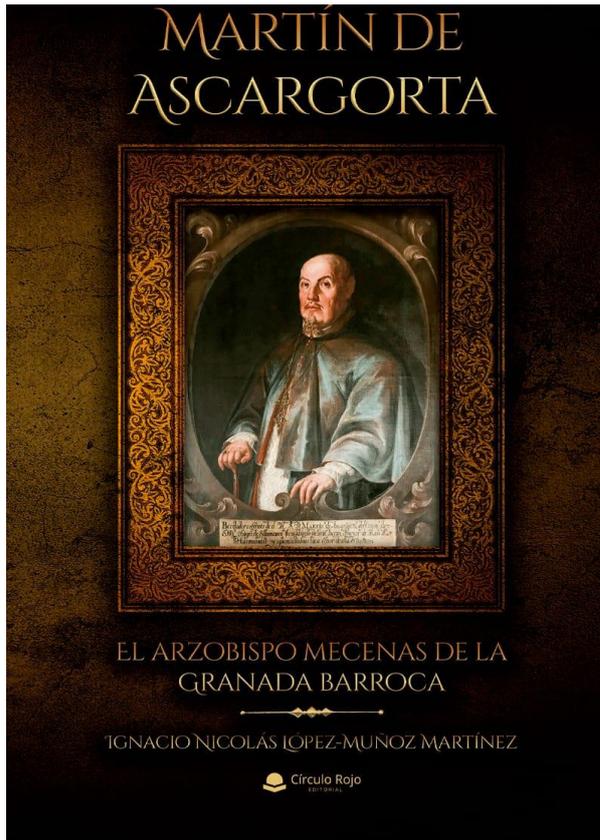
- GALLEGO Y BURÍN, A. (1987). *El barroco granadino*. Granada: Comares.
- GARCÍA LUQUE, M. (2013). “José Risueño, un artista versátil al servicio de la Catedral de Granada”. *Laboratorio de Arte*, nº 25, 433-454.
- GILA MEDINA, L. (1996). “Sobre el antiguo retablo de Nuestra Señora de las Angustias –hoy en Santa María de la Alhambra- de Granada, obra inédita de los Mora”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 27, 73-83.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M. (1989). *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650)*. Granada: Universidad de Granada.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (1998). “Del Barroco avanzado al Neoclasicismo en la retablística granadina del Setecientos. Apuntes para una monografía”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 29, 89-106.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2019). “La relación entre Francisco Hurtado Izquierdo y José de Mora”. En RODRÍGUEZ MIRANDA, M. A., PALOMINO RUIZ, I. y DÍAZ GÓMEZ, J. A. *El legado inequívoco de una época: especial homenaje a Francisco Hurtado Izquierdo*. Córdoba: Asociación para la investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, 56-75.

- OLMEDO SÁNCHEZ, Y. V. (2001). “Tradición y novedad en la obra de Hurtado Izquierdo: análisis de algunos ejemplos en Córdoba”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, 271-288.
- PÉREZ POZO, F. J. (2020). *La Inmaculada Concepción de Alhendín del escultor Pedro de Mena*. Albacete: Uno Editorial.
- PONCE DE LEÓN, B. (1960). *Historia de Alhendín de la Vega de Granada (1995 ed.)*. Madrid: Ayuntamiento de Alhendín.
- RAYA RAYA, M. A. (1987). *El retablo barroco cordobés*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.
- RAYA RAYA, M. A. (1997). “Jerónimo Caballero entre Lorca y Andalucía”. *Imafronte*, nº 12-13, 91.
- RODA PEÑA, J. (2018). “Juan de Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Misericordia de Sevilla”. *Archivo Español de Arte*, tomo 91, nº 363, 237-252.
- SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1972). *José Risueño: escultor y pintor granadino 1665-1732*. Granada: Universidad de Granada.
- TAYLOR, R. (1978). *Arquitectura andaluza, los hermanos Sánchez de Rueda*. Salamanca: Universidad.
- TAYLOR, R. (1992). “Controversia sobre la autoría de los retablos centrales de la iglesia de San Pedro de Priego de Córdoba”. *Fuente del Rey*, nº 98-99, 8.
- VALVERDE MADRID, J. (1974). *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros.



# RESEÑAS





LÓPEZ-MUÑOZ MARTÍNEZ, Ignacio M. *Martín de Ascargorta. El arzobispo mecenas de la Granada barroca*. Almería, Círculo Rojo, 2019, 569 páginas.

Si bien es cierto que la Historiografía del Arte español no permanece ajena al conocimiento de los mecenas como impulsores y condicionantes fundamentales en el progreso de numerosas y grandes creaciones artísticas, los estudios que se centran en este tipo de personalidades y su largueza van menudeando cuando el campo de atención avanza en la Edad Moderna y se distancia del entorno de la Corte. Por supuesto, ello no implica la ignorancia de estas figuras, aunque sí un conocimiento somero de su actividad como entidades aisladas dentro del sistema de las artes, puesto que con frecuencia se recurre a ellas

como un elemento justificativo dentro de la génesis de un proyecto artístico concreto.

Podría decirse que tal situación es la que se daba hasta hace poco tiempo en torno a la conspicua figura del arzobispo granadino Martín de Ascargorta (1638-1719), cuyo esencial papel en la evolución de los trabajos de la Catedral y la Abadía del Sacromonte en la Ciudad de la Alhambra era ensalzado. Sin embargo, aún carecía de un estudio individualizado y minucioso que trasluciese el verdadero alcance de este eminente eclesiástico, al que tanto le debe la consolidación del patrimonio granadino de los siglos XVII y XVIII. Afortunadamente, tamaña deuda queda satisfecha en el ámbito teórico y académico gracias a la investigación doctoral llevada a cabo por el doctor López-Muñoz Martínez, recientemente editada en un formato compendiado que permite esclarecer las incógnitas fundamentales en torno al arzobispo mecenas de la Granada barroca.

Como resulta natural, la primera aproximación hacia una personalidad que el propio autor de la investigación califica como «poliédrica», se acomete en base a dos acertados bloques que permite responder de forma certera a los interrogantes fundamentales sobre quién y cómo era Martín de Ascargorta. Su parentela, vinculada al preclaro Ducado de Benavente, cimenta tanto los pilares de su personalidad y posterior trayectoria eclesiástica, como el escenario en que, a partir de 1694, se manifiesta ya la sólida voluntad de un mecenas maduro, con el proyecto de enriquecimiento de la capilla funeraria familiar en el Convento de San Francisco de Córdoba.

Precisamente, Córdoba fue cuna y escuela del gran humanista que nos revela este trabajo, en su preocupación más allá de lo teológico, lo espiritual y lo artístico,

velando en el plano eclesial por una adecuada formación del clero secular que revertiese en su correspondiente reflejo social. En esta forma de proceder, se aprecia nítidamente la inclinación de Ascargorta por proteger y dotar de impulso a las congregaciones de presbíteros seculares empleadas en la educación y el misionado, con las cuales se forma en Córdoba y mantiene estrechos lazos en Granada. Así se pone de manifiesto en el tercer bloque teórico de la investigación que ocupa estas páginas, donde se evidencia el modo en que Ascargorta corresponde a la herencia intelectual y humana de sus mentores, eminentemente jesuitas, con el exquisito agradecimiento del legado artístico encargado a escultores como José Risueño o Pedro Duque Cornejo, amparados a su vez por las simpatías del prelado.

A pesar de que los frutos del mecenazgo desempeñado fueron muchos y jugosos, serán estos dos últimos nombres los que con mayor frecuencia se hallen tras las obras costeadas por Martín de Ascargorta, una vez consolidado en Granada. Allí, sus mayores esfuerzos se centrarán en el engrandecimiento de aquellas sedes en que se asentaba la autoridad diocesana, siendo la primordial de ellas, como no podía ser de otro modo, la Catedral metropolitana, con la que se da paso a los precisos tres siguientes bloques de este trabajo. Y es que, con este prelado ostentando la Mitra iliberitana, se dan por culminadas las obras catedralicias en lo esencial, con un enriquecimiento más que notable en los campos de la arquitectura, la escultura y la pintura. La Sede granadina se vio renovada en su capilla mayor, en sus altares, en su solería, en sus paramentos, en su fachada, en su tesoro y hasta en el toque de sus campanas. Pareja a este proyecto de engrandecimiento, fue también la proyección de la nueva iglesia del Sagrario de la Catedral, cuya traza fue encargada al cordobés Francisco Hurtado Izquierdo en 1705.

Continúa la atención del investigador en los siguientes capítulos centrados en el enriquecimiento los diversos apéndices del poder episcopal, como el propio Palacio Arzobispal de Granada, el Palacio de recreo de Víznar y, por supuesto, en la Abadía del Sacromonte, cuya misión amplió con una nueva dedicación colegial a partir de 1711. Estos proyectos amplios, generosos y grandilocuentes no evidencian sino la infatigable labor del sembrador bíblico preocupado aquí también por hacer germinar la belleza a través de la proliferación de un patrimonio cuya calidad radica en el cuidado con que se promociona a los mejores artistas del momento en la región. Igualmente acusa semejante sensibilidad aquella otra preocupación por adquirir delicadas obras pretéritas con que obsequiar a esas otras instituciones granadinas que merecieron la largueza de Ascargorta y que requieren de apartados propios en la investigación del doctor López-Muñoz. Así, en el plano laical aparecen las hermandades del Refugio y de las Angustias, en lo civil figura la Real Chancillería, y en lo regular están las clarisas del Ángel Custodio y las soberbias iniciativas de ornato de los cartujos, consolidadas en este momento.

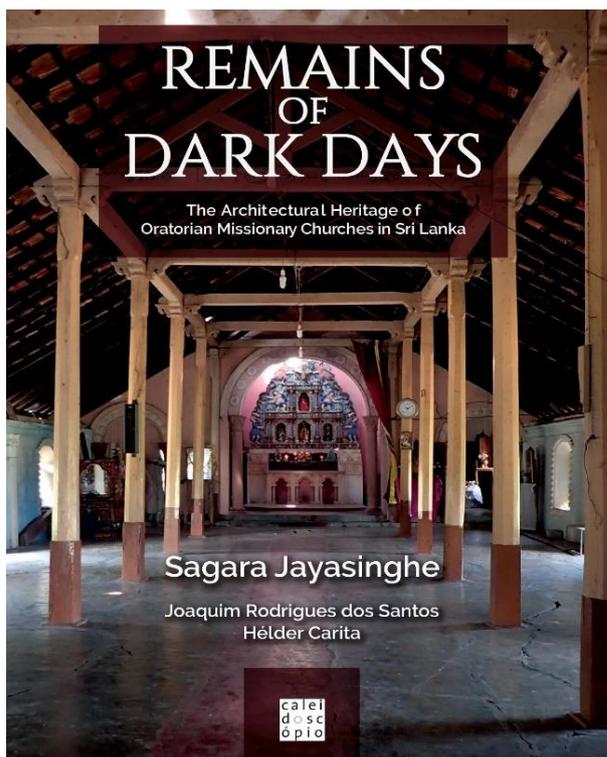
Conocida, de este modo, la labor del Ascargorta mecenas en los proyectos que promueve, e incluso su capacidad para hacer que otras personalidades se involucren en el mecenazgo de los mismos, ¿qué resta por conocer de tan egregio comitente? Su función como objeto en sí mismo de las propias artes, a través de los numerosos retratos y grabados que contribuyeron a perpetuar el nombre y la fama de una personalidad decisiva en la evolución cultural de Granada en la Edad Moderna.

También hay lugar para la rareza documental y en ella despunta el estudio del dibujo, atribuido a Risueño, con que Ascargorta hizo del arte un arma de defensa en el Pleito de la Silla de la procesión del Corpus Christi, que reactivó en 1694.

Con todo ello, a las debidas conclusiones enunciadas por el investigador, sucede un extenso y necesario corpus de transcripciones documentales que convierten a Ascargorta en privilegiado coautor del trabajo de quien ha sabido redescubrir una figura capital que supo poner las artes al servicio de la fe que representaba y sus instituciones. El prelado granadino desempeñó un mecenazgo que fue decisivo, como se viene señalando, para la consolidación del Barroco en Granada, tanto como de un catolicismo maduro cuya catequización encontraba un punto de apoyo vital en el referente expresivo y visual. Contar con el patrocinio de Ascargorta supuso para las colecciones y tesoros beneficiarios sumar todo un sello de calidad, hoy compartido también por la concienzuda dedicación depositada en esta publicación necesaria para el progreso en el conocimiento de nuestro patrimonio, mediante la reivindicación de la figura crucial del mecenas local.

José Antonio Díaz Gómez

Universidad de Jaén



JAYASINGHE, S., SANTOS, J.R. y CARITA, H. *Remains of Dark Days: The Architectural Heritage of Oratorian Missionary Churches in Sri Lanka*. Casal de Cambra: Caleidoscópico, 2019, 104 páginas.

En los últimos años, dentro del panorama académico internacional, viene acrecentándose, aunque tímidamente aún, el interés por lo oratoriano o felipense, esto es por todo lo relativo a la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, como fenómeno histórico y cultural. Una interesante muestra de ello, la constituye la investigación que los arquitectos e historiadores Sagara Jayasinghe, Joaquim Rodrigues dos

Santos y Hélder Carita están llevando a cabo amparados por el proyecto *Oratorians in Ceylon: Survey of the Oratorian churches of Portuguese influence in Sri Lanka* de la Universidad de Lisboa, el cual se ampara, a su vez, en una línea de investigación mayor, volcada con la arquitectura misional erigida por el Imperio luso durante la Edad Moderna, con especial atención en todo el ámbito del Indostán.

El primer fruto maduro de esta compleja labor (puesto que no es fácil estrechar redes entre ámbitos tan disímiles como el portugués y el indostaní) es la publicación aquí reseñada, con la cual se trata de poner en valor la importancia de los procesos evangelizadores y culturales llevados a cabo por los felipenses en la bella isla de Sri Lanka, en otro tiempo conocida como Ceilán, puesta en la órbita del comercio luso entre 1505 y 1658. Se trata de algo más de siglo y medio de influjo y dominación que encontró su fin tras la Guerra luso-neerlandesa, pero dejando una impronta lo suficientemente fuerte, como para que aún permanezca evidente la huella portuguesa en el paisaje del antiguo reino de Kotte, que dominaba toda la franja oeste del territorio insular.

De este modo, el libro se presenta con gran acierto como una primera aproximación general a los resultados de una investigación más compleja, que hace posible la toma de contacto con una realidad histórica apenas conocida en Occidente. Así lo requiere el rigor a que debe obedecer cualquier estudio que se centre en la actividad misional de las órdenes europeas de la Contrarreforma y sus legados en territorios lejanos. Por esta razón, el trabajo que es materia de esta reseña se articula en dos grandes bloques lógicos y debidamente ilustrados con mapas, dibujos y fotografías que, en primer lugar, nos acercan a la contextualización histórica de la que se ocupan los dos capítulos iniciales.

Así pues, el capítulo primero conduce al lector, de la mano de Hélder Carita, a la comprensión de las estructuras políticas, sociales y religiosas que condicionaron la actividad misional en la Ceilán de los siglos XVI y XVII. Se trata de un horizonte poblado por las sencillas iglesias coloniales que erigieron franciscanos y jesuitas de origen luso, toda vez que dieron el salto desde la India, en un momento en que la Corona portuguesa era aglutinada también por la Monarquía Hispánica de Felipe II. En este relato, se pinta un interesante panorama de pequeños reinos y dinastías remotas, cercados por constantes tensiones políticas que derivaron en facciones que acabaron apoyándose en el catolicismo y los misioneros, como una forma de hacer oposición consistente en ganar las simpatías de las sólidas minorías conversas.

Acto seguido, corresponde al profesor dos Santos situar la colonia portuguesa de Ceilán en el contexto más amplio que supone la totalidad del Imperio luso de la Edad Moderna. Así, tras proporcionar unos breves apuntes sobre el origen, carisma e idiosincrasia de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri, se despliega un detallado compendio de todos los establecimientos oratorianos erigidos bajo dominio portugués en Europa, América y Asia. Se trata de un estudio histórico de utilidad que permite discriminar el establecimiento de patrones fundacionales y el intento de génesis de un santoral misionero propio, en la pugna por la influencia social, política y religiosa que mantuvieron siempre con la Compañía de Jesús, a la que finalmente llegan a reemplazar tras su expulsión de los dominios lusos en 1759, al hilo de las iniciativas reformistas de José I de Braganza.

Finalmente, será Sagara Jayasinghe quien desarrolle el fruto de sus años de estudio centrados en las peculiaridades de la arquitectura misional oratoriana, buena parte de la cual aún se mantiene en pie a lo largo de la costa oeste de Sri Lanka, bien en ruinas, bien gozando de plena vida. En este último bloque, se propone un interesante recorrido exclusivamente centrado en el campo histórico-artístico, que parte de un concienzudo análisis sobre el discurrir morfológico de la arquitectura misional en este territorio. Así, el sencillo modelo de plantas basilicales, cerradas con grandes cubiertas de madera a dos aguas que se apoyan sobre paramentos y pilares de mampostería enlucida, se presentan como el depósito arruinado de lo que supuso la infatigable labor del felipense hispano-luso José Vaz Carrillo. Precisamente, él fue la personalidad responsable de gestar toda una red de iglesias oratorianas, cuya entidad se desvela en el siguiente apartado, para acabar dando paso a la valoración crítica de sus modelos, influjos y técnicas constructivas y ornamentales.

La presencia oratoriana, con sus particulares praxis litúrgicas y catequéticas, acabó condicionando un modelo particular que se dejó sentir en la evolución de la arquitectura cristiana de la isla hasta nuestros días, con un total de 21 templos constatados que se adscriben a estos patrones estilísticos, según se refleja en este trabajo. Con todo, tal vez los ejemplos más significativos los sigan constituyendo las iglesias más remotas que, como la de San José en Kathankulam, permiten comprobar la particular armonía que se produjo en la conjunción de un barroco portugués presente en la capilla mayor y en la retablistica, que se reviste y rodea del intenso colorido y elementos de la arquitectura popular ceilandesa. Es así como surge una propuesta estética que nos es lejana, mas no extraña del todo, suponiendo una

ejemplar muestra más de los registros que puede alcanzar la producción artística cuando se produce el maravilloso fenómeno del intercambio cultural.

José Antonio Díaz Gómez  
Universidad de Jaén

## 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.

La recepción de los artículos es mediante el correo electrónico de la revista: [revistarteypatrimonio@gmail.com](mailto:revistarteypatrimonio@gmail.com) El proceso de evaluación comenzará con la recepción del mismo y la revista será publicada a finales de septiembre 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 articles will be received by email: [revistarteypatrimonio@gmail.com](mailto:revistarteypatrimonio@gmail.com) The evaluation process will begin with the receipt of the article and the journal will be published at the end of september of each year.

### **LEGAL WARNING**

The autor 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 autor ensures and guarantees that all delivered material to this magazine cumplies 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"