



Nº 6

2021

R

# ARTE Y PATRIMONIO



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



# **ARTE Y PATRIMONIO**

**Nº 6**

**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° 6 (2021)***

## **CONSEJO EDITORIAL**

Director: Isaac Palomino Ruiz, Asociación “Hurtado Izquierdo”

Secretaria: María del Amor Rodríguez Miranda, Universidad de Córdoba

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

José Manuel Almansa Moreno, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén

Nancy Berthier, Université Paris-Sorbonne (Francia)

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

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

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

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

Ángel Justo Estebarez, 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 Tagliagalamba, 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/>.

**Periódicidad:** Anual.

**Foto de la portada:** José Javier Barranquero Contento.

**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° 6 (2021)**

## **EDITORIAL BOARD**

Director: Isaac Palomino Ruiz, Asociación "Hurtado Izquierdo"

Secretary: María del Amor Rodríguez Miranda, Universidad de Córdoba

## **SCIENTIFIC COMMITTEE**

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

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

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

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

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

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

Ángel Justo Estebaranz, 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, Paris (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:** José Javier Barranquero Contento.

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

# INDICE

PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR.....	7
--------------------------------	---

## ARTÍCULOS

NUEVAS OBRAS DOCUMENTADAS Y ATRIBUIDAS A ESCULTORES BARROCOS VALLISOLETANOS: FRANCISCO DÍEZ DE TUDANCA, ANDRÉS DE OLIVEROS Y VICENTE DÍEZ, Javier Baladrón Alonso, Universidad de Valladolid	9
LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN (VALDEPEÑAS): ALGUNAS PRECISIONES SOBRE SU PROCESO CONSTRUCTIVO, José Javier Barranquero Contento, UCLM.....	32
LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA NATIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA DE BENILLOBA (ALICANTE), Javier Calamardo Murat, Doctor en Investigación en Humanidades, Artes y Educación.....	53
PEDRO BRAÑA MARTÍNEZ (1902-1995) Y SUS MARCHAS DE PROCESIÓN DEDICADAS A TITULARES CRISTÍFEROS DE LA SEMANA SANTA DE SEVILLA, José Luis de la Torre Castellano, Universidad de Sevilla.....	70
EL RETABLO DE SAN JOSÉ DE LA IGLESIA DE SAN FELIPE NERI DE MÁLAGA EN EL CONTEXTO DEL BARROCO DIECIOCHESCO ANDALUZ. APUNTES ACERCA DE SU ORIGEN, MORFOLOGÍA E INFLUENCIAS ESTÉTICAS, Alfredo Lara Garcés, Universidad de Málaga.....	95
O ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA CAPELA DE SÃO BARTOLOMEU, DE AVEIRO, Nuno Roça, Conservador-restaurador.....	116
EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA LOMA DE CAMPILLO DE ALTOBUEY (CUENCA): UNA PROBABLE OBRA DE MARCOS EVANGELIO, Virginia Velasco Ovejero.....	133

## RESEÑAS

De Tena Ramírez, Carmen. José Gestoso y su labor de estudio y protección del patrimonio histórico sevillano. Manuel Carbajosa Aguilera.....	156
--	-----

INDICACIONES PARA LOS AUTORES.....	159
------------------------------------	-----

INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS.....	162
-----------------------------------	-----

PROCESO EDITORIAL Y SISTEMA DE ARBITRAJE.....	165
---	-----

PUBLISHING PROCESS AND ARBITRATION SYSTEM.....	166
--	-----

## PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR

La variedad de los saberes suele hacer grande a quien los engloba y permite dar cabida a diversos gustos. Esa es parte de la realidad que nos presenta la sexta edición de “Arte y Patrimonio”. De nuevo nuestra revista pone de manifiesto la multidisciplinariedad y la atemporalidad de las artes, emblemas de su ente editor, la Asociación para la investigación de la Historia del Arte “Hurtado Izquierdo.

A pesar de encontrarnos atravesando un tiempo nada fácil para el acceso a muchos fondos documentales, dadas las limitaciones de aforo y cierre de algunos de ellos, desde Arte y Patrimonio hemos querido seguir brindando la oportunidad de sacar a la luz los trabajos de quienes continúan en la senda de la investigación contra toda adversidad. Una revista que en su sexto número sigue abriendo sus páginas al resto de territorios peninsulares, aglutinando estudios desde diversos puntos de la Península Ibérica, en un total de seis artículos y una reseña bibliográfica.

En este número nos adentran en los campos de la escultura con la atribución y la, aún mejor, documentación de nuevas piezas que vienen a engrosar el catálogo razonado de la escuela vallisoletana. El plano escultórico también aparece, junto arquitectura y pintura, en un estudio multidisciplinar como el que abarca el estudio del templo parroquial benillobense. Una conjunción entre artes y devenir histórico en un mismo espacio. Otro templo, en este caso castellano de Valdepeñas, nos conduce al plano puramente arquitectónico de un destacado periodo de entre siglos, XV y XVI.

No podía quedar fuera de este número de nuestra revista el estudio de la arquitectura de retablos. Dos artículos afrontan el estudio de sendas piezas de la retablística barroca dieciochesca de Andalucía y Castilla-La Mancha.

El estudio de la obra de arte tiene entre sus cometidos conocerla en profundidad para poder activar los mecanismos de su conservación y preservación. Esta temática es la que nos llega desde tierras portuguesas en el trabajo sobre un templo de Aveiro (Portugal).

De nuevo, y siguiendo con la estela marcada desde los inicios de la Asociación Hurtado Izquierdo, la música cuenta con un espacio de investigación. En esta ocasión se aborda la música de carácter procesional del siglo XX, en una parcela concreta y específica de este tipo de creación artística.

ISAAC PALOMINO RUIZ  
Director de Arte y Patrimonio

# ARTÍCULOS



## **NUEVAS OBRAS DOCUMENTADAS Y ATRIBUIDAS A ESCULTORES BARROCOS VALLISOLETANOS: FRANCISCO DÍEZ DE TUDANCA, ANDRÉS DE OLIVEROS Y VICENTE DÍEZ**

**New works documented and attributed to Baroque sculptors from Valladolid:  
Francisco Díez de Tudanca, Andrés de Oliveros and Vicente Díez**

**Javier Baladrón Alonso, Universidad de Valladolid**

Fecha recepción: 25/08/2020

Fecha aprobación: 08/01/2021

**RESUMEN:** Francisco Díez de Tudanca, Andrés de Oliveros y Vicente Díez fueron tres de los maestros más estimables del foco escultórico vallisoletano que desempeñaron su oficio tras la muerte de Gregorio Fernández, de quien pueden considerarse émulos. Con la excepción de Díez de Tudanca, cuya vida y obra ya ha sido desentrañada en gran medida, el conocimiento que tenemos de sus respectivas producciones resulta muy limitada. En las siguientes páginas se aportarán una serie de nuevas obras documentadas y atribuidas que contribuirán a un mejor conocimiento de sus respectivos estilos para así delimitarlos dentro del complejo panorama existente entre los seguidores de Fernández, en el que el estilo de todos ellos era similar.

**PALABRAS CLAVE:** Andrés de Oliveros. Escultura Barroca. Francisco Díez de Tudanca. Siglo XVII. Valladolid. Vicente Díez.

**ABSTRACT:** [Francisco Díez de Tudanca](#), [Andrés de Oliveros](#) and [Vicente Díez](#) were three of the most esteemed masters of the Valladolid sculptural focus who carried out their work after the death of Gregorio Fernández, of whom they can be considered eminent. With the exception of Díez de Tudanca, whose life and work has already been largely unravelled, the knowledge we have of their respective productions is very limited. In the following pages we will provide a series of new documented and attributed works that will contribute to a better knowledge of their respective styles in order to delimit them within the complex panorama existing among the followers of Fernandez, in which the style of all of them was similar.

**KEY WORDS:** Andrés de Oliveros. Baroque Sculpture. Francisco Díez de Tudanca. 17<sup>th</sup> century. Valladolid. Vicente Díez.

## 1.- INTRODUCCIÓN

Tras la desaparición de Gregorio Fernández (1576-1636), el gran maestro y rector de la escuela barroca vallisoletana, se inició una etapa de crisis y decaimiento que se prolongó hasta comienzos de la década de 1670 a causa de la escasa valía de buena parte de sus integrantes, que manifestaron una total dependencia del estilo y las iconografías ideadas por el genio gallego. A pesar del evidente adocenamiento, escasa originalidad y torpeza técnica de algunos de estos maestros, apodados “fernandescos” por su completa sumisión a los cánones de Fernández, también tuvieron buena parte de culpa de este ambiente gris y repetitivo los comitentes ya que siguieron demandando copias de originales de Fernández y también de los “pasos” procesionales vallisoletanos (Hernández Redondo, 2016: 119-143). A pesar de todo ello, el foco escultórico pucelano preservó su primacía en todo el noroeste peninsular, recibiendo numerosos encargos de obras y solicitudes de aprendizaje, además de que se mantuvo incólume su carácter de polo de atracción de maestros foráneos -son los casos, por ejemplo, de los gallegos Alonso de Rozas (ca.1625-ca.1681) y Juan Antonio de la Peña (ca.1650-1728), que querrían seguir los pasos de su paisano-. El esquema varió sustancialmente durante el último tercio de la centuria ya que, aunque se siguieron conservando buena parte de los esquemas fernandescos, aparecieron maestros de mayor categoría que supieron evolucionar las formas propugnadas por aquél añadiendo un mayor movimiento tanto a los plegados como a las composiciones. Asimismo, fueron capaces de dotarse de un estilo propio e incluso de crear nuevas iconografías, siendo quizás la más célebre la de San Fernando ideada por Alonso de Rozas. En las siguientes páginas nos proponemos dar a conocer una serie de obras documentadas, identificadas y atribuidas a algunos de los maestros más descollantes de estos momentos, como fueron Francisco Díez de Tudanca y Andrés de Oliveros, pero también a otro más desconocido y tardío como Vicente Díez, que a juzgar por la obra que presentamos merece por méritos propios ser incluido entre los maestros más sobresalientes de la escuela vallisoletana finisecular.

Como veremos, los tres artistas se beneficiaron del éxito alcanzado décadas atrás por Fernández y su prestigioso taller, éxito que condujo a que Valladolid se convirtiera durante todo el siglo XVII en el mayor foco creador y exportador de todo el noroeste peninsular, si bien poco a poco vio como su espacio de influencia decrecía al mismo tiempo que se acrecentaba la importancia de otros obradores cercanos como los de Medina de Rioseco, Toro y Salamanca. Las esculturas procedentes de los talleres vallisoletanos contaron pues, gracias a Fernández, con un sello de calidad que las hacía apetecibles. Aún en vida del maestro y hasta las postrimerías de la centuria la imaginaria vallisoletana fue reclamada desde Portugal (Marqués de Lozoya, 1941: 127; Rodrigues Mourinho, 1988: 411-425; Martín González, 1961a.), Galicia (Martín González, 1961b: 253-254; 1990: 67-75; Baladrón, 2020: 286-291), Navarra (García Gainza, 1972: 372-389; Fernández Gracia, 2014: 239), Cantabria, Asturias (Ramallo Asensio, 1983; 1985; 1991)<sup>1</sup>, el País Vasco (García Gainza, 1972: 372-389; Vélez Chaurri, 2017: 521-538), la totalidad de provincias castellanoleonesas

---

<sup>1</sup> En Asturias, además de las peticiones de obras a los talleres vallisoletanos, también se dio la circunstancia de que sus dos mejores maestros se formaron en Valladolid y, por lo tanto, trasladaron allí la estética dominante por entonces en la ciudad del Pisuerga. Luis Fernández de la Vega (1601-1675) se formó con Gregorio Fernández y Antonio Borja (1660-1730) con Alonso de Rozas.

(Martín González, 1959; 1971), Madrid, Extremadura (Méndez Hernán, 2005: 399-414) e incluso, aunque de manera puntual, desde Aragón (Oliván Jarque, 1981: 143-151; 1982: 94-104) y Valencia (Alejos, 1980: 96). La llegada de obras a estos territorios, especialmente a los que no poseían una potente escuela local o regional, trajo consigo, además, un influjo tanto a nivel estilístico como iconográfico pues a falta de propuestas propias adoptaron las soluciones estéticas planteadas por Fernández.

Uno de los focos que demandó con mayor insistencia esculturas a los talleres vallisoletanos fue el organizado en torno a Plasencia, para cuya catedral Fernández labró el retablo mayor. Su exquisita calidad sirvió de carta de presentación a los talleres vallisoletanos en Extremadura<sup>2</sup>. Desde entonces diferentes poblaciones del norte de la provincia de Cáceres decidieron contratar a artífices procedentes de Valladolid, entre ellos Francisco Díez de Tudanca, al que los Trinitarios Descalzos de Hervás le comisionaron, como veremos en las próximas páginas, la ejecución de un *Cristo del Perdón*<sup>3</sup>, y al que la parroquial de Montehermoso de Coria le encargó los “pasos” procesionales de *Jesús Nazareno* y *Nuestra Señora de la Soledad*.

El resto de las esculturas que trataremos, ya sean documentadas o atribuidas, fueron a parar a localidades (Tordesillas, Mayorga de Campos, Peñafiel, Peñaflor de Hornija e Itero de la Vega) que se encuentran dentro del ámbito de influencia de Valladolid y que ya desde el siglo XVI venían acudiendo con mayor o menor frecuencia a sus talleres para solventar sus necesidades escultóricas, e incluso pictóricas, si bien también recurrieron a los obradores palentinos y riosecanos (Pérez de Castro, 2001, pp. 161-182).

## 2.- FRANCISCO DÍEZ DE TUDANCA (1616-ca.1684/1689)

Francisco Díez de Tudanca<sup>4</sup> fue junto a Alonso de Rozas el gran dominador de la escuela vallisoletana durante el tercer cuarto del siglo XVII. A diferencia de Rozas, Tudanca fue un maestro mediocre que fundamentó su supremacía en el mercado artístico en lo económico de sus precios. Su popularidad llegó a tal extremo que no solamente fue uno de los maestros a los que se le solicitó más obras sino que también recibió en su obrador a un número interminable de discípulos, siendo, con mucha diferencia, el escultor pucelano del que se han localizado más contratos de aprendizaje. Señala al respecto la profesora Fernández del Hoyo que el caso de Tudanca “*es representativo de un fenómeno sociológico hoy frecuente pero que rebasa la consideración temporal: la supervaloración de un determinado artista por encima de sus*

---

<sup>2</sup> Un colaborador de Gregorio Fernández, Agustín Castaño (ca.1584-1620), labró la imaginaria de los retablos mayores del convento de Santa Clara de Plasencia, hoy en la catedral de Málaga, y de las parroquiales cacereñas de Malpartida de Plasencia y Guijo de Coria. García Mogollón, 1980: 397-406; García Arranz y Pérez Muñoz, 1991: 182-187; Martínez Díaz, 1992: 147-162; Urrea, 2010: 185-192.

<sup>3</sup> También pudieron influir en este encargo las comunidades de Trinitarios Descalzos de Valladolid y de Pamplona que ya contaban cada uno desde tiempo atrás con un ejemplar labrado por el propio Tudanca.

<sup>4</sup> El estudio pionero fue el realizado por Fernández del Hoyo, 1984: 371-388. Su bibliografía es extensa y se puede consultar en: Baladrón, 2016: 331-342, a lo que hay sumar un artículo de reciente aparición: Pérez de Castro, 2017: 165-174.

*merecimientos. El paso del tiempo y el mejor conocimiento de su obra revelan, a veces, la falta de una base cierta para ello*” (Fernández del Hoyo, 1984: 371). A pesar de sus evidentes limitaciones no podemos negar que mantuvo un papel muy relevante. Su clientela la conformaron mayoritariamente parroquias y cofradías rurales de las provincias de Ávila, Burgos, León, Palencia, Segovia, Valladolid, Zamora y Cáceres; si bien tampoco le faltaron encargos para importantes instituciones locales: el Ayuntamiento, la Cofradía de la Sagrada Pasión de Cristo, los conventos de San Francisco y de los Trinitarios Calzados (orden con la que mantuvo una fructífera relación laboral), etc.

Nacido en Valladolid y formado con algún discípulo directo de Gregorio Fernández, de él tomó tanto su estilo como sus modelos (Inmaculada, Cristo Yacente, etc.), descollando por ser un especialista dentro del campo de la escultura procesional ya que le demandaron numerosas copias de los “pasos” vallisoletanos desde diferentes puntos de Castilla (Medina del Campo, Medina de Rioseco o Benavente) y la actual comunidad autónoma de Extremadura (Hervás y Montehermoso de Coria). Es por ello que tuvo que estudiar pormenorizadamente los realizados por Fernández, pero también el *Cristo del Perdón* (1656) de Bernardo del Rincón (1621-1660), del que llegó a esculpir varios ejemplares. Su producción, que fue bastante numerosa y ha desaparecido en su mayoría debido a diversos avatares, es por lo general mediocre y con un acabado bastante tosco tanto en la forma de modelar los cuerpos, como en la manera de definir los cabellos y los pliegues de las vestimentas. Sus rostros son estereotipados y carentes de cualquier emoción o sentimiento. Su mayor logro fue el adiestrar en el oficio a José Mayo (1642-1679/1680), y, sobre todo, a Juan de Ávila (1652-1702), una de las figuras descollantes de la escuela vallisoletana. A continuación, podemos ampliar su catálogo con nuevas obras: una documentada (un *Cristo del Perdón* en Hervás) (Baladrón, 2016: 341), otra identificada (una *Asunción* conservada en la iglesia-museo de San Antolín de Tordesillas), y, finalmente, tres atribuidas (*Cristo Salvador*, *San Pedro* y *San Pablo* en Peñaflor de Hornija).

## 2.1 OBRAS DOCUMENTADAS

### *Cristo del Perdón (1677). Convento de los Trinitarios Descalzos. Hervás (Cáceres)*

Señalaba Méndez Hernán en el año 2004 que el *Cristo del Perdón* (**Fig. 1**) conservado en el antiguo Convento de Trinitarios Descalzos de Hervás había sido encargado por fray Tomás de la Madre de Dios “a Francisco Cutanda en los años finales del siglo XVII, hacia 1670”, precisando que “el artista citado no puede ser otro que el vallisoletano Francisco Díez de Tudanca” (Méndez, 2004: 548). Efectivamente, el citado investigador estaba en lo cierto, su autor fue Tudanca, aunque la ejecución es relativamente posterior puesto que fue el 15 de septiembre de 1677 cuando el escultor se concertó con el Convento de los Trinitarios Descalzos de Hervás “jurisdicción de la villa de Béjar” para fabricar “un Santo Cristo de rodillas como el que está en el Convento de la Santísima Trinidad de Descalzos de esta ciudad de Valladolid”<sup>5</sup>. El escultor, que

<sup>5</sup> Archivo Histórico Provincial de Valladolid (en adelante A.H.P.V.), Leg. 2.342/5, f. 91. El ejemplar vallisoletano fue el cabeza de una serie compuesta por al menos tres ejemplares, todos ellos destinados

percibiría la crecida cantidad de 1.400 reales de vellón -sin duda una cantidad desproporcionada a la vista de la escasa calidad de la obra, lo que vuelve a demostrarnos que en el comitente pesó más su fama que su destreza técnica-, se comprometía a tenerlo “*colocado y puesto*” en el convento de Hervás para el Miércoles de Ceniza del año siguiente, para así poder procesionarlo durante la Semana Santa de 1678. Entre los testigos firmantes del contrato figuran Juan Martínez y Manuel Gómez Otero “*oficiales del dicho Francisco de Tudanca*”.



Fig. 1: *Cristo del Perdón*, Francisco Díez de Tudanca, 1677. Convento de los Trinitarios Descalzos, Hervás (Cáceres). Foto: <http://www.findglocal.com/ES/Herv%C3%A1s/333387483514409/Cofradia-de-Semana-Santa-La-Vera-Cruz-Herv%C3%A1s>. Consulta: 21-08-2020

a establecimientos de la misma orden (Trinitarios Descalzos): Valladolid (antes de 1664), Pamplona (1664) y Hervás (1677). El prototipo escultórico de este modelo fue el realizado hacia 1648 por Manuel Pereira para el Convento del Rosario de Madrid (Hernández Perera, 1995: 365-372), aunque su introducción en Valladolid se debe a la versión tallada por Bernardo de Rincón en 1657 para la Cofradía de la Pasión (Fernández del Hoyo, 1983: 476-480).

El Cristo, que cuenta en su haber con numerosos milagros, se encuentra dispuesto en un altar baldaquino situado en una de las capillas del lado de la Epístola. Aunque no se suele reparar en ello, no se trata del tradicional Cristo del Perdón arrodillado sobre un peñasco esperando a que los sayones terminen de preparar la cruz en la que será martirizado, sino que en realidad representa una imagen alegórico-simbólica por cuanto ya exhibe las llagas en manos, pies y costado y, además, está arrodillado sobre la bola del mundo. Esta vertiente, cuyo origen se remonta al grabado *Cristo Varón de Dolores* (1509) de Alberto Durero, fue descrita por la venerable Sor María Jesús de Agreda como “una interpretación mística de Cristo, después de haber sufrido su propio martirio, intercediendo ante Dios por el mundo pecador como expresión de su Redención”. Cristo parece ofrecérsenos, abriendo los brazos y con las palmas de las manos hacia arriba. Mira al frente, hacia el fiel, para hacerle partícipe de que padeció su Pasión para redimir al mundo del Pecado Original. Su rostro denota un profundo sufrimiento que queda subrayado por los regueros de sangre que le surcan el cuerpo, que tan solo va cubierto con un paño de pureza de profundos y curvados pliegues. La anatomía, como es usual en Tudanca, presenta las costillas y huesos muy marcados. Esta escultura abrió a Tudanca las puertas de la Alta Extremadura por cuanto un par de meses después le encargaron las efigies procesionales de *Jesús Nazareno* y *Nuestra Señora de la Soledad* para Montehermoso de Coria (Cáceres) (Baladrón, 2012: 156).

#### ***Virgen de la Asunción (1650). Iglesia-Museo de San Antolín. Tordesillas (Valladolid)***

A continuación, vamos a tratar acerca de una obra documentada que se creía perdida y que hemos logrado identificar. Fernández del Hoyo dio a conocer en su pionero estudio sobre el escultor un contrato por el cual el 10 de noviembre de 1650 se concertaba con el licenciado Francisco Santos del Castillo, clérigo y presbítero de la villa de Tordesillas, para fabricar una imagen de la Asunción “figura redonda acabada por todas partes con un trono de nubes a los pies que ha de tener en él cinco serafines cuyo alto de imagen y trono ha de tener todo ello junto seis pies” y “cuatro ángeles de figuras redondas acabados (...) en acción de que suben a la imagen a los cielos”. Por todo ello percibiría 60 ducados (= 660 reales), teniendo la obligación de darlo concluido “conforme a su arte” para la Pascua de Resurrección de 1651 (Fernández del Hoyo, 1984: 377). Entre los testigos de la escritura figuran el pintor Jacinto Rodríguez de Novoa (ca.1600-d.1668) y el ensamblador Alonso de Billota (ca.1605-1660), a quien, precisamente, unos días antes, el 29 de octubre, el citado Francisco Santos había encargado un retablo para su capilla en “la iglesia de señor Santiago de esta villa en la parte que está señalado, donde está el archivo del estado de los hijosdalgo” que debía de acoger a la imagen de la Asunción (Parrado del Olmo, 1990: 538).

Actualmente desaparecido<sup>6</sup>, gracias a las condiciones para su ejecución (señala Parrado que, entre otras cosas, “el cuerpo del retablo llevaría cuatro columnas

---

<sup>6</sup> A pesar de que Ara Gil y Parrado del Olmo señalaron que el retablo sería uno conservado en la nave de la iglesia-museo de San Antolín que acoge en su hornacina una buena pintura de la Inmaculada (Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 277), esta hipótesis queda descartada por cuánto Martín González introdujo en su libro *Escultura Barroca Castellana* una fotografía de la Asunción cuando aún se encontraba en el retablo (Martín González, 1959: 31) y en nada coincide éste con el propuesto por los

corintias, con su nicho de medio punto en el medio, pero las columnas irían separadas para colocar “entre columna y columna unos marcos de alto desde encima del pedestal hasta la cornisa, dividiéndolos en dos cada uno para cuatro lienzos de pintura”) podemos imaginarnos cómo era su aspecto, que no distaría mucho del que posee el retablo de la capilla de don Jerónimo de Aguilar Rodríguez (1650-1651) (Parrado del Olmo, 990: 536) de la iglesia de Santa María (nuestro clérigo, Francisco Santos, figura entre los testigos en la escritura de obligación para fabricar este retablo), cuya traza, además sirvió de modelo para el de la aneja capilla del licenciado Alonso Gaitán (1656) (Parrado del Olmo, 990: 533), todos ellos fabricados por Alonso Billota. La similitud existente entre todos estos retablos se deberá a “las relaciones de amistad y procesos de imitación de distintos patronos de la villa” (Parrado del Olmo, 990: 538). La desaparición de la iglesia de Santiago trajo consigo la destrucción del retablo y el traslado de la Asunción (**Fig. 2**) a la iglesia de San Antolín. En un primer momento se dispuso en la tribuna de la capilla de los Alderete (Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 163) pero posteriormente se colocó en la hornacina principal del retablo mayor sustituyendo a una imagen de vestir de la *Virgen de la Guía* (Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 156).



Fig. 2: *Virgen de la Asunción*, Francisco Díez de Tudanca, 1650. Iglesia-Museo de San Antolín, Tordesillas (Valladolid). Foto: Javier Baladrón Alonso [JBA].

citados profesores. La fotografía venía acompañada de la siguiente descripción: “Un maestro que desconocemos talló, probablemente en el tercer decenio del siglo XVII, la preciosa Inmaculada de la iglesia de Santiago, de Tordesillas, colocada sobre un trono de ángeles. Los abultados y claroscurostas pliegues dispónese armoniosamente, con simetría”.

Los motivos que me llevan a identificar esta Asunción con la tallada por Tudanca son varios, siendo la más importante la constancia de que tanto el retablo como la escultura proceden de la capilla del clérigo don Francisco Santos en la iglesia de Santiago. A ello hemos de sumar que la Virgen presenta el inconfundible estilo de Tudanca, que las medidas son similares, y que en el trono figuran los “*cinco serafines*” de los que habla la escritura. La Asunción, que descansa sobre una sencilla peana de piedras y gallones -un tanto arcaica por cuanto estuvo de moda durante el primer tercio del siglo XVII-, se encuentra de pie sobre un trono compuesto por una masa nubosa en cuyo frente se exhiben cinco cabezas aladas de angelotes. Eleva su mirada hacia el cielo, hacia el cual la remontan estos seres celestiales, juntando las manos frente al pecho en actitud orante. La sequedad de los plegados otorga al conjunto una rigidez que para nada casa con una acción tan vertiginosa como la que se representa. La cabeza emparenta con la de alguna de sus representaciones femeninas (por ejemplo, la de la Magdalena del “paso” del *Descendimiento* (1663) de Medina de Rioseco), aunque en esta ocasión su calidad es muy superior a lo que nos tiene acostumbrados, habiendo labrado minuciosamente tanto los rasgos faciales como cada uno de los mechones que se esparcen sobre el manto.

## 2.2 OBRAS ATRIBUIDAS

*Cristo Salvador, San Pedro y San Pablo (ca. 1671). Iglesia de Santa María de la Expectación. Peñaflor de Hornija (Valladolid)*



Fig. 3: *El Salvador*, Francisco Díez de Tudanca (atribuido), h. 1650. Iglesia de Nuestra Señora de la Expectación, Peñaflor de Hornija (Valladolid). Foto: JBA.

A no dudarlo le pertenecerá la efigie de *Cristo Salvador* (139 cm.) (Fig. 3) conservada en la parroquial de Peñaflor de Hornija, pero cuyo origen se encuentra en el otro templo que poseyó la localidad puesto bajo la advocación del Salvador y que actualmente se encuentra en ruinas<sup>7</sup>. Allí presidió el retablo mayor que aún acertó a ver Parrado del Olmo: “*de un cuerpo pequeño, con decoración de hojas carnosas, que puede adscribirse en el tercer cuarto del siglo XVII, dentro del estilo de Juan de Medina Argüelles*” (Parrado del Olmo, 1976a: 140). La visita parroquial efectuada en 1720 nos proporciona una nítida fotografía de los elementos que le componían: “*retablo dorado del altar mayor con el Salvador de talla entera en medio del dicho retablo y a los lados los cuatro Evangelistas pintados en lienzo y encima de la custodia Nuestra Señora de la Expectación con su diadema dorada y abajo los apóstoles San Pedro y San Pablo*”<sup>8</sup>.

El Salvador aparece representado según su iconografía más característica: de pie, sujetando la bola del mundo con una mano e impartiendo la bendición con la otra. La cabeza, de rostro barbado y mechones de pelo serpenteantes, presenta un estrecho parentesco con el Cristo del relieve de la *Transfiguración* (1653) que labró para Boadilla de Rioseco, Palencia (Parrado del Olmo, 1976b: 472-476). Sin lugar a duda Tudanca se inspiró para su concepción en un prototipo creado por Gregorio Fernández que alcanzó gran éxito. Se trata de la efigie en relieve del Salvador que utilizó en numerosas ocasiones para decorar las puertas de tabernáculos y custodias de retablos mayores. Son los casos, por ejemplo, de Villaverde de Medina (1608-1612), Villaveta (1610-1612) y Tudela de Duero, 1612 (Martín González, 1980: 96-100, 159-160).



Figs. 4 y 5: *San Pedro y San Pablo*, Francisco Díez de Tudanca (atribuidos), h. 1671. Iglesia de Nuestra Señora de la Expectación, Peñaflor de Hornija (Valladolid). Foto: JBA.

<sup>7</sup> Aún en 1921 la iglesia estaba abierta al culto. Parrado del Olmo, 1976a: 138.

<sup>8</sup> Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante A.G.D.V.), Peñaflor de Hornija, El Salvador, Caja 1, Libro de cuentas 1692-1739, p. 192.

También serán suyas las pequeñas esculturas de *San Pedro* y *San Pablo* (54 y 52 cm.) (**Figs. 4-5**) que pertenecieron a la custodia, e incluso el relieve de la puerta que efigia al *Agnus Dei recostado sobre el libro de los Siete Sellos* y sobre él una composición con tres cabezas aladas de ángeles flanqueadas por sendas gavillas de trigo y racimos de uvas que aluden al Pan y al Vino, Cuerpo y Sangre de Cristo que contenía en su interior. Para ambos apóstoles Tudanca se ha inspirado en originales de Fernández, destacando especialmente la cabeza de San Pablo, de luengas barbas y gran fuerza expresiva. Es probable que Tudanca labrara estas imágenes hacia 1671, año en el que se encontraba fabricando “*dos hacheros grandes*” (Parrado del Olmo, 1976a: 141) para la iglesia de Santa María y con el que concuerdan bien los drapeados presentes en las vestimentas.

### 3.- ANDRÉS DE OLIVEROS (1639-1689)

Andrés de Oliveros fue uno más de la legión de escultores “fernandescos” que coparon los dos últimos cuartos del siglo XVII<sup>9</sup>. Su obra documentada es escasa y está conformada en su mayoría por mediocres copias de Gregorio Fernández, aunque en algunas ocasiones llega a concebir esculturas ciertamente apreciables, caso del “paso” de *Longinos* (1673) que talló para Medina de Rioseco, gracias al cual conocemos el aspecto que debió poseer el original vallisoletano que le sirvió de modelo. También reprodujo para Medina del Campo los del *Camino del Calvario* y el *Descendimiento* (1674). Su figura aparece ligada a la del ensamblador riosecano Juan de Medina Argüelles, ya no solo en lo personal sino en lo laboral puesto que le contrató en diversas ocasiones para realizar la imaginería de sus retablos, e incluso las columnas de los mismos. El grueso de su producción se destinó a retablos: las esculturas de la *Fe y la Esperanza para el retablo mayor de Santa María de Tordesillas* (1663), *esculturas y relieves del retablo mayor de Santiago Apóstol de Cigales* (1668), *esculturas del retablo mayor de Cevico de la Torre* (1672), *relieve de San Ildefonso para el retablo homónimo de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco* (1674), y *cuatro relieves para el retablo mayor de Oteruelo de Campos* (1676). A este catálogo productivo podemos sumar dos novedades: una obra documentada y otra atribuida.

#### 3.1 OBRAS DOCUMENTADAS

##### ***Esculturas del retablo mayor (1664). Iglesia de San Pedro. Itero de la Vega (Palencia)***

El 8 de julio de 1664 se comprometió a fabricar “*la escultura del retablo de la capilla del obispo de Málaga en la iglesia parroquial de Itero de la Vega*”<sup>10</sup> con el ensamblador Manuel de Salceda “*vecino de la villa de Carrión*” y a cuyo cargo corría su construcción “*así de talla como de la escultura conforme a la traza y condiciones en que se hizo el concierto*”. Las hechuras que debía de esculpir eran un San Pedro “*de seis pies de alto como el que está en el Convento del Abrojo*”, un San Antonio de Padua “*con su Niño*

<sup>9</sup> Su bibliografía es muy dispersa y se encuentra reunida en: Baladrón, 2012: 158-159. Por su parte, el único estudio global de su vida y obra se puede consultar en: Baladrón, 2016: 143-144.

<sup>10</sup> A.H.P.V., Leg. 2.361, ff. 417-418. Ya Urrea señaló la autoría de Oliveros para la escultura del San Antonio, pero sin aportar documentación. Urrea, 1998-1999: 30.

*de cinco pies y medio de alto*” y una Santa María Magdalena “*de cinco pies y medio de alto*” para las hornacinas del cuerpo principal; un Calvario para el ático conformado por “*un Santo Cristo Crucificado de cuatro pies de alto, San Juan y María de tres pies y medio de alto*”; y, finalmente, para la custodia unas pequeñas imágenes de San Pedro y San Pablo “*de pie y medio de alto*” y un relieve de “*una Resurrección de medio relieve (...) con dos judíos y un sepulcro*”. Como podemos colegir, el obispo Piña Hermosa, o un representante en su nombre, contrató la ejecución global del retablo (arquitectura y escultura) con Salceda y éste, a su vez, subcontrató la parte escultórica con Oliveros, que se comprometió a trasladarse a Itero de la Vega para ejecutarla allí “*sin levantar la mano*” y tenerla acabada para el 1 de septiembre de ese mismo año, percibiendo 3.800 reales “*por toda la dicha escultura*”: “*quinientos reales el día que partiere y lo demás dándole todos los días lo que fuere necesario para su gasto y oficiales y en acabándose la restante cantidad*”.



Fig. 6: Bultos orantes de Doña Magdalena de la Serna y Don Antonio de Piña Hermosa, Andrés de Oliveros (atribuidos), h. 1664. Iglesia de San Pedro, Itero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

Cuando en la escritura se habla de la “*capilla del obispo de Málaga*” se está haciendo referencia a la capilla mayor del templo, que había construida a sus expensas (Salcedo, 1992: 552), lo que le valió que le otorgaran su patronato y le permitieran edificar a ambos lados de la misma sendos cenotafios en los que alojó los bultos orantes de sus padres (**Fig. 6**) y de él mismo<sup>11</sup>, que, por cierto, poseen unos rasgos estilísticos que hacen factible su asignación a Oliveros. Esta munificencia para

<sup>11</sup> “*El clero parroquial y el concejo, agradecidos, pidieron al obispado el 1 de mayo de 1664 que concediese el Patronato de la Capilla Mayor al obispo de Piña y Hermosa y sus herederos, junto con el derecho de construir en ella los cenotafios de sus padres y el suyo*”. Salcedo, 1992: 556.

con el pueblo de sus padres y antepasados estaba más que justificada ya que su familia había formado parte de la nobleza local. Nacido en Medina del Campo el 6 de abril de 1601, don Antonio de Piña Hermosa desempeñó numerosos cargos civiles (catedrático de Derecho en la Universidad de Salamanca, Inquisidor General o Presidente de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid) hasta que en las últimas décadas de su vida fue nombrado obispo de Salamanca (1657-1659), Málaga (1659-1664) y Jaén (1664-1667), ciudad en la que falleció el 19 de julio de 1667 (Salcedo, 1992: 552).



Fig. 7: Retablo mayor, Manuel de Salceda, 1664. Iglesia de San Pedro, Ibero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

El retablo (**Fig. 7**) es un magnífico ejemplar prechurrigueresco caracterizado por la presencia de tarjetas cactiformes muy abultadas, festones de frutas colgantes y marcos de tarjetillas, y en el que se combina a la perfección la pintura con la escultura. Se compone de un alto banco con dos lienzos en los extremos (*Las Lágrimas de San Pedro* y la *Estigmatización de San Francisco*) y el tabernáculo en el centro (en realidad se trata de dos superpuestos: en la parte inferior el contemporáneo con el relieve de la *Resurrección* en la puerta y a los lados sendas hornacinas que acogieron las desaparecidas efigies de *San Pedro* y *San Pablo*, y encima otro rococó de mediados del siglo XVIII presidido por una discreta imagen de la *Asunción*); un único cuerpo articulado por cuatro columnas con capitel compuesto y el tercio inferior del fuste tallado, y tres calles -la central acoge a *San Pedro en Cátedra* mientras que las laterales están divididas en dos pisos: en el inferior se dispone una pintura apaisada (*Santa*

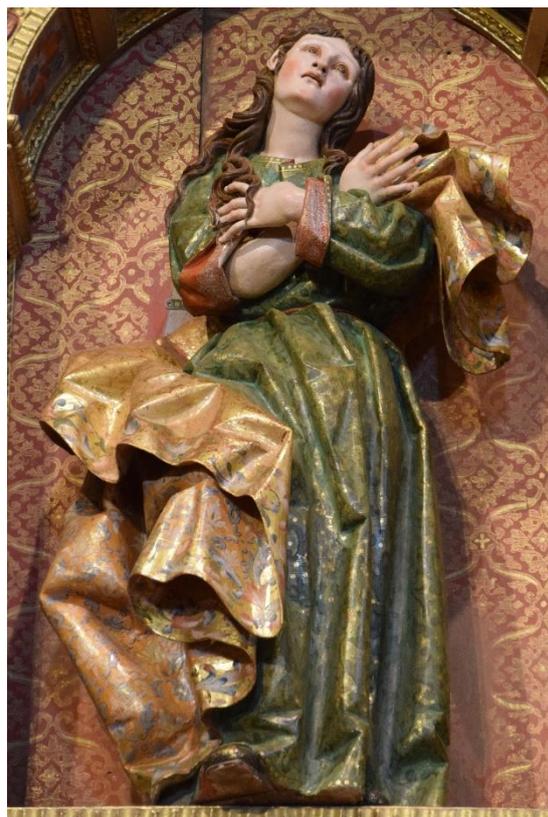
*María Magdalena y Asunto desconocido*) y en el superior una hornacina con un santo (*Santa María Magdalena y San Antonio de Padua*); y un potente ático de remate semicircular constituido por una gran portada central con el Calvario y flanqueada por sendos escudos del obispo Piña Hermosa tocados por un capelo con cuatro borlas dispuestas en dos órdenes a cada lado.



Fig. 8: *San Pedro en cátedra*, Andrés de Oliveros, 1664. Iglesia de San Pedro, Itero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

La elección de los dos santos que escoltarían al San Pedro en cátedra -patrón del templo- no es fortuita puesto que escogió a Santa María Magdalena en honor de su madre, Magdalena de la Serna, y a San Antonio de Padua en el de su padre, Antonio de Piña Hermosa. Las esculturas se caracterizan por un canon achaparrado y por unas anatomías secas que se recogen bajo vestimentas surcadas por profundos

e hinchados drapeados, en ocasiones casi abstractos, con un trazo muy violento que aporta un inusitado dinamismo. Los rostros son inexpresivos, siendo especialmente características sus narices de perfil trapezoidal y las barbas y cabellos de masas abultadas y abocetadas. *San Pedro en Cátedra* (Fig. 8) copia literalmente la imagen homónima que Gregorio Fernández labró hacia 1630 para la capilla de San Pedro Apóstol de la iglesia del convento franciscano del Scala Coeli del Abrojo<sup>12</sup>. El príncipe de los apóstoles se encuentra sentado en un sillón fraileroy con un gesto inmutable imparte la bendición a la vez que sujeta las dos llaves consustanciales a su persona. También se inspira en modelos fernandescos el *San Antonio de Padua con el Niño* (Fig. 9), que posee enormes concomitancias con el que el maestro gallego talló en piedra para la portada del Convento de San Antonio de Vitoria, aunque introduce una serie de novedades en la posición de la cabeza -gira el cuello violentamente hacia la izquierda-, de las manos y del Niño, que en vez de ir de pie sobre el libro aparece sentado sobre él. La imagen más novedosa e interesante es la *Magdalena* (Fig. 10) que eleva la mirada hacia el cielo pareciendo que está retratada en el Calvario al pie de la Cruz -recuerda incluso a la que Fernández talló para el paso del *Descendimiento* concertado en 1623 con la Cofradía de la Vera Cruz de Valladolid-. Lleva los brazos cruzados sobre el pecho, los cuales forman parte de una diagonal típicamente barroca que une los airosos paños volanderos de los extremos del manto.



Figs. 9 y 10: *San Antonio de Padua y Santa María Magdalena*, Andrés de Oliveros, 1664. Iglesia de San Pedro, Itero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

<sup>12</sup> La popularidad alcanzada por esta prodigiosa imagen la llevó a ser copia en infinidad de ocasiones hasta bien entrado el siglo XVIII, descollando la esculpida en 1691 por Juan de Ávila para la Colegiata de San Pedro de Lerma (Burgos).

Por su parte, el *Calvario* (**Fig. 11**) también constituye una imitación de los creados por Fernández, aunque sus figuras son un tanto más envaradas y corpulentas. Destaca el estilizado Crucificado dispuesto en una posición excesivamente forzada. La última imagen conservada del conjunto es el relieve de la *Resurrección* de la portada del tabernáculo, pues las de *San Pedro* y *San Pablo* que le flanqueaban han desaparecido, cuya composición estará inspirada en algún grabado, aunque el resultado es un tanto decepcionante a causa de la defectuosa plasmación de la perspectiva.



Fig. 11: *Calvario*, Andrés de Oliveros, 1664. Iglesia de San Pedro, Itero de la Vega (Palencia). Foto: JBA.

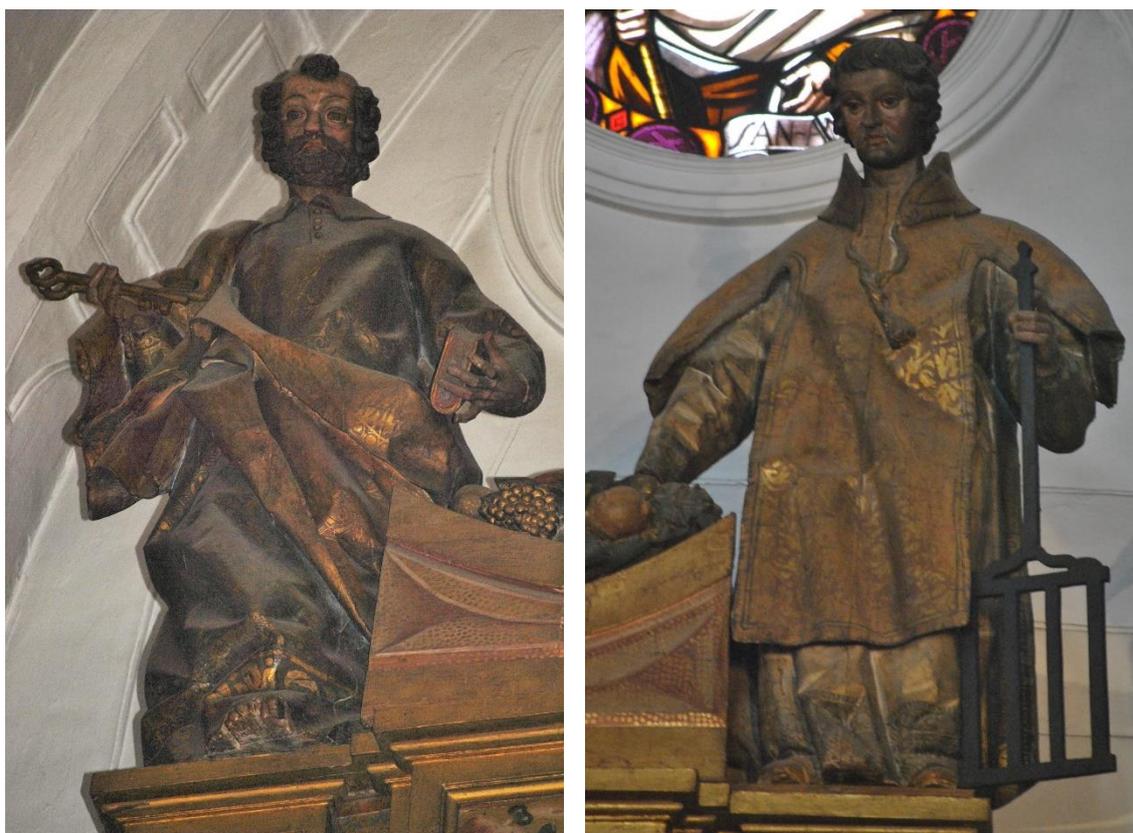
### 3.2 OBRAS ATRIBUIDAS

*San Pedro y San Lorenzo* (ca. 1666). Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros. Valladolid

Relacionado con el San Pedro en cátedra se encuentra otra imagen de *San Pedro* (**Fig. 12**) localizada en el ático del retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros de Valladolid, que no dudamos en atribuirle, al igual que el *San Lorenzo* (**Fig. 13**) que le acompaña. El retablo procede de una iglesia de Mayorga de Campos<sup>13</sup> y fue instalado allí en 1972. Según la profesora Fernández del Hoyo se encuentra “*fechado en 1666, este año corresponderá al de su dorado, coincidiendo el diseño de su traza con el estilo del ensamblador Juan de Medina Argüelles*” (Fernández del

<sup>13</sup> Llama la atención la cercanía entre Mayorga de Campos y el despoblado de Oteruelo de Campos, actualmente incluido su término en el de Vega de Ruiponce, para cuya parroquia de San Lorenzo labró cuatro relieves con destino al retablo mayor. Baladrón, 2012, p. 159.

Hoyo, 1998: 400), artista con el que ya hemos visto que Oliveros colaboró en algunas ocasiones. La cabeza de San Pedro presenta los mismos rasgos y estilemas que ya nos encontramos en la de la escultura homónima de Itero de la Vega: nariz trapezoidal, copete de pelo aislado en la frente, barba de mechones acaracolados, etc. Asimismo, observamos otros estilemas de Oliveros como el canon achaparrado, el pelo y barba abocetados, o las vestimentas recorridas por pliegues muy duros e incluso abstractos. Según es usual, San Pedro porta en una mano las dos llaves y en la otra un libro; mientras que San *Lorenzo*, que participa de las mismas características con la excepción de la presencia de unos pliegues más suaves, viste dalmática de diácono y porta la parrilla con la que fue martirizado.



Figs. 12 y 13: *San Pedro* y *San Lorenzo*, Andrés de Oliveros (atribuidos), 1666. Santuario de Nuestra Señora del Carmen Extramuros, Valladolid. Foto: JBA.

#### 4.- VICENTE DíEZ (1649-d.1708)

Vicente Díez<sup>14</sup> es uno de los escultores barrocos vallisoletanos más desconocidos, tanto es así que ignoramos hasta con qué maestro se formó. El hecho de que hasta el momento tan solo se haya identificado una obra de su mano no permite realizar un estudio de su estilo artístico, si bien, como la mayoría de artífices vallisoletanos del siglo XVII, es deudor en mayor o menor medida de Fernández. Sin noticias de sus primeros años como maestro independiente, debió de residir

<sup>14</sup> El único estudio existente del escultor puede encontrarse en: Baladrón, 2016: 153-155.

temporalmente en Tordesillas (ca. 1683-1688), época en la que no le faltaron los encargos procedentes tanto desde esta localidad -realizó las imágenes titulares de algunas parroquias: *San Pedro* (1683), *San Antolín* (1685) y *San Juan Bautista* (1688)-, como desde otras situadas en las cercanías de Medina del Campo, como son Rueda (dos desaparecidos *Ángeles para la custodia del retablo mayor de la iglesia de Rueda*, 1685) y Pozal de Gallinas (*San Isidro Labrador*, 1694-1695).

Hasta el momento se creían perdidas, o al menos no se habían identificado, las esculturas labradas para Tordesillas. Sin embargo, hemos localizado las de *San Pedro* y *San Juan Bautista*. La del primer Papa será la situada en la hornacina izquierda del segundo cuerpo del retablo neoclásico ubicado en el muro del evangelio de la iglesia de San Pedro. Identificada hasta el momento como un San Gregorio del siglo XVIII (Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 211), no cabe duda de que se trata del San Pedro labrado por Díez por el parecido que guarda su rostro con el del *San Isidro* de Pozal de Gallinas, y por la presencia de unos pliegues ligeramente quebrados en sus vestimentas que concuerdan perfectamente con su fecha de ejecución. Por su parte, la de *San Juan Bautista* será la conservada en la hornacina principal del retablo rococó situado anejo al neoclásico previamente citado<sup>15</sup>. Hasta el cierre de la iglesia de San Juan Bautista, y consiguiente traslado del retablo mayor del templo a la iglesia de San Lorenzo de Valladolid, la efigie del Precursor ocupó la hornacina izquierda del citado retablo<sup>16</sup>.

De vuelta a Valladolid se instalaría en la plazuela de las Carnicerías (actual Plaza de la Libertad). Una tasación de esculturas realizada el 11 de noviembre de 1708 constituye la última noticia que poseemos de Díez puesto que no es factible identificarle con el ensamblador homónimo que en 1737 contrató un retablo para la Cofradía de Nuestra Señora de la Salve de la iglesia de Santa María Magdalena ya que por entonces tendría 88 años. Entre sus amistades se encontraba el ensamblador Juan Correas (1660-1732), con el que pudo colaborar tallando imágenes para sus retablos.

A su escueto catálogo productivo podemos añadir ahora otras dos obras: un *San Juan Bautista* labrado hacia 1680 para una vecina de Valladolid llamada Ana María Rubián, y las imágenes que talló en 1697 para el desaparecido retablo mayor del Convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel.

#### 4.1 OBRAS DOCUMENTADAS

##### *San Juan Bautista (antes de 1680). Encargo de doña Ana María Rubián. Valladolid*

El 21 de febrero de 1680 Ana María Rubián, vecina de Valladolid, daba poder a Francisco Arias y Francisco Bracho, procuradores de la ciudad y de la Real Chancillería, para que la defendieran en un pleito que trataba con Vicente Díez “sobre

---

<sup>15</sup> Dicha hornacina estuvo ocupada por una efigie de San Francisco Javier. Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 211.

<sup>16</sup> Lo normal hubiera sido que se dispusiera en la hornacina principal por ser el patrón del templo, pero este lugar se reservó para la Virgen de la Encarnación. Por su parte, en la hornacina derecha se encontraba un San Andrés fabricado en la década de 1670 y que actualmente se halla en la capilla de los Gaitán de la iglesia de San Pedro. Ara Gil y Parrado del Olmo, 1980: 250.

que yo le había encargado la hechura de un San Juan de talla y otras cosas que ha sido emplazada en el oficio de Lucas de Torres escribano del número de esta ciudad”<sup>17</sup>. Lo escueto de la noticia y el desconocimiento del fallo del pleito nos impide saber si era cierto o falso que Díez había tallado y entregado la imagen del santo a su comitente.

***Esculturas del retablo mayor (1697). Convento de San Juan y San Pablo. Peñafiel (Valladolid)***

El 25 de mayo de 1697 nuestro escultor se concertó con el Padre fray Francisco Martínez “prior del convento de señor San Juan y San Pablo Orden de Predicadores de esta villa de Peñafiel” y con don Diego Núñez de Daza y Cano “juez de la Audiencia de su Excelencia el Duque de Osuna mi señor en Castilla la Vieja” para realizar “cinco hechuras de santos” que debía de albergar el retablo mayor del referido cenobio<sup>18</sup>. Estas deberían representar a Santo Domingo “según y cómo he traído en el dibujo que es con su insignia de las armas de la Orden en la mano, y el perro con el hacha en la boca, y el mundo abajo” y con un “sol en medio del pecho, y una cadena a manera de toisón”, Santo Tomás de Aquino “según y cómo está en el breviario del Padre prior de dicho convento”, San Francisco de Asís “con un Cristo en la mano, y en elevación mirándole”, San Vicente Ferrer “con su rótulo que le salga de la mano, y en elevación mirándole”, y San Pedro Mártir “con palma y cora”. Es decir, cuatro santos dominicos y San Francisco de Asís que suele aparecer asociado a Santo Domingo. Las cinco imágenes, que llevarían los rostros y las manos talladas en madera de peral, debía de darlas “perfectamente acabadas, y conforme arte” para el último día del mes de septiembre. La escultura de Santo Domingo tendía una altura de seis pies y un coste de 360 reales, mientras que las otras cuatro alcanzarían los cinco pies y se le abonaría por cada una de ellas 300 reales, ascendiendo el total a 1.560 reales. En ese mismo momento se le abonaron 300 reales, de los que otorgó carta de pago.

Al mismo tiempo que se fabricaban las esculturas también se emprendió la construcción del retablo, cuyo autor fue el ensamblador trasmerano y “vecino del valle Bierzo” Lucas Ortiz de Boar<sup>19</sup>, maestro activo principalmente en el obispado de Palencia, al cual pertenecía por entonces la villa de Peñafiel. Su autoría queda acreditada por la carta de pago que otorgó el 5 de febrero de 1698<sup>20</sup> por la cual se daba por entregado de 13.200 reales: 11.000 reales “del precio y ajuste que se hizo del retablo que está hecho en la capilla mayor de dicho convento” y los 2.200 reales restantes “de las mejoras que tiene hechas en dicho retablo y gracia que le ha hecho el dicho convento por lo bien que ha trabajado y asistido y cumplido con la traza y condiciones”.

De todo este conjunto tan solo ha sobrevivido el *Santo Domingo de Guzmán* (**Fig. 14**) que tallara Díez, actualmente cobijado en un arcosolio renacentista abierto en la capilla de la cabecera de la nave de la Epístola y perteneciente al capitán de

<sup>17</sup> A.H.P.V., Leg. 2.399/1, f. 358.

<sup>18</sup> A.H.P.V., Leg. 14.246/1, ff. 147-149. Las condiciones para fabricar las esculturas ya se habían ajustado en un papel firmado por ambas partes el 8 de enero de 1697.

<sup>19</sup> García Cuesta lo denomina como “un decidido introductor de las columnas salomónicas dentro del barroco palentino”. García Cuesta, 1973: 294.

<sup>20</sup> A.H.P.V., Leg. 14.246/2, f. 30.

Artilería Francisco de Rojas Iradier (Valdivieso, 1975: 154). Se trata de una estimable escultura que representa al santo de pie, portando un libro cerrado y un Crucifijo que sustituye a un desaparecido báculo. Viste el hábito bicolor de su orden, túnica y escapulario blancos y manto negro, prendas enriquecidas por unas orlas doradas en los bordes. La cabeza, coronada por una tonsura, aún pregona el estilo impuesto por Fernández décadas atrás, con su característica barba bífida. En la frente exhibe una estrella que alude a la que apareció en los cielos el día de su bautismo. Con respecto a las condiciones diseñadas por Díez, Santo Domingo ha perdido el resto de los atributos, incluido el perro recostado a sus pies que portaba entre sus fauces una antorcha encendida y que hace referencia al nombre “dominicanos” (Domini canis: los perros del Señor).



Fig. 14: *Santo Domingo*, Vicente Díez, 1698. Convento de San Pablo, Peñafiel (Valladolid). Foto: JBA.

## 5.- CONCLUSIONES

Las esculturas que acabamos de presentar nos vienen a confirmar una serie de hipótesis ya planteadas hace tiempo acerca de la escultura vallisoletana desarrollada tras el óbito de Fernández, además de que contribuyen a ampliar el exiguo catálogo de Andrés de Oliveros y Vicente Díez.

Lo primero que viene a constatarse es que durante todo el siglo XVII siguieron vigentes tanto el estilo como las iconografías ideadas por Fernández. Así, de copia, o más bien remedo, hemos de calificar el *San Pedro en cátedra* y el *Calvario* que Oliveros labró para Itero de la Vega (Palencia), o las pequeñas imágenes de *El Salvador*, *San Pedro* y *San Pablo* que asignamos a Tudanca en Peñaflor de Hornija. Pero no solo hemos visto copias de modelos concebidos por Fernández puesto que el *Cristo del Perdón* de Tudanca hunde sus raíces en el labrado en 1657 por Bernardo del Rincón para la Cofradía de la Pasión, el cual a su vez venía a reproducir el que talló Manuel Pereira en 1648 para el Convento del Rosario de Madrid y que se considera el prototipo de la serie. Esta faceta de acuñador de modelos exitosos es especialmente importante puesto que no fueron muchos los escultores del foco vallisoletano que lo lograron. Así, aparte de Fernández, el gran creador de iconografías de la escuela, tan solo podemos añadir los nombres de Alonso de Rozas, que en 1671 ideó la del rey San Fernando, y ya a comienzos del siglo XVIII a Pedro de Ávila (1678-1755), que creó unos exitosos modelos de la Inmaculada y de San José.

Otra de las conclusiones que podemos extraer es que los tres maestros, y por lo general los escultores pucelanos del siglo XVII, trabajaron para toda clase de comitentes, no reservándose para ningún estrato social o religioso concreto. Así atendieron las demandas de particulares religiosos -el obispo don Antonio de Piña Hermosa- y civiles -doña Ana María Rubián-, parroquias rurales -Mayorga de Campos, Peñaflor de Hornija y Tordesillas- y cenobios instalados en localidades de relativa importancia -Hervás y Peñafiel-. La extensa distribución geográfica que alcanzaron las obras nos reafirma en la idea expuesta al principio de este texto acerca de la popularidad que alcanzaron los obradores vallisoletanos desde la época de Fernández.

Para finalizar nos queremos centrar en las cuatro estatuas orantes que creemos que talló Oliveros para la parroquial de Itero de la Vega. Su importancia es doble: a nivel local y a nivel nacional. A nivel local por cuanto pocos maestros vallisoletanos del Barroco supieron labrar de forma aceptable la piedra, el mármol y el alabastro<sup>21</sup>; y a nivel nacional debido a la escasez de escultura funeraria que se dio en la España del Barroco, y más aun de la realizada en mármol, piedra o alabastro puesto que para ahorrar costes solía utilizarse la madera pintada de blanco.

---

<sup>21</sup> Este grupo estaría integrado por Gregorio Fernández, Pedro de la Cuadra (ca.1572-1629), Matías Roldán (ca.1572-d.1630), Juan Rodríguez (a.1616-d.1674), José de Rozas (1662-1725), Antonio de Gautúa (1682-1744), Pedro Bahamonde (1707-1748), Pedro de Ávila (1678-1755) y Pedro de Sierra (1702-1761).

## BIBLIOGRAFÍA

ALEJOS MORÁN, Asunción (1980). “La huella de Gregorio Fernández en Valencia”. En VV.AA.: *III Congreso Nacional de Historia del Arte* (p. 96). Sevilla: Comité Español de Historia del Arte, Universidad de Sevilla.

ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M. (1980). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo partido judicial de Tordesillas*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

BALADRÓN ALONSO, J. (2016). *Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos* [Tesis doctoral]. Valladolid: Universidad de Valladolid.

BALADRÓN ALONSO, J. Acerca del escultor Pedro de Ávila (1678-1755): el hallazgo de su partida de defunción y nuevas obras atribuibles, *BSAA Arte*, N° 86 (2020), pp. 281-306.

BALADRÓN ALONSO, J. Nuevas obras de Francisco Díez de Tudanca y otros datos de escultores barrocos vallisoletanos, *BSAA Arte*, N° 78 (2012), pp. 153-170.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. (1998). *Patrimonio perdido: Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. El Cristo del Perdón, obra de Bernardo del Rincón, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (en adelante *B.S.A.A.*), N° 49 (1983), pp. 476-480.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A. El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca (1616 - ?), *B.S.A.A.*, N° 50 (1984), pp. 371-388.

FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.) (2014). *El arte del Barroco en Navarra*. Pamplona: Gobierno de Navarra.

GARCÍA ARRANZ, J. J. y PÉREZ MUÑOZ, I. Aportaciones documentales en torno al retablo mayor de la iglesia parroquial de Guijo de Coria (Cáceres), *Norba: Revista de arte*, N° 11 (1991), pp. 182-187.

GARCÍA CUESTA, T. Entalladores palentinos del siglo XVII (II), *B.S.A.A.*, N° 39 (1973), pp. 291-316.

GARCÍA GAÍNZA, M. C. La influencia de Gregorio Fernández en la escultura navarra y vascongada, *B.S.A.A.*, N° 38 (1972), pp. 372-389.

GARCÍA MOGOLLÓN, F. J. El retablo mayor de la parroquial de Guijo de Coria (Cáceres), *B.S.A.A.*, N° 46 (1980), pp. 397-406.

HERNÁNDEZ PERERA, J. (1995). “El Cristo del Perdón de Manuel Pereira”. En J. J. Rivera Blanco (coord.). *Homenaje al profesor Martín González* (pp. 365-372). Valladolid: Universidad de Valladolid.

HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. (2016). “La escultura procesional vallisoletana y su influencia en Castilla y León”. En I. Vidal Bernabé y A. Cañestro Donoso (coord.): *Arte y Semana Santa. Actas el Congreso Nacional celebrado en Monóvar (Alicante), del 14 al 16 de noviembre de 2014* (pp. 119-143). Monóvar: Hermandad Penitencial y

Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo Crucificado y María Santísima de la Esperanza.

MARQUÉS DE LOZOYA. Un retablo vallisoletano en Portugal, *Archivo Español de Arte*, N° 14 (1941), p. 127.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959). *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1961). *La huella española en la escultura portuguesa*. Valladolid: Universidad de Santiago de Compostela.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1971). *Escultura barroca castellana. Segunda parte*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1980). *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1990). "Lazos de arte entre Valladolid y Orense". En VV.AA. *En torno al arte auriense: homenaje a D. José González Paz* (pp. 67-75). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Esculturas vallisoletanas en la Catedral de Orense", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, N° 16 (1961), pp. 253-254.

MARTÍNEZ DÍAZ, J. M. Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la iglesia parroquial de Malpartida de Plasencia (Cáceres), *Norba: Revista de arte*, N° 12 (1992), pp. 147-162.

MÉNDEZ HERNÁN, V. (2004). *El retablo en la diócesis de Plasencia: siglos XVII y XVIII*. Universidad de Extremadura.

MÉNDEZ HERNÁN, V. Huellas artísticas vallisoletanas en la provincia de Cáceres. El retablo mayor del convento placentino de la Encarnación, *Norba-arte*, N° 25 (2005), pp. 399-414.

OLIVÁN JARQUE, M. I. Gregorio Fernández y el retablo mayor de la iglesia de las Fecetas de Zaragoza, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 10 (1982), pp. 94-104.

OLIVÁN JARQUE, M. I. Una obra inédita de Gregorio Fernández en Zaragoza, *Seminario de Arte Aragonés*, N° 34 (1981), pp. 143-151.

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

PARRADO DEL OLMO, J. M. El retablo mayor de El Salvador en Boadilla de Rioseco (Palencia), *B.S.A.A.*, N° 42 (1976), pp. 472-476.

PARRADO DEL OLMO, J. M. Patronos y obras de arte en Santa María de Tordesillas, *B.S.A.A.*, N° 56 (1990), pp. 518-541.

PÉREZ DE CASTRO, R. La difusión de un tipo iconográfico de Gregorio Fernández: los ángeles heraldos del Parador Fernando II de Benavente, *Brigecio*, N° 27 (2017), pp. 165-174.

PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2001). “La huella de Gregorio Fernández y la escultura del siglo XVII en Medina de Rioseco”. En R. Pérez de Castro y M. García Marbán (coord.). *Cultura y arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia* (pp. 161-182). Valladolid: Diputación de Valladolid.

RAMALLO ASENSIO, G. (1983). *Luis Fernández de la Vega, escultor asturiano del siglo XVII*. Oviedo: Comisión Diocesana del Patrimonio Artístico-Religioso y Documental, Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias.

RAMALLO ASENSIO, G. (1985). *Escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

RAMALLO ASENSIO, G. (1991). *Documentos para el estudio de la escultura barroca en Asturias*. Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos.

RODRIGUES MOURINHO, A. O retabulo do altar mor da catedral do Miranda do Douro (Portugal)”, *B.S.A.A.*, N° 54 (1988), pp. 411-425.

SALCEDO TAPIA, M. Noticias y documentos de Itero de la Vega, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, N° 63 (1992), pp. 495-612.

URREA, J. Gregorio Fernández en el Convento de Scala Coeli del Abrojo, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, N° 3 (1998-1999), pp. 23-32.

URREA, J: Una obra de Agustín Castaño, discípulo de Fernández, en la catedral de Málaga, *BSAA Arte*, N° 76 (2010), pp. 185-192.

VALDIVIESO, E. (1975). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VIII. Antiguo partido judicial de Peñafiel*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

VÉLEZ CHAURRI, J. J. (2017). “La escultura religiosa del siglo XVII en el País Vasco. Del naturalismo de Gregorio Fernández a la teatralidad barroca”. En A. Cañestro Donoso (coord.). *Estudios de escultura en Europa* (pp. 521-538). Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.

VÉLEZ CHAURRI, José Javier (2011). “Gregorio Fernández en el País Vasco. Clientes, oficiales, aprendices y seguidores”. En R. Fernández Gracia: *Pvlchrvm. Scripta varia in honorem M<sup>a</sup> Concepción García Gainza* (pp. 818-827). Pamplona: Gobierno de Navarra, Universidad de Navarra.

## **LA PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN (VALDEPEÑAS): ALGUNAS PRECISIONES SOBRE SU PROCESO CONSTRUCTIVO**

**The parish church of Nuestra Señora de la Asunción (Valdepeñas): some details about its construction process**

**José Javier Barranquero Contento, UCLM**

Fecha recepción: 1/05/2021

Fecha aceptación: 30/05/2021

**RESUMEN:** La parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Valdepeñas (Ciudad Real) es una de las iglesias más importantes del Campo de Calatrava y un buen ejemplo de la arquitectura tardogótica. Nuestro trabajo analiza el proceso constructivo de este edificio, un recinto que empezó a levantarse a finales del siglo XV y después de terminarse se amplió con la construcción de dos grandes capillas laterales en el siglo XVI.

**PALABRAS CLAVE:** Arquitectura, Valdepeñas, parroquia, tardogótico.

**ABSTRACT:** The parish church of Nuestra Señora de la Asunción of Valdepeñas (Ciudad Real) is one of the most important churches in Campo de Calatrava and a good example of late Gothic architecture. Our paper analyzes the construction process of this building, an enclosure that began to rise at the end of the 15th century and after its completion was expanded with the construction of two large side chapels in the 16th century.

**KEYWORDS:** Architecture, Valdepeñas, parish church, late Gothic.

## 1.- INTRODUCCIÓN

La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Valdepeñas es una de las parroquias más importantes del Campo de Calatrava. Este edificio destaca no solo por su envergadura arquitectónica, sino también por la escultura monumental que alberga, escultura que por desgracia se encuentra muy deteriorada. Reconstruir su desarrollo constructivo no resulta fácil debido a la falta de precisión de las fuentes documentales. Ángela Madrid y Medina incluyó en su libro sobre Valdepeñas un capítulo dedicado a la iglesia, pero no realizó un estudio cronológico de su fábrica y tampoco analizó sus elementos estructurales (Madrid, 2008). Verónica Mena (2014: 211-261), por su parte, se limitó a realizar algunas aportaciones sobre distintos aspectos del edificio, como los enterramientos que se hicieron en su interior o la funcionalidad de la capilla penitencial, aunque también trató de desglosar sus distintas fases constructivas mediante el análisis de los paramentos. Mena llega a hablar de falta de documentación, pero lo cierto es que las fuentes existen y, aunque no sean tan minuciosas como nosotros quisiéramos, si se realiza una cuidadosa lectura de las mismas podremos trazar una cronología relativamente precisa de la evolución del edificio.

## 2.- EL PROYECTO DE AMPLIACIÓN ORIGINAL



Fig. 1: Exterior de la Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Vista general desde la plaza de España. Foto: José Javier Barranquero Contento [JJBC].

El edificio que podemos contemplar hoy en día (**Fig. 1**) se levantó sobre el solar que ocupaba la primitiva iglesia de la localidad, aprovechando parte de la antigua fábrica, tal y como lo demuestra la ventana cegada que se conserva en el penúltimo tramo del muro de la epístola (**Fig. 2**). Un vestigio que nos permite hacernos una idea de la diferencia de altura que habría entre los dos recintos, el antiguo y el actual.



Fig. 2: *Ventana cegada, interior de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.*

El edificio, que se cierra mediante bóvedas de crucería, se concibió como una iglesia de una sola nave rematada por un ábside poligonal de tres lados (**Fig. 3**). La nave consta de cuatro tramos separados mediante arcos apuntados, aunque el último es más corto que los anteriores ya que su desarrollo se vio condicionado por las limitaciones que imponía el entramado urbano de la villa, pero también por el hecho de levantar la torre a los pies del edificio, centrada con respecto a su eje. Este diseño se vio alterado por la construcción a lo largo del siglo XVI de dos grandes capillas en el lado del evangelio, y de una tercera que se levantó en ese mismo lado probablemente en el XVII. El edificio, además, cuenta con tres portadas, dos en el lado de la epístola y otra en el lado del evangelio.

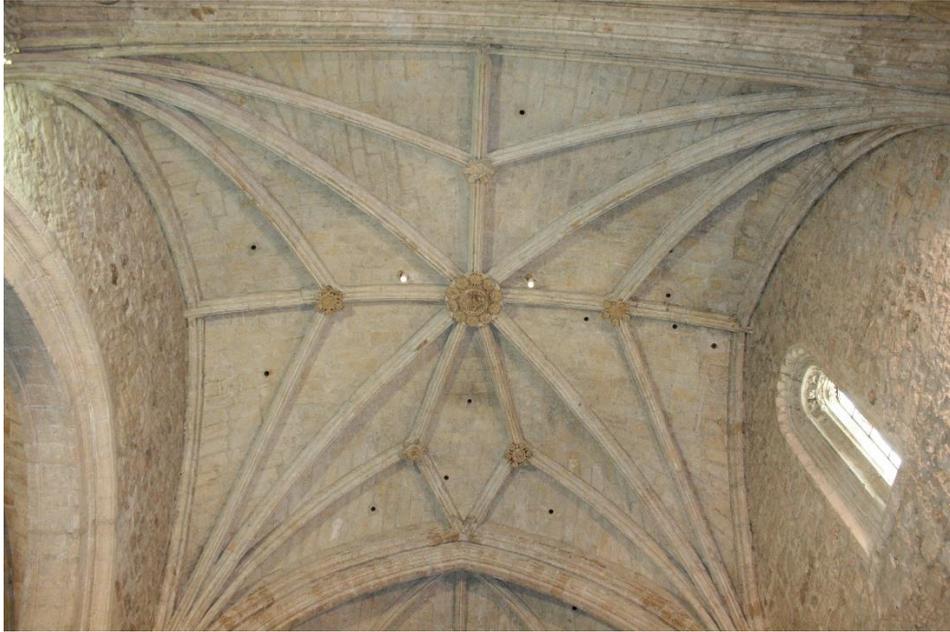


Fig. 3: Interior de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Vista general. Foto: JJBC.

La bóveda que cierra el ábside consta de dos nervios diagonales que conectan los finos pilares que sostienen el primer arco perpiaño del edificio con los soportes que, ocultos detrás del retablo mayor, enmarcan el paño central del ábside. Además, su estructura cuenta con dos ligaduras que conectan los nervios diagonales con el arranque de los arcos perimetrales de los muros, generando dos claves secundarias, y con otras tres más que unen las claves, tanto la central como las secundarias, con el arco perpiaño que delimita el ábside.

Las bóvedas que cierran el cuerpo de la iglesia presentan tres trazados distintos. El primer y el tercer tramo de la nave se cubren con una bóveda de terceletes cuyas ligaduras se prolongan para conectar con las claves de los arcos perimetrales, tanto los perpiaños como los que permanecen encastrados en los muros. Además, el desarrollo de la bóveda presenta la particularidad de desdoblar las claves de los terceletes, pero solo de aquellos que parten de los soportes que sostienen el arco

perpiaño que separa la bóveda en cuestión del tramo precedente, una solución que obliga a trazar dos nervios para conectar las claves de los terceletes con la clave del propio arco perpiaño (**Fig. 4**).



Figs 4 y 5: *Bóvedas del primer y segundo tramo del cuerpo del edificio, respectivamente, Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.*

A diferencia de la estructura que acabamos de describir, el segundo tramo del cuerpo se cierra con una bóveda que también cuenta con terceletes y con sus correspondientes ligaduras, pero que además presenta otros nervios secundarios que unen los terceletes con los diagonales y con las claves de los arcos perimetrales generando un diseño cruciforme en torno a la clave central (**Fig. 5**). Finalmente, el último tramo se cubre con una bóveda de terceletes que está seccionada

transversalmente por el desarrollo de la torre y en la que solo se prolongan las ligaduras que unen las claves secundarias con los arcos de los muros (**Fig. 6**).



Fig. 6: *Bóveda del último tramo del cuerpo del edificio*, parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.

La primera referencia documental que tenemos sobre la remodelación de la iglesia aparece en la visita de 1491<sup>22</sup>. Ese año los representantes de la Orden de Calatrava impusieron una pena de 2.000 maravedís tanto al antiguo mayordomo de la iglesia como a cada uno de los miembros del ayuntamiento por permitir que el visitador del arzobispo de Toledo tomase las cuentas de la parroquia, estipulando a continuación que el importe de la sanción debía destinarse *“para la obra de la dicha yglesia”*. La alusión es tan imprecisa que podría estar relacionada con cualquier intervención que estuviera llevándose a cabo en el edificio, pero si tenemos en cuenta la siguiente referencia a la obra que podemos encontrar en la documentación parece lógico pensar que en esos momentos ya estaba en marcha la construcción del nuevo edificio.

La referencia en cuestión aparece en la visita que se llevó a cabo dos años después, en 1493. En esta ocasión los representantes de la Orden comprobaron que el suelo del edificio no se había solado y emparejado tal y como habían mandado los visitadores anteriores, y que no se había hecho por *“la obra espeçial que en la dicha yglesya hazes”*. Esta *“obra especial”* a la que hace referencia el documento sería precisamente la ampliación del edificio, tal y como podemos deducir del resto del mandato. En concreto, los visitadores estipularon que *“porque como se va obrando el cuerpo de la yglesya asi se vaya asolando y enparejando el suelo della mandamos vos que se enladrille y enpareje todo lo que agora esta cubierto por manera que (...) como se acabe de faser la yglesia sea asolado y enladrillado el suelo”*<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Órdenes Militares (OM), legajo 6075/3, fol. 39v.

<sup>23</sup> A.H.N., OM, legajo 6075/17, fol. 237v.

La cita que acabamos de transcribir es lo suficientemente clara como para poder afirmar que en esos momentos estaba levantándose el cuerpo del edificio y que también había una zona que estaba cubierta y, por tanto, terminada, zona que a nuestro juicio sería la capilla mayor del edificio. Esta hipótesis se vería corroborada por otro mandato emitido durante la visita de 1493 en el que se hace referencia a una capilla de la iglesia. En concreto, los representantes de la orden fueron “*ynformados e nosotros vynos ser muy nesçesario un cuerpo de casa que esta junto con la capilla de la yglesia para ensanchamyento de la calle y plaça asy para las proçiones como para el paso de las gentes e carretas que agora no pueden pasar por ella (...) mandamos quel dicho cuerpo de casa que es de la de Juan Muñoyz juntamente con la tienda que esta en par della con el auditorio viejo fagaes apreçiar a dos personas de buena conçiencia juramentadas e lo que se fallare que meresçen ge lo fagaes pagar e aquello se derrueque porque la dicha calle quede tal qual convyene para lo sobredicho*”<sup>24</sup>. La mención a esta capilla, que por la disposición que presenta la iglesia dentro del callejero de la localidad se correspondería con la cabecera del edificio<sup>25</sup>, y el hecho de que los visitantes constaten que una parte de la parroquia estaba cubierta nos hacen pensar que la zona que estaba terminada era precisamente la capilla mayor.

A juzgar por la distribución que presentan los motivos decorativos que aparecen en los soportes del interior de la iglesia, la capilla mayor comprendería el ábside y el primer tramo del cuerpo del edificio. Los capiteles de los pilares que sostienen el primer y el segundo arco peripiaño están decorados con un elemento que sería una reelaboración de los mocárabes, mientras que el resto presentan una flor de lis de gran tamaño (**Fig. 7**), marcando de esta forma dos espacios distintos.

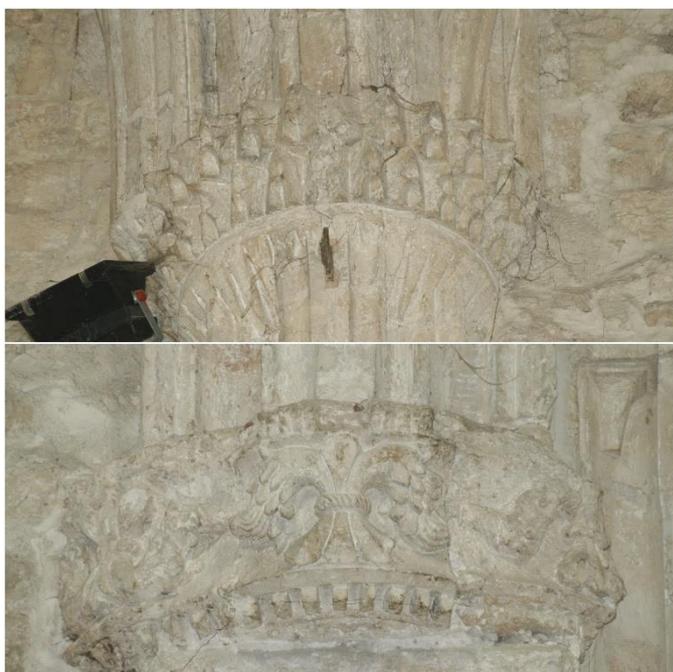


Foto 7: Arriba, *Reinterpretación de los mocárabes* y Abajo, *Flor de lis*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.

<sup>24</sup> A.H.N., OM, legajo 6075/17, fol. 239r.

<sup>25</sup> La necesidad de ampliar la calle que discurría junto a este espacio no deja lugar a dudas. La capilla a la que se refieren los visitantes sería la nueva capilla mayor ya que la cabecera de la iglesia se encuentra muy próxima a los edificios que, situados enfrente, forman parte de la calle Real. La torre de la iglesia, levantada como ya hemos dicho a los pies del recinto, también está muy próxima a los edificios que están frente a ella, pero esta zona de la iglesia estaba construyéndose en 1519.

Las referencias documentales que hemos aportado también nos servirían para datar la portada principal del edificio (**Fig. 8**) que se abre en el segundo tramo del cuerpo, en el lado de la epístola. Y es que si en 1493 solo se había terminado la capilla mayor y estaba construyéndose el cuerpo de la iglesia parece obvio que la portada tuvo que terminarse después de esa fecha. La estructura, que está flanqueada por dos pináculos, consta de un arco trilobulado enmarcado por otro ligeramente apuntado y abocinado que está rematado por un gran conopio, elemento que en la actualidad se encuentra totalmente reconstruido. La portada se cierra con una imposta, también muy restaurada, que está decorada con las típicas esferas isabelinas. El espacio que queda entre la imposta y la moldura conopial alberga una labor de tracería muy deteriorada que sirve de marco a doce pedestales bajo doseletes, seis a cada lado del conopio, que en su día albergaron esculturas.



Fig. 8: *Portada principal*, parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.

Las fuentes también nos permiten hacernos una idea bastante aproximada del momento en el que se concluyó el cuerpo de la iglesia. En este sentido, sabemos que el último tramo del edificio estaba construyéndose en 1519 (Barranquero, 2012: 16) pero, además, podemos afirmar que esta zona ya estaba terminada en 1534 gracias a otro mandato emitido ese año por los visitadores en relación con la tribuna del edificio<sup>26</sup>.

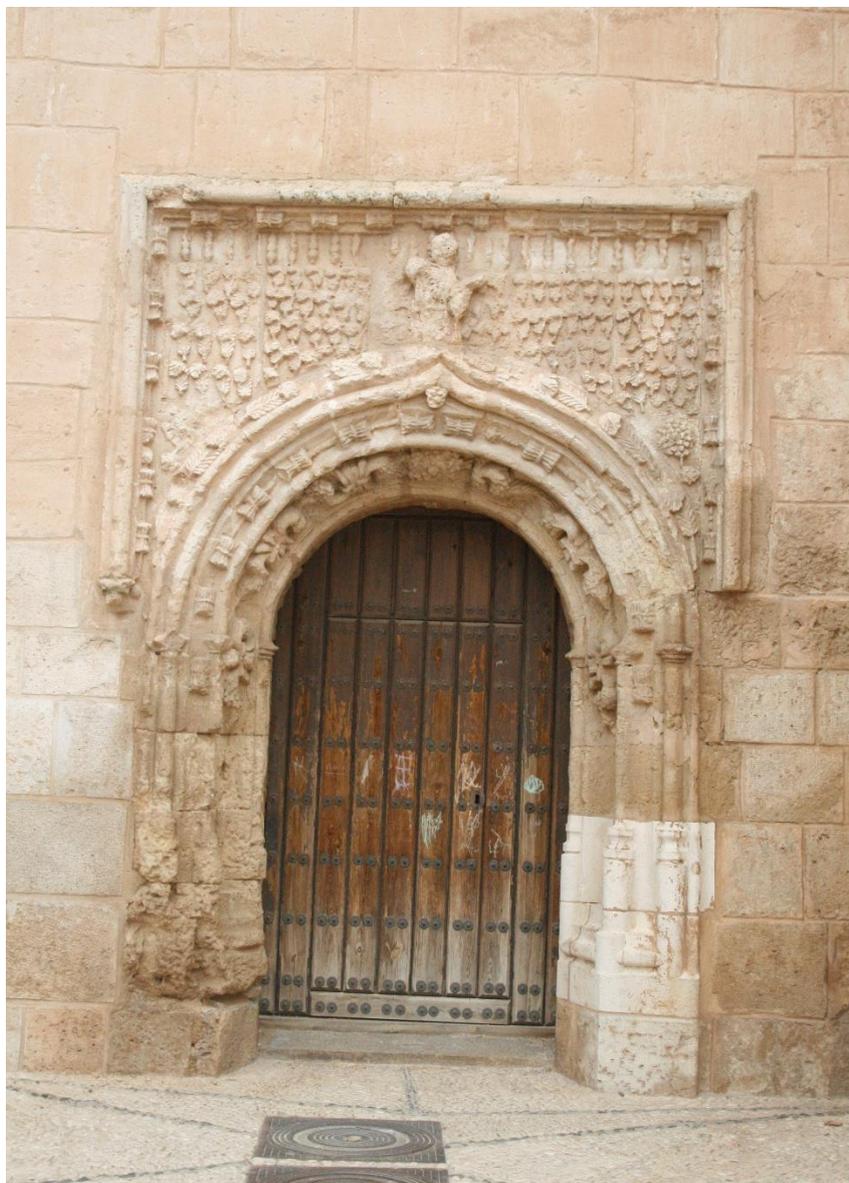


Fig. 9: *Portada de los catecúmenos*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.

<sup>26</sup> Ese año los visitadores comprobaron “que las oras y oficios divinos no se dizen ny cantan en la tribuna salvo abaxo en la yglesia no syendo tan onesto por estar entre las mugeres estar el coro abaxo como arriba porque demas de ser desonesto ocupan los asyentos”. A.H.N., OM, legajo 6078/15, fol. 144r. Tres años después, los nuevos visitadores mandaron colocar los órganos de la iglesia en la tribuna precisando que “los horganos de la dicha yglesya se avian quitado de la tribunylla donde solian estar para hazer la obra de la misma yglesya en la parte donde ansy estaban los dichos organos e porque aquella es acabada e los dichos organos estan ally mejor que en otra parte de la yglesya mandamos se buelvan a poner como estaban dentro de medio año despues de acabada la obra”. A.H.N., OM, legajo 6079/9, fol. 239r. Obviamente, si se podía utilizar el coro, que ocupaba el último tramo del edificio, es que esta zona de la iglesia estaba terminada.

Precisamente, en el último tramo de la iglesia nos encontramos con la segunda portada del lado del evangelio, un acceso al interior de edificio que se conoce con el nombre de portada de los catecúmenos (**Fig. 9**). Su estructura consta de un arco de medio punto abocinado que está enmarcado por un alfiz. El arco posee dos arquivoltas y está rematado por una moldura conopial sobre la que se labró una figura que está tan deteriorada que es imposible de identificar. El conjunto presenta una profusa ornamentación vegetal basada en la utilización de tres motivos: unas flores de lis de gran tamaño que, como ya hemos visto, también podemos contemplar en el interior del edificio, unos pequeños haces de varas que están unidos entre sí por una soga y unas hojas a modo de palmeta con la punta doblada sobre sí misma. Las flores de lis aparecen en la segunda arquivolta, distribuyéndose a ambos lados de una gran roseta central, mientras que los haces podemos verlos en la primera arquivolta y en el interior de la moldura que conforma el alfiz. Las hojas a modo de palmeta, por su parte, se utilizaron para decorar dos zonas de la portada, el trasdós de la moldura conopial que remata el arco de acceso y, sobre todo, las enjutas del alfiz, donde rellenan casi por completo el espacio distribuidas en filas que están dispuestas verticalmente.

Hasta ahora lo único que sabíamos sobre los maestros que trabajaron en la reforma de la parroquia era que Juan de Baeza estaba levantando el último tramo del edificio en 1519 (Barranquero, 2013: 16). Sin embargo, el hallazgo de una nueva fuente documental nos ha proporcionado un testimonio que nos permite conocer un poco mejor el papel que desempeñó este artífice en la construcción de la iglesia. Nos estamos refiriendo a las diligencias que se realizaron en 1567-68 para financiar las obras de otro recinto, concretamente la nueva capilla mayor de la parroquia de Manzanares. Entre las personas que declararon en una probanza realizada a petición del comendador de Manzanares figuraba un vecino de Valdepeñas llamado Juan Marín el Viejo que contaba en esos momentos con ochenta y cinco años. A pesar de la edad que tenía, Juan afirmó que *“podra aver setenta años poco mas o menos tiempo que este testigo tiene notiçia de la yglesia mayor parroquial de la villa de Valdepeñas”*, pero lo más importante es que, en relación con el desarrollo la obra, precisó que *“se acuerda e tiene memoria verla edificar casi toda la dicha yglesia e comenzo las primeras capillas de la dicha yglesia un maestro que se nonbrava Juan de Baeça el qual hizo las dichas capillas mayores e lo demas ansimysmo tambien lo vido hazer e tiene memoria e se acuerda ver antiguamente estar la dicha yglesia parte della que es en las capillas prinçipales estar hechas de tapias y arcos de ladrillo e todo lo vido derribar e hazer de nuevo al dicho Juan de Vaeça maeestro (sic.) susodicho y el dicho conçexo le dava por cada un dia tres rreales y de maeestraxe (sic.) çierta cantidad de trigo”*<sup>27</sup>.

Esta es la primera y única referencia que nos permite afirmar con total certeza que Juan de Baeza se encargó de la reforma desde el principio, y no la que había servido a Ángela Madrid (2008: 144 y 219) para adjudicar a este maestro el diseño

---

<sup>27</sup> A.H.N., OM, Archivo histórico de Toledo, Exp. 41492, sf. Las referencias cronológicas que nos aporta este testimonio son aproximadas, porque el hecho de tener memoria de la iglesia desde hace setenta años sería incompatible con haber visto el inicio de la reforma, que ya estaba en marcha en 1491. Sin embargo, este detalle no resta importancia al testimonio porque la descripción que hace de la fábrica primitiva y los datos que aporta sobre Juan de Baeza nos hacen pensar que Juan Marín el Viejo sí contempló el comienzo de la reforma.

de la iglesia<sup>28</sup>. Precisamente, lo que aún falta por saber es quién fue el autor de la traza; es decir, si la realizó el propio Juan de Baeza o fue obra de otro maestro, aunque por el momento no disponemos de ningún testimonio documental que aclare este asunto.

## 2.- LA AMPLIACIÓN DEL SIGLO XVI

Tal y como hemos afirmado antes, el cuerpo del edificio estaba completamente terminado en el primer tercio del siglo XVI, pero a juicio de los miembros del concejo la iglesia debió quedarse pequeña rápidamente porque en poco tiempo decidieron ampliar el espacio destinado a los fieles. En un primer momento se pensó construir dos grandes capillas en el lado del evangelio, adosadas a los dos primeros tramos de la nave, capillas que podemos contemplar en la actualidad, y posteriormente se barajó la posibilidad de levantar otra más en el lado de la epístola, aunque esta última nunca llegó a realizarse.

La primera capilla, consagrada a San Lorenzo, estaba terminada en 1537, fecha en la que aparece mencionada por primera vez en la documentación. Ese año los visitantes de la Orden constataron *“que se avia hecho en ella una capilla grande e muy honrrada hazia la parte de la sacristia la qual da mucha anchura en la dicha yglesya”*<sup>29</sup>, pero el aspecto que presenta este recinto en la actualidad demuestra que, con posterioridad, sufrió una reforma que trató de reforzar su estructura (**Fig. 10**). La capilla se cierra con una bóveda de terceletes. Sus nervios descansan sobre unas finas columnillas rematadas por un capitel que está decorado con la imagen de un hombre que sostiene una parrilla, en clara alusión al santo titular del recinto. Este espacio se comunicaba con el cuerpo de la iglesia y con la capilla que se abre a continuación a través de sendos arcos apuntados realizados en cantería que todavía podemos apreciar, pero después de finalizarse fue necesario asegurar el acceso a la capilla desde la iglesia, con la construcción de un potente arco de medio punto que descansa

---

<sup>28</sup>Ángela Madrid y Medina afirmó en su momento que Juan de Baeza había diseñado el edificio, aunque acto seguido realizó una serie de apreciaciones sobre este asunto que resultan contradictorias. En concreto precisó que *“El encargado de hacer la traza de la iglesia de Santa María fue el arquitecto Juan de Baeza “maestro que haze la yglesia”. No sabemos cuando fue contratado pero sí que en 1519 estaba trabajando en ella. Por el tiempo que duraron las obras es posible que no fuera el primer maestro en intervenir en la iglesia. Aunque, al ver la magnitud que estaba alcanzando debieron contratarlo, por parecerles más solvente y ofrecerles mayores garantías”* (Madrid, 2008: 144). A juzgar por la referencia a 1519, la autora se apoyó en un mandato emitido por don Fernando de Córdoba, gobernador del Campo de Calatrava, en la visita que realizó ese año a la iglesia, pero en realidad el documento no hace referencia al diseño del edificio, sino a una traza realizada para modificar el altar mayor. Ángela Madrid reproduce parte de este mandato en el capítulo que dedicó a la iglesia en su libro sobre Valdepeñas, pero curiosamente omite la frase que hace referencia a la traza. Para encontrarla tenemos que ir al apéndice documental con el que cierra su trabajo, donde aporta el texto íntegro. Allí podemos comprobar que la autora comete un error de transcripción. Según ella, el mandato afirma *“yo di çierta forma a Juan de Baeça, el maestro que haze la yglesia e que hizo la traça con su paresçer”* (Madrid, 2008: 219), pero la frase no dice *“e que hizo la traça”*, sino *“e se hizo una traça”*, lo que cambia por completo el sentido del texto. Ver al respecto el documento que incluimos al final del artículo.

<sup>29</sup> Los visitantes también comprobaron que estaba haciéndose un retablo para el altar mayor por lo que exhortaron a los miembros del concejo que *“no canseys de trabajar que las obras questan començadas en la dicha iglesia se acaben lo mejor e mas brevemente que pudieredes”*. A.H.N., OM, legajo 6079/9, fol. 240r. Esta mención a las *“obras questan començadas”* pensamos que podría estar relacionada con la construcción de la capilla contigua.

sobre jambas apilastradas, y también la interconexión entre los dos espacios secundarios, donde se levantó otro arco de medio punto que apea sobre dos gruesos pilares, uno adosado al cuerpo de la iglesia y otro al muro perimetral que cierra estos dos espacios (**Fig. 11**).



Figs. 10 y 11: *Primera capilla del Evangelio y Arco de interconexión entre las capillas laterales*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.

La clave para entender esta peculiaridad estructural nos la proporciona un documento de 1567 que ya fue utilizado por Juan Díaz-Pintado. El legajo en cuestión recoge las diligencias que se llevaron a cabo a petición del ayuntamiento de Valdepeñas con el objetivo de obtener apoyo económico del Consejo de Órdenes para terminar la fábrica de la iglesia, pero Díaz-Pintado (2008: 265-267) se limitó a desglosar el informe redactado por los maestros que tasaron las obras, sin tener en cuenta el resto del expediente, que incluye datos muy interesantes<sup>30</sup>. En este sentido, las declaraciones de varios de los testigos que comparecieron en las diligencias nos han permitido conocer un acontecimiento que marcó profundamente la historia del edificio. Nos estamos refiriendo al hundimiento que sufrió la iglesia; un episodio que, a juzgar por el aspecto que tiene la primera capilla del lado del evangelio, tuvo que producirse después de 1537, fecha en la que se visitó por primera vez este espacio. Conocer las dimensiones de la quiebra no resulta fácil. Según la declaración de Francisco González el problema se circunscribiría a un espacio muy concreto, la segunda capilla del lado del evangelio, que según sus propias palabras se hundió<sup>31</sup>; pero a juzgar por las explicaciones de otros testigos, como Alonso López de Sigura o Bernardino de Cantos, el suceso fue mucho más grave. En concreto, Alonso López de Sigura declaró que *“los bienes y heredades que tenia la dicha yglesia se vendieron (entre otras cosas) para rremediar la yglesia que se queria caer toda”*, y Bernardino de Cantos certificó, como escribano que era, que ante el *“an pasado munchas cartas de venta en que la dicha yglesia e ofiçiales della vendieron las tierras casas y otras heredades para ayudar a hazer çiertos arcos que se an fecho en la dicha yglesya porque se caya”*<sup>32</sup>.

La gravedad de este suceso también fue corroborada por Pedro Gallego que incluso llegó a valorar el coste de la reparación, afirmando que la iglesia tenía *“neçesidad que se haga el chapitel de la torre porque a mas de diez e doze años que por no tener la dicha yglesia dineros de que hazerlo no esta fecho por se aver gastado mas de tres myll ducados en rreparar un hundimyento que hiço la dicha yglesia y esto se hiço de çiertas heredades que se vendieron de la dicha yglesia con liçençia de su magestad e con limosnas de particulares que de otra manera no avia de que”*<sup>33</sup>.

Los testimonios que acabamos de transcribir nos estarían hablando de un fallo estructural del edificio, incidente que probablemente estuvo motivado por la

---

<sup>30</sup>A.H.N., OM, Archivo Histórico de Toledo, Exp. 44378, sf. La valoración de las obras fue realizada por Enrique Egas el Mozo, maestro de cantería; Alonso Hernández Romo, maestro de albañilería; y Cristóbal Pérez, maestro de carpintería, aunque Díaz-Pintado incurrió en un error al leer el nombre de Enrique Egas que transcribe por Enrique Delgado. La tasación, entre otras cosas, menciona que era necesario acabar la segunda capilla del lado del evangelio, levantar otra capilla frente a esta en el lado de la epístola (capilla que nunca llegó a realizarse), terminar la sacristía, reparar el tejado de la iglesia, construir el chapitel de la torre y realizar una escalera para la tribuna.

<sup>31</sup> Según sus palabras textuales *“ay muy gran neçesidad que se acabe e cubra la capilla de la puerta de la hurbria que se hundio”*. A.H.N., OM, Archivo Histórico de Toledo, Exp. 44378, sf.

<sup>32</sup> A.H.N., OM, Archivo Histórico de Toledo, Exp. 44378, sf.

<sup>33</sup> Las consecuencias que tuvo este suceso se prolongaron en el tiempo porque, tal y como se desprende de algunos testimonios, la armadura de madera que desempeñaba la función de tejado no se reparó de forma correcta tras el hundimiento. Sobre este asunto, Pedro Gallego precisó que era necesario *“que se acave de cubrir el texado prinçipal de la yglesia questa la mytad hundido que se mojan las capillas a causa de dexallo muy llano al tienpo que se hiço”*, mientras que Alonso García Robredo, mayordomo de la iglesia, afirmó que era indispensable *“quel texado del cuerpo de la dicha yglesya se acabe de texar y cubrir como va enpeçado lo viejo hasta llegar a confrentar (sic.) con la torre questa en cabo de la dicha yglesia”*. A.H.N., OM, Archivo histórico de Toledo, Exp. 44378, sf.

construcción de las capillas laterales. A nuestro juicio, el proyecto de ampliación desequilibró el juego de empujes del recinto, lo que hizo necesario reforzar la estructura de la primera capilla del lado del evangelio y, de paso, propició la incorporación de un nuevo lenguaje arquitectónico<sup>34</sup>. Y es que la intervención que aseguró la capilla denota ya la adopción del léxico clásico, aunque con ciertas limitaciones. Tal vez la más importante de todas sea la curiosa combinación de órdenes que presentan los soportes del arco de entrada. Sus jambas están formadas por dos pares de pilastras superpuestas colocadas sobre un alto plinto que se disponen de forma transversal al eje de la nave. Sin embargo, el maestro optó por superponer órdenes distintos en cada una de las jambas. A la derecha nos encontramos con una pilastra jónica colocada sobre una toscana, mientras que a la izquierda nos encontramos con dos pilastras jónicas. Esta particularidad podría considerarse un simple error, pero lo cierto es que nos volveremos a encontrar con algo similar en la capilla contigua.

La segunda capilla del lado del evangelio (**Fig. 12**) terminó de construirse entre 1567 y 1577, consagrándose a Santa Catalina<sup>35</sup>. Los maestros que tasaron las obras en 1567 determinaron que serían necesarios 177.115 maravedís para acabarla<sup>36</sup> y por las declaraciones de los testigos parece que lo único que faltaba por hacer en esos momentos era la bóveda<sup>37</sup>. Este recinto se comunica con el cuerpo de la iglesia mediante otro arco de medio punto que descansa también sobre sendos pares de pilastras superpuestas dispuestas transversalmente, aunque en este caso presentan unas diferencias mucho más acusadas en el uso de los órdenes ya que las de la derecha son toscanas y las de la izquierda jónicas, con la particularidad de que las volutas que aparecen en el interior de la capilla han sido sustituidas por cabezas humanas.

La bóveda de crucería que cierra este recinto es completamente diferente a la de su espacio gemelo ya que nos encontramos con una estructura en la que los nervios diagonales y los terceletes aparecen unidos mediante nervios secundarios que conforman un rombo en torno a la clave central. Además, se utilizaron dos materiales distintos para terminarla, debido a un cambio en el desarrollo de su fábrica. Si la capilla anterior se cerró completamente con plementería de piedra, en esta empezó a utilizarse el mismo material, tal como puede verse en los arranques del casco, pero

---

<sup>34</sup> El hecho de que la bóveda del segundo tramo del edificio presente un diseño completamente diferente al que poseen las del primer y el tercer tramo nos hace pensar en la posibilidad de que este cambio también pudo estar motivado por el hundimiento que sufrió la iglesia, una idea que se vería corroborada por el aspecto que tiene el primer pilar del lado del evangelio ya que su fuste es completamente distinto al de su pareja en el lado de la epístola.

<sup>35</sup> Los visitantes que estuvieron en la iglesia en 1577 vieron *“el cuerpo y demas edificación de la dicha yglesia e de la capilla nueva e todo esta bien tratado e rreparado”*. Además, la visita nos permite documentar un cambio de advocación de la capilla de San Lorenzo que ahora parecía que estaba dedicada a San Blas. En este sentido, los representantes de la orden tras revisar el altar y capilla de santa Catalina vieron *“el altar e capilla de San Blas”* y a continuación *“el altar de la adboçacion de señor San Lorençio”*. A.H.N., OM, legajo 6083/9, sf.

<sup>36</sup> Según Juan Díaz-Pintado (2008: 266) los maestros tasaron la obra de esta capilla en 477.115 maravedís, cifra que sin duda es una errata.

<sup>37</sup> El capellán Pedro Gallego declaró que *“tiene ansimysmo neçesidad de cubrir una capilla que tiene descubierta que se a de cubrir de arcos y piedra ques la capilla questa ençima de la puerta el honbria”*. A.H.N., OM, Archivo Histórico de Toledo, Exp. 44378, sf.

después se tomó la decisión de usar otro, concretamente el ladrillo, con el que se cubrió la mayor parte de la estructura. Un nuevo material que se ha vinculado con mano de obra mudéjar (Cerceda y García, 2009: 354) pero que, en realidad, estaría relacionado con la necesidad de abaratar costes o aligerar el peso de la bóveda<sup>38</sup>.



Fig. 12: *Segunda capilla del lado del Evangelio*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.

Como ya hemos dicho, la comunicación interna entre las dos capillas laterales se realiza a través de un arco de medio punto sostenido por sendas pilastras toscanas. La construcción del pilar que se adosa al cuerpo de la iglesia genera una interesante superposición de elementos apilastrados de aspecto clásico, superposición que prolonga el juego que generan los soportes del arco de entrada desde el cuerpo de la iglesia, aunque el maestro que se encargó de reforzar la primera capilla decidió reproducir la columnilla que había en este lugar, probablemente para mantener el ritmo con las otras tres que sí son originales y que todavía podemos observar en el interior de este espacio.

La tercera portada de la iglesia, la de la umbría (**Fig. 13**), se abre precisamente en la segunda capilla del lado del evangelio y es otro de los ejemplos de convivencia entre el lenguaje tardogótico y el clásico que nos aporta la iglesia. Los maestros que

<sup>38</sup> La iglesia, como ya hemos dicho, posee una tercera capilla en el lado del evangelio, contigua a la que acabamos de describir, que se levantó con posterioridad al siglo XVI. Nos referimos a la capilla del Santísimo Cristo o capilla Penitencial, que se concibió como un espacio de planta cuadrada cubierto por una cúpula sobre pechinas.

terminaron el recinto debieron aprovechar la portada que se abría en esta zona del edificio, readaptándola a los nuevos gustos estéticos. Su estructura consta de un arco de medio punto abocinado, que responde a los planteamientos tardogóticos<sup>39</sup>, y de un segundo cuerpo que debió realizarse en el último tercio del siglo XVI. El arco, que está rematado por una moldura de perfil conopial muy deteriorada, posee dos arquivoltas, separadas por finos baquetones, que están decoradas con motivos vegetales. Sobre este arco se construyó una cornisa clásica que da paso a un segundo cuerpo enmarcado por sendas pilastras toscanas de fuste cajeado. Esta zona, que alberga una hornacina avenerada, está enmarcada por dos volutas en forma de ese y rematada por un frontón triangular.



Fig. 13: *Portada de la Umbría*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.

<sup>39</sup> Este arco podría ser una antigua portada de la parroquia o la que se labró para la capilla antes de que esta se hundiera.

Las diligencias que se realizaron en 1567 incluyen un traslado de las cuentas de la obra de la iglesia durante el período comprendido entre el 29 de septiembre de 1566 y 29 de septiembre de 1567, lo que nos ha permitido conocer el nombre de los artífices que estaban trabajando en esos momentos en su fábrica<sup>40</sup>. El maestro que dirigía las obras era Pedro de Macuela, oficial que había recibido 45.317 maravedís por cuenta *“del tiempo que se a ocupado en las obras e caminos”*<sup>41</sup>. Las cuentas, además, mencionan otros nueve oficiales, la mayor parte canteros, que también trabajaron en la iglesia. Se trata de Marcos de Pamones, Bartolomé Rincón, Pedro de Rajes, Antón Sánchez de la Galana, Francisco Martín, Garcí Díaz Calona, Rodrigo Marrones, García de Escalona y Francisco López<sup>42</sup>. Francisco López es el más importante de todos porque cobró 31.753 maravedís por todo el tiempo que había *“labrado piedra en la yglesia y en las canteras”* durante todo el año. Tras él irían Marcos de Pamones que ganó 15.410 maravedís *“del tiempo que en este año a labrado piedra en la yglesia”* y Bartolomé Rincón que sólo recibió 4.505. Garcí Díaz Calona ganó treinta reales *“de diez días que labro piedra en la obra”*. García de Escalona, por su parte, obtuvo 24 reales *“de ocho días a tres rreales que trabaxo en la obra”*<sup>43</sup>. Pedro de Rajes consiguió veinte reales *“de ocho días a dos rreales y medio que libro piedra”* y Antón Sánchez de la Galana otros veinte *“de diez días que trabaxo en la cantera”*. Rodrigo Marrones percibió quince reales *“de çinco días a tres rreales que anduvo labrando piedra en la iglesia”*. Finalmente, Francisco Martín, el único que aparece mencionado como albañil, recibió 270 maravedís *“por quatro días que trabaxo en las obras”*.

### 3.- EL PROGRAMA ESCULTÓRICO

La parroquia de Valdepeñas cuenta con un conjunto escultórico muy interesante que ha llegado hasta nosotros de forma fragmentaria y en un pésimo estado de conservación. Este artículo no tiene por objetivo analizar el repertorio en cuestión, pero algunas de sus imágenes poseen una enorme importancia para el propósito de nuestro trabajo ya que nos servirían para establecer vínculos con otros edificios de la época y, por extensión, con otros focos artísticos, de ahí que consideremos necesario mencionarlas.

Nos estamos refiriendo a las tres esculturas que decoran los contrafuertes del edificio. Se trata de imágenes de gran tamaño colocadas bajo doseletes que además cuentan con la particularidad de que los elementos simbólicos que sirven para identificarlas están realizados en metal, detalle que las hace aún más singulares. En concreto, el primer contrafuerte del lado de la epístola alberga una representación de San Sebastián (**Fig. 14**). La escultura presenta un aspecto muy peculiar porque su

---

<sup>40</sup> Las cuentas no hacen referencia a la obra que se estaba desarrollando en la iglesia, pero lo más lógico es pensar que estaban trabajando en la segunda capilla del lado del evangelio.

<sup>41</sup> A.H.N., OM, Archivo Histórico de Toledo, Exp. 44378, sf.

<sup>42</sup> A.H.N., OM, Archivo Histórico de Toledo, Exp. 44378, sf.

<sup>43</sup> A estos nombres habría que añadir los de Hernán García Cejudo, Nicolás Hernández y Cristóbal Sánchez de Cózar, aunque no se especifique la cualificación profesional de los mismos o las tareas concretas que realizaron. En concreto, Hernán García Cejudo y su hijo recibieron 21.149 maravedís *del tiempo quel susodicho a andado en la obra de la yglesya*. Nicolás Hernández percibió 8.704 maravedís *del tiempo que anduvo en la obra*, mientras que Cristóbal Sánchez de Cózar obtuvo otros 5.270 *del tiempo que sirvio en las obras y en maherir gente*. A.H.N., OM, Archivo Histórico de Toledo, Exp. 44378, sf.

cabeza no es la original, sino otra de rasgos muy esquemáticos que debió colocarse durante la restauración que se hizo del edificio en los años setenta. Su imagen reproduce los esquemas propios de la Edad Media ya que no aparece desnudo en el momento del martirio, sino vestido como un caballero, luciendo una gran capa y una túnica corta. En sus manos lleva un arco y una flecha, elementos sin los cuales sería imposible de identificar y que, como ya hemos dicho, están realizados en metal.



Fig. 14: *Figura de San Sebastián*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.

El tercer contrafuerte del lado de la epístola alberga una imagen de San Miguel (**Fig. 15**). Su cabeza debía estar muy deteriorada, pero a diferencia de lo visto en el caso anterior no fue sustituida por una nueva, sino que en esta ocasión se limitaron a recubrir o rellenar lo que quedaba del rostro con algún tipo de mortero y realizar unas simples incisiones que simulan los ojos y la boca. El arcángel va vestido con una armadura completa y está colocado a horcajadas sobre un demonio al que sujeta con sus piernas. La cabeza de este ser maligno, que mantiene la boca abierta enseñándonos la lengua, aparece justo entre los pies del santo. Tal y como ocurría con la imagen anterior, san Miguel sostiene con su mano izquierda un elemento metálico. Se trata del eje y el brazo de una balanza, elemento que nos sirve para identificar al personaje con precisión.

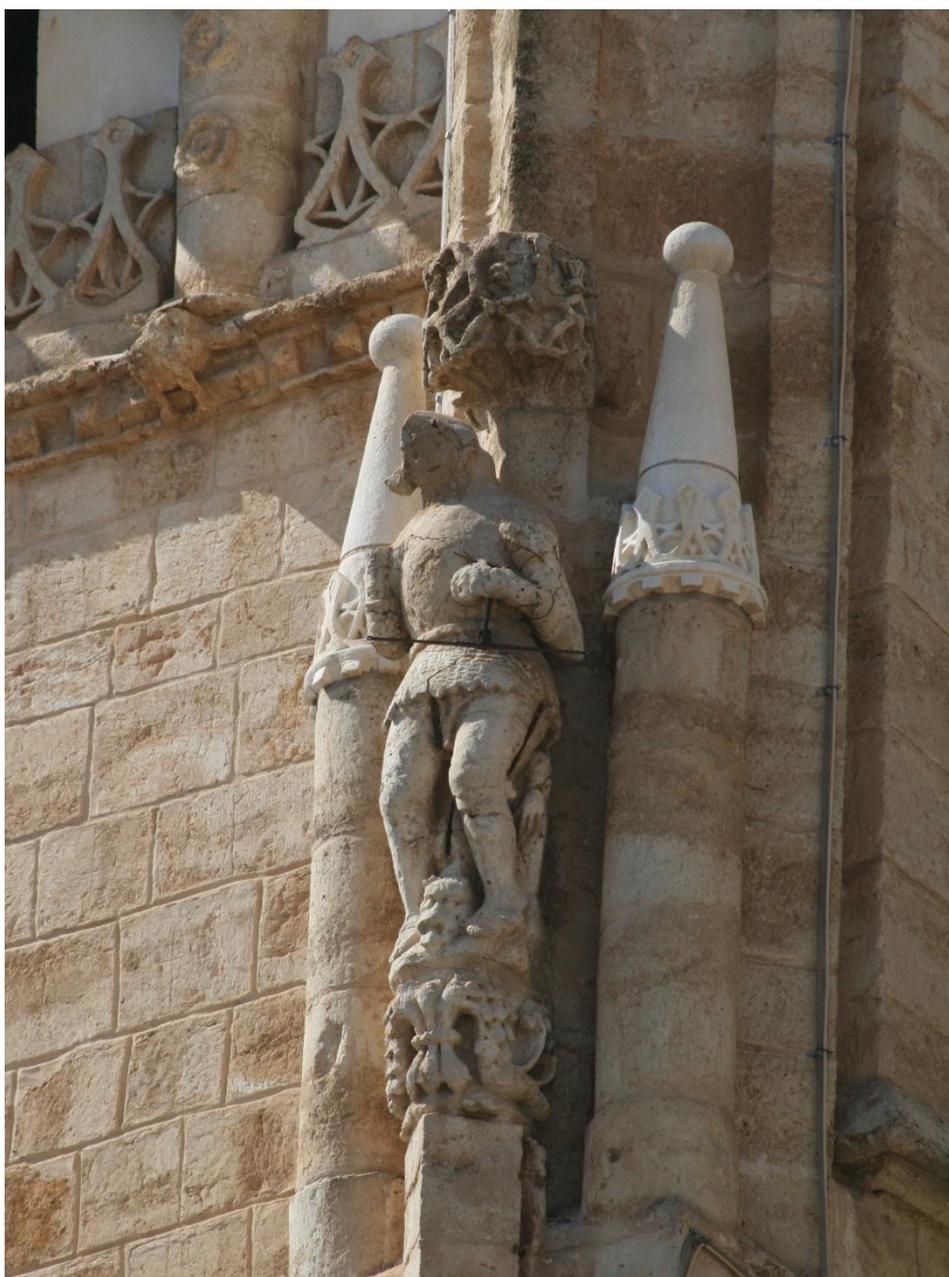


Fig. 15: *Figura de San Miguel*. Parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Valdepeñas (Ciudad Real). Foto: JJBC.

Finalmente, el primer contrafuerte del lado del evangelio alberga otra imagen que, además, es la peor conservada, ya que ha perdido los brazos y la cabeza, desapareciendo por tanto el elemento que nos serviría para identificarla. A pesar de todo, sus ropajes nos permiten saber que se trata de un clérigo porque sobre la túnica, que le llega hasta los pies, luce una casulla con una franja central ricamente decorada.

Este conjunto escultórico, que pudo ser mayor a juzgar por el número de doseletes que aparecen en los contrafuertes, es único en todo el Campo de Calatrava, y también en las comarcas aledañas de la Orden de Santiago, remitiéndonos a modelos directamente relacionados con los ambientes cortesanos de finales del siglo XV, como la capilla del condestable en la catedral de Burgos.

#### 4.- CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos trazado la evolución constructiva de la parroquia de Valdepeñas, precisando las fechas en las que estaba terminada la capilla mayor y el cuerpo del edificio. También hemos conseguido documentar con mayor exactitud el proceso de ampliación que dio lugar a la construcción de dos capillas laterales en el lado del evangelio, proceso que estuvo condicionado por un acontecimiento que era desconocido hasta ahora, el hundimiento que se produjo después de 1537. Por otro lado, las fuentes que hemos consultado nos han permitido determinar el papel que desempeñó Juan de Baeza, maestro que estuvo al frente del proyecto original durante todo el proceso constructivo, y además desvelar los nombres de los artífices que estaban trabajando en la obra de la iglesia entre 1566 y 1567. Sin embargo, todavía es necesario conocer de forma más pormenorizada otros aspectos, como la construcción de la torre, de la que tan solo conocemos los distintos proyectos de reparación que se redactaron a partir de finales del siglo XVII.

#### BIBLIOGRAFÍA

BARRANQUERO, J.J. La arquitectura en el Campo de Calatrava (1500-1570). De Juan de Baeza y Antón Egas a Enrique Egas el Mozo y Martín de Zalvilla, *Archivo Español de Arte*, N° 341 (2013), pp. 15-28.

CERCEDA, F. J. y GARCÍA, D. Epigrafía heráldica en la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Valdepeñas, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, N° 34 (2009), pp. 353-371.

DÍAZ-PINTADO, J. Obras, incendio y sepulturas en la parroquia de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de la Asunción (Valdepeñas). Discordias en relación con el camposanto (1567-1880), *Cuadernos de Estudios Manchegos*, N° 32 (2008), pp. 265-306.

MADRID, A. (2008). *Una villa de la orden de Calatrava. Valdepeñas*. Valdepeñas: Ayuntamiento de Valdepeñas.

MENA, V. Influencia y poder de la Orden de Calatrava en la villa de Valdepeñas en el siglo XVII, *Revista de las Órdenes Militares*, N° 7. Anexo (2014), pp. 211-261.

## APÉNDICE DOCUMENTAL (Fig. 16)

“Otrosy por quanto el altar mayor de la dicha yglesia esta muy baxo e defetuoso de cabsa de lo qual el tabernaculo donde esta la ymagen queda despropoçionado e para lo abraçar con el altar yo di çierta forma a Juan de Baeça el maestro que haze la yglesia e se hizo una traça con su paresçer para quel dicho altar e las gradas del se alçen de manera que la sacristania pueda estar debaxo pues que no ay otro lugar convyniente e dispuesto para ello por tanto yo vos mando que conforme a la dicha traça hagays hazer el dicho altar e gradas e sacristania e sobrello vos encargo que tengays el cuydado que teneys en las otras cosas tocantes a la obra de la dicha yglesia lo qual se haga por agora de ladrillo e yeso como quedo platicado con el dicho Juan de Baeça de aquy al dia de Nuestra Señora de Agosto”.

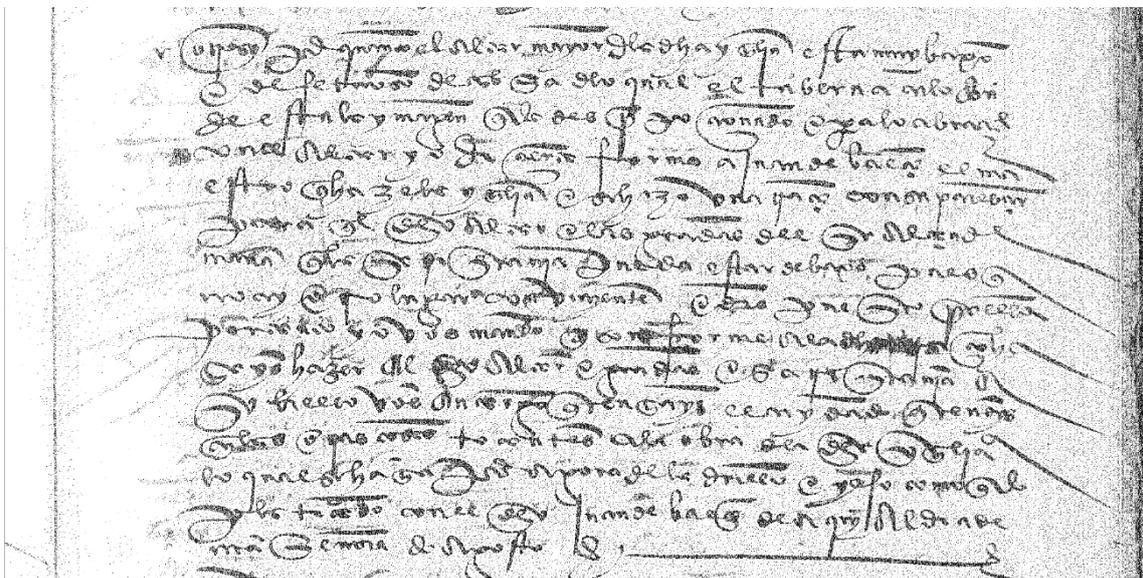


Fig. 16: Mandato otorgado por Don Fernando de Córdoba el año 1519. Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo Histórico Nacional, OM-ARCHIVO-HISTORICO\_TOLEDO, Exp. 44339. sf.

## **LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA NATIVIDAD DE NUESTRA SEÑORA DE BENILLOBA (ALICANTE)**

**The parish church of the Nativity of Our Lady in Benilloba (Alicante)**

**Javier Calamardo Murat, Doctor en Investigación en Humanidades,  
Artes y Educación**

Fecha recepción: 26/04/2021

Fecha aceptación: 27/05/2021

**RESUMEN:** Este artículo explica la historia de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de Benilloba (Alicante), desde sus inicios, cuando la villa estaba poblada por moriscos y la primera parroquia se levantó sobre el solar de la antigua mezquita, hasta la actualidad. Para ello se aporta información detallada acerca de la historia de la baronía de Benilloba, la importancia del patronazgo de San Joaquín y las diferentes fases constructivas y decorativas del templo.

**PALABRAS CLAVE:** Benilloba; Alicante; iglesia; Natividad; arquitectura; pintura mural

**ABSTRACT:** This article explains the history of the church of the Nativity of Our Lady in Benilloba (Alicante), from the beginning, when the town was inhabited by Moorish and the first parish was built over the site that used to be occupied by the ancient mosque, until now. For this purpose, it's provided detailed information concerning the history of the Barony of Benilloba, the importance of the patronage of Saint Joachim and the different phases of construction and decoration of the temple.

**KEYWORDS:** Benilloba; Alicante; church; Nativity; architecture; wall painting

## LA CRISTIANDAD EN LA BENILLOBA MORISCA

En vista de la falta de integración de los moriscos en la sociedad cristiana de su tiempo y del rechazo de esta hacia aquellos –sobre todo en el Reino de Valencia, tras el estallido de las Germanías–, el rey Carlos I dispuso en 1525, que *“en su propio beneficio, los moros sacramentados fuesen considerados como cristianos y sus hijos bautizados; las mezquitas, en las que se hubiese dicho misa, consideradas a partir de entonces como iglesias”* (Sanz de Bremond y Mayans, 1998: 65-66).

Por aquel entonces, Benilloba era un conjunto urbano de cierta importancia, *“en su totalidad poblada de moriscos, con tres o cuatro plazas y más de una docena de calles y callejuelas estrechas y empinadas, presididas por la modesta iglesia parroquial, y por el castillo o casa de la Señoría”*. En marzo de 1529, el franciscano observante Fray Bartolomé de los Ángeles visitó esta localidad y otras vecinas pobladas por moriscos y de la información recabada resulta revelador que el número de hombres circuncidados sea de diecisiete, el más alto de la zona (Vidal Beltrán, 1979: 66). Antes de abandonarla, el predicador consagró la antigua mezquita, para que se utilizase como iglesia, aunque tanto los habitantes de Benilloba como los de los valles circunvecinos continuaron aferrados a sus ritos islámicos, acudiendo para ello a la mezquita de Adzaneta. En 1535 se levantó sobre el solar de la antigua mezquita de Benilloba una nueva parroquia, independiente de la de Penáguila, con la advocación de la Virgen María y San Jerónimo, y se le dieron por anejos a Benasau y Benifallim (Sanchis y Sivera, 1922: 126). Hacia el año 1574, cuando Benilloba contaba con 130 casas de cristianos nuevos, el arzobispo San Juan de Ribera, dotó a la iglesia de ayudas para su mantenimiento y consolidación.

## LA PRIMITIVA IGLESIA DE BENILLOBA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

En 1609, cuando Felipe III expulsó a los moriscos, Benilloba quedó prácticamente desierta, hasta su repoblación con cristianos viejos, dedicados casi en su totalidad a la agricultura. Este fenómeno se explica fácilmente al conocer los términos expresados tanto en la Real Pragmática de 29 de noviembre de 1609 como en el bando que el marqués de Caracena publicó el 15 de diciembre de dicho año, en el que se daba *“facultad y permiso a cualquier universidad, colectividad y persona singular del presente Reino o de fuera de él, arrendadores o no, que quieran sembrar las tierras de los dichos lugares que han quedado despobladas y han dejado los moriscos”*. (Sanz de Bremond y Mayans, 1998:147). El 8 de septiembre de 1611 se firmó la carta puebla de Benilloba<sup>44</sup>. En ella se hacía referencia directa a la iglesia parroquial y a su pertenencia exclusiva al conde de Aranda:

*[...] se reserva la dita capella major y cap de altar de Nostra Senyora y sent Joseph per al dit senyor compte y sos successors, renunciant los nous poblados qualsevol dret y acció que en la dita capella major tinguen y puguen tenir, cedint en quant menester sia en favor del*

<sup>44</sup>Se han localizado dos cartas pueblas, separadas entre sí por tres días, en los Protocolos notariales de Onofre Cantó, en el Archivo Municipal de Alcoy. La primera se firmó el 5 de septiembre de 1611, mientras que la segunda (y oficial) fue rubricada el día 8 del mismo mes, de un lado por Pedro de Montañana y Pedro Fernández de Felices, como representantes del conde de Aranda y, por otro, por los vecinos de Benilloba. Archivo Municipal de Alcoy, Protocolos de Onofre Cantó, año 1611, fols. 151-171.

*dit senyor compte y de sos successors en dita baronia per a què puguen usar de dit cap de altar y capella major, tenir y posar en aquella les sues insígnies y armes en senyal de dit verdader domini y pcessió* (Guinot Rodríguez y Ardit Lucas, 2016: s/p)<sup>45</sup>.

Al año siguiente, el 28 de septiembre de 1612, el notario Onofre Cantó informaba en un protocolo del mal estado que presentaba la iglesia parroquial de Benilloba. Como consecuencia, se estimó conveniente que el producto sacado de la venta del trigo sembrado se destinase a fines sociales y de caridad, así como a la realización de obras urgentes en el templo, dando preferencia al mantenimiento de la lámpara del Santísimo Sacramento, a la reparación del techo, que se hallaba lleno de goteras, y al revoco de las paredes, que rezumaban humedad cuando llovía (Sanz de Bremond y Mira, 1998: s/p).

Tras las obras, la siguiente referencia a la iglesia se relaciona con el patronazgo del pueblo. En vista de los estragos causados por una epidemia de peste en el Reino de Valencia, en el mes de julio de 1647 se reunieron los habitantes de Benilloba en el templo para elegir un santo patrón. Entonces, pese a los contagios de Cocentina, a menos de una legua, la villa se conservaba intacta. Sin embargo, los vecinos se encontraban alarmados por la cercanía de la infección y por el continuo comercio con esta y otras localidades, por lo que decidieron juntarse *“en forma de Consejo General todos sus Vecinos en la Iglesia, y en presencia de todos se tratò de elegir algún Santo por Patron de la Villa, para que por su intercession les librasse el Señor del contagio que tanto les amenazava”* (De Murcia, 1712: 82-83).

Según se cuenta, inicialmente los feligreses fueron reticentes a aceptar a San Joaquín como patrón, pues el padre de la Virgen era bastante desconocido para ellos. Sin embargo, su nombre llegó a salir tres veces seguidas, lo que fue interpretado como una señal divina que debían obedecer (Momblanch García, 1986: 346-349). Ginés Mira recogía en un libro este hecho casi milagroso mediante la copia de la introducción de un villancico cantado por la capilla de música de Alcoy en la celebración del primer centenario de la elección del santo patrón: *Afligido el Lugar de Benilloba / por la Peste, que tan vezina estaba / San Joaquín por tres vezes salió a suerte / que la Salud feliz les afiança* (Mira, 1747: 19).

La intercesión de San Joaquín debió ser exitosa, pues en la segunda mitad del siglo XVII se sucedieron los trabajos para embellecer la iglesia. De este momento destaca la labor del carpintero y escultor Francesc Monllor, quien fabricó una baranda para el coro en 1659, un sagrario para el altar mayor en 1665, una imagen del Santo Cristo entre 1673 y 1674, marcos para una ventana, un facistol y los bastones de un palio hacia 1676-1677, y, por último, la talla del altar de la capilla de la Purísima y de su imagen, fechadas entre 1676 y 1686 (Cortés, 2011: 6-8), con toda probabilidad su obra más ambiciosa para el ornato del templo de Benilloba, y

---

<sup>45</sup> Se reserva la dicha capilla mayor y retablo de Nuestra Señora y San José para el dicho señor conde y sus sucesores, renunciando los nuevos pobladores a cualquier derecho y acción que en la dicha capilla mayor tengan o puedan tener, cediendo en cuanto sea menester en favor de dicho señor conde y de sus sucesores en dicha baronía para que puedan usar de dicho retablo y capilla mayor, tener y posar en aquella sus insígnies y armas en señal del dicho verdadero dominio y posesión (Traducción del autor).

que debió ser pagada por la familia Mira, que en su día tuvo su lugar de enterramiento y su escudo de armas en dicha capilla (Sanz de Bremond y Mira, 1977: 250).

Durante la Guerra de Sucesión (1701-1714), la villa se mantuvo imparcial y no se unió a la Segunda Germanía, lo que facilitó su crecimiento demográfico y económico. En esta situación de neutralidad, la iglesia y el patronazgo de San Joaquín tuvieron un papel primordial, como refugio de las penas de los benilloberos:

*[...] Aquella Poblacion de Benilloba se hallaba los mas días assaltada , y combatida, yá de los Soldados de un Partido, que habitavan la Villa de Cosentayna [partidarios del archiduque Carlos], yá de los que habitan Penáguila, del contrario Partido [de Felipe V]: sin saber donde hallar respiracion entre sus congojas, y aflicciones, el único medio que practicavan, era el refugiarse á aquella su Iglesia al amparo de las Aras de San Joaquin, todos sus Vecinos, con todos sus bienes, y haciendas, ó frutos, implorando su Patrocinio; y parece lograron sus consuelos, quando entre tantas invasiones, no padeció dicha Poblacion las ruinas, y estragos, que otras muchas, atribuyendolo sus testigos, que oy viven, a la especial piedad de su Patron” (Mira, 1747: 28-29).*

La siguiente intervención artística en la parroquia se realizó casi medio siglo después, cuando entre 1733 y 1734 se llevó a cabo el dorado y pintura de la antigua capilla de San Joaquín. Para dicho adorno, el sacerdote D. Agustí Ripoll y el labrador Vicent Joan Ripoll administraron el producto recaudado por vía de limosna y encargaron el proyecto al maestro dorador Tomàs Durà, natural de Petrer, quien recibió 105 libras valencianas en pagos fraccionados. De acuerdo con el contrato, conservado en una escritura hecha por el notario Lluís Blanes el 17 de septiembre de 1733, Durà se comprometía a dorar algunos elementos decorativos de la capilla, como flores y molduras, a hacer de estuco blanco bruñido un retablo sobre el altar, a pintar el frontispicio y la bóveda, y a representar en las paredes laterales *La Sagrada Familia* y *La embajada del Ángel al Señor San Joaquín*. Esta completa labor decorativa, de estilo barroco, debía estar terminada para la festividad de la Virgen de Agosto de 1734 (Cortés, 2010: 20-21).

En conmemoración del primer centenario de la elección de San Joaquín como patrón, entre el 3 y el 11 de septiembre de 1747 se celebró en Benilloba un novenario que contó con diversos cultos religiosos en la parroquia (encendidos sermones, misas cantadas, etc.), un castillo de fuegos artificiales, una solemne procesión y una soldadesca de moros y cristianos. Todo ello fue costado por los vecinos del pueblo y sirvió para enardecer más la devoción por el santo.

Diez años más tarde, el 15 de diciembre de 1757, las deudas contraídas por Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, X Conde de Aranda, y por su difunto padre, lo obligaron a vender la baronía y villa de Benilloba “*con sus rentas y jurisdicción en el reino de Valencia*” a Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, I Conde de Revillagigedo. La imposibilidad de enajenar dicho territorio hizo necesaria la intervención del rey Carlos III, que permitió la compraventa mediante una licencia firmada en El Escorial a 12 de octubre de 1756 (Momb Blanch y González, 1974: 2-3).

## LA NUEVA IGLESIA: CONSTRUCCIÓN Y ORNAMENTACIÓN

La llegada de los Condes de Revillagigedo a la población, así como la penetración del gusto academicista en tierras levantinas, gracias a la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia en 1768, dieron al traste con la iglesia primitiva de Benilloba<sup>46</sup>. Pese a la ausencia de documentación, el estilo neoclásico de la iglesia hace pensar que el nuevo templo se erigió en la segunda mitad del siglo XVIII, estando totalmente finalizada su arquitectura a finales de la centuria, ya que en 1793 encontramos la primera muestra de su ornamentación: un grupo escultórico de San Joaquín, realizado por José Esteve Bonet. (Momblanch García, 2016: 56-58).

Sanchis y Sivera lo definía como *“un San Joaquín, agrupado con un niño ángel a sus pies, con un libro; otro niño sosteniendo unas nubes sobre las que está la niña Nuestra Señora mirando al Espíritu Santo, como embelesada; este se halla rodeado de resplandor de rayos y de serafines; además tiene otro niño ángel con un ramo de azucenas”* (1922: 126). Esta talla debió sustituir a la anterior, mencionada en la crónica del centenario. Sin embargo, no se ha encontrado información del cómo ni del cuándo de su desaparición.

Tras la Guerra de la Independencia, se ejecutó la decoración pictórica mural, ya que, según narra Sanchis y Sivera, la iglesia *“se terminó de lucir y pintar en 1816”*. La construcción de la capilla de la Comunión (**Fig. 1**) también se realizó por esas fechas, entre 1814 y 1819, siendo sufragada por doña Josefa Domènech. Un documento fechado a 8 de septiembre de 1813 y redactado por el cura párroco de Benilloba, don Vicente Irles, informa de que la obra se hizo por disposición de la difunta señora y que se encargó *“la delineación de este Plan al Arquitecto D. Joaquín Tomás y Sanz”*<sup>47</sup>. La intención del escrito era lograr la aprobación del director de la Academia, quien, según una Real Orden de 24 de junio de 1784, debía velar por la construcción de los templos y lugares sagrados realizados en tierras valencianas:

*[...] y asegurando de que su Academia de S. Carlos obra con el mayor celo en la enseñanza de su Instituto, y en llevar á debido efecto sus Reales intenciones, ha querido S.M. manifestar á la misma el aprecio que le merece, poniendo á su cuidado las obras que se hubiesen de hacer en los Templos y demás lugares sagrados respectivas á ese Arzobispado, que por encargo de 25 de Noviembre de 1777 hecho al R. Arzobispo ha corrido hasta hoy sin conocimiento, ni inspección de esa Academia (RABASC, 1809: 55-56).*

Tras cinco años de trabajo, el 12 de agosto se trajeron las puertas de calle de la capilla de la Comunión, fabricadas en Utiel y el 21 del mismo mes se dio por concluida su obra. Dos días después, el 23 de agosto de 1819, a las nueve de la mañana, se bendijo e inauguró la capilla, se hizo una procesión con el Santísimo Sacramento por la Plaza de la Iglesia y, a las once, D. Gerónimo Agulló, capellán

---

<sup>46</sup> Pese a las disposiciones que abolieron los señoríos en 1813 (Decreto de 6 de agosto de 1813), los condes de Revillagigedo mantuvieron su posición hasta el 15 de septiembre de 1955, cuando se vendieron y transfirieron los derechos señoriales subsistentes a un particular. Por ello, hoy en día, aún sigue vigente el señorío de Benilloba como caso excepcional en la Comunidad Valenciana. Para más información, véase Momblanch García, 1961: 2-3.

<sup>47</sup> Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (ARABASC), Legajo 62-3/197-1.

del Clero de Penáguila, celebró la primera misa en este recinto, que fue de réquiem a intención de la fundadora de la capilla y su Virgen de los Dolores (Momblanch García, 2017: 32).



Fig. 1. *Capilla de la Comunión*, Joaquín Tomás y Sanz, 1814-1819. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, Benilloba (Alicante). Foto: Javier Calamardo Murat [JCM].

La planta de la iglesia es de una sola nave, cubierta con una bóveda de cañón de tres tramos, con tres capillas laterales a cada lado —comunicadas mediante arcos de medio punto— y un corredor trazado sobre las cornisas de los paños laterales de la nave, que se articula mediante pilastras de fuste acanalado y capitel corintio. El crucero está cubierto por una falsa cúpula que no se refleja al exterior y tanto los brazos del transepto como el profundo presbiterio se cubren mediante bóvedas de cañón con lunetos. Sobre el altar mayor se levanta una bóveda con casetones octogonales decorados con florones, que se prolonga en el arco que enmarca el muro de cabecera (**Fig. 2**).



Fig. 2. Vista del presbiterio, 2015. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, Benilloba (Alicante). Foto: JCM.

Por la riqueza ornamental del interior, esta obra puede relacionarse con otros templos de pequeños pueblos cercanos, construidos desde presupuestos académicos en los siglos XVIII y XIX, como la iglesia de San Miguel de Salinas, la de Santa Ana de Torremanzanas, la de San Juan Bautista de Muro de Alcoy o la de San Felipe Neri de la villa homónima.

Al exterior, el edificio tiene diversas casas adosadas y presenta una austera fachada de mampostería con remates curvilíneos en la que solo destacan la portada, un retablo cerámico dedicado a San Joaquín y una pequeña vidriera con la figura del Resucitado, colocados en disminución de tamaño y separados por molduras, que constituyen el eje central. En el lado derecho se alza una torre prismática de sillería, de cuatro cuerpos cúbicos, que alberga un reloj en el tercero y las campanas en el

cuarto (**Fig. 3**).



Fig. 3. *Fachada*, 2015. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, Benilloba (Alicante).  
Foto: JCM.

Respecto a las campanas, aunque debieron existir varias previamente, la primera que aparece documentada, aún existente, es la llamada Santa Bárbara, que

da al este y tiene un peso de 216 kg. El 10 de julio de 1819 cayó a la plaza, sufriendo algunos desperfectos. Su reparación corrió a cargo de un maestro campanero de Benissoda, probablemente Domingo Roses Vila, quien la refundió, siendo reinstalada y bendecida el 1 de agosto de ese año<sup>48</sup>. Tres décadas después, en agosto de 1847, con la vista puesta en los actos del segundo centenario del patronazgo de San Joaquín, el Consistorio de Benilloba acordó destinar 2.100 reales para costear la mitad de una gran campana de 42 arrobas, llamada popularmente *La Gròssa* por sus más de 476 kg de peso. La otra mitad sería costeada por la viuda Magdalena García. No obstante, esta campana, encargada al artesano Jaume Roses, de Atzeneta de Albaida, no fue la única que se colocó en este siglo en la parroquia de Benilloba, pues hay constancia de otras dos campanas más, de menor tamaño, financiadas por D. Casto Barrachina y Vila (Cortés, 2006: s/p) De ellas se conserva solo una, llamada María de Consuelo, aumentada y fundida en 1884, llegando a pesar 496 kg. Por su envergadura, bien podría tratarse de *La Gròssa*. En 1954 fue refundida por los esposos D. Pedro Puchol Puig y D<sup>a</sup>. Consuelo Barrachina March. Ese mismo año, se reemplazaron otras dos campanas, siendo las tres bendecidas por el Arzobispo Titular de Methymna, D. Emilio Lissón Chaves. La primera, de 53 kg, fue bautizada con el nombre de Santísimo Cristo de la Fe y se realizó a expensas de D. Eduardo García y D<sup>a</sup>. María Pascual, mientras que Joaquina, de 296 kg, fue costeada por el pueblo.

En 1847, meses antes del segundo centenario del patrón, además de colocarse la campana ya mencionada, se dotó a la iglesia de la Natividad de un órgano. Tras una petición del Ayuntamiento de Benilloba, presidido por D. Pere Joan Ivorra, a la Intendencia de Alicante, el órgano se trajo desde el antiguo convento de San Francisco, extramuros de Cocentaina, el 11 de febrero de 1847. El instrumento abandonó dicho convento debido a los decretos de desamortización eclesiástica de Mendizábal y fue legado al Ayuntamiento —no a la Iglesia— para su uso temporal. Aunque se desconoce el lugar en que fue colocado inicialmente el órgano, debía ser poco apropiado para apreciar sus cualidades, además de encontrarse en un estado poco digno. Por esta razón, el abogado y terrateniente D. Casto Barrachina ordenó en su testamento el empleo de parte de su fortuna en paliar estas deficiencias y en construir una tribuna elevada donde colocar el órgano. Esta fue realizada en madera por el carpintero local Vicent Ramon Borrell Biana, quien recibió en 1885 la cantidad de 648 quinzets (171 pesetas) por su trabajo<sup>49</sup>. Poco tiempo después, entre noviembre de 1886 y febrero de 1887, Rafael Rodríguez, un fabricante de órganos de tubos de Valencia se hizo cargo de su necesaria restauración. A ello habría que sumar la instalación aneja de un armonio costeado por la familia Barrachina. Ambos instrumentos ocuparon el actual espacio del coro hasta su destrucción en 1936, cuando fueron quemados junto a otros ornamentos en la plaza.

En noviembre de 1865, en mitad de una terrible epidemia de cólera que afectó a buena parte del país, D<sup>a</sup>. Vicenta María García y Monerris cedió una casa de su

---

<sup>48</sup> Parròquia de la Nativitat de Nostra Senyora. Benilloba (Comunitat Valenciana). Campanes actuals [consulta: 28-02-2021] - <http://campaners.com/php/campanes1.php?numer=404>

<sup>49</sup> La tribuna del órgano no fue el único trabajo de Vicent Ramón Borrell para la iglesia de Benilloba, pues consta que realizó obras de mejora en el órgano, un aparador, las escaleras de acceso al coro y algunos marcos acristalados para el presbiterio y el crucero.

propiedad, sita en el número 20 de la calle San José de la localidad, a la Iglesia, para uso de hospital de pobres enfermos y asilo de caridad para albergue de pobres vecinos y transeúntes.

En marzo de 1888, la prensa se hacía eco de la noticia de un robo en la iglesia de Benilloba, de la que desaparecieron dos cálices, dos copones, dos vasos para administrar la extremaunción, algunas reliquias y la arquilla donde se depositaba el dinero que se recogía para sufragar las almas. Solo quedaron libres de profanación el copón y el viril con el Santísimo Sacramento<sup>50</sup>.

## **LAS PINTURAS MURALES**

En cuanto a las pinturas murales del templo, la falsa cúpula vaída del crucero presenta en sus pechinas a los cuatro evangelistas, mientras que en las bóvedas encontramos seis escenas protagonizadas por San Juan de Ribera y cinco de las “mujeres fuertes” del Antiguo Testamento: en los tramos de la nave central se representa a Judit, Abigaíl y Jael, en el transepto a Débora y Rut, y ocupando la bóveda del presbiterio se muestra al Patriarca.

La presencia de este último alude a su relación con los primeros tiempos de la Iglesia católica en Benilloba, mientras que las escenas protagonizadas por las heroínas bíblicas forman un programa iconográfico en honor a la Virgen María, cuya Natividad sirve de advocación al templo. Judit, Abigaíl y Jael desempeñan un papel de mediadoras, ya que salvaron a sus respectivos pueblos, encomendándose a Dios antes de realizar sus actos. Débora, además de considerarse otra intercesora por su condición de profetisa, se debe interpretar, según algunos exégetas, como madre de Israel. Y Rut, por su parte, simboliza la genealogía divina del Mesías, así como valores cristianos tales como la santidad o la modestia (Calamardo Murat, 2017: 253).

Pese a que no hay documentación de archivo que refleje la realización de estas pinturas, Sanchis y Sivera apuntaba 1816 como la fecha en que la iglesia “*se terminó de lucir y pintar*”, aunque no daba más datos. Sin embargo, el parecido entre las escenas de Judit y Abigaíl con las pechinas de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Ráfol de Salem (Valencia), obra de Venancio Pla, hacen preguntarse si sería el autor de las de Benilloba. Además, se sabe que Pla participó en 1825 en la decoración de la parroquia de Gorga, a 5 km de Benilloba.

Los evangelistas aparecen representados ante un fondo neutro, desde un punto de vista bajo, sobre nubes, coronados con aureolas doradas y acompañados por sus símbolos característicos: San Mateo sosteniendo su libro junto a un ángel; San Marcos contemplando su evangelio junto a un león; San Lucas junto al toro, sosteniendo un retrato de la Virgen con el Niño; y San Juan, el único sin barba, sujetando la pluma junto a un águila.

La pintura protagonizada por Judit se ambienta en la entrada de la tienda de Holofernes. La heroína porta una espada de hoja estrecha y puntiaguda, similar a un

---

<sup>50</sup> *El Día*, n.º 2822, 11 de marzo de 1888 [consulta: 28-02-2021], p. 2 - <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002239866>

estilete en una mano, y con la otra entrega la cabeza del tirano a su sirvienta. Aparece de pie, en contraposto y ataviada con un largo vestido rosado ceñido bajo el pecho, un manto azul y un llamativo tocado de plumas en la cabeza. Si bien no presenta joya alguna, su aspecto está en consonancia con el embellecimiento previo en que el relato bíblico incide. La sirvienta aparece ligeramente de perfil, mirando con atención a Judit, sosteniendo en sus manos un saco, y vestida con una blusa amarilla, una falda larga morada y un pañuelo blanco en la cabeza. Al fondo, el cuerpo decapitado del general yace inerte en su lecho, boca abajo, dejando caer el brazo izquierdo y arrojado con una sábana. En primer plano, en el ángulo inferior izquierdo, un bodegón de armas cierra la composición.

Abigaíl aparece arrodillada ante el rey David, mirándolo fijamente y con la mano izquierda sobre el pecho, implorando clemencia. La escena se ambienta en un paisaje campestre de celaje nublado y la protagonista va vestida con una blusa morada remangada, una falda verde y pañuelo blanco, que vela parcialmente su cabellera. Por su parte, David es representado en pie, barbado y con corona real, vestido con coraza, túnica corta, faldellín, capa y botas altas, recordando la indumentaria de los militares romanos, y atendiendo a la súplica de Abigaíl mientras se apoya sobre una gran espada de hoja curva. Un cesto con alimentos y dos corderos muertos en primer plano simbolizan la ofrenda realizada en desagravio de los actos de Nabal (**Fig. 4**).



Fig. 4. *Judit y Abigaíl*, c. 1816. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, Benilloba (Alicante). Foto: JCM.

La escena protagonizada por Jael se desarrolla al aire libre, en un paisaje rocoso. A la izquierda, una tienda de campaña de tela blanca ante un frondoso árbol nos sitúa en el campamento militar de Sísara. El detalle del remate superior labrado en madera evidencia que la tienda es la del mismísimo comandante. Éste aparece boca abajo, dormido sobre una roca y arropado por una tela roja que podría ser su capa, ajeno a su fatal destino. Arrodillada sobre otra roca próxima, Jael alza un mazo con la mano derecha al tiempo que coloca sobre la sien de Sísara el clavo criminal. Antes de matarlo, vuelve la cabeza asegurándose de no ser vista. En cuanto a la vestimenta de la heroína, lleva una larga blusa rosada, una falda anaranjada, un manto verde –agitado por el viento– y un turbante adornado con un broche y una pluma blanca. Este lujoso aspecto ensalza la figura de Jael, dando sensación de haberse acicalado especialmente para la ocasión, como ocurría con Judit, pese a que el libro de los Jueces no describa este detalle.

Débora aparece sentada sobre un poyo de piedra, administrando justicia a la sombra de dos palmeras. En su vestimenta recuerda a Judit, aunque en este caso el manto es blanco, el turbante es dorado y las dos plumas que lo ornatan son azules. En la mano derecha porta un pequeño bastón de mando, símbolo de su poder e importancia como profetisa y jueza de Israel. En el lado izquierdo de la composición, cuatro hombres barbados y vestidos con túnica le piden consejo. El retrato de estos resulta desproporcionado, ya que o el tamaño de la jueza es colosal o el de los hombres es demasiado reducido. Quizá el artista quiso ensalzar la figura de la “mujer fuerte”, o bien cometió un error por falta de formación artística (Fig. 5).



Fig. 5. *Jael y Débora*, c. 1816. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, Benilloba (Alicante). Foto: JCM.

Rut aparece en solitario en un paisaje anubarrado y yermo, con la cabeza girada y abrazando un haz de espigas. Viste una túnica violácea y un manto naranja, va descalza y recoge su pelo rubio en un moño. Frente a ella se ve un trigal de aspecto cúbico.

Finalmente, San Juan de Ribera aparece ante un fondo celestial de tonos dorados, en actitud contemplativa ante la Eucaristía, que emana un rayo de luz hacia el santo desde una custodia colocada en un altar. Debajo aparece el escudo municipal de Benilloba y unos ángeles sostienen un báculo y una mitra, que aluden a su labor como arzobispo de Valencia (**Fig. 6**). Se acusa un gran parecido con el cuadro pintado por Vicente López para el Palacio Arzobispal de Valencia, desaparecido en 1936, pero cuyo boceto preparatorio, realizado hacia 1796, se conserva en el Museo Lázaro Galdiano (Díez García: 2005: 172).



Fig. 6. *Ruth y San Juan de Ribera*, c. 1816. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, Benilloba (Alicante). Foto: JCM.

## LA IGLESIA DE BENILLOBA EN LOS SIGLOS XX Y XXI

En el primer tercio del siglo XX, la dinámica constructiva y decorativa iniciada en el siglo anterior se estancó y no encontramos más datos relevantes hasta 1936, cuando la iglesia de la Natividad sufrió dos incendios. El primero, ocurrido la noche del 7 de marzo, se inició de madrugada, pero no fue descubierto hasta el amanecer. Cuando el sacerdote abrió la iglesia para oficiar una Eucaristía a la que solían asistir los campesinos antes de marchar a sus labores de recolección, encontró la ropa de los oficios esparcida por el suelo, impregnada de gasolina, formando una larga fila hasta llegar a un garrafón lleno de este líquido, para que hiciera explosión

en el mismo centro de la iglesia. La ropa estaba quemada, pero no llegó al depósito central, ya que se apagó antes y los autores de este acto, tras prender fuego, huyeron por temor a la explosión, esperaron y, al no oír nada, no volvieron a ver qué había pasado (Doménech Boronat, 2009: 176).

Unos meses más tarde, el 23 de julio de 1936, cinco días después del comienzo de la Guerra Civil Española, el incendio de la iglesia fue público y notorio, y supuso la destrucción completa de imágenes, altares, vasos sagrados, etc. El templo en conjunto, incluso la fábrica, sufrió graves y grandes deterioros, y parte del archivo parroquial se perdió pasto de las llamas<sup>51</sup>. Tras estos sucesos, mientras duró la contienda, la parroquia se utilizó como garaje de vehículos.

Después del fin de la guerra, para recuperar parte del esplendor perdido, tanto los feligreses como los párrocos de las siguientes décadas pusieron de su parte. En 1941, el sacerdote D. Eduardo Ballester encargó al cronista oficial de la villa, D. Francisco de Paula Momblanch, que hiciese las gestiones oportunas en Valencia para que Benilloba volviese a contar con una talla de su santo patrón. El elegido para ejecutar dicha obra fue el escultor Vicente Bedito, quien, valiéndose de fotografías antiguas, reprodujo con fidelidad el desaparecido grupo escultórico de San Joaquín, de Esteve Bonet, pero en un tamaño mayor por petición popular (Momblanch y González, 1972: s/p). Su presteza permitió que la imagen presidiese las fiestas de agosto de 1941. También en aquel año, José Ballester Badía realizó una talla de la Purísima, en sustitución de otra imagen anterior, de la segunda mitad del siglo XIX, obra del imaginero Modesto Pastor y Juliá (López Catalá, 2017: 355).

Cuatro años más tarde, en 1945, el pintor Paulino Peris Guerola realizó las pinturas que decoran los muros laterales del presbiterio: a la izquierda, la *Natividad de la Virgen* (fechada a 3 de enero de 1945) y a la derecha, la *Educación de María* (fechada a 26 de enero de 1945).

En 1954 se produjo la compra de la talla del Sagrado Corazón de Jesús, del escultor valenciano Josep Maria Rausell Montañana, por parte de la Congregación del Apostolado de la Oración de la parroquia. Se trata de una escultura de madera de pino policromada, de 145 cm de altura, que representa a Jesús coronado con dos cabezas de serafines a sus pies. Dos años después, se encargó al mismo imaginero la imagen de Santa Ana, una talla de madera policromada, de 119 cm de alto (149 cm con peana), que representa a Santa Ana dando la mano a su hija, la Virgen María, cuando aún era una niña (Cortés, 2007: 5-7).

Con el paso de los años, la parroquia de Benilloba fue adquiriendo el resto de tallas y pinturas que decoran las capillas laterales, unas veces por compra y otras por legado, como el caso del lienzo titulado *Cristo y San Juan Bautista en el Jordán*, que decora la capilla bautismal de la parroquia y fue legado por D. Pedro Puchol, en recuerdo de su esposa, en 1966.

Entre 1993 y 1995, el párroco D. Antonio Esteve Seva emprendió la restauración de las pinturas murales de la iglesia, deterioradas desde 1936. Con la

---

<sup>51</sup> Archivo Histórico Nacional (AHN), Fondos Contemporáneos, Causa General, 1395, Expediente 37.

licencia de la superioridad eclesiástica, la tarea se encomendó al Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Valencia.

Además de recuperar las pinturas, se consolidaron los muros y bóvedas, se eliminó la higuera que crecía en la torre y el artista Vicent Patón restauró y decoró la capilla de la Comunión. Esta labor fue sufragada por el pueblo de Benilloba en 1995. En los pies de la capilla, presidida por un retablo dedicado a la Dolorosa, existe una pintura consistente en un pequeño retrato de San Joaquín, un báculo y un libro abierto sobre nubes con la inscripción “*Benilloba any 1645 / In sortem populo*”, que recuerda la fecha del patronazgo de la localidad, de acuerdo con el acta notarial de 1695 de Francisco Blanes, hallada en el Archivo del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia en octubre de 1946, unos meses antes del tercer centenario<sup>52</sup>.

En el presbiterio, el sencillo retablo mayor posee una hornacina con una pintura de la *Natividad de María con ángeles*, que sustituyó a un bajorrelieve de la Sagrada Familia, que a día de hoy se encuentra instalado en uno de los muros del patio interior de la parroquia. Decorando los brazos del transepto encontramos dos retablos idénticos de escayola: el de la izquierda, dedicado a la Virgen de los Desamparados, y el de la derecha, que alberga el grupo escultórico de San Joaquín.

En 2005, las campanas de la iglesia de Benilloba fueron desconectadas del reloj del campanario y sus toques horarios fueron sustituidos por una grabación que suena a través de altavoces colocados sobre el Ayuntamiento. A partir de ese momento, tan solo sirven para convocar a los fieles a los actos litúrgicos y para anunciar las defunciones.

Entre 2007 y 2011, en el marco de los Cursos de Verano de Restauración de Artesanías Tradicionales, varios grupos de alumnos de la Universidad de Valencia trabajaron en la recuperación de la iglesia de Benilloba, devolviéndole parte del esplendor perdido mediante el dorado y la pintura de los diversos paramentos arquitectónicos de la nave y el presbiterio.

La última labor artística de la parroquia fue llevada a cabo por Xavier Ferragud Adam y pagada gracias a las aportaciones de los feligreses en 2017. Se trata de la restauración del retablo de San Joaquín, patrón de Benilloba, inaugurado y bendecido el 5 de agosto de ese mismo año<sup>53</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

CALAMARDO MURAT, J. (2017). *Las “mujeres fuertes” del Antiguo Testamento en la pintura mural religiosa de la Diócesis de Valencia [tesis doctoral dirigida por Elena Sainz*

---

<sup>52</sup> Según el acta de Francisco Blanes, la elección del patrón de Benilloba se hizo en 1645. No obstante, publicaciones posteriores sitúan este hecho en 1647, fecha oficial de referencia para celebrar los centenarios (coincidiendo con una gran epidemia de peste que asoló España a mediados del siglo XVII), e incluso en 1648.

<sup>53</sup> Benilloba estrena altar per al seu patró, Sant Joaquin”, *El Periòdic.com*, 6 de agosto de 2018 [consulta: 28-02-2021] - [https://www.elperiodic.com/palicante/benilloba-estrena-altar-patro-sant-joaquim\\_519356](https://www.elperiodic.com/palicante/benilloba-estrena-altar-patro-sant-joaquim_519356)

*Magaña*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

CORTÉS, J. “Religiosa de Rausell Montañana en Benilloba (1954-1956)”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (2007), pp. 5-7.

CORTÉS, J. “La tribuna de l’orgue i les dues campanes. La donació testamentària de D. Casto Barrachina y Vila (1883-1884)”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (2009), s/p.

CORTÉS, J. “L’antiga capella del Patriarca Sant Joaquim (1733)”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (2010), pp. 20-21.

CORTÉS, J. Francesc. “Monllor, fuster i escultor”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (2011), pp. 6-8.

DE MURCIA, J. B. J. (1712). *Patrocinio del glorioso patriarca el señor D. Joaquin: devoción utilissima a sus cinco especiales prerrogativas*. Valencia: junto al molino de Rovella.

DÍEZ GARCÍA, J. L. (2005). *La Pintura Española del siglo XIX en el Museo Lázaro Galdiano*. Valencia: Fundación Bancaja.

DOMÉNECH BORONAT, J. (2009). *Benilloba: su historia. Vida, costumbres y fiestas*. Cocentaina: Gráficas Agulló.

GUINOT RODRÍGUEZ, E. y ARDIT LUCAS, M. (2016). *Cartes de poblament valencianes modernes. Vol. II: segles XVI-XVIII*. Valencia: Universidad de Valencia.

LÓPEZ CATALÁ, J. E. (2017). *José María Ponsoda Bravo y la imagen escultórica religiosa de su tiempo en Valencia [tesis doctoral dirigida por D. Rafael García Mahiques]*. Valencia: Universidad de Valencia.

MIRA, G. (1747). *Fiestas centenarias que en solemne novenario desde el día 3 hasta el día 11 de setiembre del presente año 1747 celebrò la ilustre y noble villa de Benilloba al gloriosissimo Patriarca San Joaquín*. Valencia: Imprenta de Joseph Thomas Lucas.

MOMBLANCH GARCÍA, F. P. (1986). *Aportaciones a la historia de Benilloba*. Valencia: XV Asamblea de Cronistas del Reino de Valencia.

MOMBLANCH GARCÍA, F. P. “El ‘Esteve Bonet’ de Benilloba”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (2016), pp. 56-58.

MOMBLANCH GARCÍA, F. P. “Arquitectura académica en Benilloba”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (2017), pp. 31-33.

MOMBLANCH Y GONZÁLVEZ, F. P. “El señorío jurisdiccional y el gran pleito de Benilloba”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (1961), pp. 2-3.

MOMBLANCH Y GONZÁLVEZ, F. P. “En las bodas de plata joaquinianas. Memorias de un testigo”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (1972), s/p.

MOMBLANCH Y GONZÁLVEZ, F. P. “Benilloba entre dos Condes”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (1974), pp. 2-3.

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN CARLOS (1809). *Colección de Reales Órdenes comunicadas a la Real Academia de San Carlos, desde el año de 1770 hasta el*

de 1808. Valencia: Imprenta de D. Benito Monfort.

SANCHIS Y SIVERA, J. (1922). *Nomenclátor geográfico-eclesiástico de los pueblos de la diócesis de Valencia con los nombres antiguos y modernos de los que existen o han existido, notas históricas y estadísticas, relación de castillos, pobladores, objetos de arte notables, restos arqueológicos, festividades, cofradías, etc.* Valencia: Imprenta de Miguel Gimeno.

SANZ DE BREMOND Y MAYANS, A. (1998). *Benilloba morisca y cristiana: historia de una evolución social [tesis doctoral dirigida por D<sup>a</sup>. Magdalena de Pazzis Pi Corrales]*. Madrid: Universidad Complutense.

SANZ DE BREMOND Y MIRA, A. (1977). *Los Mira, una familia de ciudadanos de inmemorial*. Castellón de la Plana: Sociedad Castellonense de Cultura.

SANZ DE BREMOND Y MIRA, A. “Un conflicto entre autoridades (Las obras de la Iglesia en 1612)”, *Programa de Fiestas de Benilloba* (1998), s/p.

VIDAL BELTRÁN, E. “El cuaderno de un visitador de moriscos”, *Estudis*, nº 8 (1979), pp. 35-69.

## DOCUMENTACIÓN DE ARCHIVO

Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (ARABASC), Legajo 62-3/197-1.

Archivo Histórico Nacional (AHN), Fondos Contemporáneos, Causa General, 1395, Expediente 37.

Archivo Municipal de Alcoy (AMA), Protocolos de Onofre Cantó, año 1611, fols. 151-171.

## WEBGRAFÍA

Benilloba estrena altar per al seu patró, Sant Joaquim, *El Periòdic.com*, 6 de agosto de 2018 [consulta: 28-02-2021] - [https://www.elperiodic.com/palicante/benilloba-estrena-altar-patro-sant-joaquim\\_519356](https://www.elperiodic.com/palicante/benilloba-estrena-altar-patro-sant-joaquim_519356)

*El Día*, n.º 2822, 11 de marzo de 1888 [consulta: 28-02-2021], p. 2 - <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002239866>

Parròquia de la Nativitat de Nostra Senyora. Benilloba (Comunitat Valenciana). Campanes actuals [consulta: 28-02-2021] - <http://campaners.com/php/campanes1.php?numer=404>

# **PEDRO BRAÑA MARTÍNEZ (1902-1995) Y SUS MARCHAS DE PROCESIÓN DEDICADAS A TITULARES CRISTÍFEROS DE LA SEMANA SANTA DE SEVILLA**

**Pedro Braña Martínez (1902-1995) and his processional marches dedicated to  
christiferous images of Seville Holy Week**

**José Luis de la Torre Castellano, Universidad de Sevilla**

Fecha de recepción: 17/01/2021

Fecha de aprobación: 15/02/2021

**RESUMEN:** Las bandas de música no siempre han ocupado el mismo puesto en los desfiles procesionales de Semana Santa. Esto ha fomentado la composición de marchas procesionales dedicadas a titulares cristíferos en lugar de a titulares marianas como ocurre en la actualidad. En este contexto, Pedro Braña Martínez (1902-1995), director de la Banda Municipal de Sevilla entre 1945 y 1973, es un gran ejemplo de compositor en cuyo catálogo se incluyen varias marchas de procesión dedicadas a titulares cristíferos, con un estilo y características propias muy marcadas que analizaremos en el presente trabajo; dejando, además, verdaderos monumentos compositivos para la Semana Santa de Sevilla. Centraremos nuestro interés en aquellas composiciones que se dedican a crucificados dentro de su extenso catálogo de marchas procesionales.

**Palabras clave:** Semana Santa, Banda de Música, Sevilla, Marcha de Procesión, Pedro Braña, Análisis Musical.

**ABSTRACT:** The wind bands have not always held the same position in the Holy Week processional parades. That is the reason why the composition of processional marches devoted to christiferous images instead of virgin images have been fostered at present. Pedro Braña Martínez (1902-1995) was a Seville Municipal Wind Band Conductor between 1945 and 1973. He is a great example of a composer whose catalog includes several processional marches dedicated to christiferous images. He shows a personal style and characteristics that will be analyzed in the present paper. In addition, he wrote true compositional monuments for Seville Holy Week. This paper will pay attention on those compositions focused on crucified sculptures in his large catalog of processional marches.

**Key words:** Holy Week, Wind Band, Seville, Processional March, Pedro Braña, Musical Analysis.

## INTRODUCCIÓN

La distribución de las formaciones musicales en la Semana Santa de gran parte de Andalucía lleva consolidada mucho tiempo. Sin embargo, ésta no ha sido la misma a lo largo de la historia, desde la gestación de los desfiles procesionales a finales del siglo XIX y principios del siglo XX hasta la actualidad.

La Semana Santa actual cuenta con unos cortejos establecidos y más o menos reglados que se encargan de ordenar las posiciones de cada uno de los símbolos religiosos, artísticos, civiles y musicales (De la Campa, 2010: 152-153). En este sentido, las distintas agrupaciones musicales que acompañan los desfiles procesionales, a saber: bandas de cornetas y tambores, agrupaciones musicales, bandas de música y capillas musicales principalmente; han afianzado estas posiciones desde el inicio de esta tradición religiosa.

Actualmente, las bandas de cornetas y tambores y las agrupaciones musicales se posicionan tras los pasos de cristo o de misterio, o en la cruz de guía; mientras que las bandas de música, objeto de nuestro estudio, lo hacen tras los pasos de palio, esto es, las dolorosas bajo palio que acompañan a los titulares cristíferos o pasos de misterio. Por su parte, las capillas musicales se sitúan inmediatamente antes de los pasos a los que acompañan, que pueden ser tanto pasos de misterio o cristíferos, o pasos de palio. (Castroviejo, 2016: 15-18).

En efecto, las bandas de música se han erigido como el acompañamiento principal de los pasos de palio, hundiendo sus raíces en la música de las bandas militares (Ayala Herrera, 2007: 74) de finales del siglo XIX, principalmente a partir del Real Decreto de Músicas y Charangas de 1875 durante la Restauración (Oriola Velló, 2014: 168-174).

Sin embargo, el acompañamiento musical de estas formaciones no siempre se ha circunscrito a los pasos de palio. En los inicios de la Semana Santa andaluza acompañaban a todo tipo de pasos procesionales. En Sevilla, por ejemplo, bandas de música como la del Maestro Tejera, el Regimiento Soria N° 9, el Regimiento Granada N° 34 o la Banda Municipal de Sevilla acompañaban a titulares como el Stmo. Cristo de la Sagrada Lanzada, Jesús Despojado, Ntro. Padre Jesús en su Soberano Poder ante Caifás, Santísimo Cristo de la Expiración o el Santísimo Cristo de Burgos, entre otros muchos (Castroviejo, 2016: 19-96).

Este hecho varía a mediados del siglo XX, sobre todo a finales de la década de 1950 en Sevilla, cuando se consolida la distribución musical para los distintos pasos y la banda de música generaliza su posición tras los pasos de palio atendiendo a diferentes factores: económicos, la incorporación de nuevos pasos de palio en las hermandades o el auge de las formaciones de cornetas y tambores (Castroviejo, 2016: 322-323).

El que las bandas de música acompañaran a todo tipo de pasos procesionales al inicio de la configuración de la Semana Santa andaluza puede explicar en cierto modo por qué muchas de las composiciones musicales para esta formación llevan por título a titulares cristíferos o pasos de misterio, en lugar de titulares marianas como es habitual en nuestros días.

Así, son muchos los compositores que aportaron composiciones cofrades con dedicatorias fuera del ámbito mariano. Pedro Morales, Director de la Banda de Música del Regimiento Soria Nº 9 entre 1967 y 1983 (De la Torre, 2019: 51-52) nos deja títulos como *Cristo de la Conversión* (1984) o *Cristo de la Exaltación* (1996); y su predecesor en el cargo, profesor y amigo, Pedro Gámez Laserna (1907-1987), *El Cachorro* (1967) o *Cristo de la Sed* (1973) (Fernández de Latorre, 2014: 558). Abel Moreno, quien sustituyera a Morales, firma *Cristo de la Presentación* (1985) y *Al Señor de Sevilla* (1988) (Fernández de Latorre, 2014: 603-604). Manuel López Farfán, con *Al Santísimo Cristo del Amor* (1907) y *Cristo de la Salud* (1939) entre otras (Carmona, 1993: 192-194); José Albero, con *Cristo de la Buena Muerte* (1974) (Otero Nieto, 1995: 301); Antonio Pantión (1898-1974), catedrático de piano del Conservatorio de Sevilla (Gutiérrez Juan, 2009: 84) con *Jesús de las Penas* (1943); Luis Lerate (1910-1994), profesor de violín del Conservatorio Superior de Sevilla (De la Torre, 2020: 54-80) con *Cristo del Buen Fin* (1948) o Francisco Higuero (1933-2016), director de la Banda del Regimiento Córdoba Nº 10 en Granada entre 1987 y 1991 (De la Torre, 2018: 176) con *Oración en el Huerto* (1993) y *Entrada de Jesús en Jerusalén* (1991); son solo algunos de los muchos ejemplos en este sentido.

A este respecto, centraremos la atención en el director de la Banda Municipal de Sevilla entre 1945 y 1973 (Gutiérrez Juan, 2009: 131), y compositor Pedro Braña Martínez (1902-1995), quien, entre su amplio catálogo de marchas procesionales, dedica cinco de ellas a titulares cristíferos de la Semana Santa sevillana.

### **PEDRO BRAÑA MARTÍNEZ (1902-1995)**

Pedro Braña Martínez, hijo de Dña. Josefa Martínez y D. Félix Braña (Argüelles, 2001: 762), nace en la localidad asturiana de Candás el 5 de febrero de 1902. Su temprana inquietud musical le lleva a integrarse en la banda de música candasina (Palomino, 2019: 49), comenzando sus estudios musicales con el organista de su pueblo natal. Se traslada posteriormente a Gijón para seguir cursando estudios con Eulogio Llana (piano) y Adolfo Vega (violín) (González, 1999: 674). En 1921 se marcha a Madrid para completar sus estudios de piano y solfeo en el Real Conservatorio de Música y Declamación con las máximas calificaciones (Argüelles, 2001: 762). Una vez concluidos esos estudios en España, en 1926 se marcha a Italia, donde estudiará en el Liceo Musicale Giuseppe Verdi de Turín<sup>54</sup>. De la mano de Franco Alfano, al que le atrajo su gran prestigio, y de Luigi Perrachio estudió contrapunto, fuga, formas musicales, melodía vocal y armonía, obteniendo más tarde la Licenciatura Superior de Composición en el Conservatorio Giuseppe Verdi de Milán (Palomino, 2019: 49). Es en esta etapa donde adquirirá la destreza en armonía, contrapunto, forma musical y fuga, entre otros aspectos, que pronto pondrá en práctica en muchas de sus composiciones, tanto cofrades como de otros géneros. También editará sus primeras partituras en Casa Augusta de Turín, bajo los títulos *Nel cielo di Granada e Iberia* (Argüelles, 2001, 762).

---

<sup>54</sup> GARCÍA-AVELLO HERRERO, R. (en línea): *Pedro Braña Martínez*, en Biblioteca Nacional de España -<http://dbe.rah.es/biografias/34279/pedro-brana-martinez>- [Consultado 28/11/2020].

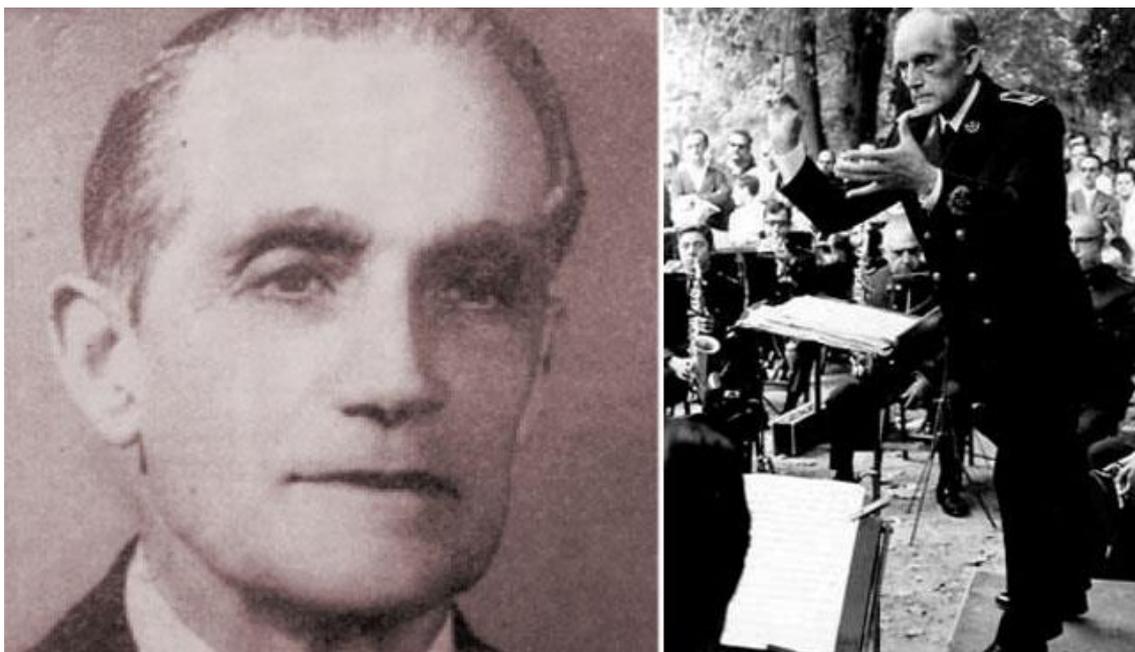


Imagen 1: *Pedro Braña Martínez (1902-1995)*. Tomado de ABC Pasión Sevilla 25/11/2015.

Regresa a España en 1930, a su Gijón natal, aunque la falta de estímulo musical de la ciudad hará que termine fijando su residencia en Madrid (Argüelles, 2001: 762), donde se le presentará la oportunidad de poner música a numerosas películas (González, 1999: 674). Es ésta una década interesante en la que el compositor despliega sus recientemente adquiridos conocimientos en el campo de la composición y los aplica a numerosos títulos cinematográficos. Esta etapa se inicia con *Sol en la nieve* de León Artola en 1933 y *Rosario la cortijera* de José Buchs en 1935 (Fraile, 2008: 251), una segunda versión en adaptación de una anterior para la cual Braña compuso la música *ex profeso* (Caparrós y Porter, 1981: 119-120). Continúa con los documentales *Madrid sufrido y heroico* (Fernando Roldán, 1937), *Homenaje a los fortificadores de Madrid* (Antonio Polo, 1937) y *Castilla se liberta* (Adolfo Aznar, 1937) (López, 2009: 98). *Luis Candelas* (1936), *La Casa de Troya* (1936), *Rinconcito Madrileño* (1936), *En busca de una canción* (1937), *El milagro del Cristo de la Vega* (1940), *Altar Mayor* (1943), *Tres onzas de oro* (1947) y *El hombre que veía la muerte* (1949) (Palomino, 2019: 49), completan un catálogo amplio para la música de cine<sup>55</sup>, haciendo de los años 36 y 37, sin duda, los más prolíficos.

Junto a este género emergente en España, Braña cultiva también la música teatral o el teatro musical, de entre los que destacamos los siguientes títulos: las operetas *María Luz y Marisa* (1940), la zarzuela *Maté al Diablo*, con libretos del candsin José González Casin; o las óperas *Leo tus cartas y Como castigo soneto* (Palomino, 2019: 49).

---

<sup>55</sup> Para más títulos e información sobre la música de este género, Ver ARGÜELLES ÁLVAREZ, B. (2001) "Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez" en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, (pp. 761-770). Madrid: Sociedad Española de Musicología.

En medio de este frenético ritmo compositivo, contrae matrimonio en 1936 en Madrid con Petra Barrio Mateos, violinista y aficionada a la pintura, de cuyo enlace nacen sus dos hijas: María de la Luz y Coral. Comienzan unos años complejos por el estallido de la Guerra Civil y el traslado de domicilio en los que el maestro no deja de componer, aún incluso tras ser encarcelado un breve tiempo por un error burocrático (Argüelles, 2001: 763).

Tras estos años convulsos, Braña decide estabilizar su situación económica presentándose a las oposiciones del Cuerpo Nacional de Directores de Bandas Civiles en 1941, siendo preparado por el maestro Emilio Vega, titular de la Banda de Alabarderos de Madrid (Otero Nieto, 2006: 178); obteniendo el número uno gracias a su sólida formación adquirida en Italia y su vasto conocimiento en orquestación (Argüelles, 2001: 673). Funda también la orquesta *Acroama* (Palomino, 2019: 49) antes de tomar posesión del que, sin duda, será el puesto profesional de su vida.

En efecto, en 1945 toma posesión como director de la Banda Municipal de Sevilla, que había adoptado el título de “municipal” en 1910, precisamente, bajo la dirección de Manuel Font Fernández, otro de los nombres propios de la música procesional sevillana (Gutiérrez y Rojas, 2014: 142). Estará al frente de la formación hasta 1971. Su vinculación con la capital hispalense va más allá de esta responsabilidad, y es que, el compositor se propuso realizar una marcha de procesión cada uno de los años que estuviera en la ciudad, convirtiéndose pues en uno de los compositores más prolíficos del género hasta la fecha en Sevilla (Casotroviejo, 2016: 266). Entre todos sus títulos podemos citar composiciones para hermandades que acompañaba y que no acompañaba con la Banda Municipal, pasos que iban en silencio y titulares cristíferos que serán objeto de nuestro estudio. Por encima de todas destaca la celeberrima *Coronación de la Macarena* (1963).



Imagen 2: *Pedro Braña dirigiendo a la Banda Municipal de Sevilla en el Parque de María Luisa de Sevilla. Fotografía cedida por la familia.*

Sin embargo, su actividad compositiva no se centra exclusivamente en las marchas de procesión. Así, antes de incorporarse a su nuevo puesto culmina *Fabiola* (1944), encargo de la Orquesta Sinfónica de Madrid, inspirada en el libro homónimo del cardenal Wiseman (Argüelles, 2001: 763). Durante su estancia en la ciudad de Sevilla, compone la *Misa al Inmaculado Corazón de María*, un *Ave Verum* y varios *Ave María* (Argüelles, 2001: 764).

Mientras permanece al frente de la municipal sevillana, Braña consigue consolidar la formación musical, dotándola de una gran técnica artística, llegando incluso a convertirla en orquesta sinfónica con la adición de instrumentos de cuerda (Argüelles, 2001: 763), aunque no sin antes algún sinsabor producido por la cancelación del mismo proyecto años atrás (Carmona, 1993: 173). Además, en el plano musicológico, Braña consigue recuperar la interpretación del *Miserere* de Hilarión Eslava (1807-1878) en versión concierto (Argüelles, 2001: 764) tras la prohibición en Sevilla por el Cardenal Segura en base al *Motu proprio* de Pío X (García, 2016: 369-371). Ya desde su concierto inaugural en octubre de 1945, la recepción de su figura y su trabajo fue todo un éxito en Sevilla y logró llevar a la Banda Municipal por las calles y plazas sevillanas (Otero Nieto, 2006: 179-181).



Imagen 3: *Pedro Braña dirigiendo la versión de concierto del Miserere de Hilarión Eslava.*  
Fotografía cedida por la familia.

Braña además consolidó el género cofrade en la Banda Municipal y le imprimió su sello personal, modificando sustancialmente el *tempo* al que solían interpretarse para desesperación de algunos compositores, o modificando la

estructura de algunas composiciones (Gutiérrez Juan, 2009: 356-359). Estas innovaciones perduran aún hoy día y se han convertido en el sello característico del género.

En 1973 Braña parte de Sevilla con gran pesar para trasladarse de nuevo a Gijón, su Asturias natal, pasando primero por Madrid. Continúa componiendo y de esta última etapa podemos destacar las suites sinfónico-corales *Voces del Principado* y *En los Picos de Europa*, obras corales como *Rondó a la Jeringosa* o *Avilés Romántico*, y obras orquestales como *Cofradías Sevillanas* y *Obertura para la Expo 92* (Argüelles, 2001: 764).

En octubre de 1994 fallece su esposa Petra Mateos y el maestro Braña, profundamente afectado, se traslada a Salinas a principios de 1995 con su hija Coral Braña. Muere el 13 de febrero de 1995 víctima de una trombosis que venía complicando su ya delicada situación (Argüelles, 2001, 764).



Imagen 4: *Pedro Braña recibe la Encomienda de Alfonso X “El Sabio” en 1956 de manos del Rector de la Universidad. Foto cedida por la familia.*

Durante su estancia en Sevilla y posteriormente, el maestro Braña fue elogiado con numerosas distinciones, entre las que citamos: la Medalla de Plata de la Cruz Roja (1953), la Encomienda de Alfonso X El Sabio (1956), el Llamador de Plata que otorga Canal Sur (1992) y la creación del Premio Braña a la trayectoria musical (Palomino, 2019: 49). Pero, sin duda, los principales reconocimientos en vida son la dedicatoria de una calle en el sevillano barrio de Nervión y en su pueblo natal, el nombramiento como Hijo Adoptivo de Sevilla (1972) y, por encima de todo, el profundo respeto, cariño y consideración del pueblo sevillano hacia su figura y su legado (Gutiérrez Juan, 2009: 80).

## MARCHAS DEDICADAS A TITULARES CRISTÍFEROS

Antes advertíamos que Braña se propuso componer una marcha de procesión por cada año que estuviera en Sevilla. Y entre todas ellas figuran composiciones dedicadas tanto a titulares marianas como a titulares cristíferos.

Las imágenes de titulares cristíferos en pasos procesionales son aquellas esculturas iconográficas que reflejan cuatro momentos básicos de la Pasión de Cristo, a saber: Jesús con la cruz a cuestas, Jesús Crucificado, Jesús Yacente y Jesús Resucitado. En contraposición, nos encontramos pasos donde se representan pasajes bíblicos de la Pasión de Jesús con figuras secundarias (Lorite, 2017: 848-850) a los que llamamos pasos de misterio. En nuestro caso, centraremos la atención en los primeros, específicamente en las composiciones dedicadas a imágenes de crucificados.

En total, podemos hablar de tres composiciones que encajarían en este apartado: *Santísimo Cristo de la Expiración* (1952), *Santísimo Cristo de las Misericordias* (1957) y *Santísimo Cristo del Amor* (1959); compuestas todas en la etapa de postguerra e impregnadas de cierto aire internacional, fundiendo la tradición de los directores y compositores civiles con las aportaciones únicas de los directores y compositores militares (Otero Nieto, 1995: 301). Además, Braña compuso marchas dedicadas a otras imágenes cristíferas, como *Jesús de la Salud* (1969) y *Jesús de Pasión* (1971)<sup>56</sup>, en la iconografía de Jesús con la cruz a cuestas.

Debemos de hacer notar que existe una sexta composición que, si bien parece que está dedicada al Santísimo Cristo de Burgos de la sevillana hermandad homónima, no queda suficientemente clara dicha dedicatoria. El título oficial de la misma es *Marcha de Cofradía N° 6* (1950) y la obviaremos en este estudio.

### • INSTRUMENTACIÓN

La instrumentación de las marchas de procesión escogidas de Braña se adapta a la plantilla de la Banda Municipal de Sevilla en el lapso de tiempo en el que estuvo al frente de la misma. Y aunque no se trata de un rasgo diferenciador con respecto a

---

<sup>56</sup> PATRIMONIO MUSICAL: *Pedro Braña Martínez* (en línea): <<http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-18>> [Consultado 23/12/2020].

otros compositores coetáneos, existen algunos rasgos interesantes que podemos destacar (Anexo 1).

En primer lugar, la sección de viento madera incluye los instrumentos típicos de flautas, oboes y clarinetes, divididos estos últimos en cinco atriles: principales, primeros, segundos, terceros y clarinete bajo. Así, resulta curioso que, siguiendo los cánones de las plantillas instrumentales de las bandas de música (De la Torre, 2018: 173-174), en el caso de *Stmo. Cristo del Amor* omite el requinto; y en *Stmo. Cristo de la Expiración*, el flautín.

Incluye en las tres el fagot y, para completar la sección de los saxofones, integrada por dos grupos de saxos altos (1º y 2º), dos de saxos tenores (1º y 2º) y saxo barítono, escribe el papel de saxo soprano, instrumento muy poco frecuente. En la versión que hemos podido consultar de *Stmo. Cristo de las Misericordias*, no incluye dicho papel, aunque debemos notar que se trata de una versión editada posteriormente (**Fig.1**).

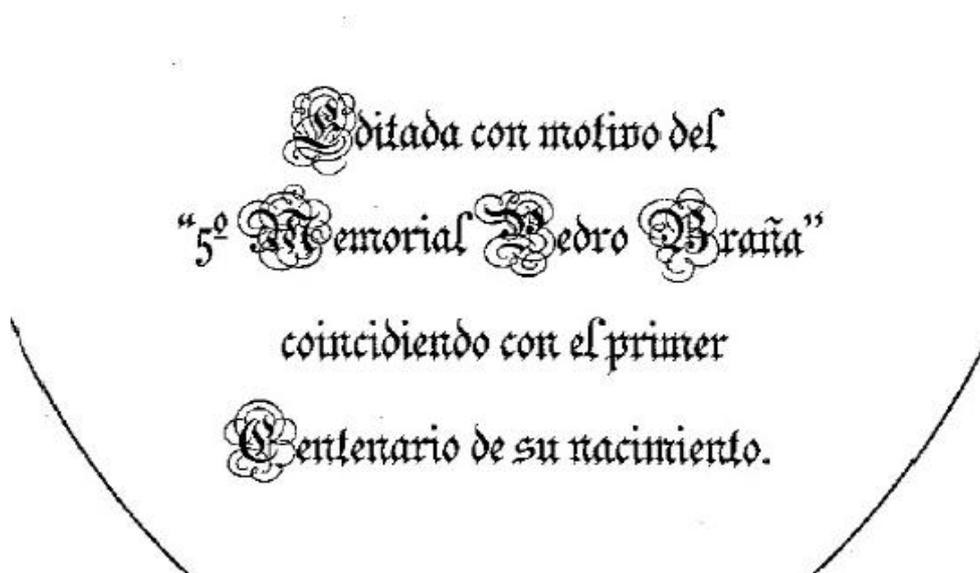


Fig. 1: Detalle de la edición de *Santísimo Cristo de las Misericordias* con motivo del 5º Memorial Pedro Braña y coincidiendo con el primer Centenario de su nacimiento.

La sección de viento metal la componen tres papeles de trompas en fa (1ª, 2ª y 3ª), dos de trompetas (1º y 2º), dos de fliscornos (1º y 2º), tres de trombones (1º, 2º y 3º), uno de bombardino y uno de bajo. Omite, en todas ellas, el papel de cornetas, instrumento cofrade por antonomasia (De la Chica, 1999: 253-256), quizás, por el carácter serio y solemne de estas marchas lentas (Gutiérrez Juan, 2009: 77-81).

Por último, la sección de percusión la componen los papeles de caja, bombo y platos. Tan solo en la dedicada al “Cachorro” incluye el papel de timbales, y es

frecuente el uso del recurso de la maza en plato o palo en plato en las tres composiciones (**Fig. 2**).

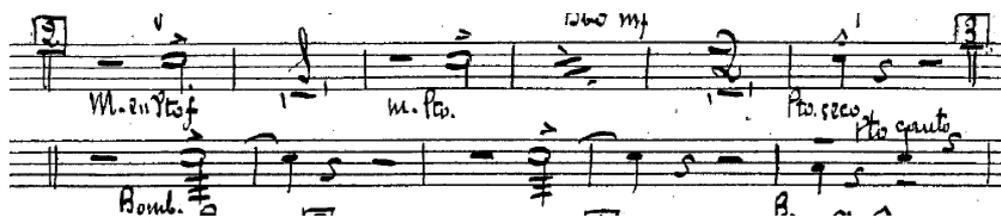


Fig. 2: Detalle del recurso de Maza en Plato y Palo en Plato en *Santísimo Cristo del Amor*. Partitura de Bombo y Platos. Manuscrito del Autor.

- ESTRUCTURA

Estructuralmente las composiciones que nos ocupan del maestro Braña siguen un patrón general muy claro que coincide con la forma marcha de procesión establecida décadas atrás y que se hace visible en gran parte de las composiciones del género, heredera del minué de la sonata clásica (De Pedro, 2013: 70-71).

Aunque con sutiles variaciones, todas las composiciones constan de Introducción, Tema A, Tema B, Trío y Coda. Una estructura que, como decíamos, se ajusta al modelo tradicional de la forma marcha (De la Torre, 2018, 172-173) y se aleja de otras formas, como la forma ternaria derivada del minué de la suite barroca (De Pedro, 2013, 56-57) de composiciones de Lerate (De la Torre, 2020: 64-65) o Pantión; composiciones que Braña conocía perfectamente de su etapa al frente de la municipal sevillana y por las modificaciones que él mismo introdujo en su interpretación (Gutiérrez Juan, 2009: 353-359). Resulta destacable que, en el caso de estas composiciones, todas presenten una sección introductoria, habida cuenta de que otras composiciones de su catálogo mucho más afamadas e interpretadas y de corte más alegre, como la ya citada *Coronación de la Macarena* (1963) o *La Asunción de Cantillana* (1971), carecen de la misma. También es cierto que estas composiciones son posteriores a las que estudiamos en este artículo.



Fig. 3: Detalle de la melodía inicial en los graves (Bombardino y Tubas) en la introducción de *Santísimo Cristo del Amor*. Partitura General. Manuscrito del Autor.

Así pues, todas presentan una introducción, siendo la más corta en duración la de *Stmo. Cristo del Amor*, con una longitud de cuatro compases con un diseño melódico en *legato* (De Pedro, 2014a: 164) confiado a los graves de cada sección y un acorde final en *tutti* (**Fig. 3**). Estas secciones en las otras dos composiciones son más elaboradas. La dedicada al “Cachorro” consta de seis compases iniciales a modo de

fanfarria (Gallego, 2013: 47-51) solo interrumpida por la percusión, cuatro compases melódicos y dos finales de ritmo para enlazar con la siguiente sección. *Stmo. Cristo de las Misericordias* presenta una introducción de seis compases, de los cuales los cuatro primeros actúan a modo fanfarrico donde las distintas voces se contestan entre sí, y los dos últimos son rítmicos de enlace a la siguiente sección.

El Tema A (De Pedro, 2013: 17-18) presenta un compaseado regular de ocho compases, que se repiten en el caso de *Stmo. Cristo del Amor*, y más irregular en el caso de las otras dos. En la dedicada a la Hdad. de Santa Cruz, éste se distribuye en ocho compases iniciales de una primera frase musical (Llaçer Pla, 2001: 16-18) y una segunda frase de otros ocho compases que se repiten, mostrando una pauta de pregunta-respuesta entre ambas partes (Llaçer Pla, 2001, 17). Por último, la dedicada a la hermandad trianera es la que presenta un compaseado más irregular, ya que observamos dos frases de ocho compases a modo de pregunta-respuesta y un añadido de frase de seis compases a modo de recapitulación del tema y modulación hacia la nueva sección.

Ninguna de estas composiciones presenta transición o enlace a la siguiente sección, el Tema B. En este caso, la sección es mucho más estable que la anterior, siendo de nuevo el compaseado más sencillo y reducido en *Stmo. Cristo del Amor*, con un total de ocho compases. En la dedicada a la Hdad. de la calle Castilla de Triana (Sánchez, 1999: 59), el Tema B se compone de dos frases de ocho compases cada una. Por último, la composición que lleva por título el Crucificado de la Hdad. de Santa Cruz, posee un Tema B más irregular en el compaseado, con una frase inicial anacrúsica más fanfarrica de cuatro compases en *forte* (Herrera, 2009a: 30); y una segunda frase de ocho compases dividida en dos semifrases (De Pedro, 2013: 12) de cuatro compases cada una con un carácter coral y en matiz *piano* (Herrera, 2009a: 30).



Fig. 4: Detalle del enlace coral en la sección de la madera en *Santísimo Cristo del Amor*. Partitura General. Manuscrito del autor.

A continuación, encontramos en todas las composiciones unos compases de enlace que, por otro lado, rompen con la simetría de la estructura en las composiciones que analizamos, pues, nos llevan a recorrer sendas diferentes. En el

caso de *Stmo. Cristo de las Misericordias* se trata de un breve compás rítmico que nos lleva al Trío. Por su parte, *Stmo. Cristo de la Expiración* presenta cuatro compases fanfárricos con predominio de la sección de metal y respuesta de los graves y madera que dan paso al Trío. Por último, *Stmo. Cristo del Amor* rompe el esquema presentando un enlace de cuatro compases corales en la sección de la madera (**Fig. 4**) para conducirnos a una reexposición del Tema A reducido a la mitad, es decir, mostrando los ocho compases de forma conclusiva.

El Trío de estas composiciones, como cabría esperar, es de mayor longitud en el compaseado que el resto de las secciones. *Stmo. Cristo de las Misericordias* y *Stmo. Cristo del Amor* presentan ambas dos frases de dieciséis compases cada una divididas en dos semifrases de ocho compases, para dar como resultado un período binario que se ajusta a la sección completa, con una primera frase suspensiva y una segunda conclusiva (De Pedro, 2013: 13-16). *Stmo. Cristo de la Expiración* muestra un compaseado más irregular, con un período binario dividido en una frase inicial de diez compases y una segunda frase de ocho compases. La primera de esas frases a su vez podría ser dividida en dos semifrases de cuatro y seis compases respectivamente; y la segunda en dos semifrases de cuatro compases cada una.

Por último, todas las composiciones presentan una coda final con extensión variable. La coda es un fragmento no esencial que sirve para redondear el final de una composición y que puede tener extensión variable (Zamacois, 1959: 23). Braña hace uso de ella en varias de sus composiciones, sobre todo las de corte serio o fúnebre, como son las que nos ocupan.

*Stmo. Cristo de la Expiración* (**Fig. 5**) y *Stmo. Cristo del Amor* presentan una coda de cuatro compases, que, en el caso de la primera tiene un carácter fanfárrico culminando con unas notas con subrayado y *staccato* (De Pedro, 2014a: 159-163); y en el de la segunda, una textura homofónica y homorrítmica de acordes (Larue, 1989: 20).



Fig. 5: Detalle de la coda en la sección de metal de *Santísimo Cristo de la Expiración*. Partitura General. Manuscrito del Autor.

Por su parte, *Stmo. Cristo de las Misericordias* muestra una coda mucho más elaborada de catorce compases divididos en cinco iniciales, que presentan material fanfarrónico de la introducción; y nueve finales que, además de la cadencia final, recapitulan material coral del Tema A.

<i>Santísimo Cristo de las Misericordias y Santísimo Cristo de la Expiración</i>					
Introducción	Tema A	Tema B	Enlace	Trío	Coda
<i>Santísimo Cristo del Amor</i>					
Introducción	Tema A	Tema B	Enlace + Tema A	Trío	Coda

### • ARMONÍA

Armónicamente las tres composiciones tienen una elevada complejidad en comparación con otras producciones musicales del género. Lo que en otros autores, e incluso en otras composiciones del propio Braña, se convierte en una sucesión de acordes simples de la región de la tónica, dominante y, en menor medida, subdominante (Herrera, 2009a: 47-52); estas tres composiciones se construyen gracias a un entramado complejo de acordes en el que intervienen todos los agentes musicales: la melodía, el contrapunto, la textura, la instrumentación y el ritmo.

Ninguna de estas tres composiciones comparte tonalidad o centro tonal. En el caso de *Stmo. Cristo de la Expiración* utiliza la tonalidad de Fa menor para la introducción, el inicio de la coda y la primera parte del Tema A, una leve modulación al final de este tema a La Bemol Mayor que se mantienen durante todo el Tema B, y Fa Mayor para el Trío y la cadencia final de la composición. En *Stmo. Cristo de las Misericordias* utiliza el centro tonal de Sol, con Sol menor para la introducción, inicio de la coda y Temas A y B, aunque con algunos desplazamientos al centro tonal de Do en éste último. El Trío de esta composición se construye entero en Sol Mayor con una sucesión simple de acordes. Por último, en *Stmo. Cristo del Amor* usa el centro tonal de Do, con Do menor para la introducción y el Tema A, desplazamiento a la región de Fa y Sol en el Tema B y Do Mayor para el Trío con un desplazamiento suspensivo hacia Sol Mayor y vuelta al tono principal.

Observamos como se consolida el uso del modo menor (Herrera, 2009a: 107-114) para la introducción, la primera sección de la coda y, principalmente, el Tema A de todas las composiciones. El modo mayor (Herrera, 2009a: 34-38), sin embargo, se asienta en su uso para el Trío y el final de las composiciones, aunque pueda aparecer también en el Tema B de alguna de ellas o como desplazamientos pasajeros en alguna otra sección. Las modulaciones, por tanto, se producen a tonos vecinos o al relativo mayor o menor (Herrera, 2009b: 43-46). En el caso de cambio de Tema A hacia Tema B, suelen ser modulaciones pasajeras; mientras que la modulación hacia el Trío es definitiva. Todas las modulaciones en las tres composiciones son simples, es decir, pasamos de una tonalidad a otra de forma directa (Llaçer Pla, 2001: 20).

Es frecuente en todas las secciones introductorias que el autor haga giros a la dominante o a la subdominante con la inclusión de acordes de tensión o pedales armónicos (Herrera, 2009b: 115-116).

Por su parte, en el Tema A son frecuentes los acordes de séptima de dominante o de novena, algunos de ellos sin fundamental (Herrera, 2009b: 11-14) y las dominantes secundarias (Herrera, 2009a: 82-84); todo ello para crear sensación de tensión. El Tema B comparte algunas de las características de su antecesor, aunque en las nuevas tonalidades. También es frecuente que esta sección culmine de forma suspensiva (Zamacois, 1959: 15) para dar paso al enlace que nos llevará, o bien al Trío, o bien de nuevo al Tema A (**Fig. 6**).

Los enlaces tienen un carácter netamente modulante, ya sea para conducirnos al Trío o para retornar al Tema A como en el caso de *Stmo. Cristo del Amor*. Por lo general, este pequeño fragmento musical se sitúa en la región de la dominante para cadenciar en la siguiente sección de forma conclusiva (De Pedro, 2014b: 50) y en la nueva tonalidad.

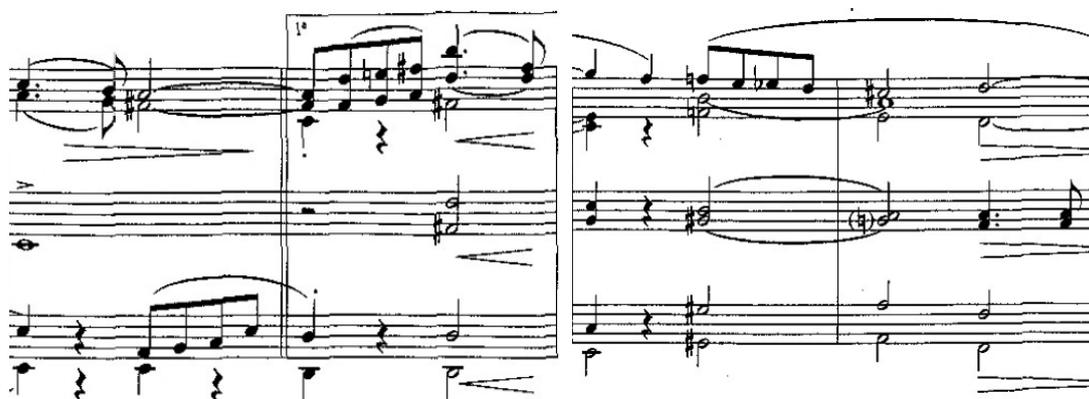


Fig. 6: Detalle de acordes en inversiones, con séptima de dominante, con novena y dominantes secundarias en Tema A y Trío de *Santísimo Cristo de las Misericordias*. Guion editado.

El Trío es mucho más estable en cuanto a la armonía que el resto de las secciones, destacando en *Stmo. Cristo del Amor* y *Stmo. Cristo de la Expiración* la alternancia de grados I y V y algunas modulaciones pasajeras. También encontramos abundantes dominantes secundarias en *Stmo. Cristo de las Misericordias* y, en menor medida, en las otras dos composiciones.

La última sección, la coda, de menor extensión que el resto, presenta, sin embargo, una armonía muy rica y compleja. Todas culminan con una cadencia perfecta (De Pedro, 2014b: 50) en el tono del Trío. En la composición para el “Cachorro” y en la composición para el Cristo de las Misericordias, encontramos armonías de las dos tonalidades principales. Por su parte, en la marcha para la Hdad. del Amor, podemos ver una alternancia de grados entre el I y el V de la tonalidad del Trío. En todas las composiciones encontramos un acorde de séptima disminuida (Herrera, 2009b: 11-12) en la coda, para generar tensión antes de la cadencia perfecta final.

Son frecuentes en todas las secciones las apariciones de acordes en distintas inversiones, tanto acorde de tríadas como de cuatríadas, en las diferentes inversiones

(De Pedro, 2014b: 39). Y en cuanto a las cadencias, encontramos semicadencias en la mitad de cada sección y cadencias perfectas o auténticas para finalizar las secciones y las propias composiciones, encontrando procesos cadenciales completos, con la inclusión del acorde de subdominante antes que el de dominante y posterior tónica (Herrera, 2009a: 75-80).

- MELODÍA, ELEMENTOS TEMÁTICOS Y TEXTURA

La melodía de estas tres composiciones está íntimamente ligada al resto de elementos musicales: armonía, contrapunto, ritmo y textura.

En la introducción de *Stmo. Cristo del Amor* encontramos un elemento melódico de cuatro compases en la sección grave de la banda en la dominante armónica, en *forte*, que culmina en un gran acorde en el cuarto grado de todos los instrumentos en final femenino (De Pedro, 2013: 20) (**Fig. 3**). Encontramos, en este caso, una textura monódica (Larue, 1989: 20-21). En *Stmo. Cristo de la Expiración*, la textura es homofónica y homorrítmica para toda la instrumentación, en matiz *fortísimo* (De Pedro, 2014a: 155) con algunos acordes desplegados en la sección de la madera para unir la primera parte con la segunda. Por su parte, los últimos cuatro compases de esta introducción son de un diseño melódico en las maderas y fliscornos, prácticamente monódico y homorrítmico con final masculino (De Pedro, 2013: 20) (**Fig. 7**).



Fig. 7: Detalle de la introducción en sección de saxos y fagot de *Santísimo Cristo de la Expiración*. Textura homofónica y homorrítmica. Partitura General. Manuscrito del Autor.

La introducción más compleja la encontramos en *Stmo. Cristo de las Misericordias*, donde observamos una primera parte de tipo fanfarrónico con textura homofónica y homorrítmica en las maderas, que es contestada por un tresillo de negras a octava por los graves en matiz *forte*. La segunda parte de esta introducción es un entramado contrapuntístico instrumental en *piano*, donde predominan las apoyaturas y retardos melódicos y armónicos (De Pedro, 2014b: 48-49), con numerosos reguladores y *sforzando* (De Pedro, 2014a: 160), acentuaciones en las

partes débiles del compás en textura de melodía acompañada (Larue, 1989: 20-21) (Fig. 8).



Fig. 8: Detalle de la introducción fanfárrica de *Santísimo Cristo de las Misericordias*. Guión editado.

Todas las introducciones tienen un inicio tético (De Pedro, 2013: 20) y final masculino, a excepción de *Stmo. Cristo del Amor* que presenta final femenino.

En el Tema A de todas las composiciones la textura es de melodía acompañada con mayor o menor complejidad y todas presentan inicio tético. En *Stmo. Cristo de las Misericordias*, esa textura se acentúa con algunas respuestas contrapuntísticas y pasa a ser homofónica y homorrítmica al final de la sección. *Stmo. Cristo del Amor* presenta además restos de textura monódica en la melodía propiamente dicha con un diseño melódico grave en las maderas. Ambas se mueven en la región del *piano* o *mezzopiano* en toda la sección, con numerosos elementos de agógica (*cresc.*, reguladores, etc.) (De Pedro, 2014a: 156-158), con final en *forte* y, en el caso de ésta última, unas llamadas de trompetas y trombones.

Por su parte, *Stmo. Cristo de la Expiración* también acentúa la textura de melodía acompañada y añade algunos pasajes corales y acórdicos. La melodía, encomendada a las maderas y fliscornos con el resto de la plantilla en labores armónicas y de acompañamiento y ritmo, presenta diseños de blancas y negras, en matiz *mezzoforte* y culminación en *forte* en los cambios de texturas. La agógica aquí es menos pronunciada.

El Tema B en *Stmo. Cristo de las Misericordias* es anacrúsico, fanfárrico en toda la instrumentación, homofónico y casi homorrítmico, y *fortísimo* en la primera frase; y coral de melodía acompañada, tético, *dolce* (De Pedro, 2014a: 167) y *piano* en la segunda. En las otras dos composiciones el inicio es tético, predomina el matiz *piano* o *mezzoforte* con algunos detalles en *forte* o *crescendos*. Son melodías mucho más *legato* (De Pedro, 2014a: 162-164) que la sección anterior, con predominio de la melodía en la madera y uso de notas de adorno, como *grupetos* (De Pedro, 2014a: 202-206). En ambas, la figuración es mucho más animada, con la inclusión de tresillos (Herrera, 2009a: 20), corcheas y notas de adorno (Fig. 9).



Fig. 9: Detalle de la melodía del Tema B con *grupos* y tresillos en *Santísimo Cristo del Amor*. Partitura General. Partes de flautas, oboe y clarinete principal. Manuscrito del autor.

En estas tres composiciones, Braña no utiliza el famoso fuerte de graves en el Tema B tan característico de otras marchas de procesión, incluso de su catálogo, que se instrumenta para los metales y que suele tener carácter marcial y *forte* (De la Torre, 2018: 173).

El enlace en *Stmo. Cristo de las Misericordias* es netamente rítmico; en *Stmo. Cristo de la Expiración* presenta diseños acentuados de tresillos en *forte* en el metal y respuesta en la madera con textura cuasi homorrítmica; y coral con textura de melodía acompañada destinada a la madera con refuerzo rítmico de la caja y en matiz *mf* en *Stmo. Cristo del Amor*.

El Trío solo comienza en anacrusa en *Stmo. Cristo del Amor* y todas presentan una primera parte en matiz *mp* o *mf*, que, solo en el caso de *Stmo. Cristo del Amor* pasa a *f* en la reexposición. La textura en todas es de melodía acompañada, con pasajes en *dolce* y elementos agógicos como reguladores y *cresc.* La melodía se confía principalmente a la madera con el apoyo armónico de trompas y saxos, y ritmo en los graves. La figuración más estática y homogénea de la melodía se observa en *Stmo. Cristo de las Misericordias*, mientras que, en el resto, tenemos una figuración más heterogénea con el uso de recursos mucho más variados para construir la misma. Todas presentan un final masculino (Fig. 10).



Fig. 10: (Izq.) Detalle de inicio anacrúsico de la melodía del Trío en *Stmo. Cristo del Amor*. Partitura General. Partes de saxos altos y tenores. Manuscrito del autor. (Der.) Inicio *expresivo* del Trío en *Stmo. Cristo de las Misericordias*. Guion editado.

Por último, la coda comienza en *f* en las tres composiciones y, tan solo en *Stmo. Cristo de las Misericordias* lo hace en anacrusa. En *Stmo. Cristo de la Expiración* y *Stmo. Cristo del Amor* utiliza una textura homofónica y homorrítmica para unos compases fanfárricos con toda la instrumentación que, finalmente, resuelven en *p* en ésta última. En *Stmo. Cristo de las Misericordias* utiliza parcialmente material de otras secciones, como la introducción, con detalles de arpeggios desplegados en la madera; y del tema A, en este caso mucho más homorrítmico y con la presencia de toda la instrumentación.

Por lo general, observamos melodías que se mueven por grados conjuntos, con escasos saltos de más de una cuarta, con ámbitos reducidos que tienden a no superar la octava y que, en ocasiones, describen arcos melódicos (**Fig. 11**). En algún momento podemos encontrar saltos más abruptos que pueden deberse a cambios en la instrumentación, a despliegue ascendente o descendente de arpeggios o a simples necesidades melódicas.

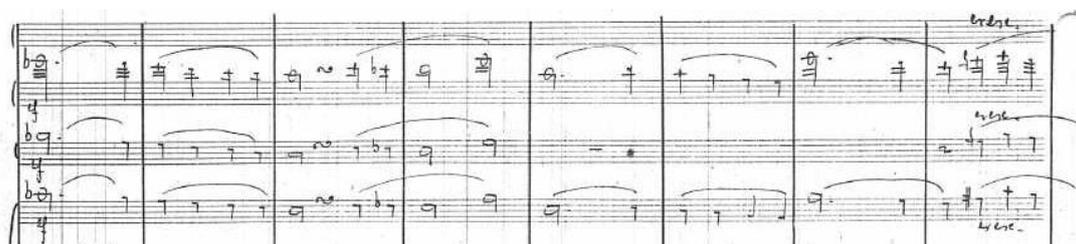


Fig. 11: Detalle de melodía característica en *Stmo. Cristo de la Expiración*. Partitura General. Partes de flauta, oboe y clarinete principal. Manuscrito del autor.

## • CONTRAPUNTO

El contrapunto de estas tres composiciones, entendido como una melodía auxiliar que se contrapone a la principal, que la complementa y que sirve de segunda línea melódica coetánea pero de menor entidad y encomendada a diferentes grupos instrumentales, es un elemento que encaja también dentro del análisis textural y una de las características de la música procesional (De la Torre, 2019: 66). Cuando alcanza entidad propia se localiza en lugares muy concretos, a saber: Tema B de *Stmo. Cristo de la Expiración*; reexposición del Trío en *Stmo. Cristo de las Misericordias*; y Tema B y Trío de *Stmo. Cristo del Amor*.

En la primera de ellas, observamos un diseño melódico ascendente de blancas y negras que, más adelante, pasa a corcheas, en matiz *mf*, encomendado únicamente a saxos tenores y bombardinos.

En *Stmo. Cristo de las Misericordias* encontramos el contrapunto en saxos altos, bombardinos y, en menor medida, saxos tenores; con un diseño melódico descendente y ascendente en forma de arco, alternando blancas, negras y corcheas; en matiz *mf* y con numerosas apoyaturas, retardos y floreos (De Pedro, 2014b: 46-47), tanto armónicos como melódicos (**Fig. 12**).

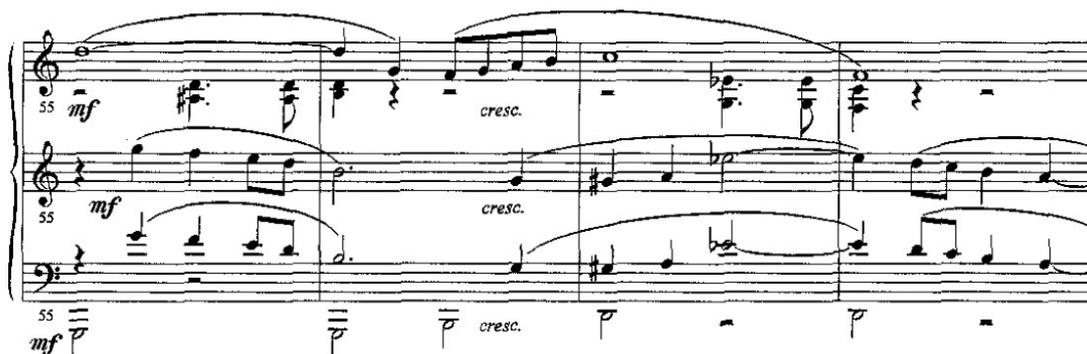


Fig. 12: Detalle de la melodía y el contrapunto en la reexposición del Trío de *Stmo. Cristo de las Misericordias*. Guion editado.

La última de ellas presenta un diseño de corcheas en el contrapunto del Tema B, cuando este ya está establecido, en *f*, con numerosas alteraciones accidentales y destinado a bombardinos, saxos tenores y saxos altos segundos. En la reexposición del Trío, de nuevo con la misma instrumentación, destaca una melodía que responde directamente a la principal cuando ésta permanece estática (**Fig. 13**). También debemos destacar en esta parte unas llamadas simples de trompetas con diseños rítmicos.



Fig. 13: Detalle de la melodía y el contrapunto en la reexposición del Trío (arriba) y del Tema B (abajo) de *Stmo. Cristo del Amor*. Partitura General. Partes de saxofones. Manuscrito del autor.

#### • RITMO

El ritmo en estas tres composiciones tiene entidad propia y forma parte del entramado armónico y textural, además de servir de soporte para la melodía. Está

confiado a los graves de cada sección: clarinete bajo, bombardinos, tubas, trombones, fagot, saxo barítono y a trompas.

Sin duda, los diseños más sencillos de ritmo los encontramos en *Stmo. Cristo de las Misericordias*, donde encontramos blancas y redondas que sirven de soporte armónico y melódico y el típico diseño de negras en las partes fuertes del compás en tuba, bombardino, fagot, saxo barítono y clarinete bajo; y negras en las partes débiles en trombones y trompas principalmente.

Estos diseños son un poco más complejos en *Stmo. Cristo de la Expiración* donde, además de lo visto anteriormente, incorpora diseños melódicos de negras que acompañan a la armonía y blancas en las dos últimas partes del compás (**Fig. 14**). Los trombones y trompas se sitúan en las partes débiles del compás y, en ocasiones interpretan diseños de corchea con puntillo y semicorchea, muy típicos de ritmos militares.



**Fig. 14:** Detalle de diseños rítmicos de *Stmo. Cristo de la Expiración*. Partitura General. Partes de trombones, bombardino y tuba. Manuscrito del autor.

Por último, el ritmo más elaborado lo encontramos en *Stmo. Cristo del Amor*, lo cual no es de extrañar, pues es la última de las tres composiciones que nos ocupan. En ésta, utiliza todos los recursos ya vistos, alternando entre las blancas, las negras en parte fuerte, los diseños de negras melódicos, blancas en parte débil e, incluso, combinación de todos ellos (**Fig. 15**).



**Fig. 15:** Detalle de diseños rítmicos de *Stmo. Cristo del Amor*. Partitura General. Partes de trombones, bombardino y tuba. Manuscrito del autor.

Sin duda, diseños mucho más elaborados que los que cabrían esperar o los que encontraríamos en otras composiciones coetáneas del género y que presentan diseños mucho más sencillos.

## CONCLUSIONES

En conclusión, las marchas procesionales para banda de música no siempre se han circunscrito a advocaciones marianas como actualmente. Antes de que los cortejos se organizaran tal y como los conocemos hoy en día y distribuyeran las diferentes formaciones musicales en sus lugares actuales, las bandas de música, con predominio de las militares, acompañaban a los pasos procesionales independientemente de su advocación, lo que dio lugar a la composición de marchas procesionales dedicadas a los diferentes titulares, tanto cristíferos como marianos.

En este contexto, nuestro autor, Pedro Braña Martínez, llega a Sevilla en 1945 para ponerse al frente de la banda municipal hispalense con una sólida formación académica iniciada en su Asturias natal, proseguida en Madrid y consolidada y ampliada en el norte de Italia. Fruto de ese maridaje y de su vasta formación, verán la luz diversas composiciones cofrades para su Semana Santa de diferentes estilos.

Las composiciones escogidas se encuentran dentro del grupo de las marchas procesionales dedicadas a titulares cristíferos, en nuestro caso, crucificados. Todas ellas ven la luz en la década de los años cincuenta, cuando ya ha consolidado su estilo personal en las diferentes variantes de la marcha procesional y cuando su producción ya ha alcanzado el beneplácito y la admiración del pueblo sevillano.

En cuanto a la instrumentación, utiliza como base la plantilla de la municipal sevillana con algunos toques personales de la formación. Por ejemplo, omite el papel de requinto; incluye en todas el fagot y el saxo soprano; y presenta los timbales solo en *Stmo. Cristo de la Expiración*. Por último, omite en las tres composiciones el papel de corneta, instrumento cofrade por antonomasia que, sin embargo, si utiliza en otros títulos de su catálogo.

Estructuralmente, las tres composiciones siguen el esquema básico de la marcha de procesión para banda de música instituido décadas atrás por diferentes autores. Todas cuentan con una introducción y una coda de compaseado variable; Tema A y Tema B con diferentes estructuras, seguidos de enlaces de diversa consideración; y el Trío, de doble extensión que los temas anteriores. En *Stmo. Cristo del Amor* el enlace nos lleva a una reexposición parcial del Tema A en lugar de acercarnos al Trío, probablemente debido a la menor extensión del Tema B. El Tema A en *Stmo. Cristo de la Expiración* presenta tres frases, la última de ellas modulante; el Trío de esta composición es el más irregular en compaseado y presenta la introducción más larga. La coda más extensa aparece en *Stmo. Cristo de las Misericordias* y ésta también presenta un Tema B muy irregular en compaseado.

La armonía de estas tres composiciones es bastante más compleja que otras composiciones coetáneas del género y cada una presenta una tonalidad o centro tonal diferente. El modo menor se utiliza preferentemente para la introducción, primera parte de la coda, Tema A y B; y el modo mayor para el Trío. Sin embargo, dentro de esta generalidad, podemos encontrar movimientos a tonos vecinos en cada una de las secciones, siendo más enfatizados en el Tema B. Es frecuente el uso de acordes de séptima y novena, algunos sin fundamental; dominantes secundarias, la utilización profusa de inversiones en los acordes y un acorde de séptima disminuida que aparece en la coda de las tres composiciones. Las cadencias son perfectas al final

de sección y de composición y semicadencias en mitad de cada sección si no hay modulación al tono vecino.

La melodía está íntimamente ligada al resto de elementos constitutivos de la música, con predominio de las texturas homofónica, homorrítmica, acórdica y, sobre todo, melodía acompañada. Utiliza una amplia gama de matices y de elementos agógicos y tan sólo en algunas secciones de *Stmo. Cristo de las Misericordias* comienza las melodías en anacrusa. Las melodías se reservan para la madera, aunque algunas veces en el registro grave; mientras que el resto de elementos se instrumentan para el resto de la plantilla. Tan solo en la introducción de *Stmo. Cristo del Amor* confía la melodía a la sección grave de la banda. Predominan los metales en el enlace al trío de *Stmo. Cristo de la Expiración* y el uso de llamadas de trompetas y trombones aisladas en éstas dos composiciones. Son melodías que se mueven por grados conjuntos, con escasos saltos de más de una cuarta, con ámbitos reducidos que tienden a no superar la octava y que, en ocasiones, describen arcos melódicos.

El contrapunto encaja dentro del análisis textural de las composiciones y se circunscribe al Tema B de *Stmo. Cristo de la Expiración*, reexposición del Trío en *Stmo. Cristo de las Misericordias*, y Tema B y Trío de *Stmo. Cristo del Amor*. Está instrumentado para saxos tenores, saxos altos y bombardinos, en matiz *mf* y *f*, con distintos diseños de figuras y respondiendo a la melodía principal cuando esta queda estática fundamentalmente. Debemos notar las llamadas de trompetas con diseños rítmicos en la reexposición del Trío de *Stmo. Cristo del Amor*.

El ritmo en estas composiciones es más elaborado y alterna los diseños rítmicos típicos de las partes débiles y fuertes, el uso de blancas en las partes débiles, la utilización de redondas y blancas como soporte armónico y melódico o diseños de negras que tienen connotación melódica. El ritmo forma parte del entramado armónico, melódico y textural y, en *Stmo. Cristo de la Expiración* incluye diseños de corchea con puntillo y semicorchea, típicos de la música militar.

## BIBLIOGRAFÍA

ARGÜELLES ÁLVAREZ, B. (2001) “Música y cine. La aportación de Pedro Braña Martínez” en LOLO, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol.1, (pp. 761-770). Madrid: Sociedad Española de Musicología.

AYALA HERRERA, I. Música de Palio: aproximación a la música para banda de la Semana Santa andaluza, *Cum fratre: Anuario de la Federación de Cofradías de Semana Santa de Guadix*, nº 1 (2007), pp. 70-81.

CAPARRÓS, J. M. y PORTER, M. (1981). *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

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 CAMPA CARMONA, R. (2010) “El universo simbólico del cortejo penitencial en la Semana Santa Hispalense”, en ALONSO, J. L. *et al* (coord.). *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II* (pp153-160). Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- DE LA CHICA, J. (1999). *La música procesional granadina*. Granada: Editorial Comares.
- 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”*, N° 3 (2018), pp.: 169-189, [Consulta: 27/11/2020], - <https://bit.ly/2C9F7LY>-
- DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Pedro Morales Muñoz (1923-2017) y *Esperanza Macarena*, paradigma de un estilo, *Revista Arte y Patrimonio “Hurtado Izquierdo”*, N° 4 (2019), pp.: 49-72, [Consulta: 27/11/2020], - <https://bit.ly/2n3PfBR>-
- DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Luis Lerate Santaella (1910-1994): el *Academicismo* en la marcha procesional, *Revista Arte y Patrimonio “Hurtado Izquierdo”*, N° 5 (2020), pp.: 54-80, [Consulta 29/12/2020], -<https://bit.ly/38OXcAw>-
- DE PEDRO, D. (2013). *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.
- FRAILE PRIETO, T. *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Olarte Martínez, M., dir. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca, 2008.
- GALLEGO GALLEGU, A. Datos para el análisis de “Fanfare sobre el nombre de Arbós” de Manuel de Falla. *Quodlibet: revista de especialización musical*, n° 53 (2013), pp.: 45-67.
- GARCÍA LÓPEZ, O. Norberto Almandoz (1893-1970), figura central de la vida musical sevillana. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, Tomo 99, n° 300-302 (2016), pp. 367-390.
- GONZÁLEZ COBAS, M. (1999). *Braña Martínez, Pedro*, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (p. 674) Madrid: SGAE, vol. 2.
- GUTIÉRREZ JUAN, F. J. (2009). *La Forma Marcha*. Sevilla: Álvarez Beigbeder Editores y Consultores.
- GUTIÉRREZ CORDERO, R. y ROJAS RODRÍGUEZ, D. La inauguración del Parque de María Luisa: contexto social y musical en la Sevilla de principios del siglo XX. Un aporte a la educación no formal. *Espacio y Tiempo. Revista de Ciencias de la Educación, Artes y Humanidades*, n° 28 (2014), pp.: 121-146.

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

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

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 GONZÁLEZ, J. *Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*. Martín Moreno, A., dir. Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 2009.

LORITE CRUZ, P. J. Las iconografías fundamentales de la Semana Santa. *Religiosidad Popular: Cofradías de penitencia*, Vol. 2 (2017), pp.: 847-864.

ORIOLA VELLÓ, F. Las bandas militares en la España de la Restauración (1874-1931). *Nasarre: Revista aragonesa de musicología*, nº 30 (2014), pp.: 163-194.

OTERO NIETO, I. (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. “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.

PALOMINO ARJONA, M. (2019). *Dramaturgia contemporánea asturiana*. Lulu.com.

ZAMACOIS, J. (1959). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor.

## WEBGRAFÍA

COMAS, J. (en línea): *La Banda Municipal recupera una obra de Braña*, en ABC Pasión de Sevilla - <https://bit.ly/2Km6qe0> - [Consultado 29/12/2020].

GARCÍA-AVELLO HERRERO, R. (en línea): *Pedro Braña Martínez*, en Biblioteca Nacional de España - <http://dbe.rah.es/biografias/34279/pedro-brana-martinez>- [Consultado 28/11/2020].

PATRIMONIO MUSICAL (en línea): *Pedro Braña Martínez*, - <http://www.patrimoniomusical.com/bd-autor-18>- [Consultado 23/12/2020].

ANEXO 1

*Santísimo Cristo de la Expiración* *Marcha de Colradia* P. Braña

*Marcha de Colradia*

Flautin  
Flautas  
Oboes  
Clarineto Sob.  
id 1.<sup>a</sup>  
id 2.<sup>a</sup>  
id 3.<sup>a</sup>  
id Bajo  
Soprano  
Saxo alto mi b  
id tenor  
id baritono  
Fagot  
Trompas en fa  
Trombones 1.<sup>o</sup>  
id 2.<sup>o</sup>  
Trompetas si b  
Trombones 1.<sup>o</sup> y 2.<sup>o</sup>  
id 3.<sup>o</sup>  
Bombardino  
Bajos  
Zimbales FA-DO  
Caja  
Bumbo y Plato

Anexo 1: Inicio de *Santísimo Cristo de la Expiración* de Pedro Braña. Ejemplo de instrumentación. Partitura General. Manuscrito del compositor.

# EL RETABLO DE SAN JOSÉ DE LA IGLESIA DE SAN FELIPE NERI DE MÁLAGA EN EL CONTEXTO DEL BARROCO DIECIOCHESCO ANDALUZ. APUNTES ACERCA DE SU ORIGEN, MORFOLOGÍA E INFLUENCIAS ESTÉTICAS

The altarpiece of Saint Joseph in the church of Saint Philip Neri of Malaga in the context of the andalusian eighteenth-century baroque. Notes about its origin, morphology and aesthetic influences

Alfredo Lara Garcés, Universidad de Málaga

Fecha recepción: 11/12/2020

Fecha aceptación: 8/01/2021

**RESUMEN:** En el antiguo oratorio de la Congregación de los Felipenses, actual iglesia parroquial de San Felipe Neri, se conservaba hasta 1931 el retablo de San José, una obra de finales del siglo XVIII cuyo diseño suscribía los patrones compositivos y ornamentales ensayados por el escultor malagueño Fernando Ortiz en el retablo de la capilla de San Rafael de la Catedral de Málaga. En este artículo se incorporan datos inéditos en torno al promotor de la pieza, su morfología y el origen de las influencias que determinaron su aspecto.

**PALABRAS CLAVE:** Retablo, Barroco, Oratorianos, Fernando Ortiz, Siglo XVIII, Málaga.

**ABSTRACT:** In the old temple of the Congregation of the Oratorians, current parish church of Saint Philip Neri, the altarpiece of Saint Joseph was preserved until 1931, a work from the late 18th century whose design subscribed to the compositional and ornamental patterns tested by the sculptor Fernando Ortiz in the altarpiece of the Chapel of Saint Raphael of the Cathedral of Malaga. This article incorporates unpublished data about the promoter of the piece, its morphology and the origin of the influences that determined its appearance.

**KEY WORDS:** Altarpiece, Baroque, Oratorians, Fernando Ortiz, 18<sup>th</sup> century, Malaga.

## 1.- CONTEXTO ARQUITECTÓNICO: EL TEMPLO DE SAN FELIPE NERI

Hacia la segunda mitad del siglo XVIII se llevaba a cabo la ampliación de la iglesia de los felipenses de Málaga. Desde 1739, la Congregación había contado con un oratorio de reducidas dimensiones y planta centralizada, el cual pasará a convertirse tras su extensión en la capilla mayor del nuevo recinto. Este templo había sido edificado en origen, entre 1720 y 1730, bajo el patrocinio del segundo Conde de Buenavista, Antonio Tomás Guerrero Coronado y Zapata, dentro de su propia casa-palacio. La pequeña iglesia contaba con una cripta u oratorio subterráneo, cuyos espacios se destinaron a las actividades desarrolladas por la Escuela de Cristo. Tiempo después, concretamente en el citado año de 1739, y tras la petición expresa del obispo, el cardenal Gaspar Molina y Oviedo, será cedida a los oratorianos con motivo de la instalación de la congregación en la ciudad (Rodríguez Marín, 2000: 388). No obstante, en 1744 las necesidades espaciales de la comunidad ya debían ser acuciantes, por lo cual a partir de 1755 se proyecta la extensión de la iglesia<sup>57</sup>.



Fig. 1: *Iglesia de San Felipe Neri* (vista del interior antes de mayo de 1931), Felipe de Unzurrunzaga (atribución), Antonio Ramos y José Martín de Aldehuela. Hacia 1720-1790. Málaga. Foto: Legado Tembours [LT].

<sup>57</sup> Estudios pormenorizados sobre la Congregación del Oratorio y su implantación en Andalucía, son los trabajos de: MARTÍN RIEGO, M. y RODA PEÑA, J. (2003). *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: historia y patrimonio*. Córdoba: CajaSur y DÍAZ GÓMEZ, J. A. (2021). *El Oratorio de San Felipe Neri de Granada. Historia y patrimonio de una fundación perseguida*. Granada: Comares.

La ampliación de esta capilla primigenia, de planta octogonal cubierta con cúpula sobre amplio tambor cilíndrico y atribuida al arquitecto y entallador Felipe de Unzurrunzaga, se materializó a través de una espaciosa nave de planta oval cubierta con bóveda elíptica, trazada en origen por los sucesivos maestros mayores de la Catedral, José de Bada y, sobre todo, Antonio Ramos (Camacho Martínez, 1998: 54). La obra sufrirá numerosas interrupciones y hacia 1775, ya con los muros alzados hasta el nivel de la cubierta, intervendrá el arquitecto Ventura Rodríguez aportando un nuevo diseño adaptado a lo planeado y construido hasta el momento por Ramos. Sin embargo, el proyecto neoclasicista del matritense no será llevado a cabo en su integridad, siendo el Maestro de Obras del Obispado, José Martín de Aldehuela, el que finalmente se encargue de dirigir y terminar la fábrica hasta su inauguración en 1785. Aldehuela dotará al templo de un elegante lenguaje barroco-clasicista, con decoración rococó, alejado del academicismo dibujado por Rodríguez (Camacho Martínez, 2014: 191-196), matizado puntualmente por algunos elementos ornamentales y las esculturas, pinturas y retablos que permanecían de la fase primigenia de la iglesia.

En este sentido, hasta los saqueos producidos en 1931 y 1936, el primitivo oratorio –ya como capilla mayor– presentaba siete altares repartidos en torno al presbiterio –uno por cada lado del octógono a excepción obvia de la embocadura de unión con la nave elíptica– siendo el que cerraba la cabecera de mayor tamaño y profundidad al coincidir con el espacio de la capilla mayor originaria. En el centro se erigió un tabernáculo marmóreo, terminado en 1795 y atribuido al propio Aldehuela, que colmaba las aspiraciones de la Congregación del Oratorio en cuanto a la plasmación de un mensaje simbólico de signo ilustrado a través del espacio centralizado elegido (Sánchez López, 2001: 75).

Dichos altares se alzaban con retablos barrocos de madera tallada, dorada y policromada de orden estípitesco, donde los cuatro que se disponían de manera axial al *ciborium* enmarcaban grandes lienzos con las representaciones de *San Ildefonso*, *San Carlos Borromeo*, *San Alfonso María Liguori* y *San Nicolás de Bari*. Los tres restantes –los dos que flanqueaban enfrentados los costados del presbiterio y el que actuaba como retablo mayor del conjunto– contenían las imágenes escultóricas de un *Ecce-Homo* de busto; una *Dolorosa* también de medio cuerpo, titular original de la congregación de los servitas y adscrita al catálogo de Pedro de Mena; y el *retablo de las Ánimas* presidido por un *Crucificado* con otra *Dolorosa* a sus pies y *San Felipe Neri* en el ático (Romero Torres, 2017: 182).

Estos retablos, realizados según unas pautas estilísticas y formales comunes, coincidían ornamental y compositivamente con otras obras de la ciudad del primer tercio del siglo XVIII, como por ejemplo el conjunto de retablos menores de la Basílica de la Victoria; la deslumbrante «mampara» lignaria que cubría los muros de la capilla de la Misericordia en la iglesia del Carmen; o el retablo mayor de la capilla del Hospital de Santo Tomás<sup>58</sup>. Probablemente, la figura de Felipe de Unzurrunzaga,

---

<sup>58</sup> Las tallas menudas pero ricamente trabajadas; la disposición estratégica de las mismas a modo de carnosos florones y ramos vegetales sobre fondos de escaso relieve arquitectónico; los alzados con estípites adosados de pequeño tamaño pero muy elaborados y ornamentados; o la presencia de entablamentos quebrados y gruesas molduras mixtilíneas son algunos de los elementos que denotan

activo tanto en San Felipe Neri como en el santuario victoriano y la capilla carmelita (Camacho Martínez, 2012: 71 y 93), estuviera detrás de dichas concomitancias, sobre todo teniendo en cuenta su importante papel dentro de la arquitectura lignaria local y regional como posible autor de una de las primeras piezas que incorporará la presencia de estípites exentos con un sentido estructural: el *Trono-Baldaqino de la Virgen de la Victoria*<sup>59</sup> (Romero Torres, 2008: 420).



Fig. 2: *Retablo de la Virgen de los Dolores* (destruido). Anónimo, con esculturas de Pedro de Mena. Hacia 1730. Iglesia de San Felipe Neri, Málaga. Foto: Archivo Consejo Superior de Investigaciones Científicas [CSIC].

cierta vinculación estética entre estas piezas. Del mismo modo encontramos sospechosas coincidencias en la manera de resolver los áticos entre los retablos de dichos conjuntos que contenían grandes lienzos.

<sup>59</sup> Su temprana fecha de terminación, hacia 1699, llevó a investigadores como el profesor John Moffit de la Universidad de Texas a ampliar la innovación morfológica del trono-baldaqino victoriano al resto de la retablistica española. En Camacho Martínez, 2008: p. 332.

Por su parte, en la nave congregacional se disponían otros cinco retablos, dos de ellos en el muro del evangelio –a ambos lados de la puerta lateral– y los otros tres en el de la epístola –ocultando el que nos ocupa en este trabajo la puerta de dicho lado–. Los dos primeros se dedicaron a *Nuestra Señora de los Dolores*<sup>60</sup>; titular vicaria de la Venerable Orden Tercera de Siervos de María realizada por el escultor Fernando Ortiz hacia 1754-1757; y a *San Juan Nepomuceno*; también obra del maestro malagueño; mientras que los segundos lo hacían a *San Felipe Neri*, *San José* y el *Sagrado Corazón de Jesús*<sup>61</sup> (Romero Torres, 2017: 182). Estas ensambladuras presentaban un diseño homogéneo de estilo barroco-clasicista con soportes neóstilos, ornamentación rococó de grandes rocallas doradas y acabado polícromo simulando mármoles y jaspes. El paralelismo estético de estas piezas con el aspecto final del propio templo, entroncan su diseño con la dialéctica de Martín de Aldehuela, así como con algunos elementos compositivos y decorativos empleados por el maestro en otros retablos de su mano, como por ejemplo el dedicado a *San Sebastián* en la Catedral malagueña<sup>62</sup>. Sin embargo, el retablo de la capilla de San José, tanto por su diseño como por su ubicación, debió diferenciarse del resto de altares de la nave significativamente, como veremos.

## 2.- ORIGEN DEL ALTAR Y RETABLO DE SAN JOSÉ

Situado, como se ha apuntado, en el centro del testero de la Epístola, frente a la puerta lateral norte del templo y flanqueado por los retablos de San Felipe Neri y el Sagrado Corazón, será dedicado a altar sacramental hasta su lamentable destrucción el 12 de mayo de 1931 (Jiménez Guerrero, J., 2006: 131-132 y 367-368). El origen de esta capilla se relaciona con el patronazgo de la misma por parte de don Juan de Velasco y Dueñas, personaje importante e influyente dada su posición al servicio de la Corona como tesorero de armadas, fronteras y presidios menores de África. Natural de la villa de Coín, debió ser además un hombre de cierta cultura al poseer una rica y copiosa biblioteca, cuyo inventario se practicaba con motivo de la escritura testamentaria que el propio Velasco dejaba signada ante el escribano público José Ruiz de la Herrán el 14 de agosto de 1790. En dicho documento, certificaba su deseo expreso de ser enterrado junto a su esposa en la bóveda de enterramiento que los Padres Felipenses poseían en el oratorio de la congregación, en virtud del

---

<sup>60</sup> Una fotografía anterior a 1931 perteneciente al fondo documental del *Legado Temboury* revela que la *Dolorosa* compartía su hornacina con un *Crucificado* de mediano tamaño del que no se tienen referencias por el momento.

<sup>61</sup> El retablo de San Juan Nepomuceno se completaba con las esculturas de *San Pascual Bailón* y *San Juan de Dios* en las hornacinas laterales y el busto del *Cristo de los Afligidos* en una urna sobre la mesa de altar. Por su parte, el del Sagrado Corazón presentaba un esquema similar con las imágenes de *San Juan Bautista* y *San Antonio de Padua* en los laterales y una urna con un *Niño Jesús* sedente sobre la mesa. En Romero Torres, 2017: pp. 182-183.

<sup>62</sup> Este retablo fue diseñado por el arquitecto hacia 1782 bajo la donación del canónigo Juan Altamirano, colocándose en un costado del cancel de la puerta de las cadenas. Actúa como retablo-marco de un gran lienzo del pintor Jacopo Palma realizado en 1596. En Sauret Guerrero, 2003: pp. 182-183. La mayor concomitancia con los retablos de la nave elíptica de San Felipe Neri reside en el penacho coronado con un rompimiento de gloria centrado con el símbolo de la *Santísima Trinidad* entre nebulosas y flameros solares.

patronato que el matrimonio ejercía sobre la capilla y el altar de San José que además declaraba haber construido y guarnecido a su costa:

*«En Ygual conformidad Queremos que a Nuestrros cadaveres se les de Sepultura Eclesiastica, en la Boveda que Sirve de Entterramientto, a los Padres del Oratorio, y Congregacion de San Felipe Nery de esta ciudad, mediante tenerlo asi tratado, y combenido con los mismos Padres en virtud del Patronatto de la Capilla, y Altar del Glorioso Pattriarca Señor San Josef., Zitta en su Yglecia, Edificada, y Decorada, a Nuestras Propias Expensas/y haver Dottado Luz Permanentte en su Lampara».*

Debió ostentar el patrocinio de la capilla al menos desde 1781, año en el que, según verifica en otra de las cláusulas del codicilo, instaura la obligación de dotar anualmente con seis arrobas de aceite la lámpara del Santísimo que se reservaba en dicho espacio:

*«Y por Quanto yo el D<sup>o</sup>. Juan ottorgante por Escriptura que Zelebré ante dho Escrivano D<sup>o</sup>. Josef. Anasttacio d Sixttos [aparece como Zistos en otros apartados] en Diez, y Seis de septtiembre del año pasado de mil Settezientos, Ochenta, y Uno, Constituy formal obligacion, a dar, y entregar annualmente Seis arrobas de Aseytte para la Lampara del Santtissimo que se reserva en Nuestrra Capilla del Pattriarca S<sup>or</sup>. San Josef. de Que somos Patronos en la Yglecia Nueva del Oratorio de San Felipe Nery de esta ciudad, por las causas, y Razones que por menor se Expresan y Declaran en la Zittada Escriptura»<sup>63</sup>.*

Fallecido finalmente el 23 de enero de 1794, el documento notarial redactado cuatro años antes dejaba constancia de su relación con otras comunidades religiosas de la ciudad, declarándose síndico del convento y religiosos de San Pedro de Alcántara, junto al cual poseía una casa con fachadas a la plaza del mismo nombre y a la calle de Carretería. Además entre sus numerosos bienes dejaba una heredad de huertas, olivar y viñas en Coín, titulada precisamente con el nombre de *Cerrillo de San José*, por lo que parece evidente la devoción que durante su vida había profesado por el «Glorioso Patriarca». Debió por lo tanto erigirse este retablo entre 1781 y 1790, coincidiendo con la terminación e inauguración de la ampliación de la iglesia.

### **3.- ANÁLISIS MORFOLÓGICO E ICONOGRÁFICO**

Solo se conoce su aspecto parcialmente, gracias a tres fotografías anteriores a los años treinta, realizadas por Ricardo de Orueta y centradas en las esculturas que cobijaban sus hornacinas, y otra, perteneciente al Legado Temboury, del estado en que quedó la pieza tras los asaltos de mayo de 1931. No existen, por lo tanto, evidencias visuales del retablo en su integridad, a pesar de lo cual es posible identificar su composición general tanto a través de los citados testimonios gráficos como por su extrema semejanza con la obra retablística tomada de referencia para su diseño. Así pues, sobre una predela de planta muy movida se alzaba el cuerpo principal dividido en tres calles por columnas de orden clásico, siendo la central de

---

<sup>63</sup> Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), Escribanía de José Ruiz de la Herrán, Leg. 3458, Escritura de testamento del 14 de Agosto de 1790, fols. 1-18.

mayor amplitud que las laterales. Remataba el conjunto un voluminoso peinazo a modo de ático sobre la calle central.

El banco se centraba con un Sagrario de planta mixtilínea, flanqueado por los distintos basamentos de los elementos tectónicos del cuerpo superior: los plintos de las columnas laterales, las peanas apiramidadas de las hornacinas y los apoyos amensulados que permitían adelantar las columnas dobladas de la calle central sobre el plano del retablo. En el piso principal las calles laterales se centraban con hornacinas de medio punto de escasa profundidad, compensada esta con la incorporación de arquitecturas fingidas sobre los fondos planos. Moldurando los arcos de las hornacinas se situaban elegantes tallas doradas de rocallas, las cuales se coronaban con óculos de fondos de diseños geométricos estrellados y orlados igualmente con rocallas. La calle central, articulada por las ya citadas columnas dobladas y voladas, presentaba un gran arco de medio punto de intradós cajeado bajo el cual se cobijaba la hornacina principal. Esta se enmarcaba a su vez por soportes del mismo diseño, pero menor escala, que sostenían fragmentos de entablamentos rematados en frontones partidos avenerados terminados con volutas.

Todas las columnas decoraban sus fustes lisos con medallones y festones de rocallas en relieve y, aunque se desconoce el orden de los capiteles, por analogía con los soportes de la hornacina central debieron ser corintios. Estos elementos sostenían un entablamento muy quebrado, tanto en planta como en alzado, que en los tramos de las calles laterales daba paso a sendos fragmentos de frontones partidos con volutas rematados en jarrones, actuando como elementos de enlace con el cuerpo elevado del peinazo. Este ático se desarrollaba con pilastras festoneadas de capiteles amensulados que enmarcaban un amplio plafón mixtilíneo, coronado con volutas y resaltado a modo de placa recortada, en cuyo centro se disponía un gran rosetón con rompimiento de gloria. Los documentos conservados no permiten discernir qué elemento haría las veces de cimera del conjunto, pero la semejanza de este último cuerpo con los del resto de retablos de la nave haría plausible que se tratara de una gran rocalla abierta y dorada.



Fig. 3: *Retablo de San José* (fotomontaje aproximado de la composición general del cuerpo principal según las fotografías parciales conservadas). Anónimo, escultura de Fernando Ortiz y Juan de Salazar para las figuras de San Joaquín y Santa Ana. Hacia 1781. Iglesia de San Felipe Neri, Málaga. Fotos: CSIC.

En cuanto al repertorio temático e iconográfico del retablo, este se materializaba a través de tres imágenes escultóricas de bulto redondo, siendo la que presidía la hornacina principal la del titular de la capilla: *San José con el Niño*, mientras en las laterales aparecían *San Joaquín* y *Santa Ana con la Virgen Niña*, respectivamente. La figura de *San José* suscribía los patrones tradicionales de su iconografía, apareciendo con rostro maduro y barbado, vistiendo túnica de color rojo oscuro con botonadura, manto «plomeado» y botines. Sujetaba con su mano derecha la vara florida, mientras sobre el brazo izquierdo sostenía al *Niño Jesús*, el cual enarbolaba una cruz y vestía ropajes de tela. No obstante, la resolución plástica y compositiva de los volúmenes de la pieza, así como el tratamiento de los cabellos y las vestiduras talladas, revelaban los grafismos personales del escultor malagueño Fernando Ortiz.

La discordancia entre el periodo de ejecución del retablo y los años de existencia del imaginero, plantean la posibilidad de que un hombre piadoso y devoto del santo como Juan de Velasco y Dueñas poseyera con anterioridad una imagen que más tarde entronizara en su capilla, pero la información proporcionada por el patrón sobre su pía obra no cita nada al respecto. Además, la amistad trabada por Ortiz con el Padre Cristóbal de Rojas –dinamizador del instituto oratoriano en Málaga (Santos Arrebola, 1990: 71-73)– durante la década de 1750 le procuraría la realización de diversas obras con destino a las capillas del templo de la congregación, caso de las citadas imágenes de la *Virgen de los Dolores* y *San Juan Nepomuceno* (Santos Arrebola, 1990: 110), por lo que la de *San José* estaría en poder de los felipenses con anterioridad al adorno de la capilla. Precisamente, por el estudio de los drapeados la escultura ha sido adscrita al quehacer del artista entre 1750 y 1756, con antelación a su nombramiento como académico de escultura tras la estancia temporal en el taller del Palacio Real de Madrid (Romero Torres, 2017: 189).

Por el contrario, las figuras de los padres de la Virgen –representados a la manera tradicional como un anciano de barba y cabellos canos, el *San Joaquín* y una mujer de avanzada edad y vestuario monjil, la *Santa Ana*– parecían responder a la mano de otro artista, quizás más avanzado en el tiempo que el maestro Ortiz y por lo tanto en consonancia con el periodo de ejecución del retablo<sup>64</sup>. En conjunto el programa iconográfico sintetizaba parcialmente las representaciones de la Sagrada Familia de Cristo y la Parentela de la Virgen.

---

<sup>64</sup> José Luis Romero Torres atribuye dichas imágenes al escultor granadino Juan de Salazar, activo en la Catedral de Málaga durante la década de 1780 vinculado a las labores escultóricas del retablo de la capilla de la Encarnación y de las cajas de los órganos. En Romero Torres, 2015: p. 190. Aunque no desarrolla dicho planteamiento, probablemente base sus hipótesis en el estudio comparativo de algunos aspectos formales y compositivos de las imágenes marmóreas de *San Ciriaco* y *Santa Paula* del citado retablo catedralicio, adjudicadas al quehacer de este escultor, cuyos drapeados y *contrappostos* se acercan a los de los padres de la Virgen del retablo del Oratorio.



Fig. 4: *San José con el Niño*. Fernando Ortiz. Hacia 1750-1757. Retablo de San José. Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Foto: [CSIC].



Fig. 5: *San Joaquín*. Juan de Salazar (atribución). Década de 1780. Retablo de San José. Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Foto: [CSIC].



Fig. 6: *Santa Ana y la Virgen Niña*. Juan de Salazar (atribución). Retablo de San José. Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Foto: [CSIC].

#### **4.- EL INFLUJO DEL RETABLO DE SAN RAFAEL DE FERNANDO ORTIZ Y SU CONEXIÓN CON UNA OBRA DE DUQUE CORNEJO**

La vinculación de este retablo con la figura de Fernando Ortiz no se limitaba a la escultura del titular de la capilla, ya que su diseño respondía a una versión bastante fidedigna –sobre todo en los detalles ornamentales del cuerpo principal–, pero de menor escala y ambición compositiva, del *Retablo de San Rafael* trazado y ejecutado por el maestro para la capilla homónima de la Catedral malacitana. Situado concretamente en la segunda capilla de la nave del Evangelio –desde el crucero hacia los pies– el origen de esta máquina lignaria va estrechamente ligado a las obras de conclusión del templo mayor. Así pues, conforme se fue finalizando el proceso constructivo de las naves catedralicias, y por consiguiente el de las capillas que las jalonaban, estas comenzaron a equiparse ornamental y litúrgicamente, incluso antes de la unión de la fábrica nueva con la vieja (Sauret Guerrero, 2003: 169).

Este será el caso de la capilla de San Rafael, la cual sería cedida por el cabildo catedralicio al canónigo lectoral Francisco Enríquez Luna tras su petición en el año 1763. Enríquez, en su solicitud, informaba del deseo de instalar en una de las nuevas capillas, una magnífica imagen que poseía del *Arcángel San Rafael* realizada por el insigne escultor Fernando Ortiz (Llordén Simón, 1960: 294). Tras ello, y para completar el adorno de la misma, el canónigo encargará la elaboración de un altar y retablo al propio Ortiz, convirtiéndose la capilla en una de las primeras en presentarse amueblada tras la unión de la obra nueva con la antigua (Sauret Guerrero, 2003: 169). Se trataba de un retablo-baldaquino compuesto por un cuerpo principal dividido en tres calles con columnas jaspeadas de capiteles corintios y decoración dorada rococó. En la calle central, adelantada sobre la rasante del resto del retablo, se disponía a modo de baldaquino un pseudo-templete inserto en un gran nicho sostenido por columnas corintias de menor tamaño, que cobijaba la imagen escultórica de *San Rafael*.

Como basamento de dicha estructura se dispuso una gran peana bulbosa decorada con elegantes rocallas y tornapuntas con cabezas de querubes en los chaflanes. Se remataba este volumen con una superposición de frontones partidos y recogidos en volutas. Por su parte, en las calles laterales las imágenes escultóricas de *Tobías* y su padre *Tobit* se asentaban en hornacinas cuyos fondos simulaban arquerías, y encima de ellos se perforaban óculos con vidrios geométricos de dibujo estrellado. Sobre este cuerpo principal se elevaba un esbelto penacho a modo de ático, apoyado en un entablamento muy quebrado, donde un tondo con el relieve de *San Rafael*, *Tobías* y *Tobit* centraba todo el conjunto. Este era coronado de nuevo por frontones partidos recogidos en volutas. Flanqueando dicho relieve se situaban ángeles con trompetas y como cimera de todo ello la *Alegoría de la Caridad* rodeada de ángeles. Por último, en los extremos del retablo se asentaban esculturas de *Ángeles* portando cornucopias.

Todo el retablo estaba realizado en madera jaspeada, que imitaba a través del policromado la piedra de Lanjarón, y numerosas rocallas doradas sobre fondo blanco que enmarcaban cada uno de los diferentes espacios arquitectónicos. Tanto el diseño como la ejecución fueron realizados por Ortiz entre 1764 y 1768, cuando este se

encontraba ejecutando diversos encargos para la catedral, como por ejemplo los relieves de las puertas del crucero (Sauret Guerrero, 2003: p. 169), y asesorando al cabildo en diversas cuestiones relacionadas con los materiales pétreos empleados en la nueva fábrica (Llordén Simón, 1960: pp. 295 y 296).

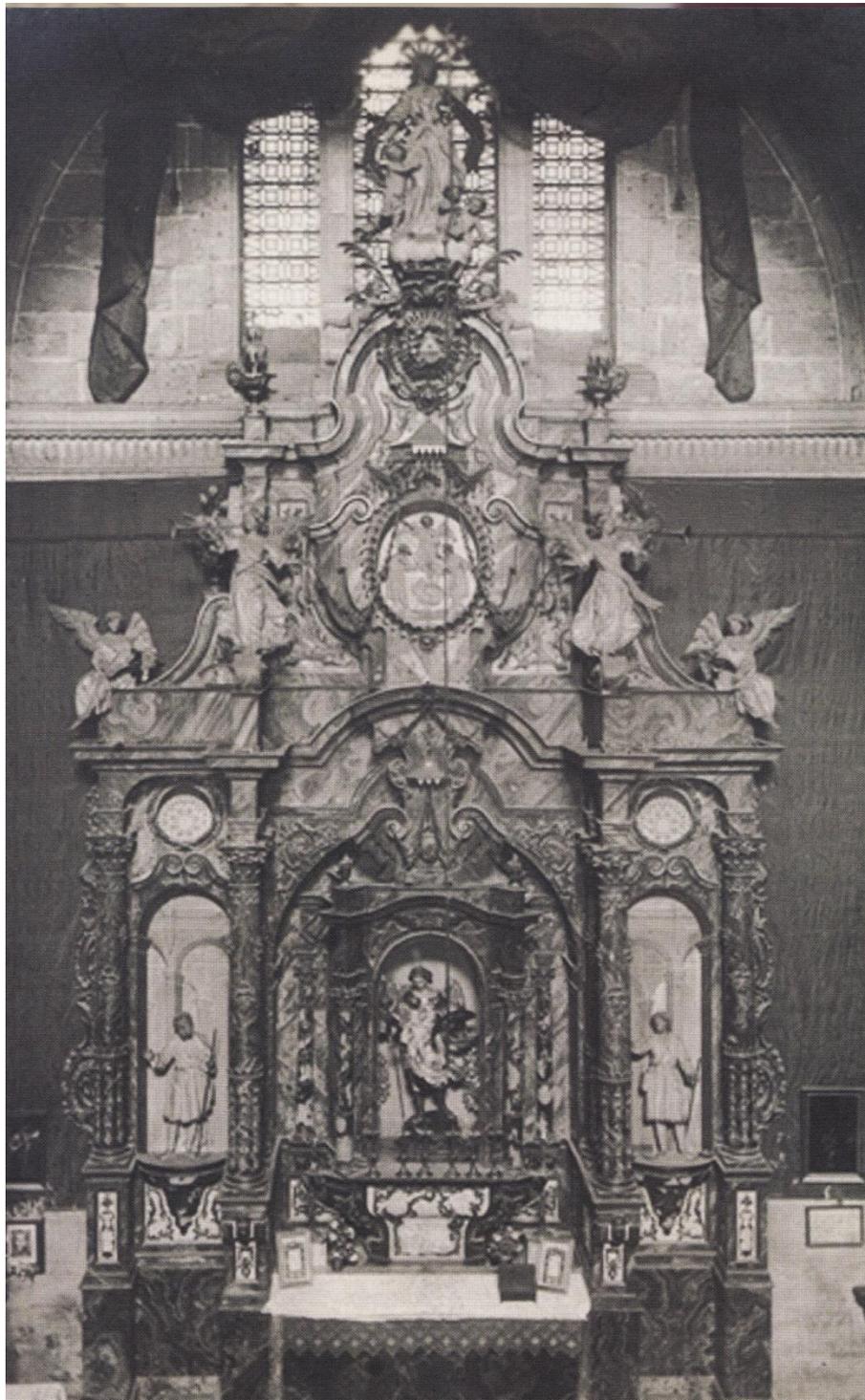


Fig. 7: *Retablo del Arcángel San Rafael* (destruido). Fernando Ortiz. 1764-68. Catedral de la Encarnación. Málaga. Foto: Archivo Cabildo Catedral de Málaga.

A la vista de la descripción morfológica del piso principal del retablo catedralicio, no se puede negar la más que evidente similitud con el del Oratorio de San Felipe Neri, habida cuenta de que incluso en las partes menos parecidas de la estructura se insertan elementos ornamentales análogos. Este será el caso del peinazo del retablo de San José, el cual a pesar de suscribir un lenguaje homogéneo con los otros altares de la nave congregacional, incorporaba y adaptaba piezas del modelo de Ortiz tales como los jarrones que remataban los extremos o la placa recortada que servía de base al medallón central. Caso aparte merecen las hornacinas de las calles laterales, verdadero nexo de unión entre ambas piezas –dada su extrema semejanza– y también entre dos de los maestros más rutilantes de la plástica andaluza dieciochesca.

Nos referimos en concreto al recurso implementado por Fernando Ortiz en los fondos de las hornacinas laterales del retablo catedralicio, resueltos con la incorporación de arquitecturas fingidas en perspectiva para dotar de profundidad a dichos nichos y de paso enriquecer plásticamente la ya de por sí agitada planta del conjunto. No sería descabellado que un artista del nivel de Ortiz conociera alguna de las estampas grabadas en Italia en torno a la representación escenográfica de perspectivas angulares, sobre todo habiendo vuelto ya –en el momento de producirse el encargo del retablo de San Rafael– de su estancia en el taller del Palacio Real de Madrid bajo la supervisión de Juan Domingo Olivieri, donde adquirirá una serie de rasgos italianizantes que determinarán su plástica escultórica posterior (Sánchez López, 2010: 54-56).



Fig. 8: *Retablo del Arcángel San Rafael* (detalle del cuerpo principal). Fernando Ortiz. 1764-68. Catedral de Málaga. Málaga. Foto: [LT].

En este sentido tampoco es descartable que Ortiz se viera sugestionado por el deslumbrante complejo escenográfico del *Monumento de Semana Santa* instalado precozmente en otra de las capillas de la obra nueva, entre 1740 y 1741. Diseñado por Antonio Ramos su finalidad radicaba en el deseo del cabildo catedralicio de acabar con la provisionalidad de esta pieza y su consiguiente deterioro, componiendo para ello el futuro Maestro Mayor una máquina lignaria permanente, a modo de retablo, cuya estructura simulaba el cuerpo absidual de un templo basilical. Tomando un orden columnario neóstilo como referencia, las arquerías del piso bajo proyectaban un auténtico deambulatorio en torno al templete central, mientras en el cuerpo superior estas aparecían definidas por arquitecturas fingidas en perspectivas ilusionistas que prolongaban visualmente el espacio. Probablemente el conocimiento de los repertorios de grabados italianos y centroeuropeos de vistas arquitectónicas inspiraría a un profesional como Ramos de sobrada cultura y completa formación técnica y artística para idear semejante montaje escenográfico lignario (Sánchez López, 2012: 95-99).

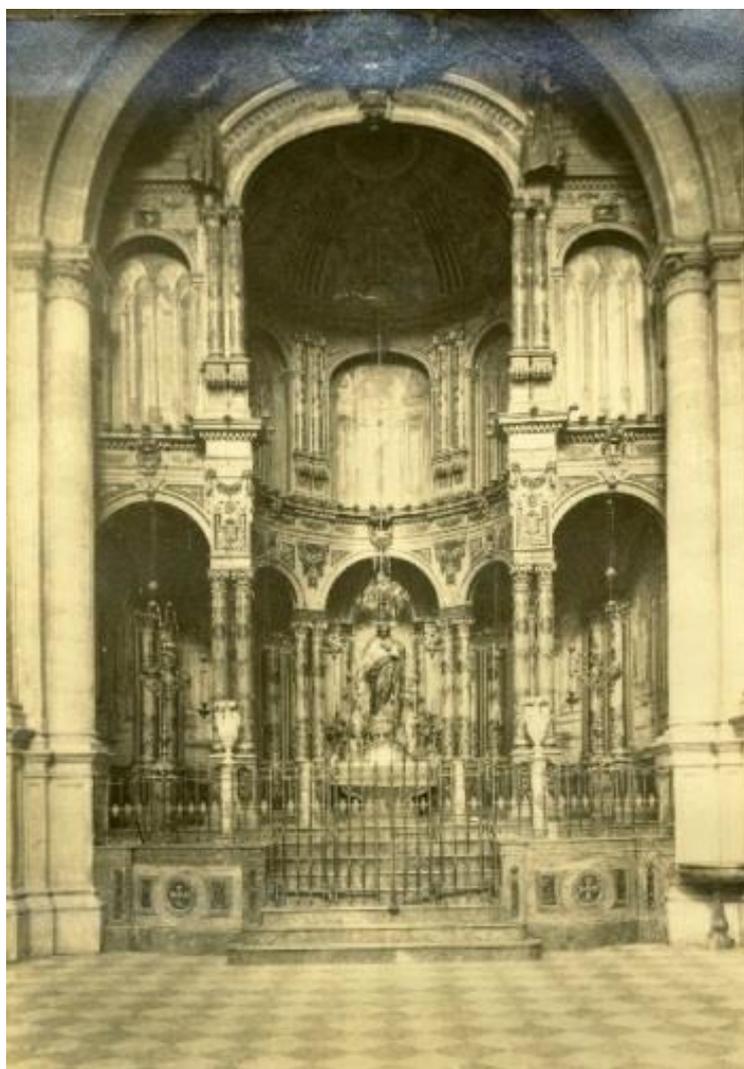
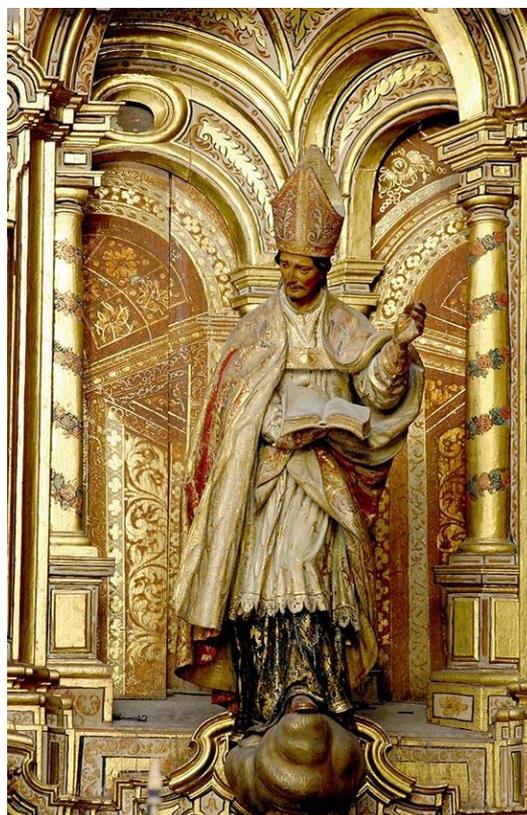


Fig. 9: *Retablo del Monumento de Semana Santa* (destruido). Antonio Ramos. 1741. Catedral de la Encarnación. Málaga. Foto: Archivo Histórico Municipal de Málaga.

No obstante, encontramos una obra precedente, y más alejada geográficamente, que bien pudo servir de referente a Ortiz para el diseño de las hornacinas y la composición básica del retablo catedralicio: el *Retablo de la Virgen de la Antigua* de la Catedral de Granada realizado por Pedro Duque Cornejo<sup>65</sup> entre 1716 y 1718 (García Luque, 2013: p. 239). En efecto, en esta pieza de importancia capital dentro de la evolución de la retablística barroca de la primera mitad del siglo XVIII, no solo en el ámbito granadino sino también en Andalucía occidental (Herrera García, 2001: p. 393), el escultor y tracista sevillano desarrolla lo aprendido tras su contacto con el arquitecto Francisco Hurtado Izquierdo incorporando nuevos conceptos escenográficos derivados de su experiencia en las Cartujas de Granada y El Paular. Del mismo modo se registra su posible conocimiento de grabados sobre perspectiva arquitectónica teatral del pintor Andrea Pozzo para la realización de las complejas vistas angulares de las hornacinas laterales (Herrera García, 2001: 394).



Figs. 10 y 11: *Detalle de las hornacinas laterales del retablo de la Antigua*. Pedro Duque Cornejo. 1716-1718. Catedral de Granada. Granada. Fotos: <https://catedraldegranada.com/la-catedral/capillas-y-altares-perimetrales/nuestra-senora-de-el-antigua/>

<sup>65</sup> La figura de este maestro ha sido revisada, completada y actualizada en: GARCÍA LUQUE, M. (2018). *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y su obra (1678-1757)*. Granada: Universidad (Tesis doctoral).

En el retablo de la Catedral de Málaga, Ortiz incorpora estos elementos, y otros como los óculos sobre los nichos y el protagonismo del templete central adelantado, pero adaptando el delirio del modelo granadino al contexto de la segunda mitad de la centuria y a su propio lenguaje estético y artístico, a medio camino entre la depuración arquitectónica barroco-clasicista y el ritmo compositivo y el preciosismo ornamental rococós. En la versión del templo de San Felpe Neri, aún más avanzado en el tiempo, la presencia de las arquerías fingidas de las hornacinas se traduce en un diseño de mayor simplicidad –a tenor de lo que las esculturas dejaban mostrar– con perspectivas someramente fugadas y elementos arquitectónicos reducidos a su representación más básica.

No obstante, no pudo ser el autor de su hechura Fernando Ortiz, dado su fallecimiento una década antes del patronazgo ejercido por don Juan de Velasco sobre la capilla y su amueblamiento, por lo que se desconocen los motivos efectivos que llevarían al promotor coineño a plantear un proyecto inspirado directamente en el retablo catedralicio. Sin embargo, la imagen de la capilla de San Rafael una vez instalado el retablo de Ortiz, debió causar un fuerte impacto estético, teniendo en cuenta no solo el novedoso diseño y la calidad de su acabado y sus esculturas, sino también el hecho –ya comentado– de completar la primera de las capillas del nuevo cuerpo de naves del templo catedralicio tras más de un siglo de letargo en las obras de terminación. En efecto, el éxito de la pieza –al menos a nivel provincial– queda fuera de toda duda ya que poco tiempo después de su bendición, entre 1768 y 1769, le sería encargado al escultor malagueño un nuevo retablo para la villa de Alhaurín de la Torre tomando como referencia la citada obra:

*«Por este me obligo a hacer un Retablo para la Parroquial y Capilla Maior de Alhaurín de la Torre y según el Diseño que he manifestado en el precio de cinco mil y seiscientos Reales v<sup>n</sup>. el qual es de mi cargo darlo concluido de Dorado perfiles que correspondan y Jaspes imitados del natural según está el Retablo que tengo echo en la S<sup>ta</sup>. Yglesia Catedral de Málaga y Capilla de S<sup>or</sup>. S<sup>ta</sup>. Raphael advirtiendo que dh<sup>o</sup>. Retablo es de cargo de la Villa su conducción y el andamio que se ofresca para ponerlo y dorarlo. Advierto que nada que toque a Sagrario y Manifestador es de mi cargo, pues solo lo es el colocarlo, por ser obra que oy tienen echa en dh<sup>a</sup>. yglesia de Alhaurín. También son de mi cargo dos Niños para dh<sup>o</sup>. Retablo que ocupen los masisos de las dos primeras Columnas a cuias condiciones me obligo siendo de Cargo de Fábricas Maiores de esta S<sup>ta</sup>. Yglesia, la satisfacción y pago del mencionado valor de cinco mil y seiscientos R<sup>s</sup> v<sup>n</sup>. y dh<sup>a</sup> obra la dará concluida en el término de seis meses que se cumplen en todo el mes de Enero del año de 1769 y para que así conste lo firmé en Málaga en cinco días del mes de Agosto de 1768»<sup>66</sup>.*

Por documentos gráficos conservados se detecta igualmente la estela del retablo de San Rafael en otras piezas de la provincia que contienen elementos inspirados en este, como por ejemplo el desaparecido *Retablo de San Antonio* de la parroquia de la Asunción de Colmenar.

---

<sup>66</sup> Archivo Catedralicio de Málaga (ACM), Leg. 202. p. 6, Escritura de obligación del 5 de agosto de 1768, s/f.



Figs. 12 y 13: *Comparativa entre las hornacinas laterales del retablo de San Rafael y el retablo de San José.* Fernando Ortiz y Anónimo, respectivamente. 1764-68 y h. 1781. Catedral de Málaga e Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Fotos: [LT] y [CSIC].

## 5.- EPÍLOGO

En síntesis, el retablo de San José aúna en torno a sí tanto las experiencias acumuladas durante la evolución constructiva del templo de San Felipe Neri como el influjo de una de las obras más exitosas del panorama retablístico local de la segunda mitad del siglo XVIII. Lamentablemente, y como gran parte del patrimonio religioso de la ciudad de Málaga, acabaría siendo pasto de la barbarie durante los sucesos iconoclastas acaecidos entre el 12 y el 13 de mayo de 1931<sup>67</sup>.

---

<sup>67</sup> A excepción de las imágenes escultóricas de la *Virgen de los Dolores* de Fernando Ortiz y el *Cristo de los Afligidos*; los tondos con el *Apostolado* que corona las enjutas del alzado del presbiterio – atribuidos a Tiziano, según el propio Conde de Buenavista, o Guido Reni, ya en la actualidad-; y el tabernáculo de Aldehuela, se destruyó la práctica totalidad del mobiliario litúrgico, retablístico y escultórico de San Felipe Neri. Ver: Jiménez Guerrero, J. (2006). *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Málaga: Editorial Arguval; y (2011). *La destrucción del patrimonio eclesiástico en la Guerra Civil. Málaga y su provincia*, Málaga: Editorial Arguval.



Fig. 14: *Retablo de San José* (estado tras el saqueo del templo el 12 de mayo de 1931). Anónimo. Hacia 1781. Iglesia de San Felipe Neri. Málaga. Foto: [LT].

## FUENTES DOCUMENTALES

A.H.P.M., Escribanía de José Ruiz de la Herrán, Leg. 3458, Escritura de testamento del 14 de Agosto de 1790, fols. 1-18.

A.C.M., Leg. 202, p. 6, Escritura de obligación del 5 de agosto de 1768, s/f.

## BIBLIOGRAFÍA

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1998). “La promoción de la arquitectura religiosa, entre el auge y el inicio de la decadencia (1690-1810)”, en Sánchez-Lafuente Gémar, R. (coord.): *El Esplendor de la memoria. El Arte de la Iglesia de Málaga* (pp. 53-61). Málaga: Junta de Andalucía y Obispado de Málaga.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2008). “El convento de los Mínimos de Málaga, Santuario de la Victoria. El mecenazgo del Conde de Buenavista: Obra y símbolo”, en Camacho Martínez, R. (Dir.): *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga* (pp. 309-338). Málaga: Ayuntamiento de Málaga y Real Hermandad de Santa María de la Victoria.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2012). *El Barroco en Málaga. Arquitectura y urbanismo, Historia del Arte de Málaga*, Tomo 7. Málaga: Prensa Malagueña.

CAMACHO MARTÍNEZ, R. (2014). *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*. Málaga: Fundación Málaga.

DÍAZ GÓMEZ, J. A. (2021). *El Oratorio de San Felipe Neri de Granada. Historia y patrimonio de una fundación perseguida*. Granada: Comares.

GARCÍA LUQUE, M. (2013). “Aportaciones al taller de Pedro Duque Cornejo en Granada”, *Anales de Historia del Arte*, vol. 23 (pp. 229-241). Madrid: Departamento de Historia del Arte-Universidad Complutense de Madrid.

GARCÍA LUQUE, M. (2018). *Pedro Duque Cornejo: estudio de su vida y su obra (1678-1757)*. Granada: Universidad (Tesis doctoral).

HERRERA GARCÍA, F. J. (2001). *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII. Evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

JIMÉNEZ GUERRERO, J. (2006). *La quema de conventos en Málaga. Mayo de 1931*, Málaga: Editorial Arguval.

LLORDÉN SIMÓN, A. (1960). *Escultores y entalladores malagueños: Ensayo histórico documental (Siglos XV-XIX)*. Ávila: Ediciones de El Escorial.

MARTÍN RIEGO, M. y RODA PEÑA, J. (2003). *El Oratorio de San Felipe Neri de Sevilla: historia y patrimonio*. Córdoba: CajaSur.

RODRÍGUEZ MARÍN, F. J. (2000). *Málaga Conventual. Estudio histórico, artístico y urbanístico de los conventos malagueños*. Málaga: Editorial Arguval y CajaSur.

ROMERO TORRES, J. L. (2008). “La escultura y su entorno arquitectónico en la iglesia de la Victoria de Málaga”, en Camacho Martínez, R. (Dir.): *Speculum sine*

*macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga* (pp. 401-432). Málaga: Ayuntamiento de Málaga y Real Hermandad de Santa María de la Victoria.

ROMERO TORRES, J. L. (2015). “Ricardo de Orueta y el escultor Pedro de Mena”, *Boletín de Arte*, nº 36 (pp. 177-191). Málaga: Departamento de Historia del Arte-Universidad de Málaga.

ROMERO TORRES, J. L. (2017). *Fernando Ortiz. Un escultor malagueño del Siglo XVIII*. Osuna: Patronato de Arte-Amigos de los Museos.

SÁNCHEZ LOPEZ, J. A. (2001). “Tabernáculo”, en Sauret Guerrero, T. (Dir.): *Patrimonio Cultural de Málaga y su provincia* (pp. 74-77). Vol. 3. Edad Moderna. Artes Plásticas. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA).

SÁNCHEZ LÓPEZ, J. A. (2010). “Fernando Ortiz: Aires italianos para la escultura del siglo XVIII en Málaga”, en Sánchez López, J. A.: *Modus Orandi. Estudios sobre Iconografía Procesional y Escultura del Barroco en Málaga* (pp. 44-77). Málaga: Asociación Cultural Cáliz de Paz. [Artículo publicado originalmente en: *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA. Valencia, Septiembre de 1996*. (pp. 167-174). Valencia: Consellería de Cultura, Educació i Ciencia de la Generalitat Valenciana, Ministerio de Educación y Cultura y Universitat de Valencia, 1998].

SÁNCHEZ LÓPEZ J. A. (2012). *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*, Málaga: Agrupación de Cofradías de Semana Santa de Málaga.

SANTOS ARREBOLA, M<sup>a</sup>. S. (1990). *La Málaga ilustrada y los filipenses*, Málaga: Universidad de Málaga.

SAURET GUERRERO, T. (2003). *La Catedral de Málaga*, Málaga: CEDMA.

# **O ESTADO DE CONSERVAÇÃO DA CAPELA DE SÃO BARTOLOMEU, DE AVEIRO**

**The state of conservation of the Chapel of St. Bartolomeu, Aveiro**

**Nuno Roça, Conservador-restaurador**

Fecha recepción: 16/05/2021.

Fecha aceptación: 27/05/2021.

**Summary:** A Capela de São Bartolomeu está localizada na freguesia da Vera Cruz, em Aveiro. Construída em 1568 encontra-se com a fachada principal orientada a Norte, em direção ao canal de São Roque. Trata-se de um pequeno edifício religioso de planta centralizada composto por apenas uma divisão e um corpo adossado na retaguarda, com cobertura em cúpula. No interior, as paredes estão revestidas a azulejos do século XVII e, no altar-mor está exposta a escultura em pedra de São Bartolomeu com o diabo acorrentado a seus pés, ladeado por outras duas esculturas em pedra. Neste artigo procura-se apresentar um conjunto de dados referentes à contextualização histórica, artística e aos danos e patologias responsáveis pelo atual estado de conservação do interior e do exterior da capela. Não foi realizada nenhuma intervenção de conservação e restauro, contudo, o povo da beiramar confirma ter havido intervenção de uma devota de São Bartolomeu que, sem qualquer conhecimento técnico e científico, fez repintes sobre as esculturas. Em relação à azulejaria, é peculiar a colocação de um azulejo isolado e figurativo que surge no meio da composição padronizada e fora de qualquer contexto.

**Palavras-chave:** Restauro, São Bartolomeu, Materiais pétreos, Azulejaria, Patologias.

**Summary:** The Chapel of St. Bartolomeu is located in the parish of Vera Cruz, in Aveiro. Built in 1568 it is with the main façade oriented to the North, towards the canal of São Roque. It is a small religious building of centralized plan composed of only one division and a body adossado in the rear, with dome cover. Inside, the walls are lined with tiles from the seventeenth century and on the high altar is exposed the stone sculpture of St. Bartolomeu with the devil chained at his feet, lined by two other stone sculptures. This article aims to present a set of data related to historical, artistic contextualization and the damage and pathologies responsible for the current state of conservation of the interior and exterior of the chapel. No conservation and restoration intervention was carried out, however, the people of the seaside confirm that there was intervention by a devotee of St. Bartolomeu who, **without** any technical and scientific knowledge, made repaints on the sculptures. In relation to tilework, it is peculiar to place an isolated and figurative tile that appears in the middle of the standardized composition and out of any context.

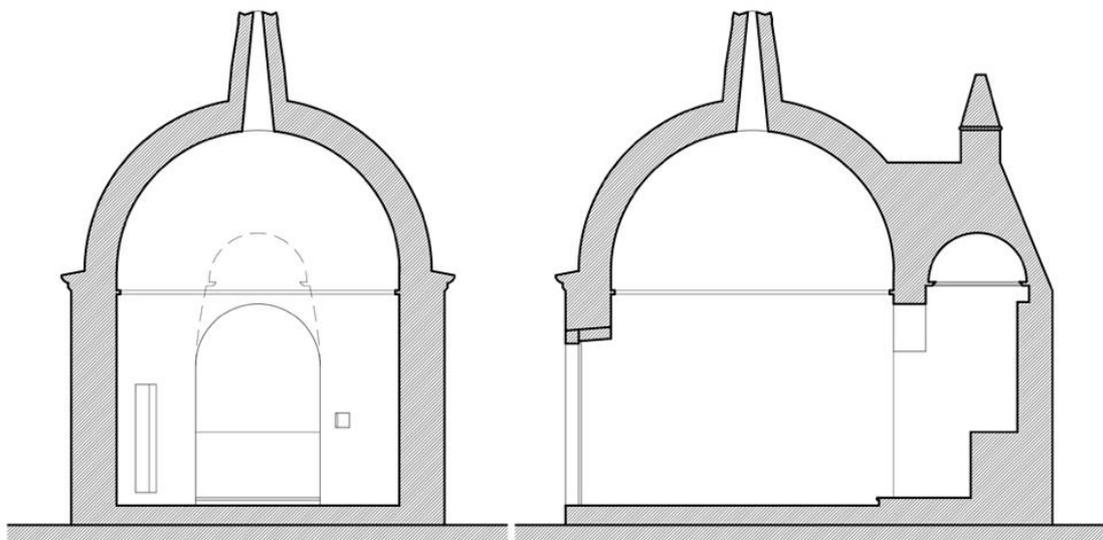
**Keywords:** restoration, Saint Bartolomeu, Stone Materials, Blue, Pathologies.

## INTRODUÇÃO

A Capela de São Bartolomeu encontra-se localizada na Rua de São Bartolomeu na freguesia da Vera Cruz da cidade de Aveiro, sendo esta uma das catorze freguesias do concelho (Figs. 1 e 2). Integra-se na “malha citadina, em rua estreita, cravada entre construções habitacionais sem relevo arquitetónico, em local recôndito, mas ligeiramente saliente em relação aos edifícios que a rodeiam” (SIPA, 1996; Silva, M., 1981: 177).



Figs. 1 e 2: *Capela de São Bartolomeu, Aveiro*. Corte frontal e lateral, escala 1:50. Foto y plano: Nuno Roca [NR].



Segundo uma inscrição exterior localizada por cima da porta (**Fig. 3**), a capela foi mandada edificar por André Dias Caldeira no ano de 1568, tal como se regista *in loco* “Esta caza mandov fazer Andre Dyas 2 Caldeira Ano D Bc LX BIII”, em que “B” equivale numericamente a V, lendo-se o primeiro “Bc” como quinhentos (Gonçalves, A., 1991/98: 142). É, pois, desde o início, de encomenda e usufruto particular (Christo, 1989: 56-60). Marques Gomes revela-nos que mais recentemente a capela pertenceu à família dos Barreto Ferraz, pelo que ali se encontram sepultados alguns membros, como o primeiro Visconde de Granja, António Barreto Ferraz de Vasconcelos (1789-1861). Após a sua morte, a posse da capela foi sucessória entre os seus descendentes e assim sucessivamente, sendo hoje propriedade da viúva do comprador da capela, Manuel Lopes da Silva Guimarães que a adquiriu em 1915 (Gomes, 1875: 145).



Fig. 3: Inscrição localizada por cima da porta da capela. Esta inscrição diz: “Esta caza mandov fazer Andre Dyas 2 Caldeira Ano D Bc LX BIII”. Foto: NR.

Arquiteticamente, a principal característica da capela reside no facto de ser de planta centralizada e coberta por uma abóbada com o mesmo diâmetro da nave (**Fig. 4**).

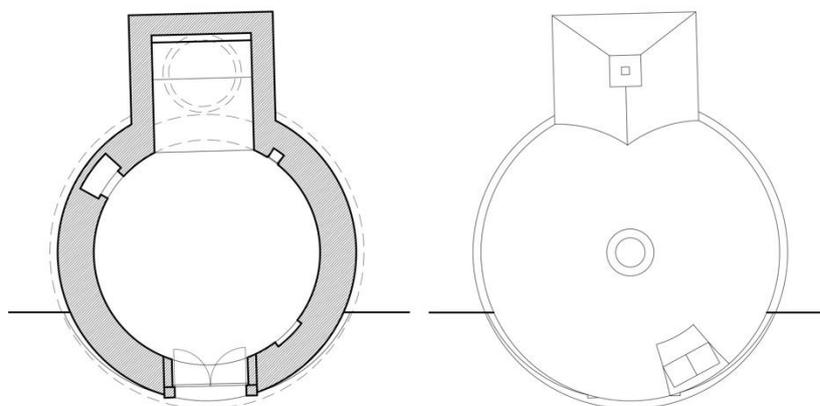


Fig. 4: planta da capela, São Bartolomeu, Aveiro.

Aliás, esta singularidade inscreve-a num conjunto maior de edifícios religiosos de plantas circulares tais como as referidas no inventário arquitetónico do SIPA, integrando-se num conjunto de capelas e igrejas de planta circular e/ou octogonal da região de Aveiro (Pinho, 2004: 117). Na origem possuía só a entrada, que ainda se conserva, e tinha uma janela com uma grade de ferro que hoje se encontra tapada no exterior (**Fig. 5**).



Figs. 5 e 6: Visualização de uma *janela ocultada* do exterior y *torre sineira* com azulejos do estilo sevilhano quinhentista. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Foto: NR.

Por cima da cornija começa a cobertura em forma de cúpula que cobre a nave única, rematada por um pináculo truncado (pirâmide cónica) com um ornamento semelhante às pétalas de uma flor. No prolongamento do plano cilíndrico da fachada surge uma torre sineira (**Fig. 6**): “Na torre sineira podem observar-se vestígios da azulejaria original da capela, de estilo sevilhano quinhentista” (SIPA, 1996). À capela mor de planta retangular corresponde uma cobertura que é constituída por três áreas triangulares, normalmente designada por telhado a três águas, adoçada à cúpula e rematada por um coruchéu.

O interior deste espaço adivinha-se do exterior, com exceção para a capela mor que surge coberta por uma outra abóbada irregular. Esse espaço é quase exclusivamente ocupado pelo altar. No altar da capela existe uma pedra de Ara que sacraliza este espaço. O retábulo, contemporâneo da fundação, é integralmente em calcário e originário de oficina de Coimbra (**Fig. 7**).



Figs. 7 e 8: *Retábulo* elaborado em calcário y pormenor dos *azulejos de padrão* que revestem as paredes interiores da capela. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Fotos: NR.

É constituído por três nichos ladeados por quatro pilastras que contribuem para a divisão do retábulo em três partes. Cada um dos nichos tem uma escultura em pedra, sendo no ático rematado por uma esfera armilar. As esculturas expostas são, da esquerda para a direita, São João Baptista, Nossa Senhora do Ó e São Bartolomeu. Nestas esculturas em pedra existem elementos de madeira e de tecido, tais com o bastão e a bandeira de São João Baptista, bem como o resplendor sobre a cabeça da Nossa Senhora do Ó. Provavelmente, estes elementos são reposições posteriores.

O espaço interior da capela está revestido por azulejos de padrão, policromados, em tons de azul e amarelo sobre um fundo branco (**Fig. 8**), que por essas características e pela tipologia do desenho devem ser contemporâneos da data da fundação da capela (Simões, J., *et al.*, 2010). Os azulejos que cobrem a mesa do altar em torno da pedra de Ara, tem um padrão e um motivo diferente, designado por hispano-árabe ou sevilhano (**Fig. 9**). É curiosa esta convivência das duas técnicas num só espaço, até pelo facto de os mais antigos surgirem na zona nobre, particularmente, no tampo da mesa de altar, a ladear a pedra de Ara.

Na parede ao lado direito da entrada existe uma pequena pia de água benta e no lado esquerdo, já junto do altar, é visível um nicho com um Cristo crucificado, elaborado em madeira.

No centro da nave circular, em campã rasa, sem adorno e selado está o carneiro da família Barreto Ferraz (Gomes, 1875: 145), o qual dispõe de quatro argolas, possivelmente em cobre, cravadas nos extremos das lajes pétreas (**Fig. 10**).



Figs. 9 e 10: Pormenor dos azulejos de estilo sevillano existentes no topo da mesa de altar y visualização da família Barreto Ferraz. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Fotos: NR.

## IDENTIFICAÇÃO DE DANOS E PATOLOGIAS

A capela não foi alvo de intervenções de conservação e restauro o que explica a presença de diversos danos e patologias (SIPA, 1996). Apenas se sabe, por intermédio de populares, que uma crente, sem qualquer conhecimento técnico e científico, fez repintes sobre as esculturas. Além disso, é visível um pequeno azulejo figurativo que fora colocado no meio da composição padronizada existente no interior da capela. Provavelmente, terá sido aí colocado para colmatar a inexistência de um outro azulejo de padrão.

São possíveis identificar diversos danos e patologias tanto na fachada principal da capela como no seu interior: no pavimento, nas paredes e nas esculturas integradas no retábulo.



Figs. 11 e 12: Fissura existente no exterior da capela y pormenor da erosão existente no pórtico da capela. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Fotos: NR.

Na fachada da capela são visíveis diversas fissuras resultantes de possíveis choques mecânicos e fatores ambientais, tais como variações termo higrométricas, tremores de terra, entre outros (Fig. 11). Neste caso, coloca-se a possibilidade de as fissuras existentes na fachada serem principalmente resultantes da humidade existente no local, dado o elevado nível freático da zona (ICOMOS-ISCS, 2008: 10; Barros, L., 2001: 250). Os fatores ambientais também poderão ter provocado a presença de micro perfurações existentes na fachada assim como, os problemas de erosão (Fig. 12) existentes no pórtico de entrada (Barros, L., 2001: 249, 251).

O pórtico também possui algumas manchas cromáticas que “resultam da variação de um ou mais parâmetros que definem a cor (tom, saturação e luminosidade) que se apresentam com formas e tamanhos diferentes, podendo ocupar total ou parcialmente a peça” (ICOMOS-ISCS, 2008: 46). As manchas cromáticas resultam da absorção, por capilaridade, de água no corpo poroso, das variações de humidade relativa, da incidência direta de luz solar, da corrosão de metais existentes em redor e da presença de organismos biológicos (ICOMOS-ISCS, 2008: 46). Estes organismos, tais como vegetação e algas, são visíveis no exterior da capela (Figs. 13 e 14).



Figs. 13 e 14: *Vegatação presente no pórtico y algumas algas existentes no exterior da capela. Capela São Bartolomeu, Aveiro. Fotos: NR.*

Este tipo de degradação define-se como “*uma qualquer alteração indesejável das propriedades de um material causada pela atividade vital de um organismo*” (Hueck, 1965: 5-34). A presença de colonização biológica é resultante de valores elevados de humidade (superiores a 65%), de temperaturas constantes e superiores a 20°C e da presença de oxigénio e de matéria orgânica e inorgânica como alimento (Mishra, A., *et al*, 1995: 375-392). Existem outras características que determinam a suscetibilidade do substrato como por exemplo, a sua composição química, a sua porosidade, o seu estado de conservação e a presença de substâncias que favorecem a biodeterioração

(Lisci, M., *et al*, 2003: 1-17). A vegetação provoca danos de carácter estético, químico e mecânicos podendo provocar a extensão e lenhificação das raízes, a produção de ácido carbónico que irá provocar a deterioração da rocha e o aparecimento de colorações (Mishra, A., *et al*, 1995: 375-392).

O interior da capela apresenta patologias semelhantes às que foram identificadas no exterior. A capela, segundo os populares, é raramente arejada e limpa. Só possui uma porta de acesso e não tem janelas exteriores pelo que, se estima que os valores de humidade no interior sejam elevados. Todos estes aspetos podem estar relacionados com o aparecimento de fendas, colonização biológica e alterações cromáticas ou manchas (**Fig. 15**) presentes no interior da cúpula, nas paredes e no pavimento.

A humidade interna terá proporcionado o aparecimento de eflorescências salinas, como exemplo no teto (**Fig. 16**). Estas eflorescências consistem em depósitos cristalinos de cor branca que surgem na superfície dos revestimentos, sendo resultantes da migração e posterior evaporação de soluções aquosas salinizadas (Barros, L., 2001: 249). Os depósitos acontecem quando os sais solúveis nos componentes das alvenarias, nas argamassas de emboço ou de fixação, são transportados pela água utilizada na manutenção e limpeza ou vinda de infiltrações, através dos poros dos componentes de revestimento (Barros, L., 2001: 179-187).



Figs. 15 e 16: *Alteração cromática* designada por “mancha” existente no pavimento y *uma eflorescência salina* existente na cúpula central da capela. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Fotos: NR.



Fig. 17: *Elemento metálico oxidado* com o chamado “verdete”. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Foto: NR.

Existem alguns elementos oxidados ou com o chamado verdete como por exemplo, as argolas do túmulo presente no interior da capela (**Fig. 17**). O aparecimento deste tom verde poderá ser resultante da utilização de produtos de limpeza inadequados e também, devido à alteração produzida pelos vários agentes atmosféricos envolventes (Canadian Conservation Institute, 2019).

O revestimento azulejar que ornamenta o interior da capela apresenta diversos danos estruturais e superficiais (Projeto SOS Azulejo; Durbin, L.: 2005). Os danos existentes podem ser resultantes de choques mecânicos, de uma limpeza com materiais agressivos, da interação com fatores ambientais ou problemas estruturais.

Os consequentes ciclos de secagem-molhagem poderão estar na origem das fissuras, das lacunas e dos destacamentos dos vidrados (**Figs. 18 e 19**).



Fig. 18 e 19: Fissuras existentes em um painel de azulejos e lacunas existentes em um painel de azulejos. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Fotos: NR.

Os danos estruturais da própria capela também poderão ter provocado o aparecimento de fissuras, fraturas, lacunas de suporte, a desagregação da argamassa de assentamento e a consequente queda de um azulejo (**Fig. 20**).



Figs. 20 e 21: O *azulejo figurativo* foi utilizado para preencher o espaço vazio criado pela perda de um outro azulejo aí aplicado originalmente e *Manchas de oxidação* provocadas pela inserção de um elemento metálico no painel de azulejos. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Fotos: NR.

Em algumas zonas do revestimento azulejar são visíveis manchas de oxidação provocadas pela introdução de um ou mais elemento metálico (**Fig. 21**). Os azulejos hispano-árabes, no topo da mesa de altar, apresentam um certo desgaste no vitrado possivelmente devido ao depósito ou deslocamento de objetos sob a superfície. É visível o depósito superficial de sujidade, equivalente “à *acumulação de material estranho, de natureza diversa (...)*”; *apresenta uma espessura variável e, geralmente, fraca coerência e aderência aos materiais subjacentes*”. Para além de modificar a estética de um objeto, a sujidade promove a formação de alterações químicas e biológicas (Barros, L., 2001: 249).



Fig. 22: Mapeamento de danos e patologias existentes no altar. Elaboração própria.

O altar apresenta diversos danos estruturais e estéticos que podem vir a comprometer a sua estabilidade e leitura (**Fig. 22**). Estima-se que a principal razão para o aparecimento destes danos seja a ação humana, através do manuseamento e transporte descuidado dos elementos constituintes do altar.

No entanto, não se excluem na origem dos danos estruturais e estéticos os fatores ambientais. No topo do altar, por cima da esfera armilar, existe uma cruz incompleta, em pedra, com um elemento adjacente em falta, do qual não se conseguiu detetar o paradeiro (**Fig. 23**).



Fig. 23: *Esfera armilar com a cruz incompleta* (elemento adjacente em falta). Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Foto: NR.

Na proximidade do altar é visível uma fratura que envolve o afastamento de uma das ilhargas retabulares, (Barros, L., 2001: 250). São visíveis lacunas, ao nível do suporte, no rosto e na cabeça do anjo que se encontra presente no soto banco do altar e ao nível da camada cromática em geral (**Fig. 24**). São visíveis *craquelês* ou “estalados” na área policromada de tons “ocre e terra de siena”, na envolvente ao escudo com as cinco Chagas de Cristo (**Fig. 25**).



Figs. 24 y 25: *Várias lacunas* existentes ao nível da policromia y *uma rede de microfissuras* designadas por *craquelês*. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Fotos: NR.

Estes craquelés são, no fundo, uma rede de fissuras visíveis na superfície policroma. As fissuras podem atravessar somente o estrato cromático ou ainda, os estratos subjacentes. Nem sempre constituem um dano, podendo ser consideradas como um processo de envelhecimento natural e, por isso, devem ser mantidas já que constituem uma evidencia histórica (ICOMOS-ISCS, 2008: 46). São visíveis alguns repintes nas esculturas e nas restantes zonas do altar (**Fig. 26**), resultantes de uma intervenção sem critérios técnicos com vista a disfarçar ou esconder os danos provocados na policromia dissimulando-a ou transformando-a do ponto de vista estético e histórico (Serrão, V., 2006: 53-71).



Fig. 26: Alguns repintes existentes na escultura da Nossa Senhora do O. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Foto: NR.

## EXAMES EFETUADOS

Durante a identificação de danos e patologias existentes no retábulo de altar foram identificados vários repintes visíveis com relativa facilidade. Sabendo-se das intervenções realizadas por populares não qualificados procurou-se averiguar qual a extensão desses repintes.

Pretendia-se saber se o altar, tal como as esculturas teriam sido repintadas na sua totalidade ao longo dos anos, e até que ponto é que o altar possuía a suas cores originais. Deste modo, foram recolhidas várias amostras para posterior análise à lupa binocular. Este método de análise permitiu obter informações sobre a extensão dos repintes, o número e a sequência das camadas picturais sobre o suporte ou da utilização de certos materiais e imperfeições técnicas (Lizun, 2019). Este método de análise é relativamente barato, de fácil realização e interpretação de resultados. Procurou-se recolher amostras de cores e locais diferentes sobretudo de zonas já deterioradas para facilitar o processo extração.

No altar-mor da capela foram retiradas sete amostras, em zonas como a base e o pé da escultura de São João Baptista, em elementos vegetais de uma das colunas que separa os nichos e nos limites do manto de São Bartolomeu. Foi recolhida uma amostra na parede com repinte azul junto à porta.

Através da análise estratigráfica (**Tabela 1**) vemos que a maior parte das amostras apresentam um grande número de estratos (ex.: amostras sete e oito). Estes correspondem à aplicação de uma ou mais camadas de preparação. É importante referir que por vezes, a distinção dos diversos estratos torna-se difícil devido à pouca homogeneização das partículas constituintes. Isto pode dever-se à aplicação, por parte do artista, de uma nova camada de cor sobre uma camada ainda existente, mas que ainda se mostrava em processo de secagem. Deste estudo chegou-se à conclusão que, na sua maioria, os locais de onde foram recolhidas as amostras foram repintados.

Número da amostra	Local de recolha	Cor à vista desarmada	Número de estratos	Considerações
1	Nicho de São João Batista	Cinzento	5	Original
2	Base de São João Batista	Vermelho	4	Repinte
3	Parede do pórtico da capela	Azul	4	Repinte
4	Amostra solta existente no nicho do São João Batista	Azul	7	Original
5	Manto do São João Batista	Castanho	4	Repolicromia?
6	Adorno floral existente na coluna do nicho da Nossa Senhora do Ó	Vermelho	7	Repinte
7	Orla do manto de São Bartolomeu	Cinzento	8	Repinte
8	Base da coluna do nicho de São Bartolomeu	1Azul	8	Repinte

Tabela 1: *Resumo dos resultados obtido após a análise estratigráfica. Elaboração própria.*

Alguns repintes eram visíveis à vista desarmada, porém, não se sabia o número de camadas aplicadas ou quais as cores usadas (ex. amostra três). As amostras com os resultados mais relevantes são as cinco, seis e sete. A amostra número cinco apresenta vários estratos de um tom castanho. Nota-se aqui a preocupação em manter o tom original do manto do São João, mas, usando-se

castanhos com ligeiras diferenças de intensidade. Neste caso, considera-se que a amostra cinco foi retirada de um local repolicromado. As amostras seis e sete destacam-se das demais por possuírem vestígios de uma liga metálica nas camadas mais subjacentes. Embora pouco perceptível, na análise estratigráfica da amostra seis são visíveis várias partículas douradas que se destacam dos demais estratos existentes. Poderão corresponder à aplicação de folha de ouro que, posteriormente, fora tapada por outros pigmentos até finalizar um tom vermelho perceptível à superfície (**Fig. 27**). A amostra sete apresenta uma fina camada prateada e brilhante que poderá corresponder à folha de prata (**Fig. 28**). Este estrato encontra-se apenas tapado pelo pigmento cinzento visível à superfície.

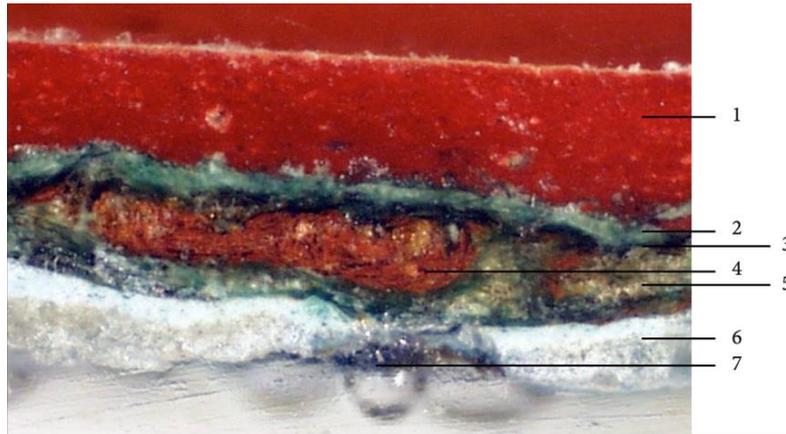


Fig. 27: *Estratigrafia* da amostra 6 com enumeração das camadas. Visualização de pequenas partículas brilhantes com um tom dourado. Possibilidade de existir folha de ouro na presente amostra. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Foto: NR.



Fig. 28: *Estratigrafia* da amostra 7 com enumeração das camadas. Visualização de pequenas partículas brilhantes com um tom prateado. Possibilidade de existir folha de prata na presente amostra. Capela de São Bartolomeu, Aveiro. Foto: NR.

Perante a análise estratigráfica vemos que grande parte das zonas analisadas foram repintadas, em uma ou mais situações. São várias as cores usadas até chegar ao tom existente à superfície. Além disso, sem a realização deste método de análise não se teria descoberto a possível presença de folha de ouro e de prata em alguns elementos existentes no altar.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Após o processo de identificação, exame e diagnóstico da Capela de São Bartolomeu e da análise do património integrado, cumpre destacar o que de maior relevo existe para sustentar uma possível intervenção de conservação e restauro. Neste sentido é relevante o valor patrimonial do seu edificado, pela simplicidade e originalidade da planta circular. Destacaríamos o valor simbólico das evocações religiosas no seio da comunidade residente. O edifício merece ser georeferenciado e tratado como elemento chave na organização espacial do local e na malha urbana do bairro da Beira Mar.

Seria de todo positivo intervir no edificado e no património móvel nele integrado, para revitalizar e requalificar a beleza do conjunto e para assegurar a sua salvaguarda. Relativamente à preservação deste património arquitetónico e dos bens nele integrados, trata-se de um caso urgente de intervenção pois encontra-se num mau estado de conservação.

Os fatores ambientais juntamente com a escassa manutenção do espaço provocaram o aparecimento de diversos danos estruturais e estéticos no próprio edifício, nos azulejos e no altar de pedra.

De todas as zonas que compõem a capela, o altar-mor pode ser considerado como o mais prejudicado não só devido à enorme extensão de danos, mas também pelo número elevado de repintes que ocultam elementos enriquecedores de um altar único na cidade de Aveiro.

A análise estratigráfica permitiu identificar, em duas amostras distintas, a possível presença de folha de ouro (amostra seis) e de prata (amostra sete) como elementos decorativos.

## **BIBLIOGRAFIA**

BARROS, Aires Luís, 2001. *As rochas dos monumentos portugueses: Tipologias e Patologias*. Vol.1. Lisboa: IPPAR.

CHRISTO, A., 1989. *Capelas de Aveiro*. 1st ed. Aveiro: Edições da Aderav.

DURBIN, L., 2005. *Architectural Tiles: Conservation and Restoration*. 1st ed. Oxford: Butterworth-Heinemann.

GOMES, M., 1875. *Memórias de Aveiro*. 1st ed. Aveiro: Tipografia Comercial.

HUECK, H. J., 1965. *The biodeterioration of materials as part of hylobiology*. Mater. Org., 1/1.

ICOMOS-ISCS- International Scientific Committee for Stone, 2008. *Glossário ilustrado das formas de deterioração da pedra*. Versão Portuguesa. France: ICOMOS.

NOGUEIRA GONÇALVES, A., 1991/98. *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Aveiro*. Vol. 2, 1st ed. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

PINHO, J., 2004. *Edifícios de religiosos de planta centralizada dos séculos XVI, XVII e XVIII- distrito de Aveiro*. Mestrado em Teorias de Arte. Lisboa: Universidade de Lisboa: Faculdade de Belas Artes.

SILVA, M., 1991. *Aveiro Medieval*. 1st ed. Aveiro: Câmara Municipal de Aveiro.

SIMÕES, J., ALVES, J., CÂMARA, M., GUSMÃO, A., MARTINS, A., MILHEIRO, L., PERDIGÃO, J. e VILAR, E., 2010. *Azulejaria Em Portugal No Século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

## WEBGRAFÍA

A Arte do Azulejo em Portugal - Centro Virtual Camões - Camões IP. 2020. A Arte do Azulejo em Portugal - Centro Virtual Camões - Camões IP. [ONLINE] Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/exposicoes-virtuais/a-arte-do-azulejo-em-portugal.html>. [Acessado no dia 30 de Junho de 2020].

Canadian Conservation Institute. 2019. Caring for metal objects. [ONLINE] Disponível em: <https://www.canada.ca/en/conservation-institute/services/preventive-conservation/guidelines-collections/metal-objects.html#a1b>. [Acessado no dia 2 de Julho de 2020].

LISCI, M.; MONTE, M.; PACINI, E., 2003. Lichens and higher plants on stone: a review. *International Biodeterioration & Biodegradation*, [Online]. 51/1, p. 1-17. Disponível em: [https://doi.org/10.1016/S0964-8305\(02\)00071-9](https://doi.org/10.1016/S0964-8305(02)00071-9) [Acessado no dia 30 de Junho de 2020].

LIZUN, D., 2019. *Stratigraphic studies*. [online] Damien Lizun Fine Art Conservation. Disponível em: <https://fineartconservation.ie/stratigraphic-studies-4-4-46.html> [Acessado no dia 7 de Julho de 2020].

MISHRA, A.; KAMAL, J.; GARG, K., 1996. Role of higher plants in the deterioration of historic buildings. *Science of The Total Environment*, [Online]. 1/3, p. 375-392. Disponível em: [https://doi.org/10.1016/0048-9697\(95\)04597-T](https://doi.org/10.1016/0048-9697(95)04597-T) [Acessado no dia 30 de Junho de 2020].

Projecto SOS azulejo. Conservação Preventiva. [ONLINE] Disponível em: [http://www.sosazulejo.com/?page\\_id=%2029/a#identificar](http://www.sosazulejo.com/?page_id=%2029/a#identificar). [Acessado no dia 2 de Julho de 2020].

VITOR, S., 2006. Renovar», «repintar», «retocar»: estratégias do pintor-restaurador em Portugal, do século XVI ao XIX. Razões ideológicas do iconoclasma destruidor e da iconofilia conservadora, ou o conceito de «restauro utilitarista» versus «restauro científico. *Conservar Património*, [Online]. Nº 3-4, p. 53-71. Disponível em: [http://revista.arp.org.pt/pdf/3-4\\_5.pdf](http://revista.arp.org.pt/pdf/3-4_5.pdf) [Acessado no dia 5 de Julho de 2020].

SIPA- Sistema de Informação para o Património Arquitectónico. 1996. Capela de São Bartolomeu. [ONLINE] Disponível em: [http://www.monumentos.gov.pt/site/app\\_pagesuser/SIPA.aspx?id=727](http://www.monumentos.gov.pt/site/app_pagesuser/SIPA.aspx?id=727). [Acessado no dia 20 de Junho de 2020].

## **EL RETABLO DE LA VIRGEN DE LA LOMA DE CAMPILLO DE ALTOBUEY (CUENCA): UNA PROBABLE OBRA DE MARCOS EVANGELIO**

**The Altarpiece of the Virgin of the Hill of Campillo de Altobuey (Cuenca): one  
probable artwork of Marcos Evangelio**

**Virginia Velasco Ovejero**

Fecha recepción: 22/01/2021

Fecha aceptación: 4/02/2021

**Resumen:** La localidad conquense de Campillo de Altobuey alberga, dentro del antiguo convento agustino situado a las afueras del municipio, un magnífico retablo barroco dedicado a la Virgen de la Loma. Las peculiares cariátides de sus estípites laterales y otros rasgos estilísticos, así como su fecha de realización, hacen pensar en la autoría del maestro Marcos Evangelio. Es éste una misteriosa figura que trabajó en la zona de Cuenca, Albacete y Castellón, y se relaciona con otros artistas del mismo apellido apuntando a una saga familiar. Hasta ahora no se había encontrado otro retablo de esta envergadura y excelente estado de conservación atribuible a este autor.

**Palabras clave:** retablo de la Virgen de la Loma, Marcos Evangelio, saga de artistas.

**Abstract:** The village of Campillo de Altobuey, inside the Spanish province of Cuenca, houses within the old Augustinian convent located on the outskirts of the municipality, a magnificent baroque altarpiece dedicated to the Virgen de la Loma. The peculiar caryatids of its lateral supports and other stylistic features, as well as its date of realization, suggest the authorship of the master Marcos Evangelio. He is a mysterious figure who worked in the area of Cuenca, Albacete and Castellón, and is related to other artists of the same surname, pointing to a family saga. Until now no other altarpiece of this size and excellent state of conservation has been found attributable to this author.

**Key words:** altarpiece of Virgen de la Loma, Marcos Evangelio, artists saga.

## 1. INTRODUCCIÓN

Las operaciones de restauración son a menudo también labores de investigación, frecuentemente se descubren inscripciones ocultas, intervenciones anteriores, obras bajo la obra restaurada...La atenta observación, la recogida de muestras y su análisis nos dan mucha información sobre las técnicas artísticas utilizadas. Nunca podrá verse el objeto artístico de una manera tan clara como durante una intervención, la restauración implica conocer exhaustivamente la obra. Así ocurrió durante la intervención del retablo del convento agustiniano de Campillo de Altobuey, llevada a cabo por el Centro de Conservación y Restauración de la Diputación de Cuenca, origen del presente artículo.

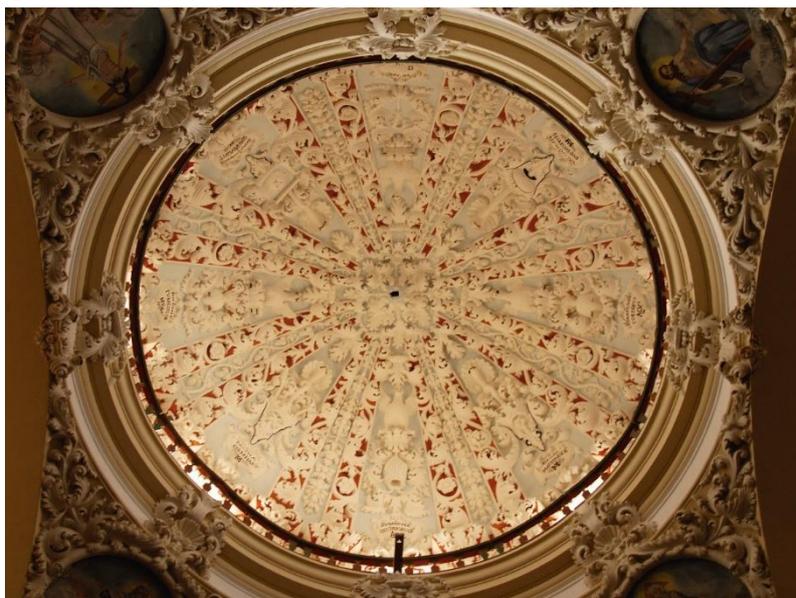
## 2. FUNDACIÓN DEL CONVENTO Y DATACIÓN DEL RETABLO

El convento es un cuadrado de cuarenta y tres metros de lado, con una buena fachada de sillares. En la actualidad toda la obra que no corresponde a la iglesia se ha transformado en una plaza de toros con lo cual no quedan restos del claustro, las celdas y otras dependencias monásticas. A la izquierda encontramos la fachada de la iglesia en la que se encuentra el retablo, el resto del largo muro se corresponde con la actual plaza de toros, conservándose los vanos de las ventanas de las antiguas dependencias. La arquitectura del convento corresponde a las directrices de la arquitectura conventual española, codificada por Fray Lorenzo de San Nicolás, el gran arquitecto agustino, en su *Arte y Uso de Arquitectura*. Se trata de un convento de un solo claustro con iglesia de crucero marcado, de nave única con capillas entre los contrafuertes y testero recto. La nave central de la iglesia y los brazos de crucero presentan igual anchura, de modo que la cúpula que cubre el crucero tiene base circular.



Fig. 1: *Fachada* del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma), Campillo de Altobuey, Cuenca. Siglo XVIII. Foto: Virginia Velasco Ovejero [VVO].

La fachada de la iglesia (**Fig. 1**) es de líneas clásicas y depuradas, la ornamentación se realiza con un relieve plano imitando una fachada de estilo herreriano tradicional. Da un tratamiento abstracto y geometrizable a los elementos arquitectónicos. En ella se figuran esculturas de santos de la Orden, y en el centro, una de la la Virgen, encontrándose igualmente relieves con el corazón agustiniano. Podemos ver similitudes con otras fachadas de iglesias conventuales que siguen el modelo del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, obra de Fray Alberto de la Madre de Dios, como el convento agustino de Extramuros en Madrigal de las Altas Torres, o sin ir más lejos, la fachada de la iglesia de la cercana Villanueva de la Jara, con la que, como veremos, este convento tiene más similitudes.



Figs. 2 y 3: *Cúpulas*, iglesia del del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma, siglo XVIII) y capilla Virgen del Rosario, Basílica Villanueva de la Jara), Cuenca. Siglo XVIII. Foto: VVO.

De la iglesia es destacable también la sobriedad del exterior, en contraste con el exultante barroquismo interior, cuyos techos se decoran con yeserías barrocas dignas del mejor barroco andaluz (**Fig. 2**). El Convento de la Virgen de la Loma perteneció a la provincia Andaluza dentro de las divisiones administrativas de la Orden de San Agustín. Las yeserías subrayan determinados ámbitos aportando una función estética pero también de enriquecimiento simbólico (Ravé Prieto, 2007: 40-43). La mayor similitud la encontramos dentro del barroco andaluz con la cúpula de la magnífica Santa María la Blanca en Sevilla y especialmente con la de la capilla de Nuestra Señora del Rosario de la iglesia parroquial. Y en el ámbito más cercano, la cúpula de la capilla de la Virgen del Rosario en la basílica de Villanueva de la Jara (**Fig. 3**). Es muy posible que se trate del mismo taller que realizara ambas obras, porque son prácticamente idénticas, incluso en la elección cromática. De dichas yeserías no he encontrado estudios previos.

Para reconstruir la historia del convento contamos con las crónicas de la orden. Las obras de Pedro de San Francisco, Diego de Santa Teresa, Pedro Fabo, Gregorio Ochoa y Manuel Carceller, nos aportan toda la línea cronológica del convento.

La historia de la fundación del Convento Agustino está íntimamente unida a la de la imagen titular del retablo. En los años 1176 durante el asedio de Cuenca por Alfonso IX de Castilla y Alfonso II de Aragón, la Virgen fue milagrosamente hallada en una loma cercana, y el Rey Alfonso la enarbó en su estandarte durante la batalla. Aquí el cronista describe la imagen como de media vara de altura y con un orificio en su base donde encajaba la asta del estandarte. Sería el mismo origen mítico que se atribuye también a la Virgen de la Luz, conservada en Cuenca capital<sup>68</sup>.

Se relata así mismo como, ausente la familia Jarava, los Alcaldes trasladan la imagen a la primitiva Ermita de la Virgen de los Ángeles. Así se narra el paso de la Virgen de manos particulares a las del pueblo. Hallé un documento que nos informa de que en los años 1599-1635 esta familia aún habitaba estas tierras. Su culto, es así muy anterior a la existencia del convento, en la primitiva Ermita, y es en torno a ella que se surge la idea de un convento.

Se detalla la puesta en marcha del proyecto, que no estuvo exento de avatares, ya que a la necesaria reunión de fondos se unen los pleitos con los franciscanos de Iniesta. Éstos hicieron valer sendas bulas de Clemente VIII y Alejandro VII que prohibían a otros religiosos fundar a cierta distancia de sus conventos ya fundados. Para hacernos una idea del cariz de la disputa, nada más comenzar, a sólo tres semanas de la firma de los acuerdos entre la Villa y la Orden para la cesión de los terrenos y de la imagen (8 y 9 de Enero de 1680), el franciscano Don Martín de Cuevas, Comisario de la Curia Eclesiástica de Cuenca, excomulga a los frailes

---

<sup>68</sup> *“Como los Aragoneses tuvieron gran parte en este triunfo, los honró el Rey de Castilla dándoles muchas rentas y posesiones en aquel distrito: y a uno de ellos de linaje ilustre, cuyo apellido era Jarava, le concedió la Santa Imagen (que llamaron desde entonces Virgen de la Loma [...]) con muchos heredamientos en el Campillo y en otros vecinos pueblos. Por este motivo asentó su Casa el Cavallero en dicha Villa [...].”* De San Francisco, 1756: apartado 866.

agustinos<sup>69</sup> y el alcalde pasa seis meses en la cárcel por negarse a echar a los agustinos por la fuerza. La disputa llegó a los más altos tribunales del Reino y se resuelve finalmente en Roma, habiendo de invertirse muchos dineros, y gracias a la mediación e influencia de la Princesa de Paliano y su madre Duquesa de Medinaceli. A principios de julio de 1690 se procedió al fin a la toma de posesión de la Ermita por parte de la Orden, y a la colocación del Santísimo Sacramento, con lo que quedó fundado el convento, adscribiéndose a la provincia de Andalucía (De San Francisco, 1756: apartado 876).

Se trata por tanto de una fundación conventual que tiene por origen el culto a la Virgen de la Loma en una villa de las mayores y más importantes de la zona. Una imagen que despertaba gran devoción en la comarca. Sólo así es posible la recaudación de las grandes cantidades de dinero necesarias para la construcción del convento y explica el empeño en vencer las trabas legales. Estamos hablando de una obra de arte de raíces históricas que se remontan a la toma de Cuenca por las tropas cristianas y cuyo valor antropológico, religioso, cultural y sentimental para la comunidad es enorme.

Según la transcripción del Libro de Estado<sup>70</sup>, a principios de Octubre de 1690 marcha el Prior provincial, que había permanecido desde Julio en el Convento. Con el nuevo prior del convento Fray Alexo del Espíritu Santo, del Toboso, se tiran las primeras líneas del nuevo edificio, se sacan los cimientos, haciéndose obras provisionales en la antigua ermita para que la comunidad pudiera habitar. A partir de 1693, en el priorato de Fray Andrés de la madre de Dios Pantoja, se levantaron muros “hasta las primeras maderas” (Fabo, 1927: 348), asegurándose un pinar de la villa de Paracuellos para proveerse de madera. Es posible que el retablo se realizara en madera de la misma finca.

Es durante los 6 prioratos de Fray Pedro de S. Joseph, Ocaña (Fabo, 1927: 348-358), cuando se realiza el grueso de la obra. Se describe el avance de la obra por los trienios que abarcan cada priorato, así como las donaciones y compras de imágenes, libros, casullas, cálices. Nosotros nos centraremos en los datos de importancia para la cronología del retablo.

Se cita en el primero, 1696-1699, la realización de un transparente para la Virgen. Un dato confuso ya que de tratarse de una obra arquitectónica en el testero de la iglesia ésta había de estar ya muy avanzada, cosa que, de la lectura del mismo texto se deduce que no es así. Por ello, o se refiere el cronista a algo distinto de lo que nosotros entendemos por transparente, o sería una obra en la capilla de la primitiva ermita que no se ha conservado.

Durante el segundo, 1699-1702, se empezó la iglesia haciendo en ella parte de la fachada hasta encima de los arcos “como una vara más alto”, y parte de la que miraba a la viña “de dos varas de alto”, y parte del convento se techó.

---

<sup>69</sup> “Sin omitir solemnidad alguna, para hacer más formidable su comisión autorizada”. *Ibidem*: apartados 871-876.

<sup>70</sup> “Aprovechándonos de parte del Libro de Estado que obra en el Archivo General de la Orden hacemos la siguiente transcripción” citado como Carp. D., Fabo, 1927: 347.

Durante el tercer (1702-1705) y cuarto priorato (1705-1708) de Pedro de S. Joseph se prosiguió con la obra de la iglesia y camarín. Se refiere el cronista a una habitación aneja al retablo a la que se accedía mediante escaleras y en la que se llevaban a cabo diferentes actos de devoción como vestir a la Virgen, novenas... Esta habitación comunicaba (no se ha conservado) con el retablo a través de un espacio cuadrangular que apoya en un vano practicado en el grueso muro y en el retablo, que es la actual hornacina de la Virgen, y también el pueblo denomina camarín de la Virgen. Se hacen los cajones de la sacristía lo que nos indica que ésta ya estaba terminada. Se hacen ocho celdas que miran a la villa.

En el quinto, 1708-1711, continúa con la fábrica de la iglesia y camarín, que quedó cubierta, se termina la cúpula, que el texto denomina media naranja, y las tres bóvedas, pero aún no se menciona el retablo. Así se termina del todo la capilla mayor.

El sexto trienio, 1711-1714, se hace referencia por fin al retablo que se realiza en un corto plazo de tiempo, en un año, la dedicación es en 1712, y así lo señala el cronista<sup>71</sup>. De modo que tenemos una datación exacta del retablo. Por desgracia no se menciona al autor, ni se hace referencia tampoco al contrato o a el coste. Tampoco se menciona si el retablo se queda en blanco, aunque suponemos que, como era habitual, es así, más teniendo en cuenta el breve periodo de realización de la obra. Pensemos que el retablo de Villarrobledo, que es ligeramente mayor, se programó para terminarse en dos años en principio y hubo de ampliarse el plazo en dos años más (García-Saúco Beléndez, 1984).

Por último, se narran día por día los fastos de la dedicación de la iglesia. Tan sólo comentar para dar idea de la importancia histórica y antropológica, que se extendieron del 7 de septiembre, víspera de la Asunción, al día 11, con la asistencia de cientos de personas, de las más altas autoridades, tanto civiles como eclesiásticas. Se realizan funciones teatrales, procesiones, danza, disparo de mosquetes y morteretes, figuras de pólvora, música encargada componer para la ocasión, iluminación y adorno de las calles, fuente de vino y agua... (Fabó, 1927: 4, 351-358).

El retablo mayor de la basílica de Villanueva de la Jara se doró en 1729, presumiblemente por la misma mano que el de Campillo de Altobuey, ya que los dibujos realizados a punta de pincel, corlas y estarcidos son prácticamente iguales. Esto podría abrir una nueva línea de investigación acerca de la existencia de un taller de doradores y pintores que trabajara en la zona.

### **3. EL RETABLO, DESCRIPCIÓN Y ANÁLISIS**

#### **3.1. Breve descripción**

Nos encontramos ante un gran retablo barroco, de 11m de alto por 8 de ancho, un retablo churrigueresco de la época dorada del retablo barroco. De cuerpo único que se alza sobre altos plintos, enmarcando columnas salomónicas el espacio central, y columnas salomónicas y dos originales estípites las calles laterales. El cuerpo central se ha compartimentado en dos, un camarín para la imagen de la titular y una

---

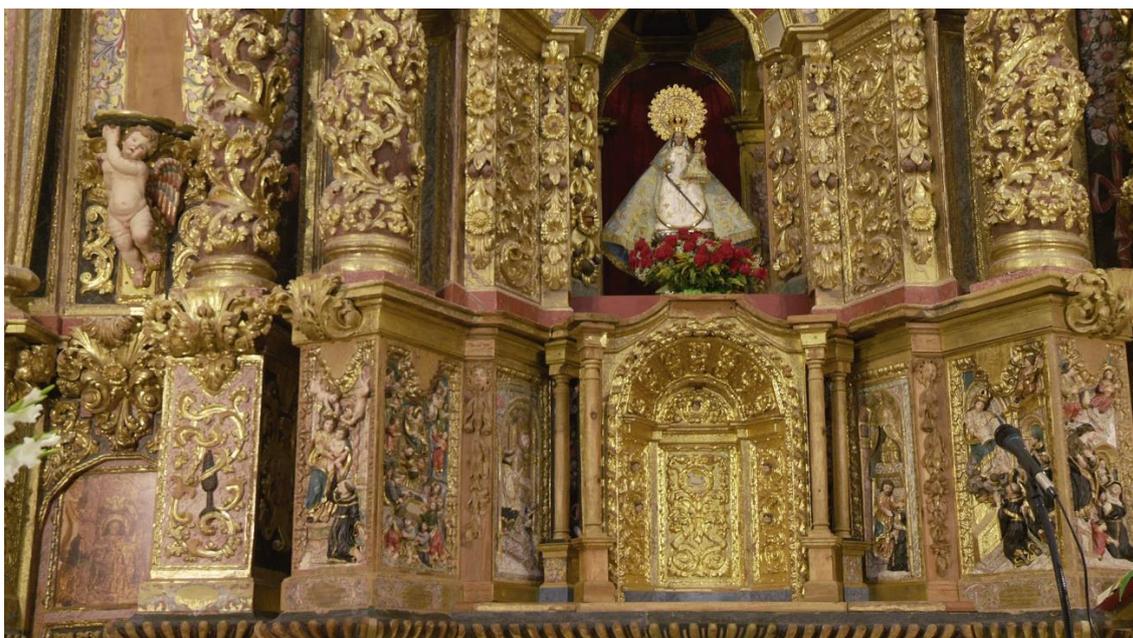
<sup>71</sup> "Prosiguió con tanto fervor, que el primer año acabó del todo la iglesia; hizo el retablo del altar mayor, y el de Jesús Nazareno; esteró la iglesia y el coro, se hizo el púlpito, se hicieron dos campanas". Fabó, 1927: 4, 351.

hornacina para la imagen de San José. En las calles laterales ángeles tenantes sostenían a sendas figuras de bulto redondo que no se han conservado (**Fig. 4**).



Fig. 4: *Retablo mayor*, iglesia del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma), 1712. Foto: VVO.

La planta retranqueante provoca un interesante juego de luces y sombras y aporta dinamismo. El retablo posee un rasgo único, los prismas sobre los que apoyan las columnas centrales no se colocan paralelos al plano del testero sino con una de sus aristas mirando al espectador. La originalidad del avance oblicuo de los plintos centrales permite, por un lado, la visibilidad de dos tablas en relieve en los plintos (en vez de una como ocurriría en una disposición tradicional) y por otro crea un profundo entrante de embocadura más estrecha que su fondo entre la calle central y las laterales<sup>72</sup>. No he encontrado otros ejemplos de una disposición similar en el retablo español. (Figs. 5 y 6).



Figs. 5 y 6: Predela/banco del retablo, y detalle de la decoración del panel del fondo de una de las embocaduras del sotobanco. Iglesia del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma), 1712. Foto: VVO.

<sup>72</sup> Esta circunstancia, unido al hecho de la profusa decoración que adornaba cada rincón del retablo, provocó no pocas dificultades a la hora de restaurar las preciosas grisallas del fondo de esos huecos.

En la predela encontramos ocho relieves, seis en los plintos ya mencionados y otros dos en la parte superior de las puertas, en las calles laterales. Todos aluden a la historia de la Orden y la vida de la Virgen, poniendo énfasis en esa relación. Los frailes buscan así unir el prestigio y devoción de la Virgen de la Loma a la suya propia, presentándose a sí mismos como sus custodios, defensores y siervos. Es por esto que los relieves representan unas escenas que difieren de la mayoría de ciclos agustinianos de otros conventos u obra gráfica. Los relieves, así como uno de los ángeles tenantes de las calles laterales, fueron robados el 25 de octubre de 1979, junto con otros objetos de valor. Se recuperaron gracias a la acción de la Brigada Regional de Policía de Valencia y de la Interpol en Munich, y se depositaron en el Obispado de Cuenca (Montoya Beleña, 1986: 65-66). Hasta el momento de la restauración, llevada a cabo entre 2008 y 2010, no fueron reubicados en su lugar original. Las cartelas bajo las escenas que indican el tema representado se habían clavado toscamente y desordenadas lo que llevó a alguna confusión en cuanto al tema representado en alguna de ellas. Incluso en el artículo anteriormente mencionado, Montoya realiza alguna adscripción errónea, como el entierro de San Agustín, que es en realidad la Asunción de la Virgen, en la que además hace entrega de su cingulo a Santo Tomás y deja en su sepulcro el hábito de la Orden<sup>73</sup>. También varía la tabla ahora titulada “*La Virgen y el Niño reciben el corazón de San Agustín*” a la que se había adscrito erróneamente la cartela “*Acendens ad celum...*” correspondiéndole en realidad “*Sagi[t]averas Domine / cor meum charitate tua...*”<sup>74</sup>. Gracias a las marcas de las uniones originales, las tablas pudieron volverse a colocar con su cartela correspondiente y en el orden correcto, lo cual permite actualmente una correcta interpretación del ciclo y da una visión diferente de toda la intención comunicativa de la obra. El análisis iconográfico completo de las tablas es muy interesante pero demasiado extenso para abordarlo aquí.

El ático del retablo cuenta también con tres calles, separadas por columnas salomónicas, con remate semicircular. En la central se hallaría probablemente un calvario que no se ha conservado y en las laterales destacan los corazones ardientes símbolo de la Orden.

El sentido ascensional del retablo se ve acentuado por el gran vuelo de las cornisas donde se concentra mucha de la abundante y excepcional decoración policroma. **(Fig. 7)** Todo el retablo se haya dorado y policromado, hayamos también bronceados, excepcionales porque en muchos retablos barrocos no se han conservado, y trabajo de picado de lustre exquisito, especialmente junto al sagrario y al camarín de la Virgen. Todo el retablo posee una exuberancia en el uso del color

---

<sup>73</sup> En la *Chronica Espiritual Agustiniana* p. 53, en el capítulo “ADVERTENCIA XXII/ del origen y antigüedad del hábito/ y correa de N. Padre San Agustín y Santa Monica, / y de los religiosos de su orden” podemos leer:

“*El modo con que fue hallado el referido hábito, y correa de la Virgen (según Nizephoro en el lib.14. cap. 2. y el lib. 15 de la Historia eclesiástica) fue, que después de muerta la Gloriosísima Virgen, y su bendito Cuerpo enterrado en Getsemani, con todo el culto, y solemnidad, que los Apostoles pudieron: llegando tres días después Santo Tomás, tocado su corazón de un muy sensible dolor, de no aver podido asistir a las Exequias de su querida Señora, y Maestra con los demás Apostoles: para desquitarse de tan grande pérdida, y besar sus sagradas reliquias, ya que por su tardanza no se avia hallado a verlas colocar en el sepulcro, lo hizo abrir: y abierto, no fue hallado el santísimo Cuerpo, por aver resucitado, y subido a los cielos; y solo se hallaron los habitos, y la correa de cuero, la qual tomó Santo Thomás. Y esta es la causa, porque en algunas Imágenes antiquísimas se ve a Santo Thomas pintado con la correa en la mano, y levantados los brazos hacia la Virgen, que sube a los Cielos.*”

<sup>74</sup> Que traducimos como: “*habías disparado tu flecha, Señor, contra mi corazón con tu caridad, dice nuestro padre Agustín en sus Confesiones*”.

excepcional para la época, y está también profusamente decorado con talla en relieve de motivos vegetales.



Fig. 7: *Detalles de la cornisa*, iglesia del del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma), 1712. Foto: VVO.

### 3.2 Análisis estilístico

Este retablo corresponde, al periodo de gran eclosión del retablo barroco, a principios del s. XVIII. Durante la segunda parte del s. XVII se produce la eclosión del retablo ya propiamente barroco, tanto en el aspecto estructural como en el decorativo. La columna salomónica resultó decisiva para su desarrollo. Por medio de ella el retablo evoluciona hacia el cuerpo único, aunque hay asimismo retablos de cuerpos superpuestos. Se obtiene una mayor profundidad ya que la columna se aísla y al propio tiempo aumentan los motivos ornamentales que se hacen de un potente bulto. En este periodo destaca el tracista Pedro de la Torre que extiende el modelo madrileño cortesano a la meseta Norte y el País Vasco, desplazándose a distintas ciudades de esta zona para realizar retablos (Martín González, 1993: 91-96). Es este foco en el que se formará José Benito de Churriguera que realiza el retablo de San Esteban de Salamanca y dará el empujón definitivo a los cambios del barroco de principios del s. XVIII. Tras el amanecer del churriguerismo a fines del XVII en Salamanca<sup>75</sup>, a comienzos del s. XVIII el gran retablo barroco se impone desde la

<sup>75</sup> Martín González, 1993: 105. “*El retablo mayor del Convento de San Esteban de Salamanca es la obra máxima de la retablistica barroca española. Fue posible porque se reunieron los antecedentes de Salamanca (cliente, otros retablos barrocos cercanos), de Madrid (lugar de formación de José Benito), y de Cataluña (orígenes familiares)*”.

Corte de Madrid<sup>76</sup>. La columna salomónica es piedra angular de estas obras aunando movimiento y significación eucarística, y otro soporte, el estípite, se abre paso. Como veremos, todo ello es aplicable al retablo mayor del convento agustino.

Es muy probable que el arquitecto conociera la obra de Churriguera y sus ecos estilísticos. Sin embargo, no podemos afirmarlo con seguridad, hay hermosos ejemplos anteriores y coetáneos a los retablos de los Churriguera como el magnífico retablo mayor de la cercana población de Villanueva de la Jara, por mencionar uno, a los que se puede aplicar el adjetivo churrigueresco sin que los autores pudieran aún conocer los principales retablos diseñados por José de Churriguera. Se da la casualidad de que el que creemos el autor del retablo de la Virgen de la Loma, Marcos Evangelio, y el de Villanueva de la Jara, Francisco Montllor, trabajaron en obras para la misma iglesia, la de Lezuza, en la que sabemos que Marcos Evangelio trabajó en 1737 en la tribuna del órgano (García-Saúco Beléndez, 1984, 5: 21-23) y Montllor había terminado el altar mayor en 1705 (Luján Lopez et al., 2009). Sin embargo, siguiendo nuestra tesis, tampoco sabemos si este Marcos Evangelio es el Marcos Evangelio arquitecto-ingeniero o el tracista de retablos (ver punto 3.3 Autoría).

Si observamos la estructura general del retablo de San Esteban en Salamanca y la del retablo de la Virgen de la Loma, tienen similitudes: un orden gigante de columnas salomónicas, en el caso de Campillo son cuatro en vez de seis (ya que los soportes de los extremos son estípites), cuerpo único y gran ático. El uso de la columna salomónica, la gran voladura de las cornisas, los altos plintos y la gran preponderancia de la calle central logran acentuar el sentido ascensional y el dinamismo.

Vemos que una novedad importante que aporta el retablo de la Virgen de la Loma es el avance oblicuo de los soportes centrales, anteriormente descrito. No hemos podido encontrar otro ejemplo de esta original disposición de los plintos en ningún retablo español, aunque dadas las limitaciones de la investigación eso no quiere decir que no los haya. Únicamente en el retablo de Villarrobledo hemos podido observar esta disposición oblicua<sup>77</sup>. Podemos considerar éste un rasgo del autor, en el caso de Villarrobledo favorecido por la disposición en gruta del retablo. En el contrato leemos que se trataba de un efecto buscado en el caso del sagrario<sup>78</sup>. Otros retablos de disposición en gruta adoptan soluciones diferentes: véase el mismo retablo de Villanueva de la Jara, el de Santiago en Leganés, o el retablo mayor del Convento de mercedarios Calzados de Madrid, por poner solo algunos ejemplos. En

---

<sup>76</sup> Ibidem: 147. “El cambio del retablo hacia una profunda barroquización fue emprendido sobre todo por la familia de los Churriguera. Anticipamos en el siglo XVII, en su década final el amanecer de churriguerismo en Salamanca con el retablo mayor realizado por José Benito (1665-1725) [...] En 1701 concertó José de Churriguera el retablo mayor de la iglesia de San Salvador, de la villa de Leganés (Madrid)”.

<sup>77</sup>(Escobar López 1935) En [http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/archivo\\_de\\_la\\_imagen/en/consulta/resultados\\_navegacion.cmd?idTema=7554&cadena\\_búsqueda=LISTLOC+%3A+\(%22DGB86049%22\)+AND+EPB+%3A+%5B00000000000000020+TO+9999999999999999%5D+AND+\(CATBIB+%3A+\(%22AIM%22\)+OR+CATBIB+%3A+\(%22APL%22\)+OR+CATBIB+%3A+\(%22GEN%22\)\)+AND+TIPOACC+%3A+\(%22SINRESTRICCIÓN%22\)&presentacion=lista&idRoot=2&forma=\[25/11/2020\]](http://bidicam.castillalamancha.es/bibdigital/archivo_de_la_imagen/en/consulta/resultados_navegacion.cmd?idTema=7554&cadena_búsqueda=LISTLOC+%3A+(%22DGB86049%22)+AND+EPB+%3A+%5B00000000000000020+TO+9999999999999999%5D+AND+(CATBIB+%3A+(%22AIM%22)+OR+CATBIB+%3A+(%22APL%22)+OR+CATBIB+%3A+(%22GEN%22))+AND+TIPOACC+%3A+(%22SINRESTRICCIÓN%22)&presentacion=lista&idRoot=2&forma=[25/11/2020])

<sup>78</sup> “A de estar por fuera a sisabo con dos columnas a diagonal los mazizos” García-Saúco Beléndez, 1984, p. 5: 21-23.

todos ellos plintos y entablamento se adelantan perfectamente paralelos al plano frontal. En Campillo sin embargo no hay siquiera una configuración de gruta, no hay una configuración de la capilla que favorezca esta disposición oblicua, pero el autor utiliza el mismo recurso que en Villarrobledo, los plintos oblicuos, para animar aún más la planta.

Otro ejemplo en el que las columnas centrales adoptan esa disposición de “mazizos en diagonal” lo encontramos en Cenizate, Albacete, un retablo ya rococó, realizado por Joseph Evangelio (Martínez García, 2007: 63-96), quien creemos hijo de Marcos Evangelio, en 1766, por lo que podemos considerarlo un rasgo de estilo de los dos artistas.

El único ejemplo al margen de Marcos Evangelio que he encontrado con esa disposición oblicua es el del Retablo de los Reyes en la Catedral de Méjico. Retablo inspirado en el desaparecido y genial retablo mayor de la parroquia del Sagrario de Sevilla, realizado entre 1706 y 1709. Destruído en 1824 y descrito por Ceán Bermúdez (Sebastián López, 1966: 229-234). En este retablo esa disposición se corresponde con la forma curva de la capilla a la que el retablo se adapta.

Los altos plintos sobre los que se apoyan las columnas del retablo de la Virgen de la Loma, los altos entablamentos decorados por una voluta central en cada sección, que se proyectan mucho, la cercanía de las columnas salomónicas mayores con las columnas contiguas que enmarcan las laterales; todos ellos son elementos similares en el retablo paradigmático de Churriguera y el de Marcos Evangelio. Es también similar la penetración de la calle central del cuerpo principal en el ático, en el caso de Salamanca rompiendo el entablamento que queda interrumpido y en el de Campillo curvándolo hacia arriba, creando un efecto ascensional y de mayor verticalidad. Esta curva del entablamento se observa también en la hornacina superior central del retablo de Villarrobledo, así como en varias hornacinas laterales, y en la hornacina del retablo de San Esteban de Cenizate, por lo que podemos considerarlo otro rasgo del autor.

Una gran diferencia con respecto al retablo churrigueresco es la mayor compartimentación de Campillo, que tiene tres focos de atención, sagrario, camarín y hornacina, en su calle central, y un sotabanco historiado mediante relieves. Esto se debe en parte a la introducción posterior de la hornacina de S. José en el conjunto, pero no únicamente. El retablo churrigueresco tiende a una mayor unidad focal e iconográfica potenciando Sagrario y Expositor y dando protagonismo al único cuerpo y calle central para lograr un efecto de potente verticalidad y para dar un mayor peso al tema eucarístico siguiendo la tendencia emanada de Trento. El retablo de Campillo posee una iconografía más rica, más compleja, debido al deseo de exaltación de la Orden y las necesidades de culto a la Virgen que es aquí la absoluta protagonista. Sin embargo, puede considerarse éste también un rasgo característico del autor, vista la gran compartimentación del retablo de Villarrobledo.

La mayor originalidad del retablo se encuentra en el uso de estos estípites antropomorfos con figuras de cuerpo entero, de bulto redondo, sin equivalente conocido en el barroco hispano. El estípite fue adueñándose del retablo barroco en la primera mitad del siglo XVIII, coexistió con la columna salomónica, pero fue poco

a poco desplazándola. Concebido como un soporte clásico de tronco de pirámide invertido. En ocasiones con Hermes o cariátides como es nuestro caso, pero la mayoría de las veces no se trata de figuras de cuerpo entero sino de figuras de busto o busto hasta la cadera cuyas piernas se enroscan en caprichosas formas o simplemente dan paso a las formas decorativas del estípite. Este sería el caso de algunos de los estípites del retablo de San Esteban de Cenizate, mientras que otros presentan las figuras de cuerpo entero como en Campillo. Se inspiran estas cariátides en los grabados de grutescos que surgieron a finales del s. XVI como Bollo de Langeres o Hans Vredeman de Vries. Nos hallamos pues ante una muestra temprana del estípite que es además muy original.

Podemos ver una relación entre las santas del retablo de San Esteban de Cenizate, con el fuste enroscado de las columnas bajo ellas, y la portada del tratado de pintura sabia de Fray Juan Rizzi. Las cariátides de Campillo podrían ser una variación de éstas. Son numerosas las fuentes barrocas en las que encontramos atlantes o cariátides sustentando estructuras arquitectónicas como la *Arquitectura Civil Recta y Oblicua de Carammuel*, el *POMPA INTROITUS HONORI SERENISSIMI PRINCIPIS FERDINANDI AUSTRIACI HISPANIARUM INFANTIS*, (1641), el tratado de arquitectura de Dietterlin, o *Perspectiva Pictorum et Architectorum* de Pozzo.

Toda la estructura del retablo se recubre de jugosa talla vegetal, y otra decoración en relieve como *putti* alados, guirnaldas de flores y frutos, símbolos agustinos y las ya nombradas cariátides. Todo ello además se acompaña de una abundante policromía y trabajos de picado de lustre, que excepcionales para este periodo, en el retablo churrigueresco el dorado desplaza a la decoración pintada. En nuestro caso sin embargo las excepcionales policromía y trabajos de picado contribuyen a una mayor barroquización en un auténtico *horror vacui* en el que el brillo del oro se ve acompañado por el color. La memoria de restauración de este retablo, en el apartado de técnicas artísticas, especialmente en lo referido al dorado y policromado, dio para mucho.

Para finalizar señalar la originalidad y versatilidad del autor que crea un retablo plenamente barroco, con cornisas de alto vuelo, plagado de decoración tallada como las guirnaldas, tarjetas, talla vegetal, ángeles tenantes; que a la vez cumple su función de culto a la Virgen de la Loma y deja espacio para desarrollar un ciclo agustiniano en la predela. Sacrifica en pos de ello la unidad focal que se prefiere en otros retablos coetáneos, pero así nos regala una obra cuajada de detalles que descubrir. A ello contribuye enormemente la policromía y trabajos sobre el oro, cuyos detalles serían sin duda ya estarían especificados en las condiciones iniciales, y que por su cantidad y calidad merecen un estudio aparte.

### 3.3 Autoría

La bibliografía existente acerca del retablo, se reducía básicamente a los artículos publicados por Santiago Montoya<sup>79</sup>. La investigación comenzó con la descripción de la obra y la búsqueda de ejemplos estilísticos similares. Sin embargo,

---

<sup>79</sup> Montoya Beleña, 2014, 2012, 2009, 2007, 2006, 1986, 1986.

a pesar de los puntos en común con otros retablos del barroco pleno, existían dos importantes peculiaridades que ya hemos mencionado. La primera es la planta del retablo, cuya originalidad reside en los plintos de las columnas salomónicas principales, que están situados con una arista hacia el espectador, dejando dos caras vistas. La segunda peculiaridad es el uso de cariátides en los estípites en lugar de las habituales figuras de medio cuerpo (**Fig. 8**).

Esta segunda peculiaridad hizo que lo que tenía que ser una simple descripción para una extensa memoria de restauración, se convirtiera en una investigación artística. El empeño en encontrar un modelo iconográfico para estas cariátides hizo que las labores de investigación se alargaran. Tras muchas búsquedas infructuosas se halló un artículo en una revista local (Valera Honrubia, 2003: 41-58) que hacía referencia a un pequeño retablo con figuras antropomorfas de cuerpo entero como soportes. Al ver las fotografías no hubo dudas, las similitudes son evidentes. Se trataba del retablo de San Esteban de Cenizate, atribuido por Luis G. García-Saúco Beléndez (García-Saúco Beléndez, 1984, 5: 21-23) a Marcos Evangelio por similitudes estilísticas con el retablo de San Blas de Villarrobledo, de autoría conocida.



Fig. 8: *Cariátide* del retablo del Santuario de la Virgen de la Loma, 1712. Foto: VVO.



Fig. 9: *Cariátide*, retablo de la iglesia de Cenizate. Marcos Evangelio, primer cuarto del siglo XVIII. Foto: Juan Manuel Pérez González [JMPG].

Del retablo de Cenizate hemos de destacar los soportes antropomorfos, en este caso santas, muy similares a los del retablo campillano (**Fig. 9**). Obsérvese la gran similitud de poses, pero la diferente calidad de la talla, menor que en nuestro retablo. Se observan desproporciones anatómicas y un tratamiento del rostro más pobre también. Esto nos hace pensar que Marcos Evangelio trabajó en este retablo con un tallista menos experto. Aparece en documentos de la parroquia el nombre de Joseph Artigao, de Ledaña, como ejecutor de una puerta entre 1708 y 1711 (Valera Honrubia, 2003, 11: 63-96). A Artigao le conocemos como colaborador de Evangelio ya que figura en el contrato para el retablo de Villarrobledo (García-Saúco Beléndez 1984, 5: 21-23). Esto permite especular con que Artigao se dedicara a la ejecución de obras menores, las puertas, mientras tallaba el retablo de Cenizate (Valera Honrubia, 2003, 11: 46) junto o bajo la dirección de Marcos Evangelio. El retablo de San Esteban se doró en 1712 (inscripción conservada en el mismo retablo), el mismo año que se terminó nuestro retablo, y por tanto tuvo que estar terminado antes por lo que suponemos esta obra anterior al retablo de Campillo. En todo caso la menor calidad de la talla se explicaría por la menor implicación del maestro del taller o su encargo a un oficial menos experto, al tratarse de una obra de menor importancia que el retablo campillano, qué, como vimos, responde al encargo de una orden y una villa con gran importancia estratégica, y a un culto que generaba gran devoción y movía también muchos recursos económicos y humanos. Baste recordar los conflictos para la construcción del convento agustino o los fastos de su inauguración.



Fig. 10: *Banco o predela*, del retablo de la iglesia del del antiguo convento de San Agustín (hoy Santuario de la Virgen de la Loma, 1712. Foto: VVO.

El retablo campillano y el de Cenizate tienen también en común el uso de escenas en relieve, en el caso de Campillo son ocho y aquí una, la lapidación de San Esteban y dos relieves de menor bulto. Como puede apreciarse en las fotografías, existen similitudes entre ellas (**fig. 10**). Esta querencia por las escenas en relieve pudo ser heredada por otro escultor de la saga, José Evangelios, hijo de Marcos Evangelio, como veremos.

Si observamos la hornacina abocinada y acasetonada de la parte central del retablo veremos que la talla vegetal de ésta y la del camarín de la Virgen de Campillo son muy similares. Lo mismo ocurre con las hornacinas acasetonadas del retablo de Villarrobledo (**figs. 11 y 12**).



Figs. 11 y 12, comparativa de imágenes: *Talla vegetal de los casetones de la hornacina del Santuario de la Virgen de la Loma, 1712 (a la izquierda), y Talla vegetal de los casetones de la hornacina de la Virgen del Retablo de San Esteban de Cenizate, Marcos Evangelio, primer cuarto del siglo XVIII (a la derecha)*. Fotos: VVO y Juan Manuel Pérez González.

Otra similitud entre el retablo de San Esteban de Cenizate y el de la Virgen de la Loma es la profusa decoración vegetal pintada del guadapolvo y de la pared, que resulta muy parecida. ¿Podría quizá el maestro Marcos Evangelio preferir a un determinado equipo de dorado y policromado? Esta ya es una hipótesis demasiado aventurada, pero sí podemos concluir que existía un taller de pintores y doradores que trabajaba en la zona, que usa los mismos modelos decorativos, y es muy prolífico.

De modo que todos datos nos llevan al retablo de San Blas de Villarrobledo, que es el que ha sido más estudiado; de él conservamos el contrato del año 1715 que nos aporta importantísima información (García-Saúco Beléndez, 1984, 5: 21-23). En el contrato se menciona como maestros escultores y arquitectos, vecinos de la villa de Ledaña: a Marcos Evangelio, a su colaborador Joseph Artigao (recordemos que éste realizó unas puertas Ledaña entre 1708 y 1711), y a su hijo Joseph Evangelio. Así en este caso la autoría es clara. Se comprometen a la realización del retablo en el plazo de dos años, que hubo de ampliarse en dos años más. Este hecho nos llama la



Podemos ver en este retablo rococó, más de 50 años posterior al de San Esteban de Cenizate y al de la Virgen de la Loma, rasgos que recuerdan a los retablos de su padre. El principal de estos elementos, el más peculiar, es el avance oblicuo de los plintos y entablamiento de los soportes de la calle central, elemento, que como ya se ha dicho, no tiene antecedentes conocidos en el retablo barroco. Otros rasgos son el uso de relieve con escenas de la vida del santo en la predela, y uso abundante de policromía. A pesar de que José Evangelio se adscribe dentro del rococó o barroco tardío, y en este sentido no podemos apreciar similitudes con la talla de Marcos Evangelio, sí que podemos ver elementos peculiares que nos recuerdan al maestro anterior.

A su vez, el retablo de San Antonio de Cenizate guarda gran parecido con la hornacina de San José del retablo de la Virgen de la Loma, un añadido rococó a nuestro retablo barroco. No sería descabellado que José Evangelio, a cargo del taller de su padre, recibiera el encargo de hacer la hornacina de San José, cuando los monjes decidieran realizar una modificación en el retablo. Al no encontrar pruebas documentales, esto último es tan sólo una especulación, pero es significativo que José Evangelio sea citado en 1766 por el párroco de Cenizate de entonces, D Joseph Ruiz, como natural de “el Campillo”. Además, Cenizate nos sirve como ejemplo del que es normal encargar al mismo taller familiar, cuando el maestro ya ha sido relevado, una obra nueva cuando se necesita.

### **3.4 Existencia de una saga familiar de arquitectos tracistas y de retablos**

Hay noticias de la actuación de Marcos Evangelio construyendo el retablo de la Virgen de la Caridad en Albacete en 1715, durante los años 1715-1719 trabajó en la realización del retablo de Villarrobledo, aparece como autor de la tribuna para el órgano de Lezuza en 1737 y el retablo de la capilla del Santísimo Cristo de los Milagros en El Bonillo en 1721 (García Martínez, 2006, 296-309). Y a ello añadiríamos la realización del retablo de Cenizate en años anteriores a 1712 (Valera Honrubia, 2003, 11: 41-58) y el retablo de Campillo de Altobuey en 1711. Tenemos constancia de que su hijo, José Evangelio, trabajó con él en el retablo de Villarrobledo (1715-1719) y que éste hizo el retablo de San Antonio en 1766 y otras obras menores en Cenizate (García Martínez, 2016, 14: 296-309).

El investigador José Luis García Martínez en su excelente trabajo sobre la Arquitectura Barroca en la Ciudad de Huete le dedica un capítulo a Marcos Evangelio. Hay noticias de un Marcos Evangelio que llegó a ser académico de mérito de la Real Academia de San Fernando en 1763. Había realizado importantes obras en Cartagena donde llegó a ser maestro mayor de obras de la ciudad y realizó la iglesia y hospital de la Caridad, terminado en 1744. Fue nombrado maestro mayor de fortificación y cantería de los Reales arsenales de Cartagena en 1746. También realizó importantes proyectos en Murcia y Orihuela, donde realizó un ambicioso proyecto para ampliar la catedral que no llegó a llevarse a cabo. En Elche realizó obras en la iglesia de la Asunción, y la tramoya para el extraordinario Misterio,

---

el retablo de Villarrobledo. Años después José Evangelio es de el Campillo cuando realiza otro retablo en Cenizate. Se corresponde con los usos de un taller itinerante.

declarado en el año 2000 Patrimonio de la Humanidad (García Martínez, 2016, 14: 296-309).

Sin embargo, no parece que este Marcos Evangelio, arquitecto, pueda ser nuestro Marcos Evangelio, tracista de retablos. El académico de mérito de la Real Academia de San Fernando es el mismo que trabaja en Huete entre 1735 y 1739 y que García Martínez ha comparado su firma en los documentos conservados en Huete y la del expediente de la Real Academia de San Fernando. Falleció el 3 de septiembre de 1767 lo que, de ser el mismo autor de los retablos de Cenizate y Campillo, implicaría que tenía unos 85 o 90 años y que estuvo en activo hasta el final de su vida (García Martínez, 2016, 14: 296-309). Pero además hemos de tener en cuenta que, en 1715, cuando realiza el retablo de San Blas de Villarrobledo, ya tiene un hijo con edad de ser maestro en su oficio, lo cual nos hace suponer que, en 1767, de ser el mismo, tendría unos 95 años, lo cual resulta muy improbable.

Además, no coinciden la zona de trabajo, una es la zona de Cuenca y Albacete, mientras que el maestro arquitecto trabaja en una zona mayor, provincia de Cuenca, Cartagena, Murcia, Orihuela y Elche. Tampoco coincide el tipo de encargos, aunque los maestros arquitectos pudieran en ocasiones actuar como tracistas de retablos al maestro Marcos Evangelio y a su hijo se les denomina en el contrato de Villarrobledo claramente como escultores también. Por lo tanto, nos decantamos más por la hipótesis de que el tracista de retablos y el arquitecto e ingeniero fueran dos personas distintas, pertenecientes a la misma familia. Puede que padre e hijo respectivamente.

Unos años después del periodo del que veníamos hablando, en 1796, un Pedro Evangelio vecino de Huete, realizó el retablo de la iglesia parroquial de San Nicolás, puede que fuera otro miembro de la saga (Martínez García, 2007, 74 y García Martínez, 2016, 14: 296-309).

En conclusión, nos hallamos muy probablemente ante una saga de artífices con el apellido Evangelio que a lo largo del siglo XVIII actuó en Albacete, Cuenca y áreas cercanas. Tesis que ya había sido sostenida por García-Sauco Beléndez (García-Sauco Beléndez, 1984, 5: 21-23) y en cuyo respaldo pueden citarse dos retablos más, el de San Esteban de Cenizate (Valera Honrubia, 2003, 11: 63-96) y muy probablemente el de la Virgen de la Loma de Campillo de Altobuey.

#### **4. CONCLUSIÓN**

Como ya señaló Martínez García (Martínez García, 2007, 9: 63-96) todo apunta a la existencia de una saga de artífices con el apellido Evangelio, que a lo largo del s. XVIII trabajó en la zona de Albacete, Cuenca y Alicante, en Cenizate, se conservarían dos retablos de dos miembros de la saga, padre e hijo.

Creo que es posible afirmar con bastante seguridad que el retablo de Campillo de Altobuey es obra de Marcos Evangelio, a falta de una confirmación documental. Un retablo de gran envergadura, ambicioso, el mayor y mejor conservado del autor, en el que mejor exhibe todos su buen hacer artístico. Un retablo que incorpora novedades propias del autor como ese avance oblicuo de los plintos centrales, con

consecuencias estilísticas de pronunciados claroscuros y dinamismo de la planta, o esos maravillosos soportes antropomorfos de cuerpo entero. Una obra que también hace un uso abundante del relieve para poder unir la devoción mariana a la historia de la orden que habita el convento. En ella podemos admirar también un maravilloso trabajo de dorado y policromado, picados de lustre, estarcidos, bronceados... que se han conservado sin apenas modificaciones.

La posible intervención posterior de su hijo es sólo posible, en todo caso estamos ante una obra de gran importancia.

## **AGRADECIMIENTOS**

Mi más sentido agradecimiento a la Diputación Provincial de Cuenca por haberme permitido realizar esta investigación y en especial Ana Conesa Lozano. A los investigadores Isidro Martínez García y Valera Honrubia sin cuyos artículos nunca habría desentrañado el misterio de la autoría del retablo de Campillo y al restaurador Juan Manuel Pérez González que me ha permitido utilizar dos de las fotografías que figuran en el presente artículo.

## **BIBLIOGRAFÍA**

CARCELLER, MANUEL, (1974), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos XII (1867-1891)*. Madrid: Imprenta Sáez- Hierbabuena.

CARCELLER, MANUEL, (1962), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos X (1808-1836)*. Madrid: Imprenta Juan Bravo.

DE SAN FRANCISCO DE ASÍS, PEDRO, (1756), *Historia general de los Religiosos Descalzos del Orden de los Hermitaños del gran padre y doctor de la Iglesia San Agustín de la congregación de España y de las Indias (1661-1690) IV*. Zaragoza: imprenta de Francisco Moreno.

DE SANTA TERESA, DIEGO, (1743), *Historia general de los religiosos descalzos del orden de los ermitaños del gran padre, y doctor de la Iglesia San Agustín, de la Congregación de España, y de las Indias (1651-1660) III*. Barcelona: imprenta de los herederos de Juan Pablo y María Martí administrada por Mauro Martí.

FABO, PEDRO, (1927), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos VI (1706-1714)*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.

FABO, PEDRO, (1918), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos V (1691-1695)*. Madrid: Imprenta del Asilo de Huérfanos del S. C. de Jesús.

DE SAN FRANCISCO, PEDRO, (1756), *Historia general de los Religiosos descalzos del orden de los ermitaños del gran Padre y Doctor de la Iglesia San Agustín, de la Congregación de España y de las Indias: Tomo IV, del 1661 al 1690*. Zaragoza: imprenta de Francisco Moreno.

GARCÍA MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, (2016), *Arquitectura barroca en la ciudad de Huete*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, LUIS, (1978), "Dos retablos barrocos en Albacete". En: *Al-Basit: Revista de estudios albacetenses*, 5, Albacete, pp. 43–54.

GARCÍA-SAÚCO BELÉNDEZ, LUIS, (1984), "El Retablo en el siglo XVIII en la provincia de Albacete: tres ejemplos", En: *Congreso de historia de Albacete: 8-11 de diciembre de 1983*, Vol. 3. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, pp. 475-494.

LUJÁN LÓPEZ, GARCÍA MARTÍNEZ y ECHEVARRÍA ARSUAGA (2009), Villanueva de la Jara, su retablo y su patrona. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca. ISBN 978-84-92711-23-9.

MARTÍNEZ GARCÍA, ISIDRO, (2007), "Estudio histórico del retablo de San Antonio de Padua y su devoción en Cenizate en los siglos XVIII y XIX". En *Zenizate*, 7, Cenizate, pp. 63–96.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (2012), "La Virgen de la Loma: historia de una devoción ancestral en la Manchuela conquense". En: *Advocaciones Marianas de Gloria: SIMPOSIUM (XXª Edición)*, San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses, pp. 395–412.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (2009), "El Niño Jesús como Padre Eterno: la tradición de Campillo de Altobuey (Cuenca)". En: *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares, 2009*, El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 271–290.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (2007), "El patrimonio histórico-artístico del convento agustino de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de La Loma en Campillo de Altobuey (Cuenca): Desamortización y pérdida". En: *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*. El Escorial: Ediciones Escorialenses, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 559–580.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (2006), "Un Hospicio para caminantes y peregrinos en el convento-santuario de Ntra. Sra. de la Loma de Campillo de Altobuey (Cuenca)". En: *La Iglesia española y las instituciones de caridad, 2006*. El Escorial: Ediciones Escorialenses, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, pp. 617–642.

MONTOYA BELEÑA, SANTIAGO, (1986), "El convento-santuario de la Virgen de la Loma: su Historia y su Arte". En: *Cuenca*, 27, Cuenca, pp. 65–86.

OCHOA, GREGORIO, (1924), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos VII (1715-1754)*. Valencia: Tip. de F. Gambón.

OCHOA, GREGORIO, (1928), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos VIII (1755-1796)*. Zaragoza: Tip. de F. Gambón.

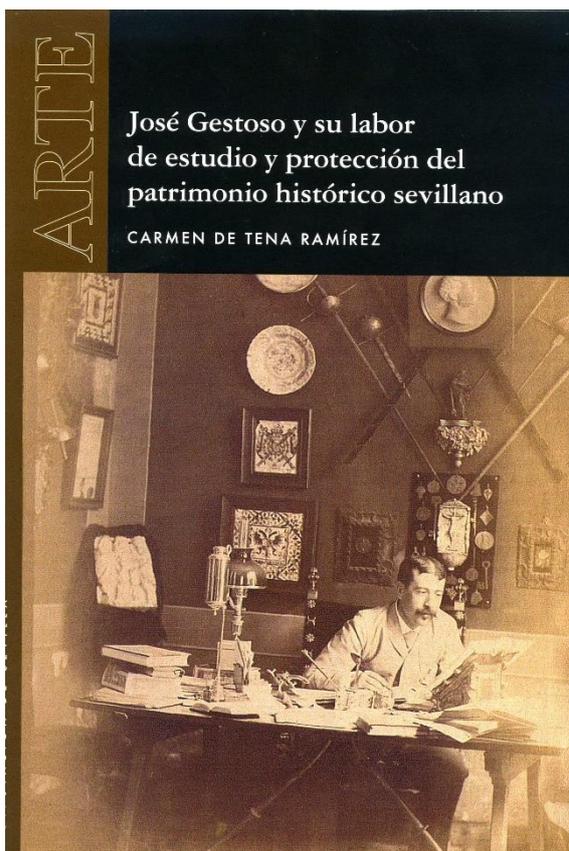
OCHOA, GREGORIO, (1929), *Historia general de la Orden de Agustinos Recoletos IX (1797-1835)*. Zaragoza: Tip. de F. Gambón.

RAVÉ PRIETO, JOSÉ LUIS, (2007), "Arquitectura de ida y vuelta". En: *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 9, Osuna, pp. 40–43.

VALERA HONRUBIA, JESÚS, (2003), "El retablo de San Esteban. Zenizate". En *Zenizate*, 3, Cenizate, pp. 43–96.

# RESEÑAS





De Tena Ramírez, Carmen. José Gestoso y su labor de estudio y protección del patrimonio histórico sevillano. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2020. 322 páginas, ISBN: 978-84-7798-454-2.

*José Gestoso y su labor de estudio y protección del patrimonio histórico sevillano* es una investigación acometida por la profesora de la Hispalense Carmen de Tena Ramírez, que junto al trabajo coordinado con Alfonso Pleguezuelo, titulado *José Gestoso (1852-1917) y Sevilla: erudición y patrimonio* (Sevilla, Diputación de Sevilla-Universidad de Sevilla, 2020), y el estudio de Nuria Casquete de Prado *José Gestoso y Sevilla: Biografía de una pasión* (Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2016), unido a las reediciones de su obra y a la valiosa

labor digitalizadora de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, amén de la conservación de su archivo personal en la Biblioteca Capitulada y Colombina, están contribuyendo a actualizar la valoración de las aportaciones de José Gestoso a la cultura sevillana y andaluza en el tránsito de los siglos XIX al XX. Estamos ante un miembro de aquella generación restauracionista de eruditos sevillanos que, entre el positivismo metodológico y el tardo-romanticismo espiritual, pusieron la semilla para el florecimiento posterior de la Ciudad regionalista. Sin la labor previa de los Gestoso, Guichot, Hazañas, Méndez Bejarano o Chaves Rey, entre otros, la Sevilla del 29 —síntesis y epílogo de tantas cosas— y, en general, la Edad de Plata hispalense, en sus rupturas y en sus continuidades, en la realidad y en el deseo, no hubieran sido las que conocemos.

El libro se estructura en tres bloques: el primero señala el estado de la cuestión y unos ilustrativos apuntes biográficos; el segundo analiza la metodología de Gestoso; y el tercero detalla la ingente labor de protección del patrimonio sevillano desde la Comisión Provincial de Monumentos. Cierra el libro con una reflexión sobre su legado, para culminar con una referencia tanto a la producción bibliográfica de Gestoso, como a la bibliografía científica en torno a su vida y obra.

El primer capítulo del bloque I analiza el estado de la cuestión, diferenciando las fuentes bibliográficas coetáneas y las posteriores. Entre estas últimas, aparte de la primera visión retrospectiva con motivo del traslado de los restos al Panteón de Sevillanos Ilustres, hay que esperar, sin olvidar los trabajos precursores de María de la Concepción Zancada y Pedro Cómez Ramos, a la década de los noventa para la aparición de las contribuciones científicas de Jesús Palomero Páramo, Alfonso Pleguezuelo para el prólogo a la reedición de *Historia de los barro vidriados sevillanos*,

Marcos Fernández para el de *Noticia histórico-descriptiva del antiguo pendón de la ciudad de Sevilla*, Antonio Albardonedo y Álvaro Recio. Con motivo del centenario de la muerte de Gestoso se ha ahondado en su legado, destacando la primera monografía a cargo de Nuria Casquete de Prado, la publicación del ciclo de conferencias de 2017, la digitalización de sus obras por la Biblioteca de la Hispalense y este libro de Carmen de Tena. El capítulo 2 aborda una aproximación biográfica, subrayándose las tempranas aficiones histórico-artísticas de Gestoso, al amparo de Juan José Bueno, figura relevante en la vida cultural sevillana. Estudió Derecho, pero pronto se desencantó del ejercicio de la abogacía y decidió forjarse un nombre en el ambiente cultural de su ciudad. El éxito de sus investigaciones le lleva a ingresar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y en la Real Academia de la Historia, acometiendo *Sevilla Monumental y Artística* por encargo del Ayuntamiento sevillano. Con la titulación de Archivero, Bibliotecario y Anticuario en 1884, y gracias a la red de contactos que iba tejiendo, entra como docente en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla. Gestoso fue un destacado miembro de la élite cultural de la Sevilla restauracionista, siendo uno de los fundadores de la revista *Archivo Hispalense*. Se relaciona con los artistas de la época, como Susillo, García Ramos, Jiménez Aranda, Gonzalo y Joaquín Bilbao o Virgilio Mattoni, con afamados coleccionistas de antigüedades, con arquitectos como Lampérez y Fernández Casanova, y con miembros de la política, la nobleza y la Casa Real. Mantuvo diferencias con el arzobispo Marcelo Spínola y otros miembros de la Iglesia, a quienes achacaba el desinterés por el patrimonio histórico artístico.

El bloque II estudia las aportaciones de Gestoso en el ámbito de la historiografía artística sevillana. Continuator de la tradición erudita hispalense, su metodología se caracteriza, en consonancia con el academicismo historiográfico restauracionista, por el positivismo, tan ligado a la Escuela Superior de Diplomática, fiel reflejo de la etapa anterior a la profesionalización historiográfica impulsada a principios del siglo XX en la Universidad. Seguidamente se analizan sus monografías de temática histórico-artística.

El tercer bloque aborda la protección del patrimonio histórico sevillano llevada a cabo por Gestoso desde la Comisión Provincial de Monumentos. Destacan especialmente la restauración de la Iglesia de San Marcos, las fachadas renacentistas del Ayuntamiento de Sevilla junto a Pedro Domínguez (iconografía que, al trascender al diseño de bordados para pasos de palio, va a aportar una nueva veladura a la educación sentimental de la Ciudad: identidad), las intervenciones en el Alcázar, la restauración de la Torre del Oro, la conservación de la Torre de Don Fadrique, las Murallas de la Macarena, las Capillas de Santa María de Jesús y de San José, la protección de Itálica, las obras de conservación de la Catedral, o la restauración de la Giralda, entre otros, amén de la salvaguarda de numerosos objetos muebles. En toda esta ingente tarea se enfrenta a la falta de conciencia general sobre la conservación del patrimonio histórico-artístico. Otra renombrada contribución de Gestoso es la recuperación de la cerámica sevillana, temática que desde joven le había interesado y que consagra con su *Historia de los barros vidriados sevillanos* (1903). También se menciona su preocupación por la protección del patrimonio museográfico y archivístico, colaborando e interviniendo en los principales Museos y Archivos hispalenses.

Finalmente, en el epílogo se analiza la significación del legado de Gestoso. Se incide en su positivismo metodológico, centrado en la identificación y clasificación sistemática de la obra de arte, orillando la actividad reflexiva y crítica que vendrá con la profesionalización de la Historia del Arte en la Universidad; positivismo, no obstante, acompasado, fiel al contexto tardo-romántico, con retazos de inspiración becqueriana. Con Gestoso, subraya la autora, “se cerró una página de la erudición histórico-artística en España, dando paso a la renovación de esta índole de estudios y a la adopción de nuevos métodos de trabajo que cristalizarían en la conformación de la Historia del Arte como disciplina científica” (p. 295). Respecto a la protección del patrimonio histórico-artístico sevillano su legado más importante es poder seguir disfrutando de este conjunto monumental y artístico a día de hoy. “Sin patrimonio no hay memoria, y sin memoria no es posible escribir la historia”, señala de Tena, añadiendo un matiz que conecta su labor con la generación posterior: “que el patrimonio, más allá de su materialidad y de sus valores estéticos, también influyó decididamente en la conformación de los discursos identitarios del siglo XIX” (pp. 298-299). Y del XX, vista la reinención de la Ciudad en la etapa regionalista. Esta característica identitaria nos invita a redimensionar la percepción del patrimonio histórico-artístico desbordando a la Historia del Arte para ampliar la perspectiva hacia la Filosofía, la Antropología, la Historia política o, por la vía de la poética del espacio o la humilde divagación del paseante, la Literatura.

Manuel Carbajosa Aguilera  
Universidad Pablo de Olavide

## 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 Pelicano, 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"