



Nº 7

2022

R



ARTE Y  
PATRIMONIO



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



# **ARTE Y PATRIMONIO**

**Nº 7**

**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° 7 (2022)***

## **CONSEJO EDITORIAL**

Director: Isaac Palomino Ruiz, Asociación “Hurtado Izquierdo”

Secretaria: María del Amor Rodríguez Miranda, Universidad de Córdoba

## **COMITÉ CIENTÍFICO**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

José María Morillas Alcázar, catedrático 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 Tagliagamba, 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:**

**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° 7 (2022)**

## **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 Estebananz, Faculty of Geography and History, Sevilla University

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

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

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

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

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

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

Alfredo J. Morales Martínez, professor of Sevilla University

José María Morillas Alcázar, professor of Huelva University

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

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

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

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

Fernando Quiles García, Faculty of Humanities, Pablo Olavide University

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**ISSN:** 2530-0814

**Legal deposit:** CO 1576-2016

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

**Periodicity:** Anual

**Cover photo:**

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

# INDICE

<b>PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR</b> .....	7
--	---

## ARTÍCULOS

NUEVAS ATRIBUCIONES A LOS ESCULTORES ADRIÁN ÁLVAREZ Y FRANCISCO DEL RINCÓN, Javier Baladrón Alonso.....	9
---	---

DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO <i>IN SITU</i> EN LA ISLA DE TENERIFE: ANÁLISIS DE CASOS, GISELA DE LA GUARDIA MOTNESDEOCA	32
---	----

JOSÉ FAUS RODRÍGUEZ (1913-1984) Y SU “ <i>VIRGEN DE LAS MARAVILLAS (PLEGARIA)</i> ” Op. 57 (1956) PARA LA SEMANA SANTA DE GRANADA, JOSÉ LUIS DE LA TORRE CASTELLANO .....	51
---	----

ESCULTURAS DE MUSTAFA ARRUF EN EL PASEO MARÍTIMO DE MELILLA: CIRCUNSTANCIAS DE SU CREACIÓN Y SIGNIFICACIÓN, JOSÉ GARCÍA JURADO .....	73
--	----

UNA COLECCIÓN DE AGNUSDÉI DE ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVIII PROCEDENTES DEL CONVENTO ECIJANO DE SANTA FLORENTINA, JOSÉ MANUEL GARCÍA RODRÍGUEZ.....	92
---	----

MARTÍN DE OCHOA, MAESTRO DE CANTERÍA. VISIONES Y REVISIONES, JUAN LUQUE CARRILLO .....	112
--	-----

## RESEÑAS

Martínez Cuevas, Alfredo J.; Martínez González, Alfredo J. Real Iglesia de San Antonio Abad y Archicofradía de Jesús Nazareno de Sevilla (“El Silencio”). .....	127
Juan Luque Carrillo: El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606. ....	130

<b>INDICACIONES PARA LOS AUTORES</b> .....	132
--	-----

<b>INSTRUCTIONS FOR THE AUTHORS</b> .....	135
---	-----

<b>PROCESO EDITORIAL Y SISTEMA DE ARBITRAJE</b> .....	138
---	-----

<b>PUBLISHING PROCESS AND ARBITRATION SYSTEM</b> .....	139
--	-----

## PRESENTACIÓN DEL DIRECTOR

Llegados a septiembre del año 2022, *Arte y Patrimonio* vuelve puntual a su cita con el conocimiento y la divulgación patrimonial. Con la edición de este número se alcanza la séptima edición de la revista que la Asociación para la investigación de la Historia del Arte y del Patrimonio Cultural “Hurtado Izquierdo”, pone a disposición de todos los lectores a través del principal medio de difusión de nuestros tiempos.

En esta ocasión volvemos a hacer gala de la diversidad temática que caracteriza a Arte y Patrimonio desde sus inicios. Un amplio arco de disciplinas se abarca entre sus páginas: escultura, arqueología, música, platería y arquitectura, cerrando el bloque, como se acostumbra, reseñas de publicaciones recientes que han venido a enriquecer el conocimiento de nuestro patrimonio cultural. También, cómo es habitual, los trabajos nos llegan desde distintos puntos de la geografía española.

La escultura es, sin duda, el campo artístico mejor representado en este número de 2022, tratando el clasicismo y solera de nuestra imaginería castellana, junto con la más rabiosa modernidad de la escultura contemporánea en tierras melillenses. El revelador mundo de la Arqueología nos lleva a viajar a tierras tinerfeñas. Mientras tanto, los alzados arquitectónicos nos llevan a plantear la revisión de unos de los grandes artífices de la edificación del Renacimiento andaluz. El resplandor de los estudios de orfebrería ocupa uno de los estudios que se plantean en este nuevo número, con el estudio de una creación muy particular de la orfebrería cultural, en este caso para el mundo de la clausura en Écija (Sevilla). No puede faltar un estudio dedicado a la música, en este caso con la armonía de los acordes procesionales en el estudio de una creación netamente granadina.

ISAAC PALOMINO RUIZ

Director de la revista



# ARTÍCULOS



# NUEVAS ATRIBUCIONES A LOS ESCULTORES ADRIÁN ÁLVAREZ Y FRANCISCO DEL RINCÓN

Some attributions to the sculptors Adrián Álvarez and Francisco del Rincón

**Javier Baladrón Alonso, Universidad de Valladolid**

**Fecha recepción:** 31/05/2022

**Fecha aceptación:** 28/06/2022

**RESUMEN:** Adrián Álvarez y Francisco del Rincón fueron dos de los maestros más destacados de la escuela escultórica vallisoletana de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, aquella que se debatió entre los últimos resabios del manierismo romanista y los primeros brotes de un naturalismo que terminaría por desembocar en el Barroco. En las próximas páginas se propondrán una serie de atribuciones a favor de ambos escultores en función del parecido estilístico con otras obras documentadas y atribuidas.

**PALABRAS CLAVE:** Adrián Álvarez. Escultura Barroca. Francisco del Rincón. Siglo XVII. Valladolid.

**ABSTRACT:** Adrián Álvarez and Francisco del Rincón were two of the most outstanding teachers of the Valladolid School of Sculpture at the end of the 16th and beginning of the 17th century, the school that was debated between the last vestiges of Romanist Mannerism and the first outbreaks of a naturalism that would eventually lead to the Baroque. In the following pages we will propose a series of attributions in favour of both sculptors according to the stylistic similarity with other documented and attributed works.

**KEY WORDS:** Adrián Álvarez. Baroque Sculpture. Francisco del Rincón. 17<sup>th</sup> century. Valladolid.



## PANORAMA DE LA ESCULTURA VALLISOLETANA A FINALES DEL SIGLO XVI



**Fig. 1:** *Retablo mayor*, Gaspar Becerra, 1558-1562. Catedral, Astorga. Foto: Javier Baladrón Alonso [JBA].

A finales del siglo XVI la escultura vallisoletana comenzó a sufrir una lenta pero progresiva mutación que la hizo transitar desde el manierismo romanista hasta un incipiente naturalismo que terminaría por desembocar en el Barroco<sup>1</sup>. El Romanismo, que se introdujo en España en el *retablo mayor de la Catedral de Astorga* (1558-1562) (**Fig. 1**) gracias al polifacético artista jienense Gaspar Becerra (1520-

<sup>1</sup> Para conocer el panorama escultórico del último tercio del siglo XVI en Valladolid pueden consultarse: Urrea, 1985; Vasallo Toranzo, 2012.

1568), fue una tendencia del manierismo que se desarrolló durante el último tercio del siglo XVI y cuyo término, como explica el profesor Vélez Chaurri, “*hace referencia a la influencia determinante de las formas y modelos de Miguel Ángel y los círculos manieristas romanos formados en su estela*” (Vélez Chaurri, 1992: 4). La escultura romanista, que en palabras de Vélez Chaurri es “*una escultura de carácter religioso, popular aunque de gran calidad técnica y muy uniforme estilística e iconográficamente, lo que se traduce en la inexistencia de variaciones regionales reseñables*” (Vélez Chaurri, 1992: 4), se caracteriza por transmitir una sensación de intemporalidad y eternidad, y por presentar unos personajes –ya sean hombres, mujeres o niños– de vigorosas y corpulentas anatomías que adoptan poses grandilocuentes y desapasionadas, que realizan gesticulaciones estereotipadas y que visten ropajes surcados por gruesos y pesados pliegues.

Fue precisamente en el retablo de Astorga en el que trabajaron dos de las personalidades más destacadas del foco romanista vallisoletano, caso de Esteban Jordán (1530-1598) y Juan de Anchieta (ca.1533-1588). Jordán, abanderado de la novedosa tendencia romanista en Valladolid, así como la máxima autoridad escultórica en la villa en aquellos momentos, no solo trabajó a las órdenes de Becerra en dicho retablo, sino que además emparentó con él al casar con una sobrina suya. Fue un maestro muy completo ya que además de escultor, tanto en madera como en alabastro, diseñó retablos con trazas deudoras del de la seo astorgana. Dos de sus obras más completas fueron el *retablo mayor de la iglesia de la Magdalena* (1571-1574) y el *retablo de los López de Calatayud de la iglesia de San Antonio Abad* (ca.1572-1574), en las cuales realizó tanto la arquitectura como la escultura. Por su parte, el *retablo mayor del Monasterio de Monserrat* (1593-1597) en la provincia de Barcelona, para el que tan solo acometió la arquitectura y ensamblaje, habla bien a las claras del prestigio que el escultor alcanzó en la corona ya que fue sufragado por el rey Felipe II.

Por su parte, Juan de Anchieta (ca.1538-1588) radicó en la villa del Pisuerga entre 1551-1569, exceptuando los periodos en los que trabajó en los magnos *retablos de la catedral de Astorga* (León) y del *convento de Santa Clara de Briviesca* (Burgos). Formado con el riosecano Antonio Martínez en una estética berruguetesca con el paso del tiempo influirán notablemente en su plástica Juan de Juni, el clasicismo y Becerra, a cuyas órdenes ya hemos dicho que trabajó. A partir de todo ello desarrolló un estilo particular en el que se funden la potencia juniana y la rotundidad de formas y aplomo del Romanismo becerresco. A pesar de tratarse de uno de los escultores más dotados técnicamente, su temprana marcha de Valladolid hizo que su influencia apenas se dejara sentir, si bien algunos de sus modelos se siguieron utilizando hasta finales de la centuria. Entre las obras más destacadas que realizó en la villa destacan el primitivo *retablo mayor del Colegio de San Antonio* (1564-1567) (actualmente en la localidad asturiana de Noreña), la *Virgen de las Candelas* de la iglesia de Santiago (ca.1570), el *retablo mayor de la parroquial de Cogeces del Monte* (Valladolid) (ca.1565-1580) y el *retablo mayor de la parroquial de Simancas* (Valladolid) (1562-1571).

Otra de las grandes figuras del momento fue Francisco de la Maza (ca.1540-1585), cuya producción sintetiza el arte juniano con la grandilocuencia del Romanismo miguelangelesco. De Juni tomó las composiciones y los tipos humanos si bien no son tan crispados como en aquél, de manera que su escultura es monumental pero serena. A todo ello suma su elegancia a la hora de disponer los plegados ligeramente



ampulosos. De la escasa obra que se le tiene documentada, y que además se conserva, destacan la *Virgen con el Niño* (1567) de Villavieja del Cerro (Valladolid), el *retablo mayor de la parroquial de Villabáñez* (Valladolid) (1571-1572), el *retablo de la Piedad de la parroquial de Simancas* (Valladolid) (1571) y el *Sepulcro del chantre Antonio Romero* en la parroquial de Traspinedo (Valladolid) (1578).

Señala el profesor Urrea que fueron Manuel Álvarez (ca.1517-1587/1589) y su hijo Adrián Álvarez (1551-1599) “*los que mejor supieron aceptar esta propuesta difundida por Esteban Jordán. Los retablos de los jesuitas de Valladolid y Medina del Campo, realizados por Adrián Álvarez, son paradigmáticos de aquella estética que encajaba a la perfección con los nuevos postulados dogmáticos promovidos por el Concilio de Trento*” (Urrea, 1985). Sería el referido Adrián Álvarez uno de los maestros locales más relevantes de los últimos años de la centuria. A pesar de su temprano fallecimiento, que le impidió vivir el cambio de siglo, se trata de una figura clave puesto que en su arte ya se observan ciertas notas naturalistas y, presumiblemente, fue el maestro con el que se formaron Francisco del Rincón (ca.1567-1608) –si bien en los últimos años se ha apuntado que pudo adiestrarse en el taller de Isaac de Juni (1536/1539-1597)– y Pedro de la Cuadra (ca.1572-1629). Este último fue un maestro que evolucionó desde un romanismo inicial caracterizado por personajes estereotipados a un protobarroco en el que no encontró su espacio hasta que se convirtió en un copista del estilo y de los modelos iconográficos de Gregorio Fernández.

Una vez muerto Jordán la escuela vallisoletana pasó a regirla Rincón, quien “*supo comprender el cambio que se estaba operando en la mentalidad estética y que incluso dirigió brevemente en Valladolid la nueva tendencia*” (Urrea, 1985) que terminó por consolidar su oficial Gregorio Fernández (1576-1636), el gran maestro del barroco castellano y cuya formación dentro de los esquemas manieristas debió de desarrollarse en el círculo cortesano. No hemos de olvidar que la Corte se instaló en Valladolid entre 1601-1606 y que siguiendo sus pasos llegaron maestros como Pompeyo Leoni (1531-1608), y sus oficiales Milán Vimercado y Baltasar Mariano, en cuyo círculo pudo formarse Fernández.

Completan esta nómina de escultores el casi desconocido Andrés de Rada (ca.1550-d.1611), cuyo “*buque insignia*” es el paso procesional de *San Juan Bautista Degollado* (1579) de la Cofradía de la Pasión de Valladolid, y Domingo Beltrán de Otazu (1535-1590), del que apenas hemos logrado rastrear su huella durante el breve periodo en el que residió en la villa (Baladrón Alonso, 2021: 163-176).

## 1.- ADRIÁN ÁLVAREZ

Adrián Álvarez<sup>2</sup> fue uno de los maestros más interesantes de la escultura vallisoletana finisecular. Su prematura muerte en 1599 –más prematura aún que la de Rincón– nos privó de la posibilidad de comprobar los derroteros que habría tomado su arte. Álvarez se formó dentro de los parámetros del eclecticismo que practicaba su padre, Manuel Álvarez, del que heredó tanto la facilidad compositiva como la elegancia con

---

<sup>2</sup> Llama la atención que pese a su notable importancia la producción bibliográfica acerca del escultor es muy escasa: Parrado del Olmo, 1972: 519-523; Martín González, 1986: 410-415; Martínez, 1987: 350-351; Urrea, 1995: 453-456.

la que dotó a sus personajes. A todo ello hay que añadir las características propias del manierismo romanista imperante en su tiempo, pero ligeramente atemperado por unas tempranas notas naturalistas y una tendencia hacia los ritmos suaves. Por desgracia la mayor parte de su obra ha desaparecido, siendo sus obras señeras conservadas el *retablo mayor del antiguo colegio de San Ignacio* (contratado en 1595 y finalizado tras su muerte), modificado en parte tras convertirse el templo jesuita en parroquia de San Miguel y San Julián (Urrea y Solé Elvira, 2007) (**Fig. 2**), y la *Virgen de las Angustias* de la homónima ermita de Tordesillas (Valladolid) (1589) (Parrado del Olmo, 1972: 519-523).



**Fig. 2:** *Retablo mayor*, Adrián Álvarez y otros, 1595-1599?. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.

Recientemente el profesor Jesús Urrea ha efectuado una serie de atribuciones a Álvarez, las cuales nos han servido para poder poner también en su haber una colección de bustos relicarios conservados en el Centro Diocesano de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, institución radicada en lo que antaño conformó, junto con el templo y otras dependencias, el jesuita Colegio de San Ambrosio –fundado en 1543–<sup>3</sup>.

En su reciente estudio sobre el relicario del antiguo colegio jesuita de San Ignacio, actual iglesia de San Miguel y San Julián, Urrea identificó una serie de bustos relicarios cuyas características estilísticas los revelaban como obras de Adrián Álvarez: “*San Cipriano obispo (75 cm) y San Pedro mártir y obispo (74 cm); San Agustín y San Juan Crisóstomo; Santa Lucía (70 cm) y Santa Catalina virgen (57 cm) que pueden atribuirse a Adrián Álvarez*” (Urrea, 2020: 162-163). Resulta que algunos de estos bustos presentan un notable parecido con otra serie de bustos relicarios que pertenecieron al colegio de San Ambrosio, y de ahí su posible atribución. El hecho de que el mismo maestro hubiera trabajado para ambos relicarios se explica fácilmente por cuanto el comitente venía a ser la misma orden, la de los jesuitas, y relación entre los miembros de uno y otro colegio sería fluida. Así, como veremos, los tres *bustos relicarios de santas mártires* son muy similares a los *bustos de Santa Catalina virgen y Santa Lucía*, lo mismo ocurre con el *busto de San Ambrosio*, que pasa por ser casi un calco de los *bustos de San Cipriano y San Pedro Mártir*. Asimismo, si observamos el citado *busto de Santa Catalina Virgen* vemos que sus rasgos faciales parecen repetirse en los *bustos de Santa María Magdalena y Santa Gerónima*, lo que nos permite efectuar la posible atribución a Álvarez de estos dos últimos.

### ***Tres bustos relicarios de santas mártires (Finales del siglo XVI). Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús. Valladolid***

Se trata de tres bustos relicarios (**Fig. 3**) parlantes de santas mártires inidentificables –podría tratarse de tres de las Once Mil Vírgenes que acompañaron a Santa Úrsula– debido a que no presentan atributos ni sus nombres aparecen escritos en la peana –quizás se hayan perdido o bien figuren bajo la capa pictórica azul–. Son bustos cortos –de medidas casi idénticas (33,5 x 19,5 x 12,5 cm)– en los que el escultor ha captado lo esencial, esto es, la cabeza y el torso hasta el tórax, sin manos ni brazos, y con los hombros apenas insinuados.

Portan una riquísima indumentaria, de suerte que parecen damas de la nobleza. Presentan unos peinados clásicos, muy característico durante este periodo, y están tocadas con mantos sobre la cabeza a la manera romana. En el pecho, a manera de broche, exhiben una teca circular cerrada por cristal y en cuyo interior se conservan reliquias *ex ossibus* ocultas por telas. A pesar del precario estado de conservación, y

---

<sup>3</sup> La Compañía de Jesús ocupó dichos edificios hasta su expulsión de los territorios de la Monarquía Hispánica dictada por Carlos III el 2 de abril de 1767. Fue en ese momento cuando el conjunto de edificios se dividió: el templo pasó a albergar la parroquia de San Esteban el Real hasta 1941, año en el que se convirtió en el Santuario Nacional de la Gran Promesa; por su parte en el resto de edificios se instaló desde 1771 el Colegio Seminario de Escoceses, que funcionó ininterrumpidamente hasta la marcha de los escoceses a Salamanca en 1988, tres años después se reconvertiría en el citado Centro Diocesano de Espiritualidad.



ciertos repolicromados no muy afortunados, se percibe en los tres bustos una buena calidad de talla, especialmente en lo que incumbe al rostro y al peinado superior, mientras que las guedejas que caen a ambos lados del rostro están algo más simplificadas.



**Fig. 3:** *Bustos relicarios de las Santas Mártires*, Adrián Álvarez (Atribuido), finales del siglo XVI. Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, Valladolid. Foto: JBA.

Para que no se trate de tres imágenes idénticas cada una de las santas dirige su mirada hacia un lado (arriba, al frente, abajo) y su rostro adopta un semblante ligeramente diferente. En la parte baja de las peanas se puede observar la misma inscripción “*san ambrosio*” con diferentes firmas sin identificar. A buen seguro dichas inscripciones se realizaron en el momento de la expulsión de los jesuitas para que quedara memoria de la pertenencia de los tres bustos al relicario “ambrosiano”.

Como señalamos, los tres bustos, en los que se perciben ligeras diferencias de calidad, presentan un notable parecido con los *bustos de Santa Catalina virgen* (Fig. 4) y *Santa Lucía* procedentes del otro gran relicario jesuita de la ciudad, el del desaparecido colegio de San Ignacio. Así encontramos los mismos rasgos faciales, peinado (peinados clásicos que caen a ambos lados del rostro en serpenteantes guedejas) e incluso la manera de resolver la forma de las orejas. Quizá la mayor diferencia radique en la policromía, de tonos dorados en el caso de los bustos “ignacianos” y de colores más naturalistas en el de los “ambrosianos”.



**Fig. 4:** Busto relicario de Santa Catalina virgen, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: Jesús Manuel Losa Hernández [JMLH].

***Bustos relicarios de Santa María Magdalena y Santa Gerónima (Finales del siglo XVI).  
Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús. Valladolid***

Nuevamente estamos ante dos bustos relicarios parlantes, aunque en esta ocasión se ha optado por representarles hasta la cintura y con brazos, de suerte que resultan ser más expresivos y dinámicos que los anteriores. Conocemos la identidad de ambas santas gracias a las inscripciones que figuran en sus peanas doradas octogonales: “S, M(A)RIA M(A)D(G interior)ALENA” y “S,GERONIMA”. Ambas presentan, a



manera de medallón colgado del cuello, una teca circular en el pecho: sin cristal protector ni reliquia en el caso de la Magdalena y con el cristal y las reliquias *ex ossibus* ocultas por telas en el de Santa Gerónima.

*Santa María Magdalena* (64 x 56 x 35 cm) (**Fig. 5**) aparece efigiada en un momento de intenso arrobo y meditación, es por ello que en la mano derecha porta una calavera –alusión a la fugacidad de la vida– mientras que dirigiría su vista al desaparecido crucifijo que sostendría en la mano izquierda y del cual tan solo se conserva la parte inferior. Viste como eremita con una estera de palma que le cubre completamente el cuerpo y se ciñe a la cintura con una ajustada cuerda trenzada. Peina una larga melena que cae por la espalda y a ambos lados del rostro en sinuosas guedejas que llegan casi hasta la cintura.



**Fig. 5:** Busto relicario de Santa María Magdalena, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, Valladolid. Foto: JBA.



**Fig. 6:** Busto relicario de Santa Gerónima, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, Valladolid. Foto: JBA.

Por su parte, el busto de *Santa Gerónima* (65 x 51 x 36 cm) (**Fig. 6**) o Gerásima posee un acabado formal similar al de su compañera, aunque presenta una mayor finura de labra, alcanzando una notable calidad perceptible especialmente en las manos y en el rostro. Porta una lujosa túnica y manto decorados con motivos vegetales y de pájaros en diversas tonalidades. Se lleva la mano izquierda al pecho, como para sujetar el medallón-teca, mientras que en la derecha pudo portar la palma del martirio. Según la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine era hermana de Daría, la madre de Santa Úrsula, y por lo tanto tía de esta última. Al conocer el enlace de su sobrina, Gerásima asistió con sus hijas Avia (o Aúrea), Babila, Juliana, Victoria y el pequeño Adriano. Allí conocieron la intención de Úrsula de retrasar la boda para así viajar a Roma ante el Papa Ciriaco junto a un séquito de 11.000 vírgenes (en

realidad se trataba de 11). Llegados a Colonia, cuando se encontraban regresando a Gran Bretaña, el grupo fue sorprendido y martirizado por los hunos, incluidos Gerásima y sus hijos. En la iconografía pictórica Santa Gerásima, reina de Sicilia, suele aparecer entre su sobrina y el pontífice, ricamente vestida y tocada con corona.

Como señalamos, pero especialmente en el caso del busto de Santa María Magdalena, observamos profundas similitudes en el rostro con el del busto de Santa Catalina virgen del colegio de San Ignacio. Así, amén de la cabeza ovalada ligeramente inclinada, observamos los mismos ojos oblicuos, semblante desapasionado, morbidez en las carnes, nariz ligeramente arqueada con tabique ancho y plano, labios apretados, potente mentón, ligera papada y cuello cilíndrico.

***Busto relicario de San Ambrosio obispo (Finales del siglo XVI). Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús. Valladolid***



**Fig. 7:** Busto relicario de San Ambrosio, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Centro de Espiritualidad del Sagrado Corazón de Jesús, Valladolid. Foto: JBA.

Busto parlante de *San Ambrosio* (74,5 x 58 x 49 cm) (**Fig. 7**), obispo y Padre de la Iglesia Occidental, además de patrono singular del colegio jesuítico que llevaba su nombre. El obispo de Milán fue un gran predicador de la verdad y de la doctrina católica, influyendo en la conversión de San Agustín, acaecida en el año 387. De ahí que se le presentara como sabio patrono y Doctor de la Iglesia para un centro de formación o seminario de la Compañía de Jesús y estuviera especialmente presente



en el relicario del Colegio. Se trata del busto de mayores proporciones y dimensiones que existió en el relicario, de suerte que también está representado hasta la cintura y se le han labrado ambos brazos. Apea sobre una peana octogonal en cuyo frente aparece escrito el nombre del santo en letras doradas sobre fondo azul: “S. ANBR° SI°”.

San Ambrosio figura revestido de pontifical con mitra, roquete y capa, esta última abrochada a la altura del pecho mediante un medallón dorado que hace las veces de teca circular con cristal en cuyo interior se conserva una reliquia *ex ossibus*. Tiene las manos –le faltan dos dedos de la mano derecha– enguantadas y con diversos anillos. Con la mano derecha bendice al fiel mientras que con la izquierda sujeta la empuñadura de un atributo actualmente desaparecido, a buen seguro un báculo.

Como señalamos anteriormente, la base para su atribución a Álvarez es la completa semejanza que posee su rostro con los de los *bustos de San Cipriano y San Pedro Mártir (Figs. 8-9)* del relicario del colegio de San Ignacio, actual iglesia de San Miguel y San Julián, si bien estos últimos carecen de brazos y tan solo están representados hasta el pecho. El parecido salta a simple vista al analizar la cabeza, estrecha y alargada, y sus diferentes rasgos faciales (nariz prominente con la punta redondeada y las aletas muy marcadas, ojos achinados con los lacrimales estirados, boca entreabierta de labios gruesos, etc), la forma de labrar los ampulosos bigotes y la barba, o las orejas, cuya parte superior parece doblarse ligeramente. También es similar la manera de concebir la mitra, decorada por franjas de piedras preciosas que circundan dos puntas triédricas, si bien en este caso están pintadas y no labradas en relieve.



**Fig. 8:** *Busto relicario de San Cipriano*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JMHL.



**Fig. 9:** *Busto relicario San Pedro Mártir*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JMLH.

***San Andrés Apóstol (Finales del siglo XVI). Iglesia de San Andrés, Valladolid***



**Fig. 10:** *San Andrés Apóstol*, Adrián Álvarez (atribuido), finales del siglo XVI. Iglesia de San Andrés Apóstol, Valladolid. Foto: JBA.

Aún podemos atribuir a Álvarez una última pieza. Se trata del *San Andrés Apóstol* (**Fig. 10**) que ocupa la hornacina principal del *retablo mayor de la iglesia de San Andrés* (Pedro Correas, 1741-1742) (Armendáriz Ubiola, 1940-1941: 187-195) y que pasa inadvertido al ojo del fiel debido a las colosales proporciones de la dorada máquina línea. Los libros de fábrica silencian a su autor, y tampoco podrían hacerlo en el caso de que se confirmara la autoría de Álvarez puesto que el primero de ellos comienza en 1601 y, como hemos visto, el escultor falleció en 1599. A las razones estilísticas, que veremos a continuación, hemos de añadir razones de vecindad puesto que el escultor, al igual que sus probables discípulos, Pedro de la Cuadra y Francisco del Rincón, vivió en la collación de San Andrés, y más concretamente en una vivienda localizada en la “calle nueva”<sup>4</sup>. Además, su vinculación con la parroquia

<sup>4</sup> Así figura en el contrato para realizar un retablo para el Convento de San Pablo de Coca (Segovia) el 18 de marzo de 1597: “Sepan cuantos esta carta de obligación y concierto de obra vieren como yo Adrián Álvarez vecino de la ciudad de Valladolid escultor y morador a la parroquia de San Andrés en la calle nueva”. Rodríguez Martínez, 2012: 431-433.

sería estrecha dado que ejerció el cargo de mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Salve, hermandad erigida en dicho templo (Urrea, 1995: 454).

San Andrés fue el primero en ponerse bajo el apostolado de Cristo, por ello los griegos le apodaron “Protokletos” o “Protoclite” (el primer llamado) (Réau, 1997: 86). El santo, que presenta un porte monumental y un aspecto corpulento, características ambas del Romanismo, aunque ligeramente atemperadas, está efigiado de pie y en acto de transitar como así lo indica la rodilla izquierda doblada que se intuye bajo el manto y la túnica. Mira al frente absorto e impasible. En la mano izquierda porta un libro cerrado que alude a su condición de apóstol mientras que con la derecha sujeta una la cruz aspada, símbolo de su martirio. Este tipo de cruz es el atributo más común de San Andrés: se trata de una cruz aspada de brazos oblicuos en forma de X, la llamada *Crux decussata* (de *decem* o *decussis*: diez, en números romanos, X), y que posteriormente adquirió el nombre de *cruz de San Andrés* (Réau, 1997: 89)<sup>5</sup>.

La hermosa cabeza tiene claros ecos romanistas, como así puede verse en el tratamiento de los ampulosos bigotes, de la barba y de la rizada cabellera. El rostro presenta unas facciones nobles, pero sin llegar a transmitir sentimiento alguno, ni de gozo ni de dolor. Los ojos son almendrados y tienen muy marcados los párpados, así como las bolsas que aparecen bajo ellos. Nariz grande y estrecha de tabique recto, boca cerrada con los labios apretados, mejillas prominentes y orejas ligeramente tapadas por la cabellera, terminan por completar los rasgos faciales del santo. La cabellera presenta bucles voluminosos que forman como un casquete muy compacto, mientras que la barba remata en dos mechones simétricos afrontados.



**Fig. 11:** *La Adoración de los Pastores*, Adrián Álvarez, h. 1595-1599. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.

<sup>5</sup> Según Réau, la crucifixión de San Andrés, de la que se habla por primera vez en los *Hechos Apócrifos de Andrés*, fue “imaginada para igualar a la de su hermano San Pedro”, pero a la vez era necesario diferenciarla, por ello se le atribuyó un modo diferente de crucifixión, y al mismo tiempo diferente a la de Jesucristo. Se supuso, aunque no existen pruebas, que fue crucificado en un madero en forma de X, letra que era la inicial del nombre de Cristo en griego. Hasta el siglo XV se le representó sobre una cruz latina de brazos horizontales (similar a la de Cristo), fue, a partir de entonces, cuando la cruz en forma X se convirtió en parte indispensable de su iconografía. Probablemente, tuvo mucha culpa de ello la influencia del Toisón de Oro. Réau, 1997: 91.



La cabeza emparenta con la de algunos de los personajes que pueblan el *retablo mayor de iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid* –antiguo templo del colegio de San Ignacio de Padres Jesuitas–, cuya parte escultórica corrió a cargo de Álvarez, teniendo documentado que trabajó al menos desde el 29 de abril de 1595 y hasta su fallecimiento en 1599 (Urrea y Solé Elvira, 2007: 37). De su finalización se ocuparon otros maestros, probablemente Francisco del Rincón y Gregorio Fernández, aunque en alguna ocasión también se ha señalado que pudo intervenir puntualmente el palentino Pedro de Torres. Así, observamos que la testa de San Andrés presenta un notable parecido con las que ha dispuesto al San José y al pastor arrodillado del relieve de la *Adoración de los Pastores* (Fig. 11). Asimismo, también es bastante similar a la que exhiben algunos de los apóstoles situados a la izquierda de la Virgen María en el relieve de *Pentecostés* (Fig. 12) y, especialmente, a la del personaje situado tras el sumo sacerdote en la escena de la *Circuncisión* (Fig. 13). Así, observamos ese parentesco en la forma de labrar los ojos almendrados con los párpados muy marcados, los frondosos bigotes y la barba a base de caracolillos o la ligera doblez en la parte superior de las orejas.



**Fig. 12:** *Pentecostés*, Adrián Álvarez, h. 1595-1599. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.



**Fig. 13:** *La Circuncisión*, Adrián Álvarez, h. 1595-1599. Iglesia de San Miguel y San Julián, Valladolid. Foto: JBA.

El santo porta túnica verde y manto rojo recorridos por ampulosos plegados algodonosos que dinamizan las superficies. Ambas prendas están policromadas con colores planos y decorados por elementos vegetales y cenefas con los mismos motivos, todos ellos dorados y puntillados. Sin lugar a dudas esta policromía no es la original, sino que se tratará de la aplicada durante un repolicromado efectuado a mediados del siglo XVIII. Este repolicromado no será el realizado en 1742 por el pintor Bonifacio Núñez (1706-1746) cuando se obligó a “*a dorar y pintar cinco santos de cuerpo entero y dos imágenes de Santa Justa y Rufina*”, puesto que las decoraciones de las vestimentas están realizadas a punta de pincel, sino más bien el ejecutado en 1757 cuando el también pintor y dorador Gabriel Fernández de Tovar (a.1716-1795) se concertó con el cura y la feligresía de la iglesia para dorar el retablo mayor<sup>6</sup>. Y es que la policromía que presentan las prendas del santo coincide con la imperante en estos momentos a base de motivos florales dorados y puntillados, técnicas propias del rococó. Un año después, en 1758, el ensamblador José Álvaro (1719-1784) se ocupó de labrar el trono en el que se haya instalado el santo<sup>7</sup> y que pasa por ser una especie de baldaquino de perfil semicircular sustentado por dos columnas clásicas con los fustes plenamente decorados por elementos vegetales y cabezas de querubines y

<sup>6</sup> “Dorado del retablo. Primeramente son data treinta y ocho mil reales pagados a Gabriel Fernández maestro dorador por el dorador del retablo, en cuya cantidad se incluye la gratificación que los señores comisarios acordaron se le hiciese como por extenso consta del recibo de dicho Gabriel Fernández que entrega”. Archivo General Diocesano de Valladolid (en adelante A.G.D.V.), Valladolid, San Andrés, Caja 2, Libro de fábrica 1751-1808, f. 42.

<sup>7</sup> “Joseph Alvaro. Ítem son data ochocientos y cincuenta reales pagados a Joseph Álvaro maestro puertaventanista, en cuya cantidad se ajustó por los comisarios la obra del trono del santo, cascarón del Santísimo, escalera detrás del retablo, limpiar la iglesia según consta de su recibo que entrega”. A.G.D.V., Valladolid, San Andrés, Caja 2, Libro de fábrica 1751-1808, f. 42.

rematado en cuatro trozos de entablamento, los dos centrales sujetos fantasiosamente por sendas cabezas aladas angelicales.

## 2.- FRANCISCO DEL RINCÓN

Francisco del Rincón<sup>8</sup> fue el maestro más descollante de los talleres escultóricos vallisoletanos de estos momentos, y que pudo haber llegado a discutir la primacía de su oficial Gregorio Fernández (1576-1636) de no haber fallecido tan joven – consumando así una de las muertes más dramáticas para el arte castellano–. De su altísima valía bien hablan su destreza técnica, su capacidad para tallar diestramente la piedra –véase las esculturas que labró en 1604 para la fachada de la iglesia penitencial de Nuestra Señora de las Angustias de Valladolid: *San Pedro*, *San Pablo*, la *Piedad*, la *Virgen* y el *Arcángel San Gabriel*– y su papel como creador del primer “paso” procesional de Semana Santa que desfiló por las calles vallisoletanas estando compuesto por varias imágenes de madera policromada de tamaño natural –la *Elevación de la Cruz* de la Cofradía Penitencial de la Pasión (1604)– pues hasta entonces eran conjuntos concebidos en papelón.

Queremos proponer la atribución a Rincón del portentoso *Cristo Crucificado* (ca. 1600) (**Fig. 14**) que preside el retablo mayor de la ermita del Cristo de Arrabal de Portillo (Valladolid)<sup>9</sup>. Se trata de un ejemplar de grandes proporciones y con un canon mayor del que suele ser habitual en sus Crucificados, iconografía que marca uno de los hitos de su producción debido a las altísimas cotas de calidad que alcanza en sus diversos ejemplares y también porque a través de ellos se puede ir verificando puntualmente su evolución desde los postulados romanistas hacia otros que ya dejan ver unos inequívocos rasgos naturalistas. Ambos extremos, manierista y naturalista, los ejemplifican a la perfección el *Crucificado* del Hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo y el *Cristo de los Carboneros* de la iglesia de las Angustias de Valladolid. Así, mientras que en el primero observamos a un hombre de actitud indolente y poderosa anatomía, cuya fuerza física representa su fuerza moral y la potencia de su fe, en el segundo ya podemos percibir rasgos naturalistas y un cuerpo más estilizado y realista.

En esta evolución sus Cristos irán perdiendo grandilocuencia y estatismo para ganar en expresividad y dramatismo. Asimismo, se irá configurando su característico paño de pureza, extremadamente reconocible, y que, según explica Hernández Redondo,

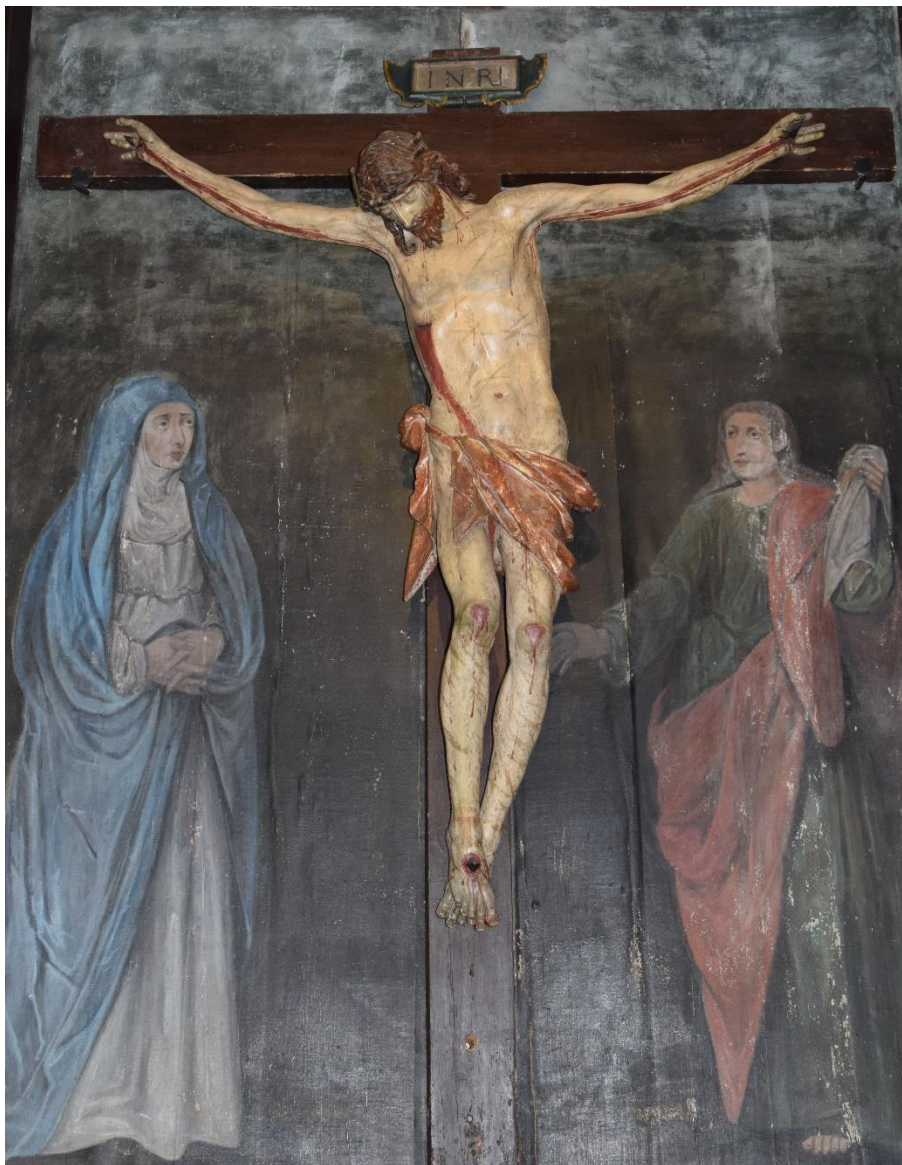
---

<sup>8</sup> Tampoco en el caso de Rincón existe numerosa bibliografía a pesar de la enorme relevancia que tuvo para el desarrollo de la escultura vallisoletana. García Chico, 1954-1956: 156-157; Martín González, 1963: 263-265; 1965: 136-138; Urrea, 1973: 491-500; García Martín, 2001; Pérez de Castro, 2013, 71-78; Hernández Redondo, 2015: 32-47. Asimismo, también pueden consultarse breves reseñas biográfico-artísticas en: Martín González, 1959: 170-181; 1983: 39-42.

<sup>9</sup> En el Catálogo Monumental de Valladolid tan solo se le cita de pasada, sin reparar en su altísima calidad (“En su interior conserva una imagen de Cristo en la cruz, de hacia 1600”). Brasas Egido, 1977: 53. Aunque la ermita parece que se reconstruyó en 1718, fecha que figura en la portada, el retablo es un claro ejemplar clasicista que sería fabricado en las mismas fechas que el Crucificado: una gran hornacina flanqueada por columnas dóricas sobre pedestales y que soportan un entablamento triangular rematado por tres bolas y que contiene en su interior una pintura del Padre Eterno. Detrás del Crucificado aparece un lienzo de finales del siglo XVII efigiando a la Virgen y San Juan para así efigiar un Calvario híbrido.



se caracteriza por ir “*anudado en el costado derecho, sujeto con cuerda, con la cadera descubierta y un grueso plegado en el frente sobre una caída muy plana que termina en pico*” (Hernández Redondo, 2015: 41). Es precisamente la coincidencia en el tipo de *perizonium*, amén de en los rasgos faciales y físicos, lo que nos lleva a considerar este *Crucificado* de Arrabal de Portillo como obra suya.



**Fig. 14:** *Cristo Crucificado*, Francisco del Rincón (atribuido), h. 1604-1608. Ermita del Cristo, Arrabal del Portillo, Valladolid. Foto: JBA.

Dentro de su producción de Crucifijos tan solo contamos con dos ejemplares documentados, que son el del *Calvario* (1597-1598) del retablo mayor del Hospital de Simón Ruiz de Medina del Campo (Valladolid), y el *Crucificado* (ca. 1604-1608) conservado en la ermita del Santo Cristo de las Heras de Peñaflores de Hornija (Valladolid) (García Chico, 1941: 132; Urrea, 2008: 78)<sup>10</sup>, mientras que el resto están

<sup>10</sup> Llegó a la ermita tras la desamortización dado que en origen fue contratado para la capilla de don Jerónimo Quintanilla del Convento de San Agustín de Valladolid.



atribuidos con mayor o menor fortuna. Entre los que no presentan ninguna duda se encuentran el *Crucificado* (ca. 1600) del Convento de las Descalzas Reales, el *Cristo de los Carboneros* (ca. 1606) de la iglesia Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias, el *Cristo de las Batallas* (ca. 1606-1608) de la iglesia de Santa María Magdalena, todos ellos en Valladolid; el del *Calvario* (1597) del retablo mayor de la iglesia de San Cristóbal de Osornillo (Palencia) –procedente de la iglesia de Santiago Apóstol de Valladolid–, el del *Calvario* (ca. 1600-1601) de la reja del coro de la Catedral de Burgos, el del *Calvario* (ca. 1600) del retablo mayor de la iglesia de Santo Tomás y San Simón de Medina del Campo (Valladolid), el del *Calvario* (ca. 1600) del retablo mayor del Convento de San Agustín (Agustinas Canónigas) de Palencia, o un pequeño *Crucificado* (ca. 1600) conservado en el Monasterio de Santa María de Valbuena de Duero (Valladolid). Más problemática resulta la asignación de otros Crucificados conservados en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, en el Convento del Corpus Christi de la misma ciudad, en la Colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria) y en la parroquial de Valdestillas (Valladolid) –adquirido en 1897 a la parroquia de Santiago Apóstol de Valladolid– (Brasas Egido, 1977: 213)<sup>11</sup>. Finalmente, también se relacionan con sus gubias, aunque más bien con su círculo, dos Crucificados conservados en el Convento de Santa Isabel de Valladolid y en la ermita del Cristo del Humilladero de Bercero (Valladolid).



**Fig. 15:** *Crucificado*, Francisco del Rincón (atribuido), h. 1600. Iglesia de Santo Tomás, Medina del Campo, Valladolid. Foto: JBA.

<sup>11</sup> Llama notablemente la atención el estrecho parecido que guarda con otro Crucificado que se conserva en la citada iglesia de Santiago, el que preside la hornacina del atrio, pudiendo haber sido labrados ambos por el mismo escultor.

Regresando a nuestro ejemplar, se trata de una escultura monumental que se relaciona íntimamente con el *Crucificado* (Fig. 15) de Santo Tomás de Medina del Campo, con el *Cristo de las Batallas* (Fig. 16), y con el *Cristo de los Carboneros* (Fig. 17), si bien le diferencia de ellos el uso de un canon extremadamente alargado que le lleva a sufrir una notoria microcefalia. Presenta un estudio anatómico realista, no apurado al extremo y en el que se combina la potencia física con la suavidad de modelado. Rincón consigue traducir de una forma muy verista la tensión muscular y la estructura ósea del cuerpo.



**Fig. 16:** *Cristo de las Batallas*, Francisco del Rincón (atribuido), h. 1606-1608. Iglesia de Santa María Magdalena, Valladolid. Foto: JBA.



**Fig. 17:** *Cristo de los Carboneros*, Francisco del Rincón (atribuido), h. 1606. Iglesia Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias, Valladolid. Foto: JBA.

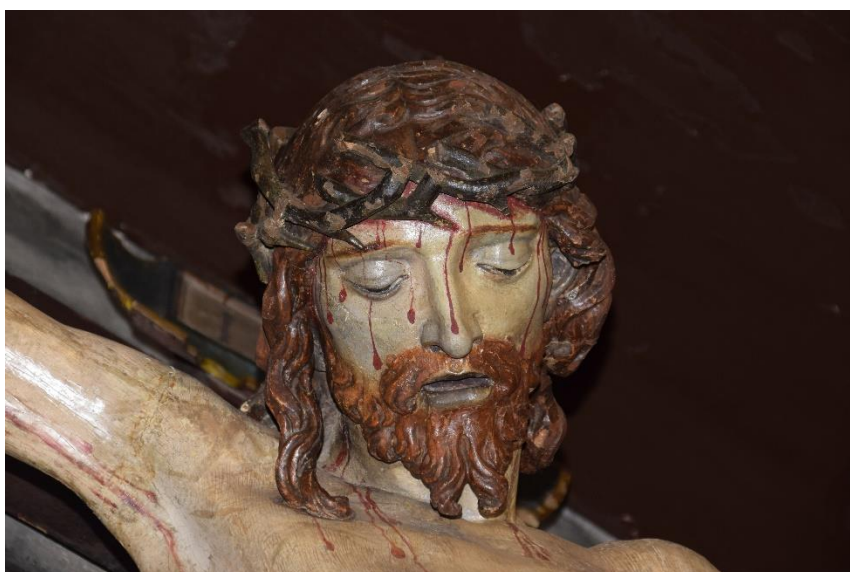
Graciosa y elegante es la incurvación del cuerpo, semejante en todo al *Cristo de los Carboneros*, al que también se parece en la manera de colocar los brazos extendidos, casi horizontales y en la disposición que adquieren cada uno de los dedos de ambas manos, y en el ligero desplome del torso hacia delante. Son dedos altamente expresivos y labrados con minuciosidad, al igual que los brazos y el resto del cuerpo, como así se observa al ver la maestría con la que ha captado las venas, los huesos, las articulaciones o la blandura de la carne. Las coincidencias con el *Cristo de los Carboneros* –o de la Luz como también aparece nombrado en documentos antiguos– no quedan ahí puesto que no hay más que fijarse en la postura que ha dispuesto para las piernas y los pies, que vienen a ser idénticas con la salvedad de tratarse de unas extremidades algo más estilizadas, por lo demás las similitudes saltan a la vista: la

forma de colocar las propias piernas, las rodillas e incluso los pies, el detalle de que el segundo dedo sea mayor que el dedo gordo, o que en el pie trasero mantenga levantado el dedo gordo.

Como señalamos más arriba, el paño de pureza sigue el esquema habitual que utiliza Rincón para sus Crucificados, especialmente en su última etapa productiva. Se trata de un paño de pureza abierto que permite observar tanto la cadera como la parte superior del muslo. Está sujeto por una fina cinta lisa –idéntica a la del *Cristo de los Carboneros*–, y anudada en la cadera derecha, recogién dose por una moña y cayendo verticalmente con formas muy cortantes y rematando en pico. Está muy pegado al cuerpo y presenta trazos esquemáticos de grandes y aristados pliegues muy agudos. Si observamos atentamente el perizonium, y la disposición de los plegados que lo conforman, viene a calcar, aunque con menor volumen, el del *Cristo de los Carboneros*.

Cristo ya ha muerto, aunque el rostro no es dramático, sino que por el contrario muestra un semblante sereno a la vez que severo. Tiene ceñida en la frente una corona de espinas de gruesos tallos labrada en la propia pieza. La cabeza (**Fig. 18**), que viene a reproducir puntualmente la del *Cristo de las Batallas* (**Fig. 19**), está desplomada sobre el hombro derecho, sobre el que se deslizan unos mechones, detalle característico de su arte y que observamos en el referido Cristo y en el de los Carboneros. La cabellera está compuesta por gruesos mechones serpenteantes y profundos bucles un tanto geométricos que aportan gran plasticidad al conjunto.

El rostro presenta unos rasgos afilados. Los ojos, muy separados, están casi cerrados, observándose tan solo una pequeña franja curva muy característica en la plástica de Rincón. La nariz tiene forma de triángulo isósceles, siendo recta y alargada, estando muy marcadas las aletas. La boca, de finos labios, está entreabierta, pudiéndose observar la lengua. Cejas rectas, entrecejo liso, surco nasolabial remarcado a pesar de policromarse con el mismo tono que la barba, compuesta ésta por pequeñas guedejas rizadas de gran resalte y rematada por dos mechones curvos simétricos afrontados y virtuosamente modelados.



**Fig. 18:** *Detalle* de Cabeza de Cristo Crucificado. Ermita del Cristo, Arrabal del Portillo. Foto: JBA.





**Fig. 19:** *Detalle de la cabeza del Cristo de las Batallas, Iglesia de Santa María Magdalena, Valladolid. Foto: JBA.*

La policromía añade un plus de realismo puesto que detalla a lo largo del cuerpo las laceraciones que sufrió durante el azotamiento, así como los rastros sanguinolentos que manan de las llagas, de la corona de espinas y de las rodillas. El paño de pureza está completamente dorado, aunque su mal estado de conservación no permite observar si tuvo algún elemento decorativo. Debido a la ausencia de rasgos estilísticos romanistas, a la utilización de una anatomía estilizada y al parecido que guarda con el *Cristo de los Carboneros* y con el *Cristo de las Batallas*, bien podría fecharse hacia 1606-1608, años en los que ejecuta sus últimos ejemplares y en los que ya ha triunfado plenamente el naturalismo.

## BIBLIOGRAFÍA

ARMENDÁRIZ UBIOLA, F. El retablo de la iglesia de San Andrés, de Valladolid, *B.S.A.A.*, N° 7 (1940-1941), pp. 187-195.

BALADRÓN ALONSO, J. Un Crucificado atribuible al escultor jesuita Domingo Beltrán de Otazu (1535-1590), *Ars Renovatio*, N° 9 (2021), pp. 163-176.

BRASAS EGIDO, J. C. (1977). *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo X. Antiguo partido judicial de Olmedo*. Valladolid: Diputación de Valladolid.

GARCÍA CHICO, E. (1941). *Documentos para el estudio del arte en Castilla. 2, Escultores*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

GARCÍA CHICO, E. Nava del Rey. Cofradía de la Vera-Cruz. Paso de Jesús Nazareno, *B.S.A.A.*, N° 21-22 (1954-1956), pp. 156-157;

GARCÍA MARTÍN, E. (2001). *Los escultores Francisco del Rincón y Gregorio Fernández*. Valladolid: Junta de Cofradías de Semana Santa.

- HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. Francisco Rincón. Autor del paso de la Elevación de la Cruz, *Pasión Cofrade*, N° 11 (2015), pp. 32-47.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1959). *Escultura barroca castellana*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1983). *Escultura barroca en España, 1600-1770*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Cuatro esculturas inéditas de taller vallisoletano, *B.S.A.A.*, N° 31 (1965), pp. 136-138.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Los profetas de la fachada de San Pablo de Valladolid”, *B.S.A.A.*, N° 29 (1963), pp. 263-265.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. Un retablo de Adrián Álvarez en Noreña (Asturias)”, *B.S.A.A.*, N° 52 (1986), pp. 410-415.
- MARTÍNEZ, R. La partida de bautismo de Adrián Álvarez”, *B.S.A.A.*, N° 53 (1987), pp. 350-351.
- PARRADO DEL OLMO, J. M. “Una Piedad de Adrián Álvarez en Tordesillas”, *B.S.A.A.*, N° 38 (1972), pp. 519-523.
- PÉREZ DE CASTRO, Ramón (2013). “El escultor Francisco Rincón en la Catedral de Burgos”. En ZALAMA RODRÍGUEZ, M. A. y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P. (coord.): *Alma Ars. Estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax* (pp. 71-78). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- RÉAU, L. (1997). *Iconografía de los santos. A-F*. Barcelona: Ed. del Serbal.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, F. (2012): *Corpus documental de Coca*. Visión Libros.
- URREA, J. El escultor Francisco Rincón, *B.S.A.A.*, N° 39 (1973), pp. 491-500.
- URREA, Jesús (1995). “Adrián Álvarez: noticias y obras”. En RIVERA BLANCO, J. J. (coord.): *Homenaje al profesor Martín González* (pp. 453-456). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- URREA, J. (1985). *La escultura en Valladolid hacia 1600*. Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid.
- URREA, J. (2020). *Estudios de arte y sociedad en Valladolid (siglos XVI-XIX)*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid.
- URREA, J. y SOLÉ ELVIRA, G. (2007). *Cuadernos de Restauración, N° 3: Retablo mayor de San Miguel de Valladolid*. Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- URREA, Jesús (2008). “Crucifijo”. En URREA, J. (coord.): *Patrimonio restaurado de la provincia de Valladolid 1997-2003. Del olvido a la memoria (vol. 1). Pintura y Escultura* (p. 78). Valladolid: Diputación de Valladolid.
- VASALLO TORANZO, L. (2012). *Juan de Anchieta. Aprendiz y oficial de escultura en Castilla (1551-1571)*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

VÉLEZ CHAURRI, J. J. (1992). *Becerra, Anchieta y la escultura romanista*. Madrid: Historia 16.

# **DIFUSIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO *IN SITU* EN LA ISLA DE TENERIFE: ANÁLISIS DE CASOS**

Dissemination of the archaeological heritage in situ on the island of Tenerife: case analysis

**Gisela de la Guardia Montesdeoca, Universidad de Tenerife**

**Recibido:** 06/06/2022

**Aceptado:** 30/06/2022

## **RESUMEN**

La presente investigación expone los resultados obtenidos a partir de un análisis cualitativo de fuentes testimoniales, en base a la opinión de profesionales del mundo laboral y de la investigación en torno a la difusión del patrimonio arqueológico en la isla de Tenerife. A partir del vaciado del conjunto de comunicaciones, así como el análisis de la bibliografía actualizada y de los testimonios de la prensa *online*, se ha dibujado un mapa de difusión del patrimonio arqueológico en la isla de Tenerife. Los resultados han permitido dilucidar un marco de divulgación escaso, a la espera de la concreción de una serie de hitos en proceso de ejecución y que constituyen el punto de partida de una posible actuación que se efectúe en un futuro.

**PALABRAS CLAVE:** patrimonio arqueológico, difusión, entrevistas.

## **ABSTRACT**

This research presents the results from a qualitative analysis of testimonial sources, based on the opinion of professionals of work and research on the dissemination of archaeological heritage on the island of Tenerife. Based on the emptying of the set of communications, as well as the analysis of the updated bibliography and the testimonies of the online press, a diffusion map of the archaeological heritage on the island of Tenerife has been drawn. The results have made it possible to elucidate a scarce disclosure framework, pending the realization of a series of milestones in the execution process that constitute the starting point for a possible action to be carried out in the future.

**KEY WORDS:** archaeological heritage, dissemination, interviews.



## INTRODUCCIÓN

*“Todo habrá desaparecido, barrido, sin dejar ni murmullos dolientes ni sombras de nada. Todo volverá a ser tierra caliente, ardiente, cegadora. Tierra de nadie. Desierto y océano”.*  
(Leal, 2020).

Este trabajo analiza la relación de elementos patrimoniales arqueológicos visibilizados en la isla de Tenerife que constituyen el germen de lo que previsiblemente será la propuesta de difusión de un pasado arqueológico silenciado hasta el presente.

El objetivo principal de esta investigación se referirá, por consiguiente, en determinar la existencia de elementos de difusión del exiguo patrimonio arqueológico visibilizado en vistas a la ausencia de monográficos sobre el campo sujeto de este estudio. Para ello, por medio de una metodología cualitativa, se utilizará como fuente principal de análisis los testimonios de personalidades representativas en el proceso de difusión patrimonial.

## ANTECEDENTES

### Estado de la cuestión

La bibliografía tinerfeña viene de la mano de investigadores procedentes de la Universidad de La Laguna, con los trabajos de (Chávez y Pérez, 2005, 2010) en torno a la creación de puentes de comunicación entre el turismo y la difusión y puesta en valor del patrimonio arqueológico; o las voces tradicionales que han acompañado el surgimiento y evolución de la gestión del patrimonio arqueológico en las islas como son (Navarro, 1997, 2005), (Tejera, 1985, 1992, 2018) o (Cabrera, 2007, 2010). A todo ello debemos añadir, trabajos recientes orientados a la difusión del patrimonio arqueológico aborigen con lustrosas propuestas divulgativas (Farrujia, 2016).

### Justificación y objetivos

La justificación del análisis que aquí se recoge, viene determinada por la ausencia de trabajos específicos que analicen y concreten los entornos patrimoniales arqueológicos que, si bien carecen de una infraestructura de difusión, cuenta con algunos elementos que permiten la socialización de su conocimiento. Para ello, el objetivo general de esta investigación se concreta en establecer una relación de los elementos patrimoniales arqueológicos visibilizados o en proceso de ejecución con la finalidad de determinar el punto de partida de su ulterior proceso de difusión arqueológica.

### Metodología y fuentes

Para ejecutar este trabajo se ha utilizado una propuesta metodológica sustentada en la investigación cualitativa, definida como el proceso por el cual se entiende, describe y, en ocasiones, se explican fenómenos sociales por medio de distintos procedimientos, entre los que se incluye el análisis de fuentes diversas (Banks, 2010). A partir de este presupuesto, la entrevista constituirá una técnica de recogida de datos

de gran relevancia en un contexto en el que el análisis de la realidad de gestión patrimonial viene determinado por la labor presente y pretérita de personalidades relevantes.

Siguiendo la propuesta epistemológica recogida por Díaz Bravo *et al.*, las entrevistas realizadas han obedecido a la configuración definida como entrevistas semiestructuradas, con un mayor grado de flexibilidad a partir de preguntas preestablecidas que pueden adaptarse a las personas entrevistadas. Junto a esta tipología se llevaron a cabo, mismamente, entrevistas no estructuradas, donde las personas entrevistadas van definiendo el camino a seguir en el discurrir de la comunicación (Díaz Bravo *et al.*, 2013: 163).

Como elemento complementario a esta fuente de primer orden, constituye un elemento esencial la exigua bibliografía publicada en portales investigadores, en revistas de difusión o en recursos bibliográficos, además de la esencial aportación que supone la prensa *online*, que atestigua sincrónicamente los hechos más relevantes en cuanto a difusión patrimonial se refiere. Una vez recabada la información al uso y en vistas a las limitaciones en cuanto a documentación, ha sido necesaria la visita *in situ* a los elementos patrimoniales reseñados.

## RESULTADOS

Aunque la isla de Tenerife atesora un número más que considerable de yacimientos arqueológicos declarados BIC con la categoría de zona arqueológica, y que la Ley 11/2019 recoge la idoneidad de crear parques arqueológicos en los mismos, actualmente la isla no cuenta con ningún entorno musealizado. Al respecto, confluyen una serie de condicionantes que participan de una manera u otra en el hecho de que la difusión del patrimonio arqueológico aborígen no sea una prioridad:

- Problemas en la titularidad de los terrenos, puesto que “el ejercicio del derecho a conocer el patrimonio cultural, que debe ser objeto de disfrute colectivo, no puede conculcar los derechos individuales de los titulares de los terrenos que los acogen” (Cabrera, 2010: 203).
- Más allá de la declaración como figuras de protección o de prevención, el cabildo no ha acometido ninguna actuación específica.
- Problemas inherentes a la difusión de los grabados rupestres (Cabrera, comunicación personal, 16 de febrero de 2018), con una difícil adscripción temporal de este tipo de manifestaciones arqueológicas.
- Ausencia de proyectos de investigación con respaldo institucional (Abreu, comunicación personal, 26 de mayo de 2020).
- Focalización de la difusión en otros periodos históricos o elementos patrimoniales, como puede ser el patrimonio arquitectónico (Tejera, comunicación personal, 21 de septiembre de 2019).
- Acaparamiento de la política de difusión por parte del Organismo Autónomo de Museos y Centros (Pérez y Chávez, 2012; Chávez *et al.*, 2006).

## Entornos visibilizados

### *Noroeste de la isla: Isla Baja y Parque Rural de Teno*

La zona conocida como Isla Baja a la sombra del Macizo de Teno, constituye uno de los entornos que más profusamente han sido estudiados en Tenerife, de la mano de la profesora Bertila Galván y que cuenta con núcleos de interés que se concentran en la franja litoral, en la misma plataforma costera (Galván *et al.*, 1998). Este entorno ganado al mar tras consecutivos procesos eruptivos albergó un poblamiento aborigen de cierta magnitud, con un amplio abanico de testimonios de las actividades desarrolladas por sus grupos humanos, como núcleos habitacionales, necrópolis o concheros (Galván *et al.*, 1998).

Es precisamente en la costa de Buenavista del Norte donde encontramos una de las pocas excepciones en la isla, al acoger un yacimiento arqueológico señalado a cargo de la empresa PRORED, Patrimonio y Sociedad. En lo tocante a este yacimiento y ante los peligros intrínsecos de esta acción, debieron asumir la responsabilidad de cara a las autoridades competentes (Abreu, comunicación personal, 26 de mayo de 2020). El yacimiento en cuestión se encuentra cubierto para evitar agresiones contra el patrimonio, ocupando una pequeña sección del terreno (**Fig. 1**).



**Fig. 1:** Yacimiento cubierto en la zona de Buenavista del Norte. Foto: Gisela de la Guardia Montesdeoca [GGM].



La propia PRORED, llevó a cabo la limpieza e interpretación de algunas secciones del cauce del Barranco de El Palmar (**Fig. 2**), en las inmediaciones del Parque Rural de Teno. Coincidiendo con el trazado de los restos del camino que unía en los siglos inmediatos a la conquista los municipios de la isla, el Camino Real constituye un testigo fiel al paso del tiempo que se mantiene como huella incontestable en diversos puntos de la isla. En este caso, además, confluyen en el barranco y el Camino Real, elementos etnográficos y arqueológicos, testimoniados en una serie de paneles y una mesa interpretativa. Tras el paso de los años, el estado de los paneles es el que refleja la imagen precedente, al no haberse efectuado por parte de los organismos competentes mantenimiento alguno (**Fig. 2**).



**Fig. 2:** Estado de conservación de los paneles interpretativos en el Barranco de El Palmar en Buenavista del Norte. Foto: GGM.

### *Malpaís de Rasca*

Espacio con un gran valor geológico, resultado del modelado del paisaje por la lava y el viento y colonizado por la vida natural que se abre paso en este agreste y salado medio. Este entorno forma parte de la Reserva Natural Especial Malpaís de la Rasca, Espacio Natural Protegido inmerso en un campo de lavas dominado desde la cercanía por varios volcanes, además de su proximidad al centro turístico de la isla por excelencia.

El hábitat ofrece al visitante un recorrido interpretativo sencillo (**Fig. 3**) compuesto por paneles en tres idiomas (español, inglés y alemán), que insiste en su aspecto



etnográfico con una escasa mención a su pasado aborigen, aun cuando la zona ha sido objeto de aprovechamiento desde hace siglos para actividades pastoriles, pesca, marisqueo o producción de sal. En él, destacan como uno de sus elementos más representativos, las casas de piedra, pequeñas construcciones circulares de piedra basáltica, aprovechadas desde época aborigen y conocidas como “goros”.

Cada panel incluye dibujos, textos interpretativos y un código QR, que redirige a la página web del Cabildo de Tenerife, donde el visitante tiene acceso a información técnica sobre el entorno (qué es, cómo llegar, superficie, término municipal y normativa).



Fig. 3: Panel interpretativo del Malpaís de Rasca. Foto: GGM.



Fig. 4: Casa de piedra del Malpaís de Rasca. Foto: GGM.

A pesar de la importancia que tiene el patrimonio arqueológico en este enclave, el discurso arqueológico se integra en el etnográfico al hacer referencia a las «casas de piedra de Rasca» (**Fig. 4**) y su ocupación desde época aborígen, silenciando la presencia de otros elementos como los concheros y un mayor detalle de los condicionantes que motivaron el uso de estas construcciones por parte de los aborígenes isleños.

#### *Reserva Ambiental de San Blas*

En el otro extremo de los proyectos de titularidad pública que no terminan de concretarse, las profesoras Esther Chávez y Elena Pérez (Chávez y Pérez, 2005; Chávez y Pérez, 2010) señalan el desarrollo de un modelo cuyo punto de partida es un entorno no tan representativo como otros, pero en el que las voluntades comunes han permitido el desarrollo de un proyecto de titularidad privada enfocado al aprovechamiento de los recursos patrimoniales arqueológicos, etnográficos y naturales, como es la Reserva Ambiental San Blas (Chávez *et al.*, 2009: 121-133; Chávez y Pérez, 2010: 61-62), vinculada al hotel del mismo nombre.

En este caso, la iniciativa privada no discrepa de la explotación turística y de la preservación y difusión del patrimonio del entorno (Chávez y Pérez, 2010), optando por un modelo alternativo en el que el patrimonio arqueológico se integra en la infraestructura hotelera. Adicionalmente, se establece un consenso de intereses empresariales y de investigación, de protección del patrimonio y de su rentabilización social y económica, y que ha supuesto una de las primeras experiencias de este tipo para la isla de Tenerife, en la que se parte de una concepción integral del patrimonio (Chávez y Pérez, 2010: 62).

El propio hotel oferta visitas guiadas para conocer los valores naturales y culturales de esta zona del sur de Tenerife, complementadas con un recorrido de veinte minutos por el museo del hotel y el «túnel de experiencia histórica» de veinticinco minutos, un «un recorrido multisensorial único en el que vivirá instantes emotivos de los momentos históricos más significativos de esta tierra que nunca olvidarán» (información contenida en el folleto informativo). Adicionalmente, en la visita guiada al Espacio Natural, se puede disfrutar de una ruta de sesenta minutos con escenas teatralizadas que representan diferentes aspectos del mundo aborígen y la explotación humana de este espacio hasta el presente.

#### Yacimientos arqueológicos en proceso de musealización

En este epígrafe se han incluido aquellos entornos que, si bien no constituyen parques arqueológicos ni entornos interpretados, sí gozan de cierta preeminencia en titulares de prensa y en otras esferas, planeando sobre ellos la sombra de una inminente puesta en acción para convertirlo en producto patrimonial.

#### *Barranco de Agua de Dios*

En la realidad constituida por el Barranco de Agua de Dios confluyen una serie de factores que han imposibilitado su conversión en parque arqueológico, constituyendo

un «ejemplo claro de la difícil convivencia entre la protección-conservación de los restos arqueológicos y el desarrollo socioeconómico local» (Chávez y Pérez, 2010: 61). Todo ello acrecentado por la ausencia de líneas de actuación comunes entre las distintas administraciones competentes y los problemas añadidos que genera la propiedad privada en un entorno de tal magnitud.

Declarado BIC con la categoría de Zona Arqueológica por el Decreto 166/2006, de 14 de noviembre, por el que se declara Bien de Interés Cultural, con categoría de Zona Arqueológica «El Barranco de Agua de Dios», situado en los términos municipales de Tegueste y San Cristóbal de La Laguna, delimitando su entorno de protección. El entorno del Barranco Agua de Dios fue un punto estable de ocupación aborigen por su cercanía al mar, el acceso a cursos de agua y la presencia de cuevas naturales idóneas para su ocupación. Su trascendencia arqueológica viene determinada por ser el centro neurálgico del Menceyato de Tegueste, albergando en su radio de acción un considerable número de yacimientos concentrados principalmente en el cauce del barranco. Han sido varios los autores y las autoras que han querido desentrañar los secretos que esconden las cuevas del Barranco, aunque debemos a Luis Diego Cuscoy ser uno de los primeros en adentrarse en el pasado del barranco (Diego, 1964).

En el año 1996, Juan Carlos Hernández Alberto presentó la primera propuesta de difusión, que incluía un parque arqueológico y un museo, al amparo del denominado «Proyecto de parque y reconstrucción arqueológico-medioambiental PRAMA. *Vida guanche* del Barranco de Agua de Dios» (Hernández, 2016, como se citó en PÉREZ *et al.*, 2017). Dos años más tarde, un grupo de trabajo dirigido por miembros de la Universidad de La Laguna, a cuyo frente se encontraba el profesor Dimas Martín Socas, presentaron una propuesta de divulgación que incluía la ejecución de un parque arqueológico que ensalzaría el papel del conjunto conocido como Los Cabezazos y otros entornos vinculados y cuyos dos objetivos principales consistían en la protección y conservación del patrimonio arqueológico abandonado y promover su desarrollo local (Soler *et al.*, 2011: 148). El eje vertebrador del discurso museístico era la vida cotidiana doméstica y el mundo funerario, al constituir dos de los elementos más representativos del entorno del barranco.

Posteriormente, en el año 2007, se presentó un proyecto de rehabilitación por encargo de la empresa pública GESPLAN, dirigido por María Candelaria Rosario Adrián y Vicente Valencia Afonso. Similar a la anterior, incluía nuevas campañas de prospección en la zona, cuyo desenlace fue el descubrimiento de doce yacimientos inéditos. El rasgo más destacable de este proyecto sería la descripción y desarrollo de una serie de recorridos e itinerarios (Soler *et al.*, 2011: 151), de nuevo con la ejecución de un centro de interpretación.

Finalmente, en el año 2013, vio la luz una nueva propuesta con un rasgo distintivo, al apostar por «un compromiso explícito por parte de la ciudadanía en el desarrollo de dicho proyecto» y la existencia de «una estrategia divulgativa explicativa que diera sentido al valor del patrimonio que la colectividad debe proteger» (Soler y Pérez, 2013: 24). Dicho proyecto se estructuraba en una serie de fases que incluían el estudio de las referencias bibliográficas sobre el entorno, una prospección arqueológica

superficial y un intenso programa de difusión para distintos sectores de la población, incluyendo el turístico (Soler y Pérez, 2013: 26).

El proyecto estaría integrado por dos elementos imprescindibles o complementarios, como son el parque arqueológico en sí y el centro de interpretación, ubicado en la conocida como Casa Corino, en la Plaza de San Marcos, entendidos ambos elementos como concepto «global» (Soler, comunicación personal, 23 de junio de 2020). El centro de interpretación, localizado en el mismo casco urbano del municipio de Tegueste, ha sido concebido como «redistribuidor de las actividades socioculturales que actualmente oferta en distintos puntos del municipio en ámbitos como la cultura vinícola, la arqueología, la gastronomía, los usos agrícolas tradicionales o la red de senderos que recorre los espacios naturales y agropecuarios del municipio» (Soler y Pérez, 2013: 28). Dicho boceto constituye la última propuesta de divulgación de este importante entorno, garantizando de esta manera la vinculación con la ciudadanía como medio esencial que asegure el éxito de este proyecto (Soler y Pérez, 2013).

Parte de los impedimentos legales y burocráticos a los que debe enfrentarse el planteamiento es la multiplicidad de administraciones que tienen competencia en su ejecución y que engloban tanto al ayuntamiento, como al cabildo y a la Dirección General de Patrimonio Cultural. Precisamente la burocracia es la que lastra en la actualidad la fase de terminación, al haberse producido un error en el mismo proceso de tramitación del BIC (Rozas, 2019), por problemas de especificación de los datos geográficos que no fueron recogidos en el expediente de tramitación y su publicación en el BOC.

Dentro de las oportunidades que brinda este entorno, sus artífices insisten en que presenta unas características excepcionales en vistas a la gran cantidad de elementos patrimoniales arqueológicos que atesora, así como su accesibilidad (Rozas, 2017). Asimismo, dada la problemática de protección de los yacimientos tinerfeños, Javier Soler insiste en que el diseño cuenta con unas especiales condiciones orográficas que asegurarían la futura protección del parque una vez que se ponga en uso (Soler, comunicación personal, 23 de junio de 2020).

En otro orden de ideas, hay que tener en cuenta algunas de las limitaciones que podrían llegar a constreñir los planes iniciales del proyecto. Ofertarlo como producto turístico, debe tener en cuenta el hecho de que los flujos turísticos en el municipio son prácticamente inexistentes. Por ello, será necesario la coordinación entre las tres instituciones que tienen competencias en este bien (Gobierno de Canarias, cabildo insular y ayuntamiento) y una planificación exhaustiva dentro de una política de gestión turística.

Al margen de la tardanza en materializar este proyecto, el futuro parque arqueológico comenzaría la ejecución por fases, una vez aprobado el plan especial de protección del barranco, actualmente en consulta a la espera de solventar los problemas citados. Estas incluirían el acondicionamiento de senderos y de algunos yacimientos para hacerlos visitables, así como la consolidación de zonas sensibles (Rozas, 2019).

Como se viene realizando hasta ahora, el parque arqueológico es un lugar idóneo para el establecimiento de una red interpretativa guiada y autoguiada, a la espera de



las directrices institucionales que ralentizan el proyecto, “no se va a poder entrar libremente, sino que los visitantes tendrán que pasar por el Centro de Interpretación y, desde ahí, acompañados por el personal especializado, se hará la visita al barranco”, cuenta Javier Soler, uno de sus artífices, al periódico *Diario de Avisos* (Rozas, 2017). El arqueólogo añade que «el centro funcionará, en este sentido, como un redistribuidor de las actividades socioculturales que actualmente se ofertan en distintos puntos del municipio o en la red de senderos» (Rozas, 2017).

### *Cueva Bencomo*

El yacimiento conocido como Cueva Bencomo (**Fig. 5**), en la frontera entre los municipios de La Orotava y Santa Úrsula, está constituido por dos cuevas naturales basálticas interconectados entre sí a las que se accede por una estrecha vereda. En el año 1986 fue declarado BIC, iniciándose una dura batalla por asegurar la supervivencia del yacimiento y, más recientemente, por habilitar el espacio para la visita pública, con el sempiterno impedimento de que constituyen terrenos de propiedad privada (Gulesserian, 2017).

Desde el año 2017 los principales medios de comunicación canarios se han hecho eco de la intención del consistorio villero, el Gobierno de Canarias y el Cabildo de Tenerife para convertir este BIC en un «museo de sitio» (Gulesserian, 2017), con el objetivo de intentar recuperar la memoria perdida de este yacimiento. En vistas a que hay una ausencia casi total de estratigrafía, su importancia reside en que presumiblemente, albergaba la morada del legendario Mencey de Taoro, con una panorámica imponente sobre el Valle de La Orotava y cuyas vistas desde la cueva constituyen una instantánea peculiar.

Desde los años ochenta su titularidad correspondía, teóricamente, al Ayuntamiento de Santa Úrsula, hasta que en el año 2017 se revela que el yacimiento se enclava en el término municipal de La Orotava. Los últimos años han coincidido con la puesta en marcha de un plan especial de protección y un plan de urgencia de las cuevas y su entorno, mediante el acondicionamiento del sendero y el auchón, ejecutándose el acotamiento del acceso. No obstante, su estado no se libra de la exposición continua a ataques deliberados contra el vallado y la señalización (Sánchez, 2019) e intentos furtivos de ocupación para el pastoreo (Sánchez, 2019), como venía siendo costumbre hasta hace pocos años.

En el año 2016 se presentó un proyecto ante la Dirección General de Patrimonio Cultural para situar en el entorno del yacimiento un museo de sitio, constituyendo allá por el 2017 el primero de esta naturaleza en la isla (Gulesserian, 2017). El historiador Ramón Cebrián Guimerá como artífice del mismo, e incluía un centro de interpretación situado en el mirador de Humboldt, la redacción de un plan especial de protección y el acotamiento y acondicionamiento mediante vallado del acceso de los senderos.



**Fig. 5:** *Vista panorámica del Mirador de Humboldt y parte de Cueva Bencomo.* Foto: GGM.

En el año 2017 comienza la limpieza del BIC por parte de la empresa tinerfeña PRORED por iniciativa del Cabildo Insular de Tenerife, incluyendo la retirada de restos ganaderos tras años de abandono, para comprobar si la cueva conservaba potencial estratigráfico y determinar la potencialidad arqueológica (Marrero *et al.*, 2021). Finalmente, en el año 2018 el Ayuntamiento de La Orotava anuncia la compra de los terrenos donde se ubica la cueva («El ayuntamiento orotavense comprará los terrenos donde se halla la cueva del Mencey Bencomo», 2018), y continúa apostando por el proyecto (Sánchez, 2019).

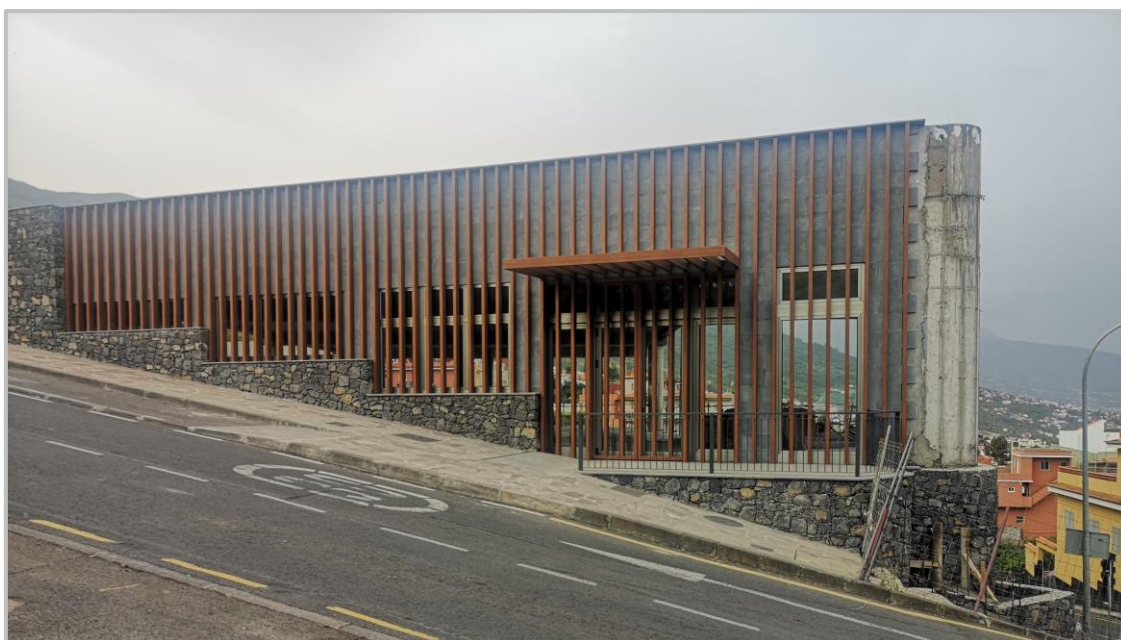
A la espera de que el propósito respaldado por el consistorio de La Orotava salga adelante por el retraso en la causa judicial para recuperar la propiedad del polémico mirador de Humboldt (Sánchez, 2020), el proyecto inicial partiría de la localización de un centro de interpretación entre sus paredes. Este centro potencialmente podría vincularse con una ruta patrimonial (etnografía, naturaleza, historia y arqueología), que incluiría la visita a los acantilados del Ancón, dentro del ámbito de desarrollo de la Cueva de Bencomo o de Tamaide (Mederos y Escribano, 2008: 2016), en el término municipal de La Orotava, localización que alberga un conjunto considerable de yacimientos inventariados y documentados en la ladera del Bollulo, la zona conocida como el Ancón (término municipal de Santa Úrsula) y el Barranco de la Arena (Lorenzo, 1982).

La Orotava se convertiría en centro de difusión patrimonial al albergar en su casco, por iniciativa del grupo municipal de Asamblea por la Orotava, un Centro de Información e Interpretación Etnográfico sobre la Ruta de los Molinos en La Orotava (Sánchez, 2020) y la presencia de los centros de interpretación del Parque Nacional del Teide en su término municipal. La definición didáctica debería, por tanto, realizarse de manera coordinada entre todas las instituciones museísticas y agentes implicados en la difusión de su rico patrimonio.

#### *Parque arqueológico de la Batalla de Acentejo*

Este proyecto casi personal del alcalde de la Matanza, Ignacio Rodríguez (González, 2019) se configura como un «parque temático» sobre la histórica Batalla de Acentejo,

en la que los guanches se hicieron con la victoria sobre los conquistadores, previo a la debacle definitiva frente al ejército invasor que acontecería años más tarde. Ante la carencia de provisión de recursos por parte del gobierno insular y autonómico (González, 2019), el municipio lleva unos veinticinco años persiguiendo el objetivo de levantar este espacio memorial, declarado BIC en 2007, habiendo sido denunciadas en numerosas ocasiones el precario estado del Barranco de Acentejo junto al que se enclavaría el parque.



**Fig. 6:** Estado actual del edificio que albergará el Centro de Interpretación. Foto: GGM.

El diseño se organiza en torno a un Centro de Interpretación de la Batalla y el Barranco de Acentejo (CIBBA) entre el barrio de San Antonio y el barranco que separa los municipios de La Matanza y La Victoria (**Fig. 6**), así como la recuperación del cauce y la adecuación de senderos interpretativos. Adicionalmente, estaría complementado con una red de senderos patrimoniales, ejecutándose con recursos propios del municipio ante la falta de apoyo institucional (González, 2019).

### *La Centinela*

El entorno del Valle de San Lorenzo y el Roque de Jama en los términos municipales de Arona y San Miguel de Abona, la zona concentrada entre los barrancos de Mantible, al este, y el Barranquillo de La Fuente, al oeste, congrega la mayor cantidad de estaciones de grabados rupestres de la isla. Un conjunto compuesto por medio centenar de yacimientos donde no faltan estaciones rupestres de canales y cazoletas, cuevas de habitación, sepulcrales y yacimientos en superficie, todo ello acompañado de un rico patrimonio etnográfico, con infraestructuras hidráulicas, caminos y caseríos tradicionales como el de La Fuente.

Desde hace unos años ha tomado fuerza la idea (Cabrera, comunicación personal, 16 de febrero de 2018) de situar un centro de interpretación en el territorio que conforman los entornos patrimoniales de Roque de Jama, el Valle del Ahijadero, Valle de San Lorenzo, Las Toscas, Montaña de Chijafe, Roque de la Abejera, Roque de Malpaso, Roque de Hígara o Ígara, Roque de Vento y el Lomo de La Centinela. Para ello se utilizaría como punto neurálgico las instalaciones preexistentes del Mirador de La Centinela, propiedad de la corporación insular, donde se situaría un centro de interpretación desde donde existe un amplio dominio visual de todo el territorio. Desde el mirador, partirían una serie de rutas que darían a conocer los valiosos grabados, junto a acciones de preservación.

En el año 2018, el primer número de la Revista BIC, edición especializada en la difusión del patrimonio cultural de la isla de Tenerife, publicó una propuesta de musealización del Centro de Interpretación de La Centinela, a manos de Pintadera, Asesores Integrales. Dicha propuesta se centraba en la caracterización de la sociedad aborígen y su reflejo territorial en esta zona del sur de la isla:

*Esta intervención museológica trata de huir de los tópicos sobre la sociedad aborígen, para mostrar una imagen que nos acerque al conocimiento actual que hay sobre ella, especialmente gracias a la investigación arqueológica de las últimas décadas. («Centro de interpretación arqueológica del JAMA, un proyecto innovador», 2018).*

Antonio Tejera (Tejera, comunicación personal, 21 de septiembre de 2019) y Francisco Navarro (Navarro, comunicación personal, 6 de febrero de 2019), señalan la idoneidad del espacio de Arona en su conjunto y las estaciones rupestres que salpican su geografía, para acondicionar un espacio con actuaciones de diversa naturaleza que incluyen la «organización de senderos arqueológicos, una planificación arqueológica específica o un estudio monográfico concreto» (Tejera, 2018), consolidando un modelo de difusión que integre una gran variedad de elementos patrimoniales, según un modelo de parque cultural (Navarro, comunicación personal, 6 de febrero de 2019), puesto que en muchos de los parajes propuestos confluyen elementos arqueológicos, etnográficos y evidentemente, naturales.

Los problemas inherentes a tan suculento proyecto pasan por la titularidad de los terrenos, así como la accesibilidad que requiere el necesario vallado y cerramiento de las estaciones de grabados para evitar actos vandálicos (Cabrera, 2010: 207).

#### *Centro de Visitantes de Cañada Blanca*

El Centro de Visitantes de Cañada Blanca (**Fig. 7**) junto al Parador Nacional de las Cañadas, continúa sin ver la luz ante las consecuencias derivadas de la pandemia mundial por la crisis de la Covid-19. No obstante, los presupuestos insulares para el 2021, incluyen una partida específica de 881.000 euros destinadas a los sistemas interpretativos del centro de visitantes (Méndez, 2020).





**Fig. 7:** Estado actual del proyecto en ejecución del Centro de Visitantes de Cañada Blanca en las Cañadas del Teide. Foto: GGM.

La propuesta museológica recogerá la particular relación que se ha producido a lo largo de su historia entre el ser humano y el entorno de las Cañadas, con una especial atención al pasado aborígen, así como a su rico patrimonio arqueológico («El Cabildo destina 2,1 millones de euros para el Centro de Visitantes de Cañada Blanca, en el Parque Nacional del Teide», 2018).

#### Otros entornos

Agrupados en esta sección, hemos incluido otros elementos de difusión arqueológica que no se engloban en las categorías señaladas anteriormente e incluiría las acciones de difusión llevadas a cabo en el municipio de San Miguel de Abona.

#### *Guargacho*

El área que conforma el término municipal de San Miguel de Abona coincide con las lindes del Menceyato de Abona junto con Fasnia, Arico, San Miguel, Granadilla, Vilaflor y parte de Arona, siendo el menceyato más extenso del sur de la isla, rico en recursos desde el mar hasta la cumbre.

Dentro de su área administrativa, cuenta con un significativo catálogo de entornos patrimoniales, destacando especialmente el patrimonio etnográfico, histórico y

arqueológico. Tocante al pasado arqueológico, el municipio conserva un número considerable de bienes de interés cultural, sobresaliendo la Cueva de Uchova, Guargacho, la estación de cazoletas y canales del Camino de Las Lajas y los grabados rupestres del Roque del Jama y la Centinela, entre otros.

Dentro de los límites geográficos y políticos que supone esta área del sur de Tenerife, encontramos una serie de instituciones que tienen como objetivo la difusión del rico patrimonio cultural de San Miguel, en su vertiente histórica, etnográfica y arqueológica. Las entidades en las que vamos a centrar nuestra atención se refieren al Centro de Interpretación Arqueológico Yacimiento de Guargacho, a la red de senderos arqueológicos y en la labor realizada desde el Museo Casa de El Capitán, en el núcleo urbano del municipio.

El yacimiento de Guargacho tildado por algunos como un «patrimonio irreversiblemente perdido» (Miranda y Naranjo, 2007), fue descubierto de manera casual el 4 de abril de 1972 por Salvador González Alayón, pastor y vecino de la localidad. Sólo unos meses después, se acometería el proyecto de intervención dirigido por Luis Diego Cuscoy, director en ese entonces del Museo Arqueológico. Una vez concluida la excavación, el abandono y la desidia se apoderaron del entorno de Guargacho, convertido con el paso de los años, en un vertedero que formará parte del olvido comunitario arqueológico de la isla.

En el año 2007, el gobierno autonómico y el cabildo determinaron la ejecución de un proyecto de centro de interpretación en el yacimiento, comenzando las obras en el año 2010 e inaugurándose definitivamente el 22 de marzo de 2011, financiado con recursos del Fondo Estatal para el Empleo y Sostenibilidad, con una inversión de casi 126 mil euros (Sánchez y Monzón, 2012).

El aspecto más controvertido de este centro lo constituye el mismo hecho reconstructivo, puesto que se tomó como referencia la documentación de Luis Diego Cuscoy, cuya interpretación, de igual modo, ha sido cuestionada (Tejera, 1992), al adscribirle un sentido ceremonial al conjunto hallado en San Miguel (Diego, 1979). La reconstrucción intentaba recrear la imagen originaria que tuvo el yacimiento arqueológico en el momento de su descubrimiento, acompañado de un pequeño espacio interpretativo en el que se han incorporado paneles, vídeos y algunas piezas arqueológicas como restos de cerámica, cuentas de collar, instrumentos de obsidiana, punzones o fauna.

Esta controversia deviene en el inevitable cuestionamiento sobre la conversión de un entorno patrimonial esquilado en un producto turístico mercantilizado sin rigor científico, o en el otro extremo, “los que pensamos que mostrar nuestro rico patrimonio arqueológico e implicar a los habitantes del entorno inmediato en su conservación y custodia no haría más que propiciar el desarrollo local y cultural de la zona” (Sánchez y Monzón, 2012: 347).

En el mismo municipio de San Miguel de Abona se levanta una pequeña muestra divulgativa de un aspecto de su patrimonio arqueológico. El Museo Casa de El Capitán, ubicado en la zona del casco conocida como El Calvario, alberga entre las paredes de este histórico inmueble, siete salas especializadas en algunos de los aspectos más representativos de la historia de San Miguel de Abona. Incluye una

importante muestra de los oficios y utensilios tradicionales de ámbito del sur de la isla, con una especial atención a la alfarería, al poseer el municipio dos preeminentes focos alfareros herederos de la tradición aborigen.

En cuanto al ámbito arqueológico, el museo cuenta con una recreación de la Cueva de Uchova que, en vistas al difícil acceso, ha sido virtualizada gracias al uso de la tecnología de realidad virtual. La entrada a la cueva, serigrafiada en las p, da paso a un pequeño recinto donde se encuentran las gafas de realidad virtual para la inmersión en un pasado no tan lejano donde un guanche acompaña la visita. A modo de ambientación histórica, las paredes de la sala se encuentran rodeadas de las crónicas periodísticas del año del descubrimiento de la cueva en 1933. La Cueva de Uchova contenía un depósito de unos setenta cadáveres, algunos de ellos momificados, expoliados sin clemencia por coetáneos ante la inacción de las autoridades competentes. En el año 1965, Luis Diego Cuscoy realizó una segunda intervención, cuyo registro arqueológico se custodia en el Museo Arqueológico.

Como complemento a este discurso arqueológico, el municipio de San Miguel dispone de una red de senderos en el entorno de los grabados rupestres, que formarán parte del futuro Centro de Interpretación de La Centinela. Los senderos cuentan con paneles informativos que inciden en los bienes que ahí se encuentran y en la extrema fragilidad del entorno. Esta visibilización instalada hace unos diez años, contravenía directamente las directrices tomadas por el cabildo insular que ya hemos enunciado, sin embargo, Donate (Donate comunicación personal, 26 de junio de 2020), es claro al respecto, “la ciudadanía debe conocer la importancia de los entornos patrimoniales”. El ayuntamiento oferta a los centros educativos del municipio y de la isla, visitas a los entornos patrimoniales y talleres y otras actividades didácticas desde sus centros museísticos.

## CONCLUSIONES

Para dar por finalizado este capítulo y haciendo balance, llegamos a la conclusión de que el proceso de socialización en la isla de Tenerife viene marcado por un profundo silencio, en una isla donde se ha optado por mantener al pasado relegado a su dimensión temporal, en una política para algunas marcadas por el miedo a la destrucción y a lo desconocido (Abreu, comunicación personal, 26 de mayo de 2020). Puesto que la ciudadanía isleña no cuenta con ningún entorno que dignifique en vivo su pasado a través del cual recrearse en la vivencia de lo desconocido, debe limitarse a los planteamientos propuestos desde los museos de la isla que atesoran y dignifican su pasado. La difusión más allá de la frontera de sus paredes es asumida de este modo, por el sector privado, principalmente.

Desde otro ángulo, existen entornos arqueológicos que cuentan con algunas pinceladas informativas que se convierten en pequeños islotes de conocimiento arqueológico, puesto que carecen de un discurso o de un argumento interpretativo que sea capaz de hilar el pasado, para que pueda convertirse en un producto cultural potencialmente disfrutable como el caso de los centros expositivos de San Miguel de Abona y Arona. Además de estos islotes arqueológicos, el panorama actual sigue a la espera de que se concrete alguno de los proyectos de musealización y difusión, que

llevan largo tiempo anunciando a través de declaraciones oficiales y medios de comunicación.

Una vez caracterizados los rasgos más notorios del proceso de socialización en Tenerife, se constituye un marco de actuación futuro que pasa forzosamente por la cooperación entre las universidades, las empresas, la Administración y la ciudadanía, en un panorama colaborativo y participativo dentro de lo que debe convertirse en una comunidad patrimonial.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BANKS, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Morata.

CABRERA PÉREZ, J. C. (2010) La compleja puesta en valor del patrimonio arqueológico. El caso de Tenerife. *Canarias Arqueológica: Arqueología-Bioantropología*, 18, 199-214.

CHÁVEZ ÁLVAREZ, M. E. y PÉREZ GONZÁLEZ, E. (2010) “La gestión e interpretación del patrimonio arqueológico: nuevos modelos para el desarrollo turístico en Canarias”. En R. Hernández y A. Santana (coords.), *Destinos turísticos maduros ante el cambio. Reflexiones desde Canarias* (pp. 49-70) Instituto Universitario de Ciencias Políticas y Sociales: Universidad de La Laguna.

CHÁVEZ ÁLVAREZ, M. E.; PÉREZ CAAMAÑO, F. M.; PÉREZ GONZÁLEZ, E.; SOLER SEGURA, J.; GOÑI QUINTERO, A. y TEJERA GASPAS, A. “El proyecto de San Blas (San Miguel de Abona, Tenerife): revalorización del patrimonio arqueológico”. *Tabona: Revista de Prehistoria y de Arqueología*, nº 18 (2009), pp. 121-133.

DÍAZ BRAVO, L.; TORRUCO GARCÍA, U.; MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M.: VARELA-RUIZ, M. La entrevista, recurso flexible y dinámico. *Investigación en Educación Médica*, nº 2 (2013), pp. 162-167.

DIEGO CUSCOY, L. (1964) *Una cueva sepulcral del Barranco del Agua de Dios en Tegueste (Tenerife)* Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, Servicio Nacional de Excavaciones Arqueológicas.

DIEGO CUSCOY, L. (1979) *El conjunto ceremonial de Guargacho (arqueología y religión)* Excmo. Cabildo Insular de Tenerife.

FARRUJIA DE LA ROSA, A. J. (2016) *El patrimonio indígena de las islas Canarias. Arqueología y gestión desde los márgenes*. Ediciones del Cabildo de Gran Canaria.

GALVÁN SANTOS, B.; HERNÁNDEZ GÓMEZ, C.M.; ALBERTO BARROSO, V. (1998) Excavaciones arqueológicas en las cuevas de Las Estacas (Buenavista del Norte, Tenerife). En *VIII Coloquio de Historia Canario-Americana* (pp. 1705-1728). Casa de Colón: Las Palmas de Gran Canaria, España

LEAL, C. (2020) *Las lenguas cortadas*. Herques.

MARRERO SALAS, E.; RUIZ GONZÁLEZ, H.; GARCÍA ÁVILA, J. C.; SOSSA RÍOS, S.; ABREU HERNÁNDEZ, I. Y CANCEL, S. (2021) Las Cuevas de



Bencomo (La Orotava, Tenerife). De la historiografía al dato arqueológico. *Revista Vegueta*, nº 21 (1), pp. 499-530.

MIRANDA VALERÓN, J. Y NARANJO RODRÍGUEZ, R. (2007) El patrimonio, víctima de la desidia. *Revista Canarii*, 5.

PÉREZ GONZÁLEZ, E., ARVELO SUÁREZ, M. Y CHÁVEZ ÁLVAREZ, M. E. (2017) El patrimonio arqueológico del Barranco del Agua de Dios (Tegueste, Tenerife): ¿un producto turístico?. *International Journal of Scientific Management and Tourism*, nº 3 (1), pp. 9-30.

SOLER SEGURA, J., PÉREZ CAAMAÑO, F. Y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, T. (2011) *Excavaciones en la Memoria. Estudio historiográfico del Barranco del Agua de Dios y de la Comarca de Tegueste (Tenerife)*. Gobierno de Canarias e Ilustre Ayuntamiento de la Villa de Tegueste.

TEJERA GASPAS, A. (1992) La investigación arqueológica en las Canarias, 1992. *Almogaren*, nº 23, pp. 77-84.

TEJERA GASPAS, A. (2018) Entrevista: Antonio Tejera Gaspar. *Revista BIC*, nº 1, pp. 25-29.

CHÁVEZ ÁLVAREZ, M. E. Y PÉREZ GONZÁLEZ, E. (19-21 de mayo 2005) El patrimonio arqueológico canario. Turismo y desarrollo. En *IX Simposio sobre Centros Históricos y Patrimonio Cultural de Canarias La Universidad y el Patrimonio Cultural* (pp. 7-16). San Cristóbal de La Laguna, España.

PÉREZ GONZÁLEZ, E. Y CHÁVEZ ÁLVAREZ, M. E. (26-28 enero de 2011) El papel del patrimonio arqueológico en el turismo de las Islas Canarias. En A. Peinado Herreros (coord.), *I Congreso Internacional El Patrimonio Cultural y Natural como motor de desarrollo: Investigación e Innovación* (pp. 1725-1732). Sevilla, España.

SOLER SEGURA, J. Y PÉREZ CAAMAÑO, F. (9-13 mayo de 2013) Propuestas para la revalorización del patrimonio arqueológico en la Comarca de Tegueste (Tenerife, islas Canarias). En *Actas de las V Jornadas Prebendado Pacheco de Investigación Histórica* (pp. 19-38). Tegueste, Tenerife, España.

SÁNCHEZ LUIS, P. Y MONZÓN PEÑATE, F. (12-14 julio de 2012) El yacimiento de Guargacho: ¿patrimonio olvidado, patrimonio rescatado?. En *XI Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación* (pp. 340-348). Cascais, Portugal.

## WEBGRAFIAS

GONZÁLEZ, A. M. (2019, 22 de julio) El museo de la Batalla de Acentejo: 25 años esperando por una ayuda del Cabildo. *Diario de Avisos*. <https://diariodeavisos.elespanol.com/2019/07/el-museo-de-la-batalla-de-acentejo-25-anos-esperando-por-una-ayuda-del-cabildo/>

GULESSERIAN, G. (2017, 17 de enero) La cueva de Bencomo será un museo de sitio con un centro de interpretación. *Diario de Avisos*.

<https://diariodeavisos.elespanol.com/2017/01/la-cueva-bencomo-sera-museo-sitio-centro-interpretacion/>

MÉNDEZ, J. D. (2020, 20 de diciembre) Un presupuesto expansivo para superar la crisis de la Covid-19. *El Día*. <https://www.eldia.es/tenerife/2020/12/29/presupuesto-expansivo-superar-crisis-covid-26826453.html>

ROZAS, Y. (2017, 13 de marzo) Tegueste albergará el primer Parque Arqueológico guanche de la Isla. *Diario de Avisos*. <https://diariodeavisos.elespanol.com/2017/03/barranco-agua-dios-joya-la-arqueologia/>

SÁNCHEZ, R. (2019, 2 de octubre) Denuncian el intento de ocupación de la histórica cueva de Bencomo. *El Día*. <https://www.eldia.es/tenerife/2019/10/02/denuncian-ocupacion-historica-cueva-bencomo/1013248.html>

ROZAS, Y. (2019, 3 de junio) Un error en un texto retrasa el parque arqueológico Agua de Dios en Tegueste. *Diario de Avisos*. <https://diariodeavisos.elespanol.com/2019/06/un-error-en-un-texto-retrasa-el-parque-arqueologico-agua-de-dios/>

El Cabildo destina 2,1 millones de euros para el Centro de Visitantes de Cañada Blanca, en el Parque Nacional del Teide (2018, 7 de diciembre) *Diario de Tenerife*. <http://www.diariodetenerife.info/el-cabildo-destina-21-millones-euros-para-el-centro-de-visitantes-de-canada-blanca-en-el-parque-nacional-del-teide/>

# **JOSÉ FAUS RODRÍGUEZ (1913-1984) Y SU “*VIRGEN DE LAS MARAVILLAS (PLEGARIA)*” Op. 57 (1956) PARA LA SEMANA SANTA DE GRANADA**

José Faus Rodríguez (1913-1984) and his “*Virgen de las Maravillas (Plegaria)*” Op. 57 (1956) for Granada Holy Week

**José Luis de la Torre Castellano, Consejería de Educación – Junta de Andalucía**

**Recepción:** 31/01/2022

**Aceptación:** 4/04/2022

## **RESUMEN**

La Semana Santa constituye una importante festividad religiosa y cultural en Andalucía que ha venido evolucionando desde el siglo XV hasta la actualidad. La música ha sido un elemento importante que ha acompañado a los desfiles procesionales durante todo este período. En Granada, será después de la Guerra Civil cuando comiencen a surgir formaciones musicales, compositores y composiciones cofrades de cierta importancia para su Semana Santa. En este contexto, la figura del valenciano José Faus Rodríguez (1913-1984) va a ser clave en el dibujo del paisaje sonoro en la Semana Santa de Granada de mediados del siglo XX. Al frente de la Banda Municipal de Granada estrenará en 1956 su marcha de procesión “Virgen de las Maravillas (Plegaria)”, que será objeto de estudio y análisis en el presente trabajo.

**Palabras Clave:** Semana Santa, Música, Marchas de Procesión, José Faus, Granada, Bandas de Música.

## **ABSTRACT**

Holy Week is an important religious and cultural festivity in Andalusia that has evolved from the 15th century to the present day. Music has been an important element accompanying the processional parades throughout this period. In Granada, it was after the Civil War that music ensembles, composers and processional marches of certain importance for Holy Week began to emerge. In this context, the figure of the valencian José Faus Rodríguez (1913-1984) will be important in the emergence of the soundscape of Holy Week in Granada in the mid-20th century. As a conductor of the Municipal Band of Granada, he premiered his processional march "Virgen de las Maravillas (Plegaria)" in 1956, which will be the subject of study and analysis in this work.

**Key Words:** Holy Week, Music, Processional Marches, José Faus, Granada, Wind Bands.

## INTRODUCCIÓN

La llegada de la Semana Santa a España como festividad es un tanto confusa, aunque se tienen certezas de ello desde el siglo XIII. Desde el siglo XV existen evidencias de las primeras cofradías de Semana Santa, siendo las de Sevilla unas de las primeras en fundarse (1448) y salir a las calles en procesión (1468); incorporándose a estas procesiones la imagen de la Virgen a partir del siglo XVI. Precisamente, desde el siglo XVI empiezan a proliferar estas cofradías, aumentando en número paulatinamente en ciudades como Granada o Sevilla, pasando por distintas fases y vicisitudes en los siglos posteriores. El modelo procesional actual que entronca con la dualidad festividad-ritual es, sin duda, el andaluz, que conserva elementos arcaicos mezclados con la estética y la parafernalia contemporánea labrada desde finales del siglo XIX hasta la actualidad (Brisset, 2009: 429-436).

En Andalucía, la Semana Santa “constituye la más característica y significativa forma de vivir y expresar los andaluces la religión por medio de rituales públicos conmemorativos de la Pasión de Jesús a través de imágenes, organizados por hermandades y cofradías, instituciones dependientes de la Iglesia católica pero con amplia autonomía”. Además, esta manifestación religiosa permite también “la expresión de sentimientos, la exaltación de emociones y el acercamiento a lo sobrenatural” (Rodríguez Becerra, 2009: 236).

En efecto, la Semana Santa ha experimentado un auge como manifestación religiosa, cultural y social desde finales del siglo XIX y principios del XX. Además, también se ha convertido en un símbolo festivo que no solo cuenta con creyentes o fieles, sino también con seguidores que, a través de hermandades y cofradías, participan de estos acontecimientos desde un punto de vista emocional o identitario por encima del trasfondo religioso (Rodríguez Becerra, 2009: 238).

Esta fiesta mayor andaluza hunde sus raíces en numerosas ciudades y agrocidades, alcanzando en la actualidad un esplendor nunca antes visto, donde no solo se conmemora la Pasión y Resurrección de Cristo, sino también, como ya adelantábamos, la exaltación de los sentimientos, el goce estético, la expresión de la sociabilidad y, por supuesto, la manifestación de la religiosidad. Además de todo esto, en Andalucía cobra especial relevancia la presencia de la Virgen donde, a pesar de considerarse una festividad de Cristo, la imagen de María, en sus advocaciones dolorosas, llega a superar en fervor a la propia imagen de Jesús, gozando de especial atención en cuanto a los exornos florales, el embellecimiento de los cultos y su presentación en las calles en sus pasos o tronos; constituyendo la síntesis más refinada y elaborada de los sentimientos y vértice de la estética cofrade andaluza (Rodríguez Becerra, 2009: 239).

En este contexto, con el auge imparable de la Semana Santa en Andalucía, ha emergido toda una impronta donde las bandas de música constituyen un elemento clave que ha instituido ese paisaje sonoro-religioso que hoy conocemos en torno a esta festividad, potenciando toda una industria musical paralela. Ésta incluye a compositores, composiciones, contratos, instrumentos, uniformes, etc. (Ayala Herrera, 2007: 70). Y es que, efectivamente, esa manifestación sonora que acompaña a los desfiles procesionales de la Semana Santa está protagonizada por formaciones



musicales de diferente índole que se sitúan detrás de los pasos procesionales durante estos desfiles. Estos sonidos se ven acompañados por otros característicos, como el martillo del capataz, el *rachear* costalero, las saetas o el golpeo de las bambalinas contra los varales del paso de palio (Martín Rodríguez, 2014: 206), para crear ese paisaje sonoro al que aludíamos. Así pues, los pasos de palio, esto es, las dolorosas bajo palio, vienen siendo acompañados, por lo general, por bandas de música (Castroviejo, 2016: 15-18), constituyendo el sonido principal al que aludiremos en el presente trabajo.

Precisamente, en Granada, desde el siglo XV hasta el siglo XX, la música que acompañaba a la Semana Santa estuvo constituida por pífanos y tambores, antecedentes de las actuales bandas de cornetas y tambores; capillas musicales que se situaban detrás de las andas que portaban las imágenes con distintos instrumentistas a lo largo del tiempo y que desaparecen en el siglo XIX; el muñidor, que era un personaje que portaba una campana que hacía sonar al andar el cortejo; las bandas militares que se incorporan en el siglo XVII, las chirimías, con una participación variable; y las bandas civiles que hacen su aparición a finales del siglo XIX. Si bien no tenemos constancia nítida de los repertorios interpretados a lo largo de estos siglos o de una información más clara acerca de estos acompañamientos musicales, sabemos que después de la Guerra Civil, y ligada a la eclosión cofrade granadina, comienzan a fundarse numerosas formaciones musicalescofrades, proliferan los compositores y composiciones y la música cofrade granadina alcanza una enorme importancia (De la Chica, 1999: 21-64).

Con todo, el maestro José Faus Rodríguez, director de la Banda Municipal de Granada desde 1953, va a contribuir a dibujar ese paisaje sonoro cofrade con algunas de sus composiciones dedicadas a la Semana Santa de Granada. En concreto, una de ellas, “Virgen de las Maravillas (Plegaria)” Op. 57 será objeto de estudio en el presente trabajo.

### **ASPECTOS BIOGRÁFICOS: José Faus Rodríguez (1913-1984).**

José Faus Rodríguez nace el 27 de abril de 1913 en la localidad valenciana de Benaguacil. Rápidamente, y con tan solo cuatro años, comienza los estudios de solfeo y flauta en la banda de su localidad natal (Álvarez Cañibano, 1999: 340), unificada como Unión Musical de Benaguacil el 8 de octubre de 1905<sup>12</sup> de las dos formaciones que estuvieron en activo desde finales del siglo XIX, “La Primitiva”, afín al bando carlista; y “La Nueva”, cercana al partido liberal. Ambas participaban en los actos del municipio sorteándose dichas actuaciones y acuden, por separado, a certámenes de la región (Miñana y Blay, 2011: 12).

Más tarde, el 26 de marzo de 1926, con 15 años de edad, ingresa como flautista en el Cuerpo de Músicas Militares (De la Chica, 1999: 218) como educando. Acto seguido, con tan solo 27 años, el 24 de mayo de 1940<sup>13</sup>, obtiene la plaza de flauta en la Banda

---

<sup>12</sup> Unión Musical de Benaguacil – Historia: <https://umbenaguasil.es/historia-unio-musical-de-benaguasil/> [Consultado 07/01/2022].

<sup>13</sup> Archivo General Militar de Segovia. Hoja de servicios y expediente de José Faus Rodríguez, p. 1-8.

del Jefe del Estado pasando, posteriormente, a ser flauta solista de la Orquesta Nacional de España. Dicha formación había sido creada a instancias del Consejo Central de Música mediante orden ministerial el 28 de octubre de 1937 como vehículo y medio para lograr los objetivos básicos fijados por el Consejo, fomentando la creación y el estreno de obras contemporáneas y acercando la música a los estratos sociales que no habían tenido oportunidad de disfrutar de ella. Su primer director fue Bartolomé Pérez Casas (De la Ossa, 2014: 9-11), director y fundador de la Orquesta Filarmónica de Madrid (Capdepón, 2020: 116), quien compartió responsabilidad al frente de la ONE con Ataulfo Argenta, que estuvo en activo hasta su repentino fallecimiento en 1958 (Moro, 2016: 615). No sería extraño pensar que Faus estuviera bajo la batuta de ambos directores en su corta estancia en dicha institución. No obstante, se afirma que no llegaría a tomar posesión de dicha plaza al ganar las oposiciones al Cuerpo de Directores de Bandas de Música civiles, al que luego me referiré (Delgado, 2015: 146).

Durante su estancia en Madrid aprovecha para completar sus estudios de piano, armonía y composición en el Real Conservatorio de Música de Madrid de la mano de maestros de reconocido prestigio como Joaquín Turina o Jesús Guridi (Delgado, 2015: 146).

En 1948, Faus ingresa por oposición al Cuerpo Nacional de Directores de Bandas Civiles, siendo su primer destino, de 1949 a 1953, la Unión Musical de Almansa en Albacete (González, 2019: 137). Previamente, había enviado una misiva a sus superiores en el ejército para pedir la baja del mismo y poder incorporarse a sus nuevas responsabilidades<sup>14</sup>.

Precisamente, este cuerpo se crea durante la II República, a instancias de Román García Sanz, director de la Banda Municipal de Guadalajara; y Fernando Rodríguez del Río, director de la revista *Ritmo*. Fue creado con el fin de dignificar, ordenar y unificar las condiciones laborales del colectivo que componían los directores de bandas municipales de España que, entre otros aspectos, ayudaban a dinamizar la vida cultural de estas localidades. Hasta la llegada de la II República los intentos constituyeron rotundos fracasos. Sin embargo, del 23 al 27 de noviembre de 1931 tuvo lugar en Madrid un congreso en el que se constituyó la Asociación Nacional de Directores de Bandas Civiles con su correspondiente Reglamento y con el compromiso de la creación del futuro Cuerpo de Directores, exponiéndose también el programa de oposición que regularía el acceso al mismo. Además, se ordenaron las plazas que serían objeto de oferta pública, la clasificación de las bandas de música en diferentes categorías y se nombró a Ricardo Villa, director de la Banda Municipal de Madrid, presidente de la Asociación. No deja de ser paradójico que se contara con Villa, toda vez que éste, junto con Luis Ayllón, director de la Banda Municipal de Valencia; y Lamotte de Grignon, director de la Banda Municipal de Barcelona; no mostraron demasiado entusiasmo por esta regularización debido a su acomodada posición. García Sanz y Rodríguez también contaron o se reunieron con grandes personalidades de la música para poder sacar adelante su proyecto, destacando la figura de Oscar Esplá (Rincón, 2013: 384-391).

---

<sup>14</sup> Archivo General Militar de Segovia. Hoja de servicios y expediente de José Faus Rodríguez, p. 11.

Finalmente, el Cuerpo Técnico de Directores de Bandas de Música quedaría instituido en diciembre de 1932, el Reglamento se aprobaría en 1934 y el Escalafón en 1935. También se consolidaría el proceso de oposición y los temarios. Sin embargo, la primera convocatoria pública se haría ya durante el Franquismo, en julio de 1940, rescatando parte de la normativa republicana adaptada a la nueva realidad y reajustando los temarios a la ideología propia de las circunstancias. A esta primera convocatoria concurre, por ejemplo, otro de los grandes autores de marchas procesionales en Andalucía, Pedro Braña (Ayala, 2013: 232-246), que obtiene la plaza de director en la Banda Municipal de Sevilla y que nos deja más de una treintena de composiciones cofrades para banda de música (De la Torre, 2021: 74-75). Más tarde, en 1942, el régimen franquista lleva a cabo una profunda reforma, que no solo afecta a la nomenclatura, sino que también instituye el nuevo Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música que venía a sustituir a la creada anteriormente Asociación Nacional (Rincón, 2013: 391-399).

Tras estas modificaciones y las adaptaciones salariales llevadas a cabo con posterioridad, se convocan, por Orden de 31 de julio de 1948, las oposiciones de ingreso en el Cuerpo Técnico de Directores de Bandas de Música Civiles, con un total de 15 plazas de 1ª categoría y 40 plazas de 2ª. Éstas tendrán lugar a lo largo del mes de noviembre en la capital con las mismas exigencias a los aspirantes que los de la oposición de 1940 (ser español, varón, edad comprendida entre los 23 y los 40 años, carecer de antecedentes penales, haber observado buena conducta, no padecer defecto físico que dificulte el ejercicio del cargo, poseer el título de Conservatorio que certifique los estudios de solfeo e instrumento y los superiores de Armonía y Composición).

Con unos derechos de examen de 75 pesetas para los aspirantes de 1ª categoría y 50 para los de 2ª, Faus concurre a este proceso en la 1ª categoría como aspirante de nuevo ingreso con la solicitud nº 1, enfrentándose a un programa que poco había variado desde las oposiciones de 1940, basado, a su vez, en el Reglamento de 1934. En él encontrábamos diversos ejercicios de temas relacionados con estética, historia o formas musicales. Consigue, en la oposición, una puntuación de 63 puntos, quedando en 4º lugar por detrás de directores que ya habían aprobado en 1940, como Antonio Sarabia y Esteban Vélez y que cambiaban de escalafón; y por delante de reputados directores en activo como Perfecto Artola. Por tanto, si descontamos a éstos, Faus, aspirante de nuevo ingreso, quedaría en segunda posición, superado tan solo por Ángel López que obtuvo una puntuación de 67 puntos. Actuaron como miembros del tribunal como presidente el Director General de la Administración Local o en quien delegara; y Benito García de la Parra y Téllez, catedrático de armonía del Conservatorio de Madrid. Manuel López Varela, Victoriano Echevarría López y Manuel Peñalva, triunvirato del Colegio Oficial de Directores de Bandas de Música Civiles, como vocales (Ayala, 2013: 294-308).

Finalizado el proceso, Faus obtiene su primer destino en la Unión Musical de Almansa (Albacete), fundada en 1929 y con una convulsa trayectoria desde el siglo XIX hasta principios del siglo XX (Pereda, 2003: 19-30). El 22 de junio de 1949 se acepta su solicitud para dirigir la banda en calidad de interino, tomando posesión el 7 de julio. Durante el período que estuvo al frente de dicha formación consiguió el

Primer Premio en el Certamen de Bandas de Murcia en septiembre de 1950, alcanzará notables éxitos en los conciertos con la formación, y se integrará en la cultura y tradiciones de la localidad, componiendo, entre otros aspectos, el himno por el aniversario de la Coronación de la Virgen de Belén (Pereda, 2003: 45-47). También compondrá, en este período, la que sería su primera marcha de procesión, *La Dolorosa de Hellín* (1951), dedicada a la titular dolorosa de la localidad hellinense. En 1951 se le ofrecería la plaza de director de la Orquesta Sinfónica de Arequipa (Perú), cargo que rechazó (Pereda, 2003: 94-95). Entendemos pues que, tanto la banda almanseña como su posterior destino, la municipal de Granada, entrarían dentro de las bandas de 1ª categoría.



**Imagen 1:** Sociedad Unión Musical de Almansa bajo la batuta de José Faus Rodríguez en Albacete, en torno a 1951. Tomada de Pereda, 2003: 47.

A principios de la década de los años 50, tienen lugar una serie de reordenaciones normativas que afectan tanto a los directores del Cuerpo como a las propias bandas. Así pues, a partir del Reglamento de 1952 se abre la puerta a la movilidad de los directores por concurso y es en este proceso cuando a Faus se le asigna la plaza definitiva en Granada, previa aprobación por la corporación municipal como era preceptivo (Ayala, 2013: 313-339), a propuesta de la comisión delegada, entre la que encontramos al maestro de capilla, Valentín Ruíz Aznar (González, 2019: 137). Este hecho se produce el sábado 17 de enero de 1953 en sesión de pleno municipal. El diario *Ideal* se hace eco de la noticia como sigue:

*En la sesión del pleno municipal celebrada anoche se acordó designar director de la Banda de Música del Ayuntamiento a don José Faus Rodríguez. El nuevo director de la Banda nació en Benaguacil, en 1913, y en la actualidad es director de la Banda de Almansa (Albacete). Hizo su carrera musical en el Conservatorio de Madrid, donde obtuvo diplomas de primera clase en muchas asignaturas. Ha*



*actuado como profesional en distintas bandas y como flauta solista en la del Generalísimo. En 1945 fue elegido para formar parte de la Orquesta Nacional y tres años más tarde ingresaba en el Cuerpo nacional de directores de Bandas de Música y como tal ha obtenido premios diversos y algunas de sus obras están impresas en discos. [...] La designación se hizo por unanimidad, ratificando la propuesta de la comisión especial designada para estudiar los expedientes personales y que estaba integrada por los delegados de Cultura y Fiestas, asesorados por el director de la Capilla de Música de la Santa Iglesia Catedral, don Valentín Ruíz Aznar.*

*Como directores suplentes, por orden de elección, quedaron don José Sapena, don Ángel López Fernández, don Esteban Vélez Camarero, don Pedro Echevarria Bravo, don Manuel Carrascosa García y don José María Cervera Llorent.<sup>15</sup>*

En efecto, en esta noticia podemos observar como la comisión municipal escogió a Faus por delante de compañeros que, precisamente, quedaron en mejor posición en la oposición de acceso de 1948, como es el caso de Ángel López o Esteban Vélez.



**Imagen 2:** José Faus Rodríguez. Tomada de Blog Banda Municipal de Granada. Homenaje a José Faus: <https://bit.ly/350TJiZ> [Consultado 12/01/2022].

Una vez designado director de la Banda Municipal de Granada, Faus cesa en la Unión Musical de Almansa el 6 de abril (González, 2019: 137) y toma posesión en Granada el jueves 9 de abril de 1953. El diario *Patria* lo notifica así el viernes 10 de abril:

---

<sup>15</sup> Anónimo. «Don José Faus Rodríguez, designado director de la Banda Municipal», *Ideal*, 18/01/1953, p. 7.

*Ayer se posesionó del cargo de director de la Banda Municipal el señor Saus [sic], cuyos datos biográficos publicamos recientemente con motivo de fallo del concurso convocado para su provisión.*<sup>16</sup>

De esta manera, Faus quedaría unido a la ciudad de Granada hasta su fallecimiento en 1984 (García, 2016: 340-341). De esta unión surgieron diversos proyectos y un sinfín de composiciones que aún hoy día son objeto de culto, como por ejemplo, la suite-fantasia en seis partes *La Alhambra Iluminada*, compuesta en 1953 y estrenada el 6 de agosto de 1961 (González, 2019: 138), editada por la revista *Harmonía* (Anexo 1), fundada en Madrid en 1916 por el compositor y clarinetista Mariano San Miguel (1879-1935) (Galiano, 2018: 153). Presenta claros tintes orientales y ofrece una visión personal e inspiradora del *granadinismo* que el autor vivió durante su estancia en la capital nazarí (De la Chica, 1999: 218-220). También fundó y dirigió el Orfeón de Granada y ejercería el papel de crítico musical en el diario *Patria*. No obstante, también fue un enamorado de Sevilla, buscando, sin éxito, la permuta de su puesto con el homólogo de la capital hispalense, ocupado en ese momento por José Albero (Carmona, 1993: 317), otro de los nombres propios de la música procesional para banda de música en Sevilla.



**Imagen 3:** José Faus y los músicos de la Banda Municipal de Granada presentes en el homenaje a Agustín Lara en 1964. Tomada de Blog Banda Municipal de Granada. Homenaje a José Faus: <https://bit.ly/350TJiZ> [Consultado 12/01/2022].

<sup>16</sup> Anónimo. «Toma de posesión», *Patria*, 10/04/1953, p. 2.

## **VIRGEN DE LAS MARAVILLAS – PLEGARIA Op. 57 (1956)**

Con todo esto, Faus escribiría, una vez establecido en Granada y habiendo participado en los desfiles procesionales de 1954 y 1955, la que sería su tercera composición cofrade y la segunda para la Semana Santa de Granada tras *La Dolorosa de Hellín* (1951) y *Cristo de los Toreros* (1954), para un proyecto de hermandad en Granada que no llegaría a ver la luz, cuando ya era director de la Banda Municipal de Granada (Carmona, 1993: 317).

Bajo el título “Virgen de las Maravillas” y subtitulada “Plegaria”, esta composición está dedicada a la Virgen de las Maravillas de la Pontificia e Ilustre Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de Jesús de la Sentencia y María Santísima de las Maravillas de Granada, escribiendo Faus en 1956 una partitura de carácter introspectivo y de gran calidad pese a su aparente sencillez.

Las crónicas en la prensa de la época relatan fielmente como se produjo el estreno de dicha composición el Martes Santo, ante la Tribuna Oficial en la Plaza del Carmen de Granada tras el paso de palio y con Faus al frente de la municipal granadina. El diario *Ideal*, en su edición impresa del martes 27 de marzo de 1956 lo recuerda así:

*El «gallo tapado» consistirá en que ante la tribuna oficial, la banda municipal de música que dirige el maestro Faus ejecutará el himno compuesto por su director en honor a la Virgen, con el título de «Plegaria a la Virgen de las Maravillas»<sup>17</sup>.*

Además, al día siguiente, el 28 de marzo publica la siguiente crónica:

*Al asomar la Virgen en la plaza se produce una porfía de saetas: «Silencio, que no hable «naide» y «jincarse» de «roillas» [sic], q’ha llegao a la plaza er Carmen la Virgen de las Maravillas [sic]», dice una de ellas cantada con emoción de la que el pueblo se contagia. El trono es vuelto hacia la desembocadura de la calle Navas y la Banda Municipal interpreta el himno plegaria compuesto por el maestro Faus y que agradó por completo a todos<sup>18</sup>.*

Por su parte, el diario *Patria*, en el que posteriormente Faus actuaría de crítico musical (Álvarez Cañibano, 1999: 340), se refiere a dicha composición como “ofrenda” y lo relata de la siguiente forma el martes 27 de marzo, Martes Santo de aquella Semana Santa de 1956:

*El inspirado compositor, maestro José Faus, director de la banda municipal, ha compuesto una obra en honor de la Santísima Virgen de las Maravillas, titulada “Plegaria a la Virgen”, la cual será estrenada esta noche, ante la tribuna oficial<sup>19</sup>.*

Además, al día siguiente, Miércoles Santo, escribe lo siguiente acerca de dicho estreno:

---

<sup>17</sup> Anónimo. «La procesión de las Maravillas pasará a las 11-30», *Ideal*, 27/03/1956, p. 2.

<sup>18</sup> Anónimo. «Nuestra Señora de las Maravillas “la más bonita de Graná”», *Ideal*, 28/03/1956, p. 3.

<sup>19</sup> Anónimo. «Ofrenda del Maestro Faus a la Virgen de las Maravillas» *Patria*, 27/03/1956, p. 3.

*Cuando el trono de la Virgen de las Maravillas se situó frente a la tribuna oficial, el concejal señor Villanueva Pavón hizo ofrenda de un magnífico ramo de flores, por ser el Ayuntamiento, como Corporación, Hermano mayor de dicha cofradía.*

#### OFRENDA DEL MAESTRO FAUS

*La banda municipal, que figuraba en este desfile, al llegar a la tribuna, se detuvo unos minutos para interpretar la obra que ha compuesto en honor de la Virgen el director de la misma, don José Faus.*

*La composición es una magnífica pieza musical, de profunda emotividad religiosa, que agradó mucho en su admirable interpretación<sup>20</sup>.*

Efectivamente, la cofradía de las Maravillas, con sede canónica en la Iglesia de San Pedro y San Pablo de la granadina Carrera del Darro, hacía Estación de Penitencia el Martes Santo desde su fundación en 1944 (López-Guadalupe *et al.*, 2017: 473) hasta que en 1961 pasa a su ubicación actual en el Domingo de Ramos (López-Guadalupe *et al.*, 2017: 395-396). Y, en dicho desfile procesional, participaba la Banda Municipal, dirigida por el maestro Faus, artífices ambos de un sonado estreno que, como observamos en la prensa, fue del gusto de la sociedad granadina del momento y que le valió al director y compositor valenciano el nombramiento de Hermano Mayor Honorario en la Hermandad (López-Guadalupe *et al.*, 2017: 390).

La partitura a la que hemos tenido acceso está depositada en el Centro de Documentación Musical de Andalucía<sup>21</sup> y es una transcripción del propio hijo del maestro, Oscar Faus, en 2006.

Se encuentra instrumentada para la plantilla básica de banda de música, esto es: flauta, oboe, requinto y cinco partes de clarinetes en si bemol (principal, 1º, 2º y 3º), incluyendo el clarinete bajo. Un papel de saxo alto y dos de tenores; barítono, fagot, trompas, trompetas, trombones, bombardinos, tuba y caja (De la Torre, 2018: 173-174). Como novedades o innovaciones, esta transcripción incluye el saxofón bajo, muy poco frecuente en este tipo de plantillas; instrumentos de cuerda como el violonchelo y el contrabajo, un solo papel de trompetas y la ausencia de bombo y platos (Anexo 2). Sin duda, una plantilla un tanto extraña para un desfile procesional, por lo que no es alejado pensar que pueda considerarse más bien una transcripción para concierto que para ser interpretada en procesiones. No obstante, se trata de una versión que se interpreta en la calle, y así lo atestiguan las interpretaciones de la Banda y Unidad de Música “Nuestra Señora de los Ángeles” de Granada tras el paso de palio de Nuestra Señora de los Reyes de la Hermandad del Vía Crucis cada Martes

---

<sup>20</sup> Anónimo. «Esta noche desfilarán tres cofradías», *Patria*, 28/03/1956, p. 4.

<sup>21</sup> Faus Rodríguez, José (Valencia, 1913), en *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, en línea: <https://bit.ly/3I29ioK> (Consultado 09/01/2022).



Santo por la Carrera del Darro<sup>22</sup>, precisamente, el mismo día de la Semana Santa en la que fue estrenada.

En cuanto a los aspectos formales, la estructura interna es bastante más simple que otras composiciones del género y que otras composiciones del mismo autor. Por ejemplo, prescinde de una introducción, algo muy común en las marchas de procesión (De la Torre, 2018: 172-173).

La composición cuenta con tres elementos temáticos bien delimitados que se corresponden con las tres partes en las que se divide la partitura desde el punto de vista formal y estructural. Se trata pues, de una forma ternaria A-B-C (De Pedro, 2013: 47), lo que podríamos entender como un *lied* ternario derivado de la forma minué (Gutiérrez, 2009: 174-203).

GUIÓN en Do

## Virgen de las Maravillas (Plegaria)

José Faus

Solemne

**Fig. 1:** Detalle del inicio de la partitura, Tema A, frase inicial. Tomada del Centro de Documentación Musical de Andalucía, según edición de Oscar Faus (2008), en línea: <https://bit.ly/3b0YNHh> (Consultado 09/01/2022).

El primer elemento temático o Tema A consta de dos frases de ocho compases cada una, ambas suspensivas, divididas en dos semifrases cada una, con inicio tético (De Pedro, 2013: 12-20) y en dos tonalidades diferentes que después abordaremos (**Fig. 1**). Por su parte, en el Tema B encontramos un período binario de dos frases, una primera que consta de 8 compases conclusivos, divididos de la siguiente forma: una primera semifrase de tres compases, seguida de otra semifrase de cinco compases. Y

<sup>22</sup> Banda y Unidad de Música Ángeles de Granada: *Martes Santo 2019, Ntra. Sra. de los Reyes-BM ÁNGELES GRANADA (Virgen de las Maravillas)* [YouTube video], 7 de abril de 2020 (en línea): [https://youtu.be/t\\_31uVFHqiM](https://youtu.be/t_31uVFHqiM) [Consultado 12/01/2022].

la segunda de 13 compases, divididos en tres semifrases de cuatro compases, incluyendo un compás de prolongación suspensivo en la última de estas semifrases. Este elemento temático comienza de forma anacrúsica (De Pedro, 2013: 20). Por último, el Tema C es el elemento temático más corto de toda la composición, con una única frase de 8 compases conclusivos en otra tonalidad diferente a la de los otros temas.

Armónicamente, la partitura es muy sencilla en apariencia, pero muy rica en su interior. Modula constantemente a tonalidades vecinas y busca varios momentos de tensión armónica. No encontramos, sin embargo, un armazón armónico al uso, relacionado con el ritmo y la instrumentación como puede ocurrir en autores contemporáneos como el ya citado Pedro Braña, director de la municipal de Sevilla (De la Torre, 2021: 77-89); o Pedro Morales, director de Soria 9 en Sevilla (De la Torre, 2018: 58-67), entre otros muchos ejemplos.

No encontramos saturaciones armónicas con grandes acordes, sino más bien un acompañamiento armónico muy sutil. Rara vez encontramos acordes completos, salvo en el Tema B y el Tema C. Éstos suelen ser tríada o cuatríada, empleando diferentes inversiones y utilizando la séptima de dominante en los acordes de tensión. En otras ocasiones nos encontramos con el acorde de tónica desplegado en forma de arpeggio resolutivo (De Pedro, 2014b: 34-45). En el Tema A observamos un acorde de dominante en segunda inversión en el último compás para dar paso al siguiente tema.

La partitura se inicia con un pedal de dominante (Herrera, 2009b: 115-116) de La menor en la primera frase y un pedal de dominante de Re menor en la segunda en un movimiento de quinta descendente (Herrera, 2009b: 35-43). Este tema concluye con una cadencia rota (De Pedro, 2014b: 50-54) sobre el sexto grado para dar paso al Tema B. Por su parte, el Tema B se articula en torno a tres tonalidades diferentes pero relacionadas entre sí: La menor al inicio, Do Mayor en la parte central y Mi menor al final. La relación entre las tres tonalidades de esta sección es como si utilizara cada tonalidad como un despliegue del acorde de tónica de La menor, es decir, la tónica de *la* para la primera parte, la tercera *do* para la central y la quinta *mi* para la final. La articulación armónica tiene lugar con acordes de dominante con séptima y tónica en alternancia; y utilizando tanto blancas en acordes como arpeggios desplegados conclusivos. La primera parte (**Fig. 2**) en La menor concluye con una cadencia perfecta. A continuación un breve paso por Do Mayor con las mismas características que el anterior, da lugar a la última sección en Mi menor que actúa como dominante de La menor para la vuelta a la repetición, aunque, en este caso, la cadencia es una semicadencia por permanecer en el V grado. Por último, el Tema C se articula en torno a Do Mayor, con características muy parecidas a las anteriores secciones, aunque con la inclusión de acordes de la región de la subdominante (Herrera, 2009a: 60-61) y una cadencia perfecta sobre pedal de V grado para culminar la composición.

**Fig. 2:** Detalle del inicio del Tema B con la armonía y los arpeggios de tónica descendentes. Tomada del Centro de Documentación Musical de Andalucía, según edición de Oscar Faus (2008), en línea: <https://bit.ly/3b0YNHh> (Consultado 09/01/2022).

En lo que a textura se refiere, nos encontramos con una textura de melodía acompañada (Larue, 1989: 20-21) (**Fig. 3**). Una melodía distribuida en los instrumentos de madera con un acompañamiento muy tenue que produce que dicha melodía se entienda y sea el centro de la composición.

**Fig. 3:** Detalle de la textura de melodía acompañada en el Tema B y de la figuración del ritmo. Tomada del Centro de Documentación Musical de Andalucía, según edición de Oscar Faus (2008), en línea: <https://bit.ly/3b0YNHh> (Consultado 09/01/2022).

Por su parte, en esta composición no podemos hablar de un contrapunto como esa melodía auxiliar secundaria (De la Torre, 2018: 173) que sí está presente en otras composiciones como la ya citada *La Dolorosa de Hellín*. En este caso, ese elemento no existe como tal. Así mismo, el ritmo está supeditado a la melodía, ligado a la armonía y caracterizado por figuras como blancas y negras como accesorio a la melodía (Fig. 3). Este ritmo recuerda más a las composiciones de corte más academicista de algunos compositores como Luis Lerate (De la Torre, 2020: 72-75) que a las composiciones más militares; hecho que no es de extrañar, pues recordemos que la formación de Faus pasó por el Conservatorio de Música de Madrid en los años 1940 y 1941, cursando las materias de solfeo, armonía, composición, estética e historia de la música<sup>23</sup>.



**Fig. 4:** Detalle de la melodía del Tema A. Arriba frase primera y abajo la segunda. Elaboración propia a partir de la partitura tomada del Centro de Documentación Musical de Andalucía, según edición de Oscar Faus (2008), en línea: <https://bit.ly/3b0YNHh> (Consultado 09/01/2022).



**Fig. 5:** Detalle de las blancas con acento en las tubas y del diseño melódico descendente que nos lleva del Tema A al Tema B en saxos tenores y bombardinos. Tomada del Centro de Documentación Musical de Andalucía, según edición de Oscar Faus (2008), en línea: <https://bit.ly/3b0YNHh> (Consultado 09/01/2022).

<sup>23</sup> Archivo General Militar de Segovia. Hoja de servicios y expediente de José Faus Rodríguez, p. 9-10.



La melodía de la composición está encomendada casi en exclusiva a la sección de viento madera de la banda de música. En el Tema A, sobre ese pedal de V al que nos referíamos, la melodía recorre un camino que abarca la octava y que describe un arco que sube y baja jugando con las octavas y la sensible de la tonalidad (**Fig. 4**). Está encomendada a oboe, requinto clarinetes, saxos altos y fagot en la primera frase; cambiando el oboe por la flauta y añadiendo el clarinete bajo y el saxo tenor en la segunda. Culminan cada una de las dos frases tres blancas con acento en los graves a modo de suspensión, primero un *mi* y después un *si bemol* acentuadas. Para finalizar, un pequeño diseño descendente en saxo tenor, fagot y bombardino nos llevan al siguiente tema (**Fig. 5**). El resto de la sección de metal, integrada por trompas, trompetas y trombones no participan en este elemento temático.

El Tema B por su parte incluye la sección de metal al completo en labores de sustento armónico y rítmico. La melodía sigue encomendada a la sección de la madera al completo, describiendo un arco melódico ascendente hasta el punto culminante de la frase para descender posteriormente. Se aprecia también el uso de la sensible de la tonalidad y de elementos de adorno como apoyaturas breves (De Pedro, 2014a: 182-183). El punto culminante y de mayor tensión se alcanza al final del tema que, en la repetición, sirve también de modulación y enlace hacia la siguiente sección (**Fig. 6**).



**Fig. 6:** Detalle de la melodía del Tema B. Elaboración propia a partir de la partitura tomada del Centro de Documentación Musical de Andalucía, según edición de Oscar Faus (2008), en línea: <https://bit.ly/3b0YNHh> (Consultado 09/01/2022).

Por último, el Tema C, de menor envergadura y duración que los anteriores, incluye a la trompeta junto con el resto de la sección de la madera en labores melódicas y desarrolla una tenue respuesta contrapuntística en los saxos tenores, trompas, bombardinos y fagot en forma de arpeggio desplegado ascendente utilizando la armonía. También se observa un pequeño *grupeto* de adorno (De Pedro, 2014a: 202-203) al inicio de tema. La melodía se desarrolla en corcheas que siguen un patrón muy parecido hasta su resolución final (**Fig. 7**).



**Fig. 7:** Detalle de la melodía del Tema C. Elaboración propia a partir de la partitura tomada del Centro de Documentación Musical de Andalucía, según edición de Oscar Faus (2008), en línea: <https://bit.ly/3b0YNHh> (Consultado 09/01/2022).

Todos los temas tienen un comienzo tético a excepción del Tema C y la segunda parte del Tema B que lo hacen de forma anacrúsica. Y todos los temas tienen una terminación masculina, esto es, al dar el compás (Llaçer, 2001: 14-18).

Las dinámicas en toda la composición oscilan desde el *forte* que encontramos en el Tema A y el Tema C hasta el *piano* y *pianissimo* del Tema B (De Pedro, 2014a: 155-157); siempre ajustándose a la melodía, buscando la máxima expresividad de la misma (Figs. 4 a 7).

La composición ha sido grabada un total de tres veces, siempre por la Banda Municipal de Granada y siempre bajo la dirección de Miguel Sánchez Ruzafa<sup>24</sup>. La primera vez que se incluyó en un trabajo discográfico fue en 2007, en el álbum titulado *Hermandades de Granada Vol. 1*, un homenaje musical a la música procesional granadina y dedicada a las hermandades y cofradías de dicha ciudad<sup>25</sup>. En los dos años siguientes, la composición volvería ser objeto de grabación, en este caso en dos recopilatorios dedicados a Faus<sup>26</sup> y a Emilio Cebrián Ruiz<sup>27</sup>.

## CONCLUSIONES

En conclusión, la Semana Santa en Andalucía adquiere una enorme relevancia, evolucionando poco a poco desde que se tiene constancia de su celebración. En Granada, la música estará presente desde las primeras manifestaciones públicas de la Semana Santa en el siglo XV con diferentes formaciones musicales y personajes, ampliando el paisaje sonoro paulatinamente hasta el siglo XX. Sin embargo, no será hasta después de la Guerra Civil cuando empiecen a proliferar las formaciones musicales, los compositores y las composiciones cofrades, adquiriendo además una enorme importancia.

En este contexto, José Faus Rodríguez, músico valenciano que accede al Cuerpo de Directores tras una destacada trayectoria musical en lo formativo e interpretativo, y que llega a Granada en 1953 para ponerse al frente de la Banda Municipal, es un claro ejemplo de la contribución de estos compositores a la música procesional para banda de música.

El estreno en 1956 ante la Tribuna Oficial por parte de la Banda Municipal de Granada de “Virgen de las Maravillas (Plegaria)” Op. 57 supone una nueva contribución al género del maestro valenciano en la Semana Santa granadina, fomentando la composición de marchas procesionales dedicadas específicamente a titulares de la Semana Santa de esta ciudad. Una composición cargada de intimismo que fue del agrado de la opinión pública y que aún hoy en día sigue siendo valorada en los círculos musicales cofrades más selectos. En cierto modo, podríamos decir que el autor abrió las puertas a la composición de marchas de procesión con dedicatorias

---

<sup>24</sup> Repertorios Granadinos de Banda: *Virgen de las Maravillas (José Faus) Marcha Procesión de Granada* [YouTube video], 16 de febrero de 2011 (en línea): <https://youtu.be/C5MOO0eYQgE> [Consultado 12/01/2022].

<sup>25</sup> Banda de Música Municipal de Granada. *Hermandades de Granada Vol. 1* [CD]. Granada (2007).

<sup>26</sup> Banda de Música Municipal de Granada. *Obra integral para banda de José Faus* [CD]. Granada (2009).

<sup>27</sup> Banda de Música Municipal de Granada. *Marchas de Procesión. José Faus-Emilio Cebrián* [CD]. Granada (2008).

para titulares que procesionaban en la Semana Santa de Granada para futuros compositores. Tanto es así que ha sido incluida en tres trabajos discográficos de la Banda de Música Municipal de Granada bajo la dirección de Miguel Sánchez Ruzafa.

La partitura a la que hemos tenido acceso se muestra instrumentada para la plantilla de banda con sutiles variaciones, como la inclusión del papel de saxo bajo, instrumentos de cuerda o la omisión del papel de bombo y platos. Consta de tres elementos temáticos en una forma tripartita *lied* ternario A-B-C derivado de la forma minué, donde cada tema tiene un compaseado distinto y armonía diferente. Transita por las tonalidades de La menor, Re menor, Do Mayor y Mi menor con una armonía muy simple que se relaciona con la figuración rítmica. Encontramos muy poca saturación armónica con escasos acordes tríada o cuatríada, con dominantes con séptima, arpegios desplegados, inversiones de dichos acordes, pedales de dominante y cadencias rota y perfecta.

No observamos un contrapunto como melodía secundaria y el ritmo se circunscribe a una figuración de blancas y negras que acompañan a la melodía. Todo ello nos indica una textura de melodía acompañada, donde todos los elementos se subyugan al reconocimiento de la expresiva melodía.

La melodía, reservada casi en exclusiva a la sección de madera con el apoyo de la trompeta al final, es de una enorme calidad y sencillez; utilizando en los temas A y B la sensible, describiendo arcos melódicos ascendentes principalmente y con un diseño muy parecido en todos los temas. En el Tema C encontramos una tenue respuesta en forma de arpegio desplegado ascendente a modo de contrapunto. Utiliza notas de adorno en los temas B y C, y la sección del metal interviene en labores armónicas y rítmicas a partir del tema B.

Todos los temas tienen un comienzo tético a excepción del Tema C y la segunda parte del Tema B que lo hacen de forma anacrúsica. Y todos los temas tienen una terminación masculina. Las dinámicas en toda la composición oscilan desde el *forte* que encontramos en el Tema A y el Tema C hasta el *piano* y *pianissimo* del Tema B buscando siempre la máxima expresividad de la melodía.

## BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CAÑIBANO, A (1999). “Faus Rodríguez, José”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. (pp. 340-341) Madrid: SGAE, vol. 5.

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*, N° 1 (2007), pp. 70-81.

AYALA HERRERA, I. (2013). “Música y municipio: Marco normativo y administración de las bandas civiles en España (1931-1986). Estudio en la provincia de Jaén”. MARTÍN MORENO, A. (dir. Tesis). Granada: Universidad de Granada.

- BRISSET MARTÍN, D. E. (2009). *La rebeldía festiva. Historias de fiestas ibéricas*. Gerona: Luces de Gálibo.
- CAPDEPÓN VERDÚ, P. El “Año Beethoven” 1927: la Orquesta Filarmónica de Madrid y Bartolomé Pérez Casas, *Cuadernos de Investigación Musical*, N° 11 (2020), pp. 113-144.
- CARMONA RODRÍGUEZ, M. (1993). *Un siglo de música procesional en Sevilla y Andalucía*. Sevilla: Ediciones Castilleja de la Cuesta.
- CASTROVIEJO LÓPEZ J. M. (2016). *De Bandas y Repertorios: La música procesional en Sevilla desde el siglo XIX*. Sevilla: Editorial Samarcanda.
- DE LA CHICA, J. (1999). *La música procesional granadina*. Granada: Editorial Comares.
- DE LA OSSA MARTÍNEZ, M. A. El Consejo Central de Música, paradigma de la política musical en la Guerra Civil Española, *Artseduca*, N° 7 (2014), pp. 1-14.
- DE LA TORRE CASTELLANO, J. L. Pedro Braña Martínez (1902-1995) y sus marchas de procesión dedicadas a titulares cristíferos de la Semana Santa de Sevilla. *Revista Arte y Patrimonio*, N° 6 (2021), pp. 70-94, <https://bit.ly/33qi40D> [Consulta: 07/01/2021].
- 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, <https://bit.ly/38OXcAw> [Consulta 29/12/2021].
- 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, <https://bit.ly/2n3PfBR> [Consulta: 27/12/2021].
- 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*, N° 3 (2018), pp. 169-189, <https://bit.ly/2C9F7LY> [Consulta: 07/01/2021].
- DELGADO LÓPEZ, J. L. (2015). *Granada íntima: hijos y entresijos II*. Granada: Nativola.
- DE PEDRO, D. (2013). *Manual de Formas Musicales*, Madrid: Real Musical.
- DE PEDRO, D. (2014a). *Teoría Completa de la Música vol. 1*, Madrid: Real Musical
- DE PEDRO, D. (2014b). *Teoría Completa de la Música vol. 2*, Madrid: Real Musical.
- GALIANO DÍAZ, J. C. (2018) “En pro y en contra de las bandas de música: polémicas y repertorio en la revista *Harmonía* en 1920”, en SOBRINO SÁNCHEZ, R. et al. (ed.). *Música lírica y prensa en España (1868-1936)*, (pp. 153-164). Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo.
- GARCÍA, J. (2006). “Faus Rodríguez, José”, en CASARES RODICIO, E. (dir.), *Diccionario de la música valenciana*, 2 vols. (pp. 340-341) Madrid: ICCMU, vol. 1.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. (2019). *Música popular granadina: del pulso y púa a la banda municipal*. Granada: Fundación Caja Rural.



GUTIÉRREZ JUAN, F. J. (2009). *La Forma Marcha*. Sevilla: Álvarez-Beigbéder Editores y Consultores.

HERRERA, E. (2009a). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 1*, Barcelona: Antoni Bosch.

HERRERA, E. (2009b). *Teoría Musical y Armonía Moderna Vol. 2*, Barcelona: Antoni Bosch.

MARTÍN RODRÍGUEZ, L. C. (2014) “La imagen de Andalucía en la música cofrade”, en GARCÍA GALLARDO, F. J. y ARREDONDO PÉREZ, H. (coord.). *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, (pp. 205-221), Sevilla: Junta de Andalucía - Fundación Pública Andaluza – Centro de Estudios Andaluces – Consejería de Presidencia.

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-GUADALUPE MUÑOZ, M. L y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, J. J. (2017). *Historia viva de la Semana Santa de Granada. Arte y devoción*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

MIÑANA JUAN, C. y BLAY GARRIDO, J. M. La Primitiva y La Nueva de Benaguasil, *UMB: Revista la de la Unión Musical de Benaguasil*, Nº 1 (2011), p. 12.

MORO VALLINA, D. Nuevas aportaciones al estudio de la vida musical en Madrid durante los años cincuenta, *Revista de Musicología*, Vol. 39, Nº 2 (2016), pp. 595-627.

PEREDA HERNÁNDEZ, J. M. (2003). “La Sociedad Unión Musical de Almansa (1929-2001)”, en *Música y músicos almanseños. VII Jornadas de estudios locales*, (pp. 19-168), Almansa: Ayuntamiento de Almansa.

RINCÓN RODRÍGUEZ, N. (2013) “Nadando entre dos aguas: los directores de banda en España durante el período de entreguerras”, en MARÍN LÓPEZ, J. (ed.) *et al.*, *Musicología global, musicología local*, (pp. 383-402), Madrid: Sedem.

RODRÍGUEZ BECERRA, A. La Semana Santa de Andalucía: algo más que una manifestación religiosa, *Bandue: revista de la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones*, Nº 3 (2009), pp. 235-249.

## WEBGRAFÍA:

Banda y Unidad de Música Ángeles de Granada: *Martes Santo 2019, Ntra Sra de los Reyes-BM ÁNGELES GRANADA(Virgen de las Maravillas)* [YouTube video], 7 de abril de 2020 (en línea): [https://youtu.be/t\\_31uVFHqiM](https://youtu.be/t_31uVFHqiM) [Consultado 12/01/2022].

Blog Banda Municipal de Granada. Homenaje a José Faus: <https://bit.ly/350TJiZ> [Consultado 12/01/2022].

Faus Rodríguez, José (Valencia, 1913), en *Centro de Documentación Musical de Andalucía*, en línea: <https://bit.ly/3I29ioK> (Consultado 09/01/2022).

Repertorios Granadinos de Banda: *Virgen de las Maravillas (Jose Faus) Marcha Procesión de Granada* [YouTube video], 16 de febrero de 2011 (en línea): <https://youtu.be/C5MOO0eYQgE> [Consultado 12/01/2022].

Unión Musical de Benaguacil – Historia: <https://umbenaguasil.es/historia-unio-musical-de-benaguasil/> [Consultado 07/01/2022].

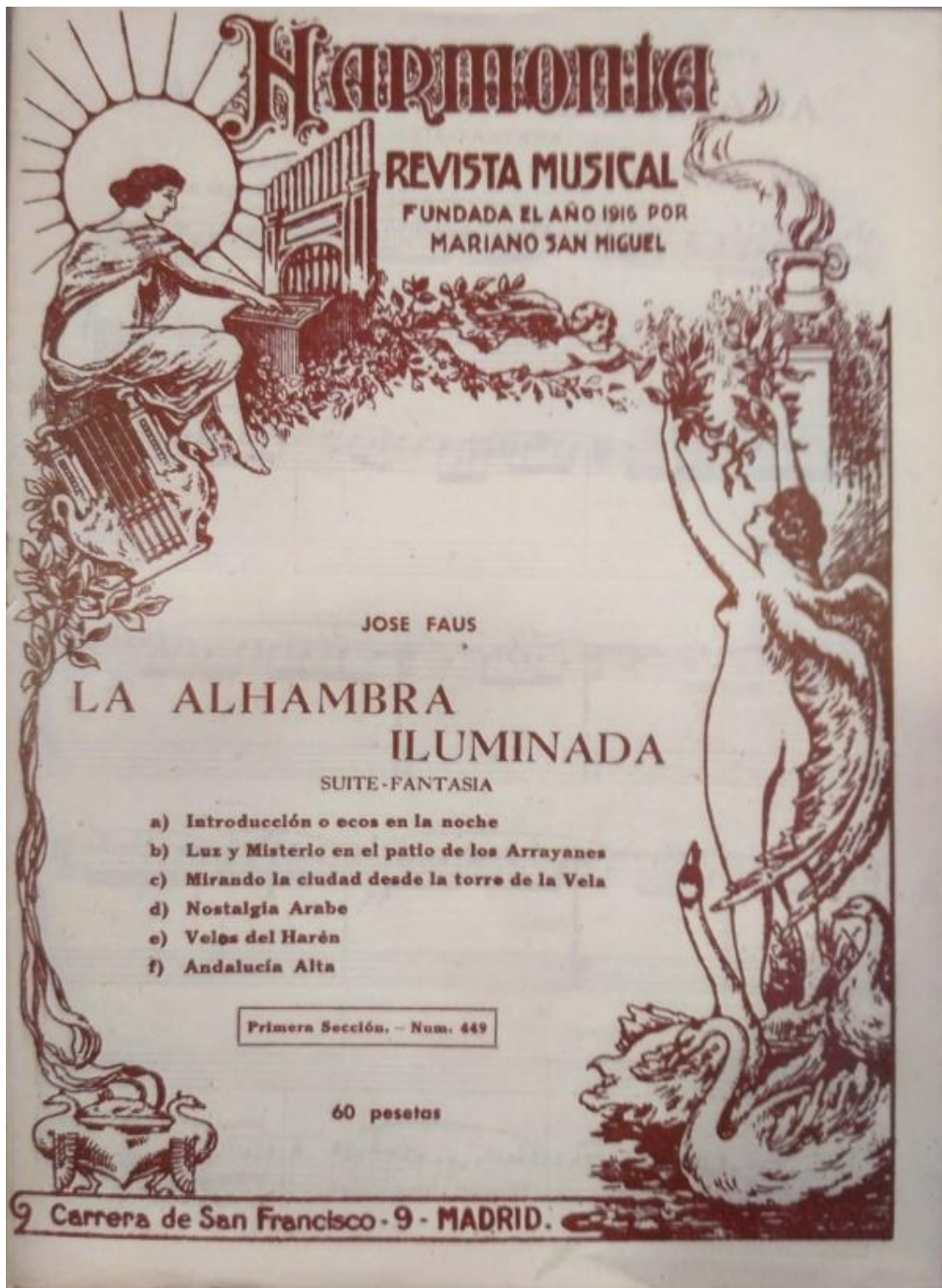
## **BIBLIOGRAFÍA AUDIOVISUAL**

Banda de Música Municipal de Granada. *Hermandades de Granada Vol. 1* [CD]. Granada (2007).

Banda de Música Municipal de Granada. *Obra integral para banda de José Faus* [CD]. Granada (2009).

Banda de Música Municipal de Granada. *Marchas de Procesión. José Faus-Emilio Cebrián* [CD]. Granada (2008).

ANEXO 1



ANEXO 1: Portada de la edición de *La Alhambra Iluminada* por la Revista Musical *Harmonía*. Tomada de Blog Banda Municipal de Granada. Homenaje a José Faus: <https://bit.ly/350TJiZ> [Consultado 12/01/2022].

## ANEXO 2

Virgen de las Maravillas  
Plegaria Op. 57 (1956)

José Faus

Solemne  $\text{♩} = 47$

Flauta

Oboe

Requinto en E♭

Clarinete Principal en B♭

Clarinete 1º en B♭

Clarinete 2º en B♭

Clarinete 3º en B♭

Bass Clarinet in B♭

Altos Saxophones

Tenor Saxophone 1º

Tenor Saxophone 2º

Baritone Saxophone

Bass Saxophone

Bassoon

Trompas 1ª y 3ª en Fa

Trompeta 1ª en B♭

Trombon 1º

Trombon 2º

Trombon 3º

Bombardino 1º en Do

Bombardino 2º en Do

Tuba

Caja

Violoncello

Contrabass

Copyright © Oscar Faus 2008

**ANEXO 2:** Plantilla instrumental de *Virgen de las Maravillas – Plegaria Op. 57*. Tomada del Centro de Documentación Musical de Andalucía, según edición de Oscar Faus (2008), en línea: <https://bit.ly/3b0YNHh> (Consultado 09/01/2022).



# ESCULTURAS DE MUSTAFA ARRUF EN EL PASEO MARÍTIMO DE MELILLA: CIRCUNSTANCIAS DE SU CREACIÓN Y SIGNIFICACIÓN

## MUSTAFA ARRUF SCULPTURES ON THE PASEO MARÍTIMO DE MELILLA: CIRCUMSTANCES OF THEIR CREATION AND MEANING

José García Jurado, Universidad de Granada

Recibido: 18/12/2021

Aceptado: 05/04/2022

**Resumen:** Presentamos en este trabajo una exposición de la obra plástica del escultor Mustafa Arruf, referente a la iconografía de la mujer en el espacio escultórico del Paseo Marítimo de Melilla. En el artículo se explican las circunstancias y el proceso de su creación, características estéticas y su significación.

**Palabras clave:** Mustafa Arruf, escultura, Melilla, iconografía femenina.

**Abstract:** We present in this essay an exhibition of the plastic work of the sculptor Mustafa Arruf, referring to iconography of women in the sculptural space of the Paseo Marítimo de Melilla. In this article will be discussed the circumstances and the process of ist creation, aesthetic characteristics and ist meaning.

**Keywords:** Mustafa Arruf, sculpture, Melilla, female iconography.

## INTRODUCCIÓN

En las siguientes páginas presentamos las obras ubicadas en el espacio escultórico del Paseo Marítimo de Melilla creadas por Mustafa Arruf, un escultor poco estudiado hasta ahora.

Mustafa Arruf (Mustafa Hamed Moh Arruf) nace en Melilla el ocho de junio de 1958. Inicia sus primeros estudios en su ciudad natal y posteriormente se forma en la Escuela de Artes y Oficios de la misma localidad, donde se gradúa en 1980 (Pérez, 1988). Al año siguiente consigue el segundo premio en el Concurso Nacional de Escultura celebrado en Castellón por su obra *Madre*.

A principios de los años ochenta viaja a los Países Bajos, Suiza y Alemania para ampliar su formación y perfeccionar la técnica escultórica y, en la primavera de 1987, ve realizado uno de sus primeros proyectos: exponer su obra internacionalmente. Presentó, durante tres semanas, catorce esculturas y veintidós cuadros en el Consulado de España en Frankfurt (León, 1987).

En 1991 inicia su trayectoria docente como monitor de la Escuela Municipal de Enseñanzas Artísticas, actividad que concluye en 1998. Durante esa década compagina la labor de enseñante con la producción artística. Etapa en la que entra en contacto con escultores ligados a la arquitectura y a la abstracción geométrica, como José Luis Sánchez Fernández, Martín Chirino y Juan Bordes, y retratistas como su paisano Andrés López Yebra.

Su obra, muy heterodoxa, transita entre la abstracción y la figuración geométrica, incluso en los retratos de escultura pública y urbana: en *Homenaje al poeta Miguel Fernández* (1994) presenta una escultura desprovista de ornatos, con superposición de líneas ondulantes que destacan el perfil y confieren abstracción al volumen. Y en *Homenaje a Fernando Arrabal* (1994) nos muestra un torso desnudo (con gafas como único accesorio) y con bordes quebrados, que refleja el espíritu transgresor, atrevido, desvergonzado e insolente, de un escritor también radical en su literatura.

Mustafa Arruf conoce a Fernando Arrabal en la década de los 90 y participa en las exposiciones antológicas *Parigi L'avanguardia. Arrabal Espace* que el polifacético escritor realizara en Italia, en la villa San Carlo Borromeo (Senago-Milán), durante los meses de mayo a septiembre de 1998, donde su obra comparte espacio con la de los grandes maestros de las artes como Picasso, Dalí, Saura, Botero, Topor, Pollock y Max Ernst (Dotto, 1998). Posteriormente, participa en *Visiones de Fernando Arrabal* (1999), una exposición celebrada en el Museu de la Ciutat de Valencia, durante los meses de noviembre y diciembre de 1999 y que tuvo muestras itinerantes en Alicante, Zaragoza, Madrid, Lisboa, Le Sentier y Bayeux.

La década de los noventa es, sin duda, la más prolifera del escultor. En ella compone *Torso arqueado de mujer desnuda*, una de las obras más emblemáticas de Arruf que cuenta con réplicas en la ciudad noruega de Tromsø y en Torrejón de Ardoz. Una escultura figurativa con tendencia a la abstracción que combina distintos estilos artísticos.

A finales de esa misma década inaugura su obra más monumental, *Encuentros*, en el contexto histórico de la conmemoración del quinto centenario de la ciudad de Melilla, el 17 de septiembre de 1997, como parte integrante de la nación española. El grupo escultórico es una obra abstracta conceptual formada por dos elementos que representa el encuentro entre culturas pero también, en opinión del autor, el amor maternal (Flores, 2006). Una réplica de uno de los elementos del grupo se incorporó al Parque Juan Carlos I, en Madrid, en 1998 (Mora, 2003) y una réplica del otro elemento, años más tarde, al Parque de las Tres Culturas, en Toledo.

En el año 2002 inaugura las diez obras del espacio escultórico del Paseo Marítimo de Melilla, dando continuidad a su iconografía de la mujer con esculturas en las que contraponen estructuras opuestas: belleza y deformidad, orden y caos. Sus creaciones se sitúan en un espacio donde las formas geométricas pugnan con las figurativas para acercarse a la abstracción y así conseguir que lo contemporáneo se convierta en intemporal.

## **EL ESPACIO ESCULTÓRICO DEL PASEO MARÍTIMO DE MELILLA**

El Paseo Marítimo de Melilla, uno de los lugares más frecuentados por los ciudadanos durante todo el año, alberga un conjunto de obras artísticas, patrimonio de la Ciudad Autónoma de Melilla, que se aglutinan en un espacio escultórico surgido de los planes de actuación de la propia corporación local que abogaba por un cambio estético profundo, moderno y de vanguardia.

Las esculturas acogidas en este espacio fueron promovidas por la Consejería de Obras Públicas y Política Territorial de Melilla, en el año 2002, cuando Ernesto Rodríguez era titular de la misma.

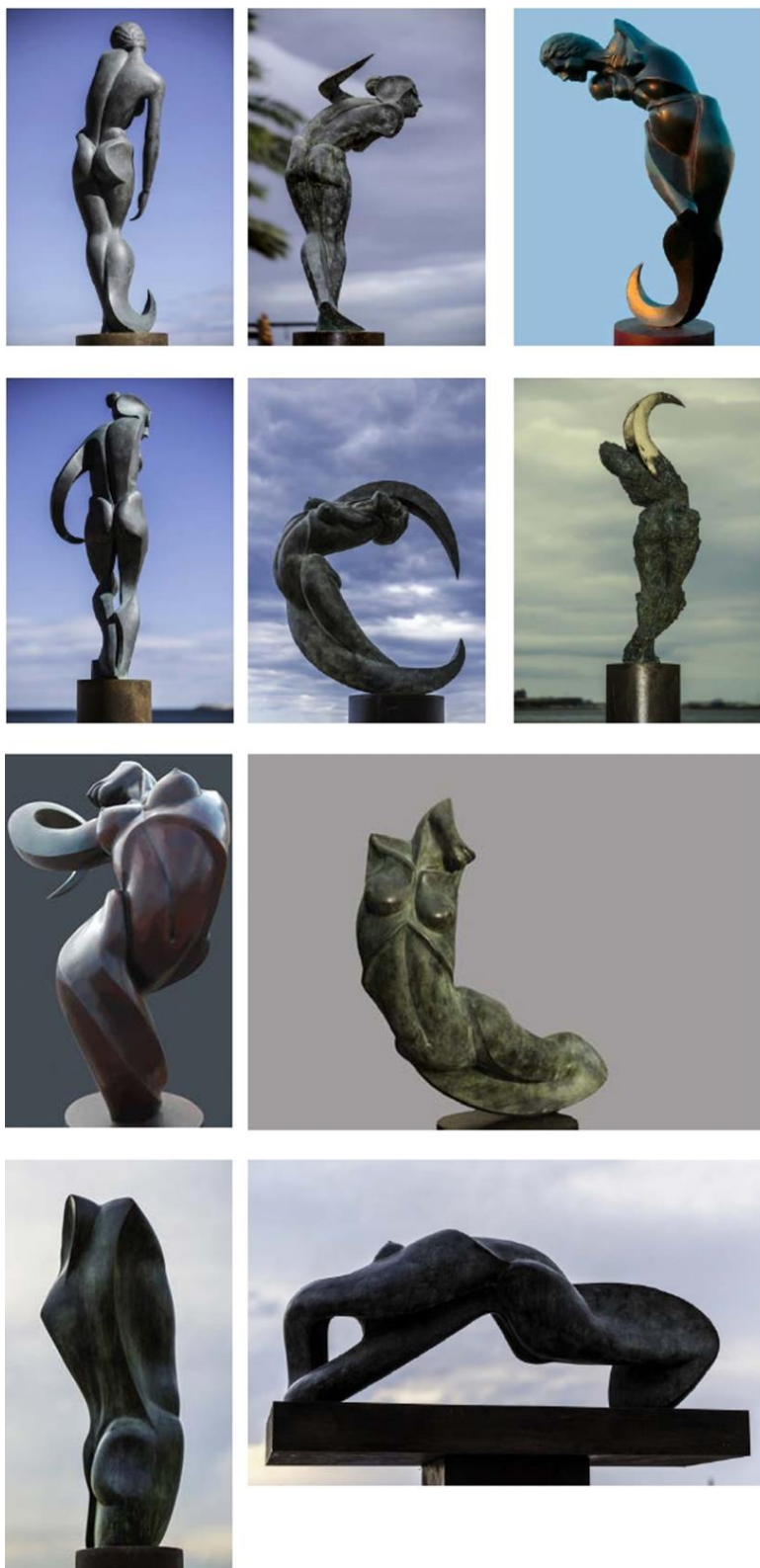
El contrato de adjudicación se llevó a cabo por el procedimiento de negociado sin publicidad, enmarcado en lo que había venido denominándose el 1% cultural, consistente en la obligatoriedad, impuesta por la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español, de destinar en los contratos de obras públicas una partida de al menos ese porcentaje a trabajos de conservación o enriquecimiento del Patrimonio Cultural Español o al fomento de la creatividad artística, con preferencia en la propia obra o en su inmediato entorno.

El gobierno de la Ciudad Autónoma de Melilla, según declaraciones de sus representantes, pretendía recuperar el concepto original de ese 1 % cultural de la reserva de los fondos y presupuestos de las obras públicas para la creación de un nuevo patrimonio para el futuro.

Noelia Ramos (2002) lo expresa así en el artículo *El Paseo Marítimo, engalanado ya con seis de las diez esculturas de formas femeninas*:

*«Se pretende que este proyecto no sea una iniciativa aislada de la Consejería de Obras Públicas, sino que se quiere conseguir, poco a poco, una mejora en el aspecto actual que presenta nuestra tierra, de manera que se consiga aunar la belleza de los edificios modernistas construidos en el primer cuarto del siglo XX con obras de reciente realización y de las más variadas características artísticas. Este es uno de los objetivos para hacer de Melilla un destino cultural. Este es sólo un proyecto que se encuentra todavía en su primera*

*fase, pero no cabe duda que se ha dado un primer paso y ese primer paso no es otro que el embellecer nuestro Paseo Marítimo, hasta ahora menos ornamentado que otros de la Península».*



**Fig. 1:** Las diez esculturas del espacio público del Paseo Marítimo de Melilla. Foto: José García Jurado [JGJ].



Las esculturas aparecen documentadas por primera vez en 2002, por la prensa de la localidad natal de autor. El 10 de agosto, Noelia Ramos (2002) publica en el diario Melilla Hoy el artículo *El Paseo Marítimo, engalanado ya con seis de las diez esculturas de formas femeninas*, que ilustra con cinco fotografías. Siete años después, en marzo de 2019, se documentan en el *Catálogo de monumentos, placas, conjuntos ornamentales y heráldica de Melilla* (2009), con las referencias CAML-0279 a CAML-0288, ordenadas en la ilustración, de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo (**Fig. 1**). Posteriormente se incluyen en la *Revista Escultura Urbana*, el 1 de septiembre de 2010 y en la enciclopedia *Wikipedia* desde mayo de 2018.

El presupuesto de las diez obras alcanzó la cifra de noventa y siete mil trescientos sesenta y tres euros. Las esculturas forman parte del patrimonio artístico de la ciudad de Melilla.

Nueve de las diez esculturas —la escultura *Mujer* (referencia CAML-0281) desapareció en diciembre de 2011 (Redacción, 2011)— y la escultura *Torso arqueado de mujer desnuda*, ubicada en el pasaje que separa el antiguo Banco de España y el Casino Militar de Melilla, fueron retiradas en el año 2017 para su restauración por la fábrica granadina Moliné Segovia SL, y se instalaron en su lugar originario, descubriéndose de nuevo al público, el día 1 de junio de 2018, tras haberse añadido un patinado verde imitando la oxidación natural del bronce y para contribuir también a su preservación. En esta última restauración y recuperación de las esculturas y remozo de las bases, llevadas a cabo durante el año 2018, se invirtieron cuarenta y seis mil setecientos cincuenta euros (Quirante, 2018).

El conjunto escultórico, si bien es poco profuso en obras dado la extensión de espacio donde se ubica, contribuye a desarrollar un sentido de identidad y de pertenencia a la comunidad por medio del conocimiento y reconocimiento de las obras de sus artistas en una ciudad donde la multiculturalidad, la gran diversidad generacional, la pluralidad en valores educativos y gustos estéticos obligan, desde la responsabilidad pública, a que los símbolos, temáticas y estéticas deban ser comprendidos y sentidos por la gran mayoría de los ciudadanos.

## **EL PROYECTO ESCULTÓRICO: ELABORACIÓN (MATERIA Y TÉCNICA)**

Un proyecto escultórico es la manera de dar forma a las ideas que se van materializando fundamentalmente a través de dibujos, bocetos y modelos.

Como la mayoría de los escultores, Arruf utiliza el dibujo en esta serie antes de abordar su realización, tanto para estudiar las distintas posibilidades estéticas de las ideas a plasmar como para concretar las distintas opciones de expresión o versiones que pudieran darse y también como recurso didáctico que permitiera vislumbrar y explicar al promotor o cliente cuál iba a ser la forma de la obra cuando esta se realizara.

Una vez esbozadas las ideas a través de dibujos, las diez esculturas que conforman la serie fueron compuestas inicialmente en cera en tamaño reducido o en poliestireno expandido (**Fig. 2**) recubierto de cera plástica. Otras, aunque llegaron a materializarse, quedaron fuera del espacio escultórico (**Fig. 3**).



**Fig. 2.** *Desbaste de la obra Mujer en poliestireno expandido (Ref. CAML-0280). Foto: Mustafa Hamed Moh Arruf [MHMA].*



**Fig. 3.** *Último boceto (sujetado por Mustafa Arruf), pieza recién fundida y bronce patinado. Foto: MHMA.*

La elección de estas materias no es casual. La técnica del modelado lleva implícita términos como «plástica» y «plasmar», provenientes del griego *plassō* (πλάσσω), que hacen referencia a la acción de manipular una materia blanda como la cera, la plastilina, la escayola o la arcilla. Mientras que el vocablo «escultura» proviene del latín *sculperre*, que hace referencia a la acción de desbastar en una materia dura como la piedra, el marfil o la madera (Bañuelos, 2015).

La materia condiciona la técnica y Arruf no parece necesitar un referente real con todos los detalles para poderlo representar.

A la pregunta «¿qué materiales prefiere?», formulada por Irene Flores (2006), en la entrevista para el diario *El Faro de Melilla* algunos años después de la creación de estas

esculturas, Mustafa Arruf responde lo siguiente: «*El bronce y el acero. La piedra, en cambio, necesita mucho tiempo y yo necesito expresarme rápidamente en una obra. Hay escultores que se dedican exclusivamente a tallar piedra y se encuentran cómodos, pero eso no va con mi forma de ser. En la piedra no se pueden ver las formas rápidamente, por eso prefiero el bronce, que es un material mucho más dinámico en todos los aspectos.*».

Aunque pueda parecer confuso, Mustafa Arruf se está refiriendo al bronce y el acero como materia final de la obra, por supuesto, no modelables. Las materias de tránsito que utiliza entre el dibujo y el bronce definitivo son la cera plástica, el poliestireno expandido y la escayola. El poliestireno le permite desbastar en materia blanda, procedimiento más próximo a la técnica de la talla —donde el acto creativo se manifiesta quitando materia para que irrumpa la forma— que, a la técnica del modelado, sin que se abandone del todo esta, ya que para reparar los desperfectos, con cera plástica, recurre a esta última técnica añadiendo o poniendo materia maleable.

Una vez perfeccionados los primeros modelos y concluida la realización plástica de la obra —cuando no fueron creados directamente en cera—, a través de la técnica de molde perdido, consigue un vaciado en escayola, materia de una perdurabilidad suficiente para permitirle el envío de la obra al taller de fundición para su reproducción en materia definitiva (**Fig. 4**) (**Fig. 5**).



**Fig. 4.** Algunos moldes y vaciados de las obras. Foto: MHMA.



**Fig. 5.** *Vaciado de la escultura *Cuerpo de mujer* (Referencia CAML-0288). Foto: MHMA.*

La fundición, en bronce a la cera perdida, fue realizada por la fábrica MAGISA, con sede en Madrid, en el año 2002, con la que Mustafa Arruf trabajaba desde los años noventa. El escultor intervino en el repaso y corrección de las ceras. Una vez fundidas las piezas las volvió a repasar para potenciar las texturas y detalles perdidos durante el proceso de vaciado, procediendo finalmente al patinado de las obras con distintos productos químicos para resaltar al máximo los valores de la forma escultórica.

## **LA ESTÉTICA DE LAS OBRAS**

Desde el punto de vista artístico, el conjunto de esculturas presenta unas características estéticas comunes: profusión de curvas, non finito, estilo abocetado, proporciones en los márgenes de los cánones clásico y moderno, hipérbolos sorprendentes, perspectiva múltiple e intersección de volúmenes.

En las esculturas se mezclan tres grandes estilos (cubismo, expresionismo y surrealismo), que se combinan incluso con otros elementos que siempre fueron considerados propios del ámbito de otras disciplinas plásticas.

Los elementos cubistas se manifiestan en el reduccionismo de las figuras a formas geométricas con variaciones de planos, que confieren a las esculturas distinto aspecto en función del punto de vista (**Fig. 6**).





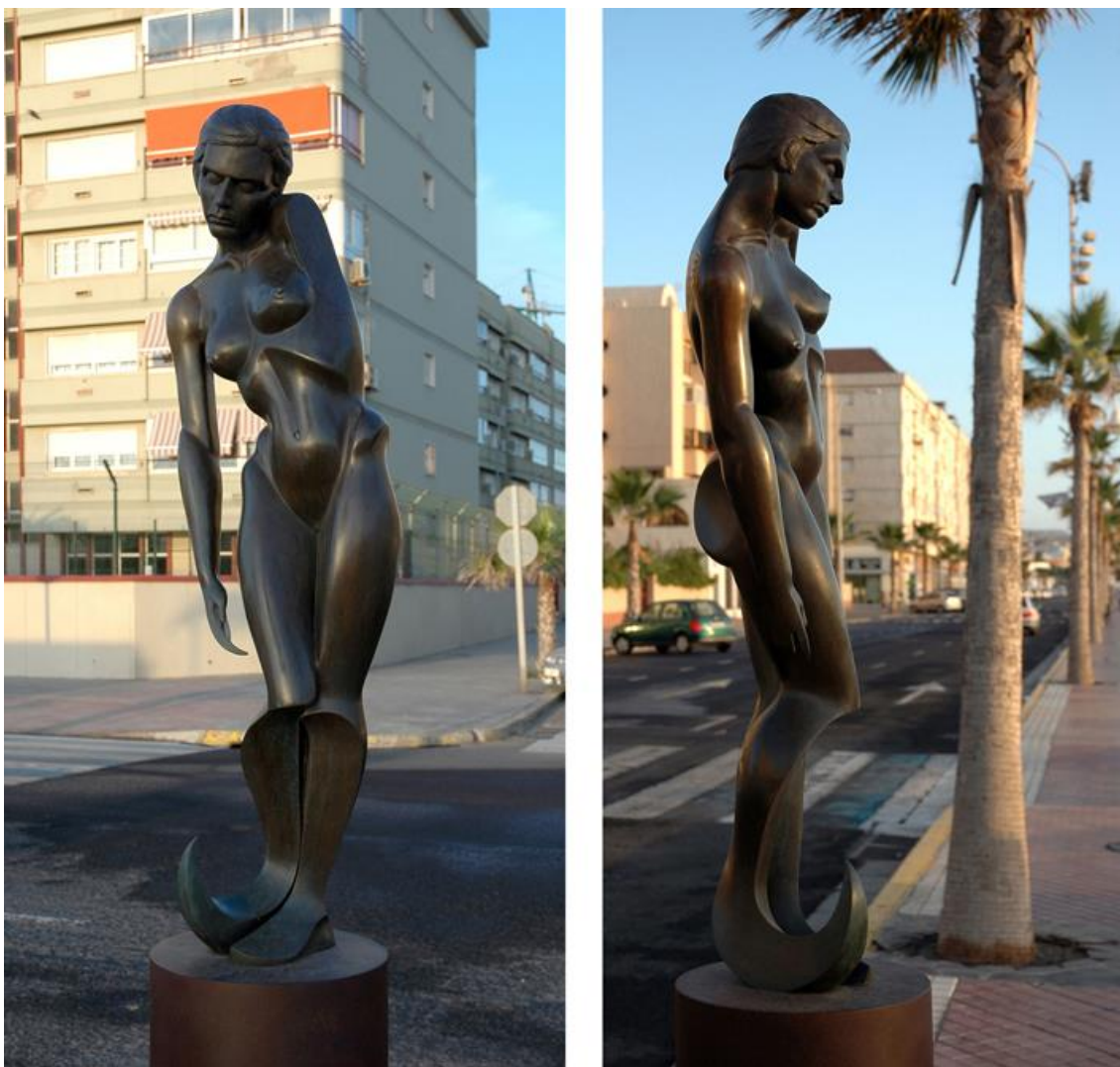
**Fig. 6.** Rostro de una misma escultura desde distintos puntos de vista (Referencia CAML-0280).  
Foto: JGJ.

El conjunto escultórico es fundamentalmente una obra de estilo expresionista figurativo, donde la figura humana sirve de pretexto para la expresión artística de los atributos de la mujer *in genere* (García, 2019). Aunque esa figuración es geométrica y está influida por el surrealismo, que se refleja, a través de lo onírico y el subconsciente, en la expresión de un mundo fantástico y lleno de imaginación.

Para transmitir un mensaje, el lenguaje estético necesita signos que establezcan relaciones de identidad con las ideas que el artista pretende expresar. Necesita una sintaxis visual, un lenguaje de la imagen que sea reconocido por la inteligencia visual (García, 2019). La asimetría y la inestabilidad son factores esenciales en la composición de estas esculturas de Mustafa Arruf, junto a las características estéticas ya mencionadas. A estas hay que unir otras cualidades asociadas a las esculturas como la juventud o plenitud vital representadas y los tipos somáticos (atlético o asténico) como rasgos constitucionales ideales en los cánones de belleza.

A continuación, sin abundar en exceso en las características comunes que confieren las señas de identidad a la serie de esculturas y siguiendo en parte las descripciones contenidas en el artículo *Iconografía de la mujer en la escultura urbana de Mustafa Arruf* (García, 2018), comentamos brevemente cada una de las piezas.

La obra *Mujer* (referencia CAML-0279) se representa de cuerpo entero. Es una escultura de bulto redondo, de apenas noventa y ocho centímetros de altura, trabajada en todas sus caras. La figura femenina es proporcionada y exterioriza un tipo constitucional leptosomático: cuerpo delgado, huesudo, hombros estrechos, escaso perímetro torácico, mano y pie derechos acabados en punta. El escaso pelo sobre la cabeza deja ver un rostro completamente despejado con ojos cerrados y rasgos que reflejan un temperamento melancólico (**Fig. 7**).

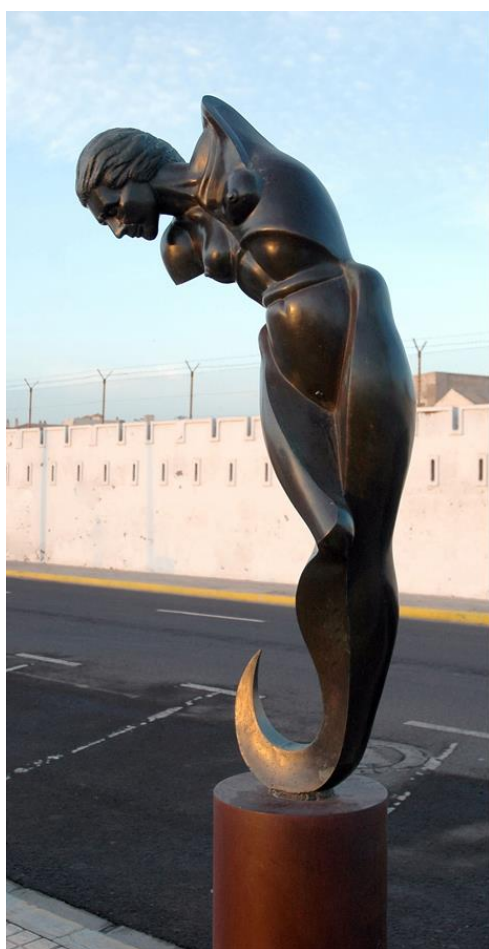


**Fig. 7.** *Mujer* (Referencia CAML-0279). Foto: José Luis Abad Martínez [JLAM].

*Mujer* (referencia CAML-0280) es una escultura que también se representa de cuerpo entero y desnudo. La cabeza se nos muestra con variaciones de planos y superficies cóncavas en el lado derecho, pelo recogido en un moño y semblante grave, ojo derecho hundido e izquierdo cerrado, frente ancha y sin arrugas. Su postura es algo inestable: tronco ladeado e inclinado hacia adelante y las piernas cruzadas a la altura de los tobillos. El autor recurre a la vez a formas equilibradas y deformes, sinuosas y elegantes que confieren a la imagen una actitud amenazadora por ser agudas. De tamaño menor que el natural (96 x 37 cm), muestra bastante parecido con estatuillas que el autor realizara una década anterior (**Fig. 8**).



**Fig. 8.** *Estatuillas femeninas en bronce*, c. 1990. Foto: JLAM.



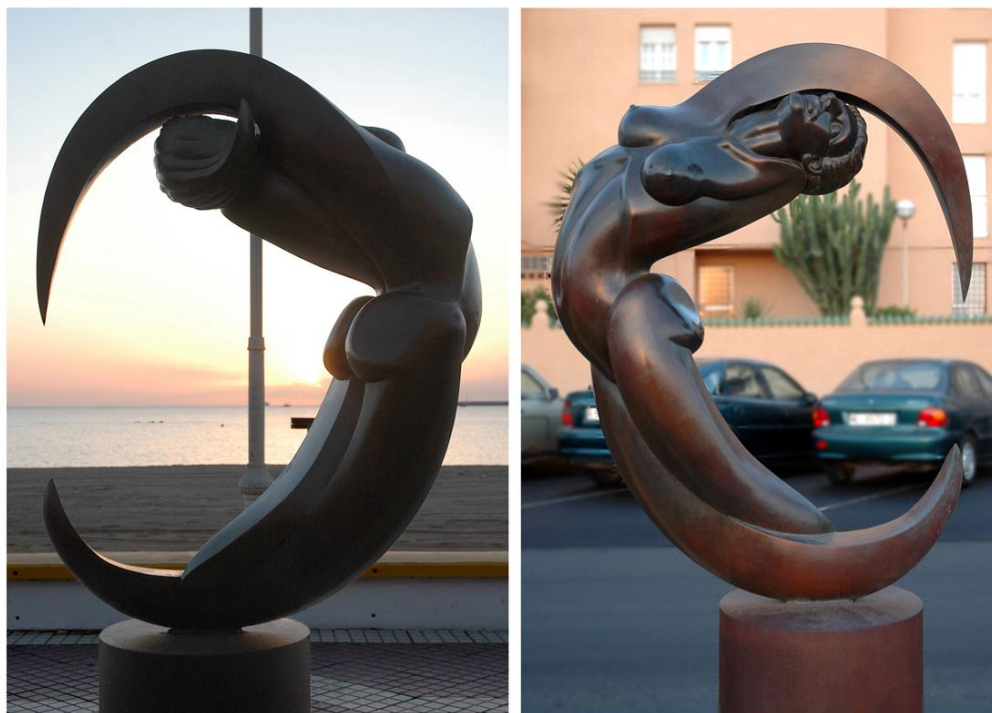
**Fig. 9.** *Desnudo de mujer* (Referencia CAML-0281). Foto: JLAM.



La escultura *Mujer* (referencia CAML-0281) presenta a una persona madura en actitud propia. Es una figura *incompleta* pero con las proporciones aproximadas a los márgenes del canon de Policleto. Presenta rasgos constitucionales atléticos y temperamento flemático. El peso visual, en este caso el elemento disonante, es el factor primordial en la atención perceptiva de la escultura. La composición inclina al espectador a recorrer la figura en sentido contrario al patrón habitual de exploración, de abajo hacia arriba, hasta llegar al rostro y seguir la dirección de su mirada (**Fig. 9**).

*Mujer* (referencia CAML-0282) es una escultura de proporciones inferiores al natural (98 x 32 x 27 cm), de estilo ecléctico. Formalmente fusiona elementos clásicos y renacentistas (rostro casi inexpresivo, torsión —que rompe el equilibrio y la simetría— y fragmentación) con elementos ceñidos más a un lenguaje y pensamientos vanguardistas: mantiene las hipérbolas y acentúa más aún la figuración geométrica.

*Mujer* (referencia CAML-0283) es una obra que presenta una estructura cuasi circular en la que rige la ley gestáltica de cierre. Es una de las esculturas de la serie que despierta más atención por los elementos compositivos de contraste: curvas que generan sensación de dirección, movimiento y fluidez, frente a elementos agudos (extremidades y cabello acabados en punta) que transmiten mensajes de intimidación y advertencia. El contorno de la figura deja ver, en su parte exterior, el torso de la mujer —que con semblante sereno y sobrio dirige una ciega mirada al cielo— y en su parte interior, el dorso de la misma. El espacio central, según el punto de vista, es una ventana abierta a un paisaje marítimo cambiante en función de las condiciones de iluminación variables a lo largo del día y de las estaciones o una ventana abierta a un paisaje urbano y dinámico de una ciudad cosmopolita y mediterránea (**Fig. 10**).



**Fig. 10.** *Mujer* (Referencia CAML-0283). Foto: JLAM.



En *Desnudo de mujer* (referencia CAML-0284), Arruf modela una figura que, al igual que *L'Homme qui marche* de Alberto Giacometti, viste una piel rugosa como de lava volcánica cristalizada. Los rasgos que personalizan su estilo, que vemos repetidos en obras de esta misma serie, están presentes en el marcado *contrapposto* que rompe la frontalidad y los elementos compositivos de contraste: formas curvas y angulosas, texturas rugosas y suaves, patinado diferenciado según los elementos a destacar de la escultura y la deformación que se aproxima a la teratología. La imagen, sin embargo, es proporcionada pero la ausencia de rostro que la priva de identidad y el elemento que sustituye el brazo provoca un intrigante asombro (Fig. 11).



Figs. 11 y 12. *Desnudo de mujer* (Referencia CAML-0284) y *Cuerpo de mujer* (Referencia CAML-0286) Fotos: JLAM.

*Mujer* (referencia CAML-0285), una obra que fusiona elementos de la plástica cubista y surrealista, expresa la posible irrupción del caos en la bella armonía. El reduccionismo a formas geométricas y la perspectiva múltiple, unidos a los componentes oníricos, quiméricos y de ficción, rompen todas las reglas en que se basa el sentido general clásico de la belleza.

*Cuerpo de mujer* (referencia CAML-0286) es una escultura de bulto redondo, en posición inclinada, de dimensiones proporcionadas (84 x 90 x 26 cm). Aunque

mantiene una representación dinámica (cubista) de la figura y, por tanto, una tendencia geométrica y simplicidad formal, el patrón de belleza se sigue basando en los cánones clásicos y modernos: mujer delgada, cuerpo vigoroso, hombros estrechos, caderas redondeadas, vientre plano, senos pequeños, firmes y torneados. El autor recurre a la fragmentación como recurso compositivo eliminando centros de interés en una figura humana, tales como brazos, pies y parte superior de la cabeza **(Fig. 12)**.

*Torso de mujer* (referencia CAML-0287) es una obra realizada a tamaño natural (77 x 33 x 21 cm). Es un torso desnudo de mujer pero sin rasgos de identidad sexual y constitución física atlética. Su pose, ligeramente torcida, proporciona dinamismo. El pecho se nos muestra totalmente liso y el dorso, musculado y tensionado **(Fig. 13)**.



**Fig. 13.** *Torso de mujer* (Referencia CAML-0287). Foto: JLAM.

*Cuerpo de mujer* (referencia CAML-0288) es una escultura de bulto redondo de dimensiones proporcionadas y tamaño casi natural (42 x 112 x 35 cm) que recuerda el famoso *Torso de Adèle* de Auguste Rodin tanto en las formas como en la pose. Sin embargo, Arruf recibe esta herencia artística —la figura humana como tema central en la escultura— para reflejar la belleza como regularidad geométrica con acercamiento a la abstracción y eliminación de los elementos menos expresivos, lo que constituye uno de los procedimientos artísticos más interesantes de

simplificación, estableciendo una relación temporal más comprometida con el espíritu de contemporaneidad o de vanguardia (**Fig. 14**).



**Fig. 14.** *Cuerpo de mujer* (Referencia CAML-0288). Foto: JLAM.

La escultura de Arruf —en particular la que se centra en el universo femenino— está guiada por un eclecticismo estilístico y una proclividad vanguardista. Difícil de clasificar, encontramos en la siguiente dedicatoria de Fernando Arrabal al escultor (M.H.M. Arruf, comunicación personal, 12 de enero de 2018) una peculiar y original visión de su obra.

### **A PUNTA DE LANZA**

#### **(Arrabal para Arruf)**

Mustafa Arruf rompe planos y despunta.

Mustafa Arruf salta en los trampolines de la superficie y el nivel.

Mustafa Arruf requiere noches de amor loca con cuerdas.

Mustafa Arruf reconoce al carnicero humano camuflado entre divinos.

Mustafa Arruf rueda cosmopolita de la polis al cosmos.

Mustafa Arruf anota connotaciones.

Mustafa Arruf con puntas secas fertiliza inundando.

Mustafa Arruf tritura los cuerpos al abordaje.

Mustafa Arruf alcanza la meta de metáforas y metamorfosis.

Mustafa Arruf hace novillos lejos de vacas sagradas.

Mustafa Arruf deposita arte en el artificio.

Mustafa Arruf escucha el crepitar de los arrabalescos.

Mustafa Arruf sabe de apotegmas de vigor y de rigor.

Mustafa Arruf vadea de noción a emoción.

Mustafa Arruf puntea trozos quebrándolos.

Mustafa Arruf anuncia la muerte del “cadáver exquisito”.

Mustafa Arruf no se deja seducir por muescas patéticas.

Mustafa Arruf no oye la mimética voz del mandamás y piensa menos.

Mustafa Arruf transmuta sentidos y pitidos.

Mustafa Arruf medita sobre el amor carnal y escultural.

Mustafa Arruf conjuga el amor místico con el mítico.

Mustafa Arruf improvisa con la esencia de la existencia.

Mustafa Arruf es punto y punta del cuerpo en la escultura.

Mustafa Arruf desacraliza el sacrum y el fondo.

Mustafa Arruf introduce asirios inmutables en esculturas mutantes.

Mustafa Arruf esculpe haikus de motivos y sonetos fractales.

Mustafa Arruf retrata en el retrete al quinto y al emperador.

Mustafa Arruf imagina patafísico las excepciones.

Mustafa Arruf ignora a los calabacines y a sus calabacinadas.

Mustafa Arruf renace con su renacimiento.

Mustafa Arruf tronza y casca desde la punta al plano.

Mustafa Arruf vive su destierro entre aterradores.

Mustafa Arruf deambula en un periplo sin ambulatorios.

Mustafa Arruf reconcilia sin rencor a los irreconciliables.

Mustafa Arruf no escucha al plañidero sentado e interminable.

Mustafa Arruf no se amustia en monotonías.

Mustafa Arruf renuncia a las mezquindades y aflautamientos.

Mustafa Arruf se aleja del tonto que no enloquece.



Mustafa Arruf rompe lanzas, puntas, el fuego y filas.  
Mustafa Arruf educa con su autismo el ritmo de la rima.

Mustafa Arruf hiperboliza entre la fábula y la parábola.  
Mustafa Arruf nunca esculpe monono y postuloso.  
Mustafa Arruf monologa con monos en la cara.  
Mustafa Arruf no se ahoga en la rigidez de los gruñidos.  
Mustafa Arruf reconoce las estaciones de la memoria locamente piedras.  
Mustafa Arruf distribuye puntas de rompe y rasga.  
Mustafa Arruf con puntas de diamante cuando crea recrea.

T.S. Fernando Arrabal. 1.XI.05

Escritor

27 del mes de Haha (Oculación de Alfred Jarry) del año 133, E'P.

## EL SIGNIFICADO DE LAS ESCULTURAS

El hecho de expresar uno o varios sentimientos o ideas a través de un icono (en este caso varios) para que esta imagen evoque los conceptos y emociones pretendidos ante la mirada de cualquiera de nosotros es lo que llamamos *símbolo*. Podemos decir, simplificando, que un símbolo es la representación de una idea a través de una imagen.

¿Cuál es la idea que quiere expresar Arruf mediante las esculturas del Paseo Marítimo?

Lo mejor para indagar en el significado de las esculturas es seguir el propio testimonio del autor. En la entrevista, ya aludida, dejó expuestas sus ideas al respecto:

*«¿Qué representa o cuál fue su pretensión con la serie de esculturas del Paseo Marítimo? No quería formas muy geométricas, teniendo en cuenta que se iban a instalar en el Paseo Marítimo y que tenían que formar parte de ese ambiente de sol y mar. Algunos me critican las puntas con que terminan las figuras, pero para mí son un homenaje a la mujer, a la fuerza interior, espiritual de la mujer, que no se para ante nada cuando dice 'aquí estoy yo'. Un reflejo de esa fuerza interior, del arrojo y de la valentía femenina, combinada con la recreación de la belleza del cuerpo femenino» (Flores, 2006).*

En otra publicación, *La virtud, como el arte, se consagra a lo que es difícil de hacer. Las Venus de Arruf* (Álvarez, 2019), la autora nos muestra una visión estructurada de lo que el escultor había definido como fuerza interior, arrojo y valentía femenina:

*«Sin duda, existe una relación entre el pensamiento y la expresión estética, y Arruf sabe disponer magistralmente en esta serie el discurso plástico para transmitir su concepción de*

*la mujer —algunas de sus virtudes— en imágenes (esculturas donde el atributo del color no tiene una gran relevancia en la composición), en las que nos revela que la moderación, la perseverancia, el dominio de sí mismo y la fortaleza de ánimo (el coraje o valentía en griego era andreia, es decir hombría) son, pese a los tópicos culturales firmemente arraigados, rasgos idiosincrásicos de la ética femenina».*

A través de esta serie escultórica, Arruf no solo construye un aparente universo de ficción para representar a la mujer como símbolo de vida, belleza y firmeza (García, 2018) sino que introduce un nuevo concepto de monumentalidad en la ciudad, tanto en los aspectos formales como de contenidos. El propósito del *monumentum* ya no está dedicado a honrar la memoria personal o colectiva (homenajes). Es, en cierto modo, un signo de identidad de una urbe y de sus gentes, que le recuerda su pertenencia a ella y su herencia cultural común.

En las esculturas ya no se representa un tópico de la iconografía de la mujer, es decir, imágenes de vírgenes, santas, reinas, mártires o heroínas. Ni siquiera la serie es la estatuaria de mujeres célebres. Cinco de las esculturas carecen parcial o totalmente de rostro y las cinco restantes poseen un rostro sin identidad, lo que destaca su carácter universal: la mujer como ser humano, con particularidades comunes a todas y cada una de ellas.

## **BIBLIOGRAFÍA**

ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> ROCÍO (2019): La virtud, como el arte, se consagra a lo que es difícil de hacer. Las Venus de Arruf. *Melilla Hoy*, 3 de diciembre, p. 14.

BAÑUELOS, T. (2015): *La escultura, el medio, su entorno y su fin* [Tesis de Doctorado; Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Institucional – Universidad Complutense de Madrid.

DOTTO, GIULIO (1998): Da Parigi l'avanguardia di Arrabal. *Il Giorno*, 12 luglio.

FLORES, IRENE (2006): La escultura es todo para mí, sin ella no soy nada. *El Faro de Melilla*, 15 de septiembre, pp. 20-21.

GARCÍA, J. (2018). Iconografía de la mujer en la escultura urbana de Mustafa Arruf. [en línea]: *Revista de escultura pública*. Diciembre, nº 292. Consultado el 3 de diciembre de 2018.

GARCÍA, J. (2019). Las Venus de Arruf. *Revista Dos Orillas*, nº XXXII-XXXIII. Algeciras, pp. 67-69.

LEÓN, ENCARNA (1987): Mustafa Hamed Arruf. Escultor-Pintor. *Melilla Hoy*, 9 de septiembre, p. 6.

MORA, A. (2003). *Aula de Cultura. Ciclo de conferencias: 1977-2002: Veinticinco años de cultura madrileña* (Vol. 3). *Esculturas en el Parque Juan Carlos I (en su X aniversario)*. Artes Gráficas Municipales. Madrid.

PÉREZ, F. (1988). Mustafa Arruf: La inquietud de un creador de formas. *Melilla Hoy*, 30 de enero, pp. 12-13.

QUIRANTE, IRENE. (2018). Reparar las esculturas de bronce del artista Mustafa Arruf. *El Faro de Melilla*, 2 de junio, p.13.

RAMOS, NOELIA (2002). El Paseo Marítimo, engalanado ya con seis de las diez esculturas de formas femeninas. *Melilla Hoy*, 10 de agosto, pp. 10-11.

REDACCIÓN. (2011). Desaparece una de las esculturas de Arruf en el Paseo Marítimo. *El Faro de Melilla*, 7 de diciembre. <https://elfarodemelilla.es/desaparece-una-de-las-esculturas-de-arruf-en-el-paseo-maritimo/>

VV. AA. (1999): *Visiones de Fernando Arrabal: Museu de la Ciutat de València, del 2 de noviembre al 12 de diciembre de 1999*. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

VV. AA. (2009). *Catálogo de monumentos, placas, conjuntos ornamentales y heráldica de Melilla*. Melilla: Fundación Melilla Ciudad Monumental. Edición en CD-ROM.

## **UNA COLECCIÓN DE AGNUSDÉI DE ENTRE LOS SIGLOS XVI Y XVIII PROCEDENTES DEL CONVENTO ECIJANO DE SANTA FLORENTINA**

A collection of agnusdei between the 16th and 18th centuries from the  
Ecija Santa Florentina Convent

José Manuel García Rodríguez, Conservador-Restaurador de Bienes Culturales

Recibido: 27/12/2021

Aceptado: 18/04/2022

**Resumen:** El camarín del altar mayor del Santuario de Jesús de la Salud de Sevilla es una obra dieciochesca que proviene del convento de Santa Florentina (Écija). Entre la decoración que presenta se hallan unos objetos de gran interés que hasta la fecha han pasado totalmente inadvertidos como es una colección de dieciocho agnusdei. En el presente artículo se estudian estas importantes piezas de cera que alberga, permitiendo dar a conocer nuevos modelos inéditos para la historiografía hasta la fecha.

**Palabras clave:** Agnusdei, estampación en cera, siglos XVI-XVIII, Santuario de Jesús de la Salud-Sevilla, convento de Santa Florentina-Écija.

**Abstract:** The alcove of the main altar of the Jesús de la Salud Sanctuary from Sevilla is an eighteenth century work that comes from Santa Florentina Convent (Écija). The decoration presents several objects of great interest which to date have been completely unknown, as a collection of eighteen agnusdei. In this article the great wax pieces are studied, allowing us to reveal new models that have been previously unpublished for historiography to date.

**Key words:** Agnusdei, wax stamping, 16th – 18th century, Jesús de la Salud Sanctuary-Sevilla Santa Florentina's convent- Écija.



## INTRODUCCIÓN

La acepción *Agnus Dei*, o agnusedéi, es conocida principalmente por ser una fórmula de invocación empleada durante la Eucaristía justo antes de la comunión. También por ser la composición musical que se interpreta en ese momento. Igualmente se conoce por ese nombre la representación iconográfica, tanto en pintura como en escultura, del Cordero Místico. No obstante, un agnusedéi asimismo es una reliquia sagrada, con forma de medallón circular u ovalado, realizada con la cera virgen del Cirio Pascual, agua bendita, bálsamo y crisma (De Covarrubias, 1984: 49-50. Autoridades, 1969: 117. Garuti, 1996: 179. Martí, 2015: 122-123). A estas piezas, habitualmente poco estudiadas, se les dedicará este artículo; aportándose en el mismo un catálogo de piezas que actualmente se encuentran en la ciudad de Sevilla procedentes de una clausura astigitana, y que hasta ahora habían pasado totalmente inadvertidas: Los Agnus Dei del camarín de la Virgen de las Angustias de la Hermandad de los Gitanos.

## ALGUNAS APRECIACIONES PARA CONOCER QUÉ ES UN AGNUSEDÉI

Para comenzar es necesario explicar que el nombre que recibe este objeto proviene por poseer la estampación del *Agnus Dei* o Cordero de Dios en su anverso<sup>28</sup>. Como corresponde a la citada iconografía aparece un cordero nimbado, sobre el libro de los siete sellos, sosteniendo una cruz con el lábaro de la resurrección. Circundando el sacramental motivo muestra siempre la leyenda “*ECCE AGNUS DEI, QUI TOLLIT PECATA MUNDI*”, habitualmente abreviada, que significa: “Este es el Cordero de Dios, que quita el pecado del mundo”. Esta inscripción es acompañada del nombre del pontífice correspondiente seguido de las siglas “P.M.”, que certifican que era el *Pontifex Maximus*, su heráldica y el año del papado en el que se realizó. El reverso, por el contrario, no sigue ninguna pauta estipulada. El motivo que se plasmaba en él estaba a la elección del Santo Padre. Habitualmente era una imagen hagiográfica de su devoción con su correspondiente identificación en forma de leyenda, así como los ya mencionados datos del papa referidos anteriormente, no siendo imprescindibles estos últimos.

Su elaboración acontecía durante los primeros días de la Pascua de Resurrección para culminar con su consagración o “bautismo” el sábado *in albis*. Se fabricaban para celebrar el primer año de pontificado del papa y luego cada siete años, así como en las celebraciones de los años jubilares, por ser estos últimos de especial importancia para el mundo católico. Para ello se seguía todo un ritual que se oficiaba con gran solemnidad (Bazarte, 2016: 183-187), ya que el Cirio Pascual, principal materia empleada para su fabricación<sup>29</sup>, era considerado un elemento sagrado con virtudes “salutíferas”. Esto hizo que estas piezas de cera siempre estuviesen ligadas a la

---

<sup>28</sup> La factura de los moldes con los que se realizarían los agnusedéi parece ser que se encargaban a los grabadores de la Casa de la Moneda italiana (Bazarte, 2016: 187)

<sup>29</sup> Parece ser, según apunta Fernández-Xesta (2008: 347) en su estudio sobre los agnusedéi de la colección del Barón de Valdeolivos (Huesca), que también existen extraños ejemplares realizados en bronce dorado como uno correspondiente al séptimo año de papado de Clemente XI, realizado en 1707. No obstante, sería conveniente tomar con gran precaución esta afirmación.

creencia de que eran elementos protectores del alma, del cuerpo e incluso de los hogares. Es decir, gozaban del estatus de reliquias sacramentales<sup>30</sup>.

Con respecto a esta característica es justo anotar que, como ya ocurrió con las reliquias hagiográficas, los agnusdei fueron altamente codiciados. Por ello se encuentran grandes colecciones en catedrales, parroquias o conventos (Herradón, 1999: 207-237. Bazarte, 2016: 181 y 189-194), donde aumentó su veneración tras la celebración del Concilio de Trento como respuesta a las doctrinas contrarreformistas.

## EL CAMARÍN DE LA VIRGEN DE LAS ANGUSTIAS

En el Santuario de Jesús de la Salud de Sevilla se halla una pequeña pero interesante colección de agnusdei que se exponen en el retablo<sup>31</sup> del altar mayor (**Fig. 1**). La pieza proviene de la clausura del astigitano convento de Santa Florentina<sup>32</sup>, y parece ser que fue entregada como dote de una importante familia al ingresar su hija como monja en el citado cenobio<sup>33</sup>.

Originariamente se situó en el coro bajo de la iglesia conventual, en el lado del Evangelio, y albergó la talla de la *Virgen del Buen Suceso*<sup>34</sup> (Hernández Díaz et al., 1951: 147) hasta la década de 1970, cuando fue desmontado por el deficiente estado en el que se encontraba<sup>35</sup>. Posteriormente, en 1999, la sevillana Hermandad de Los Gitanos lo adquirió por mediación de la Duquesa de Alba para que formara parte del retablo mayor de la antigua iglesia del Valle y que albergara a la talla de la *Virgen de las Angustias*<sup>36</sup>.

---

<sup>30</sup> Posiblemente desde el siglo VI los fieles ya guardaban fragmentos informes del Cirio Pascual con gran veneración. Más adelante, entre los siglos VIII y XII, estos trozos comenzaron a modelarse con la forma del Cordero Místico. A finales de la duodécima centuria se le confirió la forma de plancha estampada por ambas caras que hoy se conoce, siendo la manera más común con la que ha llegado a nuestros días.

<sup>31</sup> Hasta la fecha tan solo el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* es la única publicación científica que ha referido la pieza que nos ocupa. Si bien tan solo es mencionada de forma superflua como un: “retablo del siglo XVIII” (Hernández Díaz et al., 1951: 147). No obstante, en fechas muy recientes se ha realizado una publicación de intención divulgativa, que pone en valor el camarín (Conde Leo, 2020: 162-167), y que podría servir de base para abordar un riguroso y profundo estudio científico en publicaciones futuras.

<sup>32</sup> Este cenobio, que hunde sus raíces en un beaterio de mujeres fundado en época medieval, es considerado como el más antiguo de los conventos femeninos fundados en Écija y uno de los primeros de la rama femenina dominica en Andalucía (Miura Andrades, 1992: 48-51 y 85-87). A lo largo de su dilatada historia se ha convertido en un rico continente de las más variadas artes, atesorando entre su patrimonio importantes piezas de cantería, retabística, escultura, pintura, orfebrería, bordados, etc. (Hernández Díaz et al., 1951: 143-148. Morales et al., 1982: 423-426. Villa y Mira, 1992: 70-71; 184-185 y 209. García y Martín, 2018: 220-227).

<sup>33</sup> Debido a que el archivo del convento fue destruido en una riada no se han podido consultar datos precisos, si bien esta valiosa información oral ha sido transmitida por la madre superiora.

<sup>34</sup> La imagen desde 1988 se encuentra en la vecina localidad de Herrera, donde recibe culto por parte de la Hermandad de la Virgen del Rosario bajo esta homónima advocación. <http://www.elperiodicodelospueblos.es/nuestra-senora-del-rosario-celebra-30-anos-herrera/> [Consulta: 19/12/2019]

<sup>35</sup> Información facilitada por las hermanas dominicas de Santa Florentina en una entrevista realizada personalmente por el autor el 26 de octubre de 2019.

<sup>36</sup> Archivo Hermandad Sacramental de Los Gitanos, Sevilla (AHSLG, Sevilla), Nuevo Templo, Carpeta 5, Pagos 1997-1999. Documento 17: *Acta de compra del camarín a las religiosas dominicas de Santa*



**Fig. 1:** *Retablo-camarin*, anónimo, finales del segundo tercio del siglo XVIII. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: José Manuel García Rodríguez [JMGR].

*Florentina (Écija)*, Sevilla, 3 de marzo de 1999. Sin carpeta, *Inventario. Hermandad de N. P. Jesús de la Salud y María Santísima de las Angustias Coronada*, Sevilla, 26 de octubre de 2001, p. 4.

El retablo-camarín<sup>37</sup> es una bella obra de autor anónimo tallada en madera dorada y policromada. Responde al estilo de retablo de estípites imperante en Écija durante la primera mitad del siglo XVIII, puede adscribirse como una pieza de finales del segundo tercio al encontrarse, como se verá a continuación, motivos propios de la rocalla<sup>38</sup> (Sancho, 1952: 269-291. Herrera, 1995: 331-340. Fernández, 1994. Halcón, et al, 2000: 101-230. Herrera, 2001. Halcón, 2006: 157-182. Fernández, 2015: 69-83).

## El retablo

El retablo propiamente dicho, que hace las veces de portada o embocadura del habitáculo, está compuesto por banco, cuerpo y ático, dividiéndose verticalmente en tres calles, siendo la central más ancha que las laterales. Está completamente dorado y posee una decoración simétrica y bilateral que intercala zonas lisas con otras talladas en forma de hojas de cardo y rocalla, aderezándose también con espejos en algunos tramos, algo propio de la estética a la que se adscribe la pieza.

El banco o predela se articula siguiendo la estructura ya comentada gracias al empleo de unas capillas-vitrinas que tienen forma de arco carpanel mixtilíneo; las dos laterales, que se complementan con una sencilla decoración en talla, son de mayor altura que la central, que sigue un esquema similar, pero de aspecto más rico que las otras.

Su cuerpo, en forma de gran arco de medio punto, albergaba en sus entrecalles sendos estípites, hoy eliminados, que sustentaban la todavía conservada moldura mixtilínea, muy bien trabajada, que parte desde la imposta del elemento estructural del retablo. Esta última unidad posee en su zona central otro arco de medio punto paralelo al principal, sobre el que se alberga, en un fondo ovalado, una delicada pintura de *Santa Florentina* de la misma fecha que el camarín. Desde ese lugar se eleva un penacho que, formando el ático, rebasa incluso el límite de la estructura principal del conjunto, coronándolo con una valiente moldura mixtilínea.

## El camarín

Accediendo al camarín se observa que su planta es rectangular, de reducidas dimensiones. Se encuentra cubierta por una bóveda de cañón que en su parte posterior termina en forma absidal nervada gracias al empleo de dos pechinas. Estos

---

<sup>37</sup> Aunque los camarines tienen su aparición en el siglo XVII e incluso antes, es durante la centuria dieciochesca cuando cobran especial relevancia, realizándose obras espectacularmente esmeradas en las que el retablo se asocia al camarín creándose la tipología del “retablo-camarín” (Herrera, 2000: 115). De todas formas, es especialmente en la segunda mitad del siglo XVIII cuando el camarín tiene su mayor apogeo. En esta época los retablos forman una unidad tridimensional al tener proyección hacia adelante, en la capilla, y hacia atrás, en el camarín, desarrollándose con gran riqueza todo el conjunto y siendo además creado como una unidad inseparable (Recio, 2000: 175-176).

<sup>38</sup> Por lo complejo del tema no ha lugar entrar en aventuradas hipótesis de autorías al considerar que desviarían el tema principal que se viene a tratar. No obstante, podría considerarse la citada fecha como posible atendiendo a lo expuesto en publicaciones que tratan ampliamente el tema de la talla en madera en el siglo XVIII y especialmente en el ámbito ecijano como ya se ha apuntado en el texto.



últimos elementos permiten articular el deseado giro de la techumbre gracias a la creación de una cornisa o tambor de planta hexagonal donde descansa.

Los muros de la cámara sumen un total de 3. En el centro de cada tabique lateral se hallan enfrentadas sendas puertas acristaladas, de dos hojas de formato rectangular, que sirven de acceso al habitáculo. En la pared posterior se ubica una gran ventana, que hoy día está sesgada, con sus hojas profusamente decoradas con tallas de rocallas doradas.

El ornato de los paramentos se distribuye sobre un pequeño zócalo que imita el mármol. Está formado por registros mixtilíneos totalmente policromados en tonalidades celestes, con chinerías que imitan la porcelana y que alaban las virtudes de la Virgen al representar las letanías lauretanas. En el interior de los citados módulos, se encuentran adornos de elementos tallados en formas de rocallas, completamente dorados. La comentada modulación se articula en torno a un total de tres “cuadros-relicario”. Dos de ellos están ubicados en las paredes laterales, presentados con unos sencillos marcos de chinerías, junto a las puertas de acceso al camarín. El tercero se ubica en el centro del ábside y está enmarcado por una composición arquitectónica que sigue modelos algo anteriores a la estética general de la obra y le ayudan a conformar una imponente apariencia de retablo-marco.

### Los relicarios

El relicario de la pared izquierda alberga un ingenuo pero delicado grabado policromado de santa Catalina. Parece ser de autor anónimo dieciochesco<sup>39</sup> y se ubica sobre un interesante fondo de espólin de estética renacentista<sup>40</sup> (Saladrigas, 2001: 63-67) que hace las veces de fondo del estuche<sup>41</sup> (**Fig. 2**). Tanto abajo como arriba de este relicario se encuentran unos huecos acristalados que muestran unos relieves con el perfil de un papa sin identificar y a la *Virgen de Copacabana* respectivamente, realizados en cera policromada.

El relicario compañero de este y el ubicado en el ábside del camarín, por el contrario, presentan una cuantiosa colección de reliquias<sup>42</sup>. Entre ellas están la mayoría del

---

<sup>39</sup> Enmarcada por una exuberante decoración floral, se representa a la Santa, vestida con ciertos tintes historicistas de corte medieval, en actitud sedente sobre la rueda dentada. Con su mano derecha sostiene la espada de su martirio, mientras que con la derecha ofrece su corazón llameante al Espíritu Santo que corona la composición. Ayuda a su identificación una filacteria colocada a los pies de la figura con su nombre: “S. CATHARINA”.

<sup>40</sup> Existen piezas que fueron a la Exposición de tejidos españoles de 1917 catalogadas con los números: 103, 107, 169 y 171, que presentan grandes analogías con nuestro tejido protagonista, y que se encuentran fechadas en el siglo XVI (De Artiñano, 1917: 37 y 40). Esto hace creer, aunque con las debidas reservas, que el tejido se confeccionó en esa época.

<sup>41</sup> En la pared del lado de la Epístola del coro de Santa Florentina, frente a la ubicación primitiva de nuestro camarín, encontramos una imagen sedente y de talla completa de la *Virgen con el Niño*, fechada como del segundo tercio del siglo XVIII (Hernández Díaz et al., 1951: 147), en un altar que está totalmente forrado con un tejido idéntico al que se describe en esta página.

<sup>42</sup> Hay treinta y siete reliquias en el ubicado en el ábside. En ese relicario están los huesos de: san Acasio, santa Inés, san Julián, san Antonino, san Esteban, san Blas, san Román, san Roque, santa Lucía, san Lorenzo, santa ¿Susana?, san Sixto, san Valerio, san Onofre, santa Catalina, san Silvestre, san Sebastián, san Nicolás y san Dionisio. Igualmente hay reliquias de los Santos Lugares como: del sepulcro de Cristo o un fragmento de la columna donde fue azotado, del monte Calvario, del cuarto

conjunto de agnusdéis que nos ocupa, presentando un total de trece piezas de cera repartidas en un grupo de diez y en otro de tres respectivamente. Ambos se completan con una ornamentación del más puro sabor conventual, basada en el empleo de hilos dorados y apliques de plantillas espigadas doradas y planas, cuantiosas flores contrahechas, talcos, cristales, perlas, planchas de nácar talladas y pequeñas miniaturas hagiográficas. De los dos relicarios destaca la decoración del ubicado en el paramento derecho al encontrarse intacta, disponiéndose con preciosismo alrededor de una imagen de bulto, ejecutada en cera, que representa a Jesús Niño dormido sobre una calavera<sup>43</sup>. Todo ello sobre fondos de sedas adornados con encajes y pasamanerías.



**Fig. 2:** Detalle del cuadro-relicario, paramento izquierdo del camarín, Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.

y del sepulcro de la Virgen, de la casa de san Juan Bautista y del lugar donde nació san Juan Evangelista, entre otros. Todas están identificadas por pequeños trozos de papel manuscrito con tinta, en forma de filacterias adornadas por sus bordes con pequeños cortes.

También se puede encontrar un clavo, que, aunque no esté identificado parece ser una reproducción, posiblemente fidedigna y autenticada (no se puede contrastar debido a la pérdida de la documentación del Convento), de uno de los clavos de la crucifixión de Cristo custodiados en Roma en la basílica cisterciense de la Santa Cruz de Jerusalén, siendo un caso de *reliquia icono* similar a la que se encuentra en la Abadía cisterciense de Cañas (Cea, 1999: 197-198).

<sup>43</sup> Esta composición sigue más o menos a otras encontradas en diversos conventos de la geografía española como el de las Agustinas recoletas de Pamplona (Andueza, 2007: 241-243).

También en el paramento derecho, bajo el cuadro relicario, hay unos huecos acristalados, como en la pared de enfrente, donde en el inferior se alberga otro agnusedéi.

Igualmente, se debe puntualizar que los anteriormente citados estípites que articulaban la embocadura del camarín todavía se conservan afortunadamente, pero con otro uso. Es conveniente detenerse en estas piezas tronco-piramidales ya que entre la decoración geométrica tallada y dorada encontramos un par de agnusedéi en cada uno. Los citados relieves de cera se encuentran ubicados a mediana altura, en los laterales de estos elementos. Están contenidos dentro de sendos relicarios acristalados de corte elíptico que se adaptan totalmente a sus medidas<sup>44</sup> y cubiertos por un cristal.

La aparición de los agnusedéi dentro de la arquitectura de esta máquina lignaria podría relacionarse con una casuística típica de principios del siglo XVIII, que unifica los espacios para albergar imágenes devocionales y reliquias, al abundar estas últimas y querer colocarlas “en cualquier espacio que se prestase a ello” según Herrera García (Halcón, et al, 2000: 115-116). Así, esta disposición de los agnusedéi podría aparentar un fin propagandístico, como queriendo dejar patente el poderío de la orden dominica y del propio convento de Santa Florentina a las hermanas y fieles que contemplasen a la *Virgen del Buen Suceso* en el camarín.

A esto se uniría un propósito decorativo, algo constante en los retablos tardobarrocos que buscaban la máxima expectación en quien contemplase la obra, vislumbrándola como un “cielo de oro”.

Pero nada más lejos de la realidad, la presentación de los agnusedéi en estos casos podría tener su explicación en la búsqueda de sacralizar aún más el espacio donde venerar a los santos (Sánchez, 2004: 193). Así se produciría, como apostilló el ya mencionado Herrera (2001: 193), “la sensación de presencia terrenal de lo sobrenatural”, potenciando de esta forma en el caso particular que nos ocupa el rico mensaje iconográfico del propio retablo, engrandeciendo más si cabe la figura de María. No obstante, también se debe pensar en otra justificación más, y es que no es posible obviar la posibilidad de que el uso de estos objetos persiguiera el fin de proteger el propio convento contra cualquier mal que pudiese acecharlo, ya que como se ha anunciado anteriormente estos elementos tenían grandes virtudes protectoras (Herradón, 1999: 214-218)<sup>45</sup>.

## LA COLECCIÓN DE AGNUSEDÉI DEL CAMARÍN

Antes de estudiar la colección sobre la que versan estas páginas es razonable explicar que a veces es una difícil tarea documentar e identificar los agnusedéi. A pesar de ser, como dijese la doctora Herradón (1999: 224), objetos que ofrecen “unas coordenadas de tiempo y de lugar precisas e inequívocas”, no siempre es posible acceder a estas. Su estado de conservación, la situación de la cera (bien independiente, guardada en

---

<sup>44</sup> Debido a que se encuentran dentro de los marcos y bajo vidrios no se ha podido obtener la medida exacta, pero es posible apuntar que oscila en entorno a los 7 x 6 cm.

<sup>45</sup> Quisiera agradecer a la doctora Alicia Bazarte, especialista en el estudio de los agnusedéi, su total disposición y ayuda para poder desarrollar la investigación y especialmente esta hipótesis.

un estuche, inserta en relicarios o formando parte de composiciones artísticas que tan solo dejan visible una de sus caras) o la calidad inicial del estampado del relieve, entre otros, son factores que inciden directamente en la obtención de la información que poseen.

Esto es lo que ocurre en el caso que se está tratando, ya que al estar insertas dentro de relicarios, pegadas al fondo y bajo vidrios en su gran mayoría, tan solo tienen visibles una de sus caras con la mayor de las suertes. Por ello, aunque la colección de agnusdéis que nos ocupa está formada por un total de dieciocho piezas tan solo dos pueden documentarse con fundamento.

De este par de ejemplares uno de ellos llama poderosamente la atención. Primeramente por ser el más antiguo datado en la colección y, en segundo lugar, por su rareza. Nos referimos al gran agnusdái que preside el relicario del ábside del camarín (**Fig. 3**) y que muestra una representación de la Sagrada Cena rodeada de la inscripción tomada del Libro del Apocalipsis (3,20): "...cenaré con Él y Él conmigo". La pieza mide 15'5 x 11'5 cm y está fechada en 1599, séptimo año del pontificado de Clemente VIII (1592-1605) según se lee "*CLEM VIII· P.M· AN·VII*"<sup>46</sup>.



**Fig. 3:** *Detalle del relicario con agnusdái, ábside del camarín, Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.*

<sup>46</sup> Un ejemplar similar, también policromado, y de la misma fecha, que se puede apreciar por las dos caras, se encuentra en la colección del Castillo de Sanluri de Cerdeña (Ballestrero, 2013: 7).



La referida escena del reverso, de estética renacentista, aparece dorada y policromada (**Fig. 4**). Pues bien, esta característica que presenta es algo poco habitual, ya que su práctica estaba considerada por la Iglesia como algo poco decoroso e incluso sacrílego, teniendo hasta pena de excomunión (Herradón, 1999: 225-227), encontrándose por lo tanto pocos ejemplos con estas características<sup>47</sup>.



**Fig. 4:** *Agnusdei con la Santa Cena*, anónimo, 1599. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.



**Fig. 5:** *Agnusdei con San Benito y Santa Escolástica*, anónimo, h. 1731. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.

El segundo ejemplar que se ha podido datar se encuentra también en el mismo relicario que el anterior y muestra igualmente su reverso. Está ubicado, junto a otro agnusdei con el que forma pareja, bajo el que se acaba de describir con la Santa Cena, siendo de los dos el ubicado a la derecha.

Mide 4'5 x 4 cm. y en él se halla en actitud erguida dos figuras nimbadas, una masculina y otra femenina, vestidas con hábito religioso; el varón representa a san Benito y la mujer representa a santa Escolástica. Los dos portan en su mano derecha un libro abierto y un báculo en la izquierda, pudiéndose identificar ambas iconografías por la inscripción que las rodea (**Fig. 5**). Aunque no sea posible saber la fecha de su ejecución en exergo presenta la inscripción: "CLEM·XII / PON·M.". Al ser idéntico a otro ejemplar encontrado en una colección particular que muestra en su anverso la leyenda: "CLEMENS XII/ P·M· AN· I/ 1731"<sup>48</sup>, podría animar a fechar el ejemplar que nos atañe en 1731, primer año del pontificado de Clemente

<sup>47</sup> En España existen localizados ejemplares en el Museo Nacional del Traje (CE008601) en Madrid o en la abadía de Cañas en La Rioja (Cea, 1999: 156-157. Catálogo, n. ° 36).

<sup>48</sup> Se ha encontrado la referencia en: <https://www.todocoleccion.net/antiguedades/relicario-s-xviii-agnus-dei-fechado-1736-plata-cera-abeja-clemente-xii~x43318719> [Consulta realizada: 15/01/2021]

XII. Curiosamente, este mismo motivo y esquema compositivo aparece impreso en uno de los agnusdéis del Museo Nacional de Antropología fechado en 1741, bajo el pontificado del Papa Benedicto XIV<sup>49</sup> (Herradón, 1999: 236), sucesor del que bendijo el que nos ocupa.

A la izquierda de este último muestra también su reverso el tercer el tercer agnusdái que alberga el relicario de la bóveda del camarín. En esta cara se encuentra estampado el relieve de san Agustín de Hipona. Se representa de medio cuerpo y portando en su mano derecha el libro de su regla y con la izquierda sujetando su corazón llameante. Observamos la inscripción “AVGVSTIN” que nos confirma la representación de este santo cristiano, padre de la iglesia latina<sup>50</sup> (**Fig. 6**), sin poder averiguar ninguna información más.



**Fig. 6:** *Agnusdái con San Agustín de Hipona, anónimo, sin fechar. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.*



**Fig. 7:** *Detalle del cuadro-relicario con Agnusdái, paramento derecho del camarín. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.*

Esta casuística se repite en el resto de los agnusdéis, ya que tampoco han podido ser identificados totalmente, pese a que la mayoría se encuentran en muy buen estado de conservación. Tan solo ha sido posible saber en la mayoría de los casos el santoral representado, bien por la claridad de la iconografía que exponen o por las leyendas que lo identifican, pero poco más, al no aportar en sus caras visibles datos suficientes para ello.

<sup>49</sup> Corresponde a la pieza número 13946.

<sup>50</sup> Mide 4'5 x 4 cm.



Así se ha encontrado en el relicario ubicado en el paramento derecho del camarín (**Fig. 7**) el mayor grueso de la colección, presentando un total de diez piezas<sup>51</sup>. Todos de tamaño similar, en torno a los 4 x 3 cm, y ubicados con su reverso al descubierto. Esta posición permite apreciar interesantes ejemplares no estudiados hasta la fecha. Así se encuentran, posicionados de izquierda a derecha y de abajo hacia arriba los patrones que a continuación se detallan.

Primero se observa un agnusedí de un santo vestido con hábito que no es posible identificar. Le sigue otro ejemplar con santa Clara de Asís, como apunta la inscripción “[S·C]LARA”, que orla a una figura femenina vestida con hábito monjil y que con ambas manos alza una custodia, como corresponde a la iconografía de esta santa franciscana (**Fig. 8**).



**Fig. 8:** *Agnusedí con Santa Clara de Asís, anónimo, sin fechar. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.*



**Fig. 9:** *Agnusedí con Santa Paula de Roma, anónimo, sin fechar. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.*

También se alberga un modelo que muestra el busto de santa Paula de Roma, retratada desde su perfil derecho, tocando su cabellera por un velo o *palla* romana. Se rodea por la inscripción: “ROMA·V·PAVLVS” (**Fig. 9**).

Hay también otro modelo muy oculto por sedimentos del que no es posible aportar ningún dato concreto al que le siguen dos ejemplares más con santa Paula de Roma, de las mismas características del ya mencionado anteriormente. Sobre estos se encuentra un agnusedí con san Carlos Borromeo (**Fig. 10**). La iconografía con la que se representa se identifica claramente con la representación del Arzobispo de Milán que Claude Mellan plasmó en su grabado del siglo XVII. Confirmando esta hipótesis

<sup>51</sup> En un principio estaba conformado por un total de once, pero uno de ellos se encuentra perdido.

se observa la inscripción “CAROL[VS]”, que seguramente le siga la leyenda “BORROMAEVS”, que no es posible verla por los adornos del relicario.

Otro modelo es el que presenta a san Bernabé apóstol (muestra la inscripción “BARNARBA”) de frente, nimbado y portando en su mano izquierda los Evangelios y con la derecha una pequeña cruz latina. Existe también otro agnusdái más con santa Paula igual que los anteriores<sup>52</sup>, y por último uno con el Santo Ángel de la guarda o san Rafael con Tobías. De este último solo encontramos un fragmento, si bien por fortuna se pueden observar las extremidades inferiores de un cuerpo, cubierto por una túnica ceñida a la cintura y la parte inferior de unas grandes alas tras él. Al lado de la pierna izquierda de la figura, y abrazado por esta, se discierne un pequeño niño. Todo esto hace suponer que la hagiografía representada sea alguna de las dos mencionadas.



**Fig. 10:** *Agnusdái con San Carlos Borromeo*, anónimo, sin fechar. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.



**Fig. 11:** *Agnusdái (anverso)*, anónimo, sin fechar. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.

Bajo este relicario, como ya se ha apuntado anteriormente, embutido en la madera y bajo un cristal, se encuentra un agnusdái más que mide unos 7 x 6 cm aproximadamente. Presenta dos figuras masculinas erguidas y vestidas con lo que parecen unos hábitos religiosos. Sus rostros dirigen la mirada hacia el centro superior del medallón, donde encontramos lo que parece un resplandor con una paloma<sup>?</sup> en su centro. Debido al pasmado que presenta el cristal que cierra el relicario no se consigue identificar ni la iconografía ni la leyenda, pero sí es posible afirmar que se halla estado óptimo de conservación.

<sup>52</sup> En este que ahora mencionamos se observa la inscripción que ha permitido identificar el resto.



Con respecto a las también anteriormente mencionadas ceras de agnusedí encontradas en los estípites es conveniente saber que las medidas de estos cuatro ejemplares se encuentran entorno a los 7 x 6 cm. Están cubiertos todos por vidrio y debido la opacidad que ha adquirido con el paso del tiempo se hace difícil la visión de estas. Una de ellas es totalmente imposible de ver, llegando a identificar parcamente lo que parece ser una persona arrodillada. Se puede vislumbrar, no sin cierta complejidad, la estampación de su compañero. Muestra su anverso, siendo el único que lo exhibe de toda la colección, aunque no ha sido posible identificar la leyenda y por consiguiente su datación (**Fig. 11**). De los ubicados en el otro estípite uno exhibe el reverso con la imagen de san Mateo Evangelista como reza el lema: “S· MATTHEVS”<sup>53</sup>, que se representa acompañado del ángel que corresponde a su tetramorfos (**Fig. 12**). También hay otro más con una figura masculina nimbada venerando el santo crucifijo en sus manos, de inaccesible identificación al no poder ver con claridad las letras que reconocerían la iconografía (**Fig. 13**).



**Fig. 12:** *Agnusedí con San Mateo, anónimo, sin fechar. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.*



**Fig. 13:** *Agnusedí con figura masculina venerando la Cruz, anónimo, sin fechar. Santuario de Jesús de la Salud, Sevilla. Foto: JMGR.*

No obstante, pese a lo expuesto de estos agnusedí, no ha sido posible siquiera poder acercarnos a su cronología por similitudes con otras piezas al no encontrar tampoco ejemplos análogos que puedan ayudar a ello. Esto indica la importancia de las pertinentes ceras pues parecen ser totalmente inéditas. Por eso, pese a la escasez de

<sup>53</sup> Es posible que la identificación del pontífice también se encuentre plasmada en esta cara, pero la lectura de la inscripción no se puede realizar.

los datos que se aportan sobre ellas en estas páginas se deben valorar convenientemente y con gran interés al ser ejemplos totalmente desconocidos.

Sin embargo, lo que sí se puede sacar en claro de su observación es que, gracias a la ubicación de varios agnusdéis dentro de la talla del retablo, se puede asegurar sin temor a errar que todas las piezas que se han estudiado en estas páginas estarían en poder de la comunidad dominica de Santa Florentina con anterioridad a la llegada del camarín, seguramente fruto de las dádivas de los numerosos benefactores del convento, por lo que con total probabilidad no serían posteriores a la primera mitad del siglo XVIII.

Sea como fuere este es un maravilloso caso ya que estas ceras estudiadas han logrado pervivir de forma casi inalterable en el interior del camarín, conservándose hasta nuestros días y permitiéndonos conocer excepcionales ejemplos que con su estudio han aportado nuevos modelos de agnusdéis en España y más concretamente en Écija y Sevilla. No obstante, aún queda mucho por estudiar de esta misma colección, ya que, como se ha expuesto, debido a las ubicaciones de los ejemplares que posee dentro de relicarios, cubiertos por vidrios y con la visión de una sola cara, no ha permitido un estudio más exhaustivo. Este hecho queda emplazado a un futuro, cuando se proyecte intervenir el camarín de manera integral.

## CATÁLOGO

Se aporta la catalogación de los agnusdéis para un mejor conocimiento e identificación de estos. El modelo de ficha seguido es el ideado en su momento por la doctora Herradón (1999: 234) en el que se expone:

Cronología (año de consagración) / Pontífice (nombre y duración del pontificado) / Anverso (iconografía, leyendas, etc.) / Reverso (iconografía, leyendas, etc.) / Dimensiones (alto x ancho en cm).

### N.º 1 (Fig. 4).

1599.

Clemente VIII (1592-1605).

Anverso: Oculto.

Reverso: Santa Cena dorada y policromada. Leyenda: MEGO·CVM·ILLE·ET·IPSE·MECVM CLEM VIII·P.M·AN·VII. En exergo: escudo papal.

15'5 cm x 11'5 cm.

### N.º 2 (Fig. 5).

¿1731?

Clemente XII (1730-1740).

Anverso: Oculto.

Reverso: Dos figuras erguidas y nimbadas, una masculina (san Benito) y otra femenina (santa Escolástica). Ambas con su mano derecha ambas sostienen un libro

y con su izquierda un báculo. Leyenda: S·BENEDICTVS·S·SCOLAS. En exergo:  
CLEM·XII / PON·M.  
4'7 cm x 4 cm.

N.º 3 (**Fig. 6**).

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculto.

Reverso: San Agustín de Hipona de medio cuerpo, vestido con hábito, portando en su mano derecha el libro de su regla y con la izquierda sujetando el corazón llameante. Leyenda: AVGVSTIN.

4'5 cm x 4 cm.

N.º 4.

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculto.

Reverso: Figura masculina vestida con un hábito. Leyenda: No identificable.

4 cm x 3 cm.

N.º 5 (**Fig. 8**).

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculto.

Reverso: Santa Clara de Asís vestida con su hábito y alzando con sus manos una custodia. Leyenda: [S·C]LARA [...]

4 cm x 3 cm.

N.º 6.

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculto.

Reverso: Busto de santa Paula de Roma retratada desde su perfil derecho y cubriendo su cabeza con una *palla*. Leyenda: ROMA·V·PAVLVS.

4 cm x 3 cm.

N.º 7.

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculto.

Reverso: No visible.

4 cm x 3 cm.

N.º 8.

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: Busto de santa Paula de Roma retratada desde su perfil derecho y cubriendo su cabeza con una *palla*. Leyenda: ROMA·V·PAVLVS.

4 cm x 3 cm.

N.º 9.

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: Busto de santa Paula de Roma retratada desde su perfil derecho y cubriendo su cabeza con una *palla*. Leyenda: ROMA·V·PAVLVS.

4 cm x 3 cm.

N.º 10 (**Fig. 10**).

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: San Carlos Borromeo, de medio plano y perfil, orando ante un crucifijo. Leyenda: CAROL[VS] BORROMAEVS. En exergo: No identificable por desprendimiento de un fragmento.

4 cm x 3 cm.

N.º 11.

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: San Bernabé Apóstol portando una pequeña cruz en su mano derecha y presentando con la izquierda el libro de los Evangelios totalmente abierto. Leyenda: S·BARNARBA [...]

4 cm x 3 cm.

N.º 12 (**Fig. 9**).

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: Busto de santa Paula de Roma retratada desde su perfil derecho y cubriendo su cabeza con una *palla*. Leyenda: ROMA·V·PAVLVS.

4 cm x 3 cm.

N.º 13.

Sin fechar.



Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: Está fragmentado e incompleto. Aparece el tren inferior de un ángel de grandes alas que acoge con su mano izquierda a una figura humana pequeña. Podría ser san Rafael o el Ángel Custodio. Leyenda: Se ubicaba en uno de los fragmentos perdidos.

4 cm x 3 cm.

N.º 14.

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: Presenta dos figuras masculinas barbadas, en actitud erguida y vestidas con lo que parecen unos hábitos religiosos. En la zona superior central aparece ¿el Espíritu Santo? Leyenda: No identificable.

7 cm x 6 cm.

N.º 15.

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: Figura de perfil arrodillada.

7 cm x 6 cm.

N.º 16 (**Fig. 11**).

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: muestra al cordero místico recostado sobre el libro de los siete sellos y portando el lábaro cruciforme de la resurrección. Bajo este motivo aparece el escudo papal. Leyenda: No identificable.

Reverso: Oculito.

7 cm x 6 cm.

N.º 17 (**Fig. 12**)

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: San Mateo Evangelista representado de tres cuartos en actitud de escribir su Evangelio acompañado de un niño que le guía la escritura. Leyenda: S·MATTHEVS [...]

7 cm x 6 cm.

N.º 18 (**Fig. 13**).

Sin fechar.

Pontífice sin identificar.

Anverso: Oculito.

Reverso: figura masculina barbada, vestida de hábito y nimbada venerando el santo crucifijo en sus manos. Leyenda: No identificable.

7 cm x 6 cm.

## BIBLIOGRAFÍA

Autoridades (1969). *Real Academia Española, Diccionario de Autoridades*, Ed. facsímil. Madrid: Credos (1ª ed., 1726).

ANDUEZA UNAUNA, PILAR (2007). "Mayo 2007. Cuadro relicario". En: García Gainza, M.C. (Direct.). *Cátedra de Patrimonio y Arte navarro. Memoria 2007* (pp. 241-243). Pamplona: Universidad de Navarra.

BALLESTRIERO, ROBERTA. (2013). *Efigie, cadáver y cuerpo en la ceroplástica*. Madrid [Tesis Doctoral inédita].

BAZARTE MARTÍNEZ, ALICIA (2016). "Agnus dei, simbolismo". En: Bazarte Martínez, A. et al. (comp.): *Jerónimas de San Lorenzo. Arte, vidas, cera* (pp. 177-204). Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional.

CEA GUTIÉRREZ, ANTONIO (1999). *El Tesoro de las Reliquias. Colección de la Abadía Cisterciense de Cañas*. Logroño: Fundación Caja Rioja.

CONDE LEO, FRANCISCO JAVIER (2020). "El Camarín de la Virgen de las Angustias". En: García Ibáñez, J.M. (Coord.). *Los Gitanos 2020* (pp. 162-167). Sevilla: Hermandad de Los Gitanos.

DE ARTIÑANO, PEDRO (1917). *Catálogo de la Exposición de tejidos españoles anteriores a la introducción del Jacquard*. Madrid: A.G. Mateu.

DE COVARRUBIAS, SEBASTIÁN (1984). *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Ed. Turner (1ª ed., 1611).

FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, ERNESTO. Los Agnusdei de la colección de piezas emblemáticas del Barón de Valdeolivios en Fonz (Huesca), [Anales de la Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía](#), nº 11 (2008), pp. 345-346.

FERNÁNDEZ MARTÍN, MARÍA MERCEDES (1994). *El Arte de la madera de Écija durante el siglo XVIII*. Écija: Ayuntamiento de Écija.

FERNÁNDEZ MARTÍN, MARÍA MERCEDES (2015). "Formas ornamentales de la talla en el Barroco ecijano". En: Rodríguez Miranda M. A. (Coord.). *Nuevas perspectivas sobre el Barroco Andaluz. Arte, Tradición, Ornato y Símbolo* (pp. 69-83). Córdoba: Asociación "Hurtado-Izquierdo".

GARCÍA LEÓN, GERARDO Y MARTÍN OJEDA, MARINA (2018). *Écija Artística. Colección documental, siglos XVI y XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

GARUTI, ALFONSO. (1996). *Corone del Rosario, medaglie devozionali e "Agnus Dei" nelle collezioni dei Cappuccini di Reggio Emilia*. Reggio Emilia: Gianni Bizzocchi.

- HALCÓN, FÁTIMA, ET AL. (2000). *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación El Monte.
- HALCÓN, FÁTIMA (2006). “Evolución y desarrollo del retablo barroco ecijano”. *Actas de las III y IV Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico* (pp. 157-182). Écija: Amigos de Écija.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, JOSÉ, ET AL. (1951). *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, vol. III. Sevilla: Diputación provincial de Sevilla.
- HERRADÓN FIGUEROA, MARÍA ANTONIA “Cera y devoción”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LIV, nº 1 (1999), pp. 207-237.
- HERRERA GARCÍA, FRANCISCO (1995). “Écija como centro artístico. Los tallistas del siglo XVIII”. En: *II Congreso de Historia “Écija en el siglo XVIII”* (pp. 331-340). Écija: Ayuntamiento de Écija.
- HERRERA GARCÍA, FRANCISCO JAVIER (2001). *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII: evolución y difusión del retablo de estípites*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- HALCÓN, FÁTIMA, ET AL. (2000). *El retablo barroco sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Fundación El Monte.
- MARTÍ BONET, JOSEP M. (2015). *Sacra Antiqua*. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.
- MORALES ALFREDO. J. ET AL. (1982). *Inventario Artístico de Sevilla y su provincia*, vol. 1. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SALADRIGAS CHENG, SÍLVIA. “Diseños en el tiempo: Florales (I)”, *Datatèxtil*, n.º 5 (2001), pp. 58-69.
- SÁNCHEZ REYES, GABRIELA (2004). *Relicarios Novohispanos a través de una muestra de los siglos XVI al XVIII*. (Tesis de Maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- SANCHO CORBACHO, ANTONIO (1952, Ed. 1984). *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- VILLA NOGALES FERNANDO Y MIRA CABALLOS ESTEBAN (1992). *Documentos inéditos para la Historia del Arte de la provincia de Sevilla: Siglos XVI al XVIII*. Sevilla: s. n.

# MARTÍN DE OCHOA, MAESTRO DE CANTERÍA. VISIONES Y REVISIONES

MARTÍN DE OCHOA, ARCHITECT. VISIONS AND REVIEWS

Juan Luque Carrillo, Universidad de Córdoba

Recibido: 17/05/2022

Aceptado: 30/06/2022

**RESUMEN:** Martín de Ochoa (Ca. 1516-1580) fue un maestro y oficial de cantería cordobés que trabajó en los años centrales del siglo XVI al servicio de las principales empresas constructivas y élites sociales que patrocinaron algunos de los monumentos más sobresalientes de la Córdoba humanista. Padre del también maestro cantero Juan de Ochoa, su trayectoria profesional cobró una especial proyección a partir de la década de 1570, gracias a los trabajos mancomunados con su hijo, vinculados con órdenes religiosas, y a su particular relación con el cabildo catedralicio cordobés. Las numerosas referencias documentales localizadas en el Archivo Histórico Provincial de la ciudad, ayudan a fijar su personalidad y a datar sus principales obras.

**PALABRAS CLAVE:** Martín de Ochoa, Córdoba, Siglo XVI, arquitectura del Renacimiento, cantería.

**ABSTRACT:** Martín de Ochoa (Ca. 1516-1580) was an architect from Córdoba who worked in the mid-16<sup>th</sup> Century at the service of the main construction companies and social elites who sponsored some of the most outstanding monuments of humanistic Córdoba. Father of the also architect Juan de Ochoa, his professional career took on a special projection from the 1570s on, due to the joint work with his son, linked to religious orders, and his particular relationship with the Cordovan cathedral chapter. The numerous documentary references located in the Provincial Historical Archive of the city help establish his personality and date his main works.

**KEYWORDS:** Martin de Ochoa, Córdoba, 16th Century, Renaissance architecture, stonework.



## INTRODUCCIÓN

De la abundante nómina de maestros canteros activos en Córdoba en los dos últimos tercios del siglo XVI, la investigación va destacando cada vez más la figura de Martín de Ochoa. Pese a ser una de las figuras aún menos conocidas del panorama arquitectónico quinientista andaluz, la personalidad artística de este maestro desempeñó un papel fundamental en el desarrollo y evolución de la corriente clasicista en la ciudad de Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVI, momento de gran desarrollo económico, vitalidad demográfica y auge cultural en la urbe. Su estilo y lenguaje constructivo entroncan directamente con los postulados y directrices artísticas del Renacimiento, si bien la mayor parte de su obra no ha logrado sobrevivir a los avatares del tiempo, conservándose un porcentaje muy reducido del total de su producción.

Sin embargo, su identidad personal y características artísticas han sido recientemente analizadas en la obra *Juan de Ochoa. 1554-1606* (Luque, 2020), monografía centrada en el estudio detallado de la biografía y producción arquitectónica de su hijo Juan quien, lógicamente, conoció y aprendió el arte de la cantería de manos de su padre. Así, al narrar la infancia y años de juventud de Juan de Ochoa, el autor menciona a su padre como figura instructora y plantea un breve análisis de su producción, reconociéndole ya dentro de la profesión como “maestro cantero”, en la doble acepción del término: la literal, que respondía al título ostentado dentro de la práctica de la construcción, y la de un cabeza de profesión que, junto a su hijo Juan, supo evolucionar estilísticamente y adaptarse a los cambios estéticos que exigía el transcurso de la centuria.

Influenciado por las corrientes humanistas de mediados del Quinientos, Martín de Ochoa aseguró la continuación de los talleres de cantería existentes desde el final de la Edad Media en Córdoba, renovados ahora oportunamente con nuevos elementos formales y soluciones constructivas que marcaron el cambio definitivo de la anterior tradición arquitectónica medieval a las nuevas propuestas modernas. Su vida y trayectoria profesional pueden considerarse, por tanto, un reflejo del característico *modus vivendi* de la mayoría de los maestros canteros que participaron en el desarrollo de la arquitectura del siglo XVI, especialmente en el ámbito religioso para el caso concreto de Martín de Ochoa, como comprobaremos a continuación.

El objetivo del presente artículo es, por un lado, reunir todas las noticias documentales sobre el maestro recientemente descubiertas, permitiendo perfilar su identidad y personalidad artística y, de este modo, por otro lado, subsanar algunos errores historiográficos sostenidos por la bibliografía cordobesa del siglo XX.

## ORÍGENES DE LA PROFESIÓN

Uno de los aspectos más interesantes es el de conocer cuándo y dónde nació el maestro. Aunque de momento no hemos hallado su partida bautismal, se sabe que sus padres fueron Juan de Ochoa e Inés Álvarez, quienes probablemente estaban vecindados en los alrededores de la catedral cordobesa. Martín de Ochoa debió nacer

hacia 1516 pues, según su propio testimonio, en 1573 tenía 57 años<sup>54</sup>. En cuanto a su domicilio, probablemente se ubicó en la collación de Santa María, en la zona conocida como de la Judería, localizada en la zona noroeste de la Catedral, cercana a su vez a la antigua muralla medieval de la ciudad y a la Puerta de Almodóvar. Sin embargo, no es fácil delimitar con precisión el lugar concreto en que vivió, ni si el artista cambió de vivienda en estos primeros años de su infancia donde, al vivir aún en el hogar de los padres, no hemos hallado referencias documentales.

Más adelante, durante la adolescencia y primeros años de madurez, el joven Martín conoció el ambiente artístico de la ciudad de Córdoba, su auge intelectual y otras características específicas que propiciaron un contexto cultural muy singular en el que también participaron, de un modo muy decisivo, algunos artistas procedentes del norte de Italia y de Flandes (Aranda, 1984: 103). Concretamente, Martín de Ochoa debió sentirse atraído por el arte del corte de la piedra y, aunque carecemos nuevamente de noticias documentales, es posible que concertara su aprendizaje artístico durante una serie de años junto a algún destacado cantero de la Córdoba del primer tercio del Quinientos, probablemente Gonzalo Rodríguez o Hernán Ruiz I, cuyos planteamientos e ideas arquitectónicas expresaron la transición de la tradición canteril medieval, a la de época Moderna (Rosas Alcántara, 2003: 26-34).

En general, son muy pocas las noticias que se conocen de Martín de Ochoa, especialmente en esta etapa de iniciación en la profesión, destacando únicamente los escasos testimonios que nos han sido proporcionados por algunos contratos de obras y, sobre todo, por el testamento del artista, otorgado en 1573, sobre el que volveremos más adelante.

Sin embargo, hacia 1550 ya debería haber alcanzado la maestría en el oficio, pues es por esta fecha cuando contrae matrimonio con la joven Ana Méndez y funda su hogar en la actual calle Judíos, muy cerca del antiguo hospital de hidrófobos de Santa Quiteria. Fruto de este enlace nació una niña a la que sus padres llamaron Mariana, de la cual no se ha localizado la partida bautismal. Años después nacieron otros dos hijos, varones en este caso: Juan, en 1554, y Leonardo en 1556, ambos bautizados en la Parroquia de El Sagrario de la Catedral. El primero fue apadrinado por los canónigos Melchor de Pineda y Cristóbal de Mesa<sup>55</sup>, mientras que a Leonardo lo apadrinaron Juan de Clavijo y Antonio Mohedano de Saavedra, también canónigos los dos y, en ambos casos, las religiosas Francisca y María de Valenzuela como madrinas (Valverde, 1970: s/p).

Años después, el arquitecto decidió cambiar de domicilio y arrendar a Diego de Toledo, sedero, una parte de su vivienda en la Calleja de los Ángeles, también en la collación de Santa María, donde vivió junto a su esposa e hijos durante los años 1555 a 1557<sup>56</sup>. Aunque no sabemos con certeza cuál pudo ser la intención del artista al realizar este cambio de hogar, es posible pensar en una precaria situación económica que le obligara a compartir vivienda junto a otra familia de semejante posición social.

---

<sup>54</sup> Archivo Histórico Provincial de Córdoba (en adelante A.H.P.C.). Protocolos Notariales. 1573. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

<sup>55</sup> Archivo Parroquia del Sagrario de Córdoba (en adelante A.P.S.C.). Libro de bautizos. 1550-1559. L I. Fol. 149 vto.

<sup>56</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1555. Oficio 31. Gonzalo de Toledo. 9962-P. Fol. 284.

El apogeo que en el terreno sociocultural había experimentado la ciudad de Córdoba durante los dos primeros tercios del siglo XVI, parece declinar un tanto en los últimos treinta años del siglo, y se irá acentuando esta decadencia a medida que se acercan los años finales de la centuria, momento en que el hijo -Juan-, desarrolló su trayectoria fundamentalmente al servicio de las obras del consistorio municipal y cabildo catedralicio. Este decaimiento puede detectarse especialmente en el ambiente artístico; apenas se conservan referencias a maestros canteros de cierta relevancia en la Córdoba de este momento, si bien todavía queda terreno sin explorar en los archivos de la ciudad, lo que pudiera arrojar más luz sobre este interesante periodo. De este estancamiento no se saldrá hasta ya bien entrado el siglo XVII, cuando de nuevo Córdoba ocupe un papel importante dentro del panorama artístico que conforma el barroco andaluz.

Es posible pensar que esta crisis de valoración artística fuese el motivo de que artistas de limitadas posibilidades, con reducidas clientelas y encargos de escaso valor, se viesan abocados a buscar nuevas perspectivas, e incluso oficios en algunos casos, que les permitiese mantener de un modo digno sus precarias situaciones familiares. Esta necesidad de recurrir a otros medios de subsistencia parece alejar bastante a estos hombres del prototipo de lo que había llegado a considerarse como el artista ideal del Renacimiento. Esta realidad aleja a los maestros cordobeses de dicho concepto; mientras el artista italiano era una persona muy considerada en su círculo, con alta estimación de sí misma, los artistas de la Córdoba del siglo XVI se nos muestran todavía muy vinculados a la concepción artesanal, donde se había dado con mayor frecuencia el hecho de dedicarse a varias ocupaciones simultáneas, a veces dispares entre sí.

Y este debió ser el caso de Martín de Ochoa, cuyos encargos no debieron ser ni abundantes, ni suficientemente rentables, hasta el punto de tener que decidirse a buscar otra alternativa que le fuese compatible con sus trabajos y que le proporcionase al mismo tiempo un medio eficaz para reforzar su economía familiar. Por ello, a partir de 1557 encontramos también al maestro como encargado de mantenimiento y cuidado de la fábrica de la catedral cordobesa, al servicio del obispo don Diego de Álava y Esquivel (Gómez, 1778: 464), un trabajo que, en cierto modo, le mantuvo en contacto con el mundo de la construcción y de la estereotomía, aunque sin intervenir en las decisiones y trabajos del maestro mayor de obras, en este momento Hernán Ruiz II (Morales, 1996: 36), quien acaparó la mayoría de los encargos y ostentó los principales cargos directivos en la ciudad, incluso durante sus frecuentes ausencias debidas a sus trabajos en otras capitales andaluzas.

## **LOS AÑOS DE LA CATEDRAL**

De este modo, en 1557 Martín de Ochoa legalizó la escritura de contrato de obras para el mantenimiento de la fábrica catedralicia cordobesa, según la cual era obligación del arquitecto barrer y regar todos los sábados lo enladrillado y terrizo de la construcción, desde los grandes arcos de herradura que comunican las naves con el Patio de los Naranjos, hasta el muro sur del edificio, incluyendo las obras de las capillas perimetrales, altares exentos y, de manera especial, los trabajos de

levantamiento de los pilares y muros del crucero y coro, asegurando de este modo el estado óptimo y estabilidad de sus materiales; adecentamiento de los pavimentos y abastecimiento de agua, arena, herramientas y los restantes materiales necesarios para abordar los trabajos.

Otra de las obligaciones que contrajo el maestro fue encender el brasero de la entonces sala capitular en la desaparecida capilla de San Clemente, durante los fríos meses de invierno para que, reunidos en las largas jornadas de cabildo regular, los canónigos pudieran abordar cómodamente los temas concernientes a la catedral y sus necesidades. Finalmente, también se hace referencia al trabajo de conservación del mobiliario litúrgico distribuido entre las distintas dependencias capitulares, en este momento muy inferior si se compara con el porcentaje actual adquirido, sobre todo, a partir del siglo XVII, más las dádivas particulares de obispos y piezas donadas por fundadores de capillas panteones. Y todo ello a cambio de los frutos extraídos de las tres huertas capitulares del Patio de los Naranjos, junto al muro oriental de la antigua mezquita ampliada por Almanzor; esto es, las recolecciones de hortalizas, naranjas, limones y otros frutos con los que el maestro podía abastecer de alimentos a su familia, o bien negociar sus precios en el mercado para obtener mayores recompensas<sup>57</sup>.

Por entonces, Martín de Ochoa continuaba viviendo en la mencionada Calleja de los Ángeles. Su esposa, Ana Méndez de Mora, era hija de Alonso Escobedo, jurado, y de Francisca Méndez de Mora, naturales de Granada, aunque vecinos en la misma collación de Santa María. Previamente la joven aportó al matrimonio una dote valorada en 48.000 maravedíes, lo que debió constituir una importante ayuda para la economía del arquitecto<sup>58</sup>. Por razones que desconocemos, la joven desposada abandonó desde pequeña el apellido Escobedo, para apellidarse Méndez; es posible que esta decisión se debiera al mayor prestigio de que gozaba este apellido en Córdoba, donde era considerado uno de los de mayor prestancia y antigüedad, que acaso pudo pertenecer a algún miembro destacado de su familia.

Rápidamente, los canónigos de la catedral comenzaron a valorar los esfuerzos e implicación de Martín de Ochoa en su trabajo confiado. La buena actitud profesional del maestro y sus relaciones, cada vez más estrechas, con algunos de los sacerdotes que patrocinaron las construcciones de sus capillas funerarias, alentaron la participación del artista en otros proyectos y encargos relacionados con temas específicos de construcción y diseño de espacios, junto a otros maestros y oficiales que trabajaron, también en la Catedral, bajo las órdenes del maestro mayor Hernán Ruiz II.

Tiempo después, en 1560, Martín de Ochoa contrató con el racionero don Francisco de Góngora, las obras para retundir los muros y reforzar los paramentos de la desaparecida capilla de san Jorge de la Catedral, trabajo concertado por 45 ducados y en el que también participaron los canteros Alonso Sánchez, Antón de Huertas, Juan Martínez, Jerónimo Carrasquilla y Juan de Trujillo, todos ellos naturales y

---

<sup>57</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1557. Oficio 31. Gonzalo de Molina. 9961-P, s/f.

<sup>58</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.



vecinos de Córdoba<sup>59</sup>. Concretamente el trabajo consistió en retundir los cuatro ángulos del espacio, respetando el arranque del vano del ventanal del muro occidental, y moldurar la cornisa y elementos sustentantes, según criterio del propio patrocinador, don Francisco de Góngora. Dicha labor también debía aplicarse al arco toral, próximo al costado del cimborrio, enluciendo además desde la cornisa del andén alto, hasta los tejados, incluyendo los paramentos exteriores de la capilla. Finalmente, en las condiciones del contrato también se hace mención al montaje y desmontaje de los andamios, que debían correr a costa de los maestros canteros, encargándose por otro lado la propia catedral del abastecimiento de materiales, maderas, clavos, sogas y yeso<sup>60</sup>.

Más adelante, según una escritura notarial fechada el 2 de diciembre de 1562, Martín de Ochoa concertó de nuevo con don Francisco de Góngora la cubrición de una nave de la catedral que se hallaba al descubierto, para lo cual debía en primer lugar, terminar de levantar los muros hasta el arranque de la cubierta y cerrar el espacio mediante una sencilla bóveda de cañón, por el precio de 39.000 maravedíes<sup>61</sup>. El documento notarial no resulta demasiado esclarecedor, pues no indica con precisión la nave de la que se trata, refiriéndose únicamente a ella como “*una de las nabes de las questan por cubrir y questa junto a la que se cubrio aora de la forma y manera y ancho a las demas [...]*”<sup>62</sup>, sin especificar tramo, capillas colindantes, o distancia aproximada respecto a la capilla mayor. Todo el trabajo fue en cantería, según un modelo y trazas que dictó Hernán Ruiz II y que incluía la labra de varias ventanas para solventar los problemas de falta de luz interior<sup>63</sup>.

Con toda probabilidad el maestro, que contaba a la sazón 35-40 años, fue reforzando cada vez más la estabilidad y economía familiar, motivo por el que creemos que abandonó el hogar compartido con Diego de Toledo y arrendó una vivienda propia, también cerca de la Catedral, donde comenzó una nueva etapa de mayor desahogo económico y prestigio social. Sin embargo, en 1565, la familia Ochoa Méndez decidió mudarse de nuevo, en esta ocasión a la collación de *Omnium Sanctorum*, donde permaneció hasta el fin de sus días. Pero lejos de alcanzar la deseada felicidad y estabilidad familiar, durante los meses del cambio de domicilio, los jóvenes Leonardo y Mariana fallecieron, dejando a Juan sin hermanos y convirtiéndolo en el nuevo primogénito de la familia<sup>64</sup>. No tenemos noticia específica acerca de las posibles causas que produjeron ambas muertes, aunque podría aventurarse la hipótesis de que éstas fuesen ocasionadas por algún brote de peste. En efecto, durante todo el siglo XVI, se documentan en la ciudad de Córdoba varias epidemias, algunas de las cuales resultaron de especial virulencia, como la que se desató en los últimos años y se extendió hasta 1601-1602, cuya consecuencia más inmediata fue el notable

---

<sup>59</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1560. Oficio 37. Gonzalo Fernández de Córdoba. 9036-P, fols. 700-703.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1562. Oficio 2. Lorenzo de Casas. 16556-P, fols. 76-78.

<sup>62</sup> *Ídem*.

<sup>63</sup> Durante la fase constructiva, el peso del abovedamiento fue soportado por una cimbra de madera que, tras el montaje de las dovelas y de la clave, quedó desarmada, completando los espacios con tabiques y retundiendo toda la fábrica finalmente con yeso y cal.

<sup>64</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

diezmo de la población (Fortea, 1981: 55). Podría pensarse, pues, que tanto Mariana como Leonardo, fuesen víctimas de algunas de estas enfermedades mortales en la época.

No obstante, muy pronto, la familia de Martín se vio de nuevo aumentada con la llegada de nuevos hijos: en agosto de 1567 nació Andrés<sup>65</sup>, que recibió el sacramento del bautismo el 8 de agosto en la parroquia de *Omnium Sanctorum*. Dos años después, el 29 de agosto de 1569, fue bautizado Jerónimo, también en la misma iglesia, apadrinado por Diego de Cañete, calcetero, y su mujer Isabel García<sup>66</sup>. Finalmente, en 1572 nació una niña a la que llamaron Isabel. Por lo tanto, la familia quedó nuevamente estructurada y constituida por Juan, Andrés, Jerónimo e Isabel, habiendo además Méndez vencido con éxito una enfermedad de la que no se especifica detalle alguno en la documentación pero que parecía anunciar un inminente óbito.

Aún así, el temor de la mortalidad infantil seguía amenazando la estabilidad familiar y, entre 1567 y 1573, se manifestó severamente en los dos pequeños varones Andrés y Jerónimo, quienes cayeron enfermos de gravedad y fallecieron en edades comprendidas entre los 3 y 5 años respectivamente<sup>67</sup>. Mientras tanto, Juan crecía en edad y en amor hacia la profesión paterna, la cantería, comenzando desde muy joven su instrucción y proceso de aprendizaje artístico de la mano, precisamente, de Martín, quien le inculcó la importancia del dibujo como paso previo de la construcción y la selección de los materiales apropiados para cada tipo de diseño y obra, además de otras cuestiones específicamente prácticas como el orden espacial, las distancias, dimensiones y distribuciones de los volúmenes, sus decoraciones y efectos ópticos.

Profesionalmente fueron, pues, los años de mayor auge y actividad constructiva de Martín de Ochoa, si bien en el ámbito personal-familiar las circunstancias no resultaron favorables, ni esperanzadoras, en un contexto marcado por el temor ante la enfermedad y su elevado porcentaje de mortalidad infantil. Precisamente, para combatir su angustia y dolor por la pérdida de sus hijos, Martín de Ochoa centró sus esfuerzos en la profesión y se refugió en la entrega diaria a su trabajo y a satisfacer, por tanto, las demandas de sus mecenas y patrocinadores. De este modo, las labores de labra de las más de 2.000 varas de sillares para la fábrica de la famosa Puerta del Puente, concertadas con el cantero Tomás de Osma, mantuvieron a Martín de Ochoa en continuo trabajo y firme dedicación, bajo las indicaciones del maestro mayor de obras Hernán Ruiz III, quien dirigía el proyecto desde mediados de la década de 1570 (**Fig. 1**)<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> Archivo Parroquia San Juan y todos los santos, Córdoba (en adelante A.P.S.J.T.S.C.). Libro de bautizos. 1545-1571. L. I. Fol. 130.

<sup>66</sup> *Ibid.* Fol. 141.

<sup>67</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Oficio 9. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

<sup>68</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1572. Oficio 37. Gonzalo Fernández de Córdoba. 9048-P, fol. 1378.

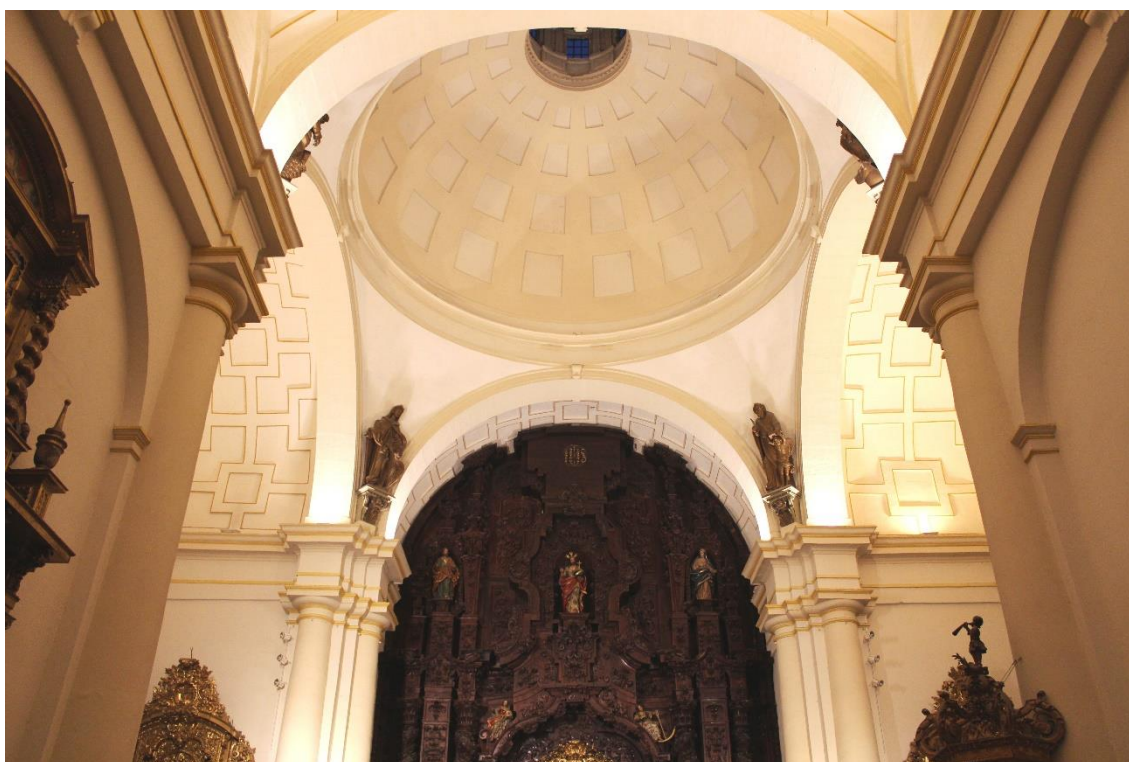


**Fig. 1.** *Puerta del Puente*, Córdoba. Hernán Ruiz III *et alt.* Último tercio del siglo XVI. Foto: Juan Luque Carrillo [JLUC].

No obstante, su obra más emblemática y expectante, donde el maestro demostró sobradamente su genio arquitectónico e intuición espacial, fue la capilla mayor de la iglesia de San Salvador y Santo Domingo de Silos, antiguo templo jesuítico que se abre a la famosa plaza cordobesa de la Compañía, obra concertada en 1572 en colaboración del arquitecto Miguel Sánchez y cuyo trabajo consistió en la labra de los cuatro grandes pilastrones adosados a los muros del presbiterio y crucero<sup>69</sup>. Cada pilar aparece colocado en un ángulo del cuadrado que se genera al sumar los espacios de la capilla mayor y crucero, colocados intencionadamente para resaltar el escenario donde tiene lugar la celebración eucarística (**Fig. 2**). Son pilares cruciformes, de orden colosal, compuestos por dos columnas levantadas a partir de un sólido basamento formado por dos cuerpos de diferentes alturas, con decoración labrada de cuadrados y rectángulos. Siguiendo el tradicional esquema y modelo clásicos, éstas muestran una basa con dos cuerpos, uno inferior convexo, y el superior cóncavo. El fuste es liso y presenta sección circular, con un diámetro que va aumentando hasta producir un ligero ensanchamiento, o éntasis, decreciendo luego hacia el extremo superior, donde puede observarse un capitel toscano. Finalmente, sobre la columna recorre un entablamento compuesto de arquitrabe y un friso de marcado clasicismo

<sup>69</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1572. Oficio 3. Alonso de Vallines. 16316-P, fols. 682-685.

que recuerda algunos de los modelos arquitectónicos recogidos por Hernán Ruiz II en su *Libro de Arquitectura* (Navascués, 1989).



**Fig. 2.** *Iglesia de San Salvador y Santo Domingo de Silos, Córdoba (det. crucero).* Martín de Ochoa y Miguel Sánchez. 1572. Foto: JLC.

Con esta destacada intervención en la antigua iglesia de los jesuitas, Martín de Ochoa perfeccionó su impronta y características del lenguaje artístico que desarrolló hasta sus trabajos finales durante el último tercio de la centuria; sin duda, un legado de notable categoría estética que su hijo Juan supo advertir, interpretar y recrear -aunque ya con un estilo más evolucionado- en su obra clasicista de orientación italianizada con la que puso fin a la corriente renacentista en la ciudad de Córdoba durante los primeros años del Seiscientos.

## **TESTAMENTO Y FALLECIMIENTO DEL ARTISTA**

Tras concluir en 1573 los trabajos en el templo jesuíta, Martín de Ochoa debió empezar a sentirse enfermo y mayor, lo que le hizo pensar que su fin probablemente estaría próximo. El artista había cumplido 57 años y su salud comenzó a resentirse de una vida relativamente larga y de entrega diaria al trabajo. Debó pensar en la familia, en su esposa y sus dos hijos, y por ello decidió ir al escribano correspondiente para redactar su testamento, en el que instituyó por herederos a sus hijos Juan e Isabel



y nombró albaceas a su esposa y a su compadre Diego Cañete<sup>70</sup>. El documento resulta muy interesante, tanto desde el punto de vista biográfico, como del artístico, ya que a través de él hemos podido conocer la existencia de otras obras de su mano, de las que hasta ahora no habíamos tenido otra referencia documental.

Por lo que se refiere al aspecto biográfico, el testamento de Martín de Ochoa nos ha proporcionado una serie de datos de gran valor para el mejor conocimiento de su vida, muchos de los cuales ya han sido expuestos en su lugar oportuno (fecha de nacimiento, domicilios, relaciones profesionales con otros canteros, etc.). Asimismo, nos revela que el arquitecto era hombre de profundas creencias religiosas, vinculado a cofradías como la de Nuestra Señora de Belén, que por entonces residía en la ermita de la misma advocación en el Alcázar Viejo, y que reunió a un nutrido número de hermanos relacionados con los principales gremios artísticos, a quienes ruega que, en el día de su funeral, acompañasen honradamente su cadáver y ofrecieran por su alma las misas que estimaran oportunas (Aranda, 1984: 258). De igual modo, expresa su deseo de recibir sepultura en el panteón de su citado compadre, en el convento de la Santísima Trinidad, concretamente en la capilla de Nuestro Señor, donde ya descansaban los restos de la esposa y otros familiares de Cañete. Dispuso además para el día del entierro una misa de réquiem cantada con vigilia y responso, en el mismo convento de la Trinidad, más nueve misas celebradas en los días sucesivos; y otras tantas, más adelante, repartidas entre la Parroquia de *Omnium Sanctorum* y el Convento de la Victoria, por su alma y las de sus difuntos padres.

El gran cariño que el arquitecto había profesado a su esposa durante los más de veinte años de su matrimonio quedó también reflejado en este documento pues, además de nombrarla albacea testamentaria y tutora de sus hijos, le mandó como legado una serie de bienes con los que la viuda podría ver cubiertas sus necesidades más inmediatas, destacando especialmente unas casas vinculadas a la capellanía fundada y dotada por don Rodrigo Alonso de Gahete, ubicadas en la misma collación de *Omnium Sanctorum* y arrendadas, en el momento de la testación, a don Luis de Godoy<sup>71</sup>. El afecto de los esposos quedó especialmente de manifiesto en una de las frases dictadas por el arquitecto: “*qyero y mando que en el dia que yo fallezca la dicha my mujer sea pagada y entregada de la dicha su dote y rrentas de lo mejor parado de mys bienes y no paren la dilacion quel derecho qyera por cosa alguna [...]*”<sup>72</sup>, comprometidas y esperanzadoras palabras de las que se desprende el sentimiento de comprensión y la armonía que siempre reinó entre la familia.

En cuanto a su labor artística, también encontramos en el testamento una serie de noticias interesantes que nos ayudan a completar su perfil profesional, como es el caso de los trabajos en cantería que el maestro llevó a cabo en la casa de don Juan Pérez de Castillejo, y por los que el señor aún debía a Ochoa 24 ducados y 14.000 maravedíes<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

<sup>71</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1573. Alonso Rodríguez de la Cruz. 15099-P, fols. 232 vto.-235 vto.

<sup>72</sup> *Ídem.*

<sup>73</sup> *Ídem.*

Paralelamente, también se citan otros trabajos de cierta relevancia y magnitud, como las obras en la parroquia de la localidad de Villanueva del Rey, fábrica que tenía a su cargo, con proyecto, escritura y condiciones que el maestro afirmaba poseer en un arca custodiada en su propia casa. En referencia a esta obra, Martín de Ochoa nombra en el documento a su hijo Juan colaborador y le confía su terminación, “*por que asy es my voluntad y por el amor que le tengo [...]*”<sup>74</sup>. A continuación, menciona su intervención en la reparación del Molino de Martos, de la cual aún faltaban por cobrar seis ducados y, finalmente, manda que se cobren nueve reales que la fábrica de la parroquia de San Andrés le debía por unas libranzas dadas por Francisco de Molina, más veintidós piezas de cantería labradas por su hijo Juan, valoradas cada una en real y medio<sup>75</sup>.



**Fig. 3.** *Antiguo balcón de la capilla de san Clemente, Catedral, Córdoba. Hernán Ruiz III. Último tercio del siglo XVI. Foto: JLC.*

Sin embargo, y a pesar del convencimiento de su próximo fin, el maestro logró recuperarse y vencer el malestar inmediato que le obligó a testar, logrando aún vivir con su esposa e hijos algunos años más. De este modo, recuperado de la enfermedad, aparece de nuevo Martín de Ochoa el 24 de febrero de 1574, concertando la construcción de la planta alta del claustro del convento de San Agustín, cuyo diseño

<sup>74</sup> *Ídem.*

<sup>75</sup> *Ídem.*

se debió a Hernán Ruiz III y el dibujo, a su hijo Juan<sup>76</sup>. Para esta ocasión, el modelo tomado fue el balcón en cantería diseñado por Hernán Ruiz III y construido en el muro sur de la antigua capilla de san Clemente de la Catedral, obra de gran originalidad en su diseño donde la serliana se convierte en el elemento protagonista de la balaustrada, según los modelos propuestos por su padre en los muros de los brazos norte y sur del crucero, y quizá en la expectante serliana labrada frente a la portada del trascoro (**Fig. 3**).

Centrándonos en la obra del claustro de San Agustín, Martín de Ochoa se comprometió a iniciar el trabajo el 1 de marzo de 1574, para finalizarlo en el plazo de tres meses, por la cantidad de 72 ducados (Aranda, 1995: 7-64). Tiempo después, el 16 de junio de 1574, Ochoa recibió un nuevo proyecto por parte del prior fray Hernando de Peralta, que consistió en la construcción de una fuente de jaspe rojo para el centro del referido claustro, por el precio de 100 ducados<sup>77</sup>. Las condiciones pactadas en el contrato nos ayudan a conocer de manera aproximada las características de la obra, tratándose de una monumental pieza con taza de dos varas de diámetro, cuatro cabezas de leones repartidas en los ángulos y el saltador de agua en el centro, con una altura total no superior a la media vara<sup>78</sup>. Y con toda probabilidad, esta sí debió ser la última obra del maestro, pues no hemos vuelto a encontrar referencias a encargos, ni nuevos contratos de obras, posteriores a estos dos trabajos en el convento agustino.

Dedicado, pues, a sus ocupaciones y tareas diarias, Martín de Ochoa terminó sus días en su vivienda del barrio de *Omnium Sanctorum*. En esta misma collación su hijo Juan había fijado también su residencia, tras haber contraído matrimonio con su primera esposa, María de Gibaja, de cuyo enlace nacieron dos hijos: Francisca en 1580, y Luís algunos años después (Luque Carrillo, 2021: 57-74).

Es posible que la muerte sobreviniera a Martín de Ochoa entre 1580 y 1582, pues en un poder notarial otorgado por Ana Méndez el 7 de agosto de 1582, ésta se declara ya “*viuda de Martin de Ochoa, maestro de la cantería [...]*”<sup>79</sup>. Años después, cuando Méndez parecía recuperarse de la pérdida de su difunto marido, un inesperado y fatal episodio volvió a golpear su destino. Nuevamente, víctima de la elevada tasa de mortalidad, la joven Isabel enfermó y falleció seguramente sin alcanzar la mayoría de edad. Era ya el quinto hijo que Ana hubo de enterrar, en esta ocasión además sin su marido, y el intenso dolor terminó marcando su ancianidad. Fue entonces cuando Juan propuso a su madre la idea de que se trasladara a vivir a su hogar, junto a su esposa e hijos, y ella accedió a la propuesta. Pero a pesar de su delicada salud, Ana destacó por su especial longevidad, hasta el punto de que, tras la muerte de su hijo Juan en octubre de 1606, siguió aún viviendo algún tiempo más, al amparo y con los cuidados de su nuera, María de Clavijo, quien se ocupó de ella hasta el fin de sus días.

---

<sup>76</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fols. 114-115 vto.

<sup>77</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1574. Oficio 1. Luis Núñez de Toledo. 16751-P, fols. 394 vto.-395.

<sup>78</sup> *Ídem*.

<sup>79</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1582. Oficio 7. Melchor de Córdoba. 15320-P, fols. 107 vto.-108.

El testamento de Ana Méndez, otorgado en 1557, plantea una serie de datos e información relevante que describen y hacen referencia a la circunstancia que atravesaba la familia Ochoa Méndez en ese determinado momento, a mediados del siglo XVI, cuando la situación era muy distinta a la de 1606. Al creer inminente su muerte en 1557, Ana Méndez manifestó entonces su deseo de ser sepultada en la cripta de las religiosas del Espíritu Santo, en el muro occidental de la catedral cordobesa, junto a la capilla de San Antón<sup>80</sup>. El estudio del documento nos revela que se trataba de una mujer sumamente religiosa, disponiendo para el día de su entierro una misa de réquiem cantada con vigilia y responso, más nueve misas celebradas en los días sucesivos; y otras tantas, más adelante, repartidas entre los conventos de Nuestra Señora de la Victoria y el de Madre de Dios, por su alma y las de sus difuntos padres.

De igual modo, destinó un real al cabildo de la Catedral, en agradecimiento por la administración de los sacramentos y, para el Monasterio de la Santísima Trinidad de la ciudad, dos maravedíes *“que an de yr a la rrendicion de los criptianos questan cautibos en tierras de moros [...]”*<sup>81</sup>. El gran cariño y afecto que Méndez había sentido por las hermanas religiosas de la Casa del Espíritu Santo, nuevamente quedó reflejado en este documento donde son beneficiadas con varias prendas de ajuar doméstico para el servicio de su comunidad, indicando además la cantidad de nueve reales que afirmaba deberles en concepto de unos paños de lienzo adquiridos en días anteriores<sup>82</sup>.

Por entonces Méndez instituyó como herederos a sus hijos Juan, Leonardo y Mariana, y nombró albaceas testamentarios a su esposo Martín y a Francisco de Molina, cantero. Sin embargo, esa cercana muerte no llegó a producirse en aquel momento, sino que se retrasó más de medio siglo, debiendo Méndez enfrentarse entonces al duro azote marcado por la sombra de las enfermedades y defunciones de sus cinco hijos, su marido y de varios nietos.

Sin duda, un testimonio de gran valentía y superación personal vinculado a esta familia de tradición canteril, en una Córdoba que evolucionaba estilísticamente según las corrientes humanistas italianizadas, enriqueciéndose con expectantes edificaciones civiles y religiosas y creando una conciencia y concepción artísticas cada vez más modernas y, por tanto, también más alejadas de los tradicionales convencionalismos del Medievo que sucumbieron definitivamente durante la segunda mitad del Quinientos y sembraron las bases de la cultura de la Modernidad.

Finalmente, a modo de conclusión, queremos referirnos al importante papel ejercido por Martín de Ochoa en la formación e instrucción artística de su hijo, Juan de Ochoa, quien concluyó entre finales del siglo XVI y principios del XVII los trabajos de cubrición del crucero y coro de la catedral cordobesa, además de otros trabajos religiosos y civiles de gran envergadura, donde manifestó su influencia paterna y ese particular genio e intuición arquitectónica cultivados, desde sus orígenes, en el hogar familiar donde Martín, además de esposo y padre de familia, fue un fiel maestro,

---

<sup>80</sup> A.H.P.C. Protocolos Notariales. 1557. Oficio 1. Alonso de Toledo. 16807-P, fols. 464-465 vto.

<sup>81</sup> *Ídem.*

<sup>82</sup> *Ídem.*



difusor y promotor del arte de la cantería en la Córdoba humanista del siglo XVI. Confiemos en que la revisión documental nos ayude a seguir ampliando su catálogo y a situar su labor profesional en el lugar que justamente le pertenece dentro del amplio mundo de la arquitectura cordobesa del segundo tercio del Quinientos.

## BIBLIOGRAFÍA

ARANDA, J. (1984). *La Época Moderna (1517-1808)*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

ARANDA, J. (1995). “El Convento de San Agustín de Córdoba durante los siglos XVI y XVII”, en: Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.): *Actas del Simposium monjes y monasterios españoles* (pp. 7-64). San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.

FORTEA, J. I. (1981). *Córdoba en el siglo XVI: las bases demográficas y económicas de una expansión urbana*. Córdoba: Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros.

GÓMEZ, J. (1778). *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*. Tomo II. Córdoba: Oficina de D. Juan Rodríguez.

LUQUE CARRILLO, J. (2020). *El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial.

LUQUE CARRILLO, J. “Nuevos datos para la biografía de Juan de Ochoa, maestro cantero cordobés del Quinientos”, *Accadere. Revista de Historia del Arte*, nº 2 (2021), pp. 57-74.

MORALES, A. (1996). *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal.

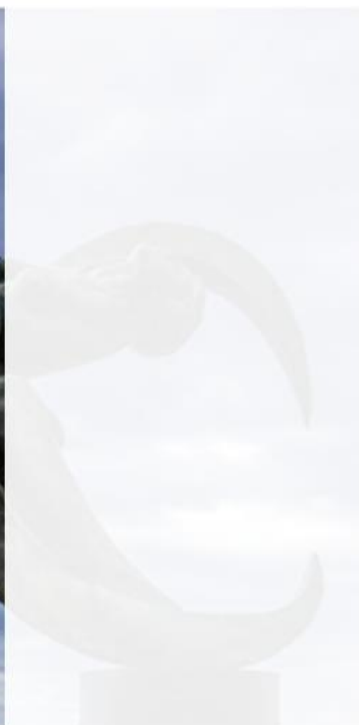
NAVASCUÉS, P. (1989). *El libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

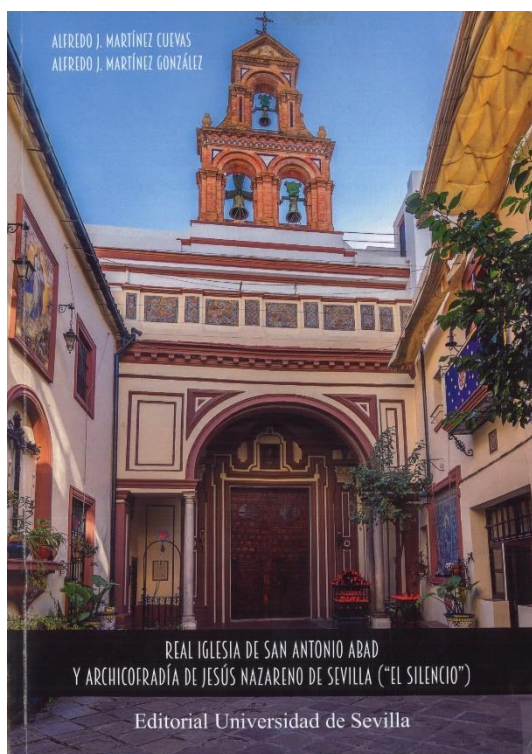
ROSAS ALCÁNTARA, E. “Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos”, *Revista Arte, arqueología e historia*, nº 10 (2003), pp. 26-34.

VALVERDE MADRID, J. “Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa”, *Revista Omeya*, nº 14 (1970), s/p.



# RESEÑAS





Martínez Cuevas, Alfredo J.; Martínez González, Alfredo J. Real Iglesia de San Antonio Abad y Archicofradía de Jesús Nazareno de Sevilla (“El Silencio”). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2021. 392 págs. ISBN: 978-84-472-3127-0.

Sigamos la invitación de Rafael Roblas Caride y accedamos al atrio de San Antonio Abad. Despojémonos del mundanal ruido para acompasar el pulso y el alma antes de cruzar el dintel de la iglesia. E interioricemos la cita de José M.<sup>a</sup> Cabeza Méndez que irradia todo el libro: “Los edificios hablan. Hay que saber escucharlos”.

Fíjense en la hermosura de la portada del libro: ¿caso está pintada? No: es el tiempo

y la memoria componiendo, con esa riqueza cromática inherente al alma de la Ciudad íntima, la poética del espacio. Como indicara Jorge López Lloret, “el color de Sevilla es un caso peculiar de la belleza cromática del mundo” (*La Ciudad construida. Historia, Estructura y Percepción en el Conjunto Histórico de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2003, p. 250). La portada es ya, en sí misma, un recurso didáctico para evidenciar lo que es la poética del espacio y ese armónico cromatismo que hace hablar no sólo a los edificios, sino al aire. Y este edificio, catedrático de silencios, sabe que el verso es el latido del aire. Eso es lo difícil del arte: transmitir el temblor del aire. Esa ráfaga de luz que comienza a rendirse hacia poniente acariciando la cruz de hierro; o esa sombra de ternura luminosa; esos toldos amarillos que recuerdan aquel Sorolla de Ayamonte; o esa espadaña recortada sobre unos cielos que aquí no se pierden, sino que se atesoran entre plegarias que, como ramos recogidos, se musitan cada vez más silenciosas; esos macetones entre el rumor de pisadas; o esos azulejos que se acarician dulcemente con miradas que a sus pies ya van rendidas; ese Barroco circunspecto de la hondura y la reserva; o ese paño morado con la Santa Cruz de Jerusalén presidiendo este atrio cuajado de detalles con la suave discreción de la elegancia. Hasta los mismos canalones pluviales comparten su color en esta suprema exquisitez de la armonía. Y qué me dicen de ese arco inmediato a la Iglesia junto al brocal del pozo: gigante aguamanil de silencio y de belleza para un alma que, ahora sí, está dispuesta a entrar en San Antonio Abad, con la dulce venia de San Judas Tadeo, a conjugar el latido y la memoria, la lágrima y el ruego, la pena honda y el verdor en lontananza, la luz agavillada de la Gracia y la sombra suave de un recogimiento que aquí se sabe arropado. Ahora sí, ahora sí que el alma está preparada para entregarse a la oración en el Silencio.

Con *Real Iglesia de San Antonio Abad y Archicofradía de Jesús Nazareno de Sevilla* (“*El Silencio*”), de Alfredo J. Martínez Cuevas y Alfredo J. Martínez González, la Universidad de Sevilla nos ofrece un libro que amalgama la historia de la Iglesia de San Antonio Abad y de la Archicofradía del Silencio.

El prólogo general del Decano de la Facultad de Derecho de la Hispalense, Alfonso Castro (que apunta a esa sevillanísima armonía de contrastes, ejemplarizándola en este caso entre *El Silencio* y la Macarena), antecede a la presentación de Eduardo del Rey Tirado, Hermano Mayor (que alude a la Verdad poética del “temblor”), y a un segundo prólogo a cargo de Rafael Roblas Caride, Secretario 2º y Archivero de la Junta de Gobierno. El libro se estructura en cinco capítulos, cada uno de los cuales cierra con sus fuentes documentales para deleite de estudiosos.

El primer capítulo, de Martínez González, acomete el devenir de la corporación desde lo histórico-jurídico. El 15 de abril de 1579, siendo Hermano Mayor Mateo Alemán, se toma posesión, a título de enfiteusis, de la capilla del *Santo Crucifijo* colindante a la Iglesia de San Antonio, y de otras áreas adyacentes, pertenecientes a la Orden de los Canónigos Regulares del Señor San Antón Abad. Destaca el patronato establecido por Doña Isabel Gómez de Cabrerros en 1611, que posibilitó un importante proceso de adecentamiento de la capilla, justo antes de que irrumpiesen las controversias que llevaron a la Hermandad a hacer el voto inmaculista el 29 de septiembre de 1615. En 1724 se decide derribar la antigua capilla y reedificar otra bajo la dirección de Diego Antonio Díaz, que aporta al Barroco hispalense un sentido de la medida —esa “predilección al recato” que señalara Rafael Cansinos Assens (*Sevilla en la literatura*. Madrid: Rivadeneira, 1922, p. 12)—que se complementa de manera armónica con la monumentalidad más explícita de Leonardo de Figueroa. En 1761 el Papado declara el Patronato de María Santísima de la Concepción, dando pie a la Hermandad a organizar los fastos inmaculistas en su hermoso atrio. Ante la inminente extinción de la Orden de San Antón, la Hermandad recibe en 1784 la donación de las dependencias de la Real Iglesia de San Antonio Abad. En 1828 la corporación es agregada a la Basílica de la Santa Cruz en Jerusalén de Roma. Gracias a las gestiones de Doña Gertrudis Zuazo, la Hermandad pudo salvar su patrimonio inmueble de la Revolución de 1868. También se citan las medidas especiales de vigilancia en la Segunda República y las reparaciones por los daños causados en la Guerra Civil.

Por su parte, Martínez Cuevas analiza en el segundo capítulo la historia arquitectónica de la Real Iglesia de San Antonio Abad y la Capilla del *Santo Crucifijo*. La iglesia que hoy conocemos, dos naves contiguas, comunicadas pero independientes, es el resultado de las importantes actuaciones efectuadas por Diego Antonio Díaz en el siglo XVIII (“una de las obras más representativas de su estilo”, María del Prado Lázaro Muñoz, *El arquitecto sevillano Diego Antonio Díaz*. Sevilla: Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 1988, p. 15). Todas las obras posteriores hasta la actualidad han sido de conservación y consolidación, destacando las intervenciones de Talavera de la Vega en el siglo XIX y de Delgado Roig-Balbontín Orta y Rodríguez Gautier en el XX. Al abrirse en 1869 la hoy rotulada calle *El Silencio*, la Hermandad encargó a Talavera de la Vega la nueva puerta, cuyas dimensiones iban a facilitar el acceso de los pasos. Sobresalen las restauraciones

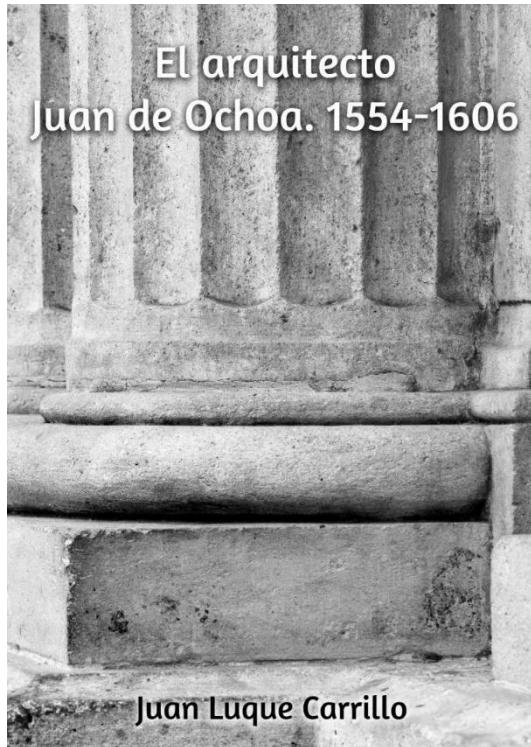


acometidas por Delgado Roig a inicios de los 80 en la fachada de la calle Alfonso XII y su proyecto para el atrio de 1993, dotándolo de la belleza que hoy podemos disfrutar, junto a las importantes rehabilitaciones dirigidas por Rodríguez Gautier en 1995. Se analiza la evolución del conjunto de la Iglesia a través de los planos del siglo XVIII en adelante. Finaliza el capítulo estudiando detalladamente las cubiertas, las bóvedas (destacando la relación de la cúpula de la nave de Nuestro Padre Jesús Nazareno con la de la iglesia del antiguo Convento de San Pablo, hoy parroquia de Santa María Magdalena, de Figuerola), las tribunas laterales, la sacristía, los revestimientos y las siluetas de los nazarenos alegóricos al voto concepcionista.

El tercer capítulo, de Martínez Cuevas, está dedicado al estudio de los retablos y hornacinas, desde el primer espacio cubierto del atrio hacia adentro, relacionando cada elemento compositivo con la dilatada vida espiritual de la Hermandad. Se analizan los retablos cerámicos: María Santísima de la Concepción (s. f.), Virgen de la Concepción y San Juan (1924), Nuestro Padre Jesús Nazareno (1921), San Antonio María Claret (1994), Virgen del Carmen (1915) e Inmaculada Concepción (s. f.). Se estudia el retablo de la nave de San Antonio Abad (ca. 1730); la talla de Nuestro Padre Jesús Nazareno, de Ocampo (ca. 1608-1611); la talla de San Antonio Abad, de Ruíz Gijón (1676), en los retablos laterales destacan las tallas de San José y la Virgen María, de Martínez Montañés (1605); la Cruz de carey para la Estación de Penitencia (s. XVII); el retablo principal de la nave de Nuestro Padre Jesús Nazareno (1948); la talla de María Santísima de la Concepción, de Sebastián Santos (1954); San Juan, de Cristóbal Ramos (1752); así como la Santa Cruz de Jerusalén utilizada como Cruz de Guía (1804).

El cuarto capítulo selecciona algunos de los más ilustres hermanos de la Archicofradía, cerrando el libro con un quinto capítulo en el que se transcriben determinados documentos inéditos que han servido de soporte a esta investigación.

“Los edificios hablan. Hay que saber escucharlos”, y este libro de Alfredo Martínez Cuevas y su hijo Alfredo Martínez González nos ayuda, primero, a ahondar en la conciencia de los tortuosos caminos que han transitado quienes nos precedieron para salvaguardar el patrimonio material e inmaterial que hoy podemos disfrutar; y segundo, ilustra nuestro propio gozo del alma ante este latido del tiempo y la memoria que atesoran la Real Iglesia de San Antonio Abad y la Archicofradía de Jesús Nazareno de Sevilla en este lugar donde, con la sutileza del Barroco más discreto, se armonizan los vaivenes del cairel de la vida con la belleza, la fe, el arte, el silencio y hasta el mismo temblor del aire.



Juan Luque Carrillo: *El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial, 2020.

Los estudios sobre la arquitectura del siglo XVI en España han significado desde tiempo atrás un atrayente incentivo para numerosos historiadores, investigadores y eruditos. Para probar este aserto, baste mencionar los recientes trabajos que sobre las arquitecturas regionales del Renacimiento han visto la luz en los últimos años, completando así la labor que iniciaron en este campo los profesores Villar Movellán, Galera Andreu, Falcón Sánchez o Cruz Isidoro, entre otros.

En este estado de conocimientos, la ciudad de Córdoba, emplazada entre la Alta y la

Baja Andalucía, ofrece un interesante número de obras y conjuntos arquitectónicos del siglo XVI de especial belleza, a lo que se añadía ser la cuna de uno de los arquitectos más geniales del Renacimiento Andaluz, Hernán Ruiz II, maestro de una serie de canteros cordobeses que trabajaron en la segunda mitad de la centuria y protagonizaron la eclosión de la comúnmente denominada fase “manierista” o “tardorrenacentista”, cuyo máximo representante fue el arquitecto e ingeniero Juan de Ochoa (1554-1606).

Sin embargo, la contribución de Ochoa a la arquitectura moderna cordobesa parecía un reto inabarcable cuando, en 2013, Juan Luque Carrillo presentó en la Universidad de Sevilla el primer relato monográfico sobre su vida y obra, si bien el encuentro con la bibliografía existente reveló numerosas lagunas y errores historiográficos que merecieron una exhaustiva y profunda revisión documental. Fruto de esta necesidad, el mismo autor defendió en 2019 la Tesis Doctoral “El arquitecto Juan de Ochoa”, trabajo que obtuvo la mención de Doctorado Europeo, además de la calificación de *Cum Laude*. Un año después, esta investigación fue sometida a revisión científica y editada por el servicio de publicaciones de la Excma. Diputación Provincial cordobesa, logrando, de este modo, documentar la actividad profesional de Ochoa y su particular aportación a la historia y evolución artística del oficio de la cantería en la ciudad de Córdoba durante el Quinientos.

*El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606* es, pues, un libro donde el autor narra minuciosamente la biografía del artista, comenzando su estudio por la infancia y juventud, momentos importantes en la formación artística, y resto de etapas y momentos en su profesión que terminaron definiendo su actividad al servicio de los principales patrocinadores y élites sociales de la Córdoba del siglo XVI. Además, sus cargos en dirección de obras para el consistorio de la ciudad, Obispado y Catedral, permitieron al maestro experimentar con originalidad las principales soluciones

constructivas y evolucionar estilísticamente según la moda clásica italianizada del momento.

De igual modo, merece una especial atención la vida del personaje, sin duda, un claro exponente del *modus vivendi* de los artistas de la época y del concepto gremial que agrupaba las principales profesiones y actividades laborales en Época Moderna. Concretamente, en la vida de Juan de Ochoa hay muchos momentos significativos que se patentizan en encargos de gran envergadura, como es la construcción de la monumental portada del Palacio de Viana, antigua casa solariega de los Gómez de Figueroa, donde se puede observar su evolución artística y la mutación del concepto arquitectónico que culminó en obras posteriores, caso de las cubiertas del crucero y coro catedralicios o la monumental cúpula que cubre el presbiterio de la iglesia parroquial de la localidad de Santaella, Córdoba.

Por todo ello, aseveramos el rigor científico de la obra reseñada, su particular carácter inédito a través de las numerosas referencias archivísticas, abundante bibliografía consultada, limpia narración y análisis de las construcciones documentadas que conforman el primer catálogo sistematizado y razonado del arquitecto; un trabajo necesario para la historiografía artística cordobesa -y andaluza por extensión-, donde se plantea la verdadera identidad artística de Juan de Ochoa en el entramado y complejo escenario de la Córdoba humanista de finales del siglo XVI, cuya concepción artística y mentalidad quedan felizmente de manifiesto en las páginas, láminas y dibujos arquitectónicos de este libro.

## 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). Eucarística 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 minimum of 6000 characters and a maximum of 10.000 characters, including spaces, notes and bibliographical references.
- A maximum of 5 illustrations 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, si 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, si 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.

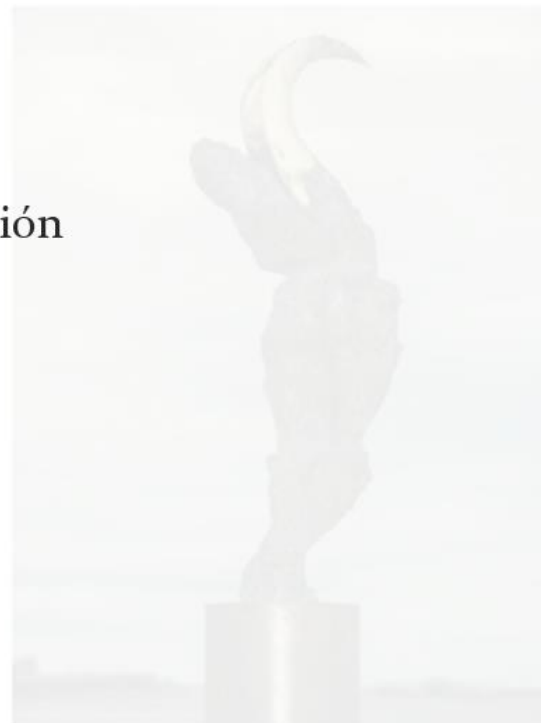
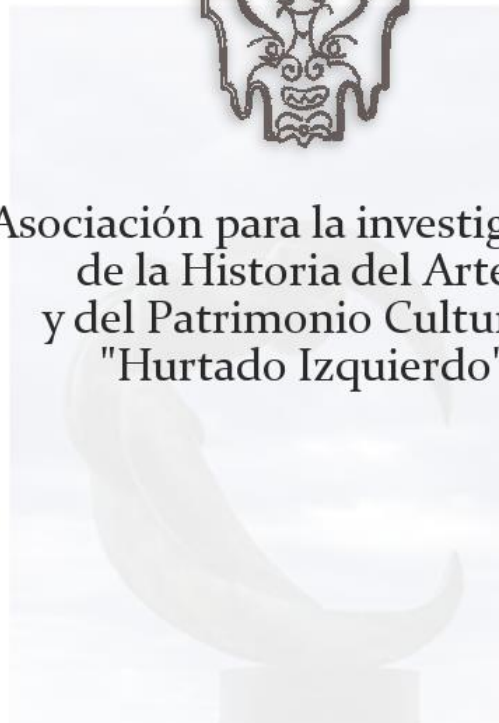
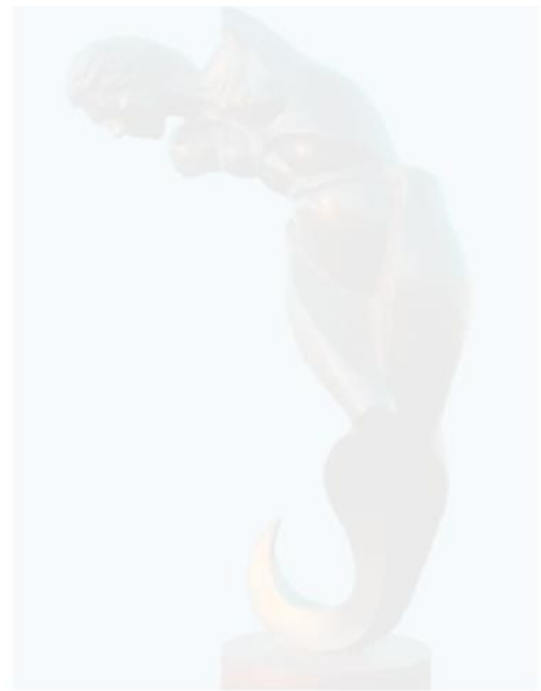
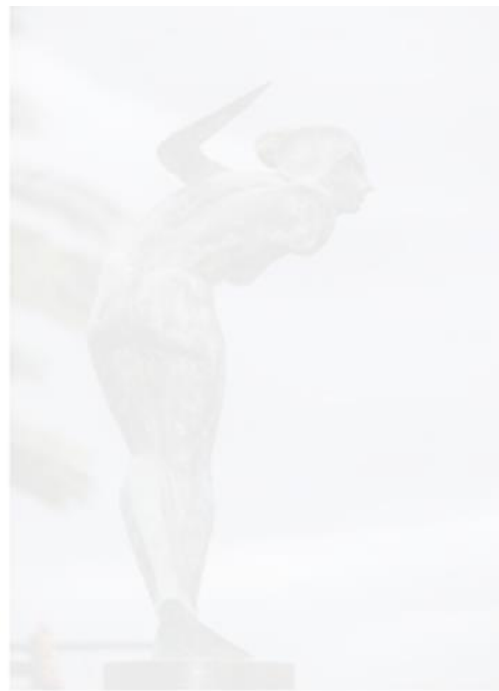
The articles approved by the scientific commission for its publication, will be inserted in the review as determined by the Editorial Board, according their order of arrival and subjects. Those originals that don't strictly comply with these described standards, won't be considered for their publication.

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"

