

Varia

Una nueva aportación al catálogo del pintor Vicente Alanís

Álvaro Cabezas García

Grupo de investigación Laraña, Universidad de Sevilla

alvarocabezasgarcia@gmail.com

Recientemente pude estudiar con detenimiento la pintura que remata el retablo de ánimas ubicado en la nave del Evangelio de la iglesia de San Juan de la Palma de Sevilla. Se trata de una pieza de mediano tamaño, ejecutada con la técnica del óleo sobre lienzo, que presenta actualmente un estado de conservación muy deficiente –en la fotografía pueden apreciarse tres roturas en la tela, siendo una de ellas de considerables proporciones–, y que representa a San Lorenzo Mártir con sus atributos característicos [1]. Por las amplias similitudes que presenta su forma considero justificado incluirla en el catálogo pictórico de Vicente Alanís Espinosa (Sevilla, 1730-1807). A este autor he dedicado parte de mis estudios (Cabezas, 2011a; Cabezas, 2011b y Cabezas, 2015: 361-371), pero, como es habitual en tantos artistas, la investigación científica sigue ofreciendo caminos de exploración que hacen posible proponer nuevas aportaciones a la nómina de las pinturas ya conocidas.

El santo aparece representado según el modelo que Francisco de Zurbarán (Fuente de Cantos, 1598-Madrid, 1664), realizó en 1636 para el convento de San José de Sevilla y que, tras los sucesos de la Guerra de Independencia, viajó por Europa hasta acabar expuesto en el Museo del Hermitage de San Petersburgo. La obra del pintor extremeño debió resultar referencial para los artistas de siglos posteriores, ya que, según recientes descubrimientos, José María Arango (Sevilla, 1790-1833), se sirvió de ella para componer su propia versión (Valdivieso, 1986 [2002]: 369). La composición es sencilla: la figura del mártir aparece ocupando casi todo el espacio, de pie y calzado, como exponiéndose a la contemplación del fiel. Viste un alba blanca con encaje en los puños y en los bajos y sobre ella lleva una dalmática de color rojo con mangas abiertas. Una cenefa dorada recorre los bordes y tiene correspondencia con otra que traza un rectángulo en el interior de la prenda, estando adornado



1. Vicente Alanís (atribución), *San Lorenzo Mártir*, c. 1770, óleo sobre lienzo, iglesia de San Juan de la Palma, nave del Evangelio, Sevilla (fotografía: Pedro M. Martínez Lara)

este en su extremo bajo con un bordado floral sobre fondo oscuro. El cuello a juego que complementa la dalmática está cerrado con un cordón que sostiene una enorme borla dorada situada justo en el centro de todo el cuadro. En la mano izquierda San Lorenzo sostiene por el asa el instrumento de



2. Vicente Alanís, *San Isidoro*, c. 1767, óleo sobre lienzo, parroquia de San Isidoro, presbiterio, Sevilla (fotografía: Pedro M. Martínez Lara)

su martirio: una parrilla de diseño reticular y cuatro soportes virados hacia dentro. En la derecha el símbolo de su glorificación: una larga palma que apoya en el suelo. El rostro es, al igual que las delicadas manos, de tono blanquecino, pero resulta bastante augusto por el contraste de los grandes ojos –que miran al espectador–, con la nariz, el fino bigote y la media sonrisa de los labios, que tienden a mostrar una particular idea de seguridad y determinación. Las cejas, levemente fruncidas, y el poblado cabello trigueño y ondulado, rematan una cabeza que resplandece como se cuenta en el martirologio romano ocurrió en los momentos postreros del tormento. Por encima de ella sobrevuela una corona de laurel que hace referencia al origen del nombre *Laurentius*

«coronado de laurel», con que fue conocido este joven diácono que auxiliaba al papa San Sixto II en compañía de otros ayudantes como Januarius, Vincentius, Magnus, Stephanus, Felicísimo y Agapito, todos perseguidos y ejecutados por orden del emperador Valeriano en agosto de 258 d. C.

En vez de enmarcar la figura en un paisaje con ruinas o vestigios romanos como optaron por hacer Zurbarán y Arango, Alanís dispone una visión casi neutra, de tono verdoso, en la que se confunde el cielo con un horizonte terroso en el que tan solo se aboceta una línea montañosa. Esta solución encuentra concordancia con la empleada en las tres composiciones de hermanos santos –*San Isidoro* [2], *San Leandro* y *Santa Florentina*–, del presbiterio de la parroquia sevillana de San Isidoro, conjunto que Alanís completó tras la muerte de Pedro Tortolero en 1767 (Ceán, 1800: t. V, 69). Parece como si Alanís hubiera recurrido a una misma estructura compositiva y la hubiese adaptado a cada caso en función de los rasgos y atributos iconográficos propios. Además de por ello, otro factor en el que sostengo mi atribución es la semejanza entre los rostros de los santos de aquella iglesia con el de este *San Lorenzo* de San Juan de la Palma. Lo mismo ocurre con los del rey purgante de la pintura de ánimas de la parroquia de la Magdalena (c. 1769) o con el de *San Francisco de Paula* del convento de Madre de Dios de Sevilla.

Esta pintura de *San Lorenzo* de Alanís está ligada a la de ánimas benditas del Purgatorio [3] realizada por su primo Francisco Miguel Jiménez de Alanís (Sevilla, 1717-1793), miembro de la Hermandad Sacramental de San Juan de la Palma (vid. Banda, 1995, Roda, 1996: 146 y Cabezas, 2011a: 31). Ambas están encuadradas en un retablo neoclásico de principios del siglo XIX, pero fueron realizadas probablemente al final de la década de los sesenta o a principios de los setenta del Setecientos. En el caso de Alanís, por su semejanza con las pinturas señaladas, todas de esa cronología. En el de Jiménez, por el hecho de que no ejecutó encargos tras 1775, año en que se integró en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla en 1775 como teniente de pintura de Juan Espinal (Sevilla, 1714-1783). Esto encuadraría ambas obras entre 1767 (muerte de Tortolero) y 1775 (curso inaugural de la citada escuela de dibujo). Si es correcta esta cronología el retablo que ocuparon en origen respondería al diseño rococó con decoración a base de rocallas del momento en que la estética de Ca-

3. Francisco Miguel Jiménez,
Ánimas benditas del Purgatorio,
 c. 1770, óleo sobre lienzo, iglesia
 de San Juan de la Palma, nave del
 Evangelio, Sevilla (fotografía: Pedro
 M. Martínez Lara)



yetano de Acosta (Lisboa, 1709-Sevilla, 1778), encontraba en Sevilla más predicamento. Seguramente por eso, una vez hubo cambiado el gusto y se hizo imperativo la aplicación de la normativa regia relacionada con los retablos, se sustituiría aquel por esta sencilla máquina de reminiscencia clasicista griega (quizá su autor pudiera haber sido el retablista Manuel Barrera y Carmona. Vid. Recio, 2009: 368-373). También la relación entre ambas pinturas es causada por su funcionamiento litúrgico dentro del templo. Sabido es que todas las corporaciones sacramentales rendían culto a las ánimas benditas del Purgatorio durante el mes de noviembre con objeto de alcanzar su salvación y descanso eterno. En ese sentido la devoción a San Lorenzo jugaba un papel fundamental ya que, quizá practicando una piadosa tradición de la que habla Moncada (1692: 152), el mártir tenía el privilegio de liberar cada viernes el alma de un pur-

gante por haber muerto ese día. De esa manera, el disponer encima de la pintura de ánimas de Jiménez el *San Lorenzo* de Alanís significaba que los purgantes contaban con el amparo y protección de un santo que había sido martirizado a partir de las llamas y que se presentaba ante ellos como prueba de que las penalidades de la Tierra obtenían la gloria en el Cielo gracias a la misericordia de Dios. Respondiendo a esas cuestiones religiosas –en medio de los procesos de la *devotio moderna* en un momento controvertido como fue el del final del Barroco–, intentaron responder artistas como Jiménez y Alanís, pintores formados según las tradicionales prácticas de las estructuras gremiales –de las que formaron parte institucional importante (Amores, 2013)–, pero que fueron posteriormente partícipes de los intentos académicos que se acometieron en la Sevilla de los años finales del siglo XVIII.

Bibliografía

- AMORES MARTÍNEZ, Francisco (2013), «El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII», *Archivo Hispalense*, n.º 291-293, pp. 387-397.
- BANDA Y VARGAS, Antonio de la (1995), «Semblanza del pintor sevillano Francisco Miguel Ximénez en el segundo centenario de su óbito», *Boletín de Bellas Artes*, XXIII, pp. 13-26.
- CABEZAS GARCÍA, Álvaro (2011a), *Vicente Alanís (1730-1807)*, Diputación de Sevilla, Sevilla.
- (2011b), «Las pinturas de Vicente Alanís en la iglesia conventual de San Jacinto de Sevilla», *Atrio*, n.º 17, pp. 103-118.
- (2015), *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.
- CEÁN-BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800), *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de la viuda de Ibarra, Madrid.
- MONCADA, Pedro de (1692), *Declamación cathólica por las benditas almas del purgatorio, regulada por la doctrina de los Concilios y Padres de la más profunda Theología*, Juan García Infanzón, Madrid.
- RECIO, Álvaro (2009), «El brillante final del Baroco: el retablo rococó», en HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco y RECIO, Álvaro, *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Diputación de Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación Cajasol, Sevilla.
- RODA PEÑA, José (1996), *Hermandades sacramentales de Sevilla*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla.
- VALDIVIESO, Enrique (1986 [2002]), *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Guadalquivir Ediciones, Sevilla.

María Cañas. Soplar ironía sobre los rescoldos de la historia

Isabel Garnelo Díez

Universidad de Málaga

isgadiluna@uma.es

Ana María Sedeño Valdellós

Universidad de Málaga

valdellos@uma.es

Soy un misterio dentro de un enigma, dentro de un acertijo.
Ni yo misma sé quién soy.
Muchas veces me pesa ser María Cañas,
preferiría ser María Coñas.

La artista María Cañas (Sevilla 1972), es licenciada en Bellas Artes, con doctorado en Estética e Historia de la Filosofía por la Universidad de Sevilla. Dirige Animalario TV Producciones, un espacio de creación dedicado a la cultura del reciclaje en los ámbitos de la videocreación, el videoclip, la instalación, la imagen digital y los proyectos en Internet. Su obra ha sido expuesta en festivales, ferias, eventos, centros de arte, museos y galerías nacionales e internacionales y ha participado en programas de investigación como «Sobre capital y territorio III» (2012), dentro del programa UNIA arteypensamiento, de la Universidad Internacional de Andalucía (Sevilla). Asimismo, su obra ha sido galardonada con numerosos premios y reconocimientos entre los que son destacables: Premio Ibn Batuta FIAV (Francia), Premio Memorimage Videocreación (Reus), el Premio Román Gubern de Cinema Assaig de la UAB (CaixaForum Barcelona), Hamaca y Festival de cine de Gijón, entre otros.

La obra de María Cañas ha sido incluida por el comunicólogo e historiador Josep M. Catalá (2009: 301) dentro de un género documental, hasta ahora inédito, definido como «documental melodramático». El concepto de melodrama tiene su origen en el teatro popular del siglo XVIII, y se asienta como categoría teatral en la Francia posrevolucionaria del siglo XIX. Catalá parte del melodrama moderno analizado desde la perspectiva de los medios de comunicación, donde se

señala la aparición de una «imaginación melodramática» que tiene que ver con la inclusión de la dimensión afectiva (en sustitución de lo sublime), tan denostada por la alta cultura como el sujeto y la subjetividad lo habían estado por el documental clásico. Podríamos aventurar que esta dimensión afectiva y lúdica surge en el ámbito de las artes visuales con el *kitsch* como el retorno de lo reprimido. La aparición de la heterogeneidad que hace vacilar la hegemonía de la homogeneidad.

El concepto de «documental melodramático» se combina, en el análisis de la obra de Cañas que realiza Catalá, con la revisión de los procesos seguidos por la autora en la configuración de su obra. En este sentido, Catalá traerá a colación los procedimientos del *collage* y el fotomontaje, para distinguirlos con precisión histórica del montaje, afirmando que pertenecen a ámbitos estéticos e incluso epistemológicos muy distintos. Sin dejar de señalar el potencial crítico de compromiso político y ético de estos procedimientos en las prácticas °artísticas de autores históricos como Hanna Höch, Renau o Heartfield y en la propia Cañas, Catalá insiste en las relaciones que estas estéticas demuestran con los métodos epistemológicos clásicos, argumentando que mientras el cine de ficción se vale de modelos de realidad, el documental –en la vertiente que representa María Cañas–, experimenta sobre la realidad visual. No es casualidad la pieza titulada *Meet my meat N.Y.* (2008) donde la artista, en lo que parece una entrevista a pie de calle, indaga sobre el *american way of life*, inquietud que nos remite inevitablemente a la serie de fotomontajes de mismo título del valenciano Josep Renau de 1950-60.

María Cañas nos devuelve la risa sobre nosotros mismos y la historia compartida mediante una lectura irónica



1. María Cañas,
Foto: Ismael Molina,
Sevilla Directo, 2016

de las representaciones. Y lo consigue, como señala Catalá, porque incluye la dosis justa de realidad que no impide su retorno siniestro, pero que nos invade con las emociones pertenecientes al contexto original de las imágenes que utiliza. Es un efecto conseguido por la ironía y la mordacidad con la que amalgama sus trabajos, como en *Risas en la oscuridad* (2015), que tuvimos la oportunidad de ver recientemente en la galería Isabel Hurley de Málaga. En este vídeo, las risas enlatadas, aunque dilatadas, que acompañan a la banda sonora original de los fragmentos de imágenes en *collage* de películas de Hollywood defienden, como lo expresa la autora,

[...] la carcajada, organizar la rabia y que el humor de todos los colores es una forma de resistencia popular. Mis vídeodelirios se encuentran en el frente de la heterodoxia, del espíritu burlesco-carnavalesco, del esperpento, de la 'risastencia'... fuera de protocolos y en muchas ocasiones se transforman en una provocación a los rituales oficiales (Europa Press 2015).

El trabajo de María Cañas se desvincula de cualquier modelo de representación basado en procedimientos al uso, como podría ser el montaje, y se sirve de los materiales que

de forma consensuada podemos considerar como discursos y relatos de lo real, que con naturalidad se organizan y acumulan en el archivo. Estos relatos no son únicamente los que provienen y se legitiman como verdaderos a través del género documental, sino también todo el patrimonio cinematográfico universal del cine de ficción que ha constituido junto al género documental, y lo sigue haciendo, nuestro imaginario común; lo cual no quiere decir que compartamos las narraciones derivadas de estas producciones, al contrario, lo más probable es que estemos en bastante desacuerdo debido, entre otras razones, a los estereotipos que conforman la elaboración de personajes y situaciones. Por no hablar de la ideología que construye su discurso y lo impone como realidad universal. Es aquí precisamente donde inciden muchas de las producciones de María Cañas. Como ella misma sugiere en la presentación de su blog *El Animario*: «todo lo que ha quedado registrado en celuloide tiene múltiples posibilidades de remezcla [...] hay muchas versiones de la Historia [...]».

Los procesos que utiliza Cañas en sus vídeos hacen uso de la apropiación, la deconstrucción, la remezcla y, en síntesis, trabaja con el *found footage*. Materiales audiovisuales preexistentes («detritus audiovisual») que la autora diseña para crear dialécticas que pueden resultar imposibles



2. María Cañas,
Foto: Ismael Molina,
Sevilla Directo, 2016

a primera vista, pero que posteriormente se desvelan como un recurso muy potente en su objetivo: «la deconstrucción de la memoria pública y privada, la agitación para la defensa de la idea revolucionaria de una cultura libre, accesible y participativa».

Que «la imagen arde en su contacto con lo real» es la hipótesis de partida del texto del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman (2013: 9), el cual plantea la idea del arder de la imagen en relación con el concepto de la imitación que, por sí solo, dejaría al margen toda poética subjetiva entendida como síntoma y como vehículo ineludible para poder hoy orientarnos en la imagen, y ser capaces de dilucidar «qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen y qué saber sobre la historia puede aportar». También arden en la literalidad de la elipsis las imágenes de *Risas en la oscuridad* de María Cañas.

En su disertación sobre las imágenes y lo real, Huberman recurre a los trabajos desarrollados por Aby Warburg y Walter Benjamin, cuyas investigaciones sobre las imágenes como fuente de saber han sido paradigma de muchas de las prácticas artísticas contemporáneas. Ambos autores han trabajado con el montaje de imágenes o de textos; ambos tenían la ambición de proponer nuevas lecturas sobre la historia sirviéndose para ello del procedimiento del montaje y

de una lectura «a contrapelo» de los textos canónicos mediante la concatenación, en apariencia azarosa, de los objetos seleccionados para sus experimentos. En ambos casos, el punto de partida era también la ausencia de un modelo; su método precisamente consistía en eludir los modelos que la ortodoxia historiográfica y narrativa habían creado para interpretar las producciones culturales y la historia misma. Un reto materializado en dos ejercicios epistemológicos con enormes afinidades como son el *Atlas Mnemosyne* de Warburg y el *Libro de los pasajes* de Benjamin. Ambos trabajos, como indica Huberman, se interesan particularmente por la memoria inconsciente, aquella que aparece y se desvela a través del montaje. Propuestas que incluirían sin reservas una invitación a pensar, más que una interpretación o una réplica de lo real.

Trasladada esta tesis a la lectura de la obra de Cañas, para quien la revisión de la memoria nacional es uno de los objetivos de muchas de sus producciones, nos interesaría considerar paralelamente la reflexión que sobre su posición plantea Catalá en el libro citado. Aquí, el autor pone el énfasis en cómo el archivo considerado como memoria histórica y el sujeto como portador de emociones se contraponen en la obra de Cañas para dejar constancia de su propia subjetividad y de esta manera traer a la imagen la mirada del sujeto

que observa. Precisamente lo que el documental clásico se había preocupado por ocultar. Este hecho deja constancia del «inconsciente técnico» (Didi-Huberman 2013) y su relación directa con la realidad, que no evita que la subjetividad que proyecta el sujeto se filtre en la imagen por mucho distanciamiento que se pretenda, ni puede eludir la confrontación con el devenir de la historia.

Las imágenes arden cuando anulan en su reconfiguración, a través del *collage* y el fotomontaje, los imaginarios asentados como relatos de lo real. Sin dejar de estar conectados a ese real, por lo que muestran y por las conexiones con las narrativas hegemónicas unidas al contexto histórico del que proceden, no obstante, dan paso a un proceso reflexivo del que nos hacen partícipes y protagonistas. El «canibalismo iconoclasta» de Cañas, como ella misma lo define, se caracteriza por un hambre pantagruélica, por llamar de alguna manera al proceso de acumulación previa y reciclaje posterior al que somete a las imágenes-memoria o al cine de ficción de Hollywood y que pretende, como señala la propia artista: «Hacerle un corte de mangas a Hollywood gracias a la Serie B. La iconoclastia y el reciclaje son para mí un gran placer. Disfruto con el *remake* y la relectura de la tradición y los tópicos cinematográficos. Padecemos una sobreabundancia de imágenes. La economía de Hollywood produce una inflación tremenda. Por eso, para crear, elegí reciclar, visitar, reprogramar obras ya existentes, homenajear los recursos de una gran industria y el infinito iconográfico de nuestra sociedad. Ha llegado el momento de filmar lo que nadie filma y donde nadie filma o de hacer cine sin cámaras» (Editorialweb 2010).

La artista ha entendido muy bien que la historia-narración no deja de ser una composición literaria que utiliza los recursos retóricos necesarios para ser memorizada. En cierto sentido, Cañas, como Warburg y Benjamin, utiliza el montaje anacrónico de imágenes, el *collage* y el *fotocollage* porque su potencia para poner en acción «temporalidades contradictorias» permite desactivar el rigor de los tópicos que nos construyen y nos congelan en posiciones identitarias o de interpretación de lo real interesadas, para los objetivos de un poder que no deja resquicio desde el que articular su dominio sobre cualquier diferencia o anomalía disidente. Por supuesto, este poder no es una entelequia indefinible, su ubicación está perfectamente clara y habita las instituciones sociales en todos los ámbitos de la vida política y cultural.

Tampoco nosotros somos ajenos a ellas y les damos continuidad haciéndonos eco de sus relatos a través de la educación y la práctica cultural oficial.

Pero también nos llegan en la obra de Cañas los ecos de las otras narrativas que en paralelo han incidido en las fisuras de la historia, constituyéndose como anomalías del sistema. Narrativas con las que nos sentimos más cómodos a la hora de tratar de situar su trabajo en un contexto más amplio, desde las que sin duda habla dirigiendo su relato en una dirección que levanta ampollas precisamente en las posiciones que se sienten perfectamente integradas en los lugares comunes. Nos referimos a los movimientos que a lo largo del siglo XX han dedicado todo su potencial creativo a una práctica de desobediencia nada gratuita; o integrando el «acto gratuito» como táctica reactiva. En este sentido, no podemos dejar de ver las filiaciones de Cañas con el movimiento Dadá y más precisamente con todos los movimientos que, partiendo de sus presupuestos más corrosivos, han puesto sus esfuerzos en el desmantelamiento de las ideologías de cualquier calaña que se pretendían universales y consensuadas. Grupos de guerrilla artística que actuaron en los entornos urbanos desde los años cincuenta y que, al igual que Cañas, se sirvieron de los procedimientos del *collage*, el fotomontaje y por supuesto del cine y la apropiación. Sirvan como ejemplo los trabajos de grupos como el Movimiento Letrista, la Internacional Situacionista, Fluxus, el Pop o el Punk.

La obra de Cañas es la práctica del video-*collage* satírico, como ella misma lo define. Y en esta solución entran en juego la mezcla irreverente de imágenes con soluciones de factura precaria que en cierto modo la hermanan con muchas de las piezas de los movimientos citados. La diferencia estriba en que la precariedad de Cañas es intencionada, pues sin duda hoy están al alcance de cualquiera las herramientas necesarias para la elaboración sofisticada de cualquier producto audiovisual.

La imagen precaria, pobre y *low cost*, donde lo importante es el corte y el empalme, que como señala Hito Steyerl «tiene también que ver con crear cuerpos en el espacio o en el tiempo o en la imaginación: un nuevo cuerpo político, si se quiere» (2015: 26). Y no cabe duda que la Cañas quiere crear ese cuerpo político. Prueba de ello es la elección de las imágenes de entre la marabunta que alberga el archivo digital online del que se sirve.

Las narraciones de lo nacional son una de las fuentes preferidas por Cañas para mezclar lo popular y lo mítico descrito a través del documental en el archivo, tanto pasado como presente, con el cine de ficción. Esta fusión hace aparecer una «imaginación melodramática» en el sentido que le dan Brooks, Herlinghaus y Martín Barbero (2002: 301), que la entienden no como mera reproducción de fantasías, sino como agencia de su realización, lo que le otorga un carácter performativo. Tendría su rectificación contemporánea en la telenovela y, desde luego, en la dramatización actualizada de los rituales de la liturgia cristiana o el folklore nacional en fiestas como la Semana Santa o la Feria de Sevilla. En el sentido en el que «el melodrama como retórica del exceso permite poner en escena la exaltada imaginación y las emociones del pueblo [...] ayudando a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de individuos y grupos sociales diversos» (Herlinghaus, 2002). Desde esta perspectiva parece muy acertada la filiación que Catalá establece entre el melodrama y la obra de Cañas. Podemos ver un reflejo de este planteamiento en obras como *Sè Villana. La Sevilla del Diablo* (2013), de la que la autora dice la autora que es un muestrario de la industria de los fanatismos, un

homenaje a «la historia aperreá, a las prostitutas, al folklore de pueblo, no como colección de antiguallas sino como intrahistoria a través de la resistencia fuera de protocolos y en muchas ocasiones transformadas en una provocación a los rituales oficiales» (Romero 2015). O en *Holy Thriller* (2011), vídeocreación en la que se intercalan imágenes documentales sobre la Semana Santa y donde el sonido nos hace ver a los costaleros moviéndose al ritmo del *Bille Jean* de Michael Jackson, interpretada por una banda de cornetas y tambores como las que acompañan al cortejo procesional en estas fiestas. «Me duele España como a Miguel de Unamuno», señala Cañas con cinismo (Gascó 2013). Sin duda una política de la cita subversiva, un ejercicio de *Détournement* en su más amplio sentido, poniendo en imagen relatos descabellados que subvierten el mundo del buen gusto y las reglas establecidas. El trabajo de Cañas se corresponde con una imaginación obsesiva, no en vano la llaman ciberdiógenes, que propone lecturas alternativas a las que podríamos esperar del archivo. Podríamos decir que su trabajo sopla ironía sobre el archivo documental, esos rescoldos de la historia, para hacerlos arder de nuevo con sus narraciones incendiarias.

Bibliografía

- CATALÁ, Josep M. (2009), «El documental melodramático de María Cañas. Ética y estética del *collage*», *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*, Ocho y Medio, Libros de Cine, Madrid.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- EDITORIALWEB (2010), Blog del [S8] de la 7.ª Mostra de Cinema Periférico, «Cómo ser María Cañas o una homo videns compulsiva», 27/05/2010. En: <http://www.s8cinema.com/portal/2010/05/27/como-ser-maria-canas-o-una-homo-videns-compulsiva/> (consultado el 09/05/2016).
- EUROPA PRESS, 17/06/2015, «Archivera de Sevilla. «María Cañas presenta en el CAAC su exposición “Risas en la oscuridad”». En: <http://www.europapress.es/andalucia/cultura-00621/noticia-cultura-maria-canas-presenta-caac-exposicion-risas-oscuridad-20150617195251.html> (consultado el 02/05/2016).
- GASCÓ, Gabriel (2013), Diagonal, «El audiovisual hecho con tres duros y mucha pasión está sanísimo», 14/11/2013. En: <https://www.diagonalperiodico.net/andalucia/20732-audiovisual-hecho-con-tres-duros-y-mucha-pasion-esta-sanisimo.html> (consultado el 10/05/2016).
- MARTÍN BARBERO, J. (2002), «La telenovela desde el reconocimiento a la anacronía», en HERLINGHAUS, Herman (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, Editorial Cuarto Propio, Chile.
- ROMERO, Jaime (2016), «Sobre cornadas visuales y saltos de derechos de autor a la torera. Entrevista a María Cañas», 25/06/ 2015 *Parabelum 1* <http://parabelum.es/cornadas-visuales-y-me-salto-los-derechos-de-autor-a-la-torera/> (consultado el 09/05/2016).
- STEYERL, H. (2015), «El arte, un lugar de ensayo», Hito Steyerl en conversación con João Fernandes, en *Duty-Free Art*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Contribución a la obra de un discípulo de Diego de Mora: Atanasio Tribaldos y la imaginería del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Luque (Córdoba)

Juan Luque Carrillo

Universidad de Sevilla

juanluque317@gmail.com

En 1987 aportó la profesora Raya la revisión más exhaustiva y documentada sobre la realidad y trascendencia del retablo barroco cordobés. En ella planteaba magistralmente la situación de los estudios que sobre el retablo barroco se han realizado en la ciudad de Córdoba y cuál fue su desarrollo y evolución (Raya, 1987). Paralelamente analiza los elementos fundamentales que constituyen esta manifestación plástica: materiales, plantas, soportes, hornacinas, motivos decorativos, etc., tanto en el marco de la capital, como en los diferentes puntos de la Campiña Sur y la Subbética, con ejemplos de especial interés que repercutieron en el desarrollo del Barroco en la ciudad. Aunque la autora recoge parte de la documentación referente a las obras del retablo mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción de Luque, no será hasta 1993 cuando Estrada Carrillo presente por vez primera toda la relación documental de dicha obra, en un minucioso trabajo monográfico donde describe todo su proceso constructivo, informando acerca de los maestros que llevaron a cabo su ejecución y señalando las cronologías de los principales escultores que trabajaron en su ornamentación (Estrada, 1993). De igual modo, Estrada analiza las intervenciones de los arquitectos renacentistas Sebastián de Peñarredonda, Hernán Ruiz III y Juan de Ochoa en las distintas fases constructivas del templo, hasta su terminación en 1597-98.

Posteriormente, con motivo del tercer centenario del nacimiento del escultor andaluz Andrés de Carvajal, la profesora Gómez Román publicó en 2014 un interesante estudio sobre la figura del escultor Diego de Mora y la proyección de su taller en la Granada de los siglos XVII y XVIII, donde analiza el origen del obrador, así como sus principales singularidades, componentes y discípulos que continuaron la

actividad artística durante el Setecientos, caso de Atanasio Tribaldos, entre otros (Gómez, 2014).

Según esta línea, el presente trabajo parte de sendos estudios monográficos y de la información suministrada por la propia documentación del archivo parroquial de Luque, pudiendo contrastar el inicio, proceso de ejecución y decoración final de su retablo.

1. Notas sobre la edificación del retablo

Interesante punto de partida para iniciar el estudio de la obra es el testimonio de la visita general del 24 de enero de 1666. Se trata de la información facilitada por don Martín Álvarez de Sotomayor, visitador de la diócesis cordobesa, que recoge en su escrito pastoral el proyecto de erección de un retablo para la iglesia mayor de Luque, dado que en aquel momento solo existía un pequeño tabernáculo de piedra que, en determinadas celebraciones, asumía la función de manifestador.

Poco tiempo después del regreso a Córdoba del mencionado visitador, el proyecto fue aprobado. Tras hacer pública la noticia, se encargó un primer dibujo al carpintero local Francisco de Villena (Estrada, 1993: 81). Puntualmente cumplió el artista con el encargo y, antes de diciembre de 1667, presentó el diseño del retablo, por el que cobró 75 reales¹. No obstante, este trabajo no debió de convencer a la autoridad diocesana puesto que, siete años más tarde, Bartolomé de Acisclo Baena reflejó en las cuentas una suma de 1.600 reales en concepto del pago ejecutado al arquitecto granadino José Granados de la Barrera, por los viajes que hizo a Luque y la planta de un retablo de piedra que trajo para el altar mayor². La presencia de este arquitecto, y el

encargo en sí, implica un cambio en la propuesta original, que era hacerlo de madera. El que Granados de la Barrera hiciera más de un viaje a Luque y formalizara un proyecto, es prueba fehaciente de que el encargo se debía a una idea madurada que, por segunda vez y sin conocerse el motivo, se abandonó. Finalmente en 1678 se retomó la idea primitiva: hacer el retablo en madera.

Rápidamente el vicario publicó la obra por un plazo de 30 días, para presentar las propuestas. Hubo dos aspirantes a formalizar el trabajo: el maestro Simón Sánchez, de Granada, y por otro lado el cordobés Acisclo Manuel Muñoz. Los dos artistas ofrecieron hacerlo por la misma cantidad: 44.000 reales³.

Meses después, el visitador general decretó que la obra debía ser encargada a Acisclo Manuel Muñoz, respetando la cantidad fijada. Seguidamente el proyecto pasó a información del obispo, en aquel momento Fray Alonso de Salizanes y Medina (Gómez, 1778: 709), y se procedió a hacer pública su ejecución⁴. Según las condiciones pactadas, el retablo debía tallarse en Luque, penalizando el absentismo con dos ducados por día. Para hacer frente a los gastos previstos, se autorizó la venta de 531 fanegas y medio cuartillo de trigo, así como de 537 fanegas, 9 celemines y 3 cuartillos de cebada (Estrada, 1993: 83).

Las obras del retablo evolucionaron lentamente. La falta de liquidez llegó incluso a protagonizar serios desencuentros entre Muñoz y la fábrica parroquial, que durante algunos meses se vio en bancarrota y embargada de sus bienes. Con objeto de solventar esta situación, el obrero Francisco Blanco de la Nava se desplazó a Córdoba e informó a la autoridad diocesana del problema derivado de la traza del retablo. Como solución, se entregaron al maestro 30 fanegas de trigo, 2.350 reales y 21 maravedíes⁵.

Si se toman como base los extractos de los libros de cuentas de fábrica, la terminación del retablo presenta ciertas dudas de fijación ya que, según los pagos de los alquileres de la casa en que vivió el maestro, los registros constatados muestran abonos que abarcan desde primeros de octubre de 1678 hasta finales de 1685. Sin embargo, en las cuentas tomadas el 27 de junio de 1685, con motivo de sendas liquidaciones que se hacen al artista, se expresa «maestro que hizo el retablo» y «maestro que ha hecho el retablo desta yglesia», en afirmación clara de que en esa fecha estaba terminado (Estrada, 1993: 85).

Finalmente, la respuesta exacta la da la inscripción escrita detrás del medallón del Espíritu Santo, descubierta por unos restauradores en 1992, que cabalmente fija el año de «1685, año en que se acabo este retablo en el mes de maio en 23»⁶, tres años después de la fecha señalada.

2. 1705-1707: Atanasio Tribaldos y la terminación del programa iconográfico

El texto de la visita de 1678 incluye una interesante descripción de la traza del retablo, donde se analizan los dos cuerpos, tres calles, elementos sustentantes y decorativos, y se especifica que contenía solamente los nichos para albergar las imágenes que más tarde el obispo, o su visitador, determinarían. Así en 1683, don Jacinto de Alcántara y Leiva, visitador del Obispado y vicario de la localidad de Cabra, dictó las condiciones que habrían de figurar en el contrato de la obra de la decoración del retablo: diez imágenes de madera, sin especificar las iconografías, por la cantidad de 13.500 reales de toda costa y cuatro años para pagarlas y hacer la entrega (Estrada, 1993: 86).

Para llevar a cabo este proyecto de decoración se llamó al escultor cordobés Manuel de Miranda, del que apenas hemos localizado referencias en la documentación parroquial, y casi todas ellas para denotar un incumplimiento manifiesto en lo atribuible a su trabajo. Resultó que, pasados los cuatro años, Miranda únicamente presentó tres de las diez tallas encargadas: el Crucificado del Calvario y las esculturas de san Pedro y san Pablo del segundo cuerpo (Luque, 2014: 211-217). Dado el contratiempo, la fábrica parroquial no dudó en destituir al maestro de su encargo y, liquidada la cuenta, confiar el resto de la decoración a otro artista, siendo a partir de este momento cuando se incorpora la personalidad de Atanasio Tribaldos.

Adjudicada la tarea al maestro granadino, el vicario y obrero de la fábrica parroquial dieron órdenes de cómo debía concluirse la decoración, señalando las imágenes que habían de completar el programa iconográfico, obligándose el escultor a entregar el encargo en el plazo máximo de un año (Luque, 2014: 211-217). La escritura del concierto se extiende en noviembre de 1705, y en ella se especifican las cinco tallas con las que se completó dicha ornamentación: la Asunción, de cinco cuartas de altura; san Bartolomé y San-

tiago, de dos varas, y dos ángeles, de una vara cada uno. El precio fijado fue de 400 ducados, efectivos en una sola paga realizada en Granada. A ello hay que añadir el envío del dinero, que costó 80 reales (Estrada, 1993: 88).

Firmado el contrato, el escultor hizo un primer viaje a Luque, donde conoció de primera mano el retablo para el que había de realizar las imágenes, analizó la obra en su conjunto y pudo compartir impresiones al respecto con el vicario y obrero de la fábrica parroquial. Realizada esta visita, el maestro regresó a su taller, próximo a la albaicinería iglesia de san Nicolás, donde trabajó ininterrumpidamente desde noviembre de 1705, hasta mediados de 1707 en la talla de las citadas esculturas. Una vez terminadas las imágenes, el vicario designó a un maestro perito para el reconocimiento de su calidad, desplazándose a Granada para examinarlas. La opinión de este segundo artista confirmó el buen trabajo de Tribaldos, que abordó el encargo con seriedad y un excelente acabado⁷. Días después, preparado el traslado de las imágenes, se procedió al viaje con destino a Luque, y con él, se concluyó el proceso decorativo del retablo.

En la imagen de la Asunción Tribaldos presenta una talla de unos 110 centímetros aproximadamente, de pie, con las manos sobre el pecho y la cabeza ligeramente levantada. Se trata de una escultura llena de sencillez contrastada por la cantidad de detalles que presenta, lo que ayuda a plasmar en ella un gran realismo que no pasa inadvertido. A pesar de tratarse de una escultura que concentra gran espiritualidad, su policromía es suave y sobria, careciendo de tonalidades excesivamente oscuras y contrastes que puedan distraer la atención del fiel. Esto hace que dirijamos toda la atención al foco de mayor expresividad de la figura: el rostro, enmarcado por los mechones rizados del cabello. Finalmente el movimiento también está presente en la obra, plasmado en el detalle de la pierna izquierda adelantada respecto a la contraria. En la peana, tres angelitos desnudos juegan entre nubes, aportando dinamismo, ingenuidad y teatralidad a la obra [1].

Si comparamos esta imagen con las esculturas de san Bartolomé y Santiago el Mayor, encontramos grandes similitudes, aunque podemos advertir un mayor realismo y expresividad en el caso de los apóstoles. Del primero podemos decir que se trata de un delicado anciano de bellas proporciones y un acusado simbolismo, especialmente visible en la afligida actitud del rostro y postura del tronco [2].



1. Atanasio Tribaldos, *Asunción*, 1707. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción, Luque, Córdoba. Foto: Juan Luque Carrillo

La posición del santo es claramente frontal, sin curvas, ni *contrapposto* que alteren el equilibrio compositivo. Viste el apóstol una túnica ceñida a la cintura, con pliegues de gran simetría y linealidad y, sobre la espalda, un manto ocre con el que cubre parte del tronco. Porta en su mano derecha el cuchillo, símbolo del martirio, mientras que con la izquierda muestra un gesto de intensa contorsión, pudiendo apreciar una especial tensión en la palma de la mano. Finalmente, adelanta la pierna izquierda respecto a la derecha, dejando ver incluso parte del pie bajo la túnica que modela la silueta y contornea su figura.

En la misma línea vemos a Santiago apóstol, una imagen de gran espiritualidad y serenidad, marcada por un intencionado realismo que incita a su contemplación. Al igual que su compañero, viste túnica oscura y manto ocre pero,



a diferencia del primero, cubre además su espalda con una pequeña muceta con la venera en el hombro izquierdo [3]. Vemos en la obra una marcada verticalidad, acrecentada por el bordón –o bastón de peregrino– (Réau, 1997: 176) que el apóstol sostiene en su mano izquierda y que le sirve de apoyo para sostener el peso del cuerpo. El rostro refleja un especial simbolismo, acentuado por los rasgos maduros y la expresión de cansancio a consecuencia de la edad avanzada. Finalmente oprime con tensión su mano derecha sobre el pecho, a la vez que adelanta el pie contrario, generando un tímido movimiento apenas visible.

Por último, respecto a los ángeles, su función de atlantes y ubicación en la cornisa del ático condicionan tanto su posición, como la simplicidad compositiva [4]. El canon es de formas redondas y carnosas, con una anatomía infantil de vientre y piernas abultadas. Los rostros son demasiado hieráticos y poco expresivos, quedando definidos por unos ojos almendrados que, en ambos casos, recuerdan ciertos

2. Atanasio Tribaldos, *San Bartolomé*, 1707. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción, Luque, Córdoba. Foto: Juan Luque Carrillo



3. Atanasio Tribaldos, *Santiago*, 1707. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción, Luque, Córdoba. Foto: Juan Luque Carrillo

4. Atanasio Tribaldos. *Ángeles*, 1707. Retablo mayor de la parroquia de la Asunción, Luque, Córdoba. Foto: Juan Luque Carrillo



arcaísmos medievalistas. Únicamente visten una banda ocre entrecruzada por el pecho, con nudo en la cadera derecha. Como en los ejemplos anteriores, Tribaldos repite la misma sensación de movimiento mediante el recurso de adelantar una pierna respecto a la otra, en estos dos casos prácticamente inapreciable debido a la altura de la cornisa.

Concluye así la decoración del retablo mayor de la iglesia parroquial de Luque, una obra de gran contenido doctrinal y riqueza iconográfica que consta de banco, dos cuerpos con tres calles perfectamente marcadas, y ático coronado con un medallón de Dios Padre⁸. Grandes columnas salomónicas decoradas con ricos motivos eucarísticos y vegetales, separan cuerpos y calles. Precisamente en este aspecto radica el interés compositivo e iconológico de la obra, al tratarse de uno de los retablos pioneros de la provincia cordobesa en incorporar este tipo de fuste para articular espacios y módulos, aunque estructuralmente no innove nada en lo ya conocido en estos momentos de impulso y consolidación del Barroco pleno andaluz (Raya, 1987: 396).

Al fin, tras el traslado y posterior colocación de las imágenes en sus respectivas hornacinas, se procedió a la firma del recibo de cobro, que tuvo lugar en Luque el 10 de agosto de 1707⁹. Finaliza de este modo la decoración del retablo y no volvemos a encontrar referencias del escultor granadino en la documentación parroquial, desconociendo cómo terminó su trayectoria profesional y en qué circunstancias vivió hasta 1730, año en que aparece empadronado por última vez –según investigó Gómez Román–, en la granadina calle del Pilar Seco, en el Albaicín (Gómez, 2014: 186-199). Con la obra de Atanasio Tribaldos se completó, pues, la imaginería y programa iconográfico del retablo mayor de la parroquia de la Asunción de Luque, y con él, uno de los mejores exponentes de la retablística cordobesa de finales del seiscientos-principios del XVIII. Confiamos en que la revisión documental contribuya al conocimiento y trayectoria del maestro, y a situar su actividad profesional en el lugar que justamente le corresponde dentro del estudio de la escultura granadina del primer tercio del Setecientos.

Notas

- 1 Archivo Parroquia Nuestra Señora de la Asunción, Luque (APNSA, Luque), Cuentas de Fábrica. Lib. 5, Año 1667, s. f.
- 2 APNSA, Luque, Lib. 7, Año 1674, s. f.
- 3 APNSA, Luque, Lib. 8, Año 1678, s. f.
- 4 APNSA, Luque, Lib. 8, Año 1678, s. f.
- 5 APNSA, Luque, Lib. 10, Año 1687, s. f.
- 6 En 1993 Estrada Carrillo transcribió erróneamente esta inscripción, en: ESTRADA CARRILLO, Vicente (1993), *La iglesia parroquial de Luque (1567-1992)*, Excm. Diputación Provincial, Córdoba. p. 86.
- 7 APNSA, Luque, Cuentas de fábrica, Libro 12, año 1707, s. f.
- 8 Junto a las esculturas de Tribaldos, completan el programa iconográfico las tres tallas de Manuel de Miranda y dos óleos sobre lienzo, anónimos, con las representaciones de la Virgen y san Juan, pertenecientes al calvario del cuerpo superior.
- 9 APNSA, Luque, Cuentas de Fábrica, Lib. 14, años 1705-1707, s. f.

Bibliografía

- ESTRADA CARRILLO, Vicente (1993), *La iglesia parroquial de Luque (1567-1992)*, Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba.
- GÓMEZ BRAVO, Juan (1778), *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su iglesia catedral y obispado*, Oficina de D. Juan Rodríguez, Córdoba.
- GÓMEZ ROMÁN, Ana María (2014), «Diego de Mora y su taller», en *Actas del I Congreso andaluz sobre Patrimonio Histórico: La escultura barroca andaluza en el siglo XVIII. Conmemoración del III Centenario del nacimiento del escultor Andrés de Carvajal y Campos (1709-2009)*, Estepa, 17-18 de septiembre de 2009, pp. 186-199.
- LUQUE CARRILLO, Juan (2014), «El retablo de Luque (Córdoba): un proyecto de Pedro Roldán "el Mozo" y otros datos», *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología*, Universidad de Valladolid, n.º 80, pp. 211-217.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael y DÍAZ DE MORALES, Rafael (1893), «Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba», en MARQUÉS DE LA FUENSANTA DEL VALLE (dir.), *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, Imprenta de José Perales y Martínez, Madrid.
- RAYA RAYA, María de los Ángeles (1987), *El retablo barroco cordobés*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba.
- RÉAU, Louis (1997), *Iconografía del arte cristiano*, tomo 2, vol. 5: *Iconografía de los santos*, P-Z, Serbal, Barcelona.

El edificio de la antigua sucursal del Banco de España en Jerez de la Frontera, obra de José de Astiz y Bárcena

José Manuel Moreno Arana

Universidad de Sevilla

morenoarana@gmail.com

La actual sede de la Biblioteca Municipal Central de Jerez de la Frontera, antigua sucursal del Banco de España en la ciudad [1], ha venido considerándose hasta ahora obra del arquitecto Francisco Hernández-Rubio y Gómez (1859-1950) (Merino, 1995: 78-79). No obstante, la consulta de la documentación municipal y de la prensa local de la época obliga a considerar a José de Astiz y Bárcena como el verdadero autor del proyecto. Con este breve trabajo buscamos esclarecer todo su proceso constructivo, dando a conocer los nuevos datos que hemos logrado obtener de las fuentes referidas.

De José Fermín de Astiz y Bárcena no son muchos los datos que hemos localizado. Parece que era madrileño¹. Nos consta que trabajó bajo la dirección de un arquitecto importante de la época, Enrique María Repullés y Vargas (Navascués, 1973: 288-295), como arquitecto auxiliar en la construcción del edificio de la Bolsa de Madrid, que se inauguró en 1893 (Resumen de Arquitectura, 1893: 51). En 1899 obtiene el cargo de arquitecto del Banco de España (Resumen de Arquitectura, 1900: 16). Como tal, se haría cargo, en solitario o junto a otros arquitectos, de los proyectos para la construcción de diversas sucursales de este organismo en diferentes lugares del país: Lugo (1902), Palencia (1903), Pontevedra (1903), Logroño (1908), Valencia (1918), Badajoz (1918), Oviedo (1923), Haro (1924), Cuenca (1925), Coruña (1926), Pamplona (1927), Alcoy (1928), Sevilla (1928) y Santander (1929) (Banco de España, 1936: s/p)². Junto a ello, entre sus trabajos para clientes particulares, diseñó los mausoleos de las familias Peña y Echarri en el Cementerio de la Sacramental de San Justo de Madrid, realizados en 1901 y 1902 (Saguar, 2002: 122 y 124; Rocha, 2009: 409-410). En su obra se observa cierta versatilidad, transitando su estilo desde el historicismo y el eclecticismo hasta ciertas notas modernistas.

En cuanto al edificio que proyectó para Jerez de la Frontera, podemos seguir la evolución de todo el proceso



1. Biblioteca Municipal Central de Jerez de la Frontera, antigua sucursal del Banco de España. Vista de su fachada a la plaza General Primo de Rivera

constructivo a través de las páginas del periódico *El Guadalete*. Así, por ejemplo, tenemos referencias a toda la etapa previa a la edificación, como son la compra del solar y el consecuente derribo de las construcciones existentes. Se trataba de un conjunto de dos casas y dos bodegas, correspondiente a los números 6, 7 y 8 de la plaza de Eguílaz (hoy General Primo de Rivera) y 24, 26 y 28 de la calle Alvar López. El 30 de enero de 1902 se anuncia su próxima venta. Es significativo que se apunte que «la plaza de Eguílaz ganará en ornato, pues es indudable que el edificio que levante el Banco para instalar sus oficinas, será de magnífico aspecto». También se informa de que la idea era crear con él una manzana aislada gracias a la apertura de una nueva calle que lo separaría de las casas de la calle San Cristóbal. Se dice asimismo que «muy en breve llegará el Señor arquitecto del Banco, para dirigir las obras que empezarán pronto» (*El Guadalete*, 1902a). El 17 de marzo siguiente el mismo



2. Fotografía del estado original del edificio incluida en el libro: *El Banco de España: información gráfica* (1936). Se recoge la autoría de José de Astiz y el año de inauguración

rotativo creía que el derribo se llevaría a cabo posiblemente en abril y que las obras durarían año y medio (*El Guadalete*, 1902b). Ambas predicciones no se cumplirían. De hecho, no es hasta el 10 de mayo cuando el propietario de las casas y bodegas, Manuel Antonio de la Riva y Pomar, firma la escritura de venta al Banco de España³. Ya el 20 de junio se anuncia que se sacarían a subasta el día 28 las obras de derribo de dichos inmuebles ante el notario Antonio Navarro y Guerrero (*El Guadalete*, 1902d). Sin embargo, al no presentarse proposición alguna, quedó desierta dicha subasta⁴. Tras este primer revés, sabemos que el 22 de septiembre el derribo era una realidad, lo que seguía despertando el entusiasmo de la prensa, que aseguraba que una vez «transformada que sea la exigua bodega ó taberna que tanto desdice entre las casas de la plaza de Eguílaz, resultará ésta el paraje más lindo y pintoresco de la localidad» (*El Guadalete*, 1902e). Aunque hay noticias contradictorias⁵, parece que la demolición siguió activa en el mes siguiente⁶.

El 12 de octubre de ese mismo año se sacan a concurso las obras para la construcción del edificio. Los planos, presupuesto y pliegos de condiciones quedaban expuestos durante veinte días en la Dirección General de Sucursales del Banco de España en Madrid y en la secretaría de la sucursal jerezana (*El Guadalete*, 1902g). No obstante, la adjudicación y el permiso municipal para el inicio de los trabajos no se producirán hasta 1904, como veremos a continuación. En

este sentido, el conocimiento del proyecto comienza pronto a crear ciertos recelos en la opinión pública, que expresa su «extrañeza» tras ver los planos y advertir que no se aprovecharía todo el solar disponible, sino menos de la mitad del mismo. *El Guadalete* expresa su esperanza de que se reforme este plan pues «nadie se explica que este poderoso establecimiento construya un local tan reducido en ciudad de la importancia de Jerez» (*El Guadalete*, 1902h).

La primera alusión a José de Astiz que hemos hallado es una visita que hace a Jerez entre el 9 y el 11 de enero de 1903. La prensa local dice que su venida estuvo motivada por «ver la forma de arreglar ciertos puntos relacionados con la edificación del solar» (*El Guadalete*, 1903a). En este sentido, el día 10 el arquitecto municipal Rafael Esteve y Fernández-Caballero lleva a cabo la demarcación de la línea de fachada de dicho solar (*El Guadalete*, 1903b).

Tras ello, hay un periodo de más de un año en el que no volvemos a saber nada más. El 26 de marzo de 1904 Astiz firma en Madrid el alzado del edificio que se incluye en la documentación municipal alusiva a la concesión de licencia de obra, que se producirá meses más tarde. De este modo, el 6 de julio se adjudica a la Sociedad «Sr. Bernal y Compañía» la subasta para la construcción y que los trabajos comenzarían en los primeros días de septiembre (*La Correspondencia de Cádiz*, 1904). Sin embargo, aún quedaba conseguir el visto bueno del Ayuntamiento y para ello el 15 de julio el director de la sucursal envía la correspondiente solicitud. Este documento se encuentra firmado por el arquitecto Francisco Hernández-Rubio, que parece que estaría a cargo de las obras en ausencia de Astiz, aunque los tres alzados que se adjuntan a esta petición no permiten dudar sobre la paternidad del madrileño sobre el proyecto. La documentación incluye también el dictamen favorable del arquitecto municipal, fechado en 18 de julio, así como el de la comisión local de obras públicas y policía urbana, dada el 19⁷. Finalmente, el 20 de julio de 1904 el Ayuntamiento concede la licencia para edificar⁸. Al día siguiente, *El Guadalete* recoge la noticia, resaltando que la edificación empezaría pronto, aunque volviendo a criticar que resultaría mezquina. La causa que señala es la de la mala alineación efectuada un año antes, que se califica de «defectuosa y disparatada» (*El Guadalete*, 1904a).

El 5 de agosto de 1904 se dice que había «llegado á ésta el ilustrado arquitecto del Banco de España D. José de Astiz, quien viene para dirigir los comienzos de las obras del

3. José de Astiz, alzado del proyecto de Sucursal del Banco de España en Jerez de la Frontera. Fachada a la plaza de Eguílaz, 1904



nuevo edificio que va á construirse para la Sucursal» (*El Guadalete*, 1904b). El 10 de agosto se presenta una instancia del director de la sucursal solicitando el traslado de las tuberías de agua que atraviesan el solar y que impedían la realización de las obras⁹. Al día siguiente, *El Guadalete* hace alusión a la sesión municipal en la que fue leído el escrito y alude a una intervención del concejal Julio González Hontoria, que «pide que se obligue a que se labre la parte del solar que queda al descubierto, bien con un jardín ó con otra cualquier cosa que hermosee aquel lugar» (*El Guadalete*, 1904c)¹⁰.

Salvando estos inconvenientes, las obras serían una realidad en los meses siguientes. A través del mismo diario tenemos noticia de diferentes visitas que a la ciudad hace Astiz para inspeccionar los trabajos. Se suceden, de este modo, el 18 de octubre de 1904 (*El Guadalete*, 1904d), el 16 de abril (*El Guadalete*, 1905a) y 19 de julio de 1905 (*El Guadalete*, 1905b) y el 7 de febrero de 1906 (*El Guadalete*, 1906).

Finalmente, el 17 de enero de 1907 llegan a Jerez desde Madrid el consejero del Banco de España José Santos y Fernández Laza y el arquitecto José de Astiz, «haciéndose cargo del nuevo edificio levantado en la Plaza de Eguílaz»

(*El Guadalete*, 1907). En cualquier caso, diferentes fuentes apuntan a que la inauguración no tuvo lugar hasta 1910. De este modo, una vieja publicación del propio Banco de España hace alusión a esa fecha. Es importante destacar además que se recoge en ella también la autoría de José de Astiz, lo que viene a incidir en los datos que hemos ido aportando en este estudio (Banco de España, 1936: s/p) [2]¹¹.

Lo anterior nos hace pensar que quizás la conclusión no se produjo en 1907. De hecho, la comparación de los alzados dibujados en 1904 con las fachadas actuales demuestran que las quejas por el escaso tamaño del edificio fueron oídas y el proyecto original fue ampliado, lo que debió de prolongar las obras. Así, los alzados correspondientes a la plaza de Eguílaz [3] y a la calle Alvar López [4] nos muestran sendas fachadas de tres cuerpos con cinco vanos por cada uno de ellos, frente a los siete que hoy existen. Asimismo, la puerta de acceso por la plaza de Eguílaz no aparece en medio, como terminó disponiéndose, sino descentrada. Pero salvando esta ampliación, que dio mayor extensión al inmueble y una perfecta simetría a dichas fachadas, el proyecto firmado por Astiz en 1904 fue seguido con gran fidelidad. Esto



4. José de Astiz, alzado del proyecto de *Sucursal del Banco de España* en Jerez de la Frontera. Fachada a la calle Alvar López, 1904

lo vemos, por ejemplo, en la combinación de piedra artificial y ladrillo visto, las esquinas achaflanadas o el preciso diseño de los enmarques de las ventanas, que en la planta baja incluyen el motivo en relieve del caduceo, símbolo de Mercurio, el dios del Comercio. Un detalle, este último, que fue también reiteradamente empleado en la decoración de otro edificio donde consta la intervención de Astiz, la Bolsa de Madrid. Sí

existen algunas diferencias entre el proyecto y la realización definitiva en la cornisa y el antepecho que sirven de remate a todas las fachadas¹² y, sobre todo, en el diseño de rejas y puertas, pormenores donde sí estaría la mano de Francisco Hernández-Rubio, cuya firma figura en la puerta principal de hierro que se abre a la plaza, cuyas líneas modernistas contrastan con la sobriedad del resto del conjunto¹³.

Notas

- 1 En 1907 vivía en la calle del Arenal n.º 27 de Madrid cuando envía una instancia a su ayuntamiento relativa a la normativa municipal sobre sifones en las bajadas de desagüe de las casas (*La Construcción Moderna*, 1907: 215-216). En 1915 era presidente de una congregación o hermandad de arquitectos con sede en la iglesia de San Sebastián de Madrid (*La Correspondencia de España*, 1915: 6).
- 2 Los años entre paréntesis aluden a la fecha de inauguración de cada edificio. Agradecemos al personal del Archivo del Banco de España que nos informara de la existencia de esta publicación.
- 3 Archivo de Protocolos Notariales de Jerez de la Frontera (A.P.N.J.F.), tomo 4542, notario Antonio Navarro, año 1902, ff. 923-937. La referencia a la firma de la escritura aparece recogida en la prensa (*El Guadalete*, 1902c).
- 4 A.P.N.J.F., tomo 4542, notario Antonio Navarro, año 1902, ff. 1363-1364.
- 5 Al parecer, en 1905 se descubre una escultura de sirena, hoy en el Museo Arqueológico Municipal de Jerez, «al derribarse unas casas en la plaza de Egulaz para construir el edificio que sirve de Sucursal del Banco de España» (Pescador, 1916: 13-14).
- 6 Hay constancia de ello por un accidente de trabajo acaecido allí el 3 de octubre (*El Guadalete*, 1902f).
- 7 Archivo Histórico Municipal de Jerez de la Frontera (A.H.M.J.F.), Protocolo Municipal, Policía Urbana, tomo 389.

8 A.H.M.J.F., Actas Capitulares, 1904, pp. 239-240.

9 A.H.M.J.F., Actas Capitulares, 1904, pp. 269-270.

10 Es interesante señalar que Julio González Hontoria, que había sido años antes alcalde de Jerez, construyó en 1894 su casa en uno de los lados de la misma plaza de Eguílaz y la dirección de las obras corrió a cargo de Francisco Hernández-Rubio, precisamente (Merino, 1995: 46).

11 1910 es la fecha que recoge también Merino Calvo (Merino, 1995: 78).

12 Este antepecho estaba dotado de rejas en el proyecto y así estuvo hasta una reforma de mediados del siglo XX en la que fue macizado. También se transformó y agrandó el balcón central de la fachada principal. El interior asimismo se halla muy alterado debido a las adaptaciones que ha sufrido a causa de su nueva función de biblioteca, que tiene desde 1986.

13 En unas pequeñas cartelas hay dos inscripciones: «ARQUITECTO FCO. HZ.-RUBIO» y «I. GUTIERREZ Y CÍA. JEREZ». La segunda remite a la fundición que ejecutó el trabajo (Caballero, 2010). El diseño de la puerta es muy próximo al que encontramos en otras puertas de obras de Hernández-Rubio de esos años (Merino, 1995: 75 y 76).

Bibliografía

BANCO DE ESPAÑA (1936), *El Banco de España: información gráfica*, Asociación General de Empleados del Banco de España, Madrid, s/p.

CABALLERO RAGEL, Jesús (2010), «La empresa de Fundición “Gutiérrez y Cía”», *Diario de Jerez*, 2 de febrero.

El Guadalete (1902a), 30 de enero.

— (1902b), 17 de marzo.

— (1902c), 12 de mayo.

— (1902d), 20 de junio.

— (1902e), 22 de septiembre

— (1902f), 3 de octubre.

— (1902g), 12 de octubre.

— (1902h), 17 de octubre.

— (1903a), 10 y 12 de enero.

— (1903b), 11 de enero.

— (1904a), 21 de julio.

— (1904b), 5 de agosto.

— (1904c), 11 de agosto.

— (1904d), 19 y 20 de octubre.

— (1905a), 18 de abril.

— (1905b), 20 de julio.

— (1906), 8 de febrero.

— (1907), 17 de enero de 1907.

La Construcción Moderna (1907), 15 de julio, pp. 215-216.

La Correspondencia de Cádiz (1904), 6 de julio.

La Correspondencia de España (1915), 19 de enero, p. 6.

MERINO CALVO, José Antonio (1995): *El arquitecto jerezano Francisco Hernández-Rubio y Gómez. 1859-1950*, Ayuntamiento de Jerez de la Frontera, Jerez de la Frontera.

NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1973), *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid.

PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, Mariano (1916), *Apuntes para un catálogo de los objetos que existen en el depósito arqueológico anexo a la biblioteca municipal de Jerez de la Frontera*, Imprenta de Manuel Álvarez Rodríguez, Cádiz.

Resumen de Arquitectura (1893), 1 de julio, p. 51.

— (1900), 1 de febrero, p. 16.

ROCHA ARANDA, Oscar da (2009), *El modernismo en la arquitectura madrileña: génesis y desarrollo de una opción ecléctica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

SAGUAR QUER, Carlos (2002), «El Cementerio de la Sacramental de San Justo: historia y arquitectura», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, tomo XLII, pp. 122 y 124.

The Infant Jesus as Divine Love: a Dressed Sculpture from Évora's Museum

Diana Rafaela Pereira
Universidade do Porto
dianarafaelpereira@gmail.com

The «Infant Jesus as Divine Love» is a noteworthy example of the exuberance reached by dressed sculptures of the Holy Child in Portugal [1]. The provenance of this 18th century sculpture is unknown¹. It may have belonged to a religious institution, before being integrated in the Public Library collection. Finally, in 1915, it was incorporated in Évora's National Museum.

It is a lead sculpture, painted with very realistic flesh tones, in consonance with an elegant shape proper of a classical and erudite workmanship. In this unusual representation the Infant is holding a silver bow, arrows and a quiver, personifying Divine Love. In the left hand he holds a flower bouquet made of silk and paper.

The right hand gesture, without the bow, is current in other sculptures, and is usually interpreted as a blessing. Therefore, the present iconography may differ from the initial intention and be the result of a later adaptation.

When faced with these less common sculptures of the Infant as Divine Love, we recurrently see them identified as «the Infant as Cupid», and explained by the popular practice of dressing the Child with profane clothing, the lack of religious education of the cloistered nuns, and their extravagant wishes (Gonçalves, 1967: 18-19; Fortuna, 1982: 328). But these seem to be, in fact, the result of the widespread publications about the Divine Love, the need of renovated iconographies for Christ's representations and the valorization of His childhood.

Searching for related iconography in painting, I have come to a non-traditional representation of Saint Teresa's Transverberation with the two Trinities. In this version, it was the Child Jesus, accompanied by his parents, who pierced the saint's heart, not an angel. As the specialist Fernando Moreno Cuadro (2012: 312) described, this solution gathers the most important subjects for St. Teresa: the Transverber-



1. *Infant Jesus as Divine Love*, 18th century (?), Museum of Évora (Portugal). Inv. n.º ME 1161/1

ation, the mystery of the Holy Trinity and the humanity of Christ, represented as a child with his earthly parents.

This iconographic type seems to have been created by the Flemish engraver Antonius II Wierix in 1622 or 1624 (Moreno Cuadro, 2012: 313-322). It followed the trend of publications which instructed and followed the soul's steps (represented as a child) to reach the union with God, through the Divine Love (represented as an angel or *putti*)². In fact, Wierix himself had published years before the emblem book *Cor Iesu*



2. The sculpture without clothes. Note the different polychromies in the head and body

Amanti Sacrum, a series around the devout heart where Jesus was also represented as a child (ca. 1586, Antwerp).

Santa Teresa understood the images' value to aid the devotees in their prayer. Through her *Life* the Saint says how, even young, she «liked to have the Christ's image painted in many places, and an oratory of her own, furnished with objects of devotion» (1904: 55). But she also admits how this was a signal of vanity, and how adorning images was a «trifling act», for it did not represent a significant service to God (1904: 173).

In one of her later *Relations* she clearly argues in favor of images, acknowledging that «whatever kindled love in me I must not give up, nor take away from my nuns», but firmly rejecting its decorations (Santa Teresa, 1904: 257).

This remark of Santa Teresa is assumed as a reply to the book *The Ascent of the Mount Carmel* written by San

Juan de la Cruz (1578-1579), in which he argues against the excessive use of images. He is mostly critical against the practice of dressing the saints' sculptures with profane clothing, exposing it as a sign of vanity, devil's conspiracy and idolatry (1922: 344-348).

Despite the criticisms of this two reformers, the dressed sculptures would take an important place in the private and public oratories and their beloved Divine Child would be the main character of this phenomena, alongside with his mother Mary.

According to some authors, the tradition of dressing sacred sculptures started in the private chapels of the royalty and aristocracy, and was later copied by the churches and confraternities (Vega, 1994: 247-248; Webster, 2004: 260-271).

There were also those who blamed women for this practice, like Rodrigo de Moura Telles, Braga's Archbishop between 1704 and 1728, who forbade the use of real clothes in statues to «avoid indecencies that the women's indiscreet devotion profits from» (Maria, 1712: 293-298).

Regarding the images that weren't originally dressed, that might have started as a result of the tradition of offering rich gifts (like textiles and jewels) that gradually started to be displayed in the statues to certify its miraculous power (Genovese, 2009: 21-24). The sculptures specifically created to be dressed, can be a result of the desire to grant them with human characteristics (Cornejo Vega, 1996: 239-240), or an answer to the needs of the liturgical and processional theatre.

Origins aside, this practice had an extensive diffusion. It allowed a much bigger intimacy between the representation of the saint and the believer because of the act of dressing, the act of presenting it with something it would wear, or simply because the real clothing made it look more human.

When looking at the naked and wigless statue of the «Infant Jesus as Divine Love», we clearly see the primal intention of dressing it with textiles because the parts destined to be covered by clothes or hair, have a different color tone [2].

The testimonies of St. Bernard of Clairvaux (1090-1153), St. Francis (1182-1226) and St. Clare (1194-1253) of Assisi, St. Anthony of Padua (1195-1231) or St. Catherine of Siena (1347-1380), among many others, contributed critically to change the rigid and authoritarian medieval image of the Child into a much more affectionate and human one. The childhood



3. Bodice. Inv. n.º ME 1161/12

was valued as the token of Christ's humanity, and by the end of the Middle Ages the sculptures of an alone and naked Infant Jesus were already disseminated (Rocca, 2007: 40-43).

Christiane Klapisch-Zuber (1982: 65-75) has shown how common it was, already in the 15th century, for young Florentine women to be given an image of the Infant Jesus together with their trousseau, whether they were to be married or join a convent.

Many authors state the popularity of the Divine Child's sculptures is inherent to the feminine condition, as a replacement of the nun's denied maternity, or as a good luck charm for the fertility of young married women (Silvestrini, 2003: 30; Rocca, 2007: 74).

Soon the Child's images started to be dressed with rich fabrics and brocades (with sets that included detailed lace and linen undergarments) and clothes that followed contemporary fashions, which was common to dressed sculptures of other saints and, especially, of the Virgin Mary. The Infant was usually dressed as a prince, captain or soldier, with a curled wig and a feathered hat, not only with the globe or the cross in his hands, but also a sword (Gonçalves, 1967: 5-34; Fortuna, 1982: 315-332) which would be strongly criticized.

The rich clothing set of our case study, attributed to the 18th century, consists of: a structured bodice, made of cream silk satin, embroidered with gold thread and sequins,

and garnished with gold and white lace [3]; skirt and under shorts made of the same materials; sandals made of the same materials, showing the openings to place the statue in the pedestal; an inner shirt of white linen chambray; and lace and white lace cuffs.

The Bishops' Synods tried recurrently to control and forbid the rooted practice of dressing sculptures, requesting decorum and decency, even before Trent's deliberations in 1563 (Martínez-Burgos, 1989: 88-91). But the same advices persisted throughout the 16th, 17th and 18th centuries, which shows how this practice continued to take place despite the church's bans.

In Portugal, in spite of the legislation forbidding it, this custom was quite popular till late and the sculptures of the Divine Child frequently showed some excesses (Rocha, 1996: 197; Pereira, 2014: 61-66). This fact is stated by friar Agostinho de Santa Maria in his seventh volume of *Santuário Mariano*, dated from 1721.

In the report regarding his visit to the Franciscan Convent of Our Lady of Jesus in Lisbon, he describes in a rather outraged way how the image of the Infant was adorned «as a soldier, with a sword, a plumed hat, a lace tie and other adornments, rather unrelated from the clothes He actually used, and far from how the images of this humble Lord and peaceful King should be dressed» (Maria, 1721: 111-112).

Concerning the iconography of Jesus as Divine Love, we know at least two dressed images from Évora, where this dressing phenomena was quite common³. Besides the one from Évora's Museum, there is also the «Infant Jesus *Divinii Amoris*», one of the many representations of the Child from the Poor Clare Convent of St. Helena of the Mount Calvary, attributed to end of the 18th century, which currently belongs the Sacred Art Museum.

It is a wooden sculpture dressed in white satin and linen taffeta. In the chest it bears a silver cartouche with the engraving: «Divinii Amoris». Because it was created to be dressed, the sculpture is not perfectly carved particularly in the area of the shoulders and armpits (Nogueira, 2004: 242).

Regarding this image, it was said «the imagination and lack of solid religious education, combined with influences of classical culture» resulted in the representation of the Infant Jesus as Cupid, bearing the weapons of the mythological pagan god of love (Nogueira, 2004: 244; Gonçalves, 1967: 20).

We can also find non-dressed sculptures of Jesus represented as Divine Love, like the ones in Machado de Castro National Museum⁴ (Coimbra) and National Palace of Ajuda⁵ (Lisbon), both attributed to the 18th century. These fully sculpted images show the clothes carved resembling Roman soldiers. In fact, when facing the previous dressed sculptures, we notice that the satin sandals they both wear may refer to the Roman legionaries' outfit.

This reference can be explained as an obvious mention to Cupid, worshipped as the god of erotic love in Ancient Rome, although his representation was of a naked and

winged baby, not a soldier. Another hypothesis is the allusion to the Passion of Christ and the intervention of the roman legionaries. Furthermore, we cannot ignore how common it was to dress the Infant as a soldier or captain, and we are also aware of the strong devotion towards St. Michael, usually depicted with the legionary outfit, but let us not stretch mere assumptions.

Above all, the existence of these fully carved sculptures of the Infant Jesus as Divine Love, show this iconography was not intrinsic to the sculpture dressing phenomenon. Lastly, our case study and other similar ones, cannot be accounted as a result of the extravagant imagination or poor religious education of the nuns. They seem, in fact, to be grounded in the mystical guide books of the Divine Love, which were based in thoughts of prominent theologians like Saint Augustine (354-430).⁶

This peculiar representation of Christ, illustrates the strong contradictions coexisting after the Counter Reformation. While the Church reaffirms the images educational role, it also tries to forbid their excesses. In this context there is a clear fracture between the official norms and the real practices of the believers. Despite the Church's efforts, the image becomes a mirror of vanities both in religious and secular homes.

Finally the dressed image assumes itself as the best means to achieve a closer connection and understanding of Christ's humanity. And the believers' affection is perfectly reflected in the rich sets of clothes and jewels presented devoutly (and excessively) to the Infant Jesus' sculptures.

Notes

1 En <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=13825>> (fecha de consulta: 10-01-2016). Inv. nº ME 1161/1.

2 Like Otto van Veen's *Amoris divini emblemata* (1615, Antwerp); the *Schola cordis sive aversi à deo cordis ac eundem reductio, et instructio* by Benedicto van Haeften and Boëtius à Bolswert (1623, Antwerp); or *Pia desideria emblematis, elegiis et affectibus SS. Patrum* by Herman Hugo and Boëtius à Bolswert (1624, Antwerp).

3 In Évora, almost every nun had an image of the Infant. During the Easter and Christmas festivities those sculptures would go out in processions through the streets, in a competition to see which one was the most richly decorated and dressed (Nogueira, 2004: 243).

4 En <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=162398>> (fecha de consulta: 10-01-2016). Inv. nº 5276; E259.

5 En <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1039679>> (fecha de consulta: 10-01-2016). Inv. nº 51453.

6 According to Arnoud Visser, Van Veen's *Amoris divini emblemata* has been linked to several mystical traditions, including to St. Teresa's thought, the Jesuit and pietist religiosity and medieval bridal mysticism. But this author places the Augustinian thought in the center of his production (2007: 33-48).

Bibliography

- CORNEJO VEGA, F. (1996), «La escultura animada en el arte español. Evolución y funciones», *Laboratorio de Arte*, 9, pp. 239-261.
- FORTUNA, E. (1982), «Imagens Vestidas do Menino Jesus (séculos XVI, XVII e XVIII)», *Brigantia*, v. II, n.º 2/3, pp. 315-332.
- GENOVESE, V. (2009), «Note sulla vestizione delle immagini durante il medioevo. Prima Parte», *Jacquard Pagine di cultura tessile*, 64, pp. 21-24.
- GONÇALVES, F. (1967), «O Vestuário Mundano de Algumas Imagens do Menino Jesus», *Revista de Etnografia*, v. IX, t. 1, Museu de Etnografia e História, Porto, pp. 5-34.
- KLAPISCH-ZUBER, C. (1982), «Les Saintes Poupées. Jeu et Dévotion dans la Florence du Quattrocento», *Les Jeux à la Renaissance, Actes du XXIIIe Colloque International d'Étude Humanistes*, Tours 1980, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, pp. 65-79.
- MARIA, A. S. (1712), *Santuário Mariano*, t. IV, Oficina de António P. Galram, Lisboa.
- (1721), *Santuário Mariano*, t. VII, Oficina de António P. Galram, Lisboa.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P. (1989), «Las constituciones sinodales y la imagen procesional. Normas para la fiesta del siglo XVI», *Espacio, Tiempo y Forma*, s. VII, t. 2, pp. 81-92.
- MORENO CUADRO, F. (2012), «La serie de la Transverberación de santa Teresa con las dos Trinidades derivada de Wierix. Acerca de una pintura de Francisco Rizi», *Goya*, n.º 341, pp. 312-323.
- NOGUEIRA, S. (2004), «97. Menino Jesus-Divino Amor», en BORGES, A. G. M. (coord.), *Tesouros de Arte e Devoção*, Fundação Eugénio de Almeida, Évora, pp. 242-244.
- PEREIRA, D. (2014), *Imagens de Vestir em Aveiro. A Escultura Mariana do século XVII à Contemporaneidade*, Tesis de Maestría en Historia del Arte Portuguesa presentada a la Facultad bajo la dirección de Nuno Resende, Porto.
- ROCCA, S. (2007), *L'Enfant Jésus. Histoire et Anthropologie d'une Dévotion dans l'Occident Chrétien*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- ROCHA, M. J. M. (1996), «Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais», *Museu*, s. IV, 5, pp. 187-202.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (1922), *The Ascent of Mount Carmel* (trans. David Lewis), Thomas Baker, London.
- SANTA TERESA DE JESÚS (1904), *The Life of St. Teresa of Jesus, of the Order of Our Lady of Carmel*, (trans. David Lewis), Thomas Baker, New York, Benziger Bros, London.
- SILVESTRINI, E.; GRI, G.; PAGNOZZATO, R. (2003), *Donne Madonna Dee. Abito sacro e riti di vestizione, gioiello votivo, «vestitrici»: un itinerario antropologico in area lagunare veneta*, Il Poligrafo, Padova.
- VEGA, J. (1994), «Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII», *Anales de Literatura Española*, 10, pp. 237-273.
- VISSER, A. (2007), «Commonplaces of Catholic Love. Otto van Veen, Michel Hoyer and St. Augustine between Humanism and the Counter Reformation», en STRONKS, E.; BOOT, P. (ed.), *Learned Love*, DANS, The Hague, pp. 33-48.
- WEBSTER, S. V. (2004), «Shameless Beauty and Worldly Splendor on the Spanish Practice of Adorning the Virgin», *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, [s.l.], L'erma di Bretschneider, 249-271.

Aportaciones a la obra artística de José Guisado en la provincia de Sevilla

M.^a Teresa Ruiz Barrera

Universidad de Sevilla

mariateresaruizbarrera@gmail.com

El objetivo del presente artículo es ofrecer nuevos datos sobre la obra de José Guisado, uno de los maestros de la retabística activos en Sevilla entre los siglos XVII y XVIII. Con este fin aportamos una documentación inédita consultada en la sección de Protocolos Notariales del Archivo Histórico Provincial hispalense que desvelan parte de su quehacer artístico en el periodo comprendido entre 1692 y 1701, tanto en la capital como en diversas localidades de la provincia.

José Guisado, de probable origen sevillano, vivió en las collaciones de san Martín y de Omnium Sanctorum, a las que hay que añadir ahora la de san Vicente en la que vivía en 1692. Por la época en que trabajó empleó en sus máquinas lignarias los soportes salomónicos, tal y como confirmamos en uno de los contratos.

La escasa nómina de las obras adjudicadas a este artista contempla seis de finales del siglo XVII y dos de inicios del siglo siguiente. En 2 de julio de 1692 Guisado y el pintor Marcos de Velasco conciertan un retablo para la capilla de la hermandad de la Santísima Cruz y san Francisco de Sena, en la iglesia de san Bartolomé de Sevilla, y en el mismo año, firma también la ejecución de un retablo para la capilla de la hermandad hispalense de Nuestra Señora de la Estrella (Sanz, 1973: 342-347, 45-46).

En 1694 firman escritura de un nuevo retablo para La Puebla del Río José Guisado como maestro ensamblador y su amigo Luis González como maestro tallador (Navarro, 2012). Hacia 1697 hace el retablo mayor de la Colegiata de Olivares (Sevilla), obra conjunta con Matías de Brunenque y José Escobar. Y en el mismo año Guisado contrata una sillería coral para la parroquia de Mairena del Alcor (Sevilla) (Halcón, 2009: 72). Dos años después, concretamente el 13 de julio, se compromete a realizar el retablo mayor de la iglesia parroquial de santa María Magdalena de El Arahál (Sevilla), obra por desgracia desaparecida (De la Villa, 1993:

91). Asimismo son conocidos su irrealizado proyecto para el retablo mayor de la colegiata de Osuna en 1704 (Gutiérrez, 1987: 211-218; Rodríguez-Buzón, 1980: 9-39) y, como escultor, el contrato para adornar el paso de san Juan Bautista de la iglesia de san Francisco de Paula de Sevilla concertado en 6 de abril de 1704 (Sancho, 1934: 45-46). A estas obras añadimos en estas páginas cuatro: un retablo mayor para una parroquia, dos retablos laterales, una custodia procesional y la ornamentación de un paso procesional para distintas cofradías. Se expondrán por orden cronológico.

En 27 de agosto de 1692 José Guisado y Luis González, ambos maestros arquitectos, firman contrato para realizar el antiguo retablo mayor de la parroquia de santa María Magdalena de Villamanrique (hoy Villamanrique de la Condesa) morando en esa población los seis meses en los que se ajustó la obra. Pino de Flandes para el retablo en sí y cedro para sus adornos y talla de la santa titular fueron las maderas elegidas. En el contrato se especifican ciertas modificaciones al diseño original que concernieron al sagrario; al camarín que se amplió en ornato y espacio al igual que el propio nicho de la santa titular de la parroquia; a las cornisas y pilas-tras principales que, junto con «el banquillo del ultimo cuerpo que esta muy Pobre», debían adornarse más y también las entrecalles en forma y decoración así como «enriquecer mas de obra el Ultimo Cuerpo y los arbotantes». Ambos artistas comprarían la madera necesaria con un adelanto del dinero y subrogarían con un pintor el realizar los lienzos para las entrecalles, los cuales «an de ser de pintura de Buena mano», o presentárselo directamente a la comisión de Villamanrique para que esta lo contratase. El hecho de que no mencionen buscar a un escultor para la talla titular induce a pensar que bien Guisado bien Luis González se encargaría de realizarla. El precio ajustado –trescientos ducados de vellón– se pagaría en los habituales tres plazos: primero cien ducados de los

cuales quinientos reales se destinaron a comprar la madera –dinero recibido de manos de Diego Román de Andrina, vecino de la villa de Villamanrique–; otros tantos mediada la obra y los últimos una vez terminado y colocado el retablo. En el montante general se incluía la cantidad destinada al maestro pintor junto con el coste del material y traslado de los lienzos a la villa así como del montaje del retablo en la capilla mayor. Como era habitual, los artistas se comprometían a asumir el incremento del precio del retablo si no lo acababan y debían hacerlo otros maestros¹. Estructuralmente el retablo constaría de un banco, que incluiría el sagrario, un único cuerpo y ático. El camarín central acogería a santa María Magdalena y en las entrecalles dispuestas en dos alturas lucirían cuatro lienzos, de desconocida temática, a más de otro del Señor Santiago a disponer en el ático. La desaparecida máquina lignaria debió presidir la antigua iglesia mudéjar de la villa (Vázquez, 1961: 38).

Se conserva una imagen de la santa titular de la parroquia, María Magdalena **[1]**, que identificamos con la que se contrató junto con el retablo. De bulto redondo tallado en madera policromada, pues debía procesionar, mide aproximadamente lo que especifica la escritura contractual, «asta altura de siete cuartas ynclusa en ella la peana»². Iconográficamente es una Magdalena penitente (Delenda, 2001: 283-286). Desconocemos con certeza su autoría pues podría ser tanto Guisado como González. El segundo es denominado maestro tallista o escultor en la escritura de La Puebla y Guisado se nombra escultor en un contrato que estudiaremos en breve. Otra opción es un maestro escultor contratado para ello. Sea quien sea se nos muestra como un artista de modelado correcto en sus formas. Vestida con el simulacro de una tosca túnica de estera de palma ceñida por un lazo y mostrando sus brazos desnudos y pies descalzos, el cuerpo se adelanta levemente descansando sobre la pierna derecha, en ligero contraposto con el rostro que se gira suavemente hacia la izquierda. Se singulariza por larga y ondulada cabellera oscura que partida en dos se desliza por sus hombros hasta casi las caderas y hace referencia tanto a su antigua vida como a que con ella enjugó los pies de Jesús. El rostro presenta facciones ovaladas, pómulos poco sobresalientes, nariz recta y cejas finas así como los labios entreabiertos. Posee una mirada anhelante dirigida hacia el crucifijo que aferra su mano izquierda al cual dedica su vida contemplativa y penitente, al tiempo que la derecha reposa

sobre su pecho, en alusión a la aceptación de esa nueva vida y recalcando su expresión mística. Creemos que sigue la impronta dejada en la que creara Pedro de Mena en 1664, uno de los prototipos barrocos de la Magdalena arrepentida.

Cinco años después, en 8 de enero de 1697, Guisado como maestro escultor se obliga con Luis de Ballesteros, mayordomo de la hermandad sacramental de la iglesia de san Sebastián de Alcalá de Guadaira, a entregar a su perfección «asi de escultura como de dorado y estofado la custodia que tiene la hermandad» para antes del Jueves Santo del mismo año, por lo que el tiempo de ejecución de la obra estaría en torno a los tres o cuatro meses. El coste total ascendió a setecientos cincuenta reales de vellón. En este caso se acordaron sólo dos plazos recibiendo en el primero ciento noventa y un reales. Nuevamente nos encontramos con otra obra en colaboración pues el tallado de la Custodia sería obra suya pero contrató ese mismo día a Pedro de Escobar para el dorado y estofado adjudicándole seiscientos reales³. Así pues Guisado realmente cobró por su trabajo ciento cincuenta reales.

El artista finalizó el año de 1697 con un importante contrato de dos retablos. A 10 de diciembre firma en colaboración con el maestro dorador y estofador Lorenzo Vallejo, dichos retablos para la iglesia conventual de san Basilio de Sevilla. Ambos afirman «que tomamos por nuestra cuenta el dorar y estofar a toda costa y a satisfacion de gonzalo montes de oca, maestro del arte de la seda, vecino desta ciudad dos retablos»⁴. Estos se destinaron a la capilla de la hermandad del Santo Cristo de la Humildad, sita entonces en el Colegio de san Basilio⁵. Un retablo estaba dedicado a la propia imagen cristífera «y el otro el de nuestra señora», cuya advocación no se especifica pero suponemos debía ser Nuestra Señora del Subterráneo. Debían dorarlos «y frisándolos de color concha de carey» para entregarlos mediada la cuaresma del siguiente año, es decir, tras unos tres o cuatro meses. La tasación alcanzó los cuatrocientos cincuenta ducados de vellón a pagar cada sábado a razón de «diez pesos escudos de los de a diez reales de plata» y concluida la obra, se pagaría la cantidad restante.

Finalizando casi el siglo, en 1698, realiza como maestro arquitecto un «sitial del paso y la coronación», para otra cofradía, la de la Presentación de Nuestro Señor Cristo del hispalense templo de san Ildefonso. Su principal fiador era Francisco Pasilla, también maestro en el arte de la seda. Gui-

sado se obliga con los oficiales y hermanos de la cofradía a hacer «de escultura el sitial del paso y la Coronacion del, de madera nueva de cedro según dibujo que tengo firmado yo el principal y el presente escribano que a de ir con quatro derames la tumbilla del cielo Rompido de talla sobre sano como esta en el dicho dibujo y no a de ir con el Jesus que tiene porque en lugar del a de llevar / Mitra y baculo de señor san Ydelfonso y la insignia de la cofradía. Y alrededor del paso a de llevar la coronacion como esta en dicho dibujo a las espaldas del grande y también a de llevar los atributos de la pasión y los remates an de ser de sipres y tambien hemos de hacer dos baras de madera salomónica». Toda la obra debía acabarse y colocarse en la misma capilla en los seis meses siguientes a contar desde el mes de la fecha del contrato, 9 de junio de 1699 tal y como firman el artista y los representantes de la hermandad, a la sazón el prioste Pedro de Cuadros, los dos alcaldes Antonio de Medina y Tomás Marcelo, los mayordomos Antonio Duarte y Antonio de Sayas, el fiscal Francisco de Rojas y Pedro José Escribano. Se tasó la obra en quinientos reales. De ellos recibiría cien reales al principio y el resto «como lo pudieren pagar y se fuere obrando». Para la ejecución de las piezas y descuento del precio, como era en muchos casos habitual la hermandad acordó con el maestro entregarle parte del material que abarataría la obra: el viejo sitial y tres tablas nuevas de cedro⁶.

La última noticia que aportamos sobre José Guisado es un contrato de aprendizaje como maestro ensamblador de retablos firmado a 14 de diciembre de 1701 con Isabel de Pedrasa, vecina de la collación de san Martín. Esposa de José Martínez del Rincón, el cual estaba «ausente en Yndias», es la que pone a su hijo Leonardo Martínez del Rincón, de catorce años, a aprender el oficio con Guisado por tres años⁷.

Como conclusiones cabe recordar que se constatan documentalmente cuatro nuevas obras de Guisado que aportar a su escasa nómina conocida. Con la primera pieza artística fechada en 1692 ampliamos, además, la actividad de Guisado en cinco años antes de las noticias publicadas con anterioridad. Así pues, por ahora y a la espera de nuevas noticias sobre su actividad, ésta queda comprendida entre 1692 y 1704. Igualmente, el hecho de saberle vecino de la collación de san Vicente amplía también su «movili-



1. *Magdalena Penitente*. Parroquia de Santa María Magdalena. Villamanrique de la Condesa

dad» dentro de la capital. Es de interés recalcar que en sólo una –la que debía realizar para la cofradía de la Presentación de Jesucristo en san Ildefonso–, es el único artista encargado de ella, mientras que en las restantes bien firma con Luis González o Lorenzo Vallejo o bien subroga el contrato como es el caso con Pedro de Escobar. En estos casos obedece a la práctica un tanto generalizada de firmar el contrato de toda la obra desde el tallado hasta el dorado y/o estofado que se requiriesen como principal maestro y por tanto, responsable, aunque más tarde se contratara a los maestros de las artes específicas para llevar a buen término la pieza artística completa. Por último, debe constatar que su actividad englobó tanto ser maestro ensamblador o arquitecto de retablos como escultor.

Notas

- 1 Archivo Histórico Provincial, Sevilla (AHP Sevilla). Sección Protocolos Notariales. Oficio 4. Escribano público Juan Muñoz Naranjo. Legajo 2.779. Año 1692. ff. 794r-795v. El contrato es firmado por Juan de Aguilar, el escribano y Guisado no así por Luis González dado que no sabía hacerlo como se asegura en la escritura del retablo de La Puebla del Río. Signan también en calidad de fiadores Francisco de Espinosa y el maestro dorador Juan de Molina Navarro, vecino de la collación de san Vicente a igual que Guisado y González. A propósito del maestro dorador se conocen las buenas relaciones que le unían, al menos, con Luis González, pues éste fue su fiador cuando en 1694 contrata la labor de dorado del paso de la cruz de la hispalense Cofradía del Santo Entierro, sita en el colegio mercedario de san Laureano, Sancho, 1982: 648.
- 2 AHP Sevilla. Sección Protocolos Notariales. Oficio 4. Escribano público Juan Muñoz Naranjo. Legajo 2.779. Año 1692. f. 794r.
- 3 AHP Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 1. Escribano Bernardo García. Legajo 661. Año 1697. Primer libro, ff. 12r-13v. Guisado dice ser vecino de la collación de Omnium Sanctorum.
- 4 AHP Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 1. Escribano Bernardo García. Legajo 662 Año 1697. Segundo libro, ff. 511r-512v. Guisado se dice vecindado en Omnium Sanctorum mientras que Vallejo es de la collación de san Isidoro. Por su parte, de Gonzalo Montes de Oca que asumió el coste del dorado y estofado de los retablos, conocemos que era ya maestro en su oficio en 11 de febrero de 1695, fecha en que suscribe un contrato de aprendizaje, AHP Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 1. Escribano Bernardo García. Legajo 657. Año 1695. Primer libro, ff. 214r -214v. Recibe como aprendiz a Juan de Valderrama, de trece años, que es puesto por su padre, Andrés de Valderrama, durante un trienio. Montes de Oca vivía entonces en la collación de san Lorenzo.
- 5 Esta hermandad, anteriormente llamada del Santo Cristo Humillado nació a mediados del siglo XV y radicaba en el Hospital de san Lázaro. En 1613 se hallaba en el Colegio Basilio junto con la de la Virgen del Subterráneo. Posteriormente se fusionó con la hermandad de la Santa Cena, Pérez, 2003: 194, 197, 209.
- 6 AHP Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 1. Escribano Bernardo García. Legajo 665. Año 1699. Primer libro, ff. 804r-805v. Continúa viviendo en Omnium Sanctorum. El costo total ascendió a 2.600 reales. Respecto a la antigua Hermandad de la Presentación de san Ildefonso, puede consultarse Roda, 1997: 56-57.
- 7 AHP Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio 1. Escribano Bernardo García. Legajo 670. Año 1701. Libro 2.º, ff. 1289r-1289v.

Bibliografía

- DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban (1993), *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla. Siglos XVI al XVIII*, Sevilla Gandolfo, Sevilla.
- DELENDIA, Odile (2001), «La Magdalena en el arte. Un argumento de la contrarreforma en la pintura española y mejicana del siglo XVII», en *Actas III Congreso Internacional del Barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, pp. 277-289.
- GUTIÉRREZ MOYA, César (1987), «Nuevas noticias sobre el Retablo Mayor de la Colegiata de Osuna», *Archivo Hispalense: revista histórica, literaria y artística*, vol. 70, n.º 214, pp. 211-218.
- HALCÓN, Fátima, HERRERA, Francisco J. y RECIO, Álvaro (2002), *El retablo barroco sevillano*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- (2009), *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*, Fundación Cajasol, Sevilla.
- NAVARRO GRAU, Juan (2012), «El largo camino del retablo mayor de Ntra. Sra. de la Granada de La Puebla junto a Coria». En: <www.Cuadernos de Casa Alta> (fecha de consulta: 2-enero-2016).
- PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María (2003), «Antigua, Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos de la Sagrada Cena, Santísimo Cristo de la Humildad y Paciencia, Nuestra Señora del Subterráneo», en SÁNCHEZ HERRERO, José; RODA PEÑA, José; GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico (coords.), *Misterios de Sevilla*, I, Ediciones Tartessos, Sevilla, pp. 193-227.
- RODA PEÑA, José (1997), «Documentos inéditos sobre pasos procesionales sevillanos del siglo XVII», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 461, pp. 56-57.
- RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, Manuel (1979), «Riesgos y venturas del Retablo Mayor de la Colegiata de Osuna», *Archivo Hispalense*, vol. 190, pp. 9-39.
- SANCHO CORBACHO, Heliodoro (1934), «Arquitectura sevillana del siglo XVIII», en *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, t. VII, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, Sevilla, pp. 45-46.
- (1982), «Artífices sevillanos del siglo XVII», en *Homenaje al Profesor Doctor don José Hernández Díaz*, t. I, Universidad de Sevilla, Facultad de Geografía e Historia.
- SANZ SERRANO, M.ª Jesús y DABRIO, M.ª Teresa (1973), «Documentos de artistas sevillanos del siglo XVIII», *Archivo Hispalense*, n.º 171-173, pp. 341-370.
- VÁZQUEZ SOTO, José (1961), *Historia y leyenda de Villamanrique*, Editorial Católica, Sevilla.