

**Núm. 4**  
**AÑO-2022**

# **VAINART**

**VALORES E INTERRELACIÓN EN LAS ARTES**



 **u eus**  
Editorial Universidad de Sevilla

**I.S.S.N. 1697-6479**

## VA-IN-ART VALORES E INTERRELACIÓN EN LAS ARTES



Autor: Amalio García del Moral.  
*La Giralda sumergida*

Fundada con el objetivo de difundir y dar a conocer la actividad de un grupo de investigadores y docentes, sus resultados científicos y las investigaciones que se realizaban en su entorno sobre temas y proyectos afines. En su presentación se afirmó: *“Se constituye como un espacio de encuentro, reflexión, análisis y debate de todo aquello que se refiere al universo de las artes, y su objetivo es promover la auténtica cultura, rescatar el arte que se encuentra en manos de una minoría y hacerlo patrimonio común”*

VAINART, es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales en la que se publica artículos de investigación, opinión y análisis. En el apartado miscelánea se podrá publicar otros artículos como reseñas, actualidad o dar eco a otras publicaciones de reproducción libre.

Los originales se someten a un doble proceso de revisión. Primero son examinados por los miembros del Consejo Editor y después pasan a un proceso de revisión por pares ciegos.

### **Maquetación:**

Grupo de Investigación HUM-791: Proyección de Valores e Interrelación en las Artes.

### **Sede:**

Departamento de Educación Artística de la Facultad de Ciencias de la Educación, ubicada en la calle Pirotecnia s/n.  
41013-Sevilla.  
Teléfono: +34 955420695  
E-mail: [vainart@us.es](mailto:vainart@us.es)

© Diseño de portada: Amalio R. García del Moral y Mora  
© Artículos: Los autores

### **Dirección:**

Amalio García del Moral y Mora (Universidad de Sevilla. España)

### **Consejo Editor**

Alfonso Orce Villar ( Consejería de Educación y Ciencia. España)  
Belén Abad de los Santos (Universidad de Sevilla. España)  
Ernesto J. Rodríguez Abad (Universidad de la Laguna. España)  
María Dolores Díaz Alcaide (Universidad de Sevilla. España)  
Narciso Barrero González (Universidad de Sevilla. España)  
Hermann Tschernko (research architect)

### **Consejo Asesor Científico**

Antonio Romero López (Universidad de Granada. España)  
Bernardo Bátiz-Lazo (Universidad Anahuac . Mexico)  
Carlos Jiménez Llamas (Consejería Educación y Ciencia. España)  
Diego Blázquez Pacheco (Universidad de Sevilla. España)  
Jesús Tejada Giménez (Universidad de Valencia. España)  
José Da Silva Horta (Universidad de Lisboa. Portugal)  
José Julián Hernández Borreguero (Universidad de Sevilla. España)  
Manuel Ángel Vázquez Medel (Universidad de Sevilla. España)  
Manuel Antonio Broullón Lozano (U. Complutense de Madrid. España)  
Marinella Ferranti (Universidad de Roma. Italia)  
Mario Pablo Martínez Fabre (Universidad de Miguel Hernández. España)  
Marta Balasz (research architect)  
Rafael Bonilla Cerezo ( Universidad de Córdoba. España)  
Rafael Lizcano Prestel (Arqueólogo Ayuntamiento de Úbeda. España)

### **VA-IN-ART**

Publicación creada por el Grupo de Investigación HUM-791.

Es una revista interdisciplinar de Bellas Artes, Humanidades y Ciencias Sociales y sus interrelaciones.

La revista comenzó en el año 2011 y ha sido nuevamente reeditada a partir del 2019. Es una revista científica, anual, internacional y de acceso abierto.

ISSN: 1697-6479

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art>

Publicación online por la Universidad de Sevilla bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional





# Índice

## Artículos

<b>Estampas del Gran Japón y la visualización del trabajo a través de la xilografía en el Japón de Meiji.....</b>	<b>5</b>
Products of Greater Japan and the visualization of work through woodcuts in Meiji Japan	
<i>Rafael Abad de los Santos</i>	
<b>El enigma de Iñigo Lopes.....</b>	<b>23</b>
The enigma de Iñigo Lopes	
<i>Alfonso Carlos Orce Villar</i>	
<b>El arte de llevar cuenta y razón.....</b>	<b>40</b>
The art of the bookkeeping	
<i>José Julián Gómez Borreguero</i>	
<b>Intervenciones en la Iglesia de Santa Catalina de Sevilla durante el siglo XIX.....</b>	<b>46</b>
Interventions in the Church of Santa Catalina in Seville during the 19th century	
<i>Carlos Jiménez Llamas</i>	
<b>De la Conquista de Sevilla por San Fernando al Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa de la iglesia de la Santa Cruz de Medina de Rioseco. Propuesta de rectificación iconográfica .....</b>	<b>56</b>
From the Conquest of Seville by Saint Ferdinand to the Triumph of the Holy Cross at the Battle of Navas de Tolosa in the Church of the Holy Cross in Medina de Rioseco. Proposal of iconographic rectification.	
<i>José Joaquín Quesada Quesada</i>	
<b>Cien años de su nacimiento: Una biografía para Amalio en el recuerdo.....</b>	<b>72</b>
One hundred years after his birth: A biography for Amalio in remembrance	
<i>Jesús Troncoso García</i>	
<b>Enfoques, planificación y análisis de la práctica educativa desde la investigación feminista del arte.....</b>	<b>85</b>
Approaches, planning and analysis of educational practice from feminist art research	
<i>Belén Abad de los Santos</i>	



## **Estampas del Gran Japón y la visualización del trabajo a través de la xilografía en el Japón de Meiji**

**Products of Greater Japan and the visualization of work through woodcuts in Meiji Japan**

**Rafael Abad de los Santos**

Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8574-3070>

### **Resumen**

Este artículo tiene como objetivo analizar la obra *Estampas del Gran Japón*, que incluye 30 grabados realizados por el artista Utagawa Hiroshige III (1842-1894) con motivo de la Iª Exposición Nacional de Fomento organizada en este país asiático en 1877. La técnica de la impresión xilográfica, que dio origen a las célebres “estampas del mundo flotante” (*ukiyo-e*) era ya entonces un método tradicional de expresión artística en Japón. Por otra parte, aunque la representación del mundo del trabajo había ocupado un lugar destacado en el arte japonés, las estampas xilográficas se enfocaban principalmente en la cultura urbana del ocio, así como en paisajes naturales. Por tanto, los grabados de Hiroshige III constituían una novedad temática, que permite una aproximación a una realidad social que había sido tratada de forma marginal hasta entonces. El análisis realizado en este artículo revelará otros aspectos, como la relación entre Hiroshige III y el editor Ōkura Magobei, así como la historia editorial de esta colección de grabados.

**Palabras clave:** estampa japonesa, *ukiyo-e*, Utagawa Hiroshige III, Ōkura Magobei, representación el trabajo

### **Abstract**

This article aims to analyse the work *Products of Greater Japan*, which includes 30 engravings by the artist Utagawa Hiroshige III (1842-1894) for the 1st National Exhibition of Promotion organised in this Asian country in

1877. The technique of woodblock printing, which gave rise to the famous "prints of the floating world" (*ukiyo-e*), was already a traditional method of artistic expression in Japan. Moreover, although the depiction of the world of work had figured prominently in Japanese art, woodblock prints focused mainly on urban leisure culture as well as natural landscapes. Hiroshige III's prints therefore constituted a thematic novelty, allowing an approach to a social reality that had been treated in a marginal way until then. The analysis carried out in this article will reveal other aspects, such as the relationship between Hiroshige III and the publisher Ōkura Magobei, as well as the publishing history of this collection of prints.

**Keywords:** Japanese print, *ukiyo-e*, Utagawa Hiroshige III, Ōkura Magobei, representation of the work

## 1. INTRODUCCIÓN

El hallazgo en la capital hispalense durante la pasada década de un ejemplar de la obra *Dai Nihon Bussan Zue* (literalmente, "Estampas de productos del Gran Japón")<sup>1</sup> por el profesor de la Universidad de Sevilla Antonio Molina Flores constituye un acontecimiento de primera magnitud que ha permitido recuperar un testimonio de incalculable valor no sólo desde el punto de vista artístico, sino también histórico, cultural y antropológico del Japón de principios del período Meiji (1868-1912)<sup>2</sup>.

El volumen descubierto en esta ocasión recoge en su interior 30 grabados realizados con la técnica del *nishiki-e*, o impresión xilográfica polícroma, por Utagawa Hiroshige III (1842-1894) con motivo de la Iª Exposición Nacional de Fomento Industrial (*Naikoku Kangyō Hakuranka*) celebrada en Japón en el año 1877. Nueve años antes, la Restauración Meiji había certificado la restitución el poder imperial, poniendo fin a más de dos siglos de dominio del clan Tokugawa e inaugurando un fulgurante proceso de modernización y occidentalización en el país asiático.

---

<sup>1</sup> En japonés *zue*, en ocasiones transcrito como *zukai*, hace referencia a una colección o catálogo de ilustraciones y dibujos. El título *Dai Nihon Bussan Zue* ha sido traducido de diversas formas a las lenguas occidentales, aunque en este texto se mantendrá la voz japonesa.

<sup>2</sup> Antonio Molina Flores, comunicación personal, 15 de junio de 2015.



Como se discutirá detalladamente a lo largo del texto, estas láminas, en realidad, forman parte de una serie compuesta en su totalidad por más de 100 grabados. El responsable de publicar las estampas fue Ōkura Magobei (1843-1921), conocido no sólo por una profusa actividad en el mundo editorial japonés, sino también por su papel en ámbitos como la producción de loza y porcelana.

Cada estampa refleja una actividad económica característica de una provincia (*kuni*) de Japón, desde las islas Chishima (Kuriles, en aquel entonces territorio japonés) en el norte hasta Ōsumi (Kagoshima) en el sur: la producción de *sake* en Settsu (Hyōgo / Osaka), la extracción de carbón en Iga (Mie), la plantación de junco en Bingo (Hiroshima) o la pesca de la carpa en Jōshū (Ibaraki). De este modo, la colección de grabados proporciona al espectador una minuciosa panorámica del sistema económico y del mundo de trabajo en Japón hacia la década de 1870. Sin embargo, un observador atento notará pronto que las láminas plasman no sólo los productos y sus procesos de elaboración, sino también los actores de las escenas, y, más allá, la vida diaria de un país que había empezado a experimentar en esos momentos una metamorfosis sin precedentes en la historia mundial. En este sentido, los grabados de Hiroshige III, realizados con una técnica que ya en aquel momento podría definirse como “centenaria”, son herederos de una tradición pictórica y visual que hunde sus raíces en el Japón premoderno, pero al mismo tiempo contienen algunas importantes pistas para comprender la idiosincrasia del nuevo Japón cuyos cimientos comienzan a construirse en esta época.

## 2. LA Iª EXPOSICIÓN NACIONAL DE FOMENTO INDUSTRIAL

El 21 de agosto de 1877 abrió sus puertas en el parque de Ueno, en Tokio, la Iª Exposición Nacional de Fomento Industrial<sup>3</sup>. El impulsor del proyecto era el ministro de Interior Ōkubo Toshimichi (1830-1878), quien, conocedor de las Exposiciones Universales realizadas en Europa y los Estados Unidos de América, propuso la organización de un evento similar. El gobierno Meiji había sido invitado a participar oficialmente por primera vez en la Exposición de Viena de 1873, y, consciente de la superioridad tecnológica de Occidente, juzgó que sería mejor exhibir piezas de arte y

---

<sup>3</sup> Esta primera exposición fue seguida luego por cuatro más, celebradas en Tokio (1881 y 1890), Kioto (1895) y Osaka (1903). Sobre la historia de estas exposiciones y su contexto histórico, consultar Kuni 2010.

objetos de artesanía que revelasen al mundo la “esencia” y el “refinamiento” de la cultura japonesa.

Por otra parte, aunque el propio término “exposición” (*hakurankai*) no era desconocido en el Japón anterior a la Restauración Meiji, la palabra se había empleado para designar a ferias cuya finalidad era la exhibición de “tesoros” (*meihō*) y “objetos extraños” (*chinpin*). Sin embargo, la exposición auspiciada por Ōkubo, que fue nombrado director general de la misma, era fruto de una nueva dinámica surgida con la Restauración y respondía a una intencionalidad completamente diferente: impulsar la producción industrial, fomentar la competitividad y reforzar las redes comerciales del país, estableciendo un espacio de encuentro donde confluyesen los métodos y el conocimiento local con la nueva tecnología procedente de Occidente.

Para tal fin, el gobierno solicitó que cada región participase en la exposición presentando sus mejores productos, los cuales serían examinados y evaluados, informando sobre su posible exportación al exterior. A su vez, se exhibieron objetos extranjeros adquiridos por el gobierno, entre los que llamaron especialmente la atención maquinaria como un molino de viento y equipo agrícola. El recinto contaba con un área total de cien mil metros cuadrados, y en su interior se levantaron varias naves, ubicándose frente a la entrada el pabellón principal dedicado a las “bellas artes” (*bijutsu*) (fig. 1). Los productos enviados desde todo el país fueron clasificados entonces en seis secciones, siguiendo el ejemplo de la Exposición de Filadelfia, que había tenido lugar el año anterior: “bellas artes”, “minería y metalurgia”, “producción y manufactura”, “maquinaria”, “agricultura” y “horticultura”. En total hubo más de 16.000 participantes exhibiendo unos 85.000 artículos; el recinto fue visitado por más de 450.000 personas, la práctica totalidad de los cuales fueron japoneses, debido a que los extranjeros no gozaban todavía de libertad de movimiento por el país salvo permiso especial. A los productos más destacados se les concedió una mención de honor, siendo uno de los objetos más innovadores una máquina de hilar, que recibió el nombre de *gara-bōki*, concebida por el inventor Gaun Tatsumune (1842-1900).



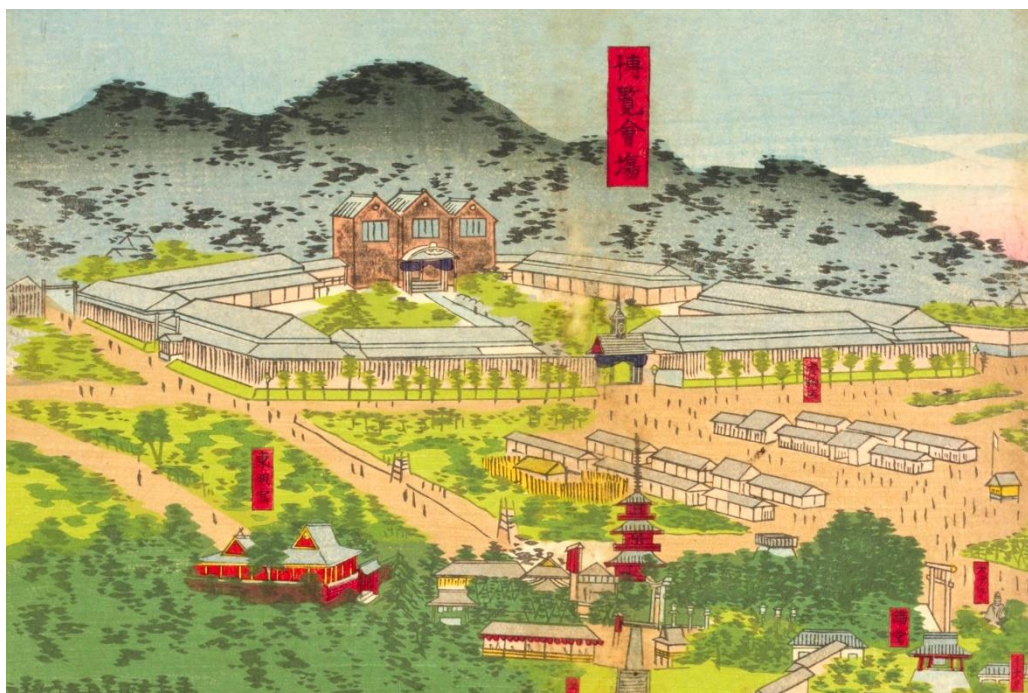


Fig. 1 – Recinto de la Iª Exposición Nacional de Fomento Industrial en un grabado de Kobayashi Hōensha (Kiyochika) de 1877 (colección personal).

### 3. EL EDITOR ŌKURA MAGOBEI

Se piensa que algún representante del gobierno pudo solicitar personalmente a Ōkura Magobei<sup>4</sup> la confección de un “catálogo” que sirviese como guía para ilustrar los diversos productos y artículos exhibidos en la Exposición (Asano, 2005:26). Aunque no existen evidencias fehacientes de ese contacto, se sabe que Ōkura era miembro del poderoso conglomerado de empresas (en japonés, *zaibatsu*) llamado Morimura, que tuvo un papel pionero en el establecimiento de relaciones comerciales con los Estados Unidos de América. Es incuestionable además que el conjunto de estampas congeniaba perfectamente con la filosofía del nuevo gobierno Meiji, que, enarbolando los lemas *shokusan kōgyō* (“promoción de la industria”) y *fukoku kyōhei* (“una nación rica, un ejército fuerte”), había comprendido que la independencia del país ante las potencias occidentales debía fundamentarse sobre una base económica sólida y solvente. Pero ¿quién era Ōkura Magobei?

---

<sup>4</sup> Sobre la figura de Ōkura Magobei, Sunagawa 2000.

Nacido en el seno de una familia de editores librerías (*ezōshi-mon'ya*), Ōkura estableció hacia 1862 su propio taller en el popular distrito de Nihonbashi, cerca de lo que más tarde sería el parque de Ueno. Poco antes, en 1859, se había producido la apertura del puerto de Yokohama a los barcos occidentales, y desde entonces no pocos extranjeros visitaban las librerías del lugar fascinados por las xilografías que se comercializaban bajo el nombre de *ukiyo-e*, o “estampas del mundo flotante”. Consciente de la importancia de la estampa como medio de comunicación (la cámara fotográfica todavía era un recurso al alcance de una reducida élite), Ōkura comenzó poco después a vender láminas creadas en su propio taller, eligiendo como temas grandes acontecimientos y últimas noticias, así como el nuevo paisaje urbano, surgido con la modernización, que daría origen a un género propio, el *kaika-e*, o “estampas de la civilización”.

Precisamente en este contexto Ōkura comenzó a colaborar con Hiroshige III, publicando por primera vez un grabado suyo en el año 1872. Esta imagen, compuesta por tres láminas, lleva por título *Yokohama kaigan kakkoku shōkan zu* (“Comercios extranjeros en la costa de Yokohama”) (fig. 2), y muestra una abarrotada avenida de Yokohama en donde extranjeros, incluyendo algunos personajes con atuendos chinos, y japoneses caminan y conversan animadamente entre coches de caballos; los edificios, de dos o tres plantas y contruidos con ladrillos, muestran un estilo completamente occidental, mientras, en el fondo del paisaje, se observan varios navíos y pequeñas embarcaciones repletas de mercancías.



Fig. 2 - “Comercios extranjeros en la costa de Yokohama” (1872) por Utagawa Hiroshige III (colección personal).

#### 4. UTAGAWA HIROSHIGE III

Utagawa Hiroshige III, nacido como Gotō Torakichi en 1842 y llamado luego Andō Tokubei, había empezado a trabajar desde muy joven en el mundo de la stampa. Aunque su padre era originalmente un carpintero, y además había sido adoptado por el propietario de un restaurante, Andō entró en contacto con Utagawa Hiroshige I, uno de los seis grandes genios de la xilografía japonesa junto a Haronobu (1725-1770), Kiyonaga (1752-1815), Utamaro (1753-1806), Sharaku<sup>5</sup> y Hokusai (1760-1849), y se casó con su hija Otatsu, después de que ésta se hubiese divorciado de su principal discípulo hasta entonces. El propio Andō adoptó el nombre artístico “Utagawa Hiroshige II”, con la intención de borrar la memoria de su predecesor, aunque históricamente es reconocido como “Utagawa Hiroshige III”.

Al igual que su maestro, conocido especialmente por la célebre serie de “53 Estaciones del Tōkaidō” (*Tōkaidō gojūsan ji*), que representa las paradas del camino que unía Edo y Kyōto, los primeros grabados de Hiroshige III retrataban, con una gama de tonos pálidos y degradados, la vida y las costumbres del pueblo de Edo así como típicas escenas del entorno rural. Sin embargo, tras la Restauración Meiji, y con el desembarco en Japón de los elementos que se convertirían en símbolos de la modernidad, como el barco de vapor, el ferrocarril, la arquitectura de ladrillo y la ropa occidental, Hiroshige III comenzó a capturar en sus láminas el novedoso paisaje urbano que surgía vertiginosamente ante los ojos de los japoneses, desapareciendo de la escena los bucólicos paisajes que había representado en su primera etapa. Sus estampas adquirieron desde aquel momento un vívido colorido y una factura algo descuidada, motivos por los que, dentro de la historia del arte, no son necesariamente muy valoradas. Sin embargo, durante las primeras décadas del período Meiji fue uno de los grabadores más populares y respetado, con una amplia producción de láminas en donde captó magistralmente la recepción de la cultura occidental y la profunda transformación del país, con frecuencia haciendo uso de pigmentos importados de Occidente como la

---

<sup>5</sup> Tōshūsai Sharaku continúa siendo uno de los grandes enigmas dentro de la historia del arte japonés. Famoso sobre todo por sus grabados de actores, estuvo activo únicamente durante un período de diez meses, tras el cual desapareció sin dejar rastro alguno. Aunque existen diversas teorías, en la actualidad se piensa que era el alter ego de Saitō Jūrobei (1763-1820), un actor de teatro nō oriundo de la región de Awa (actual Tokushima).

anilina y el ferrocianuro de hierro. Según Asano (2005:19), más que simples ilustraciones con un carácter conmemorativo o lúdico al modo de una postal, estas imágenes poseen una marcada naturaleza informativa, transmitiendo de forma inmediata al espectador la metamorfosis de Japón. Cuando Ōkura consultó con Hiroshige III sobre la realización de la serie *Dai Nihon Bussan Zue*, probablemente hacia 1875 ó 1876, ya era pues un artista de renombre y parecía el hombre adecuado para realizar el trabajo.

## 5. LA ELABORACIÓN DE *DAI NIHON BUSSAN ZUE*

Los primeros anuncios informando sobre la realización de la Iª Exposición Nacional de Fomento Industrial se hacen públicos en julio de 1876, un año antes de su inauguración. Y la primera edición de *Dai Nihon Bussan Zue*, a juzgar por la fecha visible en algunas láminas, se publica el 10 de agosto de 1877 (diez días antes de la inauguración). Por ello, se piensa que Hiroshige III dispuso al menos de un año para realizar las imágenes. Si se tiene en cuenta la envergadura del trabajo, este intervalo de tiempo no resulta demasiado extenso, pero, como se discutirá a continuación, Hiroshige III no partió completamente de cero.

Aunque ya en 1871 se había decretado, a efectos administrativos, la abolición de los antiguos dominios señoriales y su sustitución por las actuales prefecturas (*haihan-chiken*), las estampas están basadas en la división premoderna de Japón en *kuni* o provincias, que continuaban ofreciendo de facto el marco geográfico y espacial en el que se desenvolvía la práctica totalidad de la sociedad japonesa. Por norma general, cada provincia está representada en la serie por dos láminas, en donde aparecen bien dos productos diferentes, bien dos etapas distintas en la elaboración de un mismo producto. Dado que el número de *kuni* ascendía a más de 70 (incluyendo los territorios septentrionales como Hokkaidō y Chishima), teóricamente la cifra total de láminas debería ser superior a 140. Sin embargo, la selección de provincias parece no haber sido sistemática y uniforme. Por ejemplo, la región de Iyo (actual prefectura de Ehime) aparece representada en cuatro estampas, mientras que no es posible encontrar láminas relativas a regiones como Satsuma (Kagoshima), Nagato (Yamaguchi) o Izumo (Shimane). El resultado, a tenor de los ejemplares que se conservan en la actualidad, es una serie compuesta por 118 xilografías, aunque, como se comentará en la siguiente sección, a juzgar por los ejemplares conservados hasta nuestros días, parece ser que



no se publicó un volumen único que recogiese todas las láminas.

Por otra parte, la temática de las estampas es realmente variada, y en ellas encontramos escenas de caza y pesca (tanto en alta mar y como en río), el cultivo de especies vegetales, la elaboración de tejidos y diferentes artesanías, la venta de objetos de metal, la extracción de minerales, y hasta láminas no carentes de fantasía, como la captura de un pulpo gigante en Etchu (Toyama). Sin embargo, existe un tema que, por la frecuencia de su representación, destaca sobre todos los demás: la sericultura (*yōsan*), esto es, la cría del gusano de seda para la fabricación de hilo, que está plasmada en diez estampas pertenecientes a nueve regiones (Hida, Hitachi, Iwaki, Mutsu, Rikuchū, Rikuzen, Shimotsuke -dos estampas-, Tajima y Ugo).

La selección de este tema indica no sólo la importancia que albergaba este sector dentro de la economía nipona, así como la predilección de Hiroshige III por él, sino que además nos ha proporcionado pistas fundamentales para comprender el proceso de elaboración de *Dai Nihon Bussan Zue*. Así, por ejemplo, el estudio de Iida Takashi (Iida 2005) revela que, para la elaboración y composición de los grabados relacionados con la sericultura, Hiroshige III se basó, bien parcialmente, bien de forma completa, en ilustraciones pertenecientes al *Yōsan Hiroku* [Notas Secretas sobre la Sericultura] (1803), tratado escrito por Kamigaki Morikuni (1753-1808) e ilustrado por Nishimura Chūwa y Hayami Shungyōsai (1767-1823)<sup>6</sup>. Más allá, el autor de *Dai Nihon Bussan Zue* utilizó como referencia no sólo las imágenes, sino también el propio texto que las acompañaba. De igual modo, se sabe que Hiroshige III consultó, y tomó como modelo, láminas recogidas en otras obras, como *Nihon sankai meibutsu zue* [Catálogo ilustrado de artículos famosos del mar y las montañas de Japón] (1797) de Hasegawa Mitsunobu y *Nihon Sankai Meisan Zue* [Catálogo ilustrado de productos famosos del mar y las montañas de Japón] (1799) de Hokkyō (Shitomi) Kangetsu (1747-1796) (Chiba 1970).

La utilización de obras de otros autores suscita cuestiones cruciales que deben ser correctamente abordadas. En primer lugar, tal uso de las

---

<sup>6</sup> El médico alemán Philipp Franz von Siebold (1796-1866) trajo consigo a Europa un ejemplar de esta obra, tras su expulsión de Japón en 1829. Este sería traducido al francés por Johann Joseph Hoffmann (1805-1878) y publicado con notas de Matthieu Bonafous (1793-1852) en 1854, bajo el título *Yo-san-fi-rok; l'art d'élever les vers à soie au Japon*, jugando un papel fundamental en la difusión en Occidente de las técnicas empleadas por la sericultura japonesa (Inoue 1981:443).

imágenes evoca de forma casi automática, en la mente occidental, conceptos de naturaleza negativa como “plagio”, “apropiación” o “copia”. Sin embargo, ésta era una práctica bien asentada en el mundo artístico japonés, que incluso derivó en la adopción de un término específico carente de connotaciones similares, esto es, *shakuyō*, escrito con los caracteres de “deuda” y “uso” o “propósito”. Además, Hiroshige III no se limitó en ningún caso a la simple y obvia reproducción de los trabajos previos, sino que también modificó las ilustraciones originales, sustituyendo el aspecto de los personajes y ajustándolos a las modas y costumbres de su propia época (fig. 3 y 4). Más importante aún, frente a la monocromía de los originales, dotó a las estampas de un profuso y vívido colorido, reflejo de su experiencia con las técnicas xilográficas, y añadió motivos que rompían la uniformidad de los planos, dotando de mayor profundidad a las escenas (fig. 5 y 6).



Fig. 3 y 4 – A la izquierda, fragmento de “Producción de sake de Itami en Settsu” (1877) por Utagawa Hiroshige III; a la derecha fragmento equivalente en “Producción de sake en Itami, lavado del arroz” (1799) por Hokkyō (Shitomi) Kangetsu.





Fig. 5 y 6 - A la izquierda, fragmento de “Pesca del verdel en Noto” (1877) por Utagawa Hiroshige III; a la derecha, fragmento equivalente en “Barcas de pesca del verdel” (1799) por Hokkyō (Shitomi) Kangetsu.

En ocasiones, las relaciones entre las referencias originales y los grabados de Hiroshige III adquieren un carácter complejo, que va más allá de préstamo simple y directa. Por ejemplo, según el estudio de Hashimoto Hirofumi, la estampa “Minas de la región de Sado” está basada en el grabado “Minas de Oro de Sado” del primer Hiroshige, perteneciente a la serie “Vistas famosas de 60 provincias” (1853-1855), pero a su vez esta lámina está inspirada en una ilustración (*manga*) de Katushika Hokusai del año 1815. Y parece además que el propio Hokusai tomó como modelo el trabajo de Hasegawa en *Nihon sankai meibutsu zue* antes citado (Hashimoto 2012:7-10).

Por otra parte, aunque todavía no se ha realizado un estudio sistemático, dentro de las 118 estampas también existen algunas de las cuales no se han hallado fuentes previas, y en ellas es posible advertir además elementos sólo visibles en Japón a partir de mediados del siglo XIX<sup>7</sup>. Por

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, la estampa que lleva por título “Hokkaidō Hakodate kōri yushutsu no zu” [“Ilustración de la exportación de hielo en Hakodate, Hokkaidō”] muestra a varios personajes ataviados con abrigos, bufandas y sombreros de estilo

ello, existe la posibilidad de que sean grabados originales de Hiroshige III, quien, como hemos expuesto, era ya entonces un prestigioso artista conocido gracias a sus *kaika-e*.

En segundo lugar, y aunque aquí no sea posible extenderse en detalle sobre esta cuestión, el uso de tratados del siglo XVIII como fuente de referencia puede originar dudas respecto a la veracidad o historicidad de imágenes que supuestamente retratan la economía y la industria manual de Japón a fines del siglo XIX. Sin embargo, al menos durante la década de 1870, si bien la “modernización” y “occidentalización” era palpable en Tokio, Yokohama y otros puertos abiertos al exterior, las técnicas de producción y manufactura en casi todo el territorio del archipiélago continuaban siendo, esencialmente, las mismas que las del período Edo. Por ello, es correcto afirmar que las imágenes de *Dai Nihon Bussan Zue* retratan fielmente la realidad del mundo del trabajo tal como era conocido en Japón a principios del período Meiji. Por último, las variaciones introducidas por Hiroshige III con respecto a las imágenes de referencia no reflejan sino la evolución en la apariencia de campesinos, pescadores, artesanos y obreros, al mismo tiempo que manifiestan la importancia de la mujer en el sistema productivo japonés.

## **6. EDICIONES Y FORMATOS DE *DAI NIHON BUSSAN ZUE***

Como se ha indicado previamente, se piensa que *Dai Nihon Bussan Zue* fue publicado por primera vez en agosto de 1877. Esta primera edición, de formato apaisado (18 por 24 cm), muestra una lámina por cada página, comprendiendo en su interior, según los ejemplares que se han conservado, entre 40 y 44 estampas. Más allá, estos volúmenes no sólo difieren en la cantidad de grabados contenidos en ellos, si no que además su orden y elección parecen ser completamente aleatorios y no se ajustan a ningún criterio reconocible, tanto desde un punto de vista geográfico como temático.

En cualquier caso, el éxito de las estampas impulsaría cuatro años después, en 1881, la reimpresión de la obra, aunque esta vez en formato vertical (18 por 13 cm), quedando cada lámina dividida en dos mitades correspondientes a dos páginas. En los volúmenes de esta edición, la

---

occidental. La producción y el transporte de hielo obtenido a partir de agua natural desde Hakodate se iniciaron en 1869.

cantidad de grabados se redujo a 30 láminas, pero su orden refleja la misma aleatoriedad que la edición de 1877. Para añadir más confusión, en la lista de libros publicados por el editor Ōkura Magobei e incluida en las páginas interiores de la obra, se señala que la colección está compuesta en su totalidad por seis volúmenes (“zen roku satsu”), motivo por el cual algunos autores han llegado a suponer que el conjunto de estampas debía superar holgadamente el centenar de imágenes<sup>8</sup>. Sin embargo, en la actualidad sólo se conocen 118 grabados, que son, por ejemplo, todos los recogidos en la edición facsimil publicada por la editorial Yūshōdō Shoten en el año 2013. Previamente, en 1978 la editorial Kōsaisha había conseguido reunir 110 láminas, todas las conocidas hasta entonces.

El ejemplar descubierto en esta ocasión en Sevilla pertenece a la segunda edición, y en su interior se hallan 30 grabados (consultar anexos de láminas). Si bien la gran mayoría de las imágenes pertenecen a provincias situadas en la costa japonesa del Pacífico, también hay un grabado de la región de Noto (Ishikawa), bañada por las aguas del mar del Japón. Igualmente, se observa que todas las regiones cuya actividad económica se plasma en las láminas pertenecen a la isla principal de Honshū, y muchas de ellas se ubican en el centro de la isla, pero al mismo tiempo también hay láminas de zonas más periféricas como Bingo (Hiroshima) en el sur y Hitachi (Ibaraki) en el norte de Kantō. De este modo, y al igual que otros ejemplares conocidos, no es posible deducir ningún principio o criterio en el que se haya basado la selección de las imágenes.

Con respecto a la temática, tampoco es factible inferir una preferencia por un sector concreto, y se han plasmado actividades de minería (Iga, Mikawa, Mino), agricultura y horticultura (Kai, Kii, Awa, Shimousa), pesca (Noto, Awa, Jōshū), sericultura (Hitachi) y diferentes actividades artesanales como la elaboración de *tatami* (Bingo), papel (Suruga), abanicos (Nagoya) y objetos de bambú (Suruga) entre otras. Así, el ejemplar sevillano refleja los mismos patrones que los conservados en Japón, y no ofrece dudas sobre su procedencia.

---

<sup>8</sup> Por ejemplo, Sunagawa proporciona la cifra de 150 grabados (Sunagawa 2000:83).

## 7. **DAI NIHON BUSSAN ZUE -ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD-**

La figura del trabajador manual, en sus diferentes dimensiones y géneros, nunca había sido un tema completamente ignorado por el arte japonés desde sus propios orígenes. Por ejemplo, los rollos de pintura de naturaleza narrativa (*emakimono*) como el *Shigisan Engi* (“La Leyenda del Monte Shigi”) y el *Ban Dainagon* (“El Gran Ministro Ban”), realizados a finales del período Heian (794-1185) muestran, aún de forma eventual, a artesanos, campesinos y otros personajes alejados del idílico ambiente de los palacios cortesanos y nobiliarios (Takahashi 1980:90). Sin embargo, sería durante el período Muromachi (1336-1573) cuando surgiesen formas expresivas más específicas en donde la representación de artesanos y obreros se convirtiese en el verdadero centro de la imagen. Así, por ejemplo, los llamados *shokunin zukushi e*, esto es, ilustraciones que plasmaban la figura de artesanos en pleno trabajo, y que, acompañadas por poesías acordes con el contenido de las láminas, eran utilizadas en las competiciones y concursos de poesía (*uta-awase*) (Amino 1992).

La representación del mundo del trabajo se transformaría pronto en un rico y profuso género artístico. Especialmente a partir del período Azuchi-Momoyama (1573-1603), el estamento artesanal, bajo la protección de los grandes *daimyō*, adquiriría una mayor consciencia de su propia relevancia dentro de la sociedad local, y este hecho impulsó la creación de verdaderas obras maestras en donde era la única protagonista a cargo de los artistas de las escuelas Tosa y Kanō. Entre estas piezas, merece destacar el biombo conservado en el templo Kitain (Kawagoe, prefectura de Saitama), cuyas pinturas fueron realizada por Kanō Yoshinobu (1552-1680) a principios del siglo XVII, y que, como gran novedad, representan a los artesanos trabajando en sus talleres, a diferencia de las piezas de épocas anteriores, en donde eran descontextualizados y mostrados como figuras aisladas en un fondo neutro. Según Nara, este nuevo modelo es fruto no sólo de una misión educadora e ilustrativa atribuida a la imagen, sino también de un deseo de enaltecer y honrar a los propios artesanos (Nara 2014:28).

Finalmente, durante el período Edo (1603-1868), y al amparo de la estabilidad generada por el gobierno Tokugawa, esta dinámica artística habría de entroncar con el género de los *Meisho Zue*, esto es, corografías que describen y explican las peculiaridades, tradiciones y productos de

cada región, haciendo un uso extensivo de la imagen bajo la influencia de la nueva xilografía. La obra que inaugura esta categoría es el *Miyako Meisho Zue* [Catálogo Ilustrado de Lugares Famosos de la Capital], publicada en 1780 por Akisato Ritō e ilustrada por Takehara Shunchōsai, y que daría pie a una corriente seguida luego por obras como las anteriormente citadas *Nihon sankai meibutsu zue* (1797) y *Nihon Sankai Meisan Zue* (1799), de donde beben directamente los grabados de Hiroshige III. En este sentido, *Dai Nihon Bussan Zue* debe ser considerada como la culminación de un proceso que integra múltiples tradiciones, estilos y prácticas que hunden sus raíces dentro de lo más profundo del arte japonés.

Sin embargo, y al mismo tiempo, es innegable que la obra de Utagawa Hiroshige III y Ōkura Magobei pertenece a una nueva era. No en vano, el título de esta colección de estampas está encabezado por la expresión *Dai Nihon* (“Gran Japón”), un vocablo que, si bien había sido empleado de forma esporádica durante el período Edo, adquiriría verdadera carta de naturaleza a partir de la Restauración Meiji, anunciando la nueva posición internacional a la que aspiraba el país.

Como acertadamente advierte Molina, no se observan en las láminas ni “geishas ni actores de teatro. No hay vistas famosas ni paisajes idílicos. No hay artes ni mundos galantes. Lo que nos aparece es el mundo real del trabajo”. Y sería precisamente ese mundo no sólo el que encumbrase a Japón, junto a las potencias occidentales, en el selecto “club” de las naciones modernas que regían los destinos del planeta, sino también el que permitiría luego la recuperación del país tras el desastroso desenlace de la contienda bélica. En otras palabras, las imágenes que componen esta colección transmiten un mensaje que, en la actualidad, puede ser aceptado en su sentido histórico como reflejo del pasado, pero también como un testimonio premonitorio sobre las fuerzas que impulsarían luego el futuro de Japón.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amino, Yoshihiko (1992). *Shokunin utaawase*. Tokio: Iwanami Shoten.
- Asano, Tomoko (2002). “ ‘Dai Nihon bussan zue’ to shokusan kōgyō seisaku”, *Nihon bijutsu kenkyū (nishikie tokushū ronbun hen)*, 18-32.
- Chiba, Tokushi (ed.) (1970). *Nihon sankai meisan · mei butsu zue*. Tokio: Shakai shisō sha.
- Hashimoto, Hirofumi (2012). “Emaki (zue) · ukiyoe · mokei nado ni miru sado kingin zan no rekishi teki keikan”. *Jinmon kagaku kenkyū*, 131, 1-45.
- Iida, Takashi (2005). “Nishiki e ‘Dai Nihon bussan zue’ no yōsan kishoku zu -san dai hiroshige no shuzaigen wo megutte”, *Mingu mansurī*, 38 (1), 1-16.
- Inoue, Zenjirō (1981). “Kaidai IV Yōsan gijutsu no tenkai to yōsho”. En Yamada, Tatsuo et al. (ed.) *Nihon nōsho zenshū*. Tokio: Nōsan gyoson bunka kyōkai.
- Kuni, Takayuki (2010). *Hakurankai to Meiji no Nihon*. Tokio: Yoshikawa Kōbunkan.
- Molina, Antonio (edición) y Abad de los Santos, Rafael (traducción y notas) (2016). *Estampas del Gran Japón*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Metropolitiana Ediciones.
- Nara, Yoko (2014). “Kitain hon ‘Shokunin zukushi e byōbū’ seisaku ito ni tsuite - kinsei shoki fūzokuga to no hikaku kara no kōsatsu-”, *Bigaku*, 65 (2), 25-36.
- Sunagawa, Yukio (2000). *Seitō ōkoku wo kizuita chichi to ko - Ōkura magobei to Ōkura Kazuchika*. Tokio: Shōbunshan.
- Takahashi, Taizō (1980). “Kitain ‘Shokunin zukushi e byōbū’ to Hiroshige ‘Dai nihon bussan zue’ ni tsuite no nōto”, *Kin’yu Keizai*, 181, 89-95.



## FIGURAS

- Fig. 1 - Kobayashi, Hōensha (1877). *Naikoku kangyō hakurankai no zu*. Editor: Matsumoto Heikichi.
- Fig. 2 - Utagawa Hiroshige III (1871). *Yokohama kaigan kakkoku shōkan zu*. Editor: Yorozyua Magobei.
- Fig. 3 - Utagawa Hiroshige III (1877). “Settsu no kuni itami shuzō no zu”. En *Dai Nihon bussan zue*. Editor: Ōkura Magobei.
- Fig. 4 - Hokkyō Kangetsu (1799). “Itami shuzō kome arai no zu”. En *Nihon sankai meisan zue*, vol. 1. Editor : Yanagihara Kihee.
- Fig. 5 - Utagawa Hiroshige III (1877). “Dōkoku sabatsuri no zu”. En *Dai Nihon bussan zue*. Editor: Ōkura Magobei.
- Fig. 6 - Hokkyō Kangetsu (1799). “Saba tsuri fune”. En *Nihon sankai meisan zue*, vol. 3. Editor: Yanagihara Kihee.

Anexo 1 - Lista de láminas		
No.	Título en japonés	Traducción al castellano
01	大和国葛根ヲ堀図	Extracción de la raíz de <i>kuzu</i> en Yamato.
02	大和国葛之粉製図	Elaboración de polvo de <i>kuzu</i> en Yamato.
03	摂津国伊丹酒造之図	Elaboración de <i>sake</i> de Itami en Settsu.
04	同新酒荷出之図	Carga de <i>sake</i> nuevo en Settsu.
05	伊賀国磨砂	Arena abrasiva de Iga.
06	同国石炭山之図	Minas de carbón de Iga.
07	能登素麵製造ノ図	Elaboración de <i>sōmen</i> en Noto.
08	同国鯖釣之図	Pesca del verdel en Noto.
09	備後国藺を植ル図	Plantación de junco en Bingo.
10	備後国畳表ヲ製図	Elaboración del revestimiento de tatami en Bingo.
11	尾張国有松纈リ之図	Teñido de algodón de Arimatsu en Owari.
12	尾州名古屋扇折の図	Elaboración de abanicos de Nagoya en Owari.
13	三河国名倉砥切出ノ図	Piedra de afilar en Mikawa.
14	同国漆取之図	Extracción de laca en Mikawa.
15	駿河国竹細工製ノ図	Manufactura de objetos de bambú en Suruga.
16	駿河半紙漉場ノ図	Elaboración de papel en Suruga.
17	甲斐国白柿製之図	Preparación de kaki blanco en Kai.
18	甲斐国葡萄培養図	Cultivo de uvas en Kai.
19	紀伊国蜜柑山畑之図	Campo de cultivo de mandarinas en Kii.
20	同北港ヨリ輸出之図	Exportación de productos en Kii.
21	安房国水仙花	Narcisos de Awa.
22	同国秋刀魚網之図	Pesca de la <i>saira</i> en Awa.
23	下総国醤油製造之図	Elaboración de salsa de soja en Shimousa.
24	同西瓜畑之図	Campo de cultivo de sandías en Shimousa.
25	常陸国養蚕之図 一	Cría del gusano de seda en Hitachi 1.
26	常州鯉ヲ抱取ル図	Captura de la carpa en Jōshū.
27	近江国青花紙製図	Elaboración del papel <i>aobana</i> en Oumi.
28	近江国浜蚊帳輸出図	Exportación de mosquiteras <i>hama</i> en Oumi.
29	美濃国石灰山之図	Montaña de roca caliza en Mino.
30	美濃石灰焼之図	Quema de piedra caliza en Mino.



## **El enigma de Iñigo Lopes**

### **The enigma de Iñigo Lopes**

**Alfonso Carlos Orce Villar**

Profesor Junta de Andalucía

**Resumen:** El presente artículo ahonda en la fascinación por el personaje “retratado” como alguien significativo en su época y por el hecho de ser enterrado en la iglesia de Santa Ana. No hay una base sólida sobre la teoría de que se trate de un esclavo y se sigue sin saber quién era el misterioso personaje que representaba la Lauda de Iñigo Lopes, pintada por Niculoso Pisano en 1503 en azulejos, y que se conserva en la iglesia de Santa Ana de Triana (Sevilla).

**Palabras clave:** lauda, Iñigo López, Parroquia de Santa Ana, azulejos, sepulcro.

**Abstract:** This article delves into the fascination for the character "portrayed" as someone significant in his time and for the fact of being buried in the church of Santa Ana. There is no solid basis for the theory that he was a slave and we still do not know who was the mysterious character represented in the Lauda de Iñigo Lopes, painted by Niculoso Pisano in 1503 in tiles, and preserved in the church of Santa Ana de Triana (Seville).

**Keywords:** lauda, Iñigo López, Parish of Santa Ana, tiles, sepulcher.

### **1. LA ATRIBUCIÓN DEL PERSONAJE A LO LARGO DE LA HISTORIA**

Muchos investigadores y amantes del arte han sentido fascinación por esta obra y por saber quién era el misterioso personaje que representaba la Lauda de Iñigo Lopes, pintada por Niculoso Pisano en 1503 en azulejos, y que se conserva en la iglesia de Santa Ana de Triana (Sevilla). Posiblemente esa atracción se deba a la leyenda que lo envuelve, y que

nadie, hasta ahora, ha podido identificar al allí retratado. En la parroquia no se han encontrado documentos que hablen sobre la sepultura, ni referencia en otra parte que desvele la incógnita. Todo esto lo acrecienta el hecho de haber sido borrado, de forma intencionada, una parte del texto que podría sacarnos de dudas.

Algunos, en la actualidad atribuyen que la palabra eliminada de la cerámica corresponde a la de Espartero. Supongo que se debe a la mención que hace José Gestoso (1903:207-208) sobre esta obra en la nombrada parroquia:

“(…) Que la lápida de Iñigo López estuvo oculta hasta después de 1844, es innegable, como dejamos dicho en la nota, pero, en cuanto al espacio destruido dijese esclavo, fundamento de la tradición, ni puede afirmarse ni negarse (…)”

En este texto del historiador se pueden deducir tres cosas importantes; la primera que afirma que estuvo oculta hasta después de 1844, la segunda y tercera que el espacio estaba ya destruido cuando apareció y que no se puede demostrar que ahí pusiera esclavo, fundamento de la tradición.

Es lógico que sí hubiera aparecido en aquella fecha con el nombre completo, sin la parte destruida, quedaría constancia, no siendo necesaria la leyendas y tradiciones sobre la identidad del personaje.

A continuación nos dice:

“(…) Del exámen minucioso que hicimos de los papeles del archivo de la iglesia de Santa Ana, nada hemos podido vislumbrar que ilustre este punto;(…)”

Nada encuentra sobre la lápida o el personaje en el archivo parroquial, seguidamente hace mención a lo siguiente:

“(…) sí hemos visto mencionado con mucha frecuencia á Iñigo López , espartero que vivía en aquella collación a principios del siglo XVI, (…)”

Esta mención a Iñigo López, espartero, creo que es la que ha llevado a relacionar al artesano con el personaje al que se le dedica la lápida de cerámica, pero José Gestoso (1903:207-208), vuelve a insistir:

“(…) pero ningún dato se encuentra referente á la sepultura suya en la mencionada iglesia (…)”

Hasta aquí llegamos a lo que dice Gestoso Pérez, dejando abierta la adjudicación de la persona a la que se le dedicó la lauda funeraria.

Por otro lado, conectar con el general Espartero, que ya se encontraba en el exilio francés desde 1843, la intención de borrar la palabra espartero del azulejo no es posible, porque estuvo oculto desde mucho antes de que naciera el general. El propio Gestoso (1903:207-208) así lo afirma en la nota que recoge la tradicional leyenda del esclavo:

“(...) Que estuvo oculto hasta nuestros días lo confirman con su silencio cuantos autores se han ocupado detenidamente en hablar de las antigüedades de esta iglesia. Todos tratan del altar de Santa Cecilia, pero, ninguno mencionan tan curiosa obra de azulejería sevillana (...)”

Justino Matute (1818:18), escribe en 1818:

“(...) Junto á esta capilla está el altar de santa Cecilia, ya descuidado desde que faltó la capilla de música de esta iglesia, que cuidaba de su culto, y celebraba con mucha decencia su festividad. Parece que este altar fué de doña María de Alfaro, muger de Alonso Dávila de la Carrera , quien por escritura que pasó ante Baltasar de Godoi, escribano público de Sevilla en 7 de mayo de 1588, adjudicó á la fábrica de santa Ana cierto tributo sobre unas casas, corral de vecinos, que poseía en la Cava, linde con el hospital de la Encarnación, por razón de haberle señalado el arco para construir este altar y sitio para su bóveda (1) Que fuese este, como así mismo cual era la imágen que en él se colocó, se deduce de otra escritura que otorgó ante Juan de Velasco en 5 de septiembre de 1603, por lo que funda una capellanía de misas , que se habían de decir en el altar de santo Cristo, que está junto á la capilla del Purgatorio, donde dice tenía su sepultura. (2)

(1) Protocolo N.224.

(2)id. N.730.(...)”

Hasta aquí Justino Matute nos habla del altar de Santa Cecilia, de su donante doña María de Alfaro, perteneciente a la influyente familia de los Alfaro de Sevilla y del año 1588, donde se erige el mismo. En aquella fecha, cuando se construye el altar, ya estaba el azulejo que pintó Pisano y cubría la tumba de Iñigo Lopes pegado sobre el muro de la nave de la

Epístola donde apareció 1844, tras desmontarse el altar de Santa Cecilia. También José Gestoso (1903:168) recoge:

“(…) fue el barón de Ch. Davillier en un artículo publicado en 1865 ,(l) en el que todos los datos biográficos que expuso se redujeron á estos breves renglones: << El nombre del autor de la lozas de Sevilla, nos ha sido afortunadamente conservado, gracias á la costumbre que tenía de firmar sus obras; se llamaba Niculoso Francisco y añadía á su nombre ya Italiano ya Pisano: conocemos pues su pátria de una manera cierta . Entre las obras suyas que hemos podido descubrir, la más antigua lleva fecha de 1503 , y la última de 1508(…)”

“(…) Pasa después el autor á describir la lauda sepulcral de Iñigo López en Santa Ana de Triana, incurriendo en el error de bulto de considerar a Iñigo López como un Prelado, escribiendo su epitafio de la manera siguiente: <<Esta es la figura y sepultura de Monseñor López>>(…)”

Como podemos comprobar en 1865, cuando el barón Jean Charles Davillier ve la obra, atribuye el personaje a un prelado.

## **2. BORRADO DE LAS LETRAS DE LOS AZULEJOS**

El emplazamiento original de la lápida es acordado de forma general que podría ser el suelo de la iglesia, como la mayoría de las tumbas existentes en la actualidad. El motivo de quitarla de su lugar de origen, muchos mantienen que puede deberse a la sustitución del suelo, Justino Matute opina que era menos elevado y fue reformado a principios del siglo XV:

“(…) No es difícil conocer que su antiguo pavimento estuvo ménos elevado de como hoi se ve, al que se bajaba por algunos escalones, según la práctica de edificar en aquellos tiempos: y yo sospecho que á principios del siglo XV tuvo notable reforma, habiendo después ampliado la capilla mayor sobre su fondo,(…)”<sup>1</sup>

Se puede deducir que antes de 1588 fueron borradas las letras, que nos esclarecerían la identidad del personaje representado.

---

<sup>1</sup> Justino Matute op. cit. Página 16 y 17



Gestoso (1818:165) hace referencia una vez a Iñigo Lopez, espartero, en la ya obra citada en el capítulo dedicado al afamado y riquísimo ceramista Martínez Guijarro, donde referencia todos los documentos que tienen relación con él, aparece lo siguiente:

“(...) Núm. 38 Iñigo Lopez, espartero, otorgó escritura de reconocimiento de señorío de casas en Triana en favor de Gonzalo de Herrera, á de Marzo de 1509. Dícese en este documento << que por razón que fernand martinez guijarro vuestro padre defunto que dios aya nos ovo arrendado etc. >> (...)

De este documento se puede extraer lo siguiente, que cuando reconoció el espartero como propietario de las casas que tenía arrendadas al hijo de Martínez Guijarro, estaba vivo y era el año 1509. Recordemos que la lápida esta fechada en 1503. También es cierto que en aquella época, al igual que hoy, se reservaban las sepulturas individuales y familiares. Por lo que podemos comprobar, en Santa Ana es habitual que las familias influyentes o benefactores se enterraran en las capillas o en el altar que habían mandado erigir o sustentaban con capellanías de misas. No es costumbre rotular y fechar una lápida con alguien vivo, y mucho menos retratarlo sobre el lecho yacente al modo medieval.

Sí descartamos al espartero ¿quién puede ser?, esa es la pregunta que nos hacemos e intentemos encontrar la respuesta, empecemos por algunos detalles. A Gestoso (1818:208) le llamo la atención su vestimenta:

“(...) Cierta que el traje de la figura de la láude, parece un tanto raro(...)

Recordemos que Charles Davillier lo atribuyo a un prelado, seguramente por su vestimenta y por su representación funeraria a la usanza de los nobles medievales.

### **3. LA HIPÓTESIS DE UN NOBLE RETRATADO EN EL AZULEJO**

Con todos estos datos, propuse en un artículo en el año 2012, la hipótesis de que podía ser, el allí retratado, un miembro de la familia Mendoza ,y me aventuré a nombrar uno: Iñigo López de Mendoza y Luna II marqués del Infantado y III de marqués de Santillana entre otros títulos. La hipótesis está basada en algunos detalles que a continuación expongo.

Iñigo López de Mendoza nació en Guadalajara 1438 y murió en alguna parte de Castilla, también Sevilla era de la Corona Castilla, en el año 1500?.

“Al llegar a la adolescencia, pasó a la corte real bajo la protección de su tío Pedro González de Mendoza, entonces obispo de Calahorra, que gozaba de gran influencia política. Los cronistas de los Mendoza atribuyen a esta etapa formativa y, sobre todo, a la iniciativa de su tío, la configuración de algunos de los rasgos determinantes del carácter del futuro duque, como el amor a las letras y el arte, signos de identidad de la estirpe a partir de la trayectoria de su abuelo, el I marqués de Santillana “<sup>2</sup>

La importancia histórica del cardenal Pedro González de Mendoza (1428-1495) es de sobra conocida, pero sería interesante recordar algunos de sus hechos. Fue arzobispo de Sevilla en 1474, y con el apoyo de Rodrigo Borgia, posteriormente Alejandro VI, en 1473 es nombrado cardenal y tuvo un papel muy importante en la introducción del renacimiento.

“La familia de los Mendoza ocupa un lugar destacadísimo tanto política como artísticamente durante todo el siglo XV y XVI, y Don Pedro es uno de los personajes más interesante dentro del vasto ámbito familiar. Su nombre ha sido unido repetidas veces a la introducción del renacimiento en España”<sup>3</sup>

Recordemos que el autor de la laude de Iñigo Lopes es artista italiano, Francisco Niculoso Pisano, que revoluciona la cerámica trianera con sus formas renacentistas y trae una técnica novedosa.

Pedro González de Mendoza elige para su enterramiento la Catedral de Toledo y no como sus antepasados el convento de San Francisco de Guadalajara, tradición que inauguró otro Pedro González de Mendoza (1340-1385).

“Con la elección de enterramiento por parte de Pedro González de Mendoza se inauguró una relación estrecha entre este linaje y el convento de San Francisco de Guadalajara. Desde fines del siglo XIV Pedro

---

<sup>2</sup> Real Academia de la Historia Biografías <http://dbe.rah.es/biografias/16500/inigo-lopez-de-mendoza>

<sup>3</sup> Rosario Díez del Corral Garnica “Muerte y humanismo: La tumba del cardenal Don Pedro González de Mendoza”. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando . Primer semestre de 1987, n.º 64, página 2013

González y sus descendientes aportaron su patrocinio y, a cambio, la orden franciscana les proporcionó un espacio para recordar la fama de sus muertos y una tribuna para publicitar las virtudes del linaje.”<sup>4</sup>

#### **4. LA RECONSTRUCCIÓN DEL CONVENTO TRAS SU DESTRUCCIÓN EN UN INCENCIO**

Iñigo López de Mendoza (1398–1458) primer marqués de Santillana y conde del Real de Manzanares continuó las obras, aunque fue uno de sus dos hijos Pedro González de Mendoza (1428–1495),<sup>1</sup> arzobispo de Toledo y cardenal primado de España, el que más empeño puso en la reconstrucción del convento. El otro hijo de Iñigo López de Mendoza, Diego Hurtado (1417–1479), recibió el título de duque del Infantado en 1475 y a su muerte se le enterró en la iglesia del convento que seguía en obras.

El cardenal Don Pedro estuvo muy vinculado a la orden Franciscana y al convento de Guadalajara, pero a pesar de ello mandó construir un panteón renacentista en Toledo, que no se comenzó hasta después de muerto.

“En el presbiterio de la catedral toledana encontramos uno de los primeros enterramientos en España que nos habla de las nuevas ideas sobre la muerte. Se trata de la tumba del cardenal Don Pedro González de Mendoza”<sup>5</sup>

Dejando la ejecución del mismo a su sobrino el también cardenal Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla desde 1485 hasta que le sorprende muerte 1502, sin empezar la obra encargada. Posiblemente terminaría el mandato su hermano Iñigo López de Mendoza y Quiñones, conocido como El Gran Tendilla, sobrino también del cardenal Pedro Mendoza, ya que algunos han querido ver la mano del italiano Domenico Fancelli en el panteón. El II conde de Tendilla tenía contratado al artista Fancelli, al cual le encargo el sepulcro de su hermano en Sevilla, al igual

---

<sup>4</sup> Adolfo Carrasco Martínez “Los Mendoza y lo sagrado . Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria” . Cuaderno de Historia Moderna 25 monográfico, página 237. 2000

<sup>5</sup> Rosario Díez del Corral Garnica”Muerte y humanismo: La tumba del cardenal Don Pedro González de Mendoza”. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando . Primer semestre de 1987, n.º 64, página 2013

que el de los Reyes Católicos en Granada. En ambos casos se lleva la misma costumbre de la época, enterrar de forma provisional a la espera de terminar las obras del sepulcro definitivo. El cardenal Hurtado fue enterrado en el convento de Santa Ana en Tendilla (Gudalajara) donde murió, y siendo posteriormente trasladado a su sepulcro definitivo en Sevilla. Los Reyes Católicos fueron enterrados en el convento de San Francisco de Granada hasta 1521, que se terminaron las obras que alberga el panteón en la catedral de Granada.

Íñigo López de Mendoza II duque del Infantado mostró su voluntad de ser enterrado en la iglesia del convento de San Francisco de Guadalajara, al igual que su padre, siguiendo la tradición de sus antepasados. Los testamentos de ambos se conservan en el Archivo Histórico Sección Nobleza, del archivo de los duques de Osuna.

“Mientras que las obras promovidas por el cardenal se llevaban a cabo, el primer duque del Infantado continuó con la costumbre de sus antepasados y se hizo enterrar en la iglesia, «donde están sepultados los señores e progenitores míos, en el lugar donde el conde mi fijo con mis testamentarios o qualquier dellos acordare o deputare».

De igual forma procedió su sucesor, Íñigo López de Mendoza (1438-1500), segundo duque. El convento de San Francisco quedó, pues, consagrado como el gran centro religioso del linaje, ”<sup>6</sup>

Los sepulcros del II y III duques del Infantado debió de ser de la prestancia artística característica de los Mendoza. Solo hay que ver la obra que hizo la esposa de Íñigo López de Mendoza, María de Luna y Pimentel, para sus padres en la capilla que se estaban construyendo en la catedral de Toledo.

“La ambiciosa empresa de María de Luna se inicia con el encargo el 21 de diciembre de 1488 de un retablo de Santiago a los pintores Sancho de Zamora y Juan de Segovia y al entallador Pedro de Gumiel, y pocos días más tarde, el 7 de enero de 1489 a Sebastián de Toledo de un sepulcro doble para Álvaro de Luna y su esposa Juana Pimentel. Para ello, María de Luna empleó los medios, conocimientos y maestros que le proporcionaba la rica y culta corte

---

<sup>6</sup> Adolfo Carrasco Martínez . “Los Mendoza y lo sagrado . Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria” . Cuaderno de Historia Moderna 25 monográfico, página 237. 2000

de los Mendoza. Baste señalar que los maestros Juan de Segovia, Pedro de Gumiel y Sebastián de Toledo estaban en contacto con la familia Mendoza y sus encargos artísticos en el actual territorio de Guadalajara-Toledo “

Los túmulos funerarios que tenían los primeros Mendoza en el presbiterio de la iglesia del convento de San Francisco en Guadalajara han desaparecido, el convento fue saqueado 1808 y convertido en fuerte militar. También fueron partidas y profanadas, por las tropas francesas, las urnas de mármol donde estaban enterrado miembros de la Familia Mendoza desde el siglo XVII en la cripta de la iglesia. Ana Mendoza y Enríquez de Cabrera VI duquesa del Infantado manda construir un gran panteón bajo la iglesia desde el año 1628 hasta 1633. Posteriormente es demolida esta cripta y mandada hacer nueva por Juan de Dios Mendoza y Silva, realizando un monumento que puede compararse a la cripta de los Reyes en el Escorial.

La importancia que le da la familia Mendoza a las obras de arte y a los monumentos funerarios en particular, como un símbolo de poder económico y político, es innegable .

“(…) Pues bien, un ascenso tan rápido era necesario consolidar lo creando la imagen de ese poder y las obras de arte ofrecen recursos muy apropiados para ello. El lenguaje artístico se convierte en un instrumento que deja constancia del elevado nivel social, político y económico de los Mendoza (…)”

“(…) Semejantes ingredientes requerirán también los enterramientos o más aún, porque éstos permiten dar un paso hacia la inmortalidad (…)”<sup>7</sup>

## **5. LA FAMILIA MENDOZA Y SEVILLA**

En la Sevilla de finales del siglo XV y principios del XVI convergen a parte de los dos cardenales al frente de la iglesia, de la familia Mendoza, el adelantado mayor y capitán general de Andalucía y de la frontera de Granada Íñigo López de Mendoza y Figueroa y Catalina de Ribera (1447-

---

<sup>7</sup> ARANDA BERNAL, Ana. " UNA MENDOZA EN LA SEVILLA DEL SIGLO XV. EL PATROCINIO ARTÍSTICO DE CATALINA DE RIBERA" Atrio 10/11 Revista de Historia del Arte. página 5 .2005

1505), su madre fue María de Mendoza, hija del I marqués de Santillana, por lo tanto, prima de Íñigo López de Mendoza y Luna.

Escribir de Catalina de Ribera nos llevaría muchas páginas, pero hay que anotar algunas de sus obras más importante en la capital Hispalense, como el Hospital de las cinco Llagas o el Palacio de la Casa de Pilatos. Una obra que destaca entre todas e interesa anotar, es el sepulcro de doña Catalina de Ribera en el monasterio sevillano de Santa María de las Cuevas encargado en 1520 al artista genovés Pace Gazini, aunque no llegó a Sevilla hasta 1525, unas de las más brillantes obras del renacimiento en Sevilla .

## 6. LLEGADA A SEVILLA DE ARTISTAS ITALIANOS

En 1504, un año después de la lauda sepulcral de Íñigo López en Santa Ana de Triana, Francisco Niculoso Pisano realiza lo que será para muchos autores su obra cumbre.

“En el 1503 fechada la más endebles de sus obras; el sepulcro de Íñigo López en la iglesia de Santa Ana, y en el 1504, dos de las más hermosas que conocemos: la portada de Santa Paula y el retablo de azulejos del Alcázar “<sup>8</sup>

Se debe considerar como una de sus obras más geniales del maestro ceramista de Pisa la portada del convento sevillano de Santa Paula, salvando la opinión del insigne historiador sobre la obra del sepulcro de Íñigo López. Fue Isabel Enríquez quien corrió con los gastos de tan genial obra y precisamente una sobrina suya es madrina en el bautizo del hijo de Niculoso y dos canónigos de la Catedral de Sevilla padrinos.

“viernes dia del nacimiento de nuestra señora a ocho de setiembre de 1508 batiza (sig) a juan batista fijo de niculoso francisco y de elena del villar y fueron padrynos alfaró y solis canonigos de la iglesia mayor de seuilla y madryna ysabel salvago y violante de gudynis sobrina de la marquesa de portogal e batizolo el bachiller alonso perez de las era”<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> José Gestoso op. cit. Página 170

<sup>9</sup> José Gestoso op. cit. Página 172



Es sabido que la mayoría de los artistas italianos vinieron requeridos por la nobleza o la jerarquía eclesiástica, y Niculoso Pisano no tenía que ser diferente al resto. Por lo que podemos comprobar las relaciones con estos dos estamentos sociales son buenas. Todas las obras que conocemos actualmente son realizadas para esa clase, excepto la Lauda de Iñigo López, como sostiene algún autor.



Figura 1: LAUDA SEPULCRAL DE ÍNIGO LOPES- Los azulejos de aristas que lo enmarcan podrían pertenecer al conjunto funerario original realizado por Niculoso.

## 7. EL LUGAR ORIGINAL DONDE PUDO ESTAR LA LÁPIDA

A Charles Davillier, tal vez debió ocurrirle lo mismo que a mí, quisimos ver a un prelado o a un noble en aquella imagen representada. Ciertamente que al no existir datos documentales cualquier hipótesis está abierta, pero detengámonos en la posibilidad de un noble:

1º La Lauda no estuvo en el suelo, como se pensaba en un principio, sino que pertenecía a un conjunto funerario. Si los azulejos hubieran estado en el suelo el deterioro es diferente al que se observa antes de la restauración:

Los azulejos esmaltados con vidriados del siglo XV, colocados en el suelo en sitios públicos, que nos han llegado presentan un desgaste por rozamiento, que hace perder el brillo y hasta el color en la mayoría de ocasiones. Este tipo de daño es observable a simple vista, las piezas tienen como aspecto característico de esmalte áspero.

También presenta la obra piezas rotas, en forma vertical a la disposición del cuadro, que pueden deberse a las operaciones de descolocación de su

emplazamiento original, sí observamos se encuentra en línea. No era usual que un ceramista, en aquella época, entregue tantas piezas rotas.

Existen piezas que claramente fueron restauradas al fuego<sup>10</sup>, posiblemente en tiempos de Gestoso. Para un ceramista, en aquella época, presentaba más dificultad restaurar y pintar zonas “rehuidas”<sup>11</sup> de esmaltes que realizar la pieza nueva y sobre todo en este caso, que las zonas afectadas no eran las más comprometidas.

Podemos deducir que realmente esos defectos son posteriores a la cocción, y pueden ser debido a la aparición en el soporte de eflorescencias de sales solubles, colonias de hongos o levaduras que facilita la humedad del clima de Sevilla. Además, los azulejos n.º 13 y 14 pueden estar mal colocados; pongo un ejemplo de cómo podían ir.

2º Esta totalmente demostrado que el lugar donde se encontró y ha permanecido hasta nuestros días, no es el lugar originario de la tumba, pues detrás de los azulejos no había nada. En un libro que escribió José María Asencio<sup>12</sup> en el Año 1880, que ha salido a la luz gracias a la página

---

<sup>10</sup> Método de restauración que utiliza esmalte, engobes, óxidos colorantes cerámicos, etc. para reintegrar zonas de las piezas afectadas, y posteriormente sometidas al fuego. Esta forma restaurar fue frecuente en Sevilla desde el siglo XIX hasta el último tercio del siglo XX. No era frecuente, en siglos anteriores, una tercera cocción de las obras cerámicas, de hecho se llama tercera cocción a las técnicas de pintura cerámica que se empleaba fundamentalmente en las fábricas de porcelana a finales del siglo XIX y principios del XX.

<sup>11</sup> En Triana se le suele llamar también huidos, picarazos o secos, con estas denominaciones lo recoge Rafael Dómenech Martínez en su libro *el Azulejo Sevillano*, página 223 (Sevilla 1988).

José Gestoso recoge en la op cit. Páginas 357- 358 un comentario sobre los huidos, picarazos o secos que le salían a las piezas de fondo blanco en la Fábrica de Mnsaque y Soto. *“Anque no olvidó la alfarería trianaera del siglo XVIII, ni del siglo XVI, la fabricación de azulejos planos... pintados sobre cubiertas plomíferas ó estañíferas, es lo cierto, que empleándose procedimientos toscos y ordinarios no podían dejar de obtenerse resultados incompletos. Consistían éstos, en que los vidriados ó cubierta plomíferas, bien por las transformaciones ajenas al procedimiento, carecían de brillantez, limpieza y recortado en el dibujo, y en particular los fondo blancos que siempre aparecían con hendeduras rectas, curvas o puntos que se conocen en la alfarería por los nombres de huidos, picarazados o secos que daban por consecuencia una superficie incompleta é ingrata á la vista...”*

Es muy frecuente en la cerámica artística este tipo de defecto se produce en los primeros momentos de la cocción, en el calentamientos. Jordi Bruguera en su libro *Manual Práctico de Cerámica* (Ed. Omega Barcelona 1986) nos habla de este defecto del esmalte llamándole “enmarcado”: **“Definición** . *Se trata del levantamiento del esmalte, en placas más o menos grandes, quedando la superficie del soporte visible y limpia.* **Causas.** *Entre las causas que pueden dar lugar a este salteado -Contaminación del soporte por sustancias grasas, polvo o arena, lo que impide la fijación del esmalte”*

<sup>12</sup> José María Asencio, *Arqueología. Azulejos de Triana. Sepulcro notable* pag. 1880. Se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, entre los fondos cedidos por D. Luis Montoto. <http://www.retabloceramico.net/articulo0669.pdf>

de retabloceramico.net, recoge la leyenda del esclavo negro asesinado por el marqués, comenta como estaba en el año 1880:

“ forma el sepulcro un arco embutido en la pared, que solo se levanta cosa de un metro sobre el nivel del pavimento, y desde la recta que forma cuerda hasta la clave del arco estaba en hueco, sin que podamos asegurar lo que allí había, por haberse rellenado y enlucido posteriormente aquel vano”<sup>13</sup>.

Así es como llega hasta nuestros días, antes de su última restauración.

3º En la Real Parroquia de Santa Ana existe un lugar donde podría situarse originariamente la tumba de un Mendoza, aunque fuera de forma provisional, la Capilla de Madre de Dios. Justino Matute describe esta capilla:

“La capilla de Madre de Dios, que hace testero á esta nave debe poco detenernos: en ella tiene ilustre enterramiento con bóveda separada los marqueses de Malagón, sus patronos, habiendo Gómez de Santillán, su fundador, dotado allí de ricas capellanías, y otra su muger Isabel de Saavedra, por testamento otorgado en Sanlúcar del Aljarafe en 30 de abril 1498, en que encargan que los capellanes sean hombres honestos y no públicos concubinarios.”<sup>14</sup>

Gómez de Santillán (Sevilla 1425? en), ostentó importantes cargos en aquel tiempo, y su mujer Isabel de Saavedra (Sevilla,1435-1498?), fueron los patronos de la capilla. Isabel de Saavedra, hija de “Gonzalo Arias de Saavedra y Martel (Sevilla 1405- 1475?), Mariscal de Castilla, comendador mayor de la Orden de Santiago y miembro del Consejo de Enrique IV. Tercer hijo de Fernán Arias de Saavedra y de Leonor Martel Peraza, comenzó su carrera como vasallo de Álvaro de Luna, a quien acompañó en 1431 en su entrada en la vega de Granada.”<sup>15</sup>

Recordemos que 1460 Íñigo López se casa con la hija de Álvaro de Luna, María de Luna y Pimentel. También viene bien reseñar que “Íñigo López

---

<sup>13</sup> José María Asencio, op. cit. Pag 11.

<sup>14</sup> Justino Matute op. cit. página 22

<sup>15</sup> Biografías de Gonzalo de Saavedra ,Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/39362/gonzalo-de-saavedra>

recibió de Enrique IV el título de conde de Saldaña, que en adelante sería la distinción del heredero de la casa ducal del Infantado”<sup>16</sup>.

Gonzalo de Saavedra “acumuló cargos tan relevantes como la lugartenencia de los alcázares y atarazanas de Sevilla, la alcaidía del castillo de Triana, el control de varias veinticuatrías hispalenses y una alcaldía mayor de la justicia de Sevilla y su tierra.”<sup>17</sup> Isabel de Saavedra, también era hija de Inés de Rivera, perteneciente a la casa de los Ribera, y nieta de Pedro Vázquez de Rivera, Señor del Rincón de Tablada.

Fueron patronos a la muerte de Isabel, su hermana María de Saavedra (?-1526) y su marido Diego Pardo de Deza (?-1517), padre del I señor de Malagón, origen del marquesado, perteneciente al linaje de los Enriquez. Ares Pardo de Saavedra I señor de Malagón (?-1561) y su esposa Guiomar Zapata Carrillo de Mendoza V condesa de Priego (?-1540), que continúan con el patronaje de la capilla.

El título de Condes de Priego lo otorga Enrique IV de Castilla a Diego Hurtado de Mendoza (¿-1480) , marido de Teresa Carrillo, VI señora de la villa de Priego, en 1465. Desde entonces se unen los linajes de los Carrillo y Mendoza, modificando el apellido por el de Carrillo de Mendoza. Diego Hurtado de Mendoza era nieto Pedro González de Mendoza (¿-1385), el héroe de Aljubarrota e hijo de Íñigo López de Mendoza I señor de Castilnovo.

Cuando Justino Matute describe esta capilla, en 1818, “en ella tiene ilustre enterramiento con bóveda separada los marqueses de Malagón, sus patronos”<sup>18</sup>. En la capilla, en la actualidad, se venera la imagen titular de la Hermandad de Madre de Dios del Rosario, que tiene su sede en esta parroquia, sobre un retablo barroco. La capilla que coincide con el ábside de la iglesia, se puede observar que ha sido modificada y reducida en su tamaño y de los enterramientos de los marqueses de Málaga no queda huella.

4 Las vestiduras del personaje a todo el mundo ha extrañado, pues no la considera propias de un esclavo del siglo XVI. José María Asencio nos hace otra significativa anotación:

---

<sup>16</sup> Biografías de Íñigo López de Mendoza <http://dbe.rah.es/biografias/16500/inigo-lopez-de-mendoza>

<sup>17</sup> Biografías de Gonzalo de Saavedra ,Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/39362/gonzalo-de-saavedra>

<sup>18</sup> Justino Matute op. cit. página 22

“Yace, pues, allí un esclavo enterrado desde 1503; y se repara en la ropa amarilla, en el gorro morado que cubre su cabeza, y hasta en la sencilla cruz que tiene sobre el pecho, se encontrará algo de particular. Un esclavo con sepultura es cosa rara; pero se dice que aquel esclavo fue asesinado, que el matador costeó el sepulcro... tradiciones ó consejas cuya exactitud no hemos podido comprobar.”<sup>19</sup>



Figura 2: ESCUDO MENDOZA  
*Antiguas armas*

El escritor mantiene la misma opinión que Gestoso o Davillier, historiadores que fueron los primeros de hablar del azulejo junto a Asencio. La vestimenta que presenta la Lauda no es de un esclavo de aquella. Efectivamente es más propia de un noble y posiblemente el uniforme del mismo, como trataremos de exponer. En el siglo XV y XVI, era muy frecuente ser enterrado con hábitos de ordenes religiosa, de caballería, de la casa o linaje, y este puede ser el caso de Íñigo López de Mendoza y Luna que se destacó, al igual que la mayoría de los Mendoza en defender todas las tradiciones y

grandeza que representa sus apellidos.

El color de los Mendoza, que distingue el escudo de arma de la legendaria familia española está presente en el hábito fúnebre del difunto retratado. Esos colores son el amarillo y el verde.

Estos colores los podemos ver en el retrato que se conserva en el Museo del Prado del Cardenal Pedro González de Mendoza, que no viste con los colores cardenalicios, sino con los colores de la casa de los Mendoza.

En los distintos escudos que han usados todo el linaje de los Mendoza siempre ha estado presente esos dos colores: el sinople y el oro (el verde y el amarillo). (Figura 2)

Estos no son los únicos detalles. Si observamos el retrato de Íñigo López de Mendoza, I marqués de Santillana, al que tanto admiraban todos los Mendoza, lleva una cruz sobre su pecho y una pequeña bolsa al cinto. En el retrato del azulejo aparece esa sencilla cruz, además de verse entre las

---

<sup>19</sup> José María Asencio, Op cit, página 12 .  
<http://www.retabloceramico.net/articulo0669.pdf>

manos lo que podía una bolsa, ya que no coincide con las mangas de la figura.

La posible hipótesis sobre el enterramiento provisional en Sevilla, hasta que se terminara su túmulo en Guadalajara, pudo ser debido a que le sorprendiera la muerte en la ciudad hispalense en los numerosos viajes que hizo a ella. Es evidente que la familia Mendoza tiene una gran vinculación con la ciudad, donde existía una de sus más importantes ramas, siendo lugar de reunión por diversa efemérides.

“En 1482, la recepción de la bula papal por la que Pedro González de Mendoza se convertía en cardenal y arzobispo de Toledo, dio ocasión a que los Mendoza, entre ellos Infantado, celebrasen fiestas en Sevilla, donde muchos de ellos se encontraban reunidos en el ejército real. En los primeros años de la guerra, el II duque envió tropas reclutadas en sus estados junto con caballeros de Guadalajara y de las ramas laterales de Mendoza a los que se sumaron en ocasiones sus hijos varones”<sup>20</sup>

En 1502 muere su primo el cardenal Diego Hurtado de Mendoza y Quiñones en Sevilla, este pudo un motivo de viajar a la ciudad del Guadalquivir una vez más, donde posiblemente le sorprendería la muerte. Fuese cual fuese el motivo o la ocasión, le debió de suceder en Sevilla, y una vez trasladado al convento de San Francisco, donde había manifestado ser enterrado, se deshizo el monumento funerario y borrado el apellido que lo identificaba. Ciertamente, la obra se quiso mantener y no ser destruida, ya que era de un respetado maestro azulejero.

---

<sup>20</sup> Biografías de Íñigo López de Mendoza <http://dbe.rah.es/biografias/16500/inigo-lopez-de-mendoza>



## REFERENCIAS

- ADOLFO CARRASCO MARTÍNEZ “Los Mendoza y lo sagrado . Piedad y símbolo religioso en la cultura nobiliaria” . Cuaderno de Historia Moderna 25 monográfico.
- ARANDA BERNAL, Ana. ” UNA MENDOZA EN LA SEVILLA DEL SIGLO XV. EL PATROCINIO ARTÍSTICO DE CATALINA DE RIBERA” Atrio 10/11 Revista de Historia del Arte. página 5 .2005
- ASENCIO, JOSE MARÍA. Arqueología. Azulejos de Triana. Sepulcro notable pag. 1880. Se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, entre los fondos cedidos por D. Luís Montoto. <http://www.retabloceramico.net/articulo0669.pdf>
- GESTOSO PÉREZ, JOSÉ. Historia de los barros vidriados desde su origen hasta nuestros días, Sevilla: [editor no identificado], Sevilla: [editor no identificado], (Sevilla : Tipografía La Andalucía Moderna), 1903
- MATILDE MIQUEL JUAN ET OLGA PÉREZ MONZÓN. Entre imaginería, brocados, colores, pinceles y el arte nuevo. Patronato artístico femenino de María de Luna y la memoria paterna. <https://doi.org/10.4000/e-spania.25527>
- MATUTE Y GAVIRA, JUSTINO. Aparato para escribir la historia de Triana, y de su iglesia parroquial. Sevilla 1818. Editorial: Imprenta de Don Manuel Carrera y Compañía, Sevilla, 1818
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA BIOGRÁFÍAS. Real Academia de la Historia Biografías <http://dbe.rah.es/biografias/16500/inigo-lopez-de-mendoza>
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA BIOGRÁFÍAS. Real Academia de la Historia Biografías <http://dbe.rah.es/biografias/39362/gonzalo-de-saavedra>
- ROSARIO DÍEZ DEL CORRAL GARNICA. ”Muerte y humanismo: La tumba del cardenal Don Pedro González de Mendoza”. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando . Primer semestre de 1987, n.º 64.



## El arte de llevar cuenta y razón

### The art of the bookkeeping

**José Julián Hernández Borreguero**

Universidad de Sevilla

<https://orcid.org/0000-0003-4818-8308>

**Resumen:** En la Era Moderna española los eruditos mantienen una distinción entre ciencia y arte para las disciplinas que se estudiaban. La ciencia es propia de los campos más definidos y concretos, mientras que el arte se plantea como un conjunto de reglas para hacer las cosas bien. Bajo esta concepción se conciben como artes disciplinas tales como la Economía. Este artículo presenta la visión artística de la Economía, en general, y de la Contabilidad, en particular, y su evolución hasta el presente.

**Palabras clave:** arte, ciencia, economía, contabilidad.

**Abstract:** In the Spanish Modern Age, scholars maintained a distinction between science and art for the disciplines being studied. Science is proper to more defined and concrete fields, while art is seen as a set of rules for doing things well. Under this conception, disciplines such as Economy are conceived as arts. This article presents the artistic vision of the Economy, in general, and Bookkeeping, in particular, and its evolution up to the present day.

**Keywords:** art, ciencia, economy, bookkeeping.

### 1. ARTE Y CIENCIA: VISIÓN CLÁSICA

Hoy en día parece muy obvia la diferencia entre ciencia y arte. Da la sensación de que el avance exponencial en el conocimiento de las materias ha terminado por delimitar aquellas disciplinas que pueden identificarse como científicas de aquellas que tienen una naturaleza artística. Para

adentrarnos en este debate bizantino, conviene remontarnos a qué decían los grandes eruditos que, a principios del siglo XVIII, se atrevieron a elaborar el primer gran diccionario español, recopilando todo el saber de los siglos anteriores en el Diccionario de Autoridades (en adelante D.A) de 1726.

En esta obra magna se define la ciencia como “conocimiento cierto de alguna cosa por sus causas y principios”. De hecho, el propio diccionario acentúa esa primera parte de la definición al recordar que en el lenguaje se habla de que cuando algo es sabido “a ciencia cierta” o “cierta ciencia” es porque hay “pleno conocimiento de causa”.

No escapa la ciencia a la inspiración divina, pues según C. Fonseca (1596) “las ciencias humanas, el poder y la justicia, todas son siervas del poder y de la Justicia Divina, y no pueden las ciencias humanas subir al Alcázar en que reside la Sabiduría Divina, si ella misma no las llama y las convida, y dándolas la mano las ayuda”. De hecho, de ahí proviene el concepto de ciencia infusa, “aquella infundida o inspirada por Dios nuestro Señor, como se la concedió al Rey Salomón”.

Algo diferente es el arte, “que prescribe reglas y preceptos para hacer rectamente las cosas”, según el D.A. Lejos de aclarar las diferencias, la visión enciclopédica define las artes liberales, como “las que se ejercen con solo el ingenio, sin ministerio de las manos, como son la Gramática, Dialéctica, Geometría, y otras semejantes”. Como podemos observar se mezclan disciplinas tan subjetivas como la dialéctica y tan concretas como la geometría. También resulta curioso el nombre de ciencias liberales, ensalzando las cualidades de quienes las practican: “llámase así porque principalmente conviene su profesión a los hombres libres; respecto de que tiene algo de servil el ganar la vida con el trabajo mecánico del cuerpo”. También se consideran artes “los oficios de manos: como el arte de seda, de lana”, entre otros en el D.A.

Esta versión escueta del concepto del arte, difiere de la visión naturalista que ofrece dos centurias atrás Fray Luis de Granada (1576), quien señala que “en lo cual todo imita el arte a la naturaleza en cuanto le es posible, porque todo no puede” y, en el mismo sentido, Diego Saavedra (1640), quien sentencia que “si pudieran caber celos en la naturaleza los tuviera del arte”.

Volviendo a la perspectiva del D.A., la ciencia, junto al arte, son los dos componentes de un concepto mayor, la facultad. Así se mencionan las facultades de Teología, Filosofía, Jurisprudencia, Leyes, Medicina... Esa

denominación ha llegado hasta nuestros días incardinando el mundo universitario. Otro autor, Jiménez Patón (1621), en su manual sobre retórica señala las tres cosas necesarias “para desprender cualquier facultad: naturaleza que hace hábil, arte que facilita, y uso y ejercicio que hace señor de la facultad”.

## **2. LA ECONOMÍA**

Dentro de esa nomenclatura clásica de las facultades, quizás ciencia, quizás arte, o tal vez ambas cosas a la vez, encontramos la facultad de la economía. La definición de principios del siglo XVIII nos recuerda bastante a la concepción actual: la economía consiste, según el D.A., en la “administración y dispensación recta y prudente de las rentas y bienes temporales: lo que comúnmente se dice régimen y gobierno en las casas y familias, para que no se desperdicie la hacienda (riqueza)”. Su importancia es clave en cualquier sociedad o mercader, pues “no hay piedra filosofal más rica, que la buena economía”.

Es curioso observar como esa correcta asignación de los recursos sirve para mezclar el concepto de la economía con la pintura, donde se considera como economía la “recta disposición de una historia y la distribución de lugares, según los personajes que la componen”.

De finales del siglo XIX resulta interesante mencionar a autores que consideran las ciencias como evoluciones de algún arte. Así, Schomoller (1884) hace mención que hay unas reglas básicas que “llenaron el estadio precientífico de la Economía”, quien tiene sus dudas de si ha llegado ya a su “culminación científica”, pero “la posibilidad de conseguirlo, al menos, no puede ser negada, pues el más puro linaje de una ciencia está en ser descendiente de un arte”.

En el mismo sentido, pero con conclusiones más interesantes, encontramos a Romo (2016), quien argumenta que “para que la economía se fundamente como una ciencia, y no simplemente como un arte basado en la intuición, se deben seguir ciertos principios científicos”. Para ello es básico la recurrencia a la metodología, mediante dos aspectos: 1) “el adecuado análisis de datos para la verificación de las hipótesis de una investigación”, con base en la probabilística (Haavelmo, 1944); y 2) “la replicación de los hallazgos científicos con la finalidad de evaluar a los mismos”.

### 3. LA CONTABILIDAD

Dentro de la Economía, una de las ramas más tradicionales y con más historia es la de la Contabilidad, un término relativamente reciente, conocido desde la Edad Media como la “llevar a cuenta y razón”. Esa dicotomía hace referencia a la cuenta, es decir, “cálculos que se hacen con operaciones aritméticas” y razón, explicación “que se da por escrito, con cargo y data, de los caudales que se han manejado”.



Figura 1. Retrato de un comerciante. Jan Gossaert (1478-1532), óleo sobre panel, c. 1530.  
Fuente: <https://www.alamy.es/imagenes>

El origen de las prácticas contables se remonta a la antigüedad. Se conservan restos de registros contables, aunque de manera muy rudimentaria, en civilizaciones tales como la Inca o el Antiguo Egipto. La contabilidad antigua no tenía un método muy elaborado, “el que dictó la razón natural sin auxilio del arte”. La evolución de las técnicas contables a lo largo de los siglos llega a su culmen a finales del siglo XV en el que se madura el método de la partida doble, denominado inicialmente en Castilla como el “método del libro de caja con su manual” (E. Hernández, 1985).

Tres siglos más tarde, concretamente en 1793, Sebastián

Jócano y Madaira escribe uno de los manuales explicativos de ese método contable más influyentes en la doctrina española, denominado “Disertación crítica y apologética del arte de llevar cuenta y razón”, quien señala que “el objeto y fin del arte de llevar cuentas es saber por ellas el estado en particular y en general de nuestros negocios en cualquiera tiempo y sazón que se nos pida o nos convenga saberlo”.

Buena parte de la obra, aunque no pierde la didáctica, se dedica a rebatir los argumentos del Barón de Bielfeld. Así parece que para el dicho Barón saber llevar las cuentas “lo sabe hacer todo hombre que ha aprendido a numerar y que depende de las operaciones más simples de la aritmética”. Sin embargo, para Jócano, con buen criterio, esa afirmación es una

aberración, pues “la aritmética es la ciencia de los números o guarismos solamente sirve para fijar las cantidades que se deben sentar en cuenta, no basta ser buen aritmético para ser buen tenedor de libros o buen contador”.

Ya durante el siglo XIX la denominada Escuela Lombarda italiana toma protagonismo en el pensamiento contable y, en concreto, su principal representante, Francesco Villa (1850), sigue defendiendo que la “contabilidad combina nociones económicas y administrativas aplicadas al arte de llevar las cuentas”.

El perfeccionamiento de las metodologías contables ha provocado, ya desde el siglo XX, una tendencia en verla como un campo científico. R. Doria (1919) define la Contabilidad como “la ciencia que se puede llamar el alma del Comercio”. Los manuales doctrinales actuales la conciben como “la ciencia que enseña las normativas para registrar las operaciones económicas” o bien, “como la ciencia que sirve para analizar realidades económicas”.

¿Quedan hoy en día autores que defiendan la faceta artística de la Contabilidad? Partiendo de que la RAE define el arte como “cualquier producto o actividad que ha sido realizada o creada por el hombre, mediante el cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginario”, opino que queda mucho de arte en nuestro campo. Los contables, sujetos a multitud de normas y procedimientos, también dedicamos mucho esfuerzo al análisis, interpretación de datos y a la auditoría, por lo que sigue plenamente vigente esa visión de la contabilidad como arte, pues la creatividad es la clave en el proceso de toma de decisiones.

Sea como fuere, no olvidemos que cuando encontramos “primor y perfección en la obra hecha y lo dispuesto con todo cuidado” se dice que está “ejecutado con arte” (D.A). También merece la pena recordar que también hay arte en “la maña, destreza, sagacidad y astucia de alguna persona, y la habilidad con que dispone las cosas” (D.A). Y, por último, recalcar que el arte está en continua evolución, pues, como dijo Santo Tomás de Aquino, “el arte debe variarse siempre que al entendimiento ocurra alguna cosa mejor”.



## REFERENCIAS

- Doria, R. (1919). Balanços. Estudos Comerciais, III série.
- Fonseca, C. (1596). *Vida de Cristo Nuestro Señor*.
- Granada, F. L. (1576). En Los seis libros de la retórica Eclesiástica, Biblioteca de autores españoles (B.A.E.), tomo XI, volumen III (Madrid: Atlas, 1945), 488-642.
- Haavelmo, T. (1944), "The Probability Approach in Econometrics", Supplement to *Econometrica*, vol. 12.
- Hernández, E. (1985). Pedro Luis de Torregrosa, primer contador del libro de Caxa de Felipe II. Introducción de la contabilidad por partida doble en la Real Hacienda de Castilla (1592). *Revista de Historia Económica* Año III, n. 2.
- Jiménez Patón, B. (1621). *Mercurius Trimegistus*
- Jócano y Madaira, S. (1793). *Disertación crítica y apologética del arte de llevar cuenta y razón*.
- Romo, V. J. (2016). ¿Ciencia económica o el arte de hacer economía? Metodología científica y replicaciones en economía. *Investigación Económica*. Vol. 75, Nº 296 (2016).
- Saavedra, D. (1640). *Idea de un príncipe político-cristiano representada en cien empresas*. 1640.
- Schmoller, G. (1884). *Ensayo sobre la significación del mercantilismo*.
- Villa, F. (1850). *Elementi di amministrazione e contabilità*.



## **Intervenciones en la Iglesia de Santa Catalina de Sevilla durante el siglo XIX**

**Interventions in the Church of Santa Catalina in Seville during the 19th century**

**Carlos Jiménez Llamas**

Universidad de Antonio de Nebrija

<https://orcid.org/0000-0001-8311-0261>

**Resumen:** El inmueble de la Iglesia de Santa Catalina es uno de los referentes mudéjares de la ciudad de Sevilla. La conquista cristiana en Sevilla por parte del rey Fernando III dejó un gran elenco de iglesias del siglo XIII y XIV que enriquecieron el patrimonio histórico-artístico de la ciudad. Muchos de ellos fueron restaurados e intervenidos en el siglo XIX. Este edificio fue un ejemplo de ello, y a su vez, fue uno de los pioneros en llevarse a cabo la restauración monumental. Junto con la Capilla de San José fue el primer inmueble que se declaró Monumento Nacional en la ciudad.

**Palabras claves:** Santa Catalina, restauración, Sevilla, siglo XIX, monumento nacional, mudéjar.

**Abstract:** The building of the Church of Santa Catalina is one of the Mudejar references of the city of Seville. The Christian conquest in Seville by King Ferdinand III left a large cast of churches of the thirteenth and fourteenth centuries that enriched the historical-artistic heritage of the city. Many of them were restored and intervened in the 19th century. This building was an example of this, and in turn, it was one of the pioneers in carrying out the monumental restoration. Long with the Chápele of San José, it was the first building to be declared a National Monument in the city.

**Keywords:** Santa Catalina, restoration, Seville, 19th century, national monument, Mudejar.

El inmueble se ubica en un punto clave de la topografía urbana de la ciudad. Se dice que allí existió una puerta importante de la ciudad romana y que en época islámica hubo una mezquita, sobre la que más tarde se edificaría la iglesia de Santa Catalina. Dicha mezquita se situaba en el barrio que posteriormente sería conocido como el Adarvejo, en las cercanías de la puerta norte de la primera cerca árabe de la ciudad. Junto a la puerta se establecieron ferias y mercados callejeros y alhóndigas repletas de campesinos y comerciantes. Tras la ampliación del recinto de murallas de la ciudad, la iglesia quedó ubicada en las proximidades de lo que hoy conocemos como Puerta Osario, zona que tras la reconquista fue la morería y sirvió de cementerio.

El inmueble es un interesante modelo de arquitectura mudéjar del siglo XIV. Su portada principal procede de la iglesia de Santa Lucía, que fue colocada en 1930 por Juan Talavera. “Tras ella figura el primitivo ingreso, fabricado en ladrillos y organizado por arcos polilobulados entrelazados y enmarcados por alfiz. Esquema similar debió de presentar la portada izquierda, pero fue alterada en una época posterior. Un sencillo arco apuntado se abre en el muro derecho”. La torre es de fábrica mudéjar que se asentó sobre los restos de un alminar de una mezquita, que presenta arcos ciegos polilobulados inscritos en alfiz y unos paños rehundidos que originalmente debieron de estar ocupados por una decoración de sebqa que desapareció en la restauración de 1881.

El interior del templo presenta tres naves separadas por arcos apuntados sobre cuatro pilares de sección cruciforme y cabecera con dos tramos, uno rectangular y otro poligonal, cubierta de bóvedas nervadas. Las naves se cubren con estructuras de madera, armadura de par y nudillo en la central y en colgadizos en las laterales.

En la nave de la izquierda, se encuentra el “redondillo”, de estilo mudéjar, que consta de un espacio irregular en forma de ábside semicircular con arcos polilobulados, aunque algunos fueron añadidos en el siglo XX. La primera capilla de esta nave, es la del Rosario, decorada con yeserías y zócalo de azulejos del segundo cuarto del siglo XVII, alberga un retablo del mismo siglo y una Virgen con la misma advocación, imagen de candelero del siglo XVIII. En la misma nave, junto a la cabecera del templo se alza la Capilla Sacramental, levantada por Leonardo de Figueroa en el año 1721 y continuada por Ambrosio y Antonio Matías de Figueroa. Su interior, es de

planta rectangular y se divide en dos tramos, adornándose todo el recinto con yeserías, pinturas y espejos y rematada por una linterna octogonal, y en su exterior, recubierta con cerámica vidriada polícroma y rematada por la escultura de la Fe realizada en 1724.

En su nave derecha, a la altura del presbiterio, se ubica una capilla con reja que sirvió de enterramiento para la familia Carranza, recubierta de azulejos y fechada en 1603. Adosada al muro, y junto a la torre se encuentra la capilla de la Hermandad de la Exaltación, que sigue el modelo de las “qubbas” musulmanas y que se resuelve como un espacio cuadrado, cubierta con bóveda sobre trompas y decorada con labores de lacería.

En el año 1881, consta que se hizo la primera restauración del monumento. No obstante, con anterioridad el edificio vino sufriendo diversas transformaciones, añadidos e incluso reparaciones a lo largo del siglo XIX y que siempre fueron realizadas por maestros de obras, albañiles y carpinteros. Así, se constata por los documentos de fábrica de la parroquia, que el 3 de mayo de 1791, se limpiaron las bóvedas comunes y las de San Cristóbal, en las que se gastaron ciento cincuenta reales, presupuesto que constaba en un recibo firmado por Juan Aguilera, junto con el ente de otras reparaciones en ese mismo año. Las mismas fuentes precisan otras reparaciones entre los años 1824 a 1828, que comprenden tanto a labores de albañilería y carpintería como la reparación del párroco D. Andrés Barbosa y Balbuena quien dio la voz de alarma a las instituciones municipales, sobre el mal estado en que se encontraba la parroquia de Santa Catalina (A.R.A.B.A.S. Sección 7ª) :

“Inútil es encarecer a sujetos ilustrados y amantes de las glorias artísticas el mérito de la torre de la parroquia de Santa Catalina, uno de los monumentos más estimables de Sevilla, y que se encuentra en parte ruinoso, amenazando con aumentarse el daño si presto no remedia. El infrascripto carece de medios para repararlo, y lamenta, como celoso de la honra de su país y de la conservación de la iglesia que está a su cargo, el deterioro creciente de aquella fábrica. Hoy puede atajarse la ruina con poco gasto, más tarde quizá será inevitable, por el doloroso descuido con que se miran las obras artísticas. Acude, pues a esa Comisión, rogándole encarecidamente que, previo un minucioso reconocimiento de la torre mencionada,

forma el presupuesto de su reparación, y haga cuanto le permitan las facultades, a fin de que se conserve tan precioso monumento artístico”.

Enterada de la noticia, la Comisión de Monumentos se dirigió con carácter urgente al Ministro de Gracia y Justicia, al Arzobispo y a las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, pidiendo abrir un expediente en el cual se proyectaran las obras necesarias para salvar el monumento. El 4 de octubre del mismo año, reunidos en Junta los Oficiales, acordaron nombrar una comisión que sería responsable de elaborar un informe sobre las obras que se habrían de acometer en la torre, junto con el presupuesto aproximado de los costes de la reparación. Desde este instante, la Comisión de Monumentos quedaría como asesora y vigilante de las obras.

En su condición de secretario de la Comisión de Monumentos, Demetrio de los Ríos firmó el documento que dictaminó la Junta de Gobierno de la misma, (A.R.A.B.A.S Sección 7ª) donde se establecieron los tres puntos a seguir en la reforma:

“1º. La torre necesita la total reconstrucción de la solería que trasdosa la bóveda con que dicho monumento se cubre; debiéndose reedificar arqueológicamente las almenas que en su parte superior la defiende, y verificar la reparación interior y exterior de las llagas y tendeles descubiertos.

2º. En peor estado se encuentra la Capilla mayor cuya bóveda cubierta por la línea de la clave, necesita que los muros se sujete entre si con fuertes cadenas de hierro y las rajadas practicadas por su movimiento, se acoplen cuidadosamente, reconociendo todas la armadura para la reposición de las piezas destruidas y afirmación de su estribado.

3º Por último, igual reconstrucción necesita la armadura y tejada que cubre la nave principal, donde se admira uno de los más bellos de los artesonados mudéjares”.

Esta petición dio como resultado la restauración de la torre y de algunas partes en el interior del templo. Según Gestoso, en Marzo de 1881 se

terminaron las obras de restauración, las cuales no sólo fueron reparaciones y consolidaciones, sino que supusieron alteraciones en sus cuatro fachadas, siendo despojadas de ornatos y trazas de la arquitectura almohade. El mencionado historiador y erudito indicaba que donde hoy se alza el templo, hubo una “assúmua” o alminar de una mezquita que corresponde con la parte baja de la torre. Esta es de planta cuadrada, construida en ladrillo excepto los ángulos de su tercio interior que lo están con sillares de piedra franca de tamaño ordinario y que consta de dos zonas superior é inferior, divididas por una faja del mismo material.

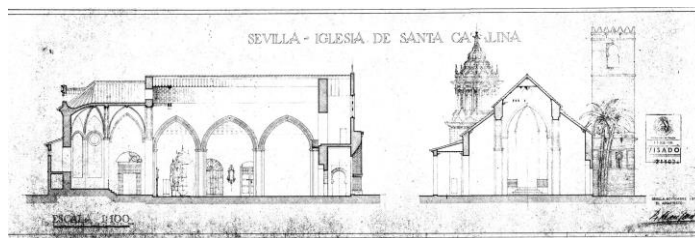


Imagen 1. Iglesia de Santa Catalina. Secciones longitudinal y transversal. (Archivo FIDAS).

En 1889, Gestoso nos deja una descripción detallada de la torre, que permite apreciar cómo se encontraba después de la restauración de 1881. En el primer cuerpo, aparecen almenas dentelladas, y en sus frentes se inscriben alfices y ventanas con arcos de ojiva túmida de rico trazado. En el segundo cuerpo, su fachada norte y oeste se encontraban más decoradas que las restantes, siendo esta última la más afectada en la restauración. Ésta se componía de “dos ajimeces ornamentales de arcos angrelados y bajo éstos, una gran tabla de ataurique con cintas de azulejos de color verde, que a su vez albergaba otro alfiz con un arco angrelado, dentro del cual se hallaba otro más pequeño con una ventana ciega”.

En cuanto a la restauración de 1881, señala que la torre fue muy alterada, especialmente en su flanco occidental además indica que el frente norte que era el más adornado, fue el que sufrió más pérdidas ornamentales, tan sólo conservando los alfices, con dos arcos de ojiva túmida y otro más pequeño; y en medio de ellos una aspillera rectangular. El exterior de la torre quedó tan transformado, que indica que: “se alteraron aquellas hasta tal punto que apenas si actualmente podrían restituirse á su primitiva forma” (GESTOSO Y PÉREZ: 120-124).



En cuanto al interior de la torre, no sufrió apenas reformas en la restauración de 1881. Tan sólo se modificó el vano de entrada, que fue alterado a un arco apuntado. Su escalera, que es de caracol, no fue modificada.

Angulo Íñiguez, compara esta torre con la de Santa Marina, destacando su carácter almohade y mudéjar, pero en ningún momento, puede distinguir fielmente cuales son las partes correspondientes a cada estilo o época. Angulo llega a la conclusión, de que el cuerpo superior de campanas es mudéjar y el cuerpo inferior pertenece a un alminar primitivo. Destaca que lo más interesante es “el empleo de bóvedas esquivadas rectangulares, ochavadas y de aristas formadas por dos cañones apuntados. Lo que creo advertir en el interior de Santa Catalina es un cambio de plan, puesto que hasta la altura de unos tres metros la caja es cilíndrica lo mismo que el machón central y después se hace de sección cuadrada” (ANGULO ÍÑIGUEZ:149).



<https://www.laexaltacion.org/wp-content/uploads/2021/03/PORTADA-de-IGLESIA-SANTA-CATALINA.jpg>

Los últimos estudios y restauraciones confieren en que sí existen restos de una mezquita levantada entre los siglos IX y X, demostrable en los sillares irregulares dispuestos a soga y tizón. Según el arquitecto Rafael Manzano, la parte del antiguo alminar se corresponde con la soterrada bajo el nivel del suelo. Todos los estudiosos concluyen en la misma teoría de que el cuerpo inferior correspondiente a los sillares es de estilo almohade y el superior al mudéjar. Este hecho se corrobora cuando Rafael Cómez compara el parecido de la torre con una que aparece en una miniatura alfonsí, concretamente, la perteneciente a la Cántiga CXXXVII. En ella argumenta Cómez, que “con frecuencia aparecen torres de tipo almohade, que se asemeja a la torre de Santa Catalina”, debido a los motivos

serpentiformes propio del arte almohade. A la vista de lo anterior se desprende que los artistas han copiado torres-alminares almohades aprovechados en iglesias cristianas. Pudiera pensarse también –dice José Guerrero Lovillo- que quisieron llevar al pergamino la representación de torres mudéjares” CÓMEZ RAMOS:133).

Una vez terminada la restauración o modificación de la torre, el templo volverá a estar en amenaza, ya que el 18 de marzo de 1895 se promulgará la ley de ensanche y reforma interior de la ciudad de Sevilla, en la cual el inmueble podía ser destruido o despojado de algunas de sus partes para dar acceso a las nuevas vías que se estaban proyectando.

A comienzos del siglo XX, concretamente el 12 de septiembre de 1912 la Iglesia Parroquial de Santa Catalina de Sevilla es declarada Monumento Nacional. Se convierte así, en el tercer monumento catalogado en la ciudad, antes incluso que otros insignes edificios como la Catedral, la Torre del Oro o los Reales Alcázares. Este hecho ocurre gracias al interés de la Comisión de Monumentos por conservar en pie el edificio, ya que eran constantes las amenazas del Ayuntamiento por derribar edificios para realizar ensanches de calles. Un ejemplo claro de ello, lo tenemos en una carta que realizan los concejales del Ayuntamiento José Lamadrid y Sánchez Seco cuando la Capilla de San José fue declarada junto con la Iglesia de Santa Catalina (A.M.S. Sección Obras Públicas 1912):

“Excmo. Señor: Los Concejales que suscriben tienen el honor de proponer á V. E. acuerde haber visto con disgusto la publicación de la Real Orden por la cual se declara monumento nacional la Capilla de San José”. Amantes como los que más de todo lo que en Sevilla signifique y represente un recuerdo, aunque pequeño de nuestras glorias artísticas y monumentales: decididos partidarios de respecto y veneración á toda obra grandiosa y ejemplar no podemos silenciar por el contrario nuestra opinión para que como en el caso presente, despreciando á nuestro juicio el interés colectivo del pueblo sevillano se vengán con disposiciones ministeriales á impedir en esta población las obras de ensanche y urbanización que este Ayuntamiento tiene proyectadas. Quédenos por el contrario a los firmantes la más alta satisfacción de haber emitido dentro del Cuerpo Capitular nuestra más sentida oposición”.

La única forma de salvar el edificio era declarándolo Monumento Nacional. Para ello fue imprescindible la labor de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos, que en numerosas ocasiones expuso los motivos por la cual la iglesia no debía ser destruida. Asimismo, como filial de la de San Fernando de Madrid, instó en diversas ocasiones a ésta a que actuase en su defensa ante el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

En una de las cartas que la Comisión de Monumentos envía a la Academia de San Fernando, detalla los valores artísticos, la historia y la arquitectura del preciado monumento. Denuncian ante dicha Academia la reciente destrucción de una recta de las murallas de la Macarena y de la Huerta del Retiro, y le exige que medien para que Santa Catalina no corra la misma desgracia. Este mismo informe lo recoge la Academia de San Fernando en la carta que emite al Ministerio, firmada por el Secretario General Enrique Serrano Fatigati, en la que dice lo siguiente (A.M.S. Sección Obras Públicas 1910):

“En suma, Excelentísimo Señor, esta Academia, en virtud de las razones aducidas en el cuerpo de este informe, tiene el honor de elevar á la consideración de V. E. la propuesta de la Comisión de Sevilla de declarar monumentos nacionales la Iglesia de Santa Catalina y la Capilla de San José, de dicha ciudad, cuyas Autoridades administrativas confía este Cuerpo artístico en que, penetrada de las razones aducidas en el curso de este escrito, serán las primeras en procurar que no se desvirtúe el típico aspecto que la imprimen sus afamados monumentos, tan constantemente visitados por expertos viajeros del antiguo y nuevo Continente”.

Con fecha de 5 de septiembre de 1912, el Subsecretario de Bellas Artes, N. Altamira firma una carta en nombre del Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, y la envía al Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, confirmando el informe favorable a la declaración de Monumento Nacional de la Iglesia de Santa Catalina (A.R.A.B.A.S. Sección 7ª):

“Ylustrísimo Señor = Vista la propuesta hecha por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando á instancia de la Comisión provincial de monumentos de Sevilla, para que se declaren monumentos Nacionales, la Iglesia de Santa Catalina y la Capilla de

San José de dicha ciudad, y Visto asimismo el informe favorable emitido sobre el asunto por la Real Academia de la Historia Su Majestad el rey (q. D. q.) ha tenido á bien disponer que sean declarado Monumentos Nacionales la Iglesia y la Capilla expresadas, las cuales quedarán bajo la inspección de la Comisión provincial de Monumentos de Sevilla y la tutela del Estado.”

Desde este momento, el templo quedó protegido ante cualquier intento de derribo por parte del Ayuntamiento. De esta forma el edificio se salvaba por segunda vez de la piqueta demoledora. La primera tuvo lugar en el año 1868, cuando en España se alzó la revolución, apoyada por el Partido Federal Republicano, con el deseo de destronar a Isabel II. El 20 de septiembre del mismo año se formó en el Ayuntamiento de Sevilla una junta provisional. Una de las personas más influyentes en la Sevilla de esta etapa denominada “La Gloriosa”, vino a ser Federico Rubio y Galí, (RAYA RASERO:39)

“que justificó los derribos de monumentos sevillanos, argumentando, ante dichas Cortes Constituyentes, que la Junta Revolucionaria de Sevilla los había realizado para cumplir el Concordato de España con la Santa Sede, porque vio llegado el momento de reducir las parroquias al número que correspondía a esa ley internacional”.

La supresión de varias iglesias de la ciudad, hizo que Mateos Gago, gran defensor y conservador de la arquitectura sevillana, pusiese en valor el arte mudéjar de estas iglesias (TASSARA y GONZÁLEZ:29).

“De esta época son las iglesias parroquiales de San Esteban, Santa Catalina, San Marcos, Santa Marina, San Juan Bautista, San Andrés, San Martín, Omnium Sanctorum y San Miguel. Estos hermosos edificios, más o menos alterados en el transcurso de los tiempos, conservan todavía grandes vestigios de lo que fueron, y de todos pueden sacar los aficionados rasgos y detalles para el estudio completo de aquel arte. Pues bien, todos ellos, excepto San Martín, han sido suprimidos por acuerdo del Municipio, y demolidos serán los de Santa Catalina, San Marcos, San Andrés, Omnium Sanctorum y San Miguel, con excepción de las torres de los dos primeros, por su carácter monumental, como dice graciosamente el Municipio”. Así se recoge en un acta del Ayuntamiento, firmado por su secretario, con

fecha de 2 de noviembre de 1868, en la que se acuerda respetar la torre de Santa Catalina por su carácter monumental.

## REFERENCIAS

- A.M.S. Sección Obras Públicas. Año 1910. Expediente 181. Folios Suelos. (Documento publicado en el Boletín Oficial de la Provincia de Sevilla, nº 219, jueves 12 de septiembre de 1912; y en la Gaceta del 8 de septiembre de 1912).
- A.M.S. Sección Obras Públicas. Año 1912. Nº. de expediente sin determinar.
- A.R.A.B.A.S. Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla. Sección 7ª. Libro nº 1. Expediente 30 y 31. Folios sueltos.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "Arquitectura mudéjar sevillana de los siglos XIII, XIV, XV". Sevilla, 1983. p. 149.
- ARCHIVO PARROQUIAL DE SAN ROMÁN DE SEVILLA.. Sección Iglesia de Santa Catalina. Libro de Fábrica núm. 40. Pág. 64.
- CÓMEZ RAMOS, Rafael: "Arquitectura Alfonsí". Biblioteca Hispalense. Sevilla, 2001. p. 133.
- GESTOSO Y PÉREZ, José: "Sevilla, monumental... Óp. Cit". pp. 120-124.
- RAYA RASERO, Rafael: "Historia secreta de los derribos de conventos y puertas de Sevilla durante la Revolución de 1868". Sevilla, 2006. p.39.
- TASSARA y GONZÁLEZ, José María: "Apuntes para la Historia de la Revolución de septiembre del año de 1868, en la ciudad de Sevilla". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla. Sevilla, 2000. p. 29.
- VV.AA. "Guía Artística de Sevilla y su provincia". Sevilla, 1981. Tomo I, p. 20.



**De la Conquista de Sevilla por San Fernando al Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa de la iglesia de la Santa Cruz de Medina de Rioseco. Propuesta de rectificación iconográfica.**

From the Conquest of Seville by Saint Ferdinand to the Triumph of the Holy Cross at the Battle of Navas de Tolosa in the Church of the Holy Cross in Medina de Rioseco. Proposal of iconographic rectification.

**José Joaquín Quesada Quesada**  
Profesor Junta de Andalucía  
<https://orcid.org/0000-0001-7834-7301>

**Resumen:** En la iglesia de la Santa Cruz de Medina de Rioseco existe un lienzo de cronología barroca que se viene identificando con la Conquista de Sevilla por San Fernando. Basándonos en diversas fuentes literarias e iconográficas, aportamos una interpretación diversa de los elementos que aparecen en esta pintura y defendemos que el tema representado es en realidad el Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa, tratando al respecto la interpretación que desde un punto de vista sacro y en plena conexión con la piedad contrarreformista se dio de este acontecimiento crucial de nuestra historia medieval.

**Palabras clave:** Batalla de las Navas de Tolosa, Medina de Rioseco, iconografía cristiana, pintura barroca

**Abstract:** In Santa Cruz church of Medina de Rioseco there is a baroque painting which is identified as the Conquest of Seville by Saint Ferdinand. According to several literary and iconographic sources, we defend a different interpretation of the elements we can see in the painting, and consequently, a new identification of the subject: The Triumph of the Holy Cross in the battle of Navas de Tolosa. We also address the sacred point of view from Counter-reformation about this crucial event of Spanish medieval history.



**Keywords:** Battle of Navas de Tolosa, Medina de Rioseco, Christian iconography, Baroque painting



Fig.1. Medina de Rioseco. Iglesia de la Santa Cruz. Exterior. Fotografía: José Daniel Navarro García.

Convenientemente restaurada y convertida en sede del Museo de Semana Santa de la ciudad, la antigua parroquia de la Santa Cruz es uno de los templos que conforman el riquísimo y sorprendente patrimonio artístico de la ciudad vallisoletana de Medina de Rioseco. Emplazada en la céntrica calle Mayor, en un

lugar de especial protagonismo urbano y de prolongada vigencia comercial como histórico asiento de las ferias que en la localidad riosecana se celebraban, la actual iglesia sustituye a un primitivo templo medieval. Siguiendo trazas dadas por Rodrigo Gil de Hontañón en 1543, el templo, inacabado, se consagra en 1568, alargándose su proceso constructivo durante el resto de la centuria y todo el siglo XVII, cuando se le añade su solemne y espléndida fachada, la mejor muestra del clasicismo manierista en toda la provincia de Valladolid<sup>1</sup> (fig. 1).

Las vicisitudes vividas por la iglesia de la Santa Cruz, en especial en la segunda mitad del siglo XX, han alterado significativamente la imagen histórica de su interior y su patrimonio mueble, pero a pesar de ello sigue conservando numerosas e interesantes piezas artísticas. Entre ellas la que es objeto de nuestro estudio, un lienzo anónimo fechable en el último tercio del siglo XVII y que viene identificándose como la *Conquista de Sevilla por San Fernando*, acontecimiento que tuvo lugar en 1248 y que está

---

<sup>1</sup> Sobre el templo y el museo que alberga, véase García / Wattenberg (2003).

directamente relacionado con la creación del almirantazgo de Castilla, tan vinculado a Medina de Rioseco (fig. 2).

La obra cuelga sobre la puerta principal de acceso al templo, pero originariamente se situaba sobre el retablo de la Piedad, colateral al presbiterio. Dada la identificación habitual del tema representado en el lienzo, se ha puesto en relación con la canonización de San Fernando en 1671<sup>2</sup>, que supuso la reactivación del culto fernandino en la Monarquía Hispánica y una especial difusión de su iconografía.

Aunque la factura de la pieza sea discreta en el dibujo y en el empleo de la luz, sí que se aprecia en ella un dinamismo y una complejidad compositiva,



Fig.2. Anónimo, *Conquista de Sevilla por San Fernando* (en nuestra opinión, *Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*), siglo XVII. Medina de Rioseco. Iglesia de la Santa Cruz. Fotografía: Museo de Semana Santa de Medina de Rioseco.

basada en diagonales, muy propias del Barroco, y un interesante planteamiento iconográfico que abordaremos en este estudio. Se describe un paisaje montañoso, aún con el mínimo recurso del perfil de una empinada ladera, sobre el que se vemos un celaje dramáticamente crepuscular en el que se abre un rompimiento de gloria; en él, una Cruz, cepillada y lisa –por tanto, en su dimensión triunfal y no pasionista– de color rojo. La acción descrita no es el enfrentamiento entre las tropas rivales, sino la rotunda victoria cristiana, lograda bajo el signo de la Cruz, que provoca la desbandada de los musulmanes. Así, vemos como por la ladera huyen, con sus lanzas y pendones en alto, las tropas andalusíes,

perseguidas de cerca por las victoriosas huestes cristianas, cuyos heraldos hacen sonar sus trompetas. Desaparece cualquier tipo de tensión dramática:

<sup>2</sup> García / Wattenberg (2003): 23-24.

los ejércitos del Señor, con la ayuda de la Divina Providencia, ponen en fuga irremediabilmente a sus enemigos.

En primer término, se amontonan cadáveres de moros vencidos, mientras que otros gesticulan implorando clemencia. Aparecen identificados por los turbantes en la cabeza, uno de ellos con una media luna; símbolo que genéricamente se asocia con el islam pero que en realidad está asociado al imperio otomano: una leyenda asegura que su fundador, Osmán, había tenido en 1299 un sueño en el creciente lunar abarcaba de un extremo a otro del mundo, lo que era un augurio de los vastos territorios que su dinastía acabaría dominando. Una vez finiquitado Al Andalus, el Turco representaba para la Monarquía Hispánica y para la cristiandad en general la imagen del islam, siendo además un enemigo recurrente que amenazaba el Mediterráneo, por lo que no debe extrañarnos su representación en esta pintura para representar a la vencida “secta mahometana”<sup>3</sup>.

Cabalgando en corveta –ejercicio de equitación que se asocia con el buen gobierno, y que por ese motivo se empleará con frecuencia en el retrato aúlico– se sitúa un monarca, que bajo su ondulante capa de color rojo viste una anacrónica armadura propia del tiempo de los Austrias, completada con puños y gorgueras de encaje. Es la indumentaria que caracteriza a San Fernando en tiempos barrocos, pero carece del nimbo de santidad que le corresponde desde su canonización en 1671 y que ya estaba presente incluso en representaciones anteriores. También fuera del contexto histórico se sitúa la indumentaria del resto de soldados cristianos, que tiene poco de medieval y en cambio presenta una apariencia *all'antica*. El rey empuña con la diestra la espada, y domina con la siniestra al caballo. A su par, y en simétrica corveta, un eclesiástico que señala no al rompimiento de gloria, sino a la Cruz patriarcal que porta un personaje a caballo y de espaldas, y que en cierto modo abre la triunfante comitiva. Otro elemento destacado en la composición es el pendón bermejo que aparece tras el rey cristiano y en el que es reconocible la figuración de la Inmaculada Concepción.

Todos estos elementos nos hacen discrepar de su identificación como la conquista de *Isbbiliya*, ya que difiere de la consuetudinaria representación

---

<sup>3</sup> Denominación genérica para referirse al islam propia de tiempos medievales y modernos; por ejemplo, así figura en el libro *Sobre la secta mahometana*, de mediados del siglo XIV y atribuida tradicionalmente a San Pedro Pascual, obispo de Jaén.

del tema, que pone en escena al rey moro entregando las llaves de Sevilla al monarca castellano-leonés, acompañado de la venerada imagen de Nuestra Señora de los Reyes, patrona de la ciudad hispalense, abogada del santo rey en su toma y estrechamente vinculada al culto fernandino. Son los hechos que la tradición relata tras la entrega de Sevilla a Fernando III:

dispuesto el triunfo, que el Religioso culto del Santo Rey convirtió en procession deuota (...) haziendo estado á el trono Portatil, que conduzia vna soberana Imagen de N. Señora (...) la de los Reyes, que vemos majestuosamente colocada en la Real Capilla (...) en concertada, y graue marcha, por entre la Torre de el Oro, y el río, á la puerta de Goles (segun es constante) y haziendo alto en el Arenal, salió Axataf, y arrodillado à los pies de San Fernando, le entregó las llaues de la Ciudad, que como el mayor de sus triunfos, es la mas ordinaria accion en que lo pintan.<sup>4</sup>

El testimonio de Ortiz de Zúñiga es revelador al respecto, ya que alude a la tradición iconográfica que el episodio de la toma de Sevilla había



Fig.3 Francisco Pacheco, *Conquista de Sevilla por San Fernando*, 1634. Sevilla. Catedral. Fotografía: José Luis Filpo Cabana (Wikimedia Commons).

desarrollado a lo largo del Seiscientos. Paradigmática es al respecto la pintura existente en el trascoro de la catedral hispalense, obra de Francisco Pacheco (1634), que podemos considerar prototípica en el planteamiento de este tema; o la coetánea *Rendición de Sevilla*, de Francisco de Zurbarán (Ca. 1634,

colección del duque de Westminster): en ambos casos el Santo Rey recibe la sumisión y las llaves del monarca andalusí vencido, como corresponde a la entrega de la ciudad, tras su asedio y capitulación (figs 3 y 4).

<sup>4</sup> Ortiz de Zúñiga (1677): 16-17.



En este punto es notable la diferencia con el lienzo que nos ocupa, que presenta de forma evidente una acción militar. Pero igualmente faltan de la escena las referencias topográficas y urbanas que permitan identificar la urbe conquistada, de las que es ineludible la presencia de la Giralda. La gentil torre almohade no puede faltar no solamente como recurrente



Fig.4. Francisco de Zurbarán, *La rendición de Sevilla*, 1634. Londres, colección del duque de Westminster. Fotografía: Wikimedia Commons.

elemento para reconocer a la antigua Hispalis, sino también por su dimensión simbólica y expresiva del triunfo del cristianismo sobre el islam, toda vez que es el alminar de la mezquita mayor cristianizado y convertido en campanario catedralicio. También son elementos divergentes la ausencia del nimbo de santidad aureolando al hipotético San Fernando y la topografía montañosa del lugar, tan ajena a las planicies del bajo Guadalquivir.

Pensamos en cambio que el tema representado es el *Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*. Esta histórica jornada de las Navas ocupa un lugar central en la historia medieval de España; como bien es sabido, la derrota de las tropas almohades acaecida el 16 de julio de 1212 supuso la quiebra definitiva del poder islámico en la península Ibérica. A partir de esta colisión, los musulmanes se limitarán a defender sus territorios frente a una Corona de Castilla que logra la llave de entrada para su imparable ofensiva en el valle del Guadalquivir; las posteriores amenazas a este predominio cristiano –como la de los benimerines a finales del siglo XIII y comienzos del siglo XIV– no lograrán, a pesar de su envergadura y ambiciosos objetivos, hacer retroceder a los castellanos. Era inevitable que acontecimiento tal trascendental para la Reconquista se revistiera desde el primer momento de una marcada dimensión religiosa y providencial. Ya el monarca castellano Alfonso VIII había logrado del pontífice Inocencio III el rango de cruzada para esta importantísima ofensiva, lo que además de suponer el perdón de los pecados para los combatientes cristianos significaba la excomunión para quienes aprovechando el empeño de Castilla intentaran atacarla. Pero igualmente las crónicas narrarán la gesta

acompañada de elementos *sobrenaturales* o cuanto menos *providenciales* con objeto de legitimar la victoria vinculándola al favor divino<sup>5</sup>.

Así, el testimonio de primera mano que, como participante en la batalla, aporta el arzobispo toledano Ximénez de Rada en su *Historia de los hechos de España* se enriquece entre los siglos XIII y XIV con elementos de carácter milagroso que ya aparecen en la *Crónica de los Veinte Reyes* y en la *Crónica de Castilla*. Por ejemplo, en la segunda se lee: “E segud cuenta el arçobispo don Rr(odrigo) apareçio en el çyelo una crux muy fermosa de muchas colores que vieron los cristianos. E tovieronlo por buena señal”<sup>6</sup>, a pesar de que el prelado no señala nada al respecto en sus escritos. Pero la aparición de la Cruz se acaba incorporando con éxito a la leyenda de las Navas, por su evidente paralelismo con otra destacada victoria de la historia del cristianismo: “Otra semejante señal hallamos por las historias, habérsele aparecido al emperador Constantino, la cual llevando en su estandarte hubo una insigne y famosa victoria del emperador Majencio su enemigo”<sup>7</sup>. Como vemos, se compara la victoria de las Navas con la que Constantino obtuvo en Puente Milvio, la misma que según la tradición habría provocado la tolerancia del emperador romano hacia los cristianos y la promulgación del Edicto de Milán, cambiando definitivamente la suerte de los seguidores de Cristo. En ambos casos, un rotundo triunfo del cristianismo; uno sobre el islam y otro sobre el paganismo (fig. 5).

---

<sup>5</sup> Significativas son las menciones a la cruz que ya hace Alfonso VIII de Castilla al papa Inocencio III comunicándole la victoria, de las que seleccionamos estas dos, tomadas de Rosado Llamas, M<sup>a</sup> Dolores; López Payer, Manuel G (2001): “el Señor degolló con la espada de su cruz aquella inmensa muchedumbre” (pág. 327); “que la atribuyésemos (la victoria) a Nuestro Señor Jesucristo y a la Cruz que ellos habían escarnecido” (pág. 331). Menciones que también utiliza el arzobispo Amaut de Narbona al comunicar la victoria en otra misiva: “el Miramamolín, rey de Marruecos, que, según hemos oído a muchos, había declarado la guerra a todos los que adoran la Cruz, ha sido vencido y puesto en fuga en batalla campal por los adoradores de la Cruz”. Tomado de Alvira Cabrer, Martín (2005): 263.

<sup>6</sup> Rosado Llamas, M<sup>a</sup> Dolores; López Payer, Manuel Gabriel (2001): 457-458.

<sup>7</sup> Argote de Molina (1886): 95.





Fig.5. Mariano Salvador Maella, *Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa, 1788* (boceto para la decoración mural de la Casita del Príncipe, en El Escorial). Madrid, Biblioteca Nacional de España. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.

En consecuencia, la victoria de las Navas – denominada en ocasiones del Muradal o del Puerto Muradal– acabó por incorporarse al ciclo legendario de la Santa Cruz, del que formaban parte por ejemplo la Invención por

Santa Elena del madero de la Vera Cruz, que se celebraba el tres de mayo, o su recuperación por el emperador Heraclio después de haber sido robada por el persa Cosroes, conmemorada el catorce de septiembre en la solemnidad de la Exaltación de la Santa Cruz. La jornada de las Navas dio lugar a la solemnidad del Triunfo de la Santa Cruz, fechada en el aniversario de la batalla, dieciséis de julio, y que “se comenzó a celebrar en España poco después de la batalla de las Nauas, por autoridad de vn Concilio de Toledo”<sup>8</sup>.

Fue esta famosa batalla de las Nauas de Tolosa, cuya victoria, por auerse alcançado por virtud y valor de la Santa Cruz, dio nombre a esta festiuidad del Triunfo de la Cruz. Solemnizasse en España (por breue dado para esto del Papa Gregorio Decimotercero, en treynta días de Deziembre, año de 1573) en el mismo día que la victoria sucedió, que fue Lunes a diez y seys de ludio, del año ya señalado de mil dozientos y doze<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Bilches, Francisco de (1653): 115. Este jesuita baezano, descontento con la escasa relevancia de la celebración del Triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa, manifestará “Del Triunfo de la Santa Cruz celebra la Iglesia de España a diez y seis de ludio; y es de admirar, que el Obispado de laen no haga mayor fiesta, habiendo sido la estacada desta gran vitoria”; pág. 111.

<sup>9</sup> Villegas (1615): 382 r.

Por tanto, como peculiaridad hispánica, la victoria de las Navas se acabó incorporando al ciclo histórico y litúrgico de la Vera Cruz –el mismo que se desarrolla en los célebres ciclos pictóricos de Agnolo Gaddi en Santa Croce de Florencia, Cenni di Francesco en San Francesco de Volterra y Piero della Francesca en San Francesco de Arezzo, todos vinculados a la orden franciscana por su protagonismo en la veneración de la Vera Cruz–. Es significativo al respecto la inclusión de las escenas de la *Batalla de las Navas de Tolosa* –junto a otro episodio de la Reconquista, la *Aparición de la Cruz de Caravaca*–, al ciclo que en 1614 contrata Francisco de Herrera el Viejo con la hermandad de la Vera Cruz de Sevilla, destinado a su capilla en el Convento Casa Grande de San Francisco. Ambas, en calidad de *commemorations crucis*, completaban las consuetudinarias escenas de la *inventio* y la *exaltatio crucis* extraídas de la *Leyenda dorada*. También lo es que esta conmemoración litúrgica del Triunfo de las Navas fuera escogida como principal fiesta de las cofradías penitenciales de la Vera Cruz, como las de Baeza<sup>10</sup>. O que, en 1532, cuando Fernando de Ortega, deán de la catedral de Málaga e íntimo colaborador de Francisco de los Cobos, al enviarle una carta antes de que el secretario de Carlos V se dirigiera junto al emperador al sitio de Viena, le recomendara “alguna devoción particular a la cruz porque en todas las historias que he leído de España en las batallas de los infieles se apareció la cruz a los cristianos siempre que peleaban i tenemos por memoria la de Caravaca y la de Puerto Muladar (sic).”<sup>11</sup>

Además de la milagrosa visión sobre el campo de batalla, tan afín como señalábamos a la historia de Constantino, hay otros dos elementos más de carácter sacro y sobrenatural que se añadieron a la tradición de las Navas y que también figuran en el lienzo riosecano: la Cruz del canónigo Domingo Pascual y el pendón con la imagen de Santa María. En relación con el primer objeto, las crónicas relatan que el canónigo toledano Domingo Pascual, integrante de las huestes de Ximénez de Rada y su sucesor al frente de la archidiócesis de Toledo –aunque moriría sin ser confirmado por la Santa Sede–:

---

<sup>10</sup> Así se recoge en sus reglas de 1552, en las que se establece como fiesta principal la del “Sanctíssimo Triumpho de la Sancta Vera Cruz de Nuestro Saluador Jesu Christo, la qual fiesta es y cae a diez y seis días de julio”. Tomado de Rodríguez-Moñino Soriano, Cruz Cabrera, Cruz Martínez (1997): 596.

<sup>11</sup> Ramiro Ramírez (2021): 275.

Tuouse por milagro, que la Cruz que lleuaua el Arçobispo delante de si, teniendo cargo della Domingo Pascual, Canonigo de Toledo, passo por todo el exercito de los Moros, sin que el que la lleuaua recibiesse daño, ni alguno se atreuesse a detenerle: antes todos parece que yuan cayendo por donde la Cruz yua, sin ver quien los derribaua<sup>12</sup>.

En la parte izquierda del lienzo se advierte un personaje a caballo, en una posición que parece tomar como referencia –al menos en la cabalgadura– al celebre *Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares* de Diego Velázquez (Madrid, Museo Nacional del Prado, ca. 1636). Se trataría de Domingo Pascual, portando triunfalmente la cruz patriarcal de Ximénez de Rada; elemento del todo lógico en una colisión guerrera como la de las Navas, que como es bien sabido contó con rango de cruzada. La identificación de la cruz con una enseña militar que guía a los ejércitos cristianos está ya presente en la tradición constantiniana; así, la *Leyenda Dorada* señala que Constantino, tras la revelación obtenida en sueños, “mandó construir una cruz semejante a la que viera en el cielo, e hizo que un abanderado la llevara, enhiesta, a modo de estandarte, delante de los soldados; dio orden de ataque y lanzó sus ejércitos contra los enemigos, causando entre éstos muchísimos muertos y obligando a huir a toda prisa al resto de las tropas bárbaras”<sup>13</sup>. Redundando en la tradición cultural de la cruz y en la misma *Leyenda Dorada*, Heraclio exclama, cuando restituye la Vera Cruz a Jerusalén tras derrotar a Cosroes: “¡Oh cruz bendita, que soportaste sobre ti tan dulce peso! ¡Salva a cuantos militamos bajo tu bandera y estamos hoy reunidos aquí tributándote este homenaje!”<sup>14</sup>. También fue el signo de la cruz el emblema asumido por los núcleos de resistencia de las montañas astures y cántabras frente al islam peninsular, empleándolo como soporte emblemático de la idea de restaurar la Hispania perdida en Guadalete. En ese sentido, recordemos la *Cruz de la Victoria* (908), de Alfonso III de Asturias, en la que se lee la inscripción *Hoc signo vincitur inimicus*, o el hecho de que el propio reino astur, simbólicamente protegido a Occidente con el baluarte del sepulcro del apóstol Santiago, tuviera a Oriente como poderosa fortaleza apotropaica el monasterio de Santo Toribio de Liébana, custodio del mayor *Lignum Crucis* de la Cristiandad<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Villegas (1615): 382 r.

<sup>13</sup> Vorágine, Santiago de la, op. cit., 1992, pág. 289.

<sup>14</sup> Vorágine, Santiago de la, op. cit., 1992, pág. 587.

<sup>15</sup> Montes Bardo, Joaquín (1998)

En el caso de las Navas, la Cruz de Pascual, ante cuya visión caían fulminados los musulmanes, acabó siendo objeto de veneración, como reliquia milagrosa de la batalla, custodiándose en la ermita de Santa Elena, que se levantó en el lugar de la confrontación<sup>16</sup> y que, reforzando los vínculos con la tradición constantiniana, estaba dedicada precisamente a la madre del emperador, la descubridora de varias reliquias de la Pasión en Jerusalén, entre ellas la Vera Cruz. El culto desarrollado en la ermita y la consideración como verdaderas reliquias de los elementos en ella depositados –especialmente la cruz, pero también una bandera y una casulla atribuida a Ximénez de Rada– fueron objeto de especial interés en

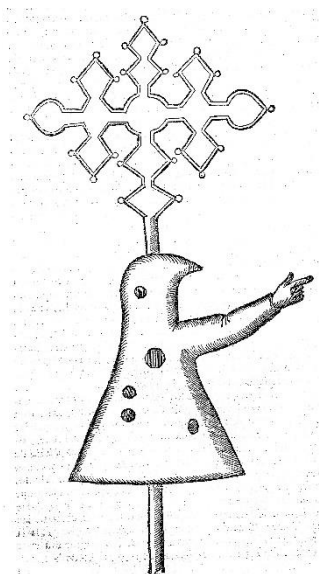


Fig.6. Martín de Ximena Jurado, Cruz de Domingo Pascual. Tomado de Ximena Jurado, *Catalogo de los obispos...*, 1652. Fotografía: Biblioteca Nacional de España.

el siglo XVII, en el contexto de la piedad contrarreformista. Sobre el carácter milagroso de la cruz y la veneración que se le debía tributar escribieron varios eruditos, como Salcedo de Aguirre (1614), Ximena Jurado (1652), Bilches (1653), que la describen e incluso reproducen (fig. 6): “vna cruz antigua de hierro que dicen ser la que lleuaua el cruzero del Arçobispo de Toledo”<sup>17</sup>. Además, anualmente se celebraban peregrinaciones en la solemnidad del Triunfo de la Santa Cruz –recordemos que era la fecha del aniversario de la batalla– desde la localidad de Vilches, la más cercana al solitario paraje de las Navas<sup>18</sup>. Precisamente, el temor a los robos

provocaría el traslado de las reliquias a la parroquia de Vilches, donde hoy se siguen conservando. Ello explica que, en las coetáneas representaciones plásticas de la batalla, todas con la dimensión sacra que venimos señalando – como el mural de Pedro Ruiz de Camargo en el monasterio burgalés de las Huelgas o el *Triunfo de la Santa Cruz en las Navas de Tolosa*, de Juan de

<sup>16</sup> En 1767, dentro de la colonización de Sierra Morena ordenada por Carlos III, se ubicaría en el lugar la actual población de Santa Elena. La ermita medieval, que manifestaba deficiencias estructurales, fue sustituida por la actual parroquia de la localidad, de traza academicista propia de finales del siglo XVIII.

<sup>17</sup> Salcedo de Aguirre (1614): 27.

<sup>18</sup> Señalaba el padre Bilches (1653: 115) la existencia de “vna insigne Cofradia de la aduocacion de Santa Cruz de las Navas de Tolosa, que de aquel tiempo hasta oy perseuera en Bilches (...) cuyo instituto es guardar la Santa Cruz, y celebrar su fiesta, trayéndola procesionalmente por el mismo sitio donde la batalla sucedió”.



Bolaños, en el Ayuntamiento de Baeza (ambas ca. 1600)–, se representará con “arqueológica fidelidad”, reconociéndose sus “brazos, cabeza y cuerpo floreteados”<sup>19</sup> (fig. 7). Sin embargo, esta referencia no es tenida en cuenta en el lienzo riosecano, en el que se representa una cruz patriarcal, con la fisonomía genérica de esta tipología; por otro lado, en conexión con el rango arzobispal de Ximénez de Rada.



Fig.7. Juan de Bolaños, *Triunfo de la Santa Cruz en la batalla de las Navas de Tolosa*, ca. 1600. Baeza. Ayuntamiento. Fotografía: Pedro Narváez.

La inclusión en las crónicas de Santa María como ineludible *socia belli* en la victoria, haciéndola figurar en el estandarte de los vencedores, está en evidente sintonía con el papel que a la devoción mariana le estaba otorgando la espiritualidad de la Baja Edad Media. Ximena Jurado habla del “pendon de la provincia de Toledo” con la “imagen de la bendita, e gloriosa Virgen Santa María”<sup>20</sup> –es decir, la Virgen del Sagrario– en completa concordancia con la procedencia toledana de Ximénez de Rada. En cambio, Argote de Molina, no sin polémica por el desajuste cronológico, señala la presencia en la batalla del

glorioso pendon con el retrato de la sacratísima Virgen María nuestra Señora de los Reyes de Sevilla con el Niño Jesus en los brazos teniendo el mundo con la insignia de la Cruz (...). El cual pendon llevando el conde D. Alvar Nuñez de Lara, hizo su caballo el milagroso salto dentro del palenque de los moros, que se ha referido en esta historia, desbaratando él solo todo el ejército. Porque viendo

<sup>19</sup> Ximena Jurado (1652): 96.

<sup>20</sup> Ximena Jurado, Martín (1652): 107.

los moros la Sacratísima Imágen en el estandarte tomaron tan terrible temor y espanto, que habiendo estado antes muy constantes y firmes en la pelea, todos á una mano volvieron las espadas huyendo<sup>21</sup>.

En efecto, en el lienzo riosecano aparece un pendón bermejo con la figuración de la Virgen, pero no responde a la iconografía ni de la patrona de Toledo ni de la de Sevilla, sino que se trata de la Inmaculada Concepción: erguida y orante, vestida de rojo y envuelta en un dinámico manto azul; es decir, desoyendo la prescripción iconográfica formulada por Francisco Pacheco en razón a la visión de Santa Beatriz de Silva y manteniendo en cambio la tradición figurativa que habían desarrollado entre otros el joven Velázquez, Alonso Cano en su etapa sevillana o Antonio Pereda. La elección de la Inmaculada responde plenamente a la piedad de su tiempo: además de contar con su propio prestigio como *socia belli* en el llamado milagro de Empel, la devoción inmaculista conocía en el siglo XVII un extraordinario desarrollo y difusión en los reinos de la Monarquía Hispánica, en los que la lucha por su definición dogmática se convirtió en verdadera cuestión de Estado y en los que su veneración fue asumida con pleno entusiasmo.

No resulta en absoluto impropio la inclusión de la batalla de las Navas, identificada en clave sacra como el Triunfo de la Santa Cruz, dentro del templo riosecano, puesto precisamente bajo la advocación de la Santa Cruz y en el que abundan las referencias triunfales al sagrado madero de la Redención. Así, la fachada, cuya ornamentación escultórica, en piedra, fue contratada en 1726 con el riosecano Pedro de Sierra<sup>22</sup>, muestra sendos relieves alusivos a la Invención de la Santa Cruz; en concreto, *Santa Elena hallando la Santa Cruz en el Gólgota* y *Santa Elena y el obispo Macario constatando la veracidad de la Santa Cruz*, que se completan con las estatuas de David e Isaías, Constantino el Grande y Santa Elena y,

---

<sup>21</sup> Argote de Molina (1886): 95. Resulta del todo anacrónica la mención a la patrona de Sevilla, cuyo culto, por muy temprano que se quiera, es forzosamente posterior a la fecha *post quem* de la conquista de la ciudad hispalense en 1248. Ya Ortiz de Zúñiga (1677): 55-56, advertía de que, si bien la presencia en las Navas del estandarte de la Virgen de los Reyes de Sevilla se argumentaba para considerar a esta talla mariana como heredada de los ancestros de Fernando III, “otros discurren que fue equivocación de pluma, ó error de Imprenta, poniendo nuestra Señora de los Reyes de Seuilla, por Nuestra Señora de los Reyes, ó de el Sagrario de Toledo, á que mas se semeja su estampa”.

<sup>22</sup> García / Wattenberg (2003): 13. Se identifica al monarca castellano como Alfonso VII, pero creemos que por su vinculación con el culto a la Santa Cruz se trata de Alfonso VIII.



asociados en las hornacinas de la parte superior, Heraclio y Alfonso VIII; un emparejamiento que asocia claramente la Exaltación de la Santa Cruz con la victoria de las Navas. Igual sucede con el retablo mayor, magnífica pieza realizada entre 1663 y 1666 por el ensamblador riosecano Juan de Medina y en el que se distribuyen una serie de lienzos contratados con el vallisoletano Diego Díez Ferreras en 1665. En el banco, calles laterales y ático se presentan diversas figuraciones alusivas a la leyenda de Constantino el Grande, incluyendo el bautismo del emperador Constantino el Grande, la victoria de Puente Milvio y la figuración de Santa Elena<sup>23</sup>. Pero la escena central es la Exaltación de la Cruz; escena que también aparece en el frontal de plata del altar mayor<sup>24</sup>, formidable pieza en plata del salmantino Juan Manuel Sanz donada al templo en 1759. En todos estos casos, esta devoción triunfalista a la Santa Cruz expresa una continuidad providencialista que enlaza a los emperadores de la Antigüedad con los monarcas hispánicos, y con la idea del Dios de los Ejércitos que no abandona a su pueblo. Una idea de lo más atractiva y persuasiva en el contexto de los avatares políticos y militares que atraviesa la Monarquía Hispánica en el siglo XVII, empeñada en varios conflictos bélicos en defensa del catolicismo, tanto en Centroeuropa frente a los protestantes como en el Mediterráneo frente a los turcos.

---

<sup>23</sup> García / Wattenberg (2003): 16-19.

<sup>24</sup> García / Wattenber (2003): 20-21. Pensamos que la escena identificada como el obispo Macario y Constantino representaría a Heraclio con la cruz a cuestas.

## REFERENCIAS:

- ALVIRA CABRER, M. (2005): *Guerra e ideología en la España medieval: cultura y actitudes históricas ante el giro principios del siglo XIII. Batallas de las Navas de Tolosa (1212) y de Muret (1213)*. Madrid, 2005, pág. 263.
- ARGOTE DE MOLINA, G. (1886): *Nobleza de Andalucía (1588)*. Jaén, Establecimiento Tipográfico de Francisco López Vizcaíno.
- BILCHES, F. (1653): *Santos y Santuarios del obispado de laen, y Baeza*. Madrid, Domingo García y Morrás.
- GARCÍA, E. / WATTENBERG, E. (2003): *Museo de Semana Santa. Iglesia de Santa Cruz. Medina de Rioseco*. Medina de Rioseco, Asociación Pro Templos-Museo de Semana Santa.
- MONTES BARDO, J. (1998): *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI. (Iconología en la provincia del Santo Evangelio)*. Jaén, Universidad de Jaén.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1677): *Annales Ecclesiasticos, y Secvlares de la Muy Noble, y Muy Leal Cividad de Sevilla, metrópoli de la Andalvzia*. Madrid, Imprenta Real, 1677.
- RAMIRO RAMÍREZ, S. (2021): *Francisco de los Cobos y las artes en la corte de Carlos V*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.
- ROSADO LLAMAS, M.D. / LÓPEZ PAYER, M.G. (2001): *La batalla de las Navas de Tolosa. Historia y mito*. Jaén, 2001
- “Leyendas de las Navas de Tolosa: La aparición de la Santa Cruz en el cielo”, en *El toro de caña. Revista de cultura tradicional de la provincia de Jaén*, 2001, nº 7. Jaén, págs. 457-458.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO SORIANO, R. / CRUZ CABRERA, J.P. / CRUZ MARTÍNEZ, D (1997): *Historia documental de las Cofradías y Hermandades de Penitencia en la ciudad de Baeza*. Baeza, Asociación Cultural Baezana.
- SALCEDO DE AGUIRRE, G. (1614): *Relacion de algunas cosas insignes que tiene este Reyno, y Obispado de laen*. Baeza, Pedro de la Cuesta.
- QUESADA QUESADA, J.J. (2013): “*In hoc signo vinces. El Triunfo de la Santa Cruz en la Batalla de las Navas de Tolosa del ayuntamiento de Baeza*”, en MÍNGUEZ, Víctor (ed.): *Las artes y la arquitectura del*

*poder*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2013.

VILLEGAS, A. (1615): *Flos Sanctorvm, y Historia General de la vida y hechos de Iesv Christo, Dios y Señor nuestro, y de todos los Santos*. Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1615.

VORÁGINE, S. (1982): *La leyenda dorada*. Madrid, Alianza.

XIMENA JURADO, M. (1652): *Catalogo de los obispos de las iglesias catedrales de la diócesis de laen, y annales eclesiásticos deste obispado*. Madrid, Domingo García y Morrás.



## **Cien años de su nacimiento: Una biografía para Amalio en el recuerdo**

**One hundred years after his birth: A biography for Amalio in remembrance**

©Jesús Troncoso García<sup>1</sup>

Hace cien años del nacimiento del pintor Amalio García del Moral Garrido (1922-1995) y en esta revista VAINART, queremos rendir homenaje a su figura como amigo y maestro. Para ello se reproduce el texto escrito por su discípulo y amigo Jesús Troncoso García.

Amalio R. G.M. y Mora

Amalio, mi admirado amigo y maestro, entre tantas cosas me pidió en 1991 que le escribiera un breve texto biográfico que resumiera toda su vida de artista, de pintor-poeta, de su formación, sus etapas, sus maestros. Lo titulé AMALIO-92, el artista se dio cuenta de la importancia de esa presentación una vez la leyó con un profundo agradecimiento. Era importante, pues además formaría parte como separata dentro de las dos carpetas de láminas editadas aquel año con una selección de sus obras y unos textos de presentación que también le proporcioné para cada una de ellas (La Giraldamaliomaquia y De la Giraldafinibus). Entre los dos coordinamos dicha edición e impresión que tuvo lugar en Gráficas Coria. Por aquel entonces yo llevaba ya seis años trabajando en mi tesis doctoral sobre su obra, que terminaría y leería en 1996, un segundo año después de su fallecimiento. De ahí que estuviera documentado al detalle, dada además la amistad íntima y cotidiana en nuestro mundo envolvente de poesía y pintura y la total disposición de su archivo personal y artístico, aparte de las entrevistas que por escrito me contestó sobre numerosos aspectos de su personalidad, de su contexto y entorno, de anécdotas y obra artística. Cuando han pasado

---

<sup>1</sup> Jesús Troncoso García† Doctor en Filología (US), lingüista semiólogo y exprofesor de Lengua castellana y literatura universal. Ha publicado poemas, reseñas y estudios como crítico de arte, escritor y poeta en diversos libros, revistas y antologías, además de completar como pintor su dedicación investigadora y artística. Pertenece al grupo de investigación HUM 791 de la Universidad de Sevilla y a su Revista de las artes VAINART

veinte años de su fallecimiento en Sevilla en los inicios de 1995, deseo recordarle con la reproducción de aquel texto completo como homenaje a una de las figuras más importantes del arte y de la docencia en el pasado siglo).



J. M. DOMENECH

Imagen 1. Jesús Troncoso y AMALIO (izquierda) en la azotea de su estudio en el Barrio de Sta. Cruz. Al fondo, la Giralda engalanada con motivo de la visita papal. Sevilla, 1982

AMALIO-92 Jesús Troncoso (C). Una larga enfermedad sufrida en su infancia desencadenó todo el volcán artístico que aquel niño llevaba dentro. Allí en la cama -mientras las flores de macasar hacían aún más bella la acrópolis de La Alhambra-, mostraba sus iniciales escauceos con lápices y rústicos papeles, aprendiendo por sí mismo esa primera disciplina del Dibujo, a la que se dedicó con gran vocación y empeño hasta llegar a poseer años más tarde un dominio perfecto en esa modalidad, de la que llegaría a ser doctor y catedrático en las facultades de Bellas Artes de Sevilla y Madrid (U. Complutense), además de haber ejercido la docencia en Institutos de enseñanzas medias y en la E. N. de Magisterio y Profesorado de EGB. La inquietud vitalista de AMALIO GARCÍA DEL MORAL (Granada,1922-

Sevilla,1995), le condujo desde sus orígenes, dada su genial capacidad creativa, a un intrínseco pluralismo artístico (dibujante, grabador, poeta, y sobre todo PINTOR). Tras sus estudios primarios en varios colegios de Granada de los que no guardaba buen recuerdo, inició felizmente sus estudios en la misma ciudad en el seno del Instituto Ganivet, perteneciente a la Institución Libre de Enseñanza. Luego se inició en el arte como alumno de la granadina Escuela de Artes y Oficios, con notables profesores y artistas como Capulino Jaúregui, Ricardo Agrasot y Gabriel Morcillo, donde obtuvo premio los años 1939-40 y 41.-

Conoció a importantes personalidades demócratas como Fernando de los Ríos y a José Pareja Yébenes, exministro republicano de Instrucción Pública y Bellas Artes, al que dedicó en 1950 uno de sus primeros retratos. La valía del aventajado alumno fue también premiada por el Excmo. Ayuntamiento de Granada que le becó para completar su formación artística en Madrid en la famosa Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, obteniendo las máximas calificaciones durante los cursos 1941, 1942 y 1943 y los prestigiosos Premios Molina Higuera y Carmen del Río de la misma Academia de San Fernando, donde era discípulo predilecto de otros pintores eminentes como Eugenio Hermoso y Joaquín Valverde, recibiendo además formación de Manuel Benedito, Daniel Vázquez Díaz, Julio Moisés y Juan Adsuara. Todo un privilegiado aprendizaje que se completó musealmente con sus claras preferencias por Ticiano, Ribera, El Greco y, sobre todo, por Velázquez. La clave del difícil éxito del joven Amalio en Madrid, se debió a su enorme voluntad y capacidad de trabajo, a pesar de las malas condiciones de vida que le llevaron a otra larga enfermedad, según dejó escrito:...a fuerza de becas y de hambre caí enfermo y esa fue mi fortuna, dos años leyendo y dibujando en la cama. A mediados de la carrera tiene que volver a Granada, la tuberculosis pulmonar se le había complicado con otra ósea, lo que le llevó a obsesionarse con la idea de la muerte que será una constante temática en su obra general marcada por el pesimismo vital y la ansiosa búsqueda de lo trascendente.

Curado a base de disciplina volvió a Madrid, terminando sus estudios de Bellas Artes con un gran historial académico. Fue una época en la que aprovechó para explorar personalmente las pinturas y frescos de Goya, Zuloaga, Sorolla, Regollos, Anglada Camarasa, Nonell, Mariano Fortuny, Pollok, Picasso, Bacon y Dubuffet, que también dejaron honda huella en las diversas etapas de su pintura. Tras este profundo aprendizaje académico se comprende que su Primera Etapa ( ) estuviera marcada por un



tradicionalismo costumbrista de corte moderno, en el que destacaba su buen hacer técnico en magníficos retratos y composiciones como los titulados Comparsa de Nochebuena, El Chamarilero, Retrato del arzobispo Santos y Oliveira y el del doctor Gonzalo Gallas, etc; aparte de sus primeros Gitanos que la crítica de entonces relacionó con los del universo poético de su paisano Federico García Lorca. Los gitanos suponen otro de los temas recurrentes en la pintura amaliana, y como tal su tratamiento ha ido evolucionando en sus distintas etapas. Desde los años 50, más académicos y con gran profusión de color, materia y luminosidad, hasta los de Sevilla en los años 60; más prosaicos y desprovistos de lo meramente folclórico, acercándolos a la realidad pura y dura, para pasar finalmente a los de los años 70-80, concebidos desde el simbolismo y el realismo lírico, como la serie que refleja El Mundo de Esperanza, su modelo de la familia sevillana Montoya Suárez, preferida en esta última etapa. Amalio en su gitanismo plástico siguió los pasos marcados por Mariano Fortuny en su estancia granadina de un par de años desde 1870, cuando pintó además de la Alhambra a numerosos retratos típicos como el de Chorrojumo, un herrero del Sacromonte al que Fortuny vistió de gitano, y que se hacía llamar desde entonces el rey de los gitanos. En Granada otros coincidieron en aquel tema gitano de resonancias románticas y en su tratamiento pictórico, aunque ha sido Amalio quién ha tenido el gran mérito de traerlo hasta finales del siglo XX. Amalio desde su Realejo natal, aprendió, conoció o fue amigo de los que también trataron principalmente el tema de los gitanos, que en algunos casos se amplió con retratos de toreros y de moros: Echevarría, Rodríguez Acosta, Isidoro Marín, Latorre, López Mezquita, Soria Aedo, Gabriel Morcillo, los hermanos Carazo, y el inglés Apperley. Amalio en 1948, tras ganar el Premio Ciudad de Linares, inició una década viajera profusa en lo pictórico, que le llevó en 1949 por la Ruta del Quijote en Castilla la Nueva, tierra de sus antepasados paternos (Daimiel) donde pintó numerosos paisajes (Cementerio de Argamasilla de Alba). También viajó por Almería pintando sus paisajes vírgenes donde se acercó estéticamente al manifiesto de los indalianos de compromiso por la tierra y sus gentes. Luego cruzó el estrecho hacia Marruecos y el Sahara español, donde plasmó magistralmente la luz de Tánger, Rabat, Villa Cisneros... En 1957, coincidiendo con aquel momento luminista, pintó otras obras de regusto impresionista, donde utilizó como modelo especialmente a su esposa Marina Mora en Las Monjas (de perfil) como también la pintó en Las Bordadoras, siendo todavía Marina su novia, bordando con un grupo de jóvenes en un carmen granadino. A finales de los años cincuenta, Amalio se marchó de viaje de estudios a Suiza

(Berna, Zurich) e Italia (Florencia, Venecia, Roma, Asís...), estableciendo contacto con importantes pintores de la época. Este último periplo europeo motivará un cambio en la concepción de su pintura que se orientará hacia una composición geométrica, basada en el uso moderno de la Sección Áurea: Retrato de una escoba, La muñeca rota o La Ventana, obteniendo este último cuadro, y en el mismo año, una de las importantes medallas de la Exposición Nacional de Bellas Artes (Madrid). Es un periodo que se caracteriza por la intelectualización de la materia pictórica buscando una perfecta composición. En esa misma línea, su obra Mis Hijas consigue otra Medalla de plata en la Exposición Internacional de Bruselas Les Arts en Europe en 1964, un año clave en el que también Amalio recibe el Gran Premio de la Diputación de Sevilla con su conmovedor lienzo La Puerta sin Esperanza. De esa época geométrica procede también una de sus obras cumbres: La Virgen Gitana (1965). Cabe destacar también el retrato Mi hijo, que pintó a su hijo adolescente Amalio Raimundo, en una lúdica atmósfera celeste y amarilla de gran delicadeza. Amalio y Marina Mora Ferrer, unidos en feliz matrimonio, tienen dos hijas, Marina y María José; y un hijo, Amalio Raimundo; todos doctores universitarios dedicados a la medicina, al arte y a la docencia universitaria.

En 1968 también pintó su único, aunque magnífico autorretrato que tituló Espejo de mi mismo, realizado como toda su obra figurativa del natural, en este caso a partir de la técnica del espejo. En los prodigiosos Años 60, Amalio participó de aquel espíritu renovador que desembocaría en el mayo del 68 francés. Fue a modo de un revulsivo sociocultural que amplió su inquietud comunicativa, armonizando lo clásico y lo moderno, bebiendo en la mayoría de los movimientos pictóricos gestados desde los inicios del siglo XX, y que en 1982 en Amalio fraguó como el Tarol Armonicismo, nueva vanguardia cuyo Manifiesto leyó en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla. La vanguardia estaba repleta de resonancias a anteriores ismos (Surrealismo, Dadá, Cubismo, Futurismo...), y de referencia al mundo del cante jondo, al ocultismo, las mancias y los bellos imposibles. En definitiva, se trataba de todo un movimiento optimista desde un formalismo que reivindicaba lo primigenio, lo lúdico, lo instintivo y preconceptual: un afán desesperado por llegar a las mismas raíces del arte y la palabra.

En 1972, el pintor Amalio se abrirá también hacia la poesía, que le supuso una ventana abierta de aires nuevos, uniéndose en Sevilla a un valioso grupo de poetas estudiantes (Gallo de Vidrio), cuyo cofundador el poeta José Matías Gil, supo captar tras serle presentado por su profesor de

Teología y amigo personal Antonio García del Moral, eminente dominico y hermano de Amalio al que éste pintó en 1971 uno de sus mejores retratos titulado Fr. ANTONIO GARCÍA DEL MORAL, O.P., HERMANO MÍO Y DE LOS POBRES, leyenda escrita a la usanza clásica (Zurbarán) con grandes letras mayúsculas tras la cabeza de Antonio en el lienzo. Por él sentía Amalio -al igual que todos los que le conocimos-, gran estima y devoción. La insuperable talla intelectual, humana y espiritual de Antonio García del Moral, el cura de Graná, le llevó a comprometerse solidaria y abiertamente con la problemática obrera y social de los últimos años del peor franquismo, sobre todo en Granada y en Madrid; lo que le ocasionó numerosos problemas e incluso pena de cárcel. que repercutiría en la obra plástica de Amalio que desde entonces giró hacia un mayor compromiso filantrópico, radicalizándose en la problemática social andaluza. El caso de los hermanos García del Moral\* fue un paradigma de ese aperturismo imparabile en España contra el mundo enquistado de un régimen cruel e inmovilista.



Gallo de Vidrio (1975)

**JESÚS TRONCOSO**

Imagen 2. Gallo de Vidrio (1975) JESÚS TRONCOSO Recital de Gallo de Vidrio y exposición de Amalio en Bellavista, Sevilla, Acompañando su emblemática obra social La pobre desmontable, figuran de pie: Juan Manuel Vilches (al fondo), Antonio García del Moral, Amalio García del Moral y Ramón Reig. Sentados: Pepe Abad, María José García del Moral, Marina García del Moral, Cari García, Maribel Noguer y Amelia Campos. En primera fila: Salvador, José Matías Gil, Emilio Durán y Carmelo Guillén (en primer plano).



Gallo de Vidrio (1975)

AMELIA CAMPOS

Imagen 3. En otra fotografía grupal de aquel acto, tomada ahora de frente por Amelia Campos, aparece incorporado Jesús Troncoso, sentado en la 2ª fila, es primero por la izquierda con camisa blanca. Amalio y Antonio figuran en la última fila de pie a ambos lados de *La pobre desmontable*:

AMALIO colaboró en numerosos y merecidos homenajes de aquella década, organizados la mayoría en Sevilla y algunos por Gallo de Vidrio (Vázquez Díaz, Falla, Fran Angélico, Solana, Murillo, Picasso, Antonio Machado, García Lorca, Miguel Hernández, Valle Inclán, Rilke, Luis Cernuda, M. Ferrand, Virgilio, Bécquer, Alfonso Grosso...), participando asiduamente de la dinámica capacidad del citado grupo vigilante y transparente, en cuya editorial Algo Nuestro (=A.N.) el nuevo poeta Amalio publicó entonces sus primeros libros de poesía (La Mano florecida, 1974; Testamento en la Luz, 1980 y Alquibla, 1983 ); además de El Pan en la Mirada (1977) en la colección Azotea del grupo Zéjel y Reolina (1986) en la Universidad Complutense. También algunos poemarios colectivos como Aljibe (A.N., Sevilla, 1975), Cántaro (A.N., Sevilla, 1976), Nuba para una aurora andalusí (A.N., Sevilla, 1980) Nuevos poetas de Andalucía (E.L.M., México, 1975), Antología breve de poetas andaluces (EAM, Moguer, 1982) Poetas andaluces de hoy (EAS, Sevilla, 1985), La Giralda, 800 años de historia, de arte y de leyenda (EAU, Sevilla, 1987) y Cuentos y leyendas de la Giralda

(CS Don Quijote), Gallo de Vidrio, 20 años de cultura en Sevilla (SPA, Sevilla, 1985); además de colaborar también con Gallo de Vidrio en sus numerosos recitales, exposiciones, revistas, conferencias y tertulias. Sus inicios poéticos ascendían sin embargo a 1950, con poemas inéditos como el titulado éxtasis en el que ya se aprecia su hondo lirismo y facilidad para el verso.



AMELIA CAMPOS

Imagen 4 Amalio (en segunda fila, con corbata), junto a otros poetas y pintores de Gallo de Vidrio. Homenaje a Bécquer. Panteón de sevillanos ilustres. Sevilla, 1978

Durante los 60-70 culminaba su etapa experimental, de índole expresionista y abstracta, en lo que el mismo denominó Expresionismo de la Materia y Tactopinturas, obras donde la abstracción pura o figurativa aparece en soportes enriquecidos texturalmente por lo matérico, una pintura de talante táctil. Así se conformaba una tercera etapa en su obra general (Paisajes Anímicos, Naturaleza Orgánica, Antropo Helioforme, Rejoneador de insectos, Fauno). A partir de entonces, Amalio se conduce por un doble camino, experimental y/o figurativo, destacando finalmente una nueva



figuración de talante simbolista o de un profundo realismo poético-social, influido como se ha comentado por las duras vivencias de su hermano Antonio. De entonces datan algunas de sus mejores obras como *El Pan encadenado* (1971), *Pobre desmontable*, *La Mano Florecida*, *La Mano Alada*, *Busto Adolescente*, *Los andaluces de carga*, *Sevilla güena*, o el profundo y dramático realismo de los retratos de sus amplias series *Apostolado proletario* y *el Mundo de Esperanza*. El mismo Amalio reconocía en Bilbao en 1972, que su obra había transcurrido desde lo costumbrista-moderno al Expresionismo y, posteriormente, al Realismo Poético y la última pintura social, a la que habría que añadir su etapa tarolista aún vigente en las creaciones poético-plásticas de algunos seguidores, entre los cuales he tenido el honor de pertenecer desde sus inicios como pintor y poeta visual, exponiendo junto a él en la exposición *armonicista* del Museo de Arte Contemporáneo (Sevilla, 1982). Por los años 70 se comenzó a gestar su gran conjunto pictórico autodefinido *Gestos de la Giralda*, dilatada serie de unos cuatrocientos trabajos sobre la gran torre sevillana que se integra en su producción general de aproximadamente dos mil obras plásticas (dibujos, óleos, acrílicos, grabados, objetos usuales, acuarelas, escultopinturas, poemas caligráficos/visuales, tactopinturas, etc.), que en gran parte figuran relacionadas en el catálogo que elaboré de su producción poética y pictórica, incluido posteriormente en mi tesis titulada *Interrelación de lo plástico y poético en la obra de Amalio García del Moral* (1996), actualmente en la Biblioteca Dante de la Facultad de Filología de Sevilla (U.S.). También el conjunto *Interiores y Paisajes* es por su número y gran calidad una de sus facetas más admirada y cotizada, dándose el caso de que los mismos Duques de Alba le han adquirido recientemente a Amalio un bello paisaje de técnica puntillista sobre una de las obras que mira la eterna Sevilla desde Triana, envolviendo en un vibrante puntillismo amarillo toda una ciudad que parece dormir la siesta bajo una tórrida lluvia de oro.

En cuanto a lo procedimental y técnico, AMALIO preparaba como un artista del Renacimiento sus propios bastidores, soportes, lienzos, texturas, estucos, pinturas al agua y al óleo; demostrando conocer profundamente los aceites y barnices, las imprimaciones, los pigmentos, las restauraciones, etc.; ninguna técnica antigua o moderna parecía tener secreto para el artista. Del análisis cromático de sus cuadros se constata el uso del negro y de las tierras (ocres, amarillo, tierra de Sevilla, siena tostada, y tierra verde) por una parte, lo que aportaba a la obra una base colorista ponderada; y por otra, el uso de colores brillantes, extraídos principalmente de la moderna



química (amarillo cadmio, rojo de cadmio, carmín, verde esmeralda, azul cobalto, blanco titanio...), obteniéndose en su conjunto esa sobriedad cromática que tanto le gustaba y que admiraba en los grandes maestros como Velázquez y los cubistas en su equilibrio sublime de la luz y el color. Destaca también en la pintura de Amalio la profusión de la materia pictórica, extendiéndose casi siempre la pasta en diversas capas de pintura allá manera de magro a grasso, lo más difícil. También en muchos lienzos el óleo va mezclado con tierra lavada, obteniendo gruesos en muchos cuadros hasta casi obtener un bajorrelieve al servicio de la perspectiva y el volumen.

Las actividades poéticas y culturales de Amalio integrado en Gallo de Vidrio, tuvieron eco en el diario El País, que estuvo presente en el primer homenaje nacional que se le brindó a Antonio Machado en Sevilla, coincidiendo con el centenario de su nacimiento en 1885



**G.V.**

Imagen 5. Gallo de Vidrio Amalio, a la izquierda, con otros poetas de Gallo de Vidrio, cuando al amanecer del 26 de julio de 1975 realizaron el Homenaje a Antonio Machado en el Centenario de su nacimiento delante de las mismas puertas cerradas del Palacio de las Dueñas (Sevilla), toda vez que no se les permitió su entrada para realizarlo en el jardín interior donde aún maduraba el limonero.

AMALIO llevó a cabo numerosas exposiciones individuales, antológicas y colectivas, tanto en España como en el extranjero (Portugal, Italia, Bélgica...) y su obra fue reseñada ampliamente por numerosos expertos y críticos de arte, entre ellos J. Campoy, Camón Aznar, Antonio Cobos, Carlos Areán, J. Castro Arines, R. Faraldo, M. Lorente, R. Muñoz y el mismo Jesús Troncoso con más de una treintena de artículos y reseñas en revistas de arte sobre la producción total amaliana y su apasionante biografía, coincidiéndose en su excelente calidad y en la fuerza y originalidad del fondo/forma de la obra en su conjunto. Quizás la clave amaliana consistió en la búsqueda continua de su propio YO, en permanente soliloquio artístico proyectándose anímicamente en lo que creaba, y haciéndose así permeable a todo movimiento plástico. De ahí, esa dicción polivalente y plural que se culminaría a la postre con el verso donde los pinceles habían topado semánticamente con lo máximo que expresarse pueda en la pintura. Su obra general, por tanto, es el resultado de continuos cambios que en común poseen esa indagación interior a través de la perfección técnica. Su voluntad de estilo se apoya en los dos pilares, social y estético, imprescindibles en un arte comprometido con el aquí y ahora (espacio/tiempo) que al artista le ha tocado vivir: ANDALUCÍA, con sus gentes, sus problemas, su enorme pasado histórico y cultural. Una aproximación artística que le relaciona de alguna manera desde lo pictórico con ese realismo social-andaluz concebido hace tiempo por los narradores andaluces (N.N.A.) en la novelística del periodo. Sus cuadros hoy se cuelgan en varios museos e importantes colecciones privadas de España y del extranjero, destacando los Estados Unidos de Norteamérica como el país donde más obras existen del pintor, como pude comprobar en los numerosos libros de registro de ventas cumplimentados de su puño y letra, cuando realicé la catalogación de su obra plástica completa a partir además de sus recibos, apuntes y epistolario. Son cuadros pertenecientes sobre todo a su primera etapa figurativa (gitanos, toreros, paisajes, bodegones, floreros, interiores y retratos) encargados o vendidos mayormente en sus exposiciones de Granada, sobre todo en el emblemático Hotel Alhambra Palace, entre los años 1955 y 1970, aproximadamente. El propio artista, guarda celosamente otra gran parte de sus mejores obras, sobre todo las clasificadas por él mismo en SERIES (Tactopinturas, Mundo de Esperanza, Apostolado Proletario, Gestos de la Giralda, Retratos de intelectuales/artistas andaluces, Tarolismo), en un afán de no dispersar esos armónicos conjuntos que más pronto que tarde, la obra así lo merece, deben quedar expuestos permanentemente como importante legado plástico de la historia reciente del Pueblo Andaluz. Ahora en este

1992, pleno de acontecimientos pictóricos, también se cumple el LXX aniversario del nacimiento de aquel niño del Realejo, de profunda y melancólica mirada, que soñaba con ser algún día: PINTOR! Felicidades y gracias MAESTRO, no sólo por tu obra inmensa, sino también por lo mucho de bueno que de ti hemos aprendido.

J. Troncoso (c) (TEXTO REVISADO DE JESÚS TRONCOSO GARCÍA, )  
Nota del autor: Las correcciones realizadas sólo pretenden actualizar algunos aspectos sin distorsionar el texto original de la biografía AMALIO 92, publicada en 1991 (Carpetas de Amalio)



AMALIO

*Imagen 6. El poeta Jesús Troncoso. 1981 (fragmento)  
Retrato de la Serie "Andaluces de la Cultura"*

**Bibliografía especializada del autor:**

Troncoso, Jesús. Tesis citada, U.S. Sevilla, 1996

Troncoso, Jesús. Tarol-Armonicismo. Una vanguardia más allá de lo Plástico y Poético. Gallo de Vidrio, Periódico trimestral de arte y pensamiento. Sevilla, junio 1991

Troncoso, Jesús. Amalio, la gran pintura como testimonio

Troncoso, Jesús. Amalio, When Great Painting turn witness. Revista miguelangel. Madrid. 1994



## **Enfoques, planificación y análisis de la práctica educativa desde la investigación feminista del arte**

**Approaches, planning and analysis of educational practice from feminist art research**

**Belén Abad de los Santos**

Universidad de Sevilla

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8943-3210>

**Resumen:** En este texto se describen los enfoques de la práctica educativa desde la investigación feminista del arte en relación con la docencia universitaria de grado. El objetivo del trabajo reside en analizar la incidencia de su planificación didáctica en el aula de Educación Artística, con el fin de comprender el alcance de la introducción de la perspectiva de género para la generación del conocimiento (de dimensión igualitaria). Los resultados muestran que, efectivamente, los proyectos colaborativos propuestos en los diferentes módulos, articulados bajo el prisma teórico del pensamiento feminista, tendrían un impacto significativo sobre el aprendizaje. Las estrategias emprendidas habrían de facilitar el itinerario hacia un diálogo abierto que promueva el intercambio crítico y constructivo de ideas alejadas de visiones androcéntricas.

**Palabras Claves:** Educación Artística, Arte, Investigación Feminista, Perspectiva de género, Docencia Universitaria.

**Abstract:** This text describes the approaches to educational practice from feminist art research in relation to undergraduate university teaching. The objective of the work resides in analyzing the incidence of its didactic planning in the Artistic Education classroom, in order to understand the scope of the introduction of the gender perspective for the generation of knowledge (of an egalitarian dimension). The results show that, indeed, the collaborative projects proposed in the different modules, articulated under

the theoretical prism of feminist thought, would have a positive impact on learning. The strategies undertaken should facilitate the itinerary towards an open dialogue that promotes the critical and constructive exchange of ideas far from androcentric visions.

**Keywords:** Art Education, Art, Feminist Research, Gender Perspective, University teaching.

## 1. INTRODUCCIÓN

¿También pinta desnudos? De mujeres sí. ¿Y a los hombres? No tengo derecho. ¿Por qué? Porque soy una mujer. ¿Es una cuestión de pudor? Diría que es una cuestión de relegarnos de las exposiciones. Sin nociones de anatomía masculina se nos veta de las grandes temáticas. ¿Cómo lo hace? Lo hago en secreto, se tolera (Sciamma, 2019).

La existencia de arraigados prejuicios de género en la recepción crítica de la obra de mujeres artistas o la división sexual de los géneros artísticos (articulada, como da idea la cita que preside esta introducción, en torno a la cuestión del estudio del desnudo) ha sido ampliamente tratada en incontables textos y monografías desarrollados, desde la década de los setenta del siglo pasado, por una pléyade de investigadoras feministas. Resulta curioso descubrir cómo, casi un cuarto de siglo después, la huella de algunas de las denuncias pioneras acopiadas en un libro tan tardío como el de W. Chadwick, *Women, Art and Society*, editado en 1990, continúa gozando de una perenne actualidad. Por ejemplo, el hecho de que muchas de las obras hechas por mujeres permanezcan relegadas en los sótanos de los almacenajes de los museos. Tomando como referencia dos de los exponentes internacionales de la grandeza patrimonial europea, P. H. Riaño (2020: 44) evidencia con estupor las cifras de la escasa presencia femenina en las muestras expositivas. La colección de la National Gallery de Londres, compuesta de dos mil trescientas obras, cuenta con veinte pinturas realizadas por mujeres artistas de las que tan sólo se exhiben cuatro. Las salas de nuestra pinacoteca nacional, el Museo del Prado, tampoco se distancia de la aludida, al exponer once pinturas efectuadas por cinco mujeres: Clara Peeters, Artemisia Gentileschi, Angelica Kauffmann, Rosa Bonheur y Sofonisba Anguissola. Esto, no es sino una muestra de hasta qué punto, como sostiene Chadwick:



la ausencia de obra, la base en la que se asienta cualquier discurso histórico-artístico tradicional, hace pensar que no seremos quizá *nunca* capaces de integrar completamente el arte de las mujeres en el contexto del de sus colegas y contemporáneos varones a pesar de las buenas palabras acerca de que el género es irrelevante cuando se habla de “gran” arte (1999: 170).

Desde una decidida apuesta por otorgar visibilidad al arte producido por mujeres y situarlas en el canon, en este texto se abordan los enfoques de la práctica educativa desde la investigación feminista del arte en relación a la docencia universitaria de grado. El objetivo del trabajo reside en analizar la incidencia de su planificación didáctica en el aula de Educación Artística, con miras a comprobar el alcance de la introducción de la perspectiva de género para la generación del conocimiento (de dimensión igualitaria).

### **1.1. Datos y contextualización de la asignatura**

En la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla, la asignatura Educación de las Artes Visuales y Plásticas (1950020) se imparte como materia obligatoria (de 6 créditos ECTS) en el tercer curso de la titulación de grado en Educación Primaria, durante el primer periodo cuatrimestral. El área responsable de ésta corresponde a Expresión Plástica, perteneciente al Departamento de Educación Artística. El abordaje didáctico de la materia se enmarca en el paradigma de la comprensión de los principios que contribuyen a la formación cultural, personal y social desde las artes.

Actualmente, la necesidad de adquirir una perspectiva de género se encuentra explícitamente reseñada entre las Competencias Específicas a adquirir en los estudios del grado en Educación Primaria en su apartado número 6, recogido en la Memoria de Verificación (2009-2010) del Título Oficial de Graduado o Graduada en Educación Primaria por la Universidad de Sevilla:

EP.6 Diseñar y gestionar espacios e intervenciones educativas en contextos de diversidad que atiendan a la igualdad de género, la equidad y el respeto a los derechos humanos como valores de una sociedad plural.

Asimismo, continúa figurando, pero esta vez de modo implícito en el apartado de Competencias Transversales/Genéricas de la guía docente de la asignatura en los puntos comprendidos entre GP.11 y GM21, cuando se incide en esa necesidad por:

GM21 Fomentar y garantizar el respeto a los Derechos Humanos y a los principios de accesibilidad universal, igualdad, no discriminación y los valores democráticos y de la cultura de la paz. Que debe ser adscrita, al menos, al módulo de prácticas y trabajo de trabajo fin de grado y en todo caso a las asignaturas que contemplen contenidos de igualdad de género y/o derechos humanos, caso de que estén presentes en el plan de estudios.

De este modo, tanto las Competencias Generales del Título de Primaria como las Competencias transversales/genéricas, que deben potenciar los estudios mencionados, avalan el compromiso legislativo con un sistema de valores orientados desde la perspectiva de género. Esta cobertura reglamentaria se halla en consonancia con el actual marco legal, que establece la incorporación de la perspectiva de género en la docencia, la formación, la investigación y la innovación dentro del ámbito universitario, tanto a nivel europeo como nacional. En ese amplio conjunto de normativas cabe destacar, por ejemplo, las recomendaciones oficiales de la Agencia de Calidad Universitaria que apuntan al Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales (modificado por el Real Decreto 861/2010, de 2 de julio), donde se afirma que:

la formación en cualquier actividad profesional debe contribuir al conocimiento y desarrollo de los Derechos Humanos, los principios democráticos, los principios de igualdad entre mujeres y hombres, de solidaridad, de protección medioambiental, de accesibilidad universal y diseño para todos, y de fomento de la cultura de la paz (Real Decreto 1393/2007: 3).

## **1.2. ¿Qué puede aportar la investigación feminista del arte a la práctica educativa desde el aula de Educación Artística en la docencia universitaria?**

La introducción de la perspectiva de género, desde un compromiso con la igualdad, la diversidad y la justicia social en nuestra asignatura, obliga a una

revisión exhaustiva de materiales que permitan llevar a la práctica educativa una visión de las disciplinas artísticas exentas de sesgos androcéntricos y con una visión crítica el estudio de las artes visuales y, por consiguiente, de su didáctica. En un intento de ilustrar el cambio de paradigma propuesto, de modo progresivo y transversal, las pedagogías feministas en el aula de Educación Artística habrían de integrarse en tres de los seis bloques temáticos<sup>1</sup> que comprende la materia: Tema 1. Arte, Ética y Pensamiento Crítico; Tema 5. Artes Visuales y Plásticas en el currículum de Primaria; y, Tema 6. Creatividad y Práctica Artística.

Enseñar y aprender las bases fundamentales de cada uno de estos temas, desde un punto de vista no patriarcal, garantiza que la generación de conocimiento desencadenada por medio de cualquier aprendizaje esté alejada de aquello que Nancy Tuana (2006) denomina como “epistemología de la ignorancia”. Esta forma de transmisión de saberes ha posibilitado recuperar determinadas voces femeninas opacadas bajo los modelos androcéntricos, que dominan todavía la praxis docente actual.

No obstante, conviene matizar esta última apreciación. Crear un marco de conocimiento científico, bajo la óptica de la equidad, en la enseñanza universitaria ha de emprenderse con un propósito claro. Aunque se debe perseverar en la tarea de recuperación del legado femenino iniciada en los años setenta por teóricas e historiadoras del postestructuralismo feminista, lo que se impone es una desarticulación de las bases teóricas y metodológicas sobre las que se asienta el discurso histórico-artístico tradicional (Parker y Pollock, 1981).

## 2. OBJETIVOS

Ante el reto de afrontar uno de los primeros interrogantes que surgen sobre cómo incorporar la perspectiva de género en la docencia universitaria desde el aula de Educación Artística, se propone una doble estrategia en alianza con el pensamiento feminista. En primer lugar, devolver la visibilidad a

---

<sup>1</sup> Aparte de los citados, los contenidos se reúnen en los temas: 2. Educación, Imagen y Cultura Visual; 3. Modelos Educativos en las Artes Visuales y Plásticas; y, 4. Educación Artística y Desarrollo Evolutivo, siendo dinamizados mediante clases-seminarios que siguen estrategias dialécticas, intercalando las explicaciones conceptuales básicas con reflexiones epistemológicas.

mujeres en cuanto artistas y redescubrir sus obras, buscando *las inscripciones de la otra otredad de la feminidad* (Pollock, 2022: 157). Y, en segundo lugar, desarrollar dentro del proceso de enseñanza y aprendizaje propuestas educativo-artísticas que adopten la “despatriarcalización del conocimiento” (Reverter, 2022).

A la hora de aplicar la perspectiva de género se han planteado a su vez una serie de objetivos interrelacionados entre los que cabe destacar:

- Reflexionar sobre los sesgos androcéntrico y sexista de la Historia del Arte Occidental.
- Aproximarse a las ideas y voces de las principales investigadoras feministas, enmarcándolas en su contexto temporal original.
- Cuestionar la jerarquía de valores y el canon dominante inmersos en el ejercicio de la hegemonía cultural.
- Propiciar estrategias de lecturas deconstructivas de imágenes, crítica y autoconscientemente responsable.

## 1. METODOLOGÍA

A grandes rasgos, se puede determinar que la experiencia didáctica se articula en tres fases claramente diferenciadas. Los métodos *interactivos* seguidos han tomado de referencia la secuencia formativa desarrollada por Giné y Parcerisa et al. (2003) en su *Planificación y análisis de la práctica educativa*. En ellos se priorizan las estrategias didácticas centradas en la actividad y la lógica del alumnado por medio de la materialización de proyectos e investigación artística. La secuencia ha sido organizada en base a un conjunto de actividades diversificadas con finalidades diversas, según su función en el ciclo de aprendizaje.

*Fase inicial.* Investigación de base. Incluye actividades orientadas a explorar y compartir con el grupo participante qué conocimientos e ideas previas poseen sobre las artes (Pruebas de diagnóstico. Formularios de conceptos o procedimientos. Diálogo y sistematización en la pizarra de los resultados), y también actividades de evaluación preliminar, con el fin de detectar dificultades y crear expectativas en las acciones educativas como proceso.

*Fase de desarrollo.* Investigación Acción-Participativa. Incluye actividades de enseñanza-aprendizaje enfocadas a la construcción gradual del conocimiento artístico del estudiantado, aplicando estrategias pedagógicas en clave feminista, y a la relación que como contemplador puede establecer con la obra y objetos artísticos. De igual modo, se abarcan actuaciones de evaluación conducentes a procesar nueva información, y así, poder reestructurar los planteamientos de base (Lectura comprensiva y discusión crítica de textos científicos y materiales. Visionado de imágenes, soportes audiovisuales, obras de arte. Realización de ejercicios pautados de dificultad creciente para asimilar un procedimiento. Análisis crítico del discurso hegemónico en las artes visuales con perspectiva de género).

*Fase de estructuración.* Comprende actividades para la sistematización y síntesis de los contenidos aprendidos previamente (Recapitular, sistematizar y estructurar el análisis e investigación de casuística artística. Exposición de contenidos. Acciones de autoevaluación y coevaluación).

Con la finalidad de mostrar la incidencia de diferentes diseños instructivos en la configuración de la práctica educativa desde un enfoque de género, se analizan a continuación las fases de la investigación que giran en torno a tres acciones pedagógicas independientes.

### **3.1. Muestra**

Esta investigación ha sido desarrollada en la asignatura de Educación Artística de 3º curso del Grado de Educación Primaria de la Universidad de Sevilla durante los bienios académicos comprendidos de 2020-2021 al 2021-2022. Se trabajó con dos grupos de estudiantes (grupo 2) que participaron de distintas intervenciones didácticas, generando en consecuencia diversas configuraciones interactivas. Se trata de un total de 136 participantes de un promedio de edad que oscila entre los 20 y 23 años. Aproximadamente el 88% son mujeres.

Los dos módulos de investigación que se toman como objeto de análisis fueron habilitados en el marco de un mismo trayecto de formación en los periodos bienales estudiados, por lo que los grupos estudiantiles se mantuvieron constantes.

### 3.2. Acciones abordadas en los módulos

Con la finalidad de describir las propuestas instructivas en cada uno de estos espacios indicados, se identifican en adelante como *módulo 1* y *módulo 2*, siendo diseñados para dar respuesta a actividades de carácter grupal.

El *módulo 1*, proponía al alumnado una tarea conjunta, consistente en la realización de un dibujo que activara el pensamiento gráfico como estrategia de aprendizaje, donde debían representar “un taller con artista y modelo”. Se señalaba la importancia del mensaje contenido en el enunciado, aclarando que las reflexiones sugeridas a partir del ejercicio podrían dar continuidad a contenidos conceptuales posteriores dentro del mismo tema. El mencionado módulo, emprendido sólo en el bienio de 2021-2022, estuvo habilitado durante 8 días consecutivos.

El *módulo 2*, planteaba también una actividad de carácter colectivo, consistente en la exploración directa con la obra de arte, a partir de un formato basado en una secuencia de preguntas abiertas que marcaba las pautas hacia su comprensión, siguiendo la estructura de un juego para museos. Resalta el énfasis que este método tiene en la indagación, el acceso y la reflexión sobre el arte (Tishman, 2003). Este espacio de participación, puesto en práctica durante los periodos de 2020-2021 y 2021-2022, estuvo activo por 17 días consecutivos en sendos cursos académicos.

## 2. RESULTADOS Y DISCUSIÓN

Básicamente, se apeló a la técnica de análisis de contenido textual, focalizando la atención en el discurso volcado por los sujetos a través de las reflexiones escritas aportadas en cada módulo.

*Módulo 1.* (De)construyendo estereotipos de género. Taller, artista y modelo.

Cuando la profesora planteó la actividad de representar “un taller con artista y modelo”, instintivamente, a todos los miembros del grupo se nos vino a la cabeza la imagen de un pintor (hombre) pintando a una modelo mujer. Más de la mitad de la clase, por no decir la mayoría de ella, coincidimos exactamente en la misma escena. El resto de los grupos dibujaron como modelo a un objeto; pero el pintor seguía siendo un hombre. ¿Por qué al pensar en arte se nos viene



directamente la imagen de un pintor? ¿Acaso no han existido mujeres artistas?<sup>2</sup>

La cita que encabeza este apartado reproduce de una manera inequívoca los estereotipos de género dominantes que, en pleno siglo XXI, continúan interiorizados en el imaginario artístico colectivo generacional. El sondeo inicial parecía pronosticar lo predecible. De los 64 participantes en esta pequeña investigación llevada a cabo durante el curso académico 2021-2022, en el transcurso del primer cuatrimestre, donde se solicitó la representación visual de “un taller con artista y modelo”<sup>3</sup>, más del 75 % tuvieron una respuesta común. Pese a que el enunciado sugerido no connotaba masculino para el término artista y femenino para modelo, el resultado arrojó en un porcentaje elevado (Figura 1), la presunción de que el artista es varón y que la modelo es mujer.

Las imágenes representadas como oposiciones binarias identificaron la actividad artística –inclinándose, en gran medida, por la disciplina pictórica–

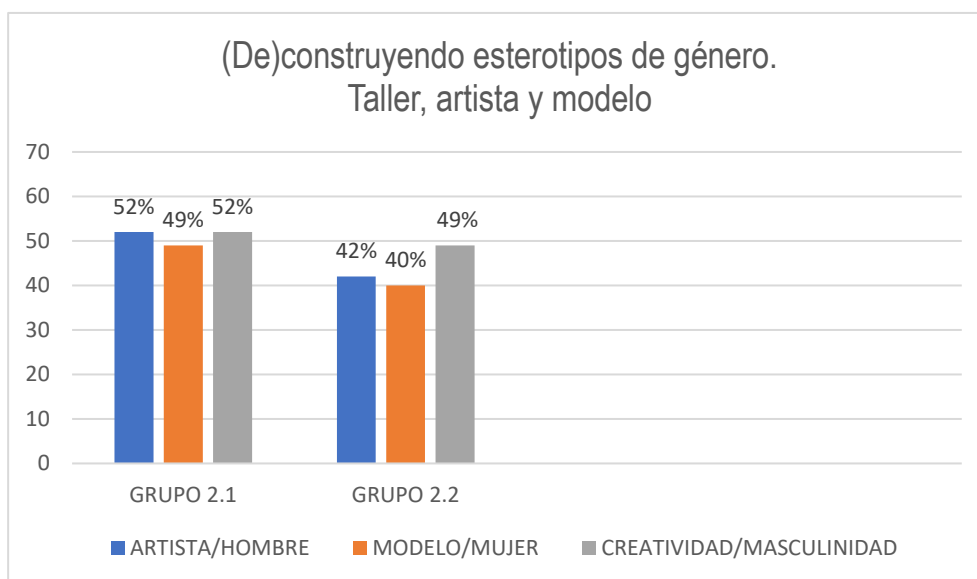


Figura 1. (De)construyendo estereotipos de género. Taller, artista y modelo. Curso académico 2021-2022. Estudio realizado en el Grado de Educación Primaria. Grupo 2. Asignatura de Educación de las Artes Visuales y Plásticas. Fuente: elaboración propia

<sup>2</sup> Reflexión grupal efectuada por 8 componentes (siete de los cuales eran mujeres y uno varón) integrada dentro del trabajo teórico-reflexivo correspondiente al tema 1 de la materia impartida. Curso académico 2021-2022. Grupo 2.

<sup>3</sup> Esta práctica ha tomado su ejemplo de la propuesta recogida por Bea Porqueres (1995) en el capítulo “Artistas y modelos, estereotipos de género” de *Cuadernos para la coeducación. Diez siglos de creatividad femenina. Otra Historia del Arte*.

con el sujeto/hombre, mientras que el acto pasivo de posar fue visto como una actividad exclusivamente femenina.

Al mismo tiempo, se invitó a que describieran la personalidad de artista ideado, e incluso, a citar algún referente artístico que aflorara en sus mentes al oír la palabra Arte. En un instante, la pizarra del aula-laboratorio de Plástica no sólo se vio marcada con los nombres de los sobresalientes maestros de la forma asociados al “cliché del gran pincel masculino” (Nochlin, 2022: 347) desde Velázquez hasta Dalí, Goya, Renoir o Picasso, sino también con conceptos y expresiones (mujer desnuda, pose sensual, canon de belleza tradicional, diván, lienzos, pinceles, caballete, clase de arte, taller de pintura, típico pintor, bohemio y con talento) donde volvieron a emerger ideas culturalmente estereotipadas sobre el papel desempeñado por las mujeres en las artes: de un lado, la percepción del género femenino como objeto de contemplación; y, de otro, la identificación de creatividad con masculinidad viril.

Resulta curioso comprobar cómo en esta opaca superficie del encerado, reservada a escribir o dibujar, se hace visible con tanta transparencia la eficacia del patriarcado. Esta estructura jerárquica, discursiva e ideológica ha logrado convertir a lo largo de milenios en una norma natural que las mujeres ocupen una posición subordinada con respecto a los hombres. Sorprende más aún, el hecho de que las aulas de la Facultad de Ciencias de la Educación estén conformadas en su práctica totalidad de estudiantes mujeres.

Tampoco conviene dejar de lado las pertinentes observaciones formuladas en las penúltimas líneas de la reflexión colectiva mencionada. Los interrogantes apuntan algunas de las formas en que ha operado el sexismo dentro del marco de la enseñanza de las artes, donde la contribución de las mujeres, cuando no es directamente ignorada, queda minimizada e interpretada de manera sesgada. Al reconsiderar la última pregunta nadie debería sostener, a decir verdad, que no ha habido mujeres pintoras o escultoras o arquitectas y, realmente, la cuestión habría de volverse a redactar desde otra mirada más crítica. Si existe constancia de artistas en todas las épocas de la historia del arte occidental, ¿por qué no han figurado en el aula de Educación Artística a lo largo de mi aprendizaje académico?

La ausencia de las artistas y de obras hechas por mujeres en los manuales, libros de texto y los fondos de los museos ha propiciado una construcción

del conocimiento basado en la desigualdad. Con el propósito de poner en tela de juicio la historia del arte en cuanto “sistema de representación que ha construido un campo visual para la disciplina en la que las inscripciones femeninas han sido invisibilizadas mediante la exclusión o el olvido” (Pollock, 2022), habría de proponerse la incorporación de un corpus bibliográfico que permita reexaminar de otra forma el pasado de la creación artística.

Las fuentes bibliográficas consultadas con referencias a historiadoras e investigadoras en estudios de género como Linda Nochlin, Rozsika Parker y Griselda Pollock, sin olvidar a nivel nacional los nombres de Estrella de Diego, Bea Porqueres, Patricia Mayayo y Victoria Combalía, ha sido clave en el traspaso de esa visión monolítica que ha venido ofreciendo la historiografía del arte oficial a otra mucho más actualizada y comprometida con el pensamiento feminista. Entre ellos, cobra especial relevancia el celeberrimo artículo que Linda Nochlin publicó para *ArtNews* en 1971: “Why Have There Been No Great Women Artists?” Este breve ensayo, cuyos razonamientos y conclusiones continúan hoy en día estando vigentes, contribuyó de manera decisiva a demostrar la importancia del arte y de su interpretación para la política de la cultura (Phelan, 2005).

El compendio de este aparato teórico ha significado la apertura hacia otras vías de conocimiento, favoreciendo nuevos interrogantes en el alumnado universitario. Tras la fase de revisión y discusión crítica de textos científicos y materiales de orientación feminista se constata la eficacia de las estrategias llevadas a cabo, facilitando el intercambio crítico y constructivo de ideas alejadas de visiones androcéntricas.

*Módulo 2.* Itinerarios de protagonismo femenino para reinterpretar el arte desde la práctica analítica. De la mirada a la apreciación artística.

Se dispone de la obra de arte como punto de partida de nuestro proyecto en este espacio con un objetivo primordialmente actitudinal, más que instructivo. El planteamiento didáctico sienta sus bases en una tipología de actividades que pretenden no sólo constituir un canal de intermediación comunicativa artística, sino a su vez ser un instrumento catalizador en la apreciación como ejercicio básico que encamine hacia el juicio estético.

Percibir formas visuales, imágenes, objetos culturales, de modo consciente, supone ir más allá de la mera mirada y, en consecuencia, exige una observación razonablemente activa (Gil, 2002). Este *saber mirar* viene

establecido por el orden de una sucesión de acciones: ver, reconocer, pensar, interpretar, valorar y resignificar. En la consecución de este proceso de exploración sobre y a través del arte se contempla, ante todo, la integración de las dimensiones productiva e interpretativa, recurriendo a lo que Aguirre (2002) denomina *producción comprensiva*.

A tal efecto, se han puesto en uso dos metodologías de interpretación del arte para educar la mirada, que integran ejercicios de percepción, creatividad, pensamiento y experiencia. Por una parte, las llamadas “Estrategias de Pensamiento Visual” (VTS), con las que, de manera inicial, se ha pretendido “facilitar el acercamiento a las imágenes y obras de arte, a través del diálogo y de la observación, con el fin de interpretar, construir significados y descubrir nuevos conocimientos” (Zepeda, 2015). Y, por otro lado, aquella desarrollada por el proyecto Cero en la Universidad de Harvard en los años 90 a través de un formato con cinco opciones de preguntas<sup>4</sup>, que ha contribuido a potenciar habilidades de pensamiento como la exploración visual y reinterpretación frente a la obra de arte desde diferentes niveles de profundidad, proporcionando además un cauce favorable para esa práctica analítica con la que reformular el papel de lo ideológico en las artes visuales.

Partiendo del análisis centrado en la aplicación de este último método, se concluye que las ventanas de diálogo que arrojan resultados más significativos a la investigación llevada a cabo en el *módulo 2*, corresponden a tres puntos de acceso específicos: *el estético*, a través del cual se responde a las características físicas externas y a los aspectos sensoriales de un tema u obra de arte; *el experiencial*, en el cual se responde a un tema u obra de arte mediante acciones que involucran lo corporal; y *el narrativo*, por medio del que se responde a los elementos asociados a la historia de un tema u obra de arte, tales como las acciones ilustradas en una pintura o la biografía del artista que la elaboró (Tishman, 2003). Ante preguntas, como la que sigue: Teniendo en cuenta las historias que has descubierto, ¿qué has aprendido al observar esta obra de arte? ¿Has aprendido algo acerca de tu propia historia de vida, o de la de otros?, registrada en la ventana Narrativa, el alumnado muestra una aparente tendencia a ofrecer

---

<sup>4</sup> QUESTs (Questions for Understanding, Exploring, Seeing and Thinking-Preguntas para entender, explorar, ver y pensar) es considerado uno de los recursos de preguntas más utilizados en la mediación en museos de arte. Se basa en cinco grupos de preguntas reunidos a partir de un conjunto de puntos de acceso: estético, experiencial, lógico-cuantitativo, filosófico y narrativo.

respuestas concurrentes hacia los aspectos menos tangibles de la expresión artística y su significado. Se corrobora dicha información examinando los datos recogidos en el gráfico previo (Figura 2):

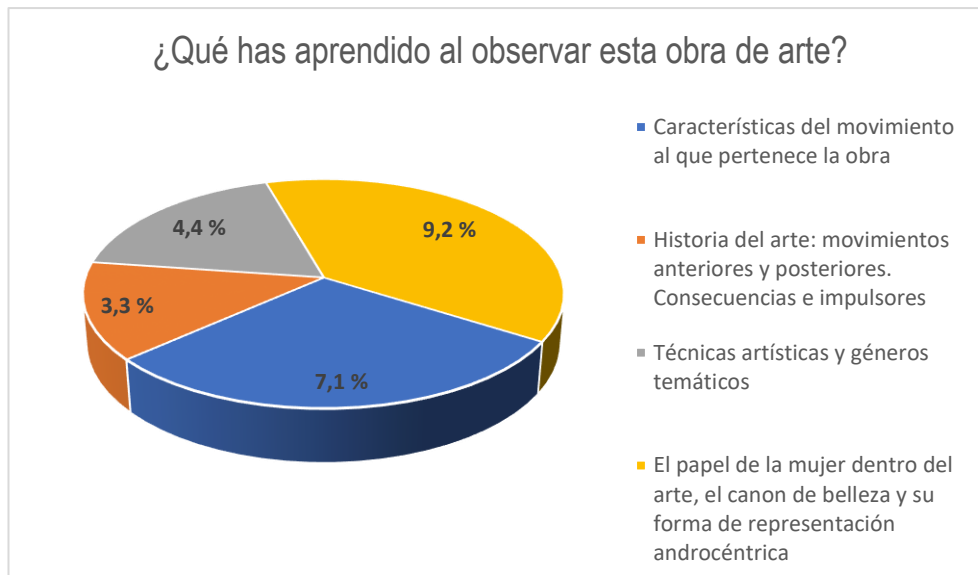


Figura 2. Aplicación del método MUSE QUESTs. Pregunta número 10, acceso de diálogo Narrativo. Curso académico 2021-2022. Estudio realizado en el Grado de Educación Primaria. Grupo 2. Asignatura de Educación de las Artes Visuales y Plásticas. Fuente: elaboración propia

Respecto al segundo interrogante formulado, en términos generales, las opiniones recabadas son fiel reflejo de que los docentes siguen trabajando bajo esquemas prefabricados, manifestando, por ejemplo, lo interiorizado que tienen el canon de belleza hegemónico y, un gusto estético acomodado sobre los cimientos del “confort visual”, que induce a escoger una obra, “fácil de admirar”, en función de sus cualidades formales. Por otra parte, pese a advertir cierta reticencia a hablar sobre arte, hay que anotar, sin embargo, el interés suscitado por lo que para ellos representó esta ruptura del esquema interpretativo.

Si durante el curso académico de 2020-2021 se dispuso de un museo virtual femenino<sup>5</sup>, que hubo de encontrar su inspiración en aquel laboratorio poético imaginado por Griselda Pollock (2010) en su ensayo *Encuentros en el*

<sup>5</sup> Entre las obras escogidas por la docente en calidad de mediador-educador para la consecución del ejercicio se pueden diferenciar: *Retrato de Antonietta Gonsalvus* (1575) de Lavinia Fontana, *Juzgando un día de trabajo* (1883) de Anna Anche, *Los espíritus de las calabazas descienden de los cielos* (2015) de Yayoi Kusama, *Untitled Film #* (1978) de Cindy Sherman y *De la serie Space* (1977) de Francesca Woodman.

*museo feminista virtual*, donde reconstruye las complejas conexiones entre feminidad, modernidad y representación; en el transcurso de 2021-2022 se hubo de ofrecer la alternativa de elección de una obra perteneciente a uno de los recorridos temáticos ofrecidos por el Museo Thyssen Bornemisza en este enlace <https://www.museothyssen.org/visita/recorridos-tematicos> o la enciclopedia online de bellas artes Historia/Arte (<https://historia-arte.com/movimientos>).

Los criterios de selección de las obras estuvieron determinados por la contraposición de dos disyuntivas: 1. Mujeres como sujetos de la representación visual; y, 2. Mujeres como sujetos creadores. Se constata que el 90% de las imágenes escogidas (Figura 3) correspondieron a creaciones realizadas por pintores, situando al espectador/a ante una mirada androcéntrica que objetualiza a la mujer mostrándola como un objeto visual. Es decir, adoptando la expresión de John Berger (2016), “los hombres actúan y las mujeres aparecen”. En efecto, este tipo de representaciones habrían de subrayar según Mayayo (2003), que hizo suyas las apreciaciones de Berger en su libro *Ways of Seeing*, “la asimetría existente entre el varón, educado como sujeto-que-mira, y la mujer, definida como objeto-para-ser-mirado”.

Autor/a	Obra	Movimiento	Género temático
Sandro Botticelli	<i>El nacimiento de Venus</i> (1484)	Quattrocento (1400-1500)	Mitológico
Jan Van Eyck	<i>El matrimonio Arnolfini</i> (1434)	Renacimiento del Norte de Europa (1400-1600)	Retrato
François Boucher	<i>Diana saliendo del baño</i> (1742)	Rococó (1720-1780)	Mitológico
Jean-Honoré Fragonard	<i>El columpio</i> (1767)	Rococó (1720-1780)	Paisaje
John Everett Millais	<i>Ofelia</i> (1852)	Pre-Rafaelistas (1848)	Literario
Gustav Klimt	<i>Dánae</i> (1907)	Art-Nouveau (1890-1905)	Mitológico
Max Beckmann	<i>Quappi con suéter rosa</i> (1932 - 1934)	Pintura europea. Nuevo Orden (s. XX)	Retrato
Jann Haworth	<i>Donuts, Coffee, and Comics</i> (1962)	Pop-Art (1955-1980)	Bodegón

Figura 3. Itinerarios de protagonismo femenino para reinterpretar el arte desde la práctica analítica. De la mirada a la apreciación artística. Listado de autores/as y obras seleccionadas en el *módulo 2*. Curso académico 2021-2022. Estudio realizado en el Grado de Educación Primaria. Grupo 2. Asignatura de Educación de las Artes Visuales y Plásticas. Fuente: elaboración propia



La variedad de las producciones artísticas arroja además una clara disposición del alumnado a establecer una jerarquización en la que las artes tradicionales son el paradigma, decantándose en su mayor parte por formas de expresión canónicas como la pictórica y, patrones estilísticos oscilantes entre el realismo y la figuración con un alto grado de iconicidad.

La percepción de la figura femenina aparece simbolizada mediante múltiples parámetros iconográficos: como una Venus celestial, cuyo delicado cuerpo desnudo emerge de la cocha que la conduce a la orilla, como en el conocido cuadro del florentino Sandro Botticelli; como la joven Giovanna Cenami de los Esposos Arnolfini de Jan Van Eyck; como la sensual Dánae en la versión contemporánea de Gustav Klimt; como una ninfa, con una piel que parece empolvada y maquillada más que desnuda, en *Diana saliendo del baño* del pintor francés François Boucher; como la joven columpiándose en la escena galante de Fragonard o como la Ofelia yacente entre plantas y flores de Millais. A pesar de las variaciones de estilo, escuelas pictóricas o escenas narrativas, de carácter literario o mitológico, la representación del cuerpo femenino en estos heterogéneos escenarios funciona como “objeto destinado a la mirada de un espectador/propietario de sexo masculino que se encuentra fuera del cuadro” (Berger, 2016).

Durante los dos bienios evaluados se ha podido constatar la validez del método MUSE QUESTs ante el proceso de ver y apreciar la obra de arte, advirtiéndose una serie de indicadores comunes que, de modo global, se reitera en gran parte de los participantes. De un lado, el estudiantado muestra preferencias y gustos estéticos ante el hecho artístico dentro de la tradición canónica. En cuanto a la cualificación de las obras de arte como tales, el criterio generalizado se concentra en el gusto personal, el valor material, el canon de belleza y la perfección.

Asimismo, el alumnado describe con fluidez cualidades externas y contenidos. Se aprecia cómo las descripciones van aumentando en calidad de conceptos a medida que se profundiza más. Y, por último, se reconocen los objetos artísticos a través de un vocabulario común, que deja entrever sus conocimientos sobre las artes, en contraste con las enseñanzas recibidas en el área visual y plástica. Entre las palabras clave, que con más frecuencia aparecieron en el glosario terminológico registrado, se destacan: arte, historia del arte, artista, obra de arte, movimientos artísticos, pintura, exposición, educación, estética, creatividad, representación, desnudo y

mujer. Después de la fase inicial de reconocimiento de los productos artísticos, se da paso a etapas posteriores de análisis, síntesis y reconocimiento de estilos. La experiencia que se observa en los estudiantes a través del proceso responde a una progresión lógica, que les conduce a emitir juicios de valor a partir de la reinterpretación artística desde la práctica analítica, a fundamentar sus opiniones estableciendo relaciones entre lo que saben y lo observado, e incluso, hacia una postura más crítica y reflexivamente discursiva ante la necesidad de evidenciar la construcción androcentrista del mundo del arte.

## **5. CONCLUSIONES**

El discurso patriarcal sigue planeando sobre una sociedad que formalmente reivindica la igualdad, pero que continúa perpetuando la desigualdad a través de lo visual. Un examen de la producción pictórica a lo largo de la historia de las artes visuales puede resultar revelador, al proporcionar acceso a un imaginario sobrecargado de estereotipos sexistas. De hecho, esta imagen simbólica se reproduce en toda su extensión de forma reiterativa en el campo del arte, configurando lo que G. Pollock (2010) ha denominado como “patriarchivo”. Este sistema de dominación, impuesto por la vía de lo sensible, habría de conformar un tejido de tópicos y prejuicios de género compartidos a nivel popular. Basta con hacer balance del análisis crítico de las reflexiones formuladas por el alumnado universitario en los módulos propuestos desde el aula de Educación Artística, objeto de este estudio, para comprobar algunas de las formas en que ha operado el sexismo dentro del marco de la enseñanza de las artes, donde la contribución de las mujeres, cuando no es directamente ignorada, queda minimizada e interpretada de modo sesgado.

Los resultados expresados en este documento, sobre los enfoques de la práctica educativa desde la investigación feminista del arte, muestran que las estrategias didácticas, desempeñadas en el espacio universitario desde la asignatura de Educación de las Artes Visuales y Plásticas, han contribuido a un diálogo abierto, promoviendo el intercambio crítico y constructivo de ideas alejadas de miradas androcéntricas. Puede concluirse que, dos de los puntos clave para la despatriarcalización del conocimiento dentro del proceso de enseñanza y aprendizaje artístico ha reincidido, en primer lugar, sobre el análisis crítico de los contenidos narrativos visuales; y, en segundo

lugar, en la revisión de un corpus bibliográfico de pensamiento feminista, coadyuvando notablemente a transformar esa visión tergiversada y desigual amparada por la legitimidad de la disciplina, que de manera incansable parece ser asumida por un sector substancial de la población.

## REFERENCIAS

- Aguirre, I. (2002). "Valorar la experiencia para tantear el futuro de la educación artística". En R. Huerta (ed.) *Los valores del arte en la enseñanza* (pp. 169-174). Universidad de Valencia.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Chadwick, W. (1999). *Mujer, arte y sociedad*. Destino.
- Giné, N. y Parcerisa, A. et al. (2003). *Planificación y análisis de la práctica educativa. La secuencia formativa: fundamentos y aplicación*. Editorial GRAÓ.
- Gil, M.T. (2002). "El arte desde fuera". En R. Huerta (ed.) *Los valores del arte en la enseñanza* (pp. 41-50). Universidad de Valencia.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Ediciones Cátedra.
- Memoria de Verificación (2009-2010) del Título Oficial de Graduado o Graduada en Educación Primaria por la Universidad de Sevilla. Grado en Educación Primaria. Facultad de Ciencias de la Educación. <https://www.us.es/estudiar/que-estudiar/oferta-de-grados/grado-en-educacion-primaria#edit-group-plan1>
- MUSE QUESTs (Questions for Understanding, Exploring, Seeing and Thinking)* (1995). Harvard Graduate School of Education/Project Zero Publications/Project MUSE.
- Nochlin, L. (1971). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En I. Valverde (ed.) (2020) *Situar en la historia. Mujeres, arte y sociedad* (pp. 25-49). Ediciones Akal, S. A.
- \_\_\_\_\_. (2022). *Mujeres artistas. Ensayos de Linda Nochlin*. M. Reilly (ed.). Alianza Editorial.
- Parker, R. y Pollock, G. (1981). *Old Mistresses. Woman, Art, and Ideology*. HarperCollins.

- Phelan, P. (2005). "Estudio". En H. Reckitt (ed.) *Arte y feminismo* (pp. 14-50). Phaidon.
- Pollock, G. (2010). *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Ediciones Cátedra.
- \_\_\_\_\_. (2022). *Diferenciando en canon. El deseo feminista y la escritura de las historias del arte*. Producciones de arte y pensamiento SL.
- Porqueres, B. (1995). *Reconstruir una tradición. Las artistas en el mundo occidental*. Horas y Horas la Editorial.
- Reverter, S. (2022). La perspectiva de género en la educación universitaria de grado. En S. Reverter (ed.) *Experiencias docentes de la introducción de la perspectiva de género* (pp. 9-25). Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.
- Riaño, P.H. (2020). *Las invisibles. ¿Por qué el Museo del Prado ignora a las mujeres?* Capitán Swing Libros, S.L.
- Sciamma, C. (Directora). 2019. *Retrato de una mujer en llamas* [película]. Lilies Films.
- Tishman, S. (2003). "La explicación reflexiva y el examen de las impresiones". En V. Boix Mancilla (ed.) *Abriendo puertas a las artes, la mente y más allá, lecturas sobre el aprendizaje en museos y escuelas* (pp. 29-35). CONACULTA.
- Zepeda, N. (2015, marzo 10). *Estrategias y recursos. Visual Thinking Strategies (VTS) – Estrategias de Pensamiento Visual*. Recuperado de NodoCultura: <https://nodicultura.com/2015/03/10/visual-thinking-strategies-vts/>