



# VAINART

Valores e Interrelación en las Artes



Núm. 7-Año 2025



Editorial Universidad de Sevilla

eus

e-ISSN. 3020-5727

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



Autor: Amalio García del Moral Garrido.

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

**EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

C/ Porvenir, nº 27. 41013 Sevilla Telfs.: 954 487 451 - 954 487 447  
Correo electrónico: eus2@us.es <https://editorial.us.es/>

© Diseño de portada: Grupo de Investigación HUM-791  
© Artículos: Los autores

Esta publicación ha recibido apoyo en la modalidad "Ayudas a revistas" del VII Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla

### **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 Jiménez Paúl (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.

e-ISSN: 3020-5727

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>ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ Y SU APORTACIÓN A LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA SEVILLANA Y ESPAÑOLA.....</b> <i>ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ AND HIS CONTRIBUTION TO THE HISTORIOGRAPHY OF ART IN SEVILLE AND SPAIN</i> <i>Carlos Jiménez Llamas</i>	<b>6</b>
<b>EL ERROR COMO OPORTUNIDAD DE APRENDIZAJE EN LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS. UNA REVISIÓN TEÓRICA DESDE LA PEDAGOGÍA Y LAS ARTES VISUALES.....</b> <i>ERROR AS A LEARNING OPPORTUNITY IN ART EDUCATION: A THEORETICAL REVIEW FROM THE PERSPECTIVES OF PEDAGOGY AND THE VISUAL ARTS</i> <i>Salvador Jiménez Sáez</i>	<b>23</b>
<b>INFLUENCIAS DE UNA ESTAMPA DE RUBENS EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVIII: UNA PINTURA DEVOCIONAL DONADA A LA IGLESIA DE SANTIAGO DE UTRERA.....</b> <i>RUBEN'S PRINT INFLUENCES IN 18TH-CENTURY SEVILLE: A DEVOTIONAL PAINTING DONATED TO THE CHURCH OF SANTIAGO DE UTRERA</i> <i>Juan Carlos Hernández Núñez</i>	<b>44</b>
<b>DE SANTA ANA A SANTACATALINA: RELACIONES HISTÓRICAS DE DOS HERMANDADES SACRAMENTALES SEVILLANAS.....</b> <i>FROM SANTA ANA TO SANTA CATALINA: HISTORICAL RELATIONSHIPS BETWEEN TWO SACRAMENTAL BROTHERHOODS IN SEVILLE</i> <i>Amparo Rodríguez Babío</i>	<b>63</b>
<b>PRINCIPIO Y FIN DE LA PRIMERA CIRCUNNAVEGACIÓN DEL MUNDO (1519-1522). LEMANES Y PRÁCTICOS DEL RÍO Y DE LA BARRA.....</b> <i>BEGINNING AND END OF THE FIRST CIRCUNNAVIGATION OF THE WORLD (1519-1522). RIVER AND BAR LEMANS AND PILOTOS</i> <i>Manuel Romero Tallafigo</i>	<b>77</b>
<b>MISCELÁNEA</b>	

<b>ENRIQUE VALDIVIESO, HISTORIADOR DEL ARTE Y PROMOTOR DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO SEVILLANO.....</b> <i>ENRIQUE VALDIVIESO, ART HISTORIAN AND PROMOTER OF SEVILLE'S ARTISTIC HERITAGE</i> <i>Andrés Luque Teruel y Alicia Iglesias Cumplido</i>	<b>115</b>
<b>LA SEMILLA INFINITA: EL LEGADO DE LOLA GONZÁLEZ, MAESTRA DE LA PALABRA.....</b> <i>THE INFINITE SEED: THE LEGACY OF LOLA GONZÁLEZ, MASTER OF WORDS</i> <i>Manuel Ángel Vázquez Medel</i>	<b>124</b>
<b>IN MEMORIAM. ALFONSO CARLOS ORCE VILLAR.....</b> <i>IN MEMORIAM. ALFONSO CARLOS ORCE VILLAR</i> <i>Equipo editor Revista VAINART</i>	<b>134</b>
<b>LISTADO DE REVISORES</b>	<b>138</b>





## Carlos Jiménez Llamas

Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional de la Junta de Andalucía (España)

<https://orcid.org/0009-0006-6736-3297>



email: [cjimlla839@g.educaand.es](mailto:cjimlla839@g.educaand.es)

# ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ Y SU APORTACIÓN A LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA SEVILLANA Y ESPAÑOLA

ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ AND HIS  
CONTRIBUTION TO THE HISTORIOGRAPHY OF ART IN  
SEVILLE AND SPAIN

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.01>

e-ISSN:3020-5727 . Núm. 7 -- Año 2025. pp: 7-22

Recibido el : 11-11-2025

Aceptado el : 22-11-2025

Como citar este artículo

*Jiménez Llamas, C., (2025). Enrique Valdivieso y su aportación a la historiografía artística sevillana y española. VAINART,(7), 07-22 <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.01>*

**Resumen:**

El presente trabajo pretende dar a conocer la aportación historiográfica, científica y bibliográfica del historiador del Arte Enrique Valdivieso González (Valladolid, 1943-Sevilla, 2025). Su labor investigadora se desarrolla a la par que su profesión docente desde los comienzos de los años 70 hasta el 2025, año de su malogrado fallecimiento junto a su esposa Carmen. El autor que nos ocupa, a través de su legado nos da cuenta de la importancia de la escuela sevillana de pintura e igualmente he de destacar en este artículo su labor insaciable e incansable en la conservación del Patrimonio Histórico-Artístico, así como el empeño de Enrique Valdivieso por recuperar las obras expoliadas durante la Invasión francesa, asunto que ha luchado hasta sus últimos días, después de llevar una década jubilado de su cátedra y de sus clases magistrales en las aulas de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla. Sirva este artículo In Memoriam de Enrique Valdivieso y Carmen Martínez.

**Palabras clave:** Historiografía, pintura, Sevilla, barroco, Valdivieso, Murillo, arte

**Abstract**

This work aims to present the historiographic, scientific and bibliographical contribution of the art historian Enrique Valdivieso González (Valladolid, 1943 - Seville, 2025). His research work developed alongside his teaching profession from the beginning of the 70s until 2025, the year of his unfortunate death with his wife Carmen. The author in question, through his legacy, makes us aware of the importance of the Sevillian school of painting and I must also highlight in this article his insatiable and tireless work in the conservation of the Historical-Artistic Heritage, as well as the efforts of Enrique Valdivieso to recover the works looted during the French Invasion, an issue that he has fought until his last days, after having been retired for a decade from his professorship and from his master classes in the classrooms of the Faculty of Geography and History of the University of Seville. Serve this article In Memoriam of Enrique Valdivieso and Carmen Martínez.

**Key words:** Historiography, painting, Seville, Baroque, Valdivieso, art

*“Ha sido una pérdida enorme por muchos motivos. En primer lugar, porque era un profesor muy querido, muy querido por todos los alumnos y muy querido también por los compañeros, entonces esa pérdida humana evidentemente prevalece sobre todo”. (Luque, A., 2025).*

Así comenzaba el catedrático de Historia del Arte Andrés Luque Teruel para un programa de Televisión. Son muchas las muestras de cariño y afecto de todas aquellas personas que hemos tenido el privilegio de tenerlo como profesor en la Universidad de Sevilla, y de recibir su enseñanza y su forma de ver el Arte. Siempre he pensado que cuando me introduzco dentro de una pintura, es porque Enrique Valdivieso nos enseñó a muchos a saberlo hacer. Aún resuena en mi cabeza “ha obtenido usted sobresaliente cum laude” que el profesor pronunció aquel día en el Aula Carriazo de la Facultad de Geografía e Historia, ya que le tocó ser presidente de mi tribunal de la tesina del Doctorado, junto a Alfredo J. Morales, a Juan Carlos Hernández Núñez y Mercedes Fernández Martín.

Y por el afecto que siempre le he tenido, me dispongo a hacer un breve recorrido por su historiografía básica, para que sirva de ayuda a futuros historiadores del arte a comprender mejor la pintura sevillana y española.

Enrique Valdivieso es una de las figuras más importantes en el estudio y en la investigación en el campo de la historia del arte español moderno y contemporáneo, centrándose sobre todo en la obra pictórica. Su compromiso por la salvaguarda y la protección del Patrimonio Histórico-Artístico es insaciable, como demostró en su empeño de restauración y conservación de las tablas de Pedro de Campaña del retablo de Santa Ana de Sevilla, en el barrio de Triana. Años más tarde, por este hecho fue nombrado hijo adoptivo del barrio de Triana por el Ayuntamiento de Sevilla, donde le reconocía el éxito en este empeño.

Sus estudios han permitido redefinir la interpretación del Barroco sevillano y rescatar del olvido a numerosos artistas. Este artículo analiza su aportación historiográfica, su metodología y el impacto que ha tenido su obra en la comprensión del arte del Siglo de Oro y de otros estilos.



## CONTEXTO HISTORIOGRÁFICO

La producción académica de Enrique Valdivieso se enmarca en una etapa decisiva para la renovación de la historiografía artística en España. A partir de la segunda mitad del siglo XX, la disciplina experimentó un cambio profundo: los estudios centrados en juicios estéticos o descripciones generales dieron paso a una investigación más rigurosa, sustentada en la documentación, el análisis de archivo y la aplicación de criterios científicos al estudio del arte.

Dentro de este contexto, Valdivieso destacó por su esfuerzo en fundamentar de forma sustentada investigaciones en fuentes primarias y por su defensa de la pintura sevillana, a la que reconoció como una de las escuelas más ricas y diversas del Barroco europeo. Su trabajo permitió valorar a numerosos artistas que antes habían sido peor considerados y contribuyó a proyectar internacionalmente la importancia de Sevilla como un centro esencial de creación artística durante los siglos XVII y XVIII. (Valdivieso, E., 1992)

Enrique Valdivieso González, nació en Valladolid el 9 de febrero de 1943. En esta misma ciudad castellana creció y realizó sus estudios en Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid. Su pasión por el Arte le llevó a realizar una tesis de licenciatura ya relacionada con la obra pictórica, titulándola concretamente *“La pintura en Valladolid en el siglo XVII”*. Más tarde, bajo la dirección del prestigioso Catedrático de Historia del Arte, Juan José Martín González, de la misma Universidad, se doctoró haciendo una tesis titulada *“La pintura holandesa del siglo XVII en España”*, (Illán, M., 2025).

Aunque demos un salto considerable en su biografía, nos centramos ahora en su labor como docente en la Universidad de Sevilla, ya que es donde ha llevado a cabo su exitosa y presumible labor investigadora, transmitiendo a miles de estudiantes, desde su cátedra obtenida en 1982, su pasión por el Arte.

## METODOLOGÍA

La metodología desarrollada por el catedrático Enrique Valdivieso González en sus investigaciones sobre la Historia del Arte se fundamenta en un riguroso análisis documental y estilístico. La mayor parte de su producción está orientada a la comprensión, principalmente, de la pintura sevillana desde los siglos en los que comienza el Renacimiento hasta la actualidad. Valdivieso utiliza un método empírico a la vez que divulgador, donde su análisis exhaustivo de la obra puede

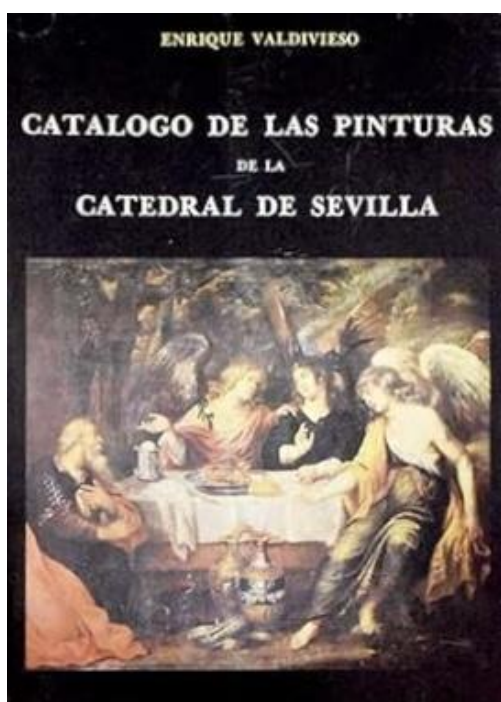
llegar tanto a la lectura de un erudito en la materia como a un adolescente que estudia bachillerato. Su enfoque combina el estudio directo de las obras junto con la labor investigadora de archivos. Éstos pueden ser parroquiales, de protocolos, notariales, municipales, históricos, militares, privados, nobiliarios, etc., buscando siempre la fidelidad y oficialidad del documento certificado por el propio autor o por el mecenas. Igualmente, como buen historiador del arte ha hecho uso de la atribución, como buen entendido y erudito en el tema, esta metodología, menos fidedigna, la ha llevado a cabo con un carácter empírico, usando siempre el examen formal y técnico de la obra, el uso de la observación directa, así como su contextualización histórica, religiosa, política, social y económica en la que se han desenvuelto los artistas.

Es importante resaltar, que Enrique Valdivieso ha usado más el método científico en la autoría que el de la atribución, pero como buen historiador del arte nunca ha caído en la trampa de la atribución a cambio de nada, sino al contrario, su catalogación ha sido siempre con el uso de las fuentes historiográficas de la Historia del Arte.

Es cierto, que la mejor fuente que ha tenido Valdivieso, ha sido el contacto directo con la obra. Aún recuerdo, aquella vez que llamé a su despacho de la segunda planta del Departamento de Historia del Arte, con balcón a la calle San Fernando. Y con una voz con un acento mitad castellano, mitad sevillano, le pedí que me mirara un cuadro de una Santa Rosa de Lima que habíamos analizado, Alfonso Orce y yo, de una familia jerezana que vivía cerca de la Catedral de la misma ciudad. Le comenté, que donde estaba la firma, en color rojo magenta, el lienzo estaba entrecortado y muy deteriorado; seguidamente me comentó que era una iconografía muy usada en el siglo XIX y que a lo largo de ese siglo había muchos autores que copiaban hasta la saciedad este tipo de postulados iconográficos, siguiendo la estela de Murillo. Así fue, que cuando Enrique Valdivieso vio la obra, cara a cara, tardó un minuto en datar de quien era el cuadro, que era de un seguidor de Murillo, decimonónico, y que tenía otras obras en la Catedral de Sevilla, en la Catedral de Jerez e incluso en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. La autoría del cuadro, acertada por el propio Catedrático en ese momento, me la guardo para un futuro artículo.

## APORTACIONES BIBLIOGRÁFICAS

Para realizar un enfoque exhaustivo de la obra de Enrique Valdivieso, tendríamos que rellenar muchas páginas y analizar de forma pormenorizada cada una de sus obras y la aportación a las Fuentes de la historia de la pintura española. Por tanto, al tratarse de un artículo, vamos a extraer e inventariar de forma cronológica sus libros o artículos más relevantes, llevando a cabo una breve reseña de lo que contiene cada uno ellos.



Portada del Libro. Editorial Server Cuesta

De los primeros libros de su dilatada carrera como investigador, vamos a destacar tan sólo algunos, como el de Juan de Róelas de 1978 o el Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla, donde dio a conocer obras de artistas desconocidos hasta el presente, y que fueron pintores de las escuelas de Zurbarán o de Murillo.

Entre las obras, también más representativas de Enrique Valdivieso se encuentra *La pintura sevillana del siglo XIX* (1981), donde contribuye a situar a Sevilla en un marco decimonónico, dándole un lugar primario junto a Madrid. Como ciudad con corrientes románticas, neoclásicas, costumbristas y con características propias, le hace presumir en esta época de un elenco amplio de pintores. Éstos, comenzaban a abandonar el academicismo que les había inculcado las instituciones que ya se ubicaban en la ciudad. El estilo barroco que tanta vida dio a la ciudad corría ya hacia nuevas corrientes generadoras de los primeros ambientes pre-vanguardistas.

Aunque, editadas en muchísimas ocasiones, en 1981 sale a la luz, a propuesta de edición por parte de la Diputación provincial de Sevilla, una obra colectiva sobre la Guía artística de Sevilla y su provincia. Una obra de obligada visualización para cualquier historiador del arte de la provincia de Sevilla, un catálogo y estudio pormenorizado del patrimonio histórico-artístico de la provincia de Sevilla.

Los investigadores para esta edición fueron, Alfredo J. Morales, Juan Miguel Serrera, María Jesús Sanz y Enrique Valdivieso, todos eruditos en sus parcelas

académicas y ámbitos de estilos artísticos, todos catedráticos de historia del arte de la Universidad de Sevilla. El propósito o finalidad fue documentar y describir los monumentos, obras y conjuntos artísticos más relevantes de la capital y describir los municipios de la provincia, desde la Antigüedad hasta la época contemporánea. Este libro se ha empleado a lo largo de los años como consulta, como inventario principal, como un trabajo pionero en la investigación de sus obras de arte.

Se estructura en diferentes partes. Destacando primero la ciudad de Sevilla y una segunda parte dedicada a la provincia, organizada por comarcas o partidos judiciales. En ella se destaca tanto la arquitectura religiosa, civil, palaciega; la pintura y escultura con descripciones interesantes sobre las obras más relevantes; igualmente se hace un recorrido por el urbanismo, los conjuntos históricos y las artes suntuarias, cerámica, mobiliario litúrgico, retablos, etc.

En 1984, aunque reeditado en varias ocasiones por Espasa-Calpe, Enrique Valdivieso colabora junto a los historiadores del arte Camón Aznar y Morales Marín en el número XXVII de la Historia General del Arte de Summa Artis. En esta obra, Valdivieso se separa de la pintura, y se adentra en la arquitectura del siglo XVIII, ya que fue el apartado que le tocó elaborar para este compendio o enciclopedia del Arte, que de una forma divulgadora y de lectura amena ha llegado a muchas casas y familias españolas, al igual que ha sido siempre manual cotidiano y diario de los estudiantes de la licenciatura, ahora grado, de Historia del Arte.

Valdivieso comienza con la muerte de Carlos II las transformaciones políticas y culturales de los Borbones y como influyen decisivamente en la práctica arquitectónica. Como ejercen de mecenas a nuevos arquitectos llegados de Francia e Italia que van a introducir nuevos modelos, nuevos criterios en el orden, proporción y racionalidad. Como en las primeras décadas del siglo, persisten los modelos barrocos castellanos y andaluces heredados del siglo XVII. Por una parte, en Castilla, se va a mantener la sobriedad clasicista donde resalta el ornamento exuberante; en Andalucía, la decoración se hace más rica y colorista, sobre todo con arquitectos como la familia Figueroa, que nos van a dejar fachadas monumentales.

Seguidamente, va a resaltar el gusto académico a mediados del siglo XVIII, impulsado mayormente por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que fue fundada en 1752. Resalta la figura de Ventura Rodríguez, como artífice

de lo barroco en transición a lo académico, el fiel reflejo entre la tradición y la modernidad.

Por último, Valdivieso subraya el papel de los arquitectos extranjeros que van a venir a trabajar a España al servicio de la monarquía, dando lugar a una nueva imagen del poder de los Borbones. El mecenazgo real va a impulsar no sólo proyectos palaciegos, sino también una reforma urbanística que va a acabar generando una arquitectura de Estado al servicio de la monarquía. Con ello, vienen ideas nuevas que se consolidan con un nuevo lenguaje, con la razón, con la proporción y armonía, recuperando los elementos arquitectónicos de la Antigüedad clásica. (Camón, J., Morales, J.L., Valdivieso, E., 1984)

La *Historia de la pintura sevillana, Siglos XIII al XX* de 1986, es una obra monumental, básica en la bibliografía histórico-artística y de imprescindible consulta. (Hernández, J. 1996). Valdivieso nos ofrece en esta obra una visión global de la escuela sevillana de pintura. Resalta como esta ciudad se convierte no sólo en el puerto de Indias, sino que culturalmente va a ser de los principales focos pictóricos de España e incluso de Europa. El estudio de esta obra va a combinar el análisis de las obras, desde los histórico, trascendental, talleres, mecenazgo, contextos políticos-sociales, etc. Desde los orígenes medievales con raíces en la tradición flamenca e italiana, como centros más importantes y como influyen en los espacios nuevos que se están llevando a cabo en la Sevilla cristiana medieval, partiendo del centro principal que es la Catedral hasta el resto de los edificios mudéjares nuevos que se estaban levantando en la ciudad.

Como antes he citado, con el comercio americano, Sevilla se va a encontrar un florecimiento artístico, una globalización pictórica que aún hoy resuena en el Nuevo Continente, que tomó las influencias de la riqueza artística sevillana. Valdivieso destaca del Renacimiento a varios autores que beben de la hibridez de lo flamenco y lo italiano, en figuras como Alejo Fernández, Pedro de Campaña, Luis de Vargas o Alonso Vázquez, entre otros.

Valdivieso llega al núcleo o bloque principal del libro destacando las figuras barrocas de los grandes maestros como Francisco de Zurbarán, Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal, analizando los encargos eclesiásticos, los talleres y gremios, así como la proyección internacional de estos artistas que le dieron nombre y fama a la escuela de pintura sevillana.

Y, por último, resalta que tras el gran momento de esplendor se entra en un periodo de decadencia, por la pérdida de la originalidad e igualmente por coincidir con un tiempo político-social algo convulso, donde Europa comienza

a abandonar el Antiguo Régimen y se inmiscuye de todos estos asuntos, lejano del mecenazgo que proporcionó la Iglesia y el Estado.

La última parte del libro, hace un repaso del romanticismo y el costumbrismo, que en Sevilla retoma el impulso o gloria anterior, gracias a los viajeros extranjeros. Así, vemos como pintores como José Domínguez Bécquer, Manuel Cabral Bejarano, Antonio María Esquivel y otros revitalizan el panorama artístico de la ciudad.

Valdivieso destaca que el siglo XX, va a dar continuidad a lo acontecido culturalmente en el XIX, caracterizado por el encargo del coleccionista extranjero, que busca una narrativa colorista, de luz, de iconografía costumbrista, de género, del mundo local, etc.

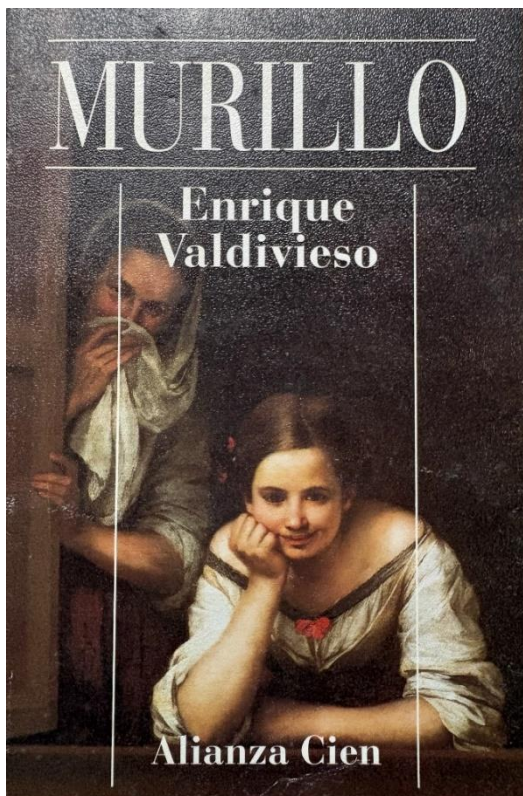
Son varias las obras que Enrique Valdivieso le va a dedicar a Murillo, uno de los artistas más importantes que ha dado la Historia de la pintura española, entre las que podemos destacar, no sólo las obras monográficas en libros, sino también las exposiciones y catálogos de las mismas se ha hecho por parte del autor que nos ocupa.

Pero, vamos a resaltar aquí la que editó en 1991, titulada “*Murillo: sombras de la tierra, luces del cielo*”. Al igual que a Murillo se le conoce mayormente por sus Inmaculadas, a Valdivieso se le conoce por sus conocimientos sobre Murillo. Posiblemente, el pintor sevillano nunca se imaginó que casi cuatro siglos después otra persona estudiaría de una forma tan entusiasta y exhaustiva su obra, su estilo, su temática de niños, pícaros, vírgenes, vida de Santos, etc.

En 1994, sale a la luz un libro de síntesis sobre Murillo, un libro para llevar en el bolsillo, para cuando uno viaja, editado por Alianza, donde Enrique Valdivieso hace un repaso por la obra del afamado autor. Aquí destaca precisamente su fama, antes y después de su muerte, contextualizada en una Sevilla de marcado decaimiento económico y de gran postración, que lejos estaba de la ciudad comercial contextualizada con América y con el resto de Europa.



Valdivieso resalta la figura de Murillo, *“se da el caso curioso de que, en 1700, cuando se realiza el inventario de las colecciones reales españolas, en él*

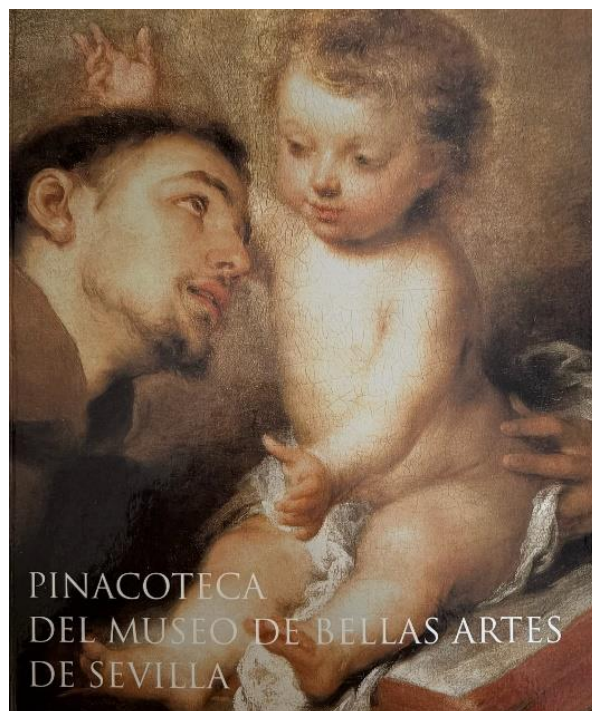


*no figura ningún cuadro de Murillo, dato que revela que el rey Carlos II no llegó a adquirir ningún cuadro suyo. Por el contrario, en Sevilla y en vida del propio artista se dio la circunstancia de que muchas de sus obras fueron adquiridas por extranjeros que las consideraban excepcionales y llevadas a países europeos”* (Valdivieso, E., 1994. P. 56).

En su libro editado en 1991, en *Iconografía de Sevilla, Sevilla pintada*, Valdivieso ofrece una aportación de la iconografía de la ciudad de Sevilla a través de la pintura, rastrea sus fuentes, atribuciones y vicisitudes históricas, poniendo de manifiesto la compleja

relación entre devoción, comitencia y mercado artístico en la Sevilla moderna y sirve como referencia para estudios posteriores sobre iconografía urbana y cultura visual. (Valdivieso, E., 1991).

Uno de los libros más interesantes para comprender el recorrido iconográfico e histórico del Museo de Bellas Artes de Sevilla, es en el que participa Valdivieso en la sección de pintura, y se titula *“La Pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla”*, donde el autor a modo de inventario nos presenta una secuenciación cronológica de las obras que podemos visitar en el espacio museístico, comenzando por los artistas medievales y culminando la obra con los pintores del siglo XX.

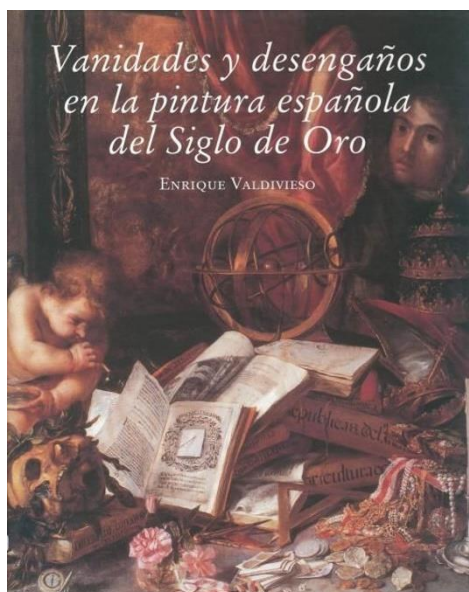


*Portada del Libro. Ediciones Galve, 1993, Sevilla.*

Dentro de la bibliografía dedicada a la pintura española del Siglo de Oro, destaca especialmente el interés que ha despertado la figura de Juan de Valdés Leal. Aquí, Valdivieso nos regala una monografía dedicada a este artista, centrada en el estudio y valoración del pintor sevillano.

La obra ofrece al lector una visión profunda del carácter personal y del sentimiento pictórico de Valdés Leal, a menudo reducido de forma simplista al papel de “pintor de la muerte” o al retratista de lo macabro y lo dramático, propios del Barroco hispano. A lo largo de sus páginas, el autor nos acerca a la Sevilla de la época, las distintas etapas creativas del artista y a los factores que influyeron en su rica producción pictórica, analizando con detalle algunas de sus obras más representativas.

En comparación con la primera edición, esta nueva versión incorpora sesenta obras inéditas descubiertas desde 1988, además de un completo catálogo de dibujos y grabados, lo que amplía de forma notable la comprensión del conjunto artístico del maestro sevillano.



Portada del Libro. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. 2002

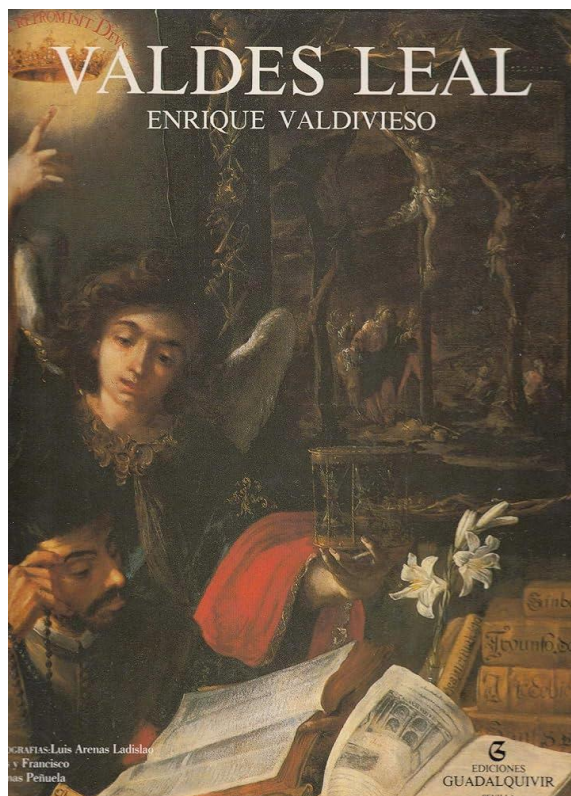
La trayectoria de Enrique Valdivieso como historiador del arte alcanza en esta monografía uno de sus puntos culminantes. Su especialización se refleja en el modo en que combina estudios parciales, análisis generales y aproximaciones monográficas dedicadas a un artista concreto, consolidando así su papel como referente en el estudio del Barroco sevillano. (Urrea, J.; Valdivieso, E., 2017).

En 2007, Enrique Valdivieso, realiza a modo de ensayo literario un nuevo libro dedicado a la iconografía de la “*vanitas*” y a los “*desengaños*”, dando una nueva forma de ver y observar la muerte, las calaveras, lo siniestro, lo trágico, lo efímero, etc., que el autor lo va contemplar y destacar como una temática propia del Barroco más profundo. Los pintores del siglo de Oro nos dejan imágenes de lo más terrenal, pero a su vez de lo más espiritual de una época donde la muerte te podía acechar en cualquier momento, bien por las hambrunas, por la higiene, por la peste, la delincuencia, la religión, etc., (Solano, L., 2007).

En “*Pedro de Campaña: un pintor flamenco en la Sevilla del Renacimiento*”, resalta la obra pictórica de este pintor flamenco afincado en Sevilla, haciendo hincapié en las obras que aún se pueden admirar en la Catedral de Sevilla o en el retablo la Iglesia de Santa Ana de Sevilla, en el barrio de Triana. La labor encomiable de Enrique Valdivieso por salvar las tablas del retablo mayor de Santa Ana quedó reflejado, no sólo en este monográfico, sino en la culminación de la restauración de estas por parte del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en el año 2010, con un pequeño libro que esos días salió a la luz, donde se hace un discurso expositivo de las tablas de Pedro de Campaña y de la imagerie en la exposición del Museo de Bellas Artes. “*A la par se llevaron a cabo unas*



*Jornadas técnicas tituladas Pedro de Campaña y el arte de su tiempo*” (Jiménez, C., 2016. p. 618). Y un ciclo de conferencias coordinadas por Valdivieso y en la que participaron otros catedráticos expertos en la materia como Alfredo J. Morales, José Fernández López y José Roda Peña.



Otra de las grandes aportaciones y de reciente creación, ha sido el monográfico dedicado a Juan de Valdés Leal en 2021. De este mismo pintor, Valdivieso ya había realizado un anterior libro en 1983. Quizás su pasión por los autores barrocos que crearon el programa iconográfico dedicado a la iglesia de la Santa Caridad, así como su condición de hermano de la corporación que creara Miguel de Mañara, le llevó recientemente a actualizar y profundizar en el carácter personal del artista, a contextualizar la Sevilla de su tiempo, a las diferentes etapas

del artista, deteniéndose obviamente en los aspectos amables en contraposición a los macabros por los que se conoce a Valdés Leal. A su vez, Valdivieso, en esta obra, detalla y cataloga más de sesenta obras inéditas que han sido inventariadas en los últimos treinta años.

En colaboración con Jesús Urrea, catedrático de historia del Arte de la Universidad de Valladolid, llevarán a cabo el estudio de la escuela vallisoletana de pintura del siglo XVII. Si bien cabe recordar, que Enrique Valdivieso nació, creció y estudió en la capital pucelana, y en unión a su colega Urrea, harán un repaso de la producción castellana y de los pintores barrocos que aún, lejos de las escuelas sevillana y madrileña, pero con una técnica no menos merecida, supieron cubrir las necesidades decorativas de familias nobles y devocionales de los edificios religiosos de Valladolid. En esta obra, no sólo destacan las obras, sino el ambiente en el que se desenvuelve esta ciudad barroca, siendo mecenas de una mentalidad de *“un pueblo moderado y paciente, que supo entender la banalidad de los transitorios y superficial o la emotividad y trascendencia del mundo interior”* (Urrea, J.; Valdivieso, E., 2017).

En cuanto a la edición de 1988, en palabras del prestigioso Catedrático de Historia del Arte Juan José Martín González, hacía referencia sobre el mismo: *“sólo a partir de esta obra los entendidos y los meros degustadores se hallan en presencia de una figura artística que sin duda alguna alcanza el mérito de primera magnitud. Para prestigiar a un maestro se necesita un gran libro; éste ha llegado para Valdés Leal”*, (Martín, Juan José., 1989. pp. 548-549).

En el año 2021 sale a la luz, un libro atípico, pero no por ello con una temática menos interesante, ya que Valdivieso nos abre las puertas de la pintura costumbrista, de aquella Sevilla que anhelamos porque nos la imaginamos, aquella Sevilla barroca que conocemos por las grandes obras arquitectónicas que nos ha legado la ciudad. Quizás pocos trabajos se habían contemplado anteriormente haciendo un análisis de un repertorio de imágenes de bodegones, floreros o de escenas cotidianas. Fruto de ello fue el empeño de Enrique Valdivieso por enseñarlo durante años en uno de sus cursos de los planes antiguos del Programa de Doctorado del Departamento de Historia del Arte. En este libro titulado *Bodegones, floreros y trampantojos en la pintura barroca sevillana*, Valdivieso nos hace un recorrido por las cocinas y comedores de los sevillanos más humildes y de los que vivían en casas más señoriales o palaciegas. De esta forma, hemos conocido la realidad del gusto estético y del gusto alimenticio de la Sevilla del siglo XVII. (Valdivieso, E., 2021).

Enrique Valdivieso, también colaboró en varias obras conjuntas y con carácter más didáctico, como podemos citar la colaboración que hizo para la serie de Sevilla Penitente, editada en 1995, y en la que hace un recorrido de las manifestaciones pictóricas relacionadas con la Semana Santa sevillana. En esta participación Valdivieso, viene a resaltar en su mayor parte, a los artistas del Romanticismo, que, según nuestro autor, fue un empeño demostrado por parte de los duques de Montpensier para exaltar la fiesta mayor de la ciudad a través de la pintura. Entre los cuadros que aquí destaca, están los de los pintores Manuel Cabral Bejarano, Joaquín Domínguez Bécquer, Alfred Dehodencq, Joaquín Turina, José García Ramos, José Arpa, Joaquín Sorolla, Alfonso Grosso, Gustavo Bacarisas, entre otros.

Repasamos algunos de los artículos que Enrique Valdivieso nos ha legado. Por ejemplo, podemos citar algunos que escribe para el Laboratorio de Arte, como el *“El patrimonio pictórico de la Iglesia prioral de El Puerto de Santa María”*, donde elabora un recorrido del repertorio pictórico que se conserva en dicha iglesia, donde figuran obras que van desde el siglo XVI hasta el XIX.

O las “*Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua en la Catedral de Sevilla*”. En este artículo, Enrique Valdivieso nos aporta datos nuevos a través de la observación directa de los lienzos que se encontraban a una gran altura y que tenían una visibilidad dificultosa. O de forma semejante, el que realizara en 2001 para una pintura de una “*adoración de la Eucaristía*” de Francisco de Herrera el Viejo, donde la contemplación era igualmente de difícil acceso, y Valdivieso viene a resaltar todas aquellas autorías y atribuciones mal empleadas por historiadores del arte del siglo XIX. Esto le lleva a que en el año 2000-2001, durante la restauración de la Iglesia de San Vicente de Sevilla pueda estudiar esta imagen encastrada en el muro de los pies de la Capilla Sacramental de dicha iglesia.

### INFLUENCIA Y LEGADO

El legado que nos deja Enrique Valdivieso es grandioso, como era su persona. Se extiende más allá de varias generaciones de historiadores del arte que nos hemos formado en la Universidad de Sevilla. Su bibliografía es un compendio de sabiduría sobre la pintura española y sevillana en particular, que trasciende más allá de las aulas de la hispalense. Su investigación, muy técnica y documentada, la hizo siempre asequible para otros públicos menos cultos en el tema. Por eso, sus conferencias se llenaban, sus clases se abarrotaban, incluso de alumnado que no les pertenecía, por ello era querido en las Academias y en todos los ambientes cultos de la ciudad. Su magisterio no queda impasible, ni olvidado, somos muchos historiadores del arte los que hemos llevado su legado a otras aulas, como es mi caso personal, cuando les enseñé a los Bachillerato la materia de Historia del Arte. Acordándome “del maestro” intento de una forma lúdica y didáctica introducirlos dentro de la obra, para que la amen, la entiendan, la interpreten, más allá de los datos técnicos, que al final se pierden de nuestra memoria y pasan al cajón del olvido. Así era Valdivieso, parecía que se lo sabía todo, pero su interpretación de la obra de arte era un ensayo constante, su uso del léxico, de la gramática y de la retórica, en fin, del arte en el dominio de la palabra le hacía que todos pudiéramos trabajar la obra de arte. Recordaremos siempre sus explicaciones, porque se quedaban en nuestra retina, en nuestros oídos. Aún resuena su voz en mi mente de aquellas clases, de aquellos maravillosos años de facultad. Cuando alguien siente nostalgia por algo, es porque lo disfrutó. Al igual que podemos disfrutar de todas aquellas obras que



salvó del desastre, como buen defensor del patrimonio histórico-artístico de Sevilla, de Andalucía y de España. Sus colaboraciones en diferentes programas de televisión nacional, de TVE, Telecinco o Antena 3, porque Valdivieso era experto y defensor de la obra de arte en sí, era, es y será siempre un erudito.

## CONCLUSIÓN

La labor historiográfica de Enrique Valdivieso González ha marcado un antes y un después en el estudio del arte barroco español. Su método riguroso, su atención al documento y su mirada contextualizada han permitido comprender mejor la complejidad del Barroco sevillano y revalorizar su papel en la historia del arte europeo.

A través de su obra, la pintura de Murillo, Zurbarán o Valdés Leal adquiere una nueva dimensión, más humana, más precisa y más fiel a su tiempo. En la actualidad, su legado continúa vivo, sirviendo de base a nuevas generaciones de investigadores que siguen su camino de estudio serio, respetuoso y apasionado por el arte. Son tantos libros, artículos, notas de prensa, programas de televisión, exposiciones, catálogos, etc., que no he pretendido en ningún momento hacer un inventario de su bibliografía, sino tan sólo hacer referencias de algunos de los libros y artículos que he manoseado y he leído a lo largo de mi carrera como historiador del arte y docente.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Camón, J., Morales, J., & Valdivieso, E. (1984). *La arquitectura española del siglo XVIII*. En *Summa Artis. Historia General del Arte* (Vol. XVII, pp. 497-707).
- Hernández, J. (1996). Discurso contestando al de recepción del Excmo. Sr. D. Enrique Valdivieso González. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 24, 161-167.
- Illán, M. (2025). *Enrique Valdivieso González, In Memoriam. El legado de un gran maestro de la Historia del Arte*. Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla.
- Jiménez Llamas, C., & Vv. Aa. (2016). *Santa Ana de Triana: Aparato histórico-artístico* (p. 618). Real Parroquia de Santa Ana de Triana.
- Luque, A., & Mena, M. (2025, febrero 3). El Catedrático de historia del arte Andrés Luque Teruel recuerda a Valdivieso: "Era un profesor muy querido que renovó la enseñanza". *Revista 101TV*.
- Martín, J. J. (1989). [Reseña]. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, 55, 548-549.

- Morales, A. J., Sanz, M. J., Serrera, J. M., & Valdivieso, E. (1981). *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla.
- Solano, L. (2007). [Reseña]. *Boletín de Arte*, 28, 754-755.
- Urrea, J., & Valdivieso, E. (2017). *Juan de Valdés Leal*. Fundación Focus-Abengoa.
- Urrea, J., & Valdivieso, E. (2017). *Pintura barroca vallisoletana*. Universidad de Sevilla.
- Valdivieso, E. (1978). *Catálogos de las pinturas de la Catedral de Sevilla*.
- Valdivieso, E. (1991). *Iconografía de Sevilla, Sevilla pintada*.
- Valdivieso, E. (1991). *Murillo: Sombras de la tierra, luces del cielo*. Sílex.
- Valdivieso, E. (1992). *Historia de la pintura sevillana: Siglos XIII al XX*. Guadalquivir Ediciones.
- Valdivieso, E. (1993). *La pinacoteca del Museo de Bellas Artes de Sevilla*.
- Valdivieso, E. (1994). *Murillo* (p. 56). Alianza Cien.
- Valdivieso, E. (2021). *Bodegones, floreros y trampantojos en la pintura barroca sevillana*. Renacimiento.
- Valdivieso, E. (2024). *Pedro de Campaña: Un pintor flamenco en la Sevilla del Renacimiento*. Athenaica.



## Álvaro Jiménez Sáez

Universidad de Sevilla (España)

<https://orcid.org/0009-0001-0201-4081>

email: alvarojisa93@gmail.com



# EL ERROR COMO OPORTUNIDAD DE APRENDIZAJE EN LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS. UNA REVISIÓN TEÓRICA DESDE LA PEDAGOGÍA Y LAS ARTES VISUALES

*ERROR AS A LEARNING OPPORTUNITY IN ART EDUCATION: A THEORETICAL REVIEW FROM THE PERSPECTIVES OF PEDAGOGY AND THE VISUAL ARTS*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.02>

e-ISSN:3020-5727 . Núm. 7 -- Año 2025. pp: 23-43

Recibido el : 03-09-2025

Aceptado el : 11-11-2025

Como citar este artículo

*Jiménez Sáez, A. (2025). El error como oportunidad de aprendizaje en las enseñanzas artísticas. Una revisión teórica desde la pedagogía y las artes visuales. VAINART,(7),23-43*  
<https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.02>

**Resumen:**

Este artículo propone una reflexión sobre el error como oportunidad de aprendizaje desde las artes, entendiendo que errar no constituye una desviación, sino una condición inherente a la experiencia humana. Desde la lógica científica hasta la pedagogía y la creación artística, se aborda el error como un motor de conocimiento y aprendizaje. A partir de una revisión teórica y de experiencias educativas, se evidencia que aceptar y trabajar con el error, en lugar de evitarlo y castigarlo, aporta múltiples beneficios. En las enseñanzas artísticas, el error se revela en espacio fértil de exploración, donde la incertidumbre, la intuición y el hallazgo adquieren valor pedagógico y artístico. En una época que castiga la imperfección con *dislikes* y premia la apariencia del éxito, recuperar el valor del error significa devolver a la educación y al arte su dimensión más profundamente humana: la posibilidad de comenzar.

**Palabras clave:** Error, enseñanzas artísticas, pedagogía, artes visuales.

**Abstract**

This article proposes a reflection on error as a learning opportunity from the arts, understanding that making mistakes is not a deviation, but an inherent condition of human experience. From scientific logic to pedagogy and artistic creation, error is approached as a driver of knowledge and learning. Based on a theoretical review and educational experiences, it is evident that accepting and working with error, rather than avoiding and punishing it, brings multiple benefits. In arts education, error reveals itself as a fertile space for exploration, where uncertainty, intuition and discovery acquire pedagogical and artistic value. In an era that punishes imperfection with dislikes and rewards the appearance of success, reclaiming the value of error means returning to education and art their most profoundly human dimension: the possibility of beginning.

**Key words:** Error, arts education, pedagogy, visual arts.

## INTRODUCCIÓN. HABITAR EL ERROR EN UNA ÉPOCA QUE LO CASTIGA

Vivimos en una época donde la perfección se ha convertido en una obligación. Los discursos de hiperproducción, perfección y éxito han colonizado incluso los espacios donde debería habitar la experimentación, la duda, la exploración, el defecto e incluso la posibilidad de cometer errores. Desde este punto de vista, la imperfección y el error son considerados como algo antinatural, como una señal de incompetencia que debe ser combatida, evitada, corregida y borrada. La educación, lejos de escapar a esa lógica, la reproduce a través de sistemas de aprendizajes centrados en el rendimiento, la nota final y los logros medibles. Así, lo que es inherente a la naturaleza humana, cometer errores, pasa de ser una oportunidad para reflexionar y aprender, a convertirse en una amenaza constante para la subjetividad de quien aprende.

Pero el rechazo al error no es un acto inocente y sus consecuencias se acentúan aún más en un contexto atravesado por la perfección digital, la exposición en redes sociales y las presiones del rendimiento productivo, donde la naturalidad de la imperfección se ha vuelto un lujo peligroso. Las redes sociales y la cultura del éxito han reforzado el miedo al fallo, la ansiedad ante la exposición y la necesidad de aprobación constante. Según el *Barómetro Juventud, Salud y Bienestar* (2023), más del 60 % de los jóvenes expresa una alta preocupación por su imagen externa, lo que refleja cómo el temor al error se traduce en angustia, ansiedad y una dificultad creciente para sostener la incertidumbre. A tal respecto López (2020) advierte que los jóvenes, presionados por un modelo de éxito inalcanzable, desarrollan comportamientos compulsivos que buscan evitar el fracaso a toda costa, perdiendo así oportunidades valiosas de aprendizaje, desde la aceptación y el autoconocimiento. Esta realidad se manifiesta en baja autoestima, sentimientos de soledad y una escasa tolerancia a la frustración, lo que se traduce en graves problemas de salud mental e inaceptación.

Frente a este panorama, esta investigación propone una respuesta desde la convicción pedagógica de que el error no es un elemento a evitar, sino una oportunidad de aprendizaje. En lugar de una falla que debe eliminarse, el error puede ser entendido como un dispositivo de subjetivación, un modo de estar en el mundo que resiste la normatividad imperante del éxito. Esta perspectiva permite repensar nuevas estrategias educativas y explorar la potencia del error

en el aula, especialmente en el contexto de las enseñanzas artísticas. Dada su naturaleza, el arte tiene la ventaja de trabajar desde las emociones, los gestos y las intuiciones, dimensiones que no se dejan reducir a una única respuesta correcta. Desde esa incertidumbre, el error en el arte aparece como un acontecimiento cognitivo y afectivo que genera conocimiento y sentido, ofreciendo nuevas narrativas estéticas. Así, la práctica artística se convierte en un espacio idóneo para habitar el error, aceptándolo como una posibilidad más de las derivas de la creación.

El objetivo principal por tanto es reconocer y reivindicar el error como una oportunidad de aprendizaje, creación y reflexión. Frente a una cultura educativa y social que lo penaliza, se plantea explorar su dimensión epistemológica, pedagógica y estética. Metodológicamente, el estudio se apoya en un enfoque cualitativo y reflexivo, sustentado en la revisión bibliográfica, el análisis de experiencias educativas y la observación crítica de prácticas artísticas contemporáneas. Esta perspectiva permite articular teoría y práctica, situando el análisis del error tanto en el plano conceptual como en el experiencial.

El texto se organiza en tres apartados principales. En primer lugar, una introducción que contextualiza la problemática del error y el estado de la cuestión. En el segundo apartado se efectúa una aproximación epistemológica del error, conceptualizándolo. A continuación, en los apartados tercero y cuarto se abordarán las pedagogías del error existentes, y cómo el error afecta a las prácticas creativas y en las enseñanzas artísticas. Finalmente, el quinto y último apartado concede una reflexión conclusiva que sintetiza los hallazgos.

En definitiva, este trabajo presenta de qué modo el error atraviesa la experiencia humana, el conocimiento científico, la práctica educativa y la creación artística, visto como un territorio fértil de exploración y de resistencia. En una época que castiga la imperfección con *dislikes* y premia la apariencia del éxito, recuperar el valor del error significa devolver a la educación y al arte su dimensión más profundamente humana: la posibilidad de comenzar.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

Comprender el error como fuente de conocimiento requiere atender a su dimensión epistemológica, entendiendo el concepto y realizando una aproximación a como se relaciona con diferentes pensamientos. Desde el pragmatismo clásico, Peirce (2012) concibió el pensamiento como un proceso



de indagación basado en la duda y la corrección, en el que la verdad no es una meta fija, sino una orientación que se encuentra a través de la experiencia. Para el autor, “pensar es experimentar” (2012), y el conocimiento avanza por medio de la continua reformulación de hipótesis ante el fracaso de las anteriores. Dewey, heredero directo del pragmatismo, trasladó esta visión a la pedagogía al concebir el aprendizaje como una experiencia activa y reflexiva. En *Experience and Education* (2010), sostuvo que el error responde a un momento esencial del proceso de investigación que caracteriza toda experiencia educativa significativa. Para Dewey, el aula debía funcionar como un laboratorio de pensamiento, un espacio donde los estudiantes aprendieran haciendo, cuestionando y corrigiendo. Popper (2002), desde la filosofía de la ciencia, profundizó esta lógica al afirmar que el conocimiento no progresa por la verificación de verdades, sino por la eliminación de errores. Su principio de falsación convierte el error en el motor del avance intelectual: aprendemos al refutar, al contrastar y no al confirmar. Así, el error, en clave pragmatista y científica, aparece como una condición fundamental del pensamiento y de la experiencia humana.

Esta concepción del error como motor del conocimiento conecta con las pedagogías críticas y humanistas contemporáneas. Freire (2004) manifestó que enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las condiciones para producirlo colectivamente, proponiendo una educación en libertad. En la misma línea, Luri (2018) propone una *pedagogía clínica auxiliar* o “errorología”, concibiendo el error como una fuente de información diagnóstica y un medio privilegiado para comprender el pensamiento del estudiante. De la Torre (2004), influido por Bachelard, establece una didáctica del error describiéndolo como un “momento fértil de la inteligencia creadora” (p. 81), una oportunidad de redefinir problemas y abrir caminos nuevos. El conocimiento, la ciencia y la educación, avanza corrigiendo sus propios fallos. Pero, ¿cómo se traduce esta teoría en la práctica del aula?

Existe un respaldo empírico que fundamenta dichas pedagogías en diversas investigaciones recientes. El estudio de Macho-González et al. (2020) demostró que la inclusión deliberada de errores en la enseñanza universitaria incrementa la motivación y la implicación del alumnado, especialmente en quienes presentan menor interés inicial. Por su parte, en la educación secundaria, Zamora et al. (2018) hubo de comprobar que el uso didáctico del error estimula la creatividad y la participación. Además, el trabajo de Álvarez

Herrero (2019), a través de una investigación cuantitativa en el ámbito educativo universitario, confirma que el uso del error como estrategia metodológica mejora la eficacia del aprendizaje. Su trabajo evidencia que la inclusión de errores forzados mejora la eficacia del aprendizaje de conocimientos. En su conjunto, estos aportes, desde la evidencia educativa, constatan el valor pedagógico del error como herramienta en los procesos educativos.

Si desde la pedagogía el error se comprende como estrategia de apertura, en el arte contemporáneo se erige como narrativa propia. Gombrich (2016) recordaba que, durante siglos, el arte occidental se rigió por cánones de perfección técnica que no dejaban espacio al accidente. Sin embargo, con las vanguardias del siglo XX, el error se convirtió en gesto. En este marco, los artistas comenzaron a utilizar el azar y la imperfección como principio creativo. Los *collages* dadaístas o los *readymades* de Duchamp (citado en Gordillo, 2015) trasladaron el error del terreno técnico al conceptual, hasta nuestros días. En la era digital, el error ha adquirido una nueva dimensión. Brea (2008) observa que las tecnologías generan imágenes perfectas, pero también sus propios fallos: píxeles muertos, *glitches*, saturaciones o aberraciones que se convierten en materiales estéticos. Jiménez (2023) interpreta estas imperfecciones digitales como una forma de humanizar la tecnología, recordando que incluso los sistemas más sofisticados pueden fallar. Ajo (2013) asocia este interés contemporáneo con una nostalgia tecnológica y con la estética *new ugly*<sup>1</sup>. Esta lectura quedará ampliada por Perera (2015), al vincular la estética del error con los grandes traumas del siglo XX: la guerra, la destrucción y la violencia. En su visión, la provocación del accidente y la reivindicación del fallo se convierten en un acto de resistencia ante la perfección maquínica y social. De ahí que el error en el arte contemporáneo no sea solo un accidente, sino una posición ética de creación. Como afirma Fontcuberta (2016), en un mundo saturado de imágenes impecables, la imperfección nos devuelve a la tierra, a lo tangible, a lo humano. Ejemplos recientes de artistas ponen en práctica esta concepción, transformando la desmemoria, el fallo o la interferencia en potencias creativas. De acuerdo con Guerrero et al. (2013), la creatividad se ve obstaculizada cuando la sociedad y la educación perciben el error como fracaso. Solo una pedagogía

<sup>1</sup> En palabras de Martín San Román et al. (2024), por *new ugly* se entiende un movimiento cuyo eje estilístico está basado en la apariencia de imperfección al reaccionar ante los principios del denominado “buen diseño” (orden, simplicidad, legibilidad y proporción), utilizando precisamente sus contrarios.

que lo asuma como fuente de sentido puede abrir espacios de libertad, tanto en el aula como en la creación.

### APROXIMACIÓN EPISTEMOLÓGICA AL ERROR

El término error proviene del latín *error*, *-ōris*, que significa ‘acto de errar’ ‘equivocación’ o ‘concepto equivocado’. Su origen refleja una visión punitiva del error, situándolo frente a la verdad y lo correcto. A partir de la propia etimología de la palabra hasta su aproximación epistemológica, se revela que su función es mucho más profunda. Pues, en la definición parece considerarse como lo opuesto a la verdad, pero la realidad es que forma parte del mecanismo que permite alcanzarla: aquello que interrumpe, abre preguntas y conlleva aprendizajes nuevos. Por lo tanto, para hablar del error hay que ir más allá de su sentido superficial y entenderlo como una condición que hace posible el conocimiento. En este sentido, la historia de la ciencia parece haber asumido esta condición del error, hasta el punto en el que se ha establecido como una necesidad dentro del método universal para la comprensión del mundo, el ensayo-error.

Sobre el particular, Popper (2002) resulta una figura clave. El autor desde la filosofía de la ciencia señala que el conocimiento científico no se construye acumulando certezas, sino ensayando hipótesis que deben ser puestas a prueba. Cuando una teoría se enfrenta al error, se abre la posibilidad de mejorarla o sustituirla por otra. Errar, por tanto, no es fracasar, sino avanzar. Esta concepción de la ciencia como un proceso abierto y autocrítico significa ver el aprendizaje como campo de experimentación donde atreverse a probar, a contrastar ideas, a equivocarse y a revisar lo aprendido. La construcción del conocimiento se vuelve así un proceso de continua rectificación.

Por otra parte, el padre del pragmatismo, Pierce (2012) compartía esa visión lógica y dinámica del conocimiento. El profesor de lógica planteó que el pensamiento humano parecer ser, ante todo, un proceso de investigación sometido a la incertidumbre. Conocer equivale a poner a prueba nuestras creencias frente a la experiencia, y el error es la vía por la que esas creencias se transforman. Peirce insiste en que no hay aprendizaje sin duda, y que el conocimiento no se alcanza por revelación, sino por la corrección constante de lo que creemos verdadero. Para el autor el conocimiento y el aprendizaje tiene una clara construcción social y colectiva. La verdad, en su planteamiento, no es

un punto final, sino una dirección hacia la que se avanza colectivamente a través del ensayo y el error.

Ambas perspectivas, sitúan al error como una condición estructural e indispensable del conocimiento. En lugar de concebirlo como un fallo que debe evitarse o como algo externo al propio proceso, lo entienden como el motor que impulsa la investigación y el pensamiento crítico. Desde ahí puede trazarse un puente hacia la educación, tal como hizo Dewey (2010), influido por el pragmatismo peirceano, el cual llevó este razonamiento al ámbito pedagógico. En *Experiencia y educación*, el autor plantea que el aprendizaje se produce cuando la experiencia activa del alumno se convierte en reflexión. El aula, según Dewey, debería funcionar como un laboratorio donde el ensayo, la observación y el error formen partes del proceso. Equivocarse permite al estudiante comprender de manera más profunda, porque lo obliga a reconstruir lo que ha hecho y a pensar sobre ello. El conocimiento deja de ser una repetición de verdades para convertirse en una práctica viva, en la que la acción y el pensamiento se retroalimentan. El propio pedagogo estadounidense lo corrobora en las líneas que siguen:

Cuando la educación se concibe como un proceso vital y no como una preparación para una vida futura, toda experiencia auténtica se convierte en una fuente de aprendizaje. No se trata de evitar los errores, sino de convertirlos en medios de crecimiento. Las experiencias negativas enseñan en la medida en que conducen a una reflexión crítica, mientras que las llamadas experiencias exitosas pueden resultar estériles si no generan pensamiento. El verdadero aprendizaje surge del examen de las consecuencias de nuestros actos, de la comprensión de los fracasos y aciertos, y de la disposición a modificar la acción a la luz de lo aprendido. Educar es, por tanto, reconstruir la experiencia continuamente. (2010, pp. 85-86)

En efecto, si el conocimiento se genera a través de la experiencia y la corrección, y, por ende, el error forma parte constitutiva del proceso de aprender y crear, entonces, cabría preguntarse: ¿por qué las enseñanzas no responden a esa lógica?

## LA PEDAGOGÍA DEL ERROR

La respuesta a la pregunta anterior es contundente. En la mayoría de las escuelas, el error sirve para ser corregido. Sin embargo, desde hace décadas, distintas corrientes pedagógicas han intentado invertir esta lógica. Freire (2004) fue uno de los primeros en señalar que “enseñar exige respeto por la autonomía del ser del educando” (p. 25), y que toda educación liberadora debe aceptar la incertidumbre, la duda y la posibilidad de errar como condiciones fundamentales. Su pensamiento, más que una receta metodológica, parece responder a un recordatorio sobre aquella educación que debería empoderar a los estudiantes para reflexionar críticamente respecto a su aprendizaje y su realidad, transformándola desde un punto de vista más humano, consciente y dialogador.

Más cercano a nuestros días, el filósofo y pedagogo Luri (2018) propone comprender el acto de enseñar como una actividad clínica. En su *Pedagogía del error*, a la que denomina también *errorología*, traza una analogía entre el médico que diagnostica síntomas y el docente que interpreta los errores de sus estudiantes. Ambos, según sostiene, trabajan con seres humanos que manifiestan sus dificultades a través de lenguajes propios y subjetivos. El profesor, como el facultativo con sus pacientes, debe aprender a escuchar a los discentes, traducirlos y actuar con prudencia. No puede conformarse con poner una nota y pasar página: “el tres en conocimientos no puede ser nunca la fase final de un proceso clínico, sino el punto de partida de la intervención educativa” (2018, p. 42).

Su propuesta se concreta en una serie de principios que resumen su ética del cuidado pedagógico. El primero es el principal principio médico y el más olvidado: *primum non nocere*, primero no hacer daño. El error no debe ser una herida que margine o humille, sino una oportunidad para comprender. El segundo principio exige que el profesor sea también un analgésico, alguien capaz de aliviar la ansiedad que produce equivocarse. El tercero demanda atención en el análisis del error, no solo en su corrección, es decir, por qué ocurre. El cuarto principio parte con la premisa de que el alumno suele dar la respuesta adecuada a la pregunta que se hace a sí mismo. Por lo tanto, no basta con una evaluación si la respuesta es incorrecta, habrá que analizar cuál ha sido la lógica implícita que le ha llevado a su alumno a dar esa respuesta y ponerla de manifiesto formando parte esencial del tratamiento terapéutico. En los

principios siguientes, Luri advierte que la experiencia de equivocarse no es inmediata, sino retrospectiva: solo se comprende después del hecho. El lenguaje del error, añade, siempre está lleno de ruido; entre la expresión del alumno y la interpretación del profesor hay un campo de traducción que debe cuidarse. Cada escuela, subraya, tiene sus errores específicos, porque cada contexto genera sus propias formas de equivocación. También recuerda que la actitud defensiva frente al error bloquea el diálogo y que reconocer públicamente nuestros fallos es una forma de aprendizaje en sí misma. Finalmente, cierra su decálogo con una idea esencial: “en el diálogo, el que gana es el que pierde, porque quien descubre que estaba equivocado ha aprendido algo nuevo” (2018, p. 59).

En suma, el autor propone así una pedagogía clínica del error basada en la escucha, la empatía y el análisis. Su propuesta habría de romper con la cultura de la calificación inmediata y sitúa al docente en el papel de acompañante reflexivo. No se trata de evitar el error, sino de entenderlo como información, viendo en él una oportunidad para diagnosticar, ajustar y mejorar la enseñanza.

De la Torre (2004) continúa esta línea y amplía su alcance al proponer la *pedagogía del error* frente a la tradicional *pedagogía del éxito*. Esta última concibe el aprendizaje como un proceso lineal (Fig. 1). El docente, entonces adopta el papel de informador, mientras que los estudiantes son meros receptores de esta. El profesorado termina por examinar los resultados “a través de exámenes bimestrales o trimestrales que eufemísticamente denomina evaluaciones. Son tres momentos del proceso perfectamente separados y desconectados conceptual y temporalmente. Los errores son detectados en la evaluación y se utilizan como criterio calificador” (2004, p. 99).

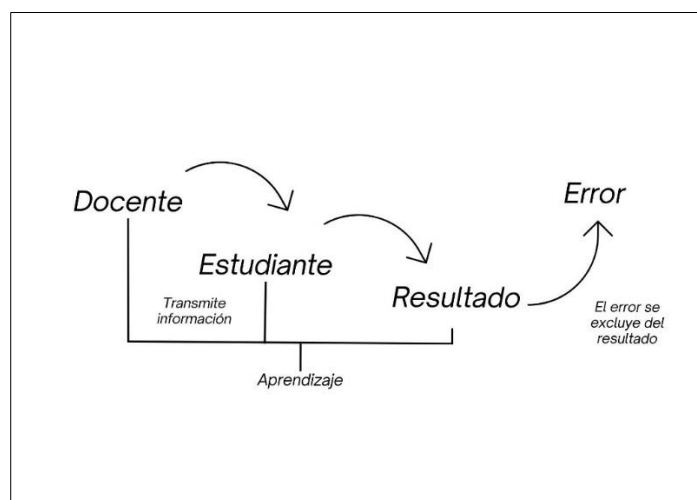


Fig. 1. Esquema de la pedagogía del éxito. Fuente: Elaboración propia



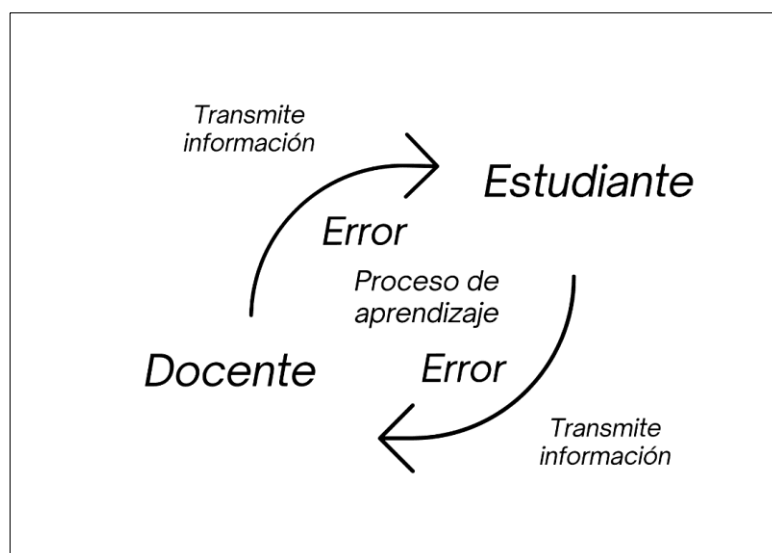


Fig. 2. Esquema de la pedagogía del error. Fuente: Elaboración propia

En el esquema Fig. 2 habría de apreciarse que la estructura no es lineal y se presenta una interacción dinámica entre profesorado y estudiante. Para De la Torre (2004) la información se transmite en base a los errores y conclusiones de los procesos y recorridos de aprendizajes, que no es otro que el propio currículum. Aquí se acepta el error como un elemento fundamental ligado al proceso y, por lo tanto, está dentro. Se examina el porqué de este y lo utiliza como estrategia de nuevos aprendizajes. Por supuesto los errores no tienen la misma interpretación para el estudiante o el docente, pero con el tiempo y el trabajo de la dinámica, se construyen nuevas significaciones. El error pasa de evitarse y ser algo externo al proceso de aprendizaje a formar parte de él, siendo información para el profesor y el alumno. “Equivocarse no sólo es una fatalidad humana; muchas veces puede ser lo que motiva el cambio” (2004, p. 81). El autor advierte que la educación hoy en día, en su afán de eficacia y control, ha sustituido el pensamiento por la repetición. Frente a esa pedagogía del resultado, propone una pedagogía del proceso: observar, interpretar y aprender de los errores. Sobre el error, a su vez, señalará ciertos peligros:

El error no posee un valor educativo por sí mismo. Utilizado como estrategia, sin embargo, resulta muy positivo, siempre que no se cometan excesos. Si damos categoría pedagógica al error, no es por su naturaleza, sino porque nos sirve de contraseña para un modo distinto de pensar y hacer docencia. Si hablamos de una pedagogía del error es porque en este concepto confluyen toda una serie de consideraciones teóricas y actuaciones concretas en el aula. (2004, p. 80)

Independientemente de lo citado, se observa también, que habría de reconocerse sus límites: el error debe tener un tratamiento pedagógico, no romántico. No se trata de glorificarlo y elevarlo a una categoría superior, sino más bien de utilizarlo como una oportunidad valiosa de reflexión.

Gracias a la pedagogía del error, la metacognición emerge desde una dimensión fundamental. Aprender de los errores implica reflexionar sobre los propios procesos mentales: cómo pensamos, cómo tomamos decisiones, cómo reaccionamos ante la frustración. La pedagogía del error no busca tanto que el estudiante evite equivocarse, sino que comprenda por qué se equivoca. Desde esta conciencia se puede construir una enseñanza verdaderamente inclusiva, sensible a la diversidad de formas de aprender. El trabajo de Guerrero et al. (2013) refuerza esta visión al analizar el error como una oportunidad de aprendizaje desde la diversidad y la evaluación. Su investigación demuestra que cuando los docentes integran el análisis del error en sus prácticas evaluativas, los estudiantes desarrollan mayor autonomía y capacidad de autorregulación. La retroalimentación constructiva gracias a la reflexión en torno al error no sólo mejora el rendimiento, sino que fortalece la autoestima y la confianza. Según los investigadores, la gestión reflexiva del error potencia la metacognición, pero también el respeto a la diferencia, porque obliga al docente a atender las particularidades de cada proceso, produciéndose una atención a la diversidad real. De esta manera, se perciben dos importantes conceptos que aparecen como beneficios; consecuencia del uso del error: la metacognición y la atención a la diversidad.

Si, como señalaba Dewey (2010), la educación es vida y no preparación para ella, el error es uno de sus signos más vitales, pues forma parte de nosotros. La pedagogía del error no busca forzar una nueva moda metodológica, sino recuperar el habitar una realidad más amable: que todo conocimiento nace de la incertidumbre y que todo aprendizaje real implica el riesgo de cometer errores. En un sistema educativo que trata de reducir y sistematizar los procesos de aprendizaje en base a lógica del éxito y la nota, esta afirmación suena subversiva. Pero quizá, como sugiere Luri (2018), el camino hacia una enseñanza más saludable y más humana comience precisamente por atrevernos a errar juntos.

## INVESTIGACIONES EDUCATIVAS RECIENTES SOBRE EL USO DEL ERROR

Las investigaciones más recientes confirman desde un sustento empírico, los beneficios del uso del error. En el ámbito universitario, Macho-González et al. (2021) implementó un modelo de aprendizaje basado en el error (ABE) introduciendo deliberadamente un 10 % de información errónea en los materiales de estudio. Los resultados mostraron un incremento significativo en la motivación y el rendimiento del alumnado. Un 72 % de los participantes declaró que aplicaría esta metodología en su futura labor, y más de la mitad destacó la cooperación entre compañeros como elemento clave para detectar y corregir fallos. El estudio concluye que el error, lejos de obstaculizar, estimula la atención y el pensamiento crítico, especialmente en los estudiantes con menor motivación inicial.

En la misma línea, Álvarez Herrero (2019) desarrolló una experiencia con 101 estudiantes del Grado en Magisterio en Educación Infantil de la Universidad de Alicante, utilizando errores forzados para provocar un conflicto cognitivo. Los resultados del pre-test y post-test son contundentes: los porcentajes de error descendieron del 92 %-95 % inicial a apenas un 1 %-2 % final, llegando incluso al 0 % en varias preguntas. El autor destaca que “aprovechar el error para generar aprendizaje es una estrategia que ofrece resultados muy sólidos y un aprendizaje mucho más eficaz y duradero” (p. 169). La clave, señala, está en la gestión del error como proceso colectivo de reflexión: los estudiantes no solo corrigen, sino que comprenden por qué se equivocaron. En sus conclusiones destaca que bajo esta estrategia se activa la metacognición, la capacidad de analizar el propio pensamiento, y refuerza la motivación intrínseca del aprendizaje. Por su parte, Guerrero Benavides et al. (2013) aborda el error desde la atención a la diversidad y las prácticas evaluativas inclusivas. Su estudio advierte que la percepción negativa del error limita la creatividad y la exploración, generando entornos de ansiedad y autoexigencia. En cambio, cuando el docente integra el error como parte del proceso, se fortalecen la autonomía y la autorregulación del estudiante. Como señalan los autores, “la presión por evitar cometer errores y por alcanzar la perfección limita la capacidad de las personas para explorar, experimentar y crear de manera innovadora” (p. 372).

En conjunto, estos tres estudios muestran que el error no es solo un concepto teórico, sino que puede asumirse como un recurso metodológico real

favoreciendo la reflexión, la cooperación, la curiosidad y el pensamiento crítico. Así, cuando el error deja de ser un estigma y pasa a entenderse como una herramienta cognitiva y emocional, el aprendizaje se transforma en un acto de exploración. Este giro pedagógico tiene una conexión directa en el ámbito artístico. El arte, por su propia naturaleza, trabaja con la incertidumbre, la intuición y la ruptura de los códigos establecidos. En él, el error no es una desviación del camino correcto, sino un territorio fértil donde germina la experimentación. De este modo, lo que las investigaciones educativas evidencian, que errar es una vía privilegiada de aprendizaje, encuentra en la práctica artística su expresión más tangible.

### HABITANDO EL ERROR DESDE LAS ARTES

Durante siglos el arte occidental se rigió por ideales de perfección técnica, de dominio y de representación fiel de la realidad. Gombrich (2016) menciona que esta tendencia hacia lo impecable vertebró la práctica artística durante siglos, vinculando el valor de la obra a la relación entre modelo y representación. Sin embargo, el siglo XX produjo un desplazamiento radical de estos valores. Las transformaciones sociales, bélicas y tecnológicas alteraron profundamente la manera de entender la práctica artística y, con ello, el sentido mismo de lo estético. Lo que antes era tachado, descartado o catalogado como malo o fallido, comenzó a considerarse como posibilidad, acontecimiento o apertura. Las vanguardias históricas constituyeron el primer gran quiebre a tal respecto. El *collage* dadaísta, el azar surrealista o los *readymades* de Duchamp rompieron con el canon técnico, introduciendo otras lógicas, donde los errores eran fruto de nuevas revelaciones. Duchamp, anota Gordillo (2015), llevó al extremo esta provocación de lo impropio y lo descartado, elevando a la categoría artística aquello que el canon rechazaba. En ese gesto se consagró una sensibilidad nueva: la del accidente como posibilidad de creación. Cuando *El gran vidrio* (Fig. 3) se rompió durante un traslado, el artista francés lo declaró concluido, convirtiendo el error en destino de la obra.

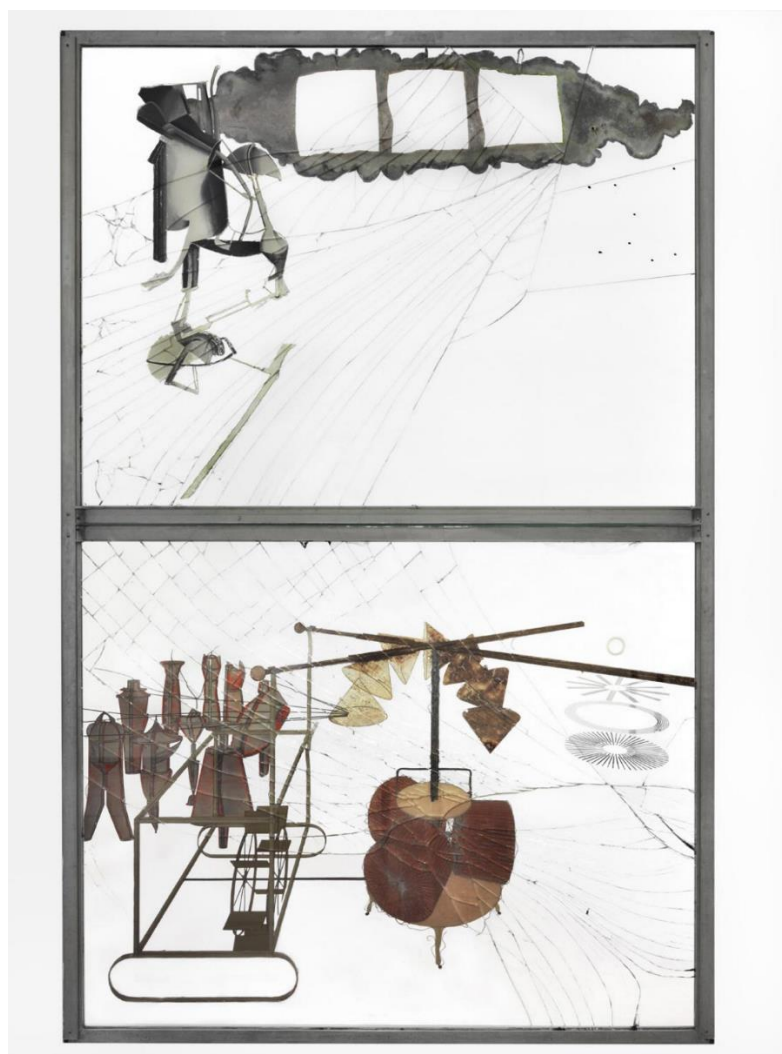


Fig. 3. *El gran vidrio*. Marcel Duchamp. Francia, 1923

A lo largo del siglo XX, esta sensibilidad hacia lo imperfecto se expandió como forma de lectura de las cuestiones que sucedían en aquel presente. Perera (2015) vincula esta estética con los grandes traumas del siglo: guerras, destrucción, mutilaciones, ruinas materiales y simbólicas. En esta forma comunicativa y expresiva del desgarró a la que el autor hace referencia, crear supone también rehacer sobre los restos y la ruina, asumiendo nuevos puntos de partida. Frente a la perfección limpia y aséptica que inauguraba la modernidad técnica, el arte insistió en el fallo como recordatorio de lo humano.

Más cercano a nuestros días con la entrada en la era digital, la perfección técnica y aparente alcanza niveles inéditos. Las imágenes, los sonidos y los datos circulan a una velocidad sin precedente, y los procesos de creación habrían de tornarse más complejos y abiertos. Según Brea (2008), la producción visual contemporánea se compone de “millones de píxeles, fácilmente manipulables y corregibles”, generando un imaginario donde no existen errores. Sin embargo,

la perfección digital genera sus fallos propios: distorsiones, aberraciones, *glitches* o saturaciones, que los artistas reapropian como materia estética.



Fig. 4. *S/T, 9 eyes*. Jon Rafman, apropiación fotográfica. 2009

Ajo (2013) interpreta este gusto e interés contemporáneo por el error como una respuesta afectiva ante la perfección inalcanzable de la tecnología. Lo feo, lo distorsionado, lo defectuoso reaparecen como valores estéticos, vinculados a la corriente *new ugly* que reivindica la ruptura de los cánones. El error, entonces, no es solo una categoría técnica, sino un modo de resistencia frente a la homogeneización visual y la lógica del éxito. Con esta idea, la imperfección deja de ser un defecto para convertirse en una ética. Como afirma Fontcuberta (2016), en un mundo saturado de imágenes impecables, el error “nos devuelve a la tierra, a lo tangible, a lo profundamente humano”. Y es que cada error contiene una verdad que no puede ser calculada ni producida artificialmente: la del gesto, la duda, la huella, la vulnerabilidad.

En este sentido, los artistas exploran ese territorio y, al hacerlo, se revela nuestra propia humanidad. De ahí, series como *9 Eyes* del artista Jon Rafman (Fig. 4), el cual aprovecha errores y sucesos capturados por *Google Street View* para crear y capturar momentos insólitos, para revelar lo oculto.

Otros proyectos como el denominado *El anuario Lapsus Calami. Error Es Bien* (Fig. 5) reúne una serie de propuestas teóricas y artísticas que exploran el



error como motor creativo y como herramienta crítica frente a los ideales de perfección técnica que dominan la cultura visual contemporánea. A través de ensayos, proyectos y prácticas experimentales, el volumen muestra desde diferentes visiones al error como fuente de sentido y pensamiento.



Fig. 5. Mickey Asterix, Juan Loeck. Fuente: Anuario colección Error Es Bien. 2020

Enriqueciendo las citadas aportaciones artísticas, cuya práctica incorpora errores y accidentes como recurso expresivo, encontramos a Pablo Merchante. Desde el procedimiento pictórico, el artista trabaja sus piezas abrazando el fallo en la mancha, la veladura, la saturación o el derrame vistos no como problemas a corregir, sino momentos de verdad material que hacen visible el gesto y la resistencia de la pintura. El accidente se convierte en forma, no en fallo (Fig. 6).





Fig. 6. *La comunidad*, Pablo Merchante. Óleo, ceras, carbón y rotuladores sobre lino 220 x 180 cm. 2024

El arte hoy ofrece así una enseñanza esencial: que habitar el error es una forma humana de conocer, de crear, de conectar, de pensar. Si el arte es el espacio donde el error se hace visible, la escuela pudiera ser el espacio donde se haga consciente. Las enseñanzas artísticas de la mano de las pedagogías del error tienen la oportunidad de aprovechar esta dimensión del aprendizaje. A este respecto, Guerrero et al. (2013) advierte que la percepción negativa del error limita la creatividad y la exploración. Cuando los estudiantes temen equivocarse, se inhibe la posibilidad de innovar, de arriesgar, de pensar diferente. Por el contrario, un ambiente que acepta el error y lo integra como

parte del proceso fomenta la autonomía, la metacognición y la confianza en uno mismo, aspectos más necesarios que nunca. La enseñanza artística, por su propia naturaleza, permite trabajar precisamente en ese umbral: la reflexión, la creación, la experimentación y la libertad.

Desde esta perspectiva, Acaso (2009) subraya que la educación artística debe favorecer estas cuestiones, convirtiendo el aula en un laboratorio de significados más que en un taller de resultados. El aprendizaje se construye así en torno a la incertidumbre, la prueba y el hallazgo, más que del acierto inmediato. Enseñar desde el ámbito artístico implica crear condiciones para que el error no sea castigado en el descubrimiento, sino que se convierta en herramienta de pensamiento. En palabras de la autora, se trata de “dar el control al estudiante sobre su propio aprendizaje, generando una motivación que premia el descubrimiento y no la nota” (p. 225).

De este modo, el arte y las enseñanzas artísticas se convierten en un medio educativo seguro, amable y saludable frente a una cultura que castiga el fallo y premia la apariencia del éxito. Apostar por el error en el aula y en la práctica artística supone un gesto de resistencia, de autoconocimiento, una reivindicación de lo humano frente a la asepsia de la individualidad y lo perfecto.

## CONCLUSIONES

El recorrido de este texto confirma que el error no es un elemento que esquivar del aprendizaje, sino una parte fundamental de este. Ello se ha fundamentado en un encuentro entre el campo de la ciencia, la educación y el arte. Autores como Popper (2002) y Dewey (2010), demostraron que a través de la ciencia aprender implica someter las ideas a prueba, contrastarlas, desmontarlas y reconstruirlas. Es decir, avanzar a través de la corrección de los propios fallos y la experiencia. En este sentido, el error encarna una lógica profundamente epistemológica y experiencial que la educación, de manera paradójica, sigue evaluando y castigando.

Desde el ámbito pedagógico, autores como Luri (2018) y De la Torre (2004) constataron que solo un cambio de mirada sobre el error puede transformar la enseñanza en una práctica verdaderamente emancipadora y saludable, considerar los errores como información diagnóstica; útil tanto para el docente como para el alumnado, y no como fracaso. En la misma línea, las investigaciones de Álvarez Herrero (2019) y Guerrero Benavides et al. (2013)

aportan evidencia desde la acción y la práctica en el aula de que el uso del error favorece la metacognición, la reflexión crítica y un aprendizaje profundo. Estos enfoques sitúan al docente como mediador y acompañante, más cercano a la figura del clínico que diagnostica y guía que al evaluador que sanciona, situando como verdadero protagonista al estudiante y su propio aprendizaje.

No obstante, existen ciertas dificultades en el uso del error como estrategia pedagógica, pues como se advierte a través de los diferentes autores, no habría que caer en la idealización de una estrategia educativa que necesita tanto de otras, como de diferentes medios para funcionar. Dicho con otras palabras, a pesar de la evidencia de su potencial, el error por sí mismo no tiene valor educativo. Por ello la necesidad de definir su utilización concreta, destacando la necesidad de futuras investigaciones y propuestas.

Las enseñanzas artísticas se alzan en medio clave a este respecto. Dado que el arte, por su naturaleza abierta e incierta, es capaz de convertir al fallo en una fuente de sentido y creación en sus procesos. El error ha dejado de ser un accidente técnico para convertirse en materia estética y ética en el ámbito artístico. Errar en el arte significa explorar el límite entre lo posible y lo inacabado, habitando la aceptación, la conexión, la sensibilidad, la diferencia y la creatividad.

En definitiva, el error como una oportunidad de aprendizaje desde las artes significa dotar a la enseñanza de su condición más experimental y humana, reconocer la incertidumbre como espacio de pensamiento y creación entendiendo que, como en la vida, no hay aprendizaje más profundo que aquel que nace del propio error.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acaso, M. (2009). *La educación artística no son manualidades: Nuevas prácticas en la enseñanza de las artes y la cultura visual*. Catarata.
- Ajo, P. (2013). *Trabajo de investigación sobre las estéticas del error digital*. ESD Madrid. <https://es.scribd.com/doc/196913083/La-estetica-del-error-en-la-edad-digital>
- Álvarez Herrero, J. F. (2019). El error como estrategia pedagógica para generar un aprendizaje eficaz. En *CIVINEDU 2019 Conference Proceedings: 3rd International Virtual Conference on Educational Research and Innovation* (pp. 166-169). REDINE.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Ediciones Akal.

- De la Torre, S. (2004). *Aprender de los errores: El tratamiento didáctico de los errores como estrategias innovadoras*. Editorial Magisterio del Río de la Plata.
- De la Torre, S. (2004). *Estrategias didácticas innovadoras: Recursos para la formación y el cambio*. Octaedro.
- Dewey, J. (2010). *Experiencia y educación*. Biblioteca Nueva.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Freire, P. (2004). *Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica educativa*. Siglo XXI Editores.
- Gordillo, M. (2015). *El arte transgresor de finales del S. XX. De la provocación artística como última utopía* (Tesis doctoral). Publicaciones y Divulgación Científica, Universidad de Málaga.
- Guerrero Benavides, J. I., Castillo Molina, E. J. S., Chamorro Quiroz, H. G., & Isaza de Gil, G. (2013). El error como oportunidad de aprendizaje desde la diversidad en las prácticas evaluativas. *Plumilla Educativa*, 12(2), 361–381.
- Laiglesia González de Peredo, J. F., & Bandera, N. (Eds.). (2020). *Lapsus Calami: Error Es Bien #0* [Anuario Colección Error Es Bien]. Universida de Vigo, Servizo de Publicacións.
- Luri, C. (2018). *El valor del error: Ensayo de una pedagogía de la imperfección*. Ariel.
- Macho-González, A., Bastida, S., Sarriá, B., & Sánchez-Muniz, F. J. (2021). Aprendizaje basado en errores: Una propuesta como nueva estrategia didáctica. *Journal of Negative and No Positive Results*, 6(8), 1049–1060.
- Martín San Román, J. R., Suárez Carballo, F., & Galindo Rubio, F. (2024). Intersecciones entre posmodernismo, new ugly y gráfica popular en el diseño gráfico contemporáneo. *Universum: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 39(1), 355–375. <https://doi.org/10.4067/S0718-23762024000100355>
- Merchante, P. (2025). *Pablo Merchante* [Sitio web del artista]. <https://pablomERCHANTe.eu/>
- Peirce, C. S. (2012). *La fijación de la creencia y otros ensayos*. Fondo de Cultura Económica.
- Perera, J. (2015). La herida y el píxel. La desmaterialización del cuerpo pictórico en la era digital. En *II Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales (ANIAV)*. Asociación Nacional de Investigación en Artes Visuales. <https://doi.org/10.4995/ANIAV.2015.1168>
- Popper, K. (2002). *Conjeturas y refutaciones: El desarrollo del conocimiento científico*. Ediciones Paidós.



## Juan Carlos Hernández Núñez

Universidad de Sevilla (España)

<https://orcid.org/0000-0001-6735-1559>  
email: jchmus@us.es



# INFLUENCIAS DE UNA ESTAMPA DE RUBENS EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVII: UNA PINTURA DEVOCIONAL DONADA A LA IGLESIA DE SANTIAGO DE UTRERA.

*RUBENS'S PRINT INFLUENCES IN 18<sup>TH</sup>-CENTURY  
SEVILLE: A DEVOTIONAL PAINTING DONATED TO  
THE CHURCH OF SANTIAGO DE UTRERA.*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.03>  
e-ISSN:3020-5727 . Núm. 7 -- Año 2025. pp: 44-62

Recibido el : 16-10-2025  
Aceptado el : 26-10-2025

Como citar este artículo

Hernández Núñez, J.C., (2025). *Influencias de una estampa de Rubens en la Sevilla del siglo XVII: una pintura devocional donada a la Iglesia de Santiago de Utrera*. VAINART,(7),44-62.  
<https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.03>

**Resumen:**

En 1769, Sebastián de Zubiaurre regala una pintura a la Esclavitud del Santísimo Sacramento de la Iglesia de Santiago de Utrera inspirada en la estampa del *Seraphicus Atlas* de Rubens. En el presente trabajo<sup>1</sup> se analizan y estudian a los donantes, las fuentes iconográficas que sirvieron de inspiración y los temas devocionales representados, así como otras representaciones sevillanas, de la misma época, derivadas de la misma estampa

**Palabras Clave:** Religiosidad popular, Barroco, Pontius, Murillo, Francisco Herrera el Mozo.

**Abstract:**

In 1769, Sebastián de Zubiaurre donated a painting to the Esclavitud del Santísimo Sacrament, in the Church of Santiago de Utrera, inspired by the print from Rubens's *Seraphicus Atlas*. This paper analyzes the role of the donors, the iconographic sources that served as inspiration, and the devotional themes depicted. Also, this work studies other Sevillian representations from the same period, derived from the same print.

**Key words:** Popular religiosity, Baroque, Pontius, Murillo, Francisco Herrera el Mozo.

<sup>1</sup> El presente trabajo con el título “Una versión de *Seraphicus Atlas* de Rubens en la iglesia de Santiago de Utrera” fue presentado al *XIV Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática: Humanismo y Retórica Visual*, celebrado en Alcañiz, del 16 al 20 de octubre de 2023. He de dar las gracias sinceramente a don Antonio Cabrera Rodríguez y a don Diego Sousa Anaya por la ayuda prestada en su realización



En una de las dependencias de la iglesia de Santiago de Utrera, existe una pintura que Mena Villalba, en 1993 (53-54), denominó *El triunfo de la Inmaculada y de la Orden Franciscana*. Según reza en la inscripción del cuadro, actualmente casi perdida, fue donada por Sebastián de Zubiaurre a la Esclavitud del Santísimo Sacramento, “por muerte de su muger” María Ruíz y Vargas el 6 de diciembre de 1769. Ese mismo día fue enterrada “en uno de los cañones del panteón” que la hermandad tenía reservado para sus miembros, al ser su marido uno de sus hermanos<sup>2</sup>. Cuatro días antes había hecho testamento ante el escribano público Diego Muñoz de Alcalá, en su casa de la calle Sevilla de Utrera, declarando que a pesar de hallarse en “su entero y caval juicio”, se encontraba en la cama “gravemente accidentada”<sup>3</sup>. Nombró como albacea testamentario y universal heredero a su marido, concediéndole poder para vender parte de sus bienes con el fin de pagar las misas y las restantes limosnas.

María Ruiz había nacido en Morón de la Frontera, de donde eran vecinos sus padres, Bartolomé Ruiz y María de Vargas, ya difuntos, naturales de Grazalema y de Sevilla respectivamente. En 1744 contrajo matrimonio, en la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera, con Sebastián de Zubiaurre Iriarte y Ledo de Lemos, oriundo de Bilbao. De la misma ciudad vasca fue su padre, Sebastián Francisco Ignacio de Zubiaurre Iriarte y Ledo, capitán del Regimiento de Caballería de Calatrava, con el grado de teniente coronel, y caballero profeso de la Orden de Santiago, ya difunto, que había residido en El Puerto de Santa María donde tenía su base el destacamento. De Pontevedra era su madre, también finada, Paula Antonia de Lemos Pérez de Henro y la Puerta, Señora de los lugares de Santa María de Curro y de Couso, en el “arzobispado de Santiago, reino de Galicia”<sup>4</sup>. Sebastián, tras la muerte de su esposa, no volvió a casarse y no tuvo descendencia. Él murió el 14 de noviembre de 1784 y quiso que su cuerpo fuera enterrado en la cripta que tenía la Hermandad Sacramental delante de la reja de la capilla del Sagrario, la actual de San Antonio<sup>5</sup>. Si no fuera posible, solicitaba ser enterrado en una de las tumbas propiedad de la fábrica en la capilla mayor. Había redactado el testamento tres años antes, el 2 de septiembre de 1781, ante el escribano Antonio María de Alba, nombrando como albaceas a Juan Antonio Giráldez, Andrés Orozco y Simón de Bezar, todos vecinos de Utrera,

<sup>2</sup> Archivo de la iglesia de Santiago de Utrera. (AISU). Libros de defunciones, nº. 21, Fol. 142 vto. Zubiaurre en su testamento señala que murió el 5 de diciembre. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Protocolos Notariales de Utrera. (AHPS-PNU). Leg. 22700: año 1781, fol. 253.

<sup>3</sup> AHPS-PNU. Leg. 23156: año 1769, fols. 352-353 vto.

<sup>4</sup> AHPS-PNU. Leg. 22700: año 1781, fols. 252-262. Mena se equivoca al identificarlo con su padre (1993: 53).

<sup>5</sup> AISU. Libros de defunciones, nº. 22, fol. 130.

y declarando como única heredera de todos sus bienes a la Esclavitud del Santísimo Sacramento de la iglesia de Santiago. Además de las misas y limosnas habituales, disponía entregar a María Ruiz, pariente de su mujer y casada con José Mortan de Higuera, la cantidad de 25 ducados que, en el caso de haber fallecido, pasarían a sus hijos o herederos. Especial atención recibía su asistente Teresa Sánchez de Noriega pues disfrutaría por “los días de su vida” de las casas de su morada en la calle Sevilla, con todo el menaje, aderezos y ropas que hubiese en su interior, excepto las ropas de su uso personal, las joyas y objetos de plata. Además, obligaba a la Hermandad del Santísimo Sacramento a entregarle un real y medio al día y, a su muerte, a darle entierro “como se practica con los hermanos”. Sin embargo, dos años más tarde, su situación física había cambiado y aunque no se encontraba postrado en cama, sus variados y “muchos achaques habituales... (le habían) imposibilitado... (para) manejar sus bienes y hacienda”. Por lo que recurrió el 13 de mayo de 1783 a Andrés Morosco para que administrara sus bienes, caudales y propiedades<sup>6</sup>. Del codicilo fechado el 22 de julio de ese año, se desprende que también requería de una mayor atención y cuidado de su asistente, aumentando sus obligaciones y trabajo. En compensación, se le entregaría también todas las ropas y objetos de plata que en un principio se le había negado, para que dispusiera de ellas como quisiera e incluso se le daba permiso para venderlas. En caso de que no tuviera suficiente para llevar una vida cómoda y holgada, volvía a obligar a la Hermandad a proporcionársela<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> AHPS-PNU. Leg. 20252: año 1783, fols. 162-162 vto.

<sup>7</sup> AHPS-PNU. Leg. 20252: año 1783, fols. 219-220 vto.



Fig. 1: Anónimo. Cuadro devocional, donado por Sebastián de Zubiaurre. Iglesia de Santiago. Utrera. Foto del autor.

Los relativos testamentos no aportan más noticias sobre sus vidas ni se nombra a parientes cercanos quizás por haber fallecidos o por no mantener relación con ellos. Lo que sí se puede suponer es que Zubiaurre tuvo hermanos mayores, pues de haber sido el primogénito habría seguido la carrera militar y habría disfrutado de la herencia de sus progenitores. Ella, en cambio, perteneció a una familia de precaria situación económica, ya que no aportó dote alguna al matrimonio y era analfabeta, pues declara no saber escribir. Su vida conjunta se inició con 5.900 reales que, como dice Zubiaurre, “junte por capital”. A su muerte, contaba con una fortuna bastante respetable. Poseía 200 ducados y diferentes casas en el barrio de la Corredera y en las calles Larga de Arrabalejo, Arroyo, Abades y las de su morada. Esta, situada en la calle Sevilla, integraba varias viviendas unidas, ordenando en el testamento, separarlas para que rentaran más. A ello hay que añadir diferentes aranzadas de tierra de olivar y una “manta de pinar”, repartidos por el término municipal. Aunque no hace referencia a su profesión, por los asientos que existen en los protocolos notariales de distintos años y en repetidas ocasiones aparece alquilando, realquilando, vendiendo y comprando tierras de olivar, unas veces solo y otras con algún socio, por lo que se puede deducir que se dedicaba como actividad principal a la explotación de la aceituna y a la obtención de aceite. Esta actividad se denomina refino y como tal se le menciona en un listado de 1754, cuando diferentes artesanos y comerciantes de Utrera realizan un otorgamiento de

poder (González, 1995: 66)<sup>8</sup>. Dicha actividad la compaginaba con la venta, compra, alquiler y subarriendo de casas, así como ejerciendo de apoderado y administrador de los bienes de personas no residentes en la población, hecho muy corriente especialmente entre la nobleza utrerana que, aunque seguían manteniendo sus propiedades rusticas, tenían su residencia habitual en la capital, Sevilla<sup>9</sup>.

El cuadro que regaló el matrimonio a la Esclavitud representa en su parte central a san Francisco de Asís arrodillado y portando sobre sus hombros tres grandes esferas azules que sirven de soporte a la Inmaculada Concepción. En la parte superior izquierda aparece un carro tirado por cuatro águilas y conducido por un ángel mancebo, ocupados por los monarcas Carlos V, Felipe II y Felipe III, tras los que se dispone otra figura angélica con una palma. Se remata el carruaje con el escudo de los Habsburgo, la corona imperial y el collar del Toisón de Oro. Bajo ellos están los cuatro Padres de la Iglesia Occidental, san Gregorio Magno, san Agustín de Hipona, san Jerónimo de Estridón y san Ambrosio de Milán, acompañados de santo Tomás de Aquino. En el lado contrario y de forma simétrica, otra carroza, pero esta vez arrastrado por cuatro leones guiados por otro joven alado y en el que se encuentran las virtudes cardinales, Templanza, Fortaleza, Prudencia y Justicia, rematándose con el escudo de la orden franciscana. Bajo este grupo, cuatro franciscanos armados con arcos, lanza y tridente, arrojan al demonio a las fauces ardientes del infierno, en forma de monstruo, Leviatan (Martínez, 2005: 140). Para la realización de la pintura, el anónimo artista se inspiró y copió parte de la estampa conocida como *Seraphicus Atlas* de Paulus Pontius, grabada entre 1631 y 1632, y basada en la *Alegoría franciscana en honor a la Inmaculada Concepción*, de Pedro Pablo Rubens. Entre estas, la estampa y el cuadro de Utrera, existen dos diferencias, siendo la más relevante la sustitución del grupo de Felipe IV con sus hermanos, los infantes Carlos y el Cardenal Fernando, y su hijo el príncipe Baltasar Carlos, por los Padres de la Iglesia Occidental y Santo Tomás. La segunda se encuentra en las figuras de la Inmaculada. En la estampa, siguiendo los tipos rubenianos, aparece con los brazos abiertos, dirigiendo su mano izquierda al carro de los

<sup>8</sup> Como “refino”, en ese mismo listado, aparecen también Antonio Serrano de Castro y Alberto de Escasena, ambos con domicilio en la calle Ancha. El “refino” o refinado era el conjunto de labores a las que se sometía el aceite para hacerlo apto para el consumo humano.

<sup>9</sup> No es cuestión de hacer un listado exhaustivo de todos los alquileres, compras, ventas, permutas de casas y tierras que realiza a lo largo de su vida, aunque pueden servir de ejemplos, AHPS-PNU. Legs. 21511: año 1757, fol. 359; 23164: año 1764, fol. 118; 23156: año 1768, fol. 84, 213, 272, 282; año 1769, fol. 17-19, 43, 136, 138; 23135: año, 1775, fol. 193. Como representante y apoderado lo encontramos, entre otros, administrando los bienes de Josefa del Cerro. AHPS-PNU. Leg. 13135: año, 1773, fol. 253.

personajes reales, mientras que en el cuadro utrerano, con las manos unidas a la altura del pecho, son los modelos murillescos los que caracterizan a la Virgen.



Fig.2: Paulus Pontius. *La glorificación de la Inmaculada Concepción*. Museo Plantin-Moretus. Registro: PK.OP.20074.

La estampa fue uno de los últimos trabajos realizados por Pontius en el taller de Rubens. El grabador se independizó en 1632 al concedérsele un permiso de impresión por seis años, coincidiendo con la terminación del disfrutado por Rubens, desde 1619-1620, para la edición de sus obras en los Países Bajos españoles, Francia y las Provincias Unidas. A lo largo de esos años, el pintor flamenco creó en Amberes uno de los centros de grabado más importantes de Europa, supervisando, dirigiendo y corrigiendo cada una de las fases de la reproducción y edición de sus obras. Ese control no solo significaba su participación directa en las estampas, sino que también incluía la selección de los aprendices, su formación y la posterior relación profesional, al trabajar conjuntamente en el taller o una vez ya emancipados. En este ingresó Pontius en 1624, con 19 años de edad, convirtiéndose en uno sus alumnos más aventajados (Huidobro, 2015:27-28). Ya en 1879, Hymans, en su estudio sobre Rubens, lo consideró como uno de los grandes grabadores del siglo XVII, al estar en posesión de un talento sin rival en los Países Bajos (1879:18,139-160). Establece el momento de su mayor esplendor en 1630, tras su colaboración con Van Dyck, durante los dos años en que Rubens estuvo ausente por sus viajes a España e Inglaterra. Sin embargo, al año siguiente, en 1631, su estilo cambia, siempre según el conservador de las estampas de la Biblioteca Real de Bélgica,



y aunque sus obras siguen presentando toques de genialidad y calidad, se hacen hasta cierto punto mucho más “vulgares”, con ejecuciones no muy acertadas, falta de expresividad y de fuerza en los claroscuros. Es precisamente en esa época, entre 1631 y 1632, cuando se fecha la realización del *Seraphicus Atlas*, en el que muestra un estilo enérgico y, a pesar de lo dicho por Hymans, una gran calidad técnica.

Poco se conoce sobre las circunstancias que rodean la creación de la obra. Para algunos estudiosos, se trataría de una alegoría franciscana destinada a ilustrar uno de los muchos tratados publicados en la época sobre la defensa de la Inmaculada (Stratton, 1988:74; Delfosse, 2009:164-165). En cambio, otros sostienen que la obra de Rubens alude a la importante labor evangelizadora realizada por los franciscanos, extendiendo y difundiendo el cristianismo en los territorios americanos. En este sentido, san Francisco sostiene las tres ramas de la orden, -franciscanos, clarisas y terciarios (Sebastián, 1992:65) -, protegidos por la Inmaculada Concepción y apoyados por la monarquía española, como su principal promotor (Chiva, 2020:201). Existe un tercer grupo de investigadores que defienden una hipótesis diferente. La estampa se correspondería con un encargo realizado por algún personaje de la corte española, apuntando principalmente al Conde-Duque de Olivares, a la infanta Isabel Clara Eugenia de Austria, gobernadora de los Países Bajos e hija de Felipe II, e incluso, al mismo rey Felipe IV, quien en la década de 1630 le hizo directamente varios encargos al artista (Cruz, 2013:3). Bajo esta perspectiva, en el cuadro se ensalzaría la labor realizada por la monarquía española en la defensa del Dogma de la Inmaculada y pondría de manifiesto la utilización de los franciscanos como la herramienta de la que se sirvieron los reyes para la defensa de la religión y la lucha contra los herejes (Cuadriello, 2009:1216-1219; Schenone, 2008:103-105 y Cruz, 2013:4).





Fig. 3: Peter Paul Rubens. *Alegoría franciscana en honor a la Inmaculada Concepción*. Philadelphia Museum of Art. Registro: Gato 677.

No obstante, también habría que hacer una lectura complementaria, analizándola dentro del contexto político-religioso del momento, la guerra de Flandes, conocida también como la de los Ochenta Años, que enfrentó a la Corona Española con las provincias calvinistas del norte de los Países Bajos, la actual Holanda. En este ámbito es donde se revelan el verdadero significado de las filacterias y las inscripciones que se incluyeron en la estampa. Presidida por la frase *Austro Seraphicum Coelum*, -Cielo seráfico del sur-, se refiere a la Bélgica cristiana, que se encontraba al sur del territorio en litigio. En el resto de las filacterias, las frases proceden del Cantar de los Cantares, *Veni auster*, *Surge aquilino*, (4,16), -Ven viento del sur, surge del viento norte-, y de los libros de Habacuc, *Ab austro Deus*, (3,3), -Del astro de Dios-, y del de Jeremías, *Ab aquilone malum*, (1,14), -En el norte el mal-. Se completan con la frase *Egredimini filiae Syon et videte reinam vestram quam laudant*, que, por falta de espacio en la cinta, no está completa, y finaliza en la inscripción que aparece bajo la familia de Felipe IV, *Astra matutina*, -Salid y ved, hijas de Sion, a vuestra reina, a quien alaban las estrellas de la mañana-. La frase está inspirada en los versículos del Cantar 3,11: “Salid a contemplar, hijas de Sión, al rey Salomón” y del Libro de Job, 38,7. “Cuando me alaban juntas las estrellas de la mañana”, siendo los primeros versos de un motete medieval, que el protonotario Leonardo de Nogarolis incluyó como introito en su Oficio y Misa de la Inmaculada. Dicho

oficio fue aprobado por el papa franciscano Sixto IV, tras la proclamación de la pragmática *Cum prae excelsa* en 1476, por la que se instituía la Festividad de la Inmaculada en toda la iglesia católica (Ricossa, 2014:43-45). Por si no estaba claro, al igual que en las frases anteriores se señalaba su origen, incorporando las palabras *in missa Concept*, alusivo a su procedencia del citado oficio. El resto de las leyendas son *Auster*, -Austria-, sobre el carro de los monarcas Habsburgo, presidido por el escudo imperial, y *Astraea*, -diosa griega y romana que personifica la justicia- sobre el de las virtudes con el escudo de la orden franciscana. Por último, desde la boca del crucificado en dirección a san Francisco, *Vade Francisce repara domum meam*, -Ve, Francisco, repara mi casa-. Sin duda, todas ellas componen el mensaje simbólico que anuncia que desde el sur, donde se encuentra la Casa de Austria, liderando el cristianismo, liberará al norte del mal, de la herejía calvinista, implantando los franciscanos la justicia y reparando la vida espiritual, para la gloria y alabanza de María. Las dos últimas inscripciones señalan directamente a los capitanes del ejército, a san Francisco, *Seraphicus Atlas*, -Atlas seráfico-, y a Duns Scoto, *invictissimo theologorum princeps Scotus*, -Scoto, el príncipe invencible de los teólogos-. Alegóricamente, el grabado anunciaba la derrota del mal, por los reyes de la casa de Austria, con el apoyo de la orden franciscana, para gloria de la Inmaculada. Muy al contrario de lo que se planteaba, el enfrentamiento terminó con la victoria e independencia de Holanda en 1640<sup>10</sup>.

La estampa, difundida por Europa, llegó a América donde tuvo una gran repercusión, realizándose varias ediciones entre 1632 y 1658 (Chiva, 2020:201), siendo copiada y reinterpretada desde la segunda mitad del siglo XVII por todos los virreinos. El cuadro de Hipólito de Rioja que se conserva en el santuario de Nuestra Señora de Tecaxic, en el estado de México, es quizás uno de los primeros casos de utilización de la obra de Pontius. No solo es la lámina completa la que se versionará, sino que su motivo central se independiza, el *Atlas Seraphicus*, san Francisco con las tres esferas, para constituir un modelo iconográfico autónomo, utilizado tanto en pinturas como en esculturas y relieves (Ruiz, 1999: Ficha 89). En ocasiones sigue sosteniendo a la Inmaculada y en otras se le sustituye por imágenes de advocaciones locales, sirviendo de base a nuevas composiciones temáticas (Cuadriello, 2009:1216; Calvo, 2020:254-255).

<sup>10</sup> Según Delfosse (2009:164-166) la definición doctrinal del Dogma de la Inmaculada, promovida por los Habsburgo, con el apoyo de los frailes menores, debía hacer posible la victoria sobre el mal, representada por los reinos y estados protestantes. Gracias a la Virgen, la casa de Austria restablecería la justicia.

Un ejemplo significativo de la importancia del modelo y su perdurabilidad a lo largo del tiempo es la ilustración que realiza Antonio Onofre Moreno para el libro del franciscano Hermenegildo de Vilaplana, *Histórico y sagrado novenario de la milagrosa imagen de nuestra Señora del Pueblito*, publicado en México en 1761. En ella aparece el santo con las tres esferas sosteniendo la imagen de la Virgen de Pueblecito, sujeta por dos ángeles. La escena, a modo de *verun imaginem* y trampantojo, se sitúa en una especie de hornacina de un retablo, completándose con dos floreros y un Niño Jesús Salvador del Mundo junto al santo. Según la tradición, su origen se remonta a 1632, cuando el franciscano fray Sebastián Gallego realizó la imagen a petición de fray Nicolás de Zamora, cura de la iglesia de Querétaro, para colocarla a los pies de la pirámide en la que los indígenas veneraban a sus ídolos (Domenech, 2013:135)<sup>11</sup>. Asimismo, en la edición realizada por la Imprenta Mexicana en 1766 de la *Llave de oro, para abrir las puertas del cielo: la regla y ordenaciones de las monjas de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora la Madre de Dios*, se incluía una estampa realizada por Manuel Galicia de Villavicencio en la que aparecía el atlante seráfico sosteniendo las nubes sobre las que se encuentra la Inmaculada (Calvo, 2017: 82-83,85).



Fig. 4: Philip Spruyt. *Virgo Immaculata*. British Museum. Reg.: 1891.0414.720.

No se conocen más ediciones posteriores de la estampa de Pontius, aunque en el último cuarto del siglo XVIII va a ser nuevamente grabada. En esta

<sup>11</sup> Ardón, Dulce M.: *Síntesis histórica del Municipio de Corregidora*. <https://corregidora.gob.mx/portal/turismo/historia/> (Consulta: 30/06/2024).

ocasión no se partió de la estampa, sino de la pintura original de Rubens. El pintor Philippe Lambert Joseph Spruyt la descubrió en la colección de Domingo Clemens en Gantes, grabándola al aguafuerte en 1787 e incluyendo la leyenda *Virgo Inmaculata. Ad archetypum P.P. Rubenii ex collectione Domini Dominici Clemens pictoriae necnon statuariae artis admiratoris eximii in amicitiae pignus offerebat dedicabat P.Spruyt. Gandavo anno 1787*, -Virgen Inmaculada. Del modelo original de P.P. Rubens de la colección del señor Domingo Clemens, excelente admirador del arte de la pintura y de la estatuaria, ofrecido como prenda de amistad. Lo dedicó P. Spruyt. Gante en 1787- (Vaernewych, 1829: 117)<sup>12</sup>. Al año siguiente, en 1788, Clemens subastó la pintura por 50 libras y 10 sueldos. A mediados del siglo XIX era su propietario Van Saceghem. Años más tarde, el estudioso Scheneevoogt, en su inventario de las estampas de Rubens, informaba que había sido vendido en Bruselas a Chapius, por la cantidad de 2.200 francos. Sin embargo, cuando fue publicado su trabajo en 1873, ya había sido vendido al Marqués de Blaisel, y éste, en 1870, lo sacó al mercado en París, siendo adquirida por el capitán Cuirana en 2.800 francos. En 1889, era propiedad de Secretan quien la volvió a poner a la venta (Rooses, 1892:37-38; Scheneevoogt, 1873:144-145). En 1917 formaba parte de la colección de estadounidense John Graver Johnson, compuesta por unas 1.500 obras de arte, entre pinturas, esculturas, mobiliarios y textiles. Al morir en ese año, legó su casa y la colección a la ciudad de Filadelfia. En 1933, al construirse junto a la casa-museo una gasolinera y considerando el edificio poco seguro, la colección se depositó como préstamo permanente en el museo de artes de la ciudad, donde actualmente permanece (Quodbach, 2021: 207, 229).

Tanto en España como en el resto de Europa, parece ser que el trabajo de Pontius tuvo limitada repercusión, pues pasó prácticamente desapercibido. De hecho, no se han localizado estudios sobre el tema, y si existen obras del mismo siguen sin ser identificadas. No obstante, como caso excepcional en Sevilla, se ha podido comprobar la influencia de la estampa en una pintura de Domingo Martínez. Se trata de la *Apoteosis de la Inmaculada Concepción* que realizó el pintor sevillano para el convento-casa grande de San Francisco, pudiéndose fechar en torno a la década de los años 30 del siglo XVIII y que actualmente se

<sup>12</sup> Tanto en el cuadro de Rubens, como en la estampa de Spruyt, las filacterias aparecen vacías, pues fue en la impresión de Pontius cuando se determinaron los textos. La estampa fue incluida por Del-Marmol en su catálogo de obras de Rubens, sin embargo, en los inventarios de Hecque y de Cruz, al ser anteriores a la edición de Spruyt, solo recogen la estampa de Pontius. (Del-Marmol, 1794: 59, registros: 919 y 920; Hecque, 1751:72, registro 32; Basan, 1767: 124-125, registro 65).



conserva en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. En este caso, no se sigue tan fielmente la estampa como en el cuadro de Utrera, pues lo que hace Domingo es tomarla “como base de su libertad creativa”, utilizando solo su composición (Muñoz, 2024:688-692). Al centro se dispone la Inmaculada, sobre nubes, rodeada de angelitos, distribuyéndose el resto de los personajes en cuatro grupos y en dos niveles. A la izquierda, en la zona celestial, san Andrés con los Padres de la Iglesia y, bajo ellos, en la terrenal, los papas Paulo V, Sixto IV, Pío V, Gregorio XV, Alejandro VII y Clemente XI, encabezados por Duns Scoto. En el lado contrario, en el superior, san Francisco, san Buenaventura, san Antonio de Padua y san Pascual Bailón. Bajo ellos, los monarcas españoles Felipe IV, Carlos II y Felipe V, junto al que se considera el autorretrato del pintor. El grupo está liderado por sor María de Agreda, religiosa franciscana que por su relación con Felipe IV, fue una de las figuras espirituales más influyentes del siglo XVII (Cano, 2024:208-209).



Fig. 5: Anónimo. Coro alto. Iglesia de San Pedro de Alcántara. Sevilla. Foto del autor.

Pero no es ésta la única representación sevillana, al menos conocida hasta el momento, en la que influyó la estampa de Pontius. Al igual que sucedió en el arte iberoamericano, su figura principal, el *Atlas Seraphicus*, se independizó y adquirió el papel protagonista. Así aparece como motivo central, presidiendo el coro alto de la iglesia franciscana de San Pedro de Alcántara. El convento fundado en 1630 para atender a los religiosos enfermos, aunque el edificio no fue construido hasta 1650. La iglesia se inauguró en 1666 y su decoración mural

fue realizada entre las décadas de los años 60 y 70 del siglo XVIII, por seguidores de Domingo Martínez. El programa iconográfico está dedicado a la exaltación de la orden franciscana y a ensalzar el culto y la devoción que procesaba la rama descalza, propietaria del edificio, al Santísimo Sacramento y a la Inmaculada Concepción (Valdivieso, 2016:163-174; Muñoz, 2021:462-463). Así, en las paredes del crucero se representan carros triunfales, dedicados, el del evangelio, al Dogma de la Concepción y, el de la epístola, a la Eucaristía. En el resto de la nave se disponen escenas de la vida y milagros de san Francisco de Asís y, en los lunetos, los santos y santas de las ramas descalza, tercera y concepcionista. En el hastial del coro alto, en forma de medio punto y enmarcado por la leyenda *Tota pulchra es Maria et macula non est in te, tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel*, -Toda limpia es María y no hay mancha en ti. Tú eres la gloria de Jerusalén y la alegría de Israel-, se encuentra, en su centro y encima de una ventana, la figura del *Atlante Seráfico* sosteniendo a la Inmaculada. A éste, lo flanquean dos grupos de diferentes personajes, imposibles de identificar por el mal estado de conservación de la pintura, pero entre los que se distinguen a Duns Scoto, en un lado y, a sor María de Ágreda, en el otro, pudiendo ser una reinterpretación de la parte terrenal del citado cuadro de la *Apoteosis* de Domingo Martínez<sup>13</sup>. La única diferencia del Atlante con la estampa original es la eliminación de las esferas, alusivas a las ramas de la orden, por estar ya representada por los santos y santas que adornan los muros de la iglesia.

Esto demuestra que la estampa fue conocida en la Sevilla del siglo XVIII, sirviendo de inspiración a varias composiciones, por lo que debieron existir ejemplares de la obra de Pontius en las bibliotecas de los conventos de la orden, a los que pudieron acceder los distintos pintores. Para estas fechas, las connotaciones políticas religiosas que tuvo la estampa en la centuria anterior ya se había perdido, adquiriendo en este momento un significado más testimonial de la participación de los franciscanos en la defensa de la Inmaculada Concepción de María. No obstante, no se puede olvidar el aspecto devocional que pudo tener en el sentir de la religiosidad popular. La piedad barroca sevillana seguía siendo heredera de los postulados del Concilio de Trento, que habían impulsado la presencia religiosa en la vida cotidiana de los fieles y su

<sup>13</sup> Por desgracia, el templo está actualmente cerrado, desacralizado y desmantelado de esculturas, desconociéndose el destino futuro del mismo, del que se niegan a hablar el Arzobispado de Sevilla y las Esclavas del Sagrado Corazón, sus antiguas inquilinas. Así mismo, las pinturas se encuentran en un lamentable estado de conservación, que de no hacerse alguna intervención urgente, terminarían perdiéndose. (Parejo, 2024; Morillo, 2024).



manifestación en prácticas rituales externas, en las que participaba toda la sociedad. Dichos postulados habían potenciados la veneración a los santos y al Santísimo Sacramento que, unido con el tradicional culto a la Inmaculada Concepción, que, en Sevilla, fue reforzado y fortalecido a partir de 1615 con el juramento del Voto Inmaculista (Bautista, 2019:146), componen los tres pilares básicos de la religiosidad sevillana del barroco.



Fig. 6: Francisco de Herrera el Mozo. *El triunfo de la Eucaristía*. Iglesia del Sagrario. Sevilla.  
Foto del autor.

Esos pilares se encuentran integrados en el cuadro utrerano, mostrando la devoción de Zubiaurre y su mujer, a la Inmaculada, al Santísimo Sacramento y a san Francisco de Asís. Su fervor a la Inmaculada está presente en sus últimas voluntades en la que testimonian su creencia en la Concebida Sin Mancha. En el lienzo, se personaliza la imagen, haciéndola más cercana, más al gusto de los sevillanos del momento. Así la Inmaculada de Rubens fue sustituida por otra mucho más reconocida por los donantes, como eran las de Murillo. Concretamente, en este caso, la figura representada deriva de la *Inmaculada del Escorial* de este pintor, que años más tarde, uno de sus seguidores, Juan Simón Gutiérrez, la tomaba de modelo en su *Inmaculada niña con guirnalda de flores* (Valdivieso, 2018:117-118). El fervor a la Eucaristía estaría patente, no solo por su pertenencia a la cofradía de la Esclavitud, a la que regala el cuadro, hace heredera universal de sus bienes y en la que ocupó diferentes cargos directivos,

entre ellos el de “consiliario” en 1768<sup>14</sup>. Relacionada con esta devoción estaría la incorporación de los Padres de la Iglesia y santo Tomás de Aquino, ya que el grupo se copia literalmente del cuadro *El triunfo de la Eucaristía*, que en 1656 realizó Francisco Herrera el Mozo para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral Sevilla. El lienzo no solo lo pudo conocer directamente por las relaciones entre las hermandades sacramentales sevillanas, sino también por la estampa al aguafuerte que fue realizada y difundida por Matías de Arteaga en 1661 (Navarrete, 2023: 168-172). Por lo que refiere a la veneración a san Francisco y su orden queda patente también en su testamento y en la estrecha relación que mantuvo con la orden a lo largo de su vida. Ya, en la década de los años 50 pertenecía a la Hermandad de la Vera Cruz de Utrera, desempeñando en esos años el cargo de “alcaide”<sup>15</sup>. En su testamento, de todas las órdenes existentes en la población, fue la única a la que se le pidió estar presente en su funeral. Se especificaba que su “entierro (fuera) solemne y (con la) asistencia del clero” de la iglesia y de la comunidad del “Real Convento de Nuestro Seraphico Padre Señor San Francisco de Asís”, extramuros de esta villa. La Esclavitud sería la que correría con los gastos ocasionados, en los que se incluían las dádivas otorgadas a los asistentes. Asimismo, se dispuso que por su alma, las de su mujer y sus padres, se dijeran en el convento 70 misas rezadas, de 4 reales cada una, mientras que en las sedes del resto de las órdenes solo se dirían la mitad<sup>16</sup>. También es la única orden que es citada en las mandas testamentarias, otorgándole al cenobio utrerano “el relox de caxa de mi morada para la Sacristía con cargo de una missa cantada de diácono y subdiácono, órgano y vigiliass el dia de difuntos del año de mi fallecimiento o en su octava”.

## CONCLUSIÓN

Por desgracia, actualmente el lienzo está en muy malas condiciones de conservación, pues, además de la suciedad, la oxidación del barniz y algunos inadecuados repintes de mala factura, se encuentra destensado, craquelado, con desprendimiento de la preparación e importantes lagunas de la capa pictórica, especialmente en el borde inferior, donde ya falta gran parte de la inscripción. Tampoco, ni la sala, ni la ubicación, elevado casi un metro del suelo, es el lugar

<sup>14</sup> Archivo de la Esclavitud del Santísimo Sacramento de la Iglesia de San Pedro de Utrera (AESS). Libro de acuerdos, 1717-1791, fol. 248.

<sup>15</sup> Archivo Hermandad de la Vera Cruz de Utrera. (AHVC). Libro de actas, 1751-1757, fol. 9.

<sup>16</sup> AHPs-PNU. Leg. 22700: año 1781, fols. 252-262.

más idóneo, pues la estancia sirve en ocasiones como almacén, por lo que, en algunas circunstancias, se acumulan objetos a escasa distancia de su superficie. De no prestar una mayor atención la actual propietaria, la Hermandad Sacramental y del Redentor Cautivo, a la salvaguarda del lienzo, éste podría desaparecer en poco tiempo, perdiéndose uno de los enseres más relevantes de su patrimonio. La obra, realizada por un pintor anónimo y de mediana calidad, no solamente es un raro testigo de la religiosidad popular del siglo XVIII, sino que es un vestigio de la pervivencia de fórmulas iconográficas que, en Iberoamérica, resultan habituales, pero que, para la península, tiene un carácter excepcional. La falta de documentación sobre la vida de Zubiaurre y su relación con la orden franciscana impiden conocer si existe alguna vinculación entre el motivo representado en el convento sevillano de San Pedro de Alcántara con las pinturas de Domingo Martínez del Museo de Bellas Artes y de la parroquial utrerana, ya que son realizadas por las mismas fechas, siendo su origen el mismo trabajo de Pontius y del que no se tienen referencias anteriores en Sevilla. Se podría pensar, no solo en cuestiones devocionales y de gusto de Zubiaurre, sino que éste tuviera alguna relación o vinculación con el fraile o los frailes que idearon el programa iconográfico de los franciscanos descalzos. Esperemos que futuras investigaciones puedan aclarar dicha hipótesis.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Basan, François (1767), *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Chez de Lormel/Saillant/Veuve Durand/Durand Neveu/Dessaint, Paris.
- Bautista y Lugo, Gibrán (2019), “La difusión de la Inmaculada Concepción de María en la Monarquía Hispánica: metáfora y metonimia en su historiografía”, en Ruiz Ibañez, José Javier; SABATINI, Gaetano y Vincent, Bernard (ed.), *La Inmaculada Concepción y la Monarquía Hispánica*, FCE/Red Columnaria, Madrid, pp. 143-183.
- Calvo Portela, Juan Isaac (2017), “La Inmaculada Concepción en algunas estampas de libros editados en Nueva España en los siglos XVIII y XIX”, *Ucoarte. Revista de Teoría e Historia del Arte*, nº. 6, pp. 69-92.
- Calvo Portela, Juan Isaac (2020), “Las estampas de santos franciscanos en el Virreinato de Nueva España, durante el siglo XVIII”, en Quiles García, Fernando (dir.), *A la luz de Roma. Santos y Santidad en el Barroco Iberoamericano. España espejo de santos*, vol. II, Roma Tre-Press/Enredars Publicaciones, Sevilla, pp. 249-268.
- Cano, Ignacio (2004), “La Apoteosis de la Inmaculada Concepción”, en Pleguezuelo Hernández, Alfonso (coord.), *Domingo Martínez en la estela de Murillo*, El Monte, Sevilla, pp. 208-209.

- Chiva Beltrán, Juan (2020), “La codificación de la imagen de Junípero Serra. Herramientas visuales para una campaña de santidad”, en: Quiles García, Fernando (dir.), *A la luz de Roma. Santos y Santidad en el Barroco Iberoamericano. España espejo de santos*, vol. III, Roma Tre-Press/Enredars Publicaciones, Sevilla, pp. 199-216.
- Cruz González, Cristina (2013), “Our Lady of El Pueblito: a Marian devotion on the northern frontier”, *Catholic Southwest: A Journal of History and Culture*, vol. 23, pp. 3-21.
- Cuadriello, Jaime (2009), “Virgo Potens. La Inmaculada Concepción o los imaginarios del mundo hispánico”, en Gutiérrez Haces, Juana (coord.), *Pintura de los Reinos. Identidades Compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, t. IV, Fondo Cultural Banamex, México, pp. 1169-1263.
- Delfosse, Annick (2009), *La «Protectrice du Pais-Bas». Stratégies politiques et figures de la Vierge dans les Pays-Bas espagnols*, Brepols Publishers, Belgium.
- Del-Marmol (1794), *Catalogue de la plus précieuse collection d'estampes de P.P. Rubens et D' Van Dyck*, [s.e.], [s.l.].
- Domenech García, Sergi (2013), “Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España”, en López Calderón, Carme; Fernández del Valle, María de los Ángeles y Rodríguez Moya, María Inmaculada (Coords.), *Barroco Iberoamericano: Identidades Culturales de un Imperio*, vol. I, Andavira Editora, Santiago de Compostela, pp. 127-144.
- González Moreno, Joaquín (1995), *Utrera en el siglo XVIII*, Caja Rural, Utrera.
- Hecque, R. (1751), *Catalogue des estampes gravées d'après Rubens*, Chez Briasson/ Charles-Antoine Jonbert, Paris.
- Huidobro Salas, Concha. (2015), “Rubens y los mejores grabadores de sus obras”, *Rubens, Van Dyck y la Edad de Oro del grabado Flamenco*, Biblioteca Nacional de España, Madrid.
- Hymans, Henri (1879), “La gravure dans l'école de Rubens”, en *Memoires de l'Académie royale de Belgique*, T. 42, Académie Royales des Sciences, des Lettres et de Beaux-Arts, Bruxelles, pp. 1-299.
- Martínez, Iván (2005), “Estandarte de la monarquía española. El uso político de la Inmaculada Concepción”, *Un privilegio Sagrado: la Concepción de María Inmaculada: celebración del Dogma en México*, Museo Basílica de Guadalupe, México, pp. 123-154.
- Mensa Villalba, Francisco Javier (1993), *Memorial de Utrera*, Ayuntamiento, Utrera.
- Morillo, Jesús (2024), “El enigma de la iglesia de San Pedro de Alcántara de Sevilla”, *ABC de Sevilla*, 28 de abril, <https://www.abc.es/sevilla/ciudad/enigma-iglesia-san-pedro-alcantara-20240428163342-nts.html>.
- Muñoz Nieto, Enrique (2021), *Programas visuales pictóricos de las órdenes religiosas en la Sevilla del siglo XVIII*, t.1, Tesis doctoral inédita, Universidad de Sevilla.

- Muñoz Nieto, Enrique (2024), "Domingo Martínez y Juan de Espinal. Nuevas contribuciones sobre la influencia de los antecedentes creativos en la pintura sevillana del siglo XVIII", *Hipogrifo: Revista de literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 12, nº.1, 2024, pp. 685-704. <https://doi.org/10.13035/H.2024.12.01.40>
- Navarrete Prieto, Benito (2023), "Triunfo del Sacramento de la Eucaristía", *Herrera el Mozo y el Barroco total*, Museo del Prado, Madrid, pp. 168-172.
- Parejo, Juan, (2024), "El incomprensible cierre de una de las iglesias más espectaculares y desconocidas de Sevilla", *Diario de Sevilla*, 10 de marzo. [https://www.diariodesevilla.es/semana\\_santa/incomprensible-cierre-iglesias-espectaculares-desconocidas-Sevilla\\_0\\_1882912581.html](https://www.diariodesevilla.es/semana_santa/incomprensible-cierre-iglesias-espectaculares-desconocidas-Sevilla_0_1882912581.html)
- Quodbach, Esmée (2021), "A Philadelphia Story: John Graver Johnson and his gift to the city", *What's mine is yours. Private collectors and public patronage in the United States. Essays in honor of Inge Reist*, Centro de Estudios Europa Hispánica/Center for Spain in America, Madrid.
- Ricossa, Luca, (2014), "Die Messe zur Unbefleckten Empfängnis von Leonardo Nogarola (1477)", *TROJA. Jahrbuch der Renaissancemusik*, nº. 13, pp. 43-57.
- Rooses, Max (1892), *L'oeuvre de P. P. Rubens*, vol. 5, Jos. Maes Editeur, Anvers.
- Ruiz Gomar, Rogelio (1999), "San Francisco como Atlas Seraphicus", en Bérchez, Joaquín (dir.), *Los siglos de oro en los virreinos de América. 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid.
- Schneevollgt, C. G. Voorhelm (1873), *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Les Héritiers Loosjes, Harlem.
- Schenone, Héctor (2008), *Santa María*, Universidad Católica de Argentina, Buenos Aires.
- Sebastián, Santiago (1992), *Iconografía e iconología del Arte Novo Hispano*, Azabache, México.
- Stratton, Suzanne (1988), "La Inmaculada Concepción en el Arte Español", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. 1, nº. 2.
- Vaernewyck, Marcus van (1829): *De histoire van Belgis*. De J. Vanderhaeghen, Gent.
- Valdivieso, Enrique (2016), "Pintura mural del siglo XVIII en Sevilla", *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*, Fundación Endesa, Sevilla, pp. 21-246.
- Valdivieso, Enrique (2018), *La escuela de Murillo: aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, EUS/ICAS, Sevilla.



## Amparo Rodríguez Babío

Facultad de Teología San Isidoro- Sevilla (España)

<https://orcid.org/0000-0002-0803-688X>



email:amparorbabio@gmail.com

# DE SANTA ANA A SANTA CATALINA: RELACIONES HISTÓRICAS DE DOS HERMANDADES SACRAMENTALES SEVILLANAS

FROM SANTA ANA TO SANTA CATALINA:  
HISTORICAL RELATIONSHIPS BETWEEN TWO  
SACRAMENTAL BROTHERHOODS IN SEVILLE

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.04>

e-ISSN:3020-5727 . Núm. 7 -- Año 2025. pp: 63-76

Recibido el : 10-10-2025

Aceptado el : 28-10-2025

Como citar este artículo

Rodríguez Babío, A. (2025). *De Santa Ana a Santa Catalina: Relaciones históricas de dos hermandades sacramentales sevillanas*. VAINART,(7), 63-76. <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.04>



**Resumen:**

En 1767 y tras largos años de espera, se culminó la construcción y enriquecimiento de la Capilla Sacramental de la Parroquia sevillana de Santa Catalina. Para su estreno se organizaron por parte de la Hermandad Sacramental de dicho templo unas funciones religiosas, que incluían una procesión eucarística por las calles aledañas de la iglesia. Al carecer de una custodia en su ajuar, se solicitó la de la Hermandad Sacramental de la Parroquia de Santa Ana de Triana, a los que sus hermanos accedieron. Así pues, la pieza de plata fue trasladada desde la otra orilla del Guadalquivir, donde se asienta la collación trianaera, hasta el corazón de Sevilla para protagonizar unas lucidas y festivas celebraciones.

**Palabras clave:** Hermandad Sacramental de Santa Catalina, Hermandad Sacramental de Santa Ana de Triana, capilla sacramental, funciones festivas

**Abstract:**

In 1767, after many years of waiting, the construction and enhancement of the Sacramental Chapel of the Seville parish of Santa Catalina was completed. For its inauguration, the Sacramental Brotherhood of the church organized religious services, including a Eucharistic procession through the streets surrounding the church. Since the chapel lacked a monstrance, the Sacramental Brotherhood of the Parish of Santa Ana de Triana requested one, and its members agreed. Thus, the silver piece was transported from the other bank of the Guadalquivir, where the Triana parish is located, to the heart of Seville to be the center of splendid and festive celebrations.

**Key words:** Sacramental Brotherhood of Santa Catalina, Sacramental Brotherhood of Santa Ana de Triana, sacramental chapel, festive functions.

## INTRODUCCIÓN: DOS POPULOSAS COLLACIONES

La Hermandad del Santísimo Sacramento y Ánimas Benditas de Santa Catalina fue fundada hacia mediados del siglo XVI, datándose las primeras noticias de su existencia hacia 1562<sup>1</sup>. Sus primeros estatutos no serían aprobados por las autoridades competentes hasta 1591, caso harto frecuente en la época, aplicable a todo tipo de corporaciones religiosas. La Hermandad Sacramental de Santa Ana fue instituida en 1540 mediante bula papal solicitada por los clérigos de Triana, no teniendo reglas aprobadas hasta 1572. Pese a hallarse ubicadas en parroquias y collaciones muy distantes entre sí, teniendo en cuenta la mentalidad de la época y la frontera del puente de barcas, ambas hermandades tuvieron cierto contacto basadas en la existencia de dotaciones y capellanías que ambas administraban. Así, en el caso de Santa Catalina, desde 1588 está anotado en su libro protocolo la existencia de unos títulos sobre unas casas situadas en la Cava Nueva<sup>2</sup>, frente a la portería del convento del Espíritu Santo, así como de otras ubicadas frente a la cruz de la Encarnación a partir de 1699. Anualmente una persona comisionada por la Hermandad debía visitar las propiedades y cobrar las rentas acordadas, no siendo infrecuentes los pleitos a causa de los impagos.

La collación de Santa Catalina<sup>3</sup>, era quizás junto a la de Triana, una de las más populosas y habitadas. La ubicación de la Alhóndiga, el mercado de trigo urbano, así como de numerosas posadas y mesones, hacía de ella un territorio particularmente poblado y atareado. Así, hacia 1588, pocos años antes de la aprobación de las reglas de la Hermandad Sacramental, se contabilizaban en los padrones unos 843 vecinos, que vendrían a suponer unas 3.372 personas repartidas en las veinte calles que componían la collación. Santa Catalina se situaba pues, en el nivel intermedio de concentración poblacional gracias a la actividad comercial y artesanal. En efecto, la Alhóndiga actuaba como el centro económico de la collación, congregando multitud de oficios y artesanías como

<sup>1</sup> Roda Peña, J. (1996). *Hermandades Sacramentales de Sevilla: una aproximación a su estudio*. Guadalquivir, 126-129.

<sup>2</sup> La Cava Nueva, Cava Alta o más recientemente, Cava de los Gitanos, comprendía desde el convento de San Jacinto hasta la actual calle Gonzalo Segovia. La ermita de la Encarnación, destruida en el siglo XIX, se ubicaba junto al convento de las Mínimas y era sede de la Hermandad del mismo nombre, hoy advocada de San Benito. El convento del Espíritu Santo desaparecido estaba en el último tramo de la calle Pureza, aproximadamente en lo que hoy es el Colegio de Cristo Rey.

<sup>3</sup> Vid. Mira Caballos, E. El padrón de vecinos de Sevilla y su tierra de 1571, <https://estebanmira.weebly.com/uploads/7/9/5/0/7950617/padron.pdf>; y Castillo Rubio, J. M. (2019). Las collaciones de la Sevilla renacentista: espacio urbano y dinámica vecinal en Santa Catalina y Santa Lucía, 1554, *Chronica Nova*, 45, 223-257.

herrereros, carpinteros, sastres, curtidores... así como mesones y posadas. Centraba el conjunto la parroquia, que no se mostraba entonces exenta como ahora, sino como era habitual, con ciertas edificaciones anexionadas.

Triana<sup>4</sup>, llamada en la documentación “*guarda y collación de Sevilla*” estaba conformada por toda la extensión de territorio más allá de la orilla del río. El caserío se ubicaba paralelo a éste, en actuales calles Betis, Pureza, San Jorge y Castilla, con ramificaciones que llegaban hasta la Cartuja, el Tardón o el Patrocinio y la vega de Triana. Contaba también con un buen número de artesanos y agricultores que cultivaban las tierras de la vega, y desde el descubrimiento de América, con una importante población dedicada o relacionada con el oficio de navegar. Así maestros, capitanes, marineros, careneros, calafates y también mercaderes y comerciantes, conformaban una variopinta población. No hay que olvidar al estamento eclesiástico, muy nutrido, centrado en la parroquia de Santa Ana y en el Tribunal de la Inquisición del castillo de San Jorge. En este sentido en Triana, al igual que sucedía en el resto de collaciones durante el Antiguo Régimen, convivían muy estrechamente las diferentes categorías sociales, pudiendo encontrar en la misma calle un capitán de la flota de Indias, un miembro del Santo Oficio o un artesano. Poco tiene que ver esta Triana de los siglos pasados con la que nos legaron los viajeros románticos del siglo XIX, que la conocieron muy degradada tras el traslado de la Casa de Contratación a Cádiz y la progresiva decadencia de la Inquisición.

Una sola peculiaridad señalaba a Triana y era el río, que aunque franqueable a través del puente de barcas, funcionaba a nivel mental como una verdadera frontera. Pensemos que, por el lado de Sevilla, lo primero que se encontraba el caminante eran las murallas con la Puerta de Triana, cuyas puertas cerraban de noche. La propia inseguridad del puente de barcas, que, en épocas de crecidas, no se podía cruzar, hacía que, junto a este, se usasen pequeños barcos o falúas para el transporte de personas y mercancías. Esto no era óbice para que existiesen tratos y relaciones no sólo comerciales sino también religiosos, entre corporaciones o congregaciones, como veremos más adelante.

<sup>4</sup> Morales Padrón, F. (1977). *Historia de Sevilla. III: La ciudad del Quinientos*. Universidad de Sevilla, 43, 61 y 93-95.

## LA CAPILLA SACRAMENTAL DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE LA ÍNCLITA VIRGEN Y MARTIR SANTA CATALINA

El 13 de julio de 1721 se celebró un cabildo en el que el Fiscal de la Hermandad, anunció el inicio de las obras para construir una nueva capilla. Ésta se levantaría en un solar anexo a la parroquia que había sido cedido por el Ayuntamiento en 1710, pues ya desde aquella fecha era patente entre los hermanos la necesidad de un lugar más amplio y adecuado para la celebración de sus cultos y funciones. Las trazas y el diseño serían encomendadas a Leonardo de Figueroa<sup>5</sup>, comenzando las obras el 5 de agosto de ese mismo año. La ejecución del proyecto se dilataría durante varios años: en 1730 se culminó la parte arquitectónica, entre 1748 y 1753, se labran el retablo y la Inmaculada que lo preside, en 1755 se levanta el altar para el Cristo del Perdón o de la Columna y finalmente, en 1768 se da por terminada en su totalidad la ejecución de la Capilla.

El 27 de diciembre de 1767, se celebró un cabildo de elecciones en el que se reeligieron a los mismos, pues como declaró uno de ellos: *“que mediante estar para concluirse la Capilla, se relejian y reelijieron a todos los oficiales en sus respectivos empleos, dispensando el Capitulo de regla por esta vez”*<sup>6</sup>. Parecía lógico, pues, que quienes hubieran gestionado la finalización del proyecto, continuasen en sus puestos hasta la culminación total del mismo.

Casi siete meses más tarde, el 17 de julio de 1768, en otro cabildo de oficiales, se presenta terminado completamente el proyecto, y se dan los primeros pasos para la solemnísimas bendición de la capilla sacramental. Así el Hermano Mayor declaraba que

*estando concluida la Capilla en los términos que se manifestava era preciso el colocar a Su Magestad en ella, y que le parecia que para mayor desensia se podría procesionalmente por las calles señalando la estación y modo de dicha Procesion como la Hermandad lo tenga conveniente, teniendo presente, que es este asunto uno de los mayores empeños que la Hermandad se le puede presentar*<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Morales Martínez, A. (1997). La capilla sacramental de Santa Catalina: un espacio del barroco sevillano. En *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina, Sevilla* (pp. 21-22). Fundación Argentaria.

<sup>6</sup> Archivo Hermandad Sacramental Santa Catalina (en adelante A.H.S.C.), Hermandad del Santísimo Sacramento, Libro de Actas (1741-1771), cabildo del 27 de diciembre de 1767, ff. 246-250. Signatura 38/1.

<sup>7</sup> A.H.S.C. Hermandad del Santísimo Sacramento, Libro de Actas (1741-1771), cabildo del 17 de julio de 1768, ff. 246-250. Signatura 38/1. Por no reiterarnos, se advierte que las siguientes citas, corresponden al mismo documento.

A tan magna y maravillosa obra, debía corresponder una inauguración acorde, por eso tras la función religiosa, se programa una procesión eucarística. El Hermano Mayor, que, sin duda, alguna gestión debía haber realizado antes del cabildo, continúa con su propuesta de celebración:

*Y le parecía a la Hermandad conveniente que la Archicofradia del Santísimo del Sr. Sn. Salvador concurra a la Procesion si la Hermandad lo acordare, le será de mucho lustre para esta Hermandad mediante el grande numero que dicha Archicofradia tiene de hermanos, y poniendo el mayor esmero en que esta Procesion sea con el mayor aparato, como a todos nos consta.*

El boato de la función debía estar como mínimo al nivel de otras solemnidades que la Hermandad había celebrado antaño, como “*lo fue la función que hizo en acción de gracias quando nació el Sr. Dn. Luis 1º*”. Los sevillanos, siempre noveleros, aguardaban con impaciencia las celebraciones, y así comenta que *esta toda la ciudad en expectativa y cree que asta fuera de Sevilla y assi le parece y suplica a la hermandad que se acordasse que haia procesión y sea con la mayor desensia y como en otras ocasiones que a esta Hermandad se an presentado que ansi con el mayor aparato y an tenido nombre en todas partes.*

La elocuencia del Hermano Mayor, Cristóbal García y López, obtuvo los frutos deseados, así que

*oydo por la Hermandad se le dieron al Sr. Hermano Mayor muchas gracias por lo mucho que se esmera en los lucimientos de esta Hermandad y de conformidad se acordó en que se hiciesen la procesión como lo propone en su propuesta y en todas sus partes y se le da comisión la mas amplia para que costee y gaste lo que le pareciere necesario para la referida procesión por la Hermandad, descuidado en su gran zelo y espera la saque con el lucimiento de la dicha procesión como lo ha expresado en todos los encargos que la hermandad ha puesto a su cuidado.*

Asimismo, y para ayuda del Hermano Mayor, se nombró una comisión “*para hacer presente a la Archicofradia del Sr. Sn. Salvador lo resuelto por la Hermandad*”.

Durante los días siguientes, se afanaron las diputaciones en un ir y venir para realizar las gestiones encomendadas a fin de que la función o funciones, resultaran de los más lucido. A este efecto es curioso señalar un apunte en el Libro de Cuentas de 68 reales que se dieron de propinas a los cocheros que

<sup>8</sup> Luis I, rey de España, nacido en 1707 y fallecido en 1724, hijo mayor de Felipe V de España y de María Luisa de Saboya.

llevaron a *“las Diputaciones que la Hermandad despachó con motivo de las funciones de la Capilla”*<sup>9</sup>.

Una de las cuestiones que suscita la lectura de las actas antes mencionadas sería la de cómo se efectuó la procesión del Santísimo Sacramento. Seguramente se había pensado en trasladar al Santísimo en una custodia, pero la Hermandad carecía de una. Sabemos por fuentes indirectas que para la función se usó una de asiento y de plata, aunque quizás ésta última no fuera la primera opción en la que pensaron los oficiales de la Hermandad.

La invitación a los actos inaugurales enviada a la Sacramental del Salvador, evidenciaba aparte de una magnífica relación nacida quizás de la existencia de una concordia, el deseo de que fuese la hermosa custodia de plata de la corporación, la que presidiese los actos religiosos de la bendición de la nueva capilla. Aunque nada se comenta explícitamente en las actas de Santa Catalina, suponemos que esta gestión sería de aquellas encomendadas al Hermano Mayor y a la comisión nombrada al efecto, por lo que los tratos previos no tendrían cabida en un acta. Antecedentes al cabildo del 17 de julio, como ya hemos comentado antes, hubieron de hacerse ciertas averiguaciones conducentes a concretar los aspectos más sobresalientes de las celebraciones. ¿Solicitaron los hermanos de Santa Catalina la custodia al Salvador? No tenemos constancia documental de tal hecho, pero sabemos que para esas fechas concretas de julio de 1768, la custodia se hallaba en proceso de blanqueamiento en el taller del platero José Carmona<sup>10</sup>.

Ya comentamos más arriba como a través de una fuente indirecta, conocimos cómo las funciones del estreno de la Capilla estuvieron presididas por una custodia de plata. El dato lo hallamos en un libro de actas<sup>11</sup> de la Hermandad Sacramental de Santa Ana (hoy fusionada con la de la Esperanza de Triana). En efecto el 10 de julio de 1768 tuvo lugar un cabildo de oficiales en el cual el mayordomo declaró

*como se aiaba con la novedad de que por parte de la hermandad del Ssmo. Sacramento sita en la Parroquial de Santa Catalina de esta ciudad, con quien tiene unión y hermandad la nuestra, se le avia venido a pedir por medio del Señor Conde de Mejorada, uno de los Alcaldes de dicha Hermandad, la custodia*

<sup>9</sup> A.H.S.C. Hermandad del Santísimo Sacramento, Libro de Cuentas (1741-1772), signatura 24/1.

<sup>10</sup> Roda Peña, J. (1995). La custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 8, 399, nota al pie de página nº 35.

<sup>11</sup> Archivo de la Parroquia de Santa Ana (en adelante A.P.S.A.), Hermandad Sacramental, Libro de Actas (1758-1790), acta del 10 de julio de 1768, ff. 102r. – 102v., signatura 239/1.



*para sacar en procesión a Nuestro Adorado Dueño, en la función que estaba para hacer dicha hermandad con el motivo de estreno de una capilla, para colocar en ella a el Augusto Sacramento. A cuia propuesta hecha cargo la presente Hermandad, no se le ofreció reparo, mas que en uno de los hermanos, que lo fue Dn. Benito Terrero, el que entre otros muchos que expuso, fue uno, el de averse poco antes celebrado un cabildo, en que se acordó que por ningun motivo se prestase alaja de la Hermandad, por los motivos que entonces se expusieron; a lo que se le respondió que no ignoraba los justos motivos que le asistían a la Hermandad para averlo así determinado entonces; y que ahora se hallaba la Hermandad con no justos motivos para prestar dicha custodia, atendiendo a quien la pedia y para qué se pedia que era lo más; y que guardando como guardan las dos hermandades la loable unión de ser entre si una, no se perjudicaba en nada a el acuerdo anterior, pues auia sido para evitar el que otras hermandades las pidiesen, de que resultaba a las alajas perjuicio.*

Pero poco pareció satisfacer esta respuesta al susodicho hermano, y finalmente hubieron de someter a votación la petición del Conde de Mejorada:

*No satisfecho con lo referido el dicho nuestro hermano Terrero se convino el que se repartiesen las bolillas que tiene la Hermandad para estas diferencias, las que repartidas como se acostumbra, y practicadas las diligencias y advertencias que previene el caso, de la pluralidad de votos salió el que se prestase la Custodia a la dicha Hermandad del Ssmo. de Sta. Cathalina para la función que iba a hacer la referida hermandad sin perjuicio de lo acordado antecedente que aquí se sito, con lo que conculco este acto.*

Una vez acordado el préstamo, suponemos que en los días subsiguientes se organizaría el traslado de la custodia desde las casas de la Sacramental (sitas en la Plaza de la Sacra Familia) hasta la parroquia de Santa Catalina. Observemos que el cabildo trianero se celebró el 10 de julio, esto es siete días antes que el de la Hermandad de Santa Catalina. La custodia de Santa Ana es una hermosa pieza argéntea obra de Andrés Osorio, cuya hechura que se dilató de 1712 a 1738 no estuvo exenta de problemas<sup>12</sup>. De elegante diseño<sup>13</sup>, se compone de dos cuerpos con columnas rematados en un templete. En el primero aparecen en

<sup>12</sup> Rodríguez Babío, A. (2011). Del origen y algunas noticias sobre la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla). En *XII Simposio de Hermandades de Sevilla y su Provincia*, (p. 28). Fundación Cruzcampo.

<sup>13</sup> Mejías Álvarez, M. J. (2016). El arte de la platería en la Real Parroquia de Santa Ana de Triana: plata y plateros durante los siglos XVIII y XIX (pp. 509-524). En *Santa Ana de Triana: aparato histórico-artístico*, Fundación Cajazol.

plata la titular de la parroquia, Santa Ana junto a la Virgen y el Niño, en el segundo se coloca el ostensorio para la procesión eucarística y se remata el conjunto con la figura de la Fe. Esta misma pieza es la que sigue procesionando por Triana en la fiesta del Corpus Christi, antaño el domingo de la Octava. Podemos decir, sin temor a equivocarnos ni a caer en parcialidades, que junto a las del Salvador y la Magdalena, puede ser considerada de las mejores de la ciudad. En 1768, apenas hacía treinta años que se había culminado y se encontraba pues, en todo su esplendor. Quizás estas consideraciones movieron a los hermanos de Santa Catalina a solicitarla para realce de su función.

Habitualmente el transporte de este tipo de piezas se hacía por barco, en la falúa que cruzaba el río de orilla a orilla. Así en la Sacramental de Santa Ana era frecuente usar este medio para traer desde el Sagrario a los sacerdotes y niños carráncanos que participaban en el Corpus trianero: *“Ytem son nueve reales que pague por la falúa que se previno para pasar a los Capellanes combidados y niños del Sagrario”*<sup>14</sup>. Pero también de esta manera se traía a Triana la parihuela del paso del Niño Jesús del Sagrario, que se usaba para el de la Sacramental de Santa Ana. El puente de barcas con todo, no era muchas veces el medio más seguro y rápido de cruzar el río, por lo que hemos de imaginarnos a unos mozos llevando hasta la falúa la custodia embalada, para una vez pasada a la otra orilla, subirla en un carro. Atravesando la Puerta de Triana, el compás de San Pablo y la Magdalena, el carro y su preciada carga subirían hasta la collación de Santa Catalina. Una vez allí, sería colocada en un paso para presidir la función solemne de estreno y bendición de la nueva capilla sacramental.

### 1. Hipotética reconstrucción de la función de estreno y colocación de *Su Magestad* en la nueva capilla

Pese a tener toda esta información desconocemos en qué fecha exacta pudo celebrarse la bendición y estreno de la capilla sacramental. Queda claro que debió ser hacia finales de julio, podemos concretar a partir del 18, día después del Cabildo de la Sacramental, y calculando al menos una semana o diez días para la preparación y convite de autoridades y otras corporaciones, quedaría un margen de entre el 25 y el 31 de julio.

De entre todas las cosas que sabiamente el cabildo de oficiales previno, faltó el interés o el dinero para mandar imprimir algún folleto que narrara los fastos.

<sup>14</sup> A.P.S.A. Hermandad Sacramental, Libro de Cuentas (1725-1726), ff. 8 y ss., signatura Sacramental 4.

Era esta costumbre de cierto arraigo y si bien hay ejemplos del siglo XVII, fue en el XVIII cuando se popularizó este sencillo medio de informar, entretener y por qué no, presumir de ingenio y boato festivo. Así por ejemplo sucede con el mandado sacar por la Hermandad de la Carretería en 1761 cuando se inauguró su capilla o con las funciones celebradas por la renovación de la capilla de Ntra. Sra. de la Antigua de la Catedral en 1738.

Pero hoy vamos a hacer un ejercicio imaginativo e hipotético de cómo pudo haber discurrido la celebración religiosa y posterior procesión en el estreno de la capilla sacramental de Santa Catalina. Para ello vamos a basarnos en folletos e impresos editados en la época que narran sucesos similares, y de ellos nos serviremos para esta reconstrucción. En los documentos de la Hermandad se alude tanto a “función” como “funciones”, por lo que no es descabellado pensar que hubo más de una celebración.

Sea como fuere, la función religiosa estaría presidida por el párroco, beneficiados y venerable clero de Santa Catalina, y seguramente un predicador religioso del vecino convento de los Terceros, o alguno de renombre, que diese un memorable sermón lleno de alegorías bíblicas y eruditas. Por supuesto todo ello acompañado de una capilla musical entonando motetes eucarísticos, multitud de acólitos, incienso, y un majestuoso altar presidido por la custodia trianera “*con tanta copia de luces que parecía un Vesubio*”<sup>15</sup>. En el libro de cuentas de la Hermandad anteriormente citado se apuntan gastos en clarineros y en músicos que acudieron tanto a la función como a la procesión. También se abonaron puntualmente los 523 reales que importaban los derechos de la procesión, así, como “*una garrafa de nieve para los Beneficiados*”, seguramente una especie de granizada con que convidarlos al término de las calurosas funciones (no olvidemos que se organizaron en la segunda quincena de julio)<sup>16</sup>. Era frecuente agasajar a predicadores y sacerdotes con vino y bizcochos, pero lo caluroso de la estación aconsejó darles algo más refrescante.

Parafraseando otro sermón, pudo comenzar el predicador señalando alguna semejanza entre algún episodio de la Sagrada Escritura y la fiesta que celebraban:

*Luego que acabó Moyses la obra de el Tabernáculo, al punto asseguro el Pueblo las asistencias de Dios en tanta manera, que en el mismo Tabernáculo deposito Dios su Gloria (...). En aquel festivo estreno logró aquel Pueblo dichoso este*

<sup>15</sup> A.P.S.A. Hermandad Sacramental, Libro de Actas (1758-1790), ff. 1 – 7, signatura 239/1.

<sup>16</sup> A.H.S.C. Hermandad del Santísimo Sacramento, Libro de Cuentas (1741-1772), signatura 24/1.

*beneficio, luego si aquel antiguo Tabernáculo es anticipada copia de el estreno de nuestra Capilla, desde luego nos podemos prometer el mismo beneficio i favor. (...) Para el lucido adorno de aquel primoroso Tabernáculo puso Moyses en el, entre otras cosas, un Arca primorosamente dorada i con particular esmero coloco sobre ella el propiciatorio (...). A sus dos colaterales puso dos primorosos Querubines (...) I finalmente para que todo este aparato tuviese su cabal hermosura, puso sobre todo una preciosissima Corona (...). Este entre otras cosas era el adorno con que aquel antiguo Tabernaculo salió a lucir en el dia de su estreno, i este también es de el estreno de nuestra Capilla la mas puntual idea<sup>17</sup>.*

Terminada la solemne función, daría comienzo la procesión eucarística cuyo bando habían anunciado antes los clarineros. Como sucedía en otras ocasiones, por parte de la Hermandad se habría animado a los vecinos a limpiar, adecentar y decorar balcones y ventanas. El cortejo estaría integrado por hermanos con vela, clero parroquial, corporaciones y autoridades invitadas, así como el muñidor, al que se abonaron 38 reales por asistir *“los días de la Funcion de estreno de la Capilla”*<sup>18</sup>. Además, se sabe por estos mismos apuntes que se gastaron 10 reales *“en componer los faroles con que sale Su Magestad”*<sup>19</sup>. En suma, un lucido cortejo que cerraba la imponente custodia trianera convenientemente adornada de flores y cera.

Sabemos por las actas que la procesión recorrió el perímetro de la parroquia, aquellas calles principales de la collación, haciendo seguramente estación en el convento de los Terceros. La iglesia de Santa Catalina no se encontraba exenta en aquella época, sino que tal y como se advierte en antiguos grabados, en su parte posterior tenía anexionadas una serie de construcciones que limitaban el paso hasta la plaza de la Paja, hoy de Ponce de León. Tampoco existía la portada de Santa Lucía que se adosó en 1930, dejándose ver la primitiva portada. Tales construcciones dejaban visible únicamente la fachada del lado de la plaza de los Terceros (entonces denominada de Santa Catalina). Dichas construcciones arrancaban en la plaza de la Paja y formaban una pequeña calle que enlazaba con la de Santiago<sup>20</sup>, rodeando todo el conjunto por su parte sur. En los

<sup>17</sup> *Sermon panegyrico de Santa Isabel reina de Ungria predicado en las fiestas del estreno de su capilla del Venerable Orden Tercero de N. S. P. S. Francisco del convento de Ntra. Sra. de Consolacion de Sevilla* (1735). Imprenta de las Siete Revueltas, 3-4.

<sup>18</sup> A.H.S.C. Hermandad del Santísimo Sacramento, Libro de Cuentas (1741-1772), signatura 24/1.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Hernández Núñez, J. C. (1997). La Iglesia Parroquial de Santa Catalina de Sevilla. En *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina* (p. 16). Fundación Argentaria.

ensanches y arreglos municipales de principios del siglo XX, se derribaron todas, quedando libre de todas sus adherencias<sup>21</sup>.

Por este laberinto de calles pasaría el cortejo, quizás acompañado de alguna danza de las que solían participar en estas procesiones (los valencianos, los cascabeles y los gitanos eran las más conocidas), con su algarabía de músicos y cantos eucarísticos. Balcones y ventanas adornados con damascos, mantones o las ricas telas que hubiera en cada casa, flores esparcidas por la calle, y la devoción del pueblo a Jesús Sacramentado.

Terminada esta, y aunque las actas enmudecen, volverían las diputaciones a agradecer la presencia de los invitados a las funciones, se embarcaría la custodia hasta Triana y la rutina camparía por la collación. La custodia de Santa Ana no volvería a cruzar el río hasta los aciagos días de la invasión francesa, cuando por estar en Cádiz la plata de la Catedral, presidiría el Corpus de Sevilla... pero esa, es ya otra historia.



*Figura 1: Capilla Sacramental de la parroquia de Santa Catalina (Sevilla).  
Foto: José Carlos Borrego Casquet*

<sup>21</sup> Jiménez Llamas, C. (2022). Intervenciones en la Iglesia de Santa Catalina de Sevilla durante el siglo XIX. En *Vainart*, 4 (2022), 46-55.





*Figura 2: Custodia de la Hermandad Sacramental de Santa Ana (Foto: César López Haldón).*



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Archivo de la Parroquia de Santa Ana (A.P.S.A.). (1725-1726). *Hermandad Sacramental, Libro de Cuentas* (ff. 8 y ss., sign. Sacramental 4).
- Archivo de la Parroquia de Santa Ana (A.P.S.A.). (1758-1790). *Hermandad Sacramental, Libro de Actas* (ff. 1-7, sign. 239/1).
- Archivo de la Parroquia de Santa Ana (A.P.S.A.). (1768, julio 10). *Hermandad Sacramental, Libro de Actas* (ff. 102r-102v, sign. 239/1).
- Archivo Hermandad Sacramental Santa Catalina (A.H.S.C.). (1767, diciembre 27). *Hermandad del Santísimo Sacramento, Libro de Actas* (1741-1771) (ff. 246-250, sign. 38/1).
- Archivo Hermandad Sacramental Santa Catalina (A.H.S.C.). (1768, julio 17). *Hermandad del Santísimo Sacramento, Libro de Actas* (1741-1771) (ff. 246-250, sign. 38/1).
- Archivo Hermandad Sacramental Santa Catalina (A.H.S.C.). (1741-1772). *Hermandad del Santísimo Sacramento, Libro de Cuentas* (sign. 24/1).
- Castillo Rubio, J. M. (2019). Las collaciones de la Sevilla renacentista: Espacio urbano y dinámica vecinal en Santa Catalina y Santa Lucía, 1554. *Chronica Nova*, 45, 223-257.
- Hernández Núñez, J. C. (1997). La Iglesia Parroquial de Santa Catalina de Sevilla. En *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina* (p. 16). Fundación Argentaria.
- Jiménez Llamas, C. (2022). Intervenciones en la Iglesia de Santa Catalina de Sevilla durante el siglo XIX. *Vainart*, 4, 46-55.
- Mejías Álvarez, M. J. (2016). El arte de la platería en la Real Parroquia de Santa Ana de Triana: Plata y plateros durante los siglos XVIII y XIX (pp. 509-524). En *Santa Ana de Triana: Aparato histórico-artístico*. Fundación Cajasol.
- Mira Caballos, E. (s.f.). *El padrón de vecinos de Sevilla y su tierra de 1571*. <https://estebanmira.weebly.com/uploads/7/9/5/0/7950617/padron.pdf>
- Morales Martínez, A. (1997). La capilla sacramental de Santa Catalina: Un espacio del barroco sevillano. En *Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina* (pp. 21-22). Fundación Argentaria.
- Morales Padrón, F. (1977). *Historia de Sevilla. III: La ciudad del Quinientos* (pp. 43, 61, 93-95). Universidad de Sevilla.
- Roda Peña, J. (1995). La custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 8, 399 (nota al pie n.º 35).
- Roda Peña, J. (1996). *Hermandades Sacramentales de Sevilla: Una aproximación a su estudio*. Guadalquivir.
- Rodríguez Babío, A. (2011). Del origen y algunas noticias sobre la Hermandad del Santísimo Sacramento de la Real Parroquia de Santa Ana de Triana (Sevilla). En *XII Simposio de Hermandades de Sevilla y su Provincia* (p. 28). Fundación Cruzcampo.
- Sermón panegírico de Santa Isabel, reina de Hungría, predicado en las fiestas del estreno de su capilla del Venerable Orden Tercero de N. S. P. S. Francisco del convento de Ntra. Sra. de Consolación de Sevilla. (1735). Imprenta de las Siete Revueltas, 3-4.



## Manuel Romero Tallafigo

Universidad de Sevilla. España

<https://orcid.org/0000-0002-7652-6944>  
email: tallafigo@us.es



### PRINCIPIO Y FIN DE LA PRIMERA CIRCUNNAVEGACIÓN DEL MUNDO (1519-1522). LEMANES Y PRÁCTICOS DEL RÍO Y DE LA BARRA

### BEGINNING AND END OF THE FIRST CIRCUNNAVIGATION OF THE WORLD (1519-1522). RIVER AND BAR LEMANS AND PILOTOS

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.05>  
e-ISSN:3020-5727 . Núm.7 – Año 2025. pp: 77-113

Recibido el : 08-10-2025  
Aceptado el : 03-11-2025

#### Como citar este artículo

Romero Tallafigo, M. (2025) Principio y fin de la primera circunnavegación del mundo (1519-1522). Lemanes y prácticos del río y de la barra. VAINART, (7), 77-113. <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.05>

**Resumen:**

Se construye un relato de los primeros días río abajo a Sanlúcar, y de los últimos protagonizados por la nao Vitoria desde la barra río arriba a Sevilla. Se argumenta una crónica diaria a través de las cuentas de los libros de Armada, depositados en el Archivo General de Indias, y de la coetánea literatura hidrográfica de la zona explorada. Se subrayan los retos de bajíos, tornos, mareas, vientos y horcadas que asumieron los lemanes o pilotos del río y de la barra en la gran aventura de Magallanes y Elcano.

**Palabras Clave:** Juan Sebastián Elcano, Fernando de Magallanes, río Guadalquivir, Sevilla, Sanlúcar de Barrameda.

**Abstract:**

The first days are recounted, downstream to Sanlúcar, and the last days of the entry of the Vitoria ship from the bar and upstream to Seville. The accounts of the Navy time the day to day, the hydrographic and classical literature serves the challenges of lows, winches, tides, winds and gallows that such an itinerary entailed for the lemans or pilots, whose function is highlighted

**Key words:** Juan Sebastián Elcano, Fernando de Magallanes, river Guadalquivir, Sevilla, Sanlúcar de Barrameda.

## INTRODUCCIÓN

En los comienzos del reinado de Carlos I de Castilla la escritura codeaba poder con los ejércitos, las naos de armada, los costales de clavo y especias, y los caudales de marcos y libras de oro y plata. Las plumas, las tintóreas agallas de roble, las resmas de pliegos de papel y los libros blancos eran instrumentos imprescindibles para sostener la red del imperio del *Plus Ultra* (Romero 2023<sup>1</sup>, 168). El testimonio de esta verdad es la riqueza documental hoy acopiada en miles de legajos del Archivo General de Indias en Sevilla.

El 10 de octubre de 1522 era el momento de hacer balance económico del viaje de Magallanes y Elcano a través del mundo. Ahí estaban los documentos. De Valladolid salió una Real cédula de Carlos I, refrendada por el secretario Francisco de los Cobos. Mandaba a los oficiales de la Casa de la Contratación de Sevilla que, a través de un portador influyente y hombre de confianza, el vizcaíno Domingo de Ochandiano (Duro 207-209) envíen a la corte 1º, “Todos los libros y escripturas... con los gastos, asientos e capitulaciones” de la Armada del capitán Hernando de Magallanes en el descubrimiento de la Especería. 2º, Cualquier “relación de salarios de gente y mantenimientos que se han de pagar a las personas que fueron en la dicha Armada y de ella han venido y las otras cosas que convengan que vosotros tengáis”. 3º, Todas las relaciones y escrituras “que vos entregó el capitán Juan Sebastián de Elcano, capitán de la nao Vitoria”, y 4º, los “padrones y relaciones del viaje y descubrimiento que hicieron” (AGI = Archivo General de Indias, Contratación 5090, L. 4, f. 4).

Intentaremos a través de la lectura razonada de dos de estas relaciones de salarios y mantenimientos, conservadas hoy en el Archivo General de Indias, montar una crónica los acontecimientos y personajes que destacaron en el río y en la barra de Sanlúcar en los primeros y últimos días de la primera circunnavegación del mundo, los de agosto y septiembre de 1519, y los primeros diez de septiembre de 1522.

## LOS PRIMEROS DIAS DE LA CIRCUNNAVEGACIÓN, “CAL RIO ABAXO” A SANLÚCAR. AGOSTO-SEPTIEMBRE DE 1519

Era el miércoles 10 de agosto de 1519. La primera Armada al Maluco del aromático clavo iniciaba su primera singladura en Sevilla. En las atarazanas se daba por terminada la organización de la empresa y los peones la desembarazaban y ponían orden y limpieza para la siguiente (*Ibidem* 3255, L.1, f. 128). Hombres y naos viajaban sobre las aguas del “torcido charco que hasta Sanlúcar llega dando más vueltas que un arco” (Fray Pedro Beltrán f. 128v).

Para conocer los tempranos incidentes por el río y el ancón sanluqueño contamos con una *Relación* de gastos pagados por el Tesorero de la Casa de la Contratación, Nuño de Gumiel. Se concentraron los apuntes en cinco fechas de la segunda decena del mes de agosto y cinco en la segunda. El último fue ya el mismo día de la partida por la barra de Sanlúcar, el 20 de septiembre de 1519.

Unos marineros de la nao Trinidad, la comandada por el capitán general Fernando Magallanes, habían comprado y compartido entre ellos una pipa de vino. El día de su embarque les restaba media por beber. La vendieron a la Armada a través del tesorero de la Casa de la Contratación por dos ducados o 750 maravedís. Se justifica tan curiosa compraventa “porque dende adelante avían de comer de los mantenimientos del Rey, y la dicha pipa de vino hera suya” (AGI *ibidem* f. 103v).

Además de transportar pliegos y órdenes, un velero bergantín, tripulado por ocho hombres, mantenidos por la Casa de la Contratación, surcaba ligero por el río “a llevar las mercaderías a las naos” (*Ibidem* f. 105v). El mando estaba en manos de Gonzalo Gómez de Espinosa, alguacil mayor de la Armada del Maluco. Este suministraba “carne para la gente de las naos” (*Ibidem* f. 105), acudía a las marismas de La Puebla (*Ibidem* f. 108), se hacía con un cabo o maroma de esparto de “cinquenta brazas y 12 hilos” (*Ibidem* f. 107v) y el 20 de septiembre, día de la partida de Sanlúcar, en los últimos apuntes contables, se pagaban 13 cahíces de sal, peso considerable pero condimento ineludible de guisos y conservante de carnes y tocinos. Corto fue el recorrido del bergantín pues justo allí junto al puerto de Sanlúcar estaban las salinas de poniente y levante, “donde el anciano río tuerce el cuerpo en la carrera para cobrar fuerza y brío y en medio de su salmuera le arroja su cristal frío” (AGI *ibidem* f. 108. Fray Pedro Guzmán f. 11). El cahiz en Castilla era una medida de áridos (trigo, yeso, sal...) que equivalía a 12 fanegas o 666 litros de capacidad. La travesía del río desde Sevilla se hizo menos penosa a las naos sin ese peso de sal.

Cara a la inminente y definitiva partida por el océano las preocupaciones de Magallanes y sus maestros se centraron en la mejor estiba, arrumaje o apretura de los frutos y géneros envasados en las naos. Su integridad era vital para tan larga expedición. El 13 de agosto se sellaron con yeso y corcha las botijas de miel y se compraron espuestas para repartir el bizcocho a la marinería (AGI *ibidem* f.103v); el 17, se tomaron las últimas 150 arrobas de harina, envasadas en cinco pipas (*Ibidem* f. 103); el 18, se repusieron treinta botijas con cabida de una arroba para “trasvasar en ellas el aceite de la nao Concepción porque se derramaba de los quartos” o por todos lados (*Ibidem* f. 105v); el 20, en serones o espuestas de esparto se recogía la “estopa de respeto” o prevenida para percances imprevistos (*Ibidem* f. 105); el 23, se aseguraban con yeso las botijas de aceite de la nao san Antonio (*Ibidem* f. 105v,); el 25, se adquirían trece serones para tener recogidas las armas de la marinería y se resguardaba el chinchorro o red barredera de pesca en un serón grande (*Ibidem* f. 107); el 26, se embalaban en sacos o costales de angeo “dos quintales de ciruelas pasas”, secas y arrugadas, junto con lentejas y mostaza (*Ibidem* f. 105v. El quintal de entonces equivale ahora a 46 kilogramos); el 27, un tonelero apretaba los barriles de pólvora con arcos de hierro y clavos (*Ibidem* f. 108). En medio de este ordenamiento y estiba asoma la preocupación por el barrido y limpieza. Se proveyeron 20 escobas para la nao Concepción, donde ejercía de maestro Juan Sebastián Elcano, y unos días después hacen lo mismo el resto de maestros para cada nao (*Ibidem* f. 101v. y 103).

A punto de abordar las implacables olas del océano, el calafateo de las naos parece nunca terminar. Los carpinteros de ribera no paraban. Ya en Sanlúcar mazos y escoplos arremetían y apretaban hilazas, brea y pez en las costuras y junturas del tablamento de las naos. Estaba en juego la imprescindible estanqueidad de una nao. El primer día de expedición, el 11 de agosto, aparecen apuntes de salarios de calafates, alquitrán para untar jarcias y aparejos, y quintales de estopa (*Ibidem* f. 100 y 100v); el 13, se compran “berzanas” o redes barcinas de soguillas de esparto y de malla ancha “para llevar la estopa”, y el maestro Juan Sebastián Elcano protagoniza la compra de pez o o betún de resina requemada para embrear y carenar (*Ibidem* f.102); el 20, se adquiere una “caldera para cocer brea” (*Ibidem* f.105). Por fin el 25, se paga a los maestros calafateadores y sus criados que trabajaron seis días en “recorrer las cubiertas y costados de las naos” (*Ibidem* f. 106). Está claro que el 10 de agosto las naos no



salieron de Sevilla calafateadas a gusto de Magallanes y sus maestros y por el río se le dio solución en los quince días siguientes según revelan las cuentas.

Se terminaba el exorno simbólico de la Armada: El 26 de agosto, con las naos ya en Sanlúcar, se pagaba al sedero Tarifa por cortar y coser 80 banderas, por cien varas de lienzo para estandartes, y por la hechura de cuatro de ellos con sus flocaduras o flecos de lana y color (*Ibidem* f. 107v).

La provisión de alimentos sigue estos días. Un gasto significativo es el de 17.785 maravedís por siete vacas de Sanlúcar, que se cuartearon y repartieron para cecinarlas para el viaje, junto con 1.180 maravedís por “tres puercos”. Además 2.500 maravedís de carne “con la gente cuando bajaron las naos a Sanlúcar y en Sanlúcar” (*Ibidem* f. 103). Se añadieron treinta y dos docenas de cornudillas, pez hoy llamado cornuda o pez martillo, más dos fanegas de lentejas, una media de mostaza, 72 cajas de carne de membrillo y dos cargas de membrillos frescos, fruta de septiembre, de buen olfato, carne blanca, que aguantaba fresca mucho tiempo y tenía propiedades medicinales reconocidas en el siglo:

-Y goce el tierno arbolillo  
que produjo aquel membrillo  
cuya carne hecha conserva  
sin otro antídoto o yerba  
sanó a tantos sin sentillo (Fray Pedro Beltrán f. 134. AGI *ibidem* f. 107).

En el río se temían las acechanzas de Portugal (Mazón 2020 y 2022, y AGI Indiferente General 1528, 2). El 12 de agosto de 1519 las incertidumbres de inteligencia en cosas tocantes a la Armada provocaron un gasto. Se pagaron al correo mayor de Sevilla 11.250 maravedís en moneda de oro o ducados, que uno a uno se pesaban en cada transacción. Todo por un viaje del que no se da la fecha y que trajo desde la corte una trascendente carta del rey sobre la organización de la armada del Maluco:

-“Que pagó en XII de agosto de MDXIX años a Juan de Salzedo, correo mayor de Sevilla, treinta ducados de oro que ovo de aver por el viaje que truxo de la Corte... con carta de su alteza para nosotros sobre cosas tocantes a la armada” (AGI 3255, L.1, f. 101).

El 17 de agosto “por mandado del capitán Magallaynes” hubo que desembolsar ocho reales a Alonso Pérez, escribano público de la Puebla, por la escritura del embargo, detención y secuestro de “un barco portugués que yba el

río abaxo” (*Ibidem* f. 103). Ya tuvimos ocasión de investigar en las consultas del Consejo de Indias la importancia de asegurar el “camino por donde atraviesan los tesoros”, asunto que dependía mucho del secreto, información e inteligencia a la hora de entrar y partir las flotas y armadas desde Sevilla y Sanlúcar. Pudimos señalar una red de espionaje, formada de pescadores, en las costas de Huelva y el Algarve y dirigida por un factor de la Casa de la Contratación delegado en Sanlúcar (Romero 2023<sup>2</sup>, 150-152). El mismo día de la partida de la Armada de las especias del Maluco, el 20 de septiembre, en los últimos apuntes contables de la expedición, aparecen dos sanluqueños, uno que aporta y otro que transmite un importante y conveniente aviso o noticia. Alonso Hernández, vecino de Sanlúcar de Barrameda, recibió una ayuda de costa de cinco reales porque “vino a dar cierto aviso que convenía a la Armada”. Esta noticia llegó a Sevilla en un “batel de la vez” o de turno y tanda. Su portador fue otro sanluqueño, García de Medina, que recibió “dos ducados, ida y venida a Sanlúcar con cartas nuestras sobre el dicho aviso” (AGI *ibidem* f. 108).

Ese día también, al correo Diego Pérez le fueron pagados cuatro reales por “traer una carta de Cristóbal de Haro del Puerto de Santa María a Sevilla”, dirigida a los oficiales de la Casa de la Contratación. El mercader burgalés, agente de los banqueros alemanes Fugger y Welser, financiadores de la Armada del Maluco, desde el Puerto de Santa María estaba también pendiente de la Armada que salía de Sanlúcar (*Ibidem* f. 108). En los días previos a la salida de la Armada discurrían correos y avisos porque el éxito dependía de la pericia de navegantes, del poderío de las armas, pero también de la trascendente inteligencia e información de lo que sucedía alrededor.

### LOS LEMANES DE RÍO EN LA IDA

Nos interesa aquí resaltar dos apuntes contables relativos a cinco lemanes o pilotos de río, todos vecinos de Sevilla, que dirigieron rumbos de cinco naos en el inicio de la primera vuelta al mundo. “Lemán, significa al que guía, y enseña la entrada de una canal, o puerto”. Así definía el oficio en 1585 Andrés de Poza, natural de Orduña (Poza). Sin embargo, esta palabra no formó parte del tesoro lexicográfico de nuestra lengua hasta el año 1846 en el *Nuevo Diccionario de la Lengua Castellana*, obra de Vicente Salvá. Posteriormente en 1869 la Real Academia Española la adoptó para siempre en su diccionario usual.

Los lemanes de río concertaron con el contador de la Casa de la Contratación, Juan López de Recalde, pilotar y llevar cuatro naos, la Trinidad, la Vitoria, la Concepción y la Santiago, faltaba la San Antonio, desde Sevilla a través del río Guadalquivir hasta Tarfía a las orillas de Lebrija, o hasta Sanlúcar de Barrameda. Cumplida su misión, el 23 de agosto recibió cada uno 750 maravedíes por tal cometido:

-Lemanes. Que pagó a Juan Manuel e Juan López e Christóbal Lopez e Juan Miguel, lemanes del Río, vezinos de Sevilla, ocho ducados. Dos ducados a cada uno por llevar las naos hasta Tarfía, con condición que sy con el Contador se concertaron de llevar hasta Sanlúcar sean obligados de ir (AGI *ibidem* f. 105v).

Dos días después el 25 de agosto de 1519, se pagaron los mismos maravedíes a un nuevo y distinto lemán, Hernando de Morales, por “devallar” río abajo, a la nao con mayor tonelaje de la Armada, la de San Antonio. Posiblemente salió de Sevilla más tarde que las otras cuatro, o tardó más tiempo en adobarse en el camino o por su mayor tonelaje requirió un lemán escogido a gusto del maestro:

-Lemán. Que pagó en XXV de agosto de I U D XIX a Hernando de Morales por devallar la nao Sant Antonio el río abajo, 2 ducados (*Ibidem* f. 106).

Por los apuntes contables del 23 de agosto en el folio 105v sabemos que ese día se pagó el adobo de la cámara de la nao san Antonio a un carpintero y cuatro pintores. En ninguna de las otras cuatro naves se habla de una intervención así. Las Ordenanzas de pilotos de la época preveían para naos de mayor tonelaje “tomar piloto qualquiere” el patrón o maestro del navío (Velázquez Gaztelu 408). El término “devallar” no aparece recogido en antiguos diccionarios que hoy día constituyen el tesoro lexicográfico de la Real Academia Española a pesar de que se usaba en el lenguaje cotidiano de los funcionarios de la Casa de la Contratación. Pero sí en una enciclopedia o *Compilación de pasajes sobre la naturaleza y propiedades de las cosas ... aclarar enigmas ... de las propiedades de las cosas naturales y artificiales...*, impresa en tiempos de Magallanes y Elcano. La traducción castellana es del franciscano fray Vicente de Burgos en 1494. El original en latín, *De proprietatibus rerum*, fue obra de otro franciscano, fray Bartolomé Anglicus, inglés y maestro lector de la Biblia en la universidad de París durante el siglo XIII (Sánchez González de Herrero 349-366). En el capítulo XXVII del libro VII al tratar de una enfermedad llamada esquinancia, o postema e hinchazón de la garganta que da mucha fiebre, empacha la voz e

impide *devallar*, bajar y hacer bajar, tragar los alimentos y viandas de la boca al estómago. Se produce la muerte del enfermo:

El enfermo ha fiebres muy agudas & la boz empachada & no puede devallar la bianda, & tal espeçie no puede ser guarida, ca mata la persona en un dia.

Sin pretenderlo el fraile medieval ya construye la metáfora del río como el conducto y tragadera que devallaba y se apretaba y se atoraba con el paso de la nao desde la garganta al estómago. Un siglo después el poeta gongorino fray Pedro Beltrán también consideraba a Sanlúcar “garganta de España” y a Sevilla su “estómago”;

“Aqueste puerto opulento/do arroja el indio avariento/cuántas minas desentraña /es la garganta de España / por do le entra el sustento”. “En la boca que es su orilla / se parte, corta y amasa / y en una y otra barquilla / luego a el estómago pasa / que es la espaciosa Sevilla (Fray Pedro Beltrán f. 22v).

Cuando leíamos los cargos contables del 20 de septiembre buscábamos a los otros cinco *lemanes de barra* que metieron las naos desde el río al océano. No se mencionan en esta salida de 1519, como vemos que sí sucede en la vuelta de tres años después. Este mutismo contable del 20 septiembre es significativo y permite plantear las más diversas hipótesis. Contrasta el silencio con la locuacidad de los dos párrafos del 23 y 25 de agosto sobre los cinco lemanes del río. En los días de septiembre, cuando se cierra la relación y cuenta, y en el mismo día de la salida por la barra, aparecen solo gastos como los ocho haces o manojos de flexibles arcos para disparar flechas y saetas, los seis candados de esposas de hierro para atar a los presos en las naos, y por último, un necesario gasto de botica, con la lacónica expresión: “De cera para la botica: 238 maravedís” (AGI *ibidem* f. 108). Este licor de las abejas se utilizó seguramente por el barbero de la nao Concepción (*Ibidem* 100 v), Hernando de Bustamante, para emplastos o encerados sobre la piel “para sacar humores fríos” que se apelotonan en el cuerpo enfermo, según nos aclarará Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española*. Sin embargo, no nos atrevemos a decir que el hecho de que los lemanes de barra no aparezcan en este libro de Armada, sea argumento para negar un servicio imprescindible para la integridad de una inversión tan importante. Cabe que tal gasto, el último producido necesariamente el 20 de septiembre, figure en otra cuenta de los siguientes días, que no hemos localizado.

El 25 de febrero de 1525 Juan Sebastián Elcano navegaba en la ría de Nervión desde Portugalete, rumbo a La Coruña. Bajo su mando iban cuatro gruesas naos, hechas y puestas a punto en las costas de Vizcaya, las naos Vitoria, Sancti Spiritus, Anunciada y san “Grabiél”. El porte de esta Vitoria era de 300 toneles, mucho mayor que aquella de 85, protagonista de la vuelta al mundo (*Ibidem* Contaduría 427 f. 1-1v). Un mes antes, el 25 de enero la tesorería del rey pagó por “devarar e bajar las naos desde Bostinçaurreta a Portugalete”, primero, y “en salir fuera de la barra”. Íñigo de Alange, Lope de Villamonte y “dos otros lemanes” recibieron 3.192 maravedís o 798 cada uno y hay que recordar que en Sevilla el coste era de 2 ducados o 750. Patronearon y dirigieron el remolque de cuatro ligeras pinazas de remo, vela y popa cuadrada, con veinticinco hombres con tres cada una, y se auxiliaron de dos chalupas de vela y seis remeros con dos cada “que estuvieron en las peñas”. Cada uno de estos hombres recibió 28 (*Ibidem* 425, imagen 120). Entre todos salvaron “los bancos de arena que continuamente se hacen y se mudaban las crecientes y avenidas del río” según constó en la Ordenanza de Pilotos del Consulado de Bilbao del año 1561 (Erkoreka 31; Guiard, t. I, 572).

(Al margen): ‘-Son costes.

**COSTAS HECHAS EN DEVARAR E BAXAR, LAS NAOS DESDE BOSTINÇAURRETA,  
A PORTUGALETE E SALIR FUERA DE LA BARRA**

-En XXV de henero de DXXV años, tres mil e çiento e noventa y dos maravedís que pagó a Ýñigo de Alango e Lope de Villamonte e a dos otros lemanes, que traxeron quatro pinazas para devarar las naos desde san Nicolás de Somorrostro hasta Portugalete con cada XXV hombres con tres que se pagan por la pinaza a XXVIII cada uno. Montan II mil CCC. E los CCC XC II que pagó a dos chalupas que estuvieron en las peñas con cada seis hombres, con dos que se les da por chalupas al dicho precio, que monta lo dicho. III mil C XC II.

Monta esta plana veynte e nueve mil e seiscientos e setenta e quatro maravedís. XX IX mil DCC LXX IIII

## LOS DESAFÍOS QUE RIVALIZARON LOS LEMANES DEL RÍO : BAJOS, TORNOS, MAREAS, VIENTOS Y HORCADAS

La Biblia insinuaba la enorme utilidad de los pilotos. Señalaba cuatro cosas difíciles de entender y memorizar para el común de los humanos: “El rastro del águila en el cielo, el de la culebra sobre las peñas y rocas, el de la nave sobre el mar y el proceder del hombre en su mocedad” (*Proverbios* 30, 19). No había caminos pisados, ni surcos ni veredas fijos en las rutas sobre agua. Las estelas de las popas de naos no dejan rastro permanente en el espejo del mar, se disuelven en las olas y corrientes. Pero sabemos que existen y han existido hombres de memoria y experiencia capaces de descubrir vías seguras y conocerlas palmo a palmo, los lemanes. Eran pilotos que tomaban la mejor derrota sobre el agua a través de su ciencia o su arte, provistos de carta de marear, brújula, y el Norte en su mirada.

El cauce del Guadalquivir discurre por una profunda depresión y hundido valle desde el pie de la Sierra Morena. En Baeza ya corre en “pendiente suave”, y a medida que se ensancha, el río discurre lento, describe torcidos tornos y sinuosos meandros. Pasada Sevilla cruza extensas marismas y se abre en varios brazos, que abrazan la Isla Mayor o “Hernando”, y la Menor o “Amelia” (*Geografía de España* IV, 24). Martín Fernández de Enciso (1469 ca.- 1530) en su *Suma de Geografía* ya definía en el último y marismeño tramo del río las tres rutas que confluían en una sola boca:

-Sevilla es el mayor pueblo y de mayor trato a causa del puerto... Desde Sevilla a Sant Lúcar haze el río dos islas grandes que dividen el río en tres partes, pero en Sant Lúcar entra junto por una boca en la mar (Fernández de Enciso f. XXVV).

En el siglo de Magallanes ya se reconocía y publicaba la necesidad de pilotos especiales en la ruta navegable del Guadalquivir. A través del diálogo entre un aprendiz en el arte de navegar y un piloto práctico en surcar mares y tierras occidentales, el marino Juan Escalante de Mendoza (1529-1596) distinguía tres géneros de pilotos, los de *río*, los de *barra*, y los de *mar* o de altura; los primeros, “son los que traen las naos desde el pasaje de Sevilla hasta Sanlúcar”; los de barra “son aquellos que nos han de llevar desde aquí hasta sacarnos de esta barra de Sanlúcar, y por eso se llaman así”, y “los de mi profesión nos llamamos pilotos de mar porque vamos navegando por esos golfos y mares largos en demanda de tierras muy lejanas y remotas” (Escalante de Mendoza 69).



El bajo Guadalquivir entre huertas, naranjales, pastizales herberos, sauces, junqueras, zarzas y albinas, caños y marismas, tierras rubias y albarizas, escondía peregrinos secretos y extrañas maniobras, sólo conocidos y aprendidos “de vista y experiencia”, por uso, ejercicio, operación y práctica de cada uno, y no por teoría, ciencia o “relación de otros”. Experiencia “en ver, además de saber qué ha de tener, para hacer bien su navegación”. Así lo avisaba en 1556 el maestro de pilotos en el ámbito de la casa de la Contratación y servidor de los duques de Medinasidonia, Pedro de Medina (Aviso XIX, f. LXXIV-LXXV).



Figura 1. Curso del río Guadalquivir desde Sevilla hasta su desembocadura. Óleo sobre lienzo de Juan de Espinal. Año 1760. Ayuntamiento de Sevilla. Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones

Existía en Sevilla un *alcalde del río*, que organizaba un examen en el dominico convento de san Pablo, entre aspirantes a ejercer el pilotaje naviero en el Guadalquivir. Los 4 diputados examinadores no solo preguntaban especulaciones e hipótesis. El examinando subía a un batel “experimentándole en el viaje del río, sus baxos, y observaciones hasta Bonanza”, hasta la barra. El título lo despachaba un caballero regidor y veinticuatro que nombraba la Ciudad (Veitia, libro II, capítulo XII, 21). Su práctica era reconocer los inestables bancos de arena con poca agua encima incluso en mareas vivas. Salpicaban y obstaculizaban el cauce del río a los cascos de las naos. Exigían muchas veces quitar lastre, aligerar y transbordar la carga de las naos para que estas pudieran salvarlos. La marinería distinguía entre el bajo *que vela*, y el *que no vela*, según sobresalían o no del agua, eran o no visibles (Terreros y Pando 206, 1).

En un mapa pintado por Juan de Espinal en 1760 (Figura 1-Obsérvese el contraste de tornos y revueltas en las primeras ocho leguas desde Sevilla con relación a las líneas Lebrija y Sanlúcar), exhibido hoy en su escalera de honor por el cabildo y ayuntamiento de Sevilla, no en vano uno de sus ediles

veinticuatro controlaba la pericia del práctico de río, se relacionan con su nombre los bajos más peligrosos en cada uno de los tres brazos por los que se dividía y corría separadamente el río, el del Este de 15 leguas, el del medio de 16, y el de la Torre, de 17. Con “puntitos negros y una B” se muestran numerados: el de *Simón Verde*, el *Copero*, *Don Juan*, la *Magdalena*, *Coria*, *isla de Hernando*, el *Capitel*, el *Rubio*, los *Canarios*, *Tarfía*, la *Zarza*, *Saucejo*, la *Ermita* y *san Antón*.

En ese mismo mapa, señalados con un “ramito colorado” se destacan los fondeaderos y cargaderos entre Sevilla y Trebujena donde las naos encontraban fondo o profundidad de agua suficiente para poder llegar, echar y levantar ancla, descargar, y cargar con seguridad en todo tipo de marea. Estos eran los de *San Telmo*, “próximo a Sevilla”, *San Juan* a media legua, *Gelves* a una, puerto de *Parra* “poco más de una legua”, *Copero* a legua y media, dos en *Merlina* a legua y media, los *Herberos* a dos leguas y media, *Coria* a tres leguas, *La Puebla* a tres y cuarto, *La venta de la Negra* a cinco, las *Yunqueras* a seis y media, *Caño de las 9 suertes* a siete y media, el *Paredoncillo* a cuatro y media, el *Rubio* a poco más de cinco leguas, el *caño Salado* a seis leguas, el *Labradillo* a seis leguas y media, el *Caño Nuevo* a nueve, el *Caño de Yeso* a once, y el *Caño de los Diablos* a 12 leguas y cuarto.

El cosmógrafo burgalés Andrés García de Céspedes (1546-1611) en su *Regimiento de navegación*, y con idénticas palabras luego, el geógrafo y cronista, Juan López de Velasco (1534-1598), coincidían acerca del bajo más azaroso del río, cercano a Sevilla, situado frente a San Juan de Aznalfarache, entre el arroyo Tamargo y el río Guadaíra, a media legua de la capital:

-Salidos del puerto de las Muelas, van al puerto de las Bandurrias, que es un baxo de arena, como un quarto de media legua de Sevilla, el qual es el peor que ay en todo el río, porque no llega a siete codos de agua con la pleamar, ni pasa de quatro quando es baxa mar (García de Céspedes 173v; López de Velasco 66).

También años después Veytia Linaje lo reafirmaría (L. II, cap. 13, n. 5). En el mapa de Juan Espinel que acabamos de referir, “Bandurrias” aparecía como topónimo, sin aposición alguna, de unos amplios terrenos en la orilla opuesta al cargadero de San Juan.

El codo era una distancia antropométrica entre la punta de los dedos y la dobladura del brazo. En náutica según el *Diccionario de Autoridades*, que se basa en el *Vocabulario marítimo* de la universidad de mareantes de Sevilla, era

medida que “se compone de treinta y tres partes iguales u dedos, de los quarenta y ocho que tiene la vara castellana” (Fernández de Gamboa 18). Nos hemos interesado por conocer el significado del topónimo “Bandurrias”. Creemos que, salvo mejor información, se refiere a un tipo de aves que abundaba en su ribera, parecidas a las “negras bandurrias, de corvo pico, de pardos chorlos, de frágiles patitas, de austeras becacas, de grises alas”, que alegran a millares las charcas y lagunas de la Pampa argentina (Victorio Mansilla 279).

En segundo lugar, los lemanes de río tenían que sufrir los numerosos y tediosos tornos del curso fluvial. Era una quimera la pretensión de avanzar por la línea más corta y recta y así obtener el máximo de recorrido con los mínimos pasos. El torno es la paradoja de avanzar sin progresar. Las leguas realmente recorridas son ilusorias, porque todo es rodeo, revolvedero, dar una vuelta entera hasta llegar al punto de donde se salió. Es recorrer un jardín donde uno se pierde en una intrincada maraña de tornos y laberinto de calles.

Esos cambios continuos de dirección del curso fluvial, provocados por la poquísima pendiente que encontraban las aguas entre Sevilla y Sanlúcar, impedían aprovechar la fuerza de vientos y brisas, motor y energía de las velas, y también la intensidad de la corriente a favor de la marea viva. Si viento sopla siempre en popa, el camino se hace más breve y seguro. El único y cómodo tablazo, sin torno alguno, que tenía el bajo Guadalquivir era el que existía entre Trebujena y Lebrija, el llamado de Tarfía (Abellán Pérez 729-735), lugar referido en las cuentas de la Armada del Maluco, gobernada por Fernando Magallanes. Tablazo equivale a río extendido y largo con las velas a un solo viento. Sin embargo, entre la Puebla y Sevilla el río se convierte culebreado por vueltas y tornos, revolvederos, revueltas y retornos. Para observar estos contrastes de curvas y rectas del río Guadalquivir desde La Algaba (Sevilla) a Sanlúcar resulta muy ilustrativo el plano que entre los años 1778-1784 realizó Francisco Pizarro, profesor de Matemáticas del Real Colegio Seminario San Telmo de Sevilla, Nace de una iniciativa de la Sociedad Económica de Amigos del País para mejorar la navegabilidad del río mediante la supresión de tornos y vueltas (Archivo General de Andalucía ES 411887/2.2//4834/4834.13).

No debe extrañarnos que el soldado Píndaro, según relato de Gonzalo de Céspedes (1585-1638), cuando bajaba por el río de Sevilla a Sanlúcar, prefiriera hacer el camino a pie hasta Coria y tomar el barco allí en su cargadero. Lo justificaba porque las revueltas del río obligaban a volver a andar lo andado:

-Y nosotros por la banda de tierra tomamos el camino, desseando escusar hasta el lugar de Coria las bueltas y rebueltas que da en aquel breve espacio Guadalquivir (I, 158).

El torno de la península de Merlina, situado frente a Coria y sólo a 15 kilómetros de Sevilla, era tan pronunciado en su curva que sus dos puntos de inflexión, el de la apertura y el de cierre de la curva, estuvieron a punto de unirse y formar una isla. El ingeniero de caminos, Canuto Corroza (1817-1877), constructor del puente de Triana en Sevilla, explicaba como un recorrido de 10 kilómetros de río en un día suponía solo un avance real de solo 600 metros:

-El entorpecimiento para la navegación era tal, que un buque se encontraba con que había empleado tal vez un día en navegar una distancia de 10 kilómetros, cambiando varias veces de posición respecto del viento, para solo haber realmente ganado unos 600 metros, que tenía la garganta de esa pequeña península (Corroza 191).

En las orillas de Isla Menor, tras pasar la Puebla del Río, en el lugar escogido por Jesús Cosano Prieto para su novela *Los invisibles*, según Corroza, se formaba “el gran torno de la Venta de la Negra, de tres leguas de desarrollo con varios bajos peligrosos y muy difíciles de doblar con el mismo viento” (*Ibidem* 192. *Vide* Vázquez García). También siglos antes el cosmógrafo de la Casa de la Contratación de Sevilla, García de Céspedes (1545-1611) llamaba la atención sobre las sorprendentes y chocantes estrecheces, originadas entre ambas orillas dentro de un torno. El llamado *Pilares*, topónimo de significados pétreos y duros como el bajo del Capitel, era de fondos profundos, pero al mismo tiempo tan ceñidos y “tan angostos, que por poco que una nao se desvíe da en ellos, y así se han perdido allí algunos” (f. 173v-174). El piloto por tanto debía conocer escrupulosamente la trayectoria del canal si no quería chocar por los costados y envarar la nao.

En tercer lugar, los lemanes del río tenían que estar pendientes de los flujos y reflujos del caudal del río, provocados por las cíclicas y regulares mareas del océano. El manto fluvial entre Sevilla y Sanlúcar no era indiferente al choque de dos grandes soberanos: el de las aguas mansas y dulces del río y el de las aguas amargas y poderosas del mar. Por la sinuosa geometría, por la proliferación de bajos, y por el diminuto caudal en los tornos, se resentían las ventajas de las crecidas y decrecidas para la navegación a vela de los cuatro pases diarios de pleamar y bajamar, las mareas altas y vivas en novilunios y plenilunios:

La cuenta de la luna, y de las mareas, es muy necesaria a los marineros, para entrar y salir en los puertos, ríos, barras y pasar por algunos bancos y baxos” (*Ibidem* f.190. Zamorano f. 20v).

Martín Cortés de Albacar (1510-1582), estudioso de los movimientos del sol y la luna en su *Breve compendio de la sphaera y de la Arte de navegación*, en un capítulo sobre los tiempos de las mareas, apuntaba a los pilotos de río. Aducía el ejemplo histórico de “don Juan, conde de Niebla” que en 1436 murió ahogado en las aguas de Gibraltar “por no tener los marineros cuenta ni razón de las mareas”. Por eso:

-Grande cuenta deben tener los pilotos y marineros con las mareas, para tomar puerto, entrar por la barra, pasar por los bajos y finalmente para toda la navegación (García de Céspedes, parte 2, cap. 18).

Martín Cortés señala a don Juan, pero en realidad el ahogado fue Enrique de Guzmán, conde de Niebla (1375-1436). En el asedio marítimo hubo un desembarco de las tropas desde las galeras y la subida de la marea obligó a una vuelta apresurada, que propició el ahogamiento del conde. (*Vide* Sánchez Saus)

Andrés García de Céspedes (1545-1611) en su *Regimiento de navegación* señalaba en el río al llamado sitio de las Horcadas, a “ocho leguas de Sevilla” entre el paso del Saucejo y el de las Albinas. Allí había mucho fondo y “mucho agua” para las naos. Contrastaba tanta facilidad con la dificultad en los tornos más cercanos a Sevilla:

-No se pueden pasar estos baxos del río, sin esperar la marea cuando es creciente, porque aya más agua; y assi se pasa cada baxo en un día, si no es quando alguna nao va descargada o es pequeña que con buen viento puede pasar dos baxos de una marea: y tardan las naos en 15 leguas que ay de Sevilla a Sanlúcar siete, u ocho días (f. 173v-174).

Carmen Mena habla de las Horcadas “como uno de los puertos del Guadalquivir con mayor trasiego” y fondeadero de “navíos de mayor porte” (Mena García 14) En estas mismas Horcadas el cronista y geógrafo López de Velasco distingue un bajo como el *Albina*. No se podía pasar sin esperar la pleamar. Sólo entonces había fondo. Se frenaba la carrera, “se pasa cada bajo en un día, si no es cuando alguna nao va descargada o es pequeña...” (López de Velasco 66).

Hasta con los barcos de vapor en el siglo XIX los directivos programaban horarios de viajes río arriba o río abajo según el creciente o menguante de las mareas de Sanlúcar:

-Porque cuidando, como cuidan, los directores del barco de hacer las salidas en cierto punto de las mareas, puede proporcionarse siempre pasar con continua creciente á Sevilla, y no con menguante continua á Sanlúcar, como conoce bien cualquier físico o práctico, y no expongo las razones por no dilatarme. (Mármol 35).

El cuarto reto que tenían los pilotos del río es el conocimiento del régimen de vientos variables y agitados. “Palabras, plumas y naos el viento las lleva”, decía un refrán. Entre tornos y meandros el viento en popa, el que hacía grande y seguro viaje, necesariamente era más inconstante y veleidoso. Los tornos obligaban a las naves a voltejar, barloventear y dar bordos de una parte a otra para que las velas aprovecharan el viento favorable. La duración del viaje en barco de vela por el Guadalquivir estaba pendiente de la rosa de los vientos, como nos recuerda Manuel María del Mármol (1769-1840) de un modo muy expresivo tras una experiencia de viajes por río en el siglo XIX:

-Cuarenta y nueve llevo hechos de Sevilla a Sanlúcar, y solo uno logré de quince horas por Nordeste largo y hecho, que quiso soplar en un día de invierno. Entre los demás los hubo de dos días, de tres o de algo menos. Y me cuento por hartó feliz en haber sufrido algunos de ocho y diez días, como muchos, muchísimos han llevado (*Ibidem* 43).

En quinto lugar, había que estar pendiente de las horcadas del río o puntos donde a modo de horca y horquilla divergían dos vías o brazos del río. La horca daba nombre a un apero de labranza en forma de palo que remataba en dos puntas que servían para armar cepas y parras, sostener ramas, hacinar mieses, echarlas en el carro, levantar la paja y revolver la parva de seca mies. Horcada de agua de río es la que con sus dos brazos abraza Isla Mayor, está en Trebujena entre el puntal del Sur y la punta de los Cepillos, que aparece recogida con este nombre en el conocido plano de la “Abra del Guadalquivir” del francés Samuel Champlain le Roy (1567-1635) marino, dibujante y explorador. En él se observa en la parte superior el fondeadero habitual Bonanza-el Puntal y a la derecha el de Las Horcades según su expresión. Otra horcada se halla al final del tablazo de Tarfía entre el caño y el puntal de la Horcada y abraza a la Isla Menor. Aparece en el óleo de Juan Espinel, exhibido por el Ayuntamiento de Sevilla, Esta horcada incluye la magen de una nao remolcada por una barca, seguramente la del lemán, y a su alrededor aparecen topónimos significativos para el lugar (*La costumbre y Pasa la mano*).



## LOS ÚLTIMOS DÍAS DE LA CIRCUMNAVEGACIÓN. LA “METIDA” DE LA NAO VITORIA EN LA BARRA Y LA “TRAÍDA” Y ATOAJE “CAL RÍO ARRIBA” (6-8 DE SEPTIEMBRE DE 1522)

Pasaron tres años y vuelve la nao Vitoria, comandada por el sobreviviente capitán Juan Sebastián Elcano, cargada con 524 quintales y 21 libras de clavo aromático. Un quintal equivalía a 100 libras y la libra a 460 gramos actuales. Desde el 6 de septiembre de 1522 hasta el 8, la nao exhalaba aromas de clavel por las riberas de la barra, por el río Guadalquivir, en Sanlúcar, en Trebujena, en Lebrija, en la Puebla, en Coria y en Sevilla: Otra vez, gracias a la pormenorizada contabilidad, crónica de costos y gastos de maravedíes en esos tres señalados días, escrita por Domingo Ochandiano, flamante tesorero de la Casa de la Contratación de Sevilla, podemos reconstruir muchas y curiosas vicisitudes:

-Relación de los maravedíes que... ha dado y pagado por costas... en la descarga de la especia que vino en... la Vitoria... desde VII de setiembre de DXXII en adelante, que supimos de su llegada en el puerto de Sanlúcar de Barrameda en adelante y en refresco de mantenimientos que se les envió y otras cosas necesarias para la manifiçación de ello (AGI Contratación 5090, l. 4, 76r. Manifiçación corresponde a la palabra manifestación).

El paso del río tenía el lirismo que Lope de Vega transmite en su seguidilla, pero también el dramatismo del trabajo duro y dificultosa travesía tuvo su importancia:

-Vienen de Sanlúcar,  
rompiendo el agua,  
a la Torre del Oro  
barcos de plata (Lope de Vega, Parte X).

Un solo y apretado apunte contable asoma el lamentable estado de la nao Vitoria y las primeras medidas correctoras de la Casa de la Contratación. Hacía agua en los paños con lo que implicaba para la navegación por el río y la conservación de las especias en sacos. Hasta qué punto llegó el deterioro de las juntas de tablas en el casco cuando atravesó el río, lo podemos calibrar por la duración de los gastos posteriores a su llegada en Sevilla. Mil doscientos ocho maravedíes se pagaron a unos peones “que trabajaron en sacar agua de la bomba en la nao Vitoria” entre el 14 septiembre y el 9 de octubre: veinte y seis días. No acabó ahí, pues otro pago posterior nos revela que desde el 10 de octubre al 2 de noviembre los peones siguieron trabajando en “esgotar el agua

de la dicha nao”. Esgotar tiene el sentido de evacuar agua (Minsheu). Trabajaron en avivar émbolo y taponar con sopapos las válvulas de la máquina hidráulica, primero bajo la supervisión del vecino de la Carretería, Juan Vizcaíno, y luego de Martín de Espinosa, “guarda de la nao Vitoria”, fondeada en el puerto (AGI *ibidem* 78v y 79).

El domingo 7 de septiembre se conoció en Sevilla la gran nueva de la llegada de Juan Sebastián Elcano el día anterior a la barra de Sanlúcar. El viaje fluvial de este correo y aviso pudo durar diez horas de luz en llegar a Sevilla, más o menos a merced de las mareas del día 6. En 1607 fue lo que tardó Pedro Rivera en traer el bulto de la Virgen de la Caridad desde Sevilla a Sanlúcar (Fray Pedro Beltrán f. 122v). Ante la noticia, las mayores urgencias de los oficiales reales de la Casa de la Contratación en Sevilla aquel domingo fueron principalmente dos: Traer el codiciado clavo por el Río con la menor dilación, y custodiarlo sin merma ni deterioro alguno en las oscuras cámaras de la nao. Para ello la vigilancia del capitán Elcano convenía ser reforzada con la de un escribano real, comisionado por la Casa. Inquietaban mucho la integridad de la valiosísima carga de clavo, el achique de agua para que no se arriasen los sollados y pañoles y el estado maltrecho en que se encontraba la tripulación traída por Elcano, las antenas y velas de la nao, elementos imprescindibles de una travesía expedita y segura por el río.

Urgentemente (“quando supimos de la venida de la dicha nao”), y por esto es el primer apunte contable de la llegada, los oficiales de la Casa de la Contratación compran “un barco grande” de “seis remos con su leme” o bastón para gobernar la dirección y sortear mejor los bajíos o pocas honduras del río. Se trataba de un batel de segunda mano que ya había servido a la nao de un tal Martín de Goicoechea, naufragada en los fondos de Las Horcadas del Guadalquivir junto a Isla Mayor, entre Trebujena y Lebrija. Dos hombres curtidors, uno en el acarreto de traer y llevar bultos merchants y otro en la disciplina a golpe de silbato de galeras y remeros, el primero Juan Vizcaíno, vecino de la Carretería de Sevilla, y el segundo, Bartolomé Díaz, cómitre de las galeras del rey, son los que valoran y compran este batel para servicio de la nao Vitoria, que había perdido el suyo en Cabo Verde durante la gran travesía. El precio de 15 ducados o 5.625 maravedís era significativo por la elevada cantidad, comparado con otros gastos muy menores de estos días. La Vitoria no debía valerse por el río a Sevilla sin la ayuda o auxilio necesario de un batel, esquife o barca propio:

-Porque el batel que tenía se le tomó en Cabo Verde por el fator del rey de Portugal con XIII hombres que en el dicho batel salieron a tierra a tomar refresco (AGI *ibidem* 76).

En el batel recién comprado cupieron quince hombres enviados por la Casa de la Contratación “para ayudar a traer la dicha nao hasta el atraque al puerto de las Muelas de Sevilla”, porque la gente de la nao Vitoria venía “enferma y poca”. Ayudar equivalía a darle más vela, achicarla con más brío las aguas en las bombas, gobernar la maltrecha nao conforme al patronaje del piloto del río y mantener intacta la preciada carga en un paisaje de bajíos peligrosos y alijos obligados. Fueron río abajo hasta las Horcadas del confín de Lebrija. Juan Vizcaíno, carretero, con una bolsa de reales pagó costes de cualquier incidencia en el viaje y posterior descarga del clavo: “Gastose por mano de Juan Vizcayno mill e seysçientos e quinze maravedies con quinze ombres que ymbiamos en la dicha barca cal río abaxo...” (*Ibidem* 76v). “Cal” equivale aquí a río, que los pueblos ribereños imaginaban una calle de agua. En el *Diccionario de Autoridades* de 1729, “cal es sustantivo femenino lo mismo que calle abreviada. Úsase en algunas partes de Andalucía, especialmente en Sevilla”. Vizcaíno trabajó por 5 días, dos “en la traída de la nao” y tres “en el descargar del clavo”, operación que como vemos por el poco personal que intervino, fue muy medida y cuidadosa. A real y medio por día, Vizcaíno cobró por todo ello siete reales y medio que equivalían a 255 maravedies (AGI *ibidem* 76v). Era integrante del gremio carretero de Sevilla, era el hombre que aseguraba el mimo y cuidado del clavo tanto en el transporte por río como en la descarga y arrimo desde la nao a un “palacio” dentro de la Casa de la Contratación. El apunte contable dice así:

-Que pagó a ciertos peones que ayudaron en desembaraçar un palacio para meter el clavo un real: XXXVIII maravedies (AGI *ibidem* 77v).

Hemos de tomar la palabra palacio con un significado, recogido en su *Tesoro* por Sebastián de Covarrubias, de sala común y pública donde “no hay cama, ni otra cosa que embarace”. Es decir, se utilizó un palacio dentro del gran palacio del Alcázar de Sevilla, se de la Casa de la Contratación.

Entre los quince hombres venidos de Sevilla al encuentro de la Vitoria, junto al carretero Vizcaíno se destaca por su función y salario la figura del vasco Juan de Eguívar, el ya mencionado escribano real. Su presencia fedataria en la nao Vitoria era covigilante, para que “estuviese en guarda de lo que venía en ella” y “juntamente con el capitán Juan Sebastián Elcano no dejasen entrar a persona alguna” a ver o tocar la preciosa carga de clavo (AGI *ibidem* 76v). Eguívar estuvo

cinco días ejerciendo la guarda de la nao, desde el 7, que llegó a Las Horcadas, hasta el 11 de septiembre en que se terminó la descarga del clavo. Cobró 4 reales cada día que montaron 680 maravedíes (*Ibidem* 78v). Este escribano ya aparecía tres años antes en la ida como comprador de un libro blanco “para asentar todo el costo de esta Armada” por el precio de tres reales.

Ese 7 de septiembre desde Sevilla esa barca grande también transportó alimentos. El portero de la Casa de la Contratación, Diego de Collantes, envió “mantenimientos” para “refresco” de la gente: doce arrobas de vino, cincuenta hogazas y roscas de pan, un cuarto de vaca, y cincuenta y un maravedíes en melones. Cada arroba de vino a 4 reales que era también el salario que cada día recibía el escribano Juan de Eguívar por vigilar el clavo. Se incluyó en la cuenta el gasto de llevar el vino y la carne hasta la ribera de Sevilla, e incluso el del “mojón” que midió el vino mojándose dentro de la pipa. Una vez más se destacaba en unidad de mil el costo de las arrobas de vino, frente a las decenas y centenas de otros alimentos (AGI. Contratación 5090, L. 4, 76). Fue la primera remesa de mantenimientos para la gente, pues el lunes 8 de septiembre, día de la llegada a Sevilla, aparece el marinero Domingo de Ibarrola, que trabajó dentro de la nao Vitoria desde el 7 al 14 de dicho mes. Sirvió roscas de pan, arrobas de vino, un cuarto de vaca, queso, un pernil de tocino, pescado, fruta, berenjenas, y candelas para alumbrar los oscuros paños donde estaba el clavo (*Ibidem* 77-77v).

Como ya hemos dicho, el encuentro entre la barca grande con hombres, escribano y alimentos, enviada por los oficiales de la Casa de la Contratación, y la nao Vitoria, capitaneada por Elcano, no se produjo en Sanlúcar, sino en las Horcadas. Nos apunta el Contador de la Casa que los hombres enviados “fueron hasta las Horcadas donde hallaron a la dicha nao Bitoria” (*Ibidem* 76v). Por tanto salieron de Sevilla sin saber el punto final del viaje río abajo, lo “hallaron” fuera ya de Sanlúcar.

Las cuentas de Ochandiano recogen claramente otro nuevo escenario, el de la barra sanluqueña, coetáneo y paralelo con el sevillano ya relatado. Fueron los álgidos momentos de la llegada y del “toque” del lemán de barra con su barco luengo de remos a la solitaria nao Vitoria, de su metida y traída por el río hasta las Horcadas los días 6 y parte del 7 de septiembre. Mientras, en Sevilla se enteraban y disponían. A diferencia de los cinco lemanes de río en la ida de 1519, en la vuelta de 1522 fueron solo dos, uno de barra y otro de río. El primero, el sanluqueño Pero Sordo, el 6 de septiembre, tuvo que “tocar” y “meter”

la Vitoria por la barra hasta el fondeadero de Barrameda, y el segundo, al que las cuentas dejaron su nombre en blanco, fue un sevillano encargado de “traerla” y remontar el Guadalquivir, el día 7 hasta Las Horcadas y luego hasta Coria, y el 8 las tres leguas desde allí al puerto de Sevilla. Uno y otro lemán cobraron días después, el 10 de septiembre. El de la barra, 525 maravedís por un servicio de menos de un día, y el del río, 600 por dos jornadas. La barra era corta de recorrido, pero larga e intensa por su extrema dificultad. El “traer” por el río es verbo más dinámico frente al menos movido de “meter” por una barra. En esta todo es “estrechado” o “apretado” de rocas y placeres de arena, todo encajado “en poco espacio” y donde solo gracias al lemán caben muchas cosas más “de las que regularmente se ponen” (Real Academia Española: *Diccionario*, voz meter). Nos ha llamado la atención que en la ida o bajada de 1519, como vimos, cada lemán del río cobró dos ducados o 750 maravedíes, más emolumento que los solos 600 en la vuelta de 1522. Una razón de esto bien pudo ser lo que siempre se ha dicho que la salida por la barra es más dificultosa que la entrada:

-Que pagó este día [en X del dicho mes de setiembre] a Pero Sordo, vecino de Sanlúcar, lemán, por meter la nao por la barra hasta Barrameda, DXXV maravedíes.

-Que pagó este día a [*espacio en blanco*], lemán, vecino de Seuilla, por traer la dicha nao desde Barrameda al puerto desta çibdad, seyscientos maravedíes (AGI *ibidem* 77v).

El peso y las heridas del mar en el casco, entenas, vergas y vela de la Vitoria la impedían caminar por sí sola. Tras atravesar la barra fue ayudada con cabos, sirgas o maromas, fue remolcada, atoadada y “ayudada” por obra del sanluqueño Gaspar Garçe, sus hombres y su barco (*Los veintiún libros*, f. 204v). Ayudar es aligerar la nao para que pueda correr sobre un bajo mediante la saca de a bordo cosas pesadas o remolcarla etc ir a la sirga:

-Llevar a orillas de tierra el navío asido a alguna cuerda, tirando personas d’ella o caballos que van andando por la dicha tierra (García de Palacios 154. Vid. San Isidoro de Sevilla: *Etymologiae*, libro XIX *De navibus*, c. 4 *de Funibus*, 8: *Remulcum funis quo deligata navis trahitur vice remi*. Remolque es la cuerda o cabo en que la nave atada es traída en vez del remo).

-Atoar y atoadaje equivalen en lenguaje marinerio a la maniobra de “llevar a remolque alguna nao, echando por su proa un cabo de que tiran una o más lanchas” (Salvá 118).

En efecto ese mismo día del cobro del lemán de la barra y el del río, junto a ellos como si formaran un equipo de tres, Gaspar Garçe, el vecino de Sanlúcar, recibió tres mil maravedíes por atoar, dar cabo a proa a la nao y traer la nao Vitoria desde Sanlúcar a Las Horcadas, donde topó, unió y compartió esfuerzo con el relatado bajel de Juan Vizcaíno bajado ese mismo día desde Sevilla. A diferencia de los 255 maravedíes del sevillano y carretero Vizcaíno, el sanluqueño Garçe y sus hombres, por el remolque a galera y la larga traída cobraron tres mil:

-Por lo que trabajó con su barco y la gente que traía en traer la dicha nao desde Sanlúcar de Barrameda al puerto de las Muelas de esta cibdad segund lo averiguó Bartolomé Díaz, cómitre de sus majestades (*sic*) (AGI *ibidem* 77v).

El tal Gaspar Garçe ayudó a mover la nao y mudarla al río arriba, primero sólo, y luego desde Las Horcadas con el refresco y ayuda de los quince tripulantes, venidos de Sevilla con Juan Vizcaíno. Por el apunte consta que este Garçe coordinó las maniobras de remo y sirga disciplinada, avalado por el capitán de galera, Bartolomé Díaz, cómitre real, dueño de una carabela en Sevilla (*Ibidem* 78). Los cómitres dirigían a los remeros con un corbacho, rebenque y silbato:

-En una galera están tan domésticos y diciplinados, que a solo un silvo del cómitre, ponen con tan gran presteza por obra lo que les manda, que parecen un pensamiento, sin discrepar uno de otro, como si todos ellos fuesen miembros de una sola persona, y se gobernasen por ella (Covarrubias y *Diccionario de autoridades*).

Según ambos diccionarios el rebenque es un látigo de cuero o cáñamo embreado y con un mango, mientras el corbacho es un nervio de toro o de buey con el que el cómitre castigaba a los remeros y forzados de una galera. Como autoridad se alude al capítulo de la segunda parte del Quijote de Miguel de Cervantes:

Hizo señal el cómitre que zarpasen el ferro; y saltando en medio de la crugía con el corbacho o rebenque comenzó a mosquear las espaldas de la chusma.

Otros hombres, además de los traídos por Vizcaíno el sevillano y Garçe el sanluqueño, se añadieron en momentos determinados del viaje por el río a la tarea de traer la nao. Durante dos días, a real de 34 maravedís por día, tres marineros de la nao de un tal Carrión, otros tres de la carabela de Quintero, y seis “hombres de trabajo”, también “sirvieron de ayuda a traer la dicha nao”. Uno



de ellos, Diego Hernández, es significado como “loro”, que tiraba a negro o entre blanco y negro (AGI *ibidem* 76v). Los mozos que ayudaron, remaron y sirgaron las cuerdas para arrastrar la nao, cobraron cada uno 136 maravedíes “por ayudar a traer la dicha nao desde Sanlúcar” (AGI *ibidem* 76v).

Unas cuarenta personas entre expedicionarios, marineros, carreteros y mozos, antes de surcar los tornos del río más inmediatos al puerto de Sevilla, por 252 maravedíes cenaron en Coria. Se ve que no bastaron los alimentos traídos por Vizcaíno desde Sevilla. En el precio de esta segunda cena de la Vitoria, la primera tuvo que ser la tarde anterior en Sanlúcar, se incluyeron dos cántaros de asa para agua en el calor finiverano del membrillo: “Que pagó en Coria por la cena que dio a la dicha gente y por dos cántaros que compró para agua...” (*Ibidem* 76v).

Antonio de Nebrija o de Lebrija definía a la cena por la hora de luz natural como “comida a la tarde” (*Vocabulario español-latino* 58,2). Esta colación vespertina junto con la obligación de que los pilotos de barra “no podían salir con sus barcos a la mar hasta que el sol sea salido” (Velázquez Gaztelu 413) nos permiten rebobinar el cronograma fluvial de la expedición de vuelta de la Vitoria desde Sanlúcar a Sevilla: El 6 de septiembre Elcano ya con luz del día se mete en la barra, fondea en Barrameda y se da aviso a Sevilla; el 7 acompañado de la barca y hombres de ataje al mando de Gaspar Garçe llega a las Horcadas donde se produce el encuentro con el otro gran batel de Juan Vizcaíno, venido ese mismo día desde Sevilla. Pasados el pronunciado torno y los bajos de la Venta de la Negra, en la atardecida cenan y duermen la oscuridad de la noche de Coria. En la claridad ya de la aurora del 8 de septiembre superaron mejor los tornos de Coria y la Merlina, y sortearon los bajos de Magdalena, Don Juan, El Coper y Puerto Bandurrias. Llegaron ese mismo día al puerto de las Muelas. La nao Vitoria necesitó en su travesía fluvial candelas para mejor vigilar la carga de clavo. Collantes, portero de la Casa, compró “dos libras de candelas de sebo para la nao por XXX maravedís” (AGI *ibidem* 77).

### LOS MÉRITOS Y DESAFÍOS DEL LEMÁN DE BARRA, PEDRO SORDO

En la ida del gran viaje de la circunnavegación comentamos los retos superados por los cinco lemanes de río, vecinos de Sevilla. Ahora en la vuelta, solo resaltamos los de Pedro Sordo, “piloto de meter y sacar cualquier navío por la barra” y el primero que junto a sus remeros “tocó” con su batel la Vitoria aquel

6 de septiembre (Expresiones tomadas de las *Ordenanzas de los hombres de la mar y río y pilotos de la barra*. Año de 1590. Velázquez Gaztelu 413). Era uno de los pilotos de sacar por “la barra de Sanlúcar, y por eso se llaman así” (Escalante de Mendoza, 69). Franqueaban según Ménanteau “el mayor obstáculo trasatlántico para las flotas de la Carrera de Indias” (25). Seguramente fue uno de los que pleitearon contra los pilotos de Chipiona. Estos pretendían también el pilotaje de la barra en razón a que estaban “en mejor posición para tomar los navíos que venían de altamar... con cualquier temporal o viento”. Pero ganaron los sanluqueños “por la mayor práctica y conocimiento de las canales y marcas de la barra, que ignoraban los otros” (Velázquez Gaztelu 405. La fuente que le da autoridad está en el libro 1º de la Actas del cabildo sanluqueño, a los folios 269-291). Los de Sanlúcar se regían por “antiguallas”, monumentos de la antigüedad u “ordenanzas antiguas y buenas costumbres tocantes a la mar y al río”. En la 25ª aparecen obligados a tener bien aderezado un barco luengo

-con diez remos, sus aparejos y velas, y si no los trajeren, no puedan ganar parte ninguna y sea a contento y satisfacción de los alcaldes de la mar y un diputado que entre ellos han de elegir por meses, y entiéndese esto trayendo un piloto (Velázquez Gaztelu 413 y 424).

La barra provocaba impactantes avisos y noticias en gacetas, servidos semanalmente a círculos privilegiados de curiosos que pagaban por ellos en la corte de Madrid. El gacetillero José Pellicer en uno de sus muchos folletos manuscritos del año 1641, recoge el caso milagroso del millonario Juan de Campos, que finalmente se truncó en trágico (Eninghausen 55-88). Tras una larga y exitosa navegación “con las sábanas y camisas por velas”, sin “poder jugar la artillería” y quebradas “todas las botijas de agua”, advino la frustración al llegar a los afilados riscos de la barra de Sanlúcar:

-Como no podía gobernar bien el navío, tocó en vna peña i se fue a pique. Salváronse las personas i pliegos. Hanse sacado 300 barras i cosa de 80 cajas de moneda. Lo demás, hasta cinco millones que trahía, se va sacando; pero bien montará vn millón la pérdida de las mercaderías, i lo que no se podrá cojer junto con el buço (Pellicer de Ossau Salas, párrafo 8).

Era tal el respeto de los navegantes a meterse en la barra que Escalante de Mendoza (1529-1596), nos transmite una religiosa, original y repetida experiencia. Son tres fórmulas y ceremonias aprendidas y practicadas por los pilotos de naos: La de levar anclas, la de amonestación a la oración de toda la tripulación, y la del traspaso de poderes al piloto de la barra. Es liturgia de tenso

silencio, roto solo por las órdenes de maniobra, el rompido del agua bajo la quilla y el desentonado chirriar de la madera y velamen. Escogido el momento de levar anclas e izar velas, el piloto de mar se escenificaba protagonista. Invocaba al cielo y se dirigía a los marineros subidos a la verga o pértiga de madera que sostenía la vela:

-¡Larga trinquete en nombre de la Santísima Trinidad, Padre e Hijo y Espíritu Santo, tres personas y un solo Dios verdadero, que sea con nosotros y nos guarde y guíe y acompañe y nos de buen viaje a salvamento y nos lleve y vuelva con bien a nuestras casas!

Luego, largada e hinchada la vela, en el silencio atento de toda la tripulación se oía otra amonestación del mismo piloto de nao:

-Que cada uno rece una Ave María con mucha devoción ofrecida a nuestra Señora la Santísima Virgen María, Madre de Dios, para que alcance de nuestro Señor Jesucristo su precioso hijo, que les conceda buen viaje a salvamento.

Por fin este mismo piloto se dirigía solemnemente solo al de la barra: “Señor piloto, haced bien vuestro oficio, hasta donde viéredes que conviene que yo pueda hacer el mío”. Tras el ruido de las palabras seguía el rito del absoluto silencio, solo roto por el crujir de la madera y rechinar del codaste, junto a los silbos del aire:

Y para que el piloto de la barra haga bien su oficio no le debe inquietar nadie, antes se debe mantener que haya todo silencio, y que todos estén quietos y pacíficos cada uno en su sitio y lugar, hasta que la nao está fuera de los baxos (*Ibidem* f.63-64).

En los vocabularios de los siglos XVII y XVIII para mejor definir el accidente geográfico de una barra, sinónimo de atolladero y dificultad para navegantes, la de Sanlúcar sirvió de ejemplar y prototipo indiscutible (Covarrubias y *Diccionario de Autoridades*). Tanto es banco o ceja de arena más o menos movediza, como es arrecife, escollo, peña y peñasco:

-Barra en los puertos es la ceja que haze el arena, hasta la qual ay mar baxa, y en passando della empieza la hondura como la barra de San Lucar (Sebastián de Covarrubias, 1610, f. 122v).

-El banco de arena, o arrecife que a la entrada de algún Puerto suele hacerla dificultosa, o no dexa entrar la embarcación sino estando la mar en creciente. Por cuya razón llaman también barra a las bocas de los ríos que entran en el mar, porque allí se suelen comúnmente hacer estos bancos, como la barra de San Lucar (Real Academia Española, 1726, tomo I, A, B, f. 563).

-En la Jeografía, es un montón de arena a modo de ceja, que se suele mudar de un lado a otro, y es muy peligroso a los navegantes, tales son el de Portugalete en Vizcaya, y el del Cabo del Norte en América; acaso se remediaría el mal que causan, experimentando con qué vientos se ocasionan, o mudan de una parte a otra estas barras, y poniendo un dique, que se opusiese a este viento, y haciendo de antemano que la arena se arrimase a una orilla, o a la corriente, pues en uno, u otro paraje se sabe solo se mueve la barra corriendo el viento solano (Terreros y Pando, 1786, tomo I, 223).

Los geólogos nos describen la histórica desembocadura del Guadalquivir, atravesada desde la punta del Espíritu Santo en Sanlúcar hasta las arenas de Malandar en el Coto de Doñana, como un lecho de rocas cuaternarias del plioceno, areniscas duras y calcáreas, enganchadas de conchas ostioneras. En los últimos siglos ha sobrevenido una “fuerte dinámica sedimentaria en la costa” (erosiones de sus cabos y enarenados de sus ensenadas) (Ménanteau 25-28). En medio de ese lecho de peña, cascajo y arena hay una profunda y estrecha depresión o *canal de la barra*, el que tenía que conocer muy bien el lemán o práctico para una expedita metida de la nao. La travesía que hoy vemos es artificial, extraña y va sobre el histórico y más sinuoso canal (*Ibidem*). Este tuvo “cien pasos de ancho” y estaba en el lugar “donde se quiebra la mar y haze abrigo cerca de las casas de Sanlúcar, que están al oriente del río” (García de Céspedes f. 174). La boca del río se angostaba mucho por el mogote o punta de arena de Malandar y por un placer de piedras de gran extensión, el Juan Pul o Pool, cercano a la torre de san Jacinto, “el baxo que más estrecha la barra de Sanlúcar” (Tofiño 106).

En la cartografía histórica de la barra sanluqueña aparecen nombres de topónimos muy ilustrativos de la fiereza bestial de su paisaje tan aparente y sereno. Los “bajos”, “bajíos” y los “bajitos” son bancos o ribazos de arena amontonada con poca hondura de agua encima, inconstantes como las olas del mar que los conforman. Los restos de “muelles”, fueron grandes diques o lenguas de piedras o cantería para cerrar el mar y anclar y fijar las naos (Velázquez Gaztelu 291-293 y 301). El autor conoció en su niñez el proyecto y parte de la ejecución por parte del ingeniero francés Antonio Bobón de un muelle en Sanlúcar en la misma boca del Guadalquivir desde la punta del Espíritu Santo a la torre de san Jacinto. El fin pretendido era que creciesen las aguas y aumentase la hondura en la barra. Las “puntas” y “picachos” son salientes de roca rasa que estrechándose progresivamente se adentran y camuflan en el mar,

como “punta de Montijo” y arrecife o “punta del Perro”. Sus asperezas dan dentelladas, se asen y aferran a los leños de los navíos. En los “placeres” o bancos de arena se entierran y sobresalen sorprendentes trampas o cabezas de piedra. Las “lajas” son arenales o piedras llanas de poco fondo de agua, y las “rizas” y “ricetas” expresan en metáfora los escollos o puntos sueltos de bajo fondo, de malas e inesperadas emboscadas, que están, no afloran nunca a la vista, ni siquiera en las mareas vivas, que pican estragos y destrozos a todo lo que choca en ellas. Rizas y ricetas realmente son cañas duras que generan los cereales en tierras de pan llevar para aguantar erguidos el peso de la espiga granada. Las “galoneras” son peñas de areniscas duras, rígidas y resistentes. Toman el nombre de las varas de hierro para medir pipas y galones, contenedores de cosas líquidas. Las “restingas” son lenguas extendidas de piedra, de poco fondo, que entran en el mar desde la tierra. Los “mogotes” son montecillos de arena aislados de pocos palmos de altura cuyo nombre se atribuye también a los cuernos nacientes de venados y ciervos. “Banquete” es diminutivo de banco o lugar lleno de arena en que no hay agua suficiente para navegar.

El poeta barroco fray Pedro Beltrán en 1607 relataba que el fiero mar se rinde y se hace afable en Sanlúcar, porque reclina “la cabeza de su cuerpo inmensurable en su barra estable” (Fray Pedro Beltrán f. 349v). Barra permanente y quieta “cuadrilla de peñascos de orilla a orilla”, de “dientes del Caos” o materia confusa, sin forma y sin distinción, de “pedernal bruñido” que sin chispas ni fuego consumía “tanta madera de naos”, una “fiera perra” que todo lo que pasa por ella con sus dos colmillos lo aferra, muerde y despedaza, una “barra ingrata” que tantas barras de plata se ha tragado (*Ibidem* f. 13). Acudía el poeta al ejemplo de un humilde matrimonio sanluqueño que sufría la dura muerte de una niña de once meses, María, hija única, su “ángel de consuelo”. Para mejor explicar la “fiereza” del trágico dolor y luto toma dos símiles vitales en su paisaje: el que padecía un mercader y cargador de Indias, cuando desde el alto y panorámico mirador de su azotea oteaba interesado, y en la barra veía irse a pique el galeón con su fortuna, cargado de lingotes de plata del Potosí; y el del mayeto que miraba su huerta, habar, viña y parra, roídas en sus partes tiernas por el pulgón:

Ni los que en el Galeón  
ven ir a pique sus barras  
ni el que mira sin sazón

sus huertas, viñas y parras  
consumidas de pulgón (*Ibidem* f. 313.).

Existen obstáculos de barra que “velan” porque hundidos en el agua, solo cada seis horas se descubren a la vista en baja mar. Cuanto más viva es la marea más y mejor se ocultan y delatan. En frente están los que siempre están ocultos. Porque este anárquico paisaje de relieves y honduras está sometido al ritmo de los flujos y reflujos crecientes y menguantes (Tofiño 106). Las restingas y arrecifes se desvelan cuando rompen en cualquier marejada el peinado sereno de las olas. Vicente Tofiño en su *Atlas* resume así los de la barra de Sanlúcar:

-Los que están a la parte del Norte son (de fuera para la Punta de san Jacinto) los Bajos de la Pabona, el de Juan Pul, y el Placer del Cabo; y los de la parte del Sur del canal: el extremo de la restinga que sale de la Punta de Montigos, la Galonera, el Banquete, el Muelle, la Riza que está a su parte del Norte y la Rizeta que con la Punta del Malandar de la otra parte forman lo más estrecho del canal (107-108).

En este contexto de bancos y peñascos cobran protagonismo los “fondeaderos” y “pozos”, parajes de mayor profundidad en las mareas bajas donde en la espera de poder pasar la barra y a falta de puerto se podía anclar con buen agarradero. Los barcos y flotas, incluídos los piratas, esperaban anclados en pozos y fondeaderos de Chipiona y Sanlúcar hasta que se daban las condiciones debidas para meterse en la barra, horas antes de la pleamar de aguas vivas, las de momento claro y sin neblina, sin bruma ni lluvia para conocer las marcas, y la ayuda de vientos favorables. Cualquier barco inmovilizado o fondeado dentro del mismo canal de la barra, al sobrevenirle la cíclica y baja marea estaba predestinado a encallar, embarrancar, tumbar y además arruinar a los que le seguían en fila india (Ménanteau 26-27). Junto a la barra estaba el puerto de Bonanza y Barrameda para pararse, “grande y capaz para trecientos navíos, porque tiene de ancho un quarto de media legua y de largo como dos leguas” (García de Céspedes f. 174).

En pleno siglo XVI, dentro de la órbita científica de la Casa de la Contratación, Pedro de Medina (1493-1567), “antiguo criado y leal servidor” de los duques de Medinasidonia, en su *Regimiento de la Navegación* se refería a los pilotos de naos y altura que venían de Flandes y de Francia al puerto de Sanlúcar. Los calificaba de temerarios y arriesgados porque por sí solos, sin tomar piloto de la barra, metían la nave. Se fiaban solo por lo que habían oído y no habían



visto y experimentado. Con tal atrevimiento “muchas veces dejan las naos las quillas en las peñas o en la playa”. Sólo un piloto de barra sabía con verdad “cómo ha de entrar”, “si hay peligro en la entrada”, “por dónde ha de salir”, “si hay fondo para su nao”, “si el fondo es limpio” y “si hay en el agua otra cosa que le pueda dañar” (Medina, aviso XIX).

Su coetáneo, el vasco de Orduña, Andrés de Poza Yarza (1530-1595) en su *Hydrografía* se atrevía a enseñar al lector el camino seguro del canal de la barra. Recomendaba portar cuerdas con pesas, sondas plomadas o bolinas para certificar la hondura y estar atentos a marcas, siluetas o señales fijas en el paisaje (punta de costa, torre de iglesia o convento, pino araucaria, mata, el aceituno de Martín Miguel) para según ellas cambiar dirección, enfilar y meter proa. Menciona al campanario del monasterio jerónimo de Santamaría de Barrameda, a la Mata Gorda, a las torres juntas de la iglesia de Santiago y parroquia mayor de la villa ducal, a la iglesia de Santa María de Jesús sobre el puntal del Espíritu Santo, “todo de tierra colorada a la orilla y con pinos en la cumbre”, a la casa de los pescadores, a los montes y dunas de sable o arena de la otra banda o Mindolón (Poza f. 9). Así se mantenía el rumbo por el torcido canal mirando al lado de Sanlúcar y no a proa (Ménanteau 25-31). Dos siglos después, Vicente Tofiño, con mejores anteojos y lentes que acercaban y agrandaban objetos distantes, destacó en su *Atlas* un enfilamiento o puesta en fila de dos marcas: La del gran convento de san Jerónimo entre arenas, pinos y navazos, y los cuatro picos de la sierra de Gibalbín, tierra adentro entre la sierra de Grazalema y el Guadalquivir (108).

No podía faltar la descripción de la barra en la *Geografía y Descripción Universal de las Indias*, obra del primer cosmógrafo y cronista de las Américas, Juan López de Velasco (1534-1598). Las barras de plata indiana llegaban a la barra sanluqueña y a la Casa de la Contratación de Sevilla. Cuatro circunstancias unidas garantizaban este paso: 1) tener pilotos de barra, que en Sanlúcar “pocas veces faltan”, 2) hacerlo durante “marea con aguas vivas” en que crecen las aguas hasta cuatro codos más, 3) que haya viento para romper el agua, y por fin, 4) que sea día claro y de sol para que se vean las marcas y señales por el piloto. Estas situaciones no siempre se daban juntas, porque

-cuando hay marea que es cada día, falta el viento. Y al contrario cuando hay viento faltan las mareas, y así la salida de esta barra suele ser dificultosa, además de que algunas veces cuando viene a ser todo junto, es antes del día y

por no se poder ver las marcas y señales de la Barra, no se atreven a salir sino es con faroles alguna vez (López de Velasco 66).

Tales dificultades, según el mismo López de Velasco, se vencían mejor durante los meses de junio a agosto “porque llegan juntos la marea con los virazones” o vientos del suroeste o sur. Se propuso ser más conveniente a los galeones “tomar la barra antes de invierno” y para ello “que saliesen por marzo para volver a España por octubre” (Velázquez Gaztelu 273). Con toda precisión, dos siglos después, a plena luz del día, Vicente Tofiño midió el fondo cascajoso de piedras menudas de la barra en plenilunio y novilunio, días de conjunciones y oposiciones del sol, la luna y la tierra:

-Para entrar en San Lúcar se debe advertir que en los días de conjunción y oposición en baxa mar hay 2 y media brazas, y en pleamar 4 y media, su calidad cascajo; y también que en dichos días de Novilunio y Plenilunio sucede la pleamar a las 3 de la tarde (Tofiño 108).

En esto del juego de las mareas y corrientes en la barra el instructor de pilotos, Rodrigo Zamorano (1542-1620), en su *Compendio del arte de navegar* trataba de explicar por qué las flotas con grandes naos merchantes esperaban semanas en meterse en la barra para no ir a contramarea. Calculó que en junio de 1588 sólo hubo dos oportunidades de pleamar viva, el día 9 y 24, sin precisar la hora del día y de la noche, cuestión que por razones de claridad no era baladí. Así se planteaba el problema:

-Una flota está aprestada en Sanlúcar de Barrameda y aguarda tiempo para salir por la barra para las Indias. Claro es que si las naos son grandes tienen necesidad de mucha agua para passar el banco o barra, la qual agua solamente ay en las aguas vivas, y porque éstas son dos vezes en cada mes, en la conjunción y en la llena de la luna, desseo saber cuándo serán las aguas vivas y aguas muertas del mes de junio del año de 1.588, en el qual mes presupongo que quiere salir la flota (f. 52 r).

En 1575 en su *Itinerario de navegación*, el cosmógrafo del Consejo Real de las Indias, Juan Escalante de Mendoza (1529-1596), teórico experimentado que ya de joven navegaba y capitaneaba naos desde Sevilla, hombre “muy práctico y cursado en la navegación de los mismos mares y tierras occidentales”, que sumaba “atención, especulación y estudio”, recalca las destrezas y habilidades, específicas e intransferibles de los pilotos de barra de Sanlúcar. Parangonaba la cortedad de su recorrido, poblado de bajos en mudanza, frente a la inmensidad y anchura de los “golfos y mares largos” donde guiaban los

pilotos de mar. En barra “de una hora a otra se suele mudar el fondo de una parte a otra”. De manera que el sitio y lugar por el “que hoy sale una nao, podría ser que no pudiese salir otro día”. Sólo quien vive y practica junto a la barra tiene -cuenta y cuidado con las mudanzas que las aguas cada día suelen hacer y hacen con los tiempos y avenidas que lo suelen causar, y con las marcas y señales que en lo tocante a ello suelen haber (Escalante de Mendoza f. 62).

Las mudanzas de un lugar a otro de los bajos y fondos de la barra, al igual que pasaba con los del Guadalquivir, sometidos a corrientes fluviales o marinas, eran tales que impedían a sus pilotos embarcarse a largas travesías, so pena de perder su conocimiento y legitimidad en el oficio. No se podía quebrar el continuo en el pilotaje de barra. Porque a la vuelta ignoraban secretos sobrevenidos y no podían asegurar el éxito de la metida la nao. Escalante de Mendoza observó y anotó sobre la mutabilidad de la barra y el río:

-Lo cual es de manera que, si en este viaje en que al presente fuimos, llevásemos con nosotros y dentro en esta nuestra nao al mismo piloto de río que nos trajo hasta aquí y al de la barra que nos ha de sacar fuera de ella, que ninguno de ellos podría servir bastantemente a la vuelta del viaje en el oficio que ahora tiene, por la mudanza que en esto puede y suele haber (62-63).

El cosmógrafo Andrés García de Céspedes (1545-1611) disertaba sobre la entrada y salida de la barra. Establecía las tres condiciones básicas e imprescindibles: Pilotos, viento, y mareas vivas. Cuando la luna y el sol alineados con la tierra ejercen su mayor acción de la fuerza de la gravedad, mayores masas de agua estancada se desplazan cíclicamente en el océano. Los pilotos deben ser “diestros”, expertos y mañosos, los que “pocas veces faltan en Sanlúcar”. El viento, el necesario para “romper el agua de la marea”, con variables según el riguroso invierno y el bonancible verano. Las mareas de aguas vivas crecían el agua del canal cuatro codos más. La concurrencia de las tres en un momento dado es problemática y dificultosa:

Porque quando ay marea que es cada día, faltan las aguas vivas, y quando las mares destas vienen, falta el viento; y al contrario quando ay viento faltan las mareas, y así la salida desta barra suele ser dificultosa; demás de que algunas vezes quando viene a ser todo junto, es antes del día y por no se poder ver las mareas y señales de la barra, no se atreven a salir, sino es con faroles alguna vez...Por lo cual algunas vezes quando no hay viento y faltan aguas vivas se suelen alijar las naos que demandan mucha agua, dos o tres barcos de ropa,

para poder salir (García de Céspedes, f. 174. Repite literalmente López de Velasco).

La incomodidad que generaba el alijo es que lo primero era la plata y los géneros preciosos con el consiguiente peligro de hurtos, descaminos y fraudes aduaneros, y sólo quedaba en la nao “lo que pertenecía a su Majestad” (Velázquez Gaztelu 285).

Las *Ordenanzas de los hombres de la Mar y Río y Pilotos de la Barra de esta Ciudad de Sanlúcar de Barrameda. Año de 1590* destacaba a los pilotos de barra “como hombres de ciencia y conciencia”, apoyados en “las ordenanzas antiguas y buenas costumbres tocantes a la mar y al río”. En ellas se regulan: el orden y prelación de los servicios de pilotaje desde Salmedina de Chipiona, “descubierta la parroquia Mayor” de nuestra señora de la O por el puntal del Espíritu Santo; el régimen de las naos de mayor tonelaje; los salarios y adehalas o propinas; se instituye el alcalde de mar (Rodríguez Liáñez 621-630); se castiga a los pilotos “sin suficiencia y examen”; se estiman las condiciones del barco y remeros del piloto y su obligación de salir con sol; se establecen turnos “por rueda” de los días de fiesta; y se apunta un régimen para las flotas de Indias. Quedan marcados los requisitos para obtener el título de piloto: Ser mayor de 25 años, ser examinado por el alcalde de mar y cuatro diputados nombrados por el duque de Medinasidonia, y ser avalado por seis pilotos más antiguos en uso del oficio “que mejor saben el dicho puerto y barra y las marcas por donde se han de regir y gobernar” (Velázquez Gaztelu 405-415).

José de Veytia y Linaje (1620-1688) concurrió a una reunión de expertos y “personas inteligentes” para calibrar los riesgos de la barra en los pozos de Chipiona en agosto de 1666 (*Ibidem* 280). En su obra *Norte de contratación de las Indias Occidentales* recoge costumbres inmemoriales de los pilotos de barra y se inspira en las Ordenanzas de los pilotos de barra de Sanlúcar que copiaría en el siglo siguiente Juan Pedro Velázquez Gaztelu. Refiere los turnos de guardia de una semana, montados en “barcos la mar afuera”, para tocar las los primeros a las naos entrantes, concertar el pilotaje, y “para que el bajel, que viniere a entrar, halle pronto Piloto, que le conduzga”. El examen de ingreso y el título o nombramiento de piloto de barra se hacía en el Cabildo o Ciudad de Sanlúcar ante su escribano. Examinaban la experiencia y práctica por la barra mediante un sistema de “4 padrinos” elegidos por el cabildo:

El que pretende examinarse da petición en ella, donde se le nombran 4 padrinos, a fin de que con cada uno de ellos aya entrado y salido dos veces en

navíos por ambas canales... y los padrinos parecen ante el Escrivano del Cabildo, y declaran con juramento sobre la suficiencia del pretendiente, y si es en su favor les despacha el título el Governador” (Veitia y Linaje, Lib. II, cap.2 n. 22).

Planteaba “si para entrar o salir será bien poner balizas” o “barcos con bandera” para no fiarse solo de los pilotos de la barra de Sanlúcar. Anota que alguna vez se salió de noche y con faroles “poniéndolos en aquellas mismas parte a donde está las marcas, o en la canal por un lado y otro” (Veitia y Linaje, L. I, cap. 9, n. 16 y L. 2, cap. 13, n. 5).

## CONCLUSIÓN

El río y la barra cerraban el importante puerto de Sevilla. La naturaleza del río y del estuario, sin intervención humana ponían el candado y cerrojo seguro. Solo unos hombres tenían la llave para abrirlo y que se iniciara o culminara con éxito una gran expedición alrededor del mundo como fue la de Juan Sebastián Elcano. Eran los lemanes o prácticos de río y los de barra. Su protagonismo y sus secretos en la hazaña de la primera circunnavegación del mundo quedan revelados en este artículo.

## REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Abellán Pérez, J. (2003). El embarcadero de Tarfía a fines de la Edad Media. En *Os reinos ibéricos na Idade Média: livro de homenagem ao professor Carlos Baquero Moreno* (pp. 729-735). Porto: Livraria Civilização.
- Céspedes y Meneses, G. de (1626). *Varias fortunas del soldado Píndaro* (Ed. Arsenio Pacheco). Madrid: Espasa-Calpe, 1975, I.
- Corroza, C. (1859). *Proyecto para mejorar la navegación del río Guadalquivir en su región marítima*. Madrid: Imprenta de don José Cosme de la Peña.
- Cortés de Albacar, M. (1551). *Breve compendio de la sphaera y de la arte de navegación*. Sevilla: Antón Álvarez.
- Covarrubias, S. de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez.
- Curso del río Guadalquivir desde Sevilla hasta su desembocadura. (1760). Óleo sobre lienzo de Juan de Espinal. Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Archivo, Hemeroteca y Publicaciones.
- Duro Garrido, R. (2015). Domingo de Ochandiano, un vizcaíno en la Sevilla del siglo XVI. En J. J. Iglesias et al. (Eds.), *Comercio y cultura en la Edad Moderna*. Universidad de Sevilla.

- Eninghausen, H. (2012). Pellicer y la prensa de su tiempo. *Janus*, 1, 55-88.
- Erkoreka, J. I. (1993). *Estudio histórico de la Cofradía de Mareantes de Portugalete: Orígenes, organización y funciones*. Portugalete: Ayuntamiento.
- Escalante de Mendoza, J. (1575). *Itinerario de navegación de los mares y tierras occidentales*. Edición de 1985, Museo Naval, Madrid. Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. <http://www.rae.es> [Consultado: 30/06/2024].
- Fernández de Enciso, M. (1519). *Suma de geografía que trata de todas las partidas y provincias del mundo* (Ed. J. R. Carriazo Ruiz). Salamanca: CILUS, 2003.
- Fernández de Gamboa, S. (1722). *Vocabulario marítimo y explicación de los vocablos que usa la gente de mar....* Sevilla: Imprenta Castellana y Latina.
- Fray Pedro Beltrán. (1610-1615). *La Charidad guzmaná. La epopeya de Sanlúcar de Barrameda* (Ed. M. Romero Tallafigo). Sanlúcar: ASEHA, 2024.
- Fray Pedro Beltrán. (1610-1615). *La Charidad guzmaná*. Biblioteca Nacional, Madrid, Manuscrito 180.
- García de Céspedes, A. (1596). *Regimiento de navegación*. Madrid: Juan de la Cuesta.
- García de Palacios, D. (1587). *Instrucción náutica para el buen uso y regimiento de las naos, su traza y gobierno* (Ed. J. R. Carriazo). Salamanca: CILUS, 2000.
- Geografía de España y Portugal. (1920). Barcelona: Seix Barral.
- Guiard y Larrauri, T. (1913-1914). *Historia del Consulado y Casa de la Contratación de Bilbao y del comercio de la Villa*. Bilbao: Librería de José Astuy.
- Lope de Vega. (1602-1604). *Poesías líricas* (El amante agradecido, Parte X). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002.
- López de Velasco, J. (1571-1574). *Geografía y descripción universal de las Indias*. Ed. en Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fontanet, 1894.
- Los veintitún libros de los ingenios y máquinas de Juanelo Turriano. (1605). Ed. M. Quirós García. Salamanca: Universidad, 2003.
- Mármol, M. M. del. (1817). *Idea de los barcos de vapor*. Sanlúcar de Barrameda: Imprenta Francisco de Sales del Castillo.
- Mazón Serrano, T. (2020). *Elcano. Viaje a la Historia*. Madrid: Encuentro.
- Mazón Serrano, T. (2022). *Espinosa, el último capitán de la vuelta al mundo*. Madrid: Encuentro.
- Medina, P. de (1563). *Regimiento de la navegación*. Sevilla.
- Mena García, C. (2022). *Magallanes y las cinco naos del Emperador: Organización de la Armada que circunnavegó la Tierra (1519-1522). Barcos, hombres y mercancías*. Madrid: Silex.
- Ménanteau, L. (2018). La barra de Sanlúcar (Embouchure du Guadalquivir) et son franchissement, du XVIe au XXIe siècle. *Riparia*, 1, 25-31.



- Minsheu, J. (1617). *Vocabularium Hispanicum, Latinum et Anglicum copiosissimum*.... Londres: Joannum Browne.
- Nebrija, A. de (1495). [Vocabulario español-latino]. Salamanca, 1495. Edición facsímil, Madrid: Real Academia Española, 1951.
- Pellicer de Ossau Salas i Tovar, J. (1641). *Avisos de 1641* (Éd. J.-C. Chevalier & L. Clare). Paris: Éditions Hispaniques. Real Academia Española: Banco de datos (CORDE) [en línea]. <http://www.rae.es> [Consultado: 03/11/2024].
- Plano del río Guadalquivir desde La Algaba (Sevilla) a Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), dibujado por F. Pizarro (1778-1784). Archivo General de Andalucía, ES 411887/2.2//4834/4834.13.
- Poza Yarza, A. de (1585). *Hydrografía*. Bilbao: Imprenta de Mathías Marés.
- Real Academia Española. (1726). *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.
- Real Academia Española. (2013- ). *Diccionario histórico de la lengua española (DHLE)* [en línea]. <http://www.rae.es> [Consultado: 30/11/2024].
- Rodríguez Liáñez, L. (1992). La alcaldía de la mar. Un oficio señorial en la Sanlúcar de fines de la Edad Media. *Hespérides*, 10, 621-630.
- Romero Tallafigo, M. (2023a). El diario de Andrés de Urdaneta (1524-1536): Secuestro y recuperación. *Temas Americanistas*, 51 (Diciembre).
- Romero Tallafigo, M. (2023b). El XVI, siglo de literatura de secretos: Los de Juan de Ibarra, mercaderes, flotas y armadas de Sevilla. *Revista de Humanidades*, 49.
- Salvá, V. (1846). *Nuevo diccionario de la lengua castellana*. París: Librería de don Vicente Salvá.
- San Isidoro de Sevilla (627-630). *Etymologiae*.
- Sánchez González de Herrero, M. N. (2009). De proprietatibus rerum. Traducciones castellanas. *Cahiers de recherches médiévales*, 16.
- Sánchez Saus, R. Enrique de Guzmán. *Diccionario Biográfico electrónico en red*. Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es>.
- Terreros y Pando, E. de (1786). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*. Madrid: Viuda de Ibarra.
- Tofiño de San Miguel, V. (1789). *Atlas marítimo de España*. Madrid.
- Turriano, J. (1605). *Los veintiún libros de los ingenios y máquinas* (Ed. M. Quirós García). Salamanca: Universidad, 2003.
- Vázquez García, F. (1998). *Poder y prostitución en Sevilla siglos XVI al XX*. Sevilla: Universidad.
- Veitia y Linaje, J. de (1672). *Norte de la Contratación de las Indias Occidentales*. Sevilla: Por Juan Francisco de Blas, impresor mayor de la Ciudad.
- Velázquez Gaztelu, J. P. (1774). *Estado marítimo de Sanlúcar de Barrameda* (Ed. C. Ibáñez). Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1998.

Victorio Mansilla, L. (1870). *Una excursión a los indios Ranqueles* (Ed. S. Sosnowski). Caracas: Ayacucho, 1957.

Zamorano, R. (1588). *Compendio del arte de navegar*. Sevilla: Juan de León.



## Sección-MISCELÁNEA



## Andrés Luque Teruel

Universidad de Sevilla. (España)

<https://orcid.org/0000-0003-3807-9239>

email: luquete@us.es



## Alicia Iglesias Cumplido

Universidad de Sevilla. (España)

<https://orcid.org/0000-0002-3299-2521>

email: aicumplido@us.es



# ENRIQUE VALDIVIESO, HISTORIADOR DEL ARTE Y PROMOTOR DEL PATRIMONIO ARTÍSTICO SEVILLANO

*ENRIQUE VALDIVIESO, ART HISTORIAN AND PROMOTER OF SEVILLE'S ARTISTIC HERITAGE*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.06>

e-ISSN:3020-5727 . Núm. 7 -- Año 2025. pp: 115-123

Recibido el : 25-11-2025

Aceptado el : 05-12-2025

Como citar este artículo

Luque Teruel, A. , Iglesias Cumplido, A. (2025). Enrique Valdivieso, Historiador del Arte y promotor del patrimonio artístico sevillano. VAINART,(7),115-123 <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.06>

## Resumen

El artículo examina la trayectoria académica, investigadora y cultural de Enrique Valdivieso, destacado historiador del arte sevillano. Su labor en la Universidad de Sevilla se caracterizó por metodologías docentes innovadoras que promovieron la participación activa del alumnado y por su influencia en múltiples generaciones de estudiantes. Paralelamente, desempeñó un papel relevante en la conservación y difusión del patrimonio artístico, mediante inventarios, restauraciones, reposiciones de obras expoliadas y comisariados de exposiciones nacionales e internacionales. Su fallecimiento en 2025 representa una pérdida significativa para la comunidad cultural e investigadora de Sevilla, donde su legado permanece como referente en la historiografía artística y la preservación patrimonial.

**Palabras Clave:** Enrique Valdivieso, pintura barroca sevillana, patrimonio artístico, docencia universitaria, restauración y conservación

## Abstract

The article examines the academic, research and cultural career of Enrique Valdivieso, a prominent Sevillian art historian. His work at the University of Seville was characterised by innovative teaching methodologies that promoted active student participation and by his influence on multiple generations of students. At the same time, he played an important role in the conservation and dissemination of artistic heritage through inventories, restorations, replacements of looted works and curating national and international exhibitions. His death in 2025 represents a significant loss for the cultural and research community in Seville, where his legacy remains a benchmark in art history and heritage preservation.

**Key words:** Enrique Valdivieso, Sevillian Baroque painting, artistic heritage, university teaching, restoration and conservation

## INTRODUCCIÓN

Enrique Valdivieso ha sido un historiador del Arte muy conocido y respetado en la ciudad de Sevilla, y no sólo por su figura como catedrático en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla o como miembro de la Real Academia de Buenas Letras de la misma ciudad, también y sobre todo por un conjunto de actividades que lo situaron una y otra vez como referente de la vida cultural de la ciudad. Pasados los ochenta años estaba muy activo intelectualmente y seguía siendo un modelo para las jóvenes generaciones de historiadores del arte, a las que impactaba y motivaba con su continuo entusiasmo y aplicación al trabajo.

Podemos asegurar que era y sigue siendo con sus numerosas publicaciones un referente en los estudios de esta especialidad, que, sin duda, amaba sobre todas las cosas. En la más estricta intimidad confesó que le gustaría ser hijo adoptivo de Sevilla, distinción que sin duda merecía y pudiera haber sido posible ese mismo año o en los inmediatos. Sólo lo evitó la tragedia que impactó a la ciudad y lo alejó de sus investigaciones para siempre. El final de Enrique Valdivieso afectó profundamente a los círculos intelectuales de la ciudad, la Sevilla de la que quería ser hijo adoptivo y hacía mucho tiempo que lo había hecho suyo para siempre. El espacio del Prado de San Sebastián rotulado por la corporación con su nombre, junto al edificio principal de su Universidad de Sevilla, será testigo histórico de esos vínculos y el homenaje que le dedicamos los sevillanos a su memoria, vigente para siempre con sus numerosos libros y artículos.

## BREVE PERFIL BIOGRÁFICO

Enrique Valdivieso nació en Valladolid en 1943 y falleció en Sevilla, en trágico accidente doméstico el día dos de febrero de 2025. Se formó académicamente en Valladolid y Madrid y, en la primera de las citadas ejerció como profesor ayudante en 1970-1975. Ese último año pasó como profesor agregado a la Universidad de la Laguna y en 1976 a la de Sevilla, en la que desarrolló la mayor parte de su carrera. En ésta fue Profesor Titular de Universidad y Catedrático hasta 2016, año en el que fue nombrado Catedrático Emérito.



En el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla impartió docencia durante cuarenta años, detallada en el artículo de Carlos Jiménez Llamas en este mismo número. Durante esos años firmó diversos contratos con empresas, para el inventariado de bienes muebles de la iglesia católica en la Diócesis de Sevilla, inventariado de bienes muebles de la catedral de Sevilla y comisariado de las exposiciones *Teatro de Grandeza* del Programa Andalucía Barroca y *Juan de Roelas*. También fue responsable de los proyectos I+D+I *Investigación, recuperación y puesta en valor del patrimonio pictórico mural sevillano del siglo XVIII* y *Pintura Andaluza del Siglo XIX en Francia: Estudio de Fuentes Archivísticas, Hemerográficas y Museológicas. Recuperación y puesta en valor*; y participó como investigador en *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1990)*, (Valdivieso, E., 2025).

Su ingreso como académico de número en la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla, fue consecuencia de una propuesta de uno de abril del año 1995, con fecha de elección de cinco de mayo de ese mismo año e idéntica fecha de ingreso. En la misma ocupó el cargo de Depositario, en 1999-2002 y 2014-2025. En ese período expuso veinticinco ponencias académicas, la mayoría de ellas dedicadas a la pintura (Valdivieso, E., 2025).

### UN PROFESOR MUY QUERIDO POR SUS ALUMNOS

Llegado este momento y debido a los estudios pormenorizados de otros historiadores en este sentido homenaje al reconocido maestro, ofrecemos aquí el testimonio directo de un compañero docente durante diecisiete años y una alumna suya en el mismo Departamento de Historia del Arte, autores de este texto; la segunda, profesora en la misma especialidad en dicho Departamento y en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, una vez jubilado el maestro y, por lo tanto, procedente de una de las últimas promociones a las que impartió clase.

Enrique Valdivieso introdujo una nueva metodología en los años setenta del siglo XX, basada en la introducción del tema en la primera media hora de clase y el comentario práctico en la segunda, en la que hacía participar de modo activo a los alumnos. Eran tiempos de clases de una hora y esa participación era una novedad que contrastaba con el concepto de clase magistral que mantenían los viejos catedráticos de aquel momento. Pronto se hizo muy popular entre los alumnos por ese motivo. Con el paso de las décadas, su acusada personalidad

fue capaz de establecer una progresiva empatía con esos alumnos, que, ya en sus últimos años de actividad seguían apreciándolo como una persona cercana y un maestro en el que confiar.

Debemos reconocer esa cualidad, pues con ello se convirtió en el puente de varias generaciones y, en cierto modo, en un pionero de las nuevas formas de afrontar la docencia en el siglo XXI. Los alumnos lo adoraban y llenaban con entusiasmo sus clases. Una prueba clara del aprecio que le tenían es que todos los años era el profesor elegido por éstos para impartir el discurso del acto de graduación, en el que recordaba sus años juveniles y la ilusión con la que afrontó en la Universidad tanto el proceso formativo como sus primeros amores. Siempre pronunciaba el mismo discurso, con leves variantes y la misma pasión, y en todas las ocasiones resultaba cercano y entrañable.

Mantuvo esa pasión hasta su última clase en la asignatura de Arte Contemporáneo, a la que asistimos la mayoría de sus compañeros docentes como muestra de admiración por la culminación de una carrera que él nunca dio por acabada. Cuando lo encontrábamos por la calle se lamentaba de no poder seguir dando clase, cuando se encontraba en perfecto estado de salud y con la fuerza necesaria para ello. Su vocación docente fue ejemplar y nunca se consideró un jubilado. Los alumnos lo añoraron y siempre lo recordaron por su entrega y capacidad, poco importan que fuesen aquellos del siglo pasado o los más recientes, dejó en todos una profunda huella.

### UN INVESTIGADOR CONOCIDO Y APRECIADO EN LA CIUDAD

La tarea investigadora de Enrique Valdivieso se tradujo en numerosos libros y artículos, la mayoría sobre pintura barroca sevillana y, en especial, sobre Murillo y Valdés Leal o dicho género en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Una de sus primeras publicaciones fue una monografía sobre *El Hospital de la Caridad* de Sevilla y pronto (Valdivieso, E., y Serrera, J.M., 1979) sorprendió con su *Historia de la pintura sevillana*, (Valdivieso, E., 1986) una amplia monografía que abarca todos los períodos de la misma desde época medieval cristiana, en la que dio a conocer a una gran cantidad de pintores y expuso con precisión las aportaciones y la secuencia de sus logros. Otras publicaciones como *Pintura barroca sevillana* (Valdivieso, E., 2003) *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla* (Valdivieso, E., 1993) el reciente *Juan de Valdés Leal* (Valdivieso, E., 2021) son ya clásicos de la historiografía artística de la ciudad.

En ellos mostró un amplio dominio de las fuentes y proyectó un trabajo de campo incansable en la localización de obras. Fue un comunicador ágil y eficaz, buen reflejo de su personalidad y de la dinámica que desarrolló como docente. Sus libros cubrieron vacíos que colmaron las expectativas de círculos sociales que necesitaban paliar las carencias de conocimiento sobre sus artistas y la producción consecuente. Por ello, fue reconocido y admirado y era frecuente verlo como referente y creador de opinión en las páginas de los más diversos diarios. Sus opiniones nunca pasaban desapercibidas, su carácter en ocasiones impulsivo lo llevaban a defender con pasión sus ideas y a los artistas cuya creatividad apreciaba por un motivo u otro. De ese modo generaba opinión y también aportaba referencias para el debate.

Por este motivo, nos centramos aquí en ese reconocimiento, el de la oportunidad y la cercanía para tratar y ofrecer aspectos de nuestra cultura y arte sobre los que había una amplia demanda. En sus libros nos ofreció datos y perfiles de la carrera y de la personalidad artística de los grandes pintores del barroco y también de otros menos conocidos e igualmente necesarios para tener una correcta visión del contexto. Su interés por el contexto en el que se produjo la producción de Murillo fue determinante en las elecciones de sus trabajos. No es aventurado decir que como investigador y autor gozó de un reconocimiento análogo al que disfrutó como docente, esta vez con buena parte de Sevilla como afortunado destinatario de sus propuestas.

### **COLABORACIÓN CON INSTITUCIONES Y PARTICULARES, TASADOR DE OBRAS**

El análisis exhaustivo de una pieza artística a través de sus características físicas, procedencia, estado de conservación, autoría o, incluso, su demanda de mercado; para determinar un precio o valor económico es a lo que denominamos tasación. Esta labor de tasador, una faceta menos conocida del profesor Enrique Valdivieso, englobó la valoración de pinturas para su adquisición por parte de instituciones como el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Esa asesoría durante décadas facilitó la adquisición por parte del Museo de obras de interés, avaladas tanto por el reconocimiento de autores como por la calidad necesaria para formar parte de una colección tan prestigiosa. Siempre buen ojo, reconocía con facilidad las obras y los autores y con esa intuición el museo adquirió obras con la seguridad suficiente para el incremento de su colección. También tasó obras para particulares, sobre todo en el caso de

herencias de familias acomodadas que habían acumulado patrimonio durante generaciones. Fue requerido con frecuencia para ello, dada su fiabilidad y la confianza que generaba en esos sectores sociales.

Otra actividad importante fue la de comisario de una veintena de exposiciones, muchas de ellas emblemáticas, tanto nacionales como internacionales, entre las que destacan *Murillo*, en Sevilla, Madrid y Londres en 1982; *Pintura sevillana del Siglo de Oro*, en Tokio y Osaka en 1983; *Pintura sevillana do seculo XVII*, en Río de Janeiro, en 1983; *Valdés Leal*, en Sevilla y Madrid, en 1991; *Velázquez en Sevilla*, en Edimburgo, en 1996; *Zurbarán*, en 1998, que contó con obras procedentes del Metropolitano de Nueva York, de la Galería nacional de Londres, Museo del Louvre y Museo del Prado; y *Teatro de grandezas*, en 2007. Como puede verse, la importancia de las citas y de los artistas expuestos, pueden calificarlas como hitos culturales y artísticos de primer orden, con los que proyectó a la ciudad de la que esperaba ser hijo adoptivo por todo el Mundo.

Llegó a inventariar los bienes muebles de la iglesia católica en la Diócesis y las pinturas de la Catedral de Sevilla., tarea minuciosa en la que sentó las bases de un registro riguroso y razonado. Fue otro trabajo pionero en la ciudad, del que partieron otros después para mantenerlo actualizado. Generó así interés por el patrimonio y supuso una notable contribución a los esfuerzos por la conservación que ya se impulsaba desde instituciones como la Universidad de Sevilla y el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico y Artístico, en los que fue y sigue siendo referente.

### **PROMOTOR INCANSABLE DEL PATRIMONIO.**

Enrique Valdivieso mostró un profundo respeto por el pasado y el patrimonio de Sevilla. Es una faceta menos conocida y, no por ello, menos importante en su amplísima actividad. Aquí también predominó su interés prioritario hacia la pintura, en este caso tanto renacentista como barroca.

Una iniciativa interesante fue la de la recuperación del patrimonio expoliado por el mariscal Soult durante las guerras napoleónicas, potenciando algunos de los espacios más emblemáticos de la ciudad de Sevilla. Para ello, llegó incluso a extender colaboraciones con conventos de clausura de la ciudad. Era una tarea complicada en la que mostró empeño y una voluntad férrea, que

lo llevó a valorar la reproducción de copias fieles y con el rigor científico debido para la reconstrucción de esos ambientes perdidos.

Fue el principal impulsor de la restauración de las tablas de Pedro de Campaña del retablo mayor de la Iglesia de Santa Ana de Triana, en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en 2009-2010 (VV.AA., 2011). La recuperación de esa colección tan importantes de pinturas del siglo XVI lo llevó al Hijo Adoptivo de Triana. También promovió la restauración de la pintura de la Sagrada Lanzada de Juan Guy, valiosa tabla del siglo XVI; y las pinturas de Girolamo Lucenti en el retablo de Andrés de Ocampo, fechado en la primera década del siglo XVII, en la misma iglesia de San Martín de Sevilla, trabajo efectuado en 2020-2021.

En lo que refiere a la reposición de programas originales mediante copias precisas, hay que destacar su asesoramiento a las de Murillo en el Hospital de la Caridad de Sevilla. Enrique Valdivieso dirigió al equipo multidisciplinar formado por el restaurador Juan Luis Coto Cobo y los pintores y profesores de la Facultad de Bellas Artes Gustavo Domínguez y Fernando García García, en 2007-2008. Reprodujeron los cuatro cuadros de Murillo robados por el mariscal Soult, primero los de *La curación del Paralítico* conservado en la galería Nacional de Londres y *El regreso del hijo pródigo* de la Galería nacional de Washington; y a continuación los de *Abraham y los tres ángeles* del Museo de Otawa y *San Pedro Liberado por el ángel* del Ermitage de San Petersburgo. De ese modo, hoy día podemos contemplar el programa completo con los originales conservados de Murillo y estas copias fieles en técnica, forma y estilo.

Pasada una década repitió la operación con éxito, esta vez dirigiendo al equipo formado por el restaurador Juan Luis Coto Cobo y el pintor Fernando García García para reproducir los originales de los lunetos de Murillo robados de la iglesia de Santa María la Blanca y conservados en el Museo del Prado, en concreto *El triunfo de la Eucaristía* y *La Inmaculada Concepción y el pueblo sevillano*. Estos trabajos son del año 2017 y tuvieron un efecto análogo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Valdivieso, E. (s.f.). *Sisius. Ficha personal*. Universidad de Sevilla.
- Valdivieso, E. (s.f.). *Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Base de datos académicos*.
- Valdivieso, E., & Serrera, J. M. (1979). *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Editorial Sever-Cuesta.
- Valdivieso, E. (1986). *Historia de la pintura sevillana: Siglos XIII al XX*. Guadalquivir.
- Valdivieso, E. (1993). *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Galve.
- Valdivieso, E. (2003). *Pintura barroca sevillana*. Guadalquivir.
- Valdivieso, E. (2021). *Juan de Valdés Leal*. Editorial Universidad de Sevilla.
- VV.AA. (2011). *Generar proyectos, sumar ideas: El retablo de Santa Ana en Triana* (N.º 78). Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.





## Manuel Vázquez Medel

Universidad de Sevilla (España).

<https://orcid.org/0000-0001-8584-9297>  
email: amedel@us.es



# LA SEMILLA INFINITA: EL LEGADO DE LOLA GONZÁLEZ, MAESTRA DE LA PALABRA

*THE INFINITE SEED: THE LEGACY OF LOLA GONZÁLEZ, MASTER OF WORDS*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2024.i07.07>  
e-ISSN:3020-5727 . Núm. 7 -- Año 2025. pp: 125-133

Recibido el : 30-10-2025  
Aceptado el : 25-11-2025

Como citar este artículo

Vázquez Medel, M. A. (2025). *La semilla infinita: El legado de Lola González, maestra de la palabra*. VAINART,(7),125-133. <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.07>

*Conferencia impartida en I Seminario  
Internacional de Literatura Infantil y Juvenil  
(SELIJ) 25 y 26 de septiembre de 2025  
Facultad de Filología – Universidad de Sevilla*

## **LA SEMILLA INFINITA: EL LEGADO DE LOLA GONZÁLEZ, MAESTRA DE LA PALABRA**

Es un honor profundísimo y una responsabilidad enorme, estar hoy aquí, en Universidad de Sevilla, a la que entregó su vida, para rendir homenaje a una mujer cuyo nombre es sinónimo de pasión, rigor y generosidad en el mundo de las letras: la profesora María Dolores González Gil, nuestra querida Lola González.

Y me complace que mi actual Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, que tiene la responsabilidad de la asignatura “Literatura Infantil y Juvenil” haya impulsado estas jornadas que, como es de justicia, terminan con este Homenaje a Lola González, primera Catedrática de Literatura Infantil y Juvenil en nuestra Universidad, que llevaba tan arraigadas estas siglas, que utilizaba para su correo la referencia “lolalij”.

Nos reunimos con dolor por su irreparable pérdida, pero -sobre todo- desde la gratitud y la admiración, mirando hacia el futuro, para seguir haciendo posible que sus semillas fructifiquen. Gratitud por una vida dedicada a desentrañar los misterios y potenciar la magia de la literatura infantil y juvenil y la pasión por la lectura. Admiración por una carrera académica brillante – catedrática de la Universidad de Sevilla– que supo siempre bajar del pedestal para tender puentes, para llegar a las aulas de colegios, a las bibliotecas públicas, a los hospitales y al corazón de los más jóvenes.

Ella quiso demostrar, desde el rigor de su investigación, que la literatura infantil y juvenil y el fomento de la lectura no eran aspectos o dimensiones secundarias en la vida académica. Su sólida Tesis Doctoral sobre las Cantigas de Alfonso X, sabiamente dirigida por Manuel Ruiz Lagos, y sus numerosas aportaciones -que debían agruparse en un volumen, pues siguen vigentes- acreditan la solidez de su conocimiento y la creatividad de sus propuestas. Partiendo de referentes tan sólidos como Renzo Titone, Mercedes del Amo, Alberto Manguel, José Antonio Marina, o su querido Arcadio Lobato (para implicar el diálogo entre palabra e imagen), Lola González integra sus diversas perspectivas en su enfoque pedagógico integral, destacando la literatura infantil

y juvenil como un medio para fomentar la imaginación, el pensamiento crítico y la empatía en los jóvenes lectores. Su trabajo refleja una combinación de teoría educativa, análisis literario y práctica docente, siempre con un enfoque en la formación integral del lector. Y con una proyección constante hacia el mundo, hacia la calle, como en su iniciativa *Sevilla se lee*.



Fig.1. Lola González Gil en un acto de promoción de *Sevilla se lee*

Porque Lola González no solo estudió la literatura: la vivió. La entendió como un organismo vivo, un espacio de encuentro y transformación. Para ella, un libro nunca fue un objeto estático, sino una llave. Una llave para abrir universos, para entender emociones propias y ajenas, para cuestionar el mundo y para imaginar otros mejores.

Ella lo expresaba con claridad meridiana cuando consideraba que la lectura no es una mera habilidad académica; es un acto de libertad. Es el territorio donde niño y joven ejercitan, por primera vez y sin riesgo, el músculo de la elección, la empatía y la rebeldía.

En esta frase está condensado el núcleo de su pensamiento, que procuró proyectar hacia el mundo de la vida. No se trataba de que los niños leyeran más, sino de que leyeran mejor. De que encontraran en las páginas de un libro un refugio y un trampolín. Por eso, su labor como catedrática se centró en formar no solo a críticos literarios, sino a mediadores: maestros, bibliotecarios, padres y madres. Les enseñó que el fomento de la lectura empieza por el deseo, no por la obligación. Que la recomendación más eficaz nace del contagio del entusiasmo auténtico.

Pero Lola González fue más allá de las teorías y las aulas universitarias. Su compromiso era con la realidad social, con aquellos para quienes la llave de la lectura podía estar oxidada o escondida. Y es aquí donde surge una de sus obras más hermosas y prácticas: el programa Diver (Voluntariado Lector).

Diver, fue la materialización de sus ideas. Un proyecto donde la universidad salía a la calle y donde los estudiantes de educación, comunicación y filología cambiaban el rol de alumnos por el de “médicos de la alegría literaria”. Lola creía en el poder dual del voluntariado lector: sanaba al que recibía la historia, pero también transformaba al que la daba.

Ella decía, y esto es fundamental para entender su legado: “El voluntariado lector no es caridad; es justicia poética. Es restituir el derecho a soñar a quienes el ruido del mundo les ha robado el silencio para escucharse. Y, en el proceso, el voluntario descubre que, al prestar su voz a la palabra de otros, encuentra la propia.”

Bajo su impulso, jóvenes universitarios llevaron cuentos, poemas y obras de teatro a hospitales infantiles, a centros de menores, a residencias de ancianos. Convirtieron pasillos grises en paisajes de fantasía y risas. Demostraron que la literatura sirve para acompañar, para aliviar el dolor, para crear comunidad. Diver fue, y sigue siendo, un testimonio vivo de que las Humanidades no son un lujo, sino una necesidad vital. Que las palabras, como decía Luis Cernuda, eran el “poder mágico que nos consuela de la vida” y de sus adversidades.

Desde 2005, entretejiendo circunstancias y saberes, impulsó el proyecto *Sevilla se lee*: “Si hay algo que une al Colegio-Universidad fundada por Maese Rodrigo, a Don Quijote y a Andersen es sin duda la palabra: la Universidad es un espacio dedicado a ella, a su estudio, a su uso como herramienta de definición del universo, como medio de discusión y disertación. Don Quijote, como personaje literario, es palabra pura, una entelequia que de tanto vivir dentro de nuestro imaginario colectivo ha terminado por germinar y hacérsenos corpórea -tenemos hasta rutas y pueblos que presumen de haber sido visitadas por alguien que jamás existió físicamente-, un símbolo tan magistralmente tejido a través de la palabra por Miguel de Cervantes que nos habla de la parte de todos nosotros que quiere escapar de sí misma para vivir la construcción de un sueño. Andersen dedicó su vida a la palabra, a su recuperación y transformación, a su poder evocador y como medio de proyección de la realidad donde ver las injusticias sociales y las graves fallas humanas. Por ello, nuestra propuesta de

actividades para celebrar de forma conjunta este triple aniversario se centra en la palabra”.

Hoy, al evocar su figura, no podemos quedarnos solo en el recuerdo. El mejor homenaje que podemos hacerle es dar continuidad a su semilla. Como familiares y amigos, guardando sus anécdotas, su risa y su mirada cómplice. Como comunidad educativa, defendiendo la importancia de la literatura infantil y juvenil como una disciplina esencial, no menor. Como sociedad, apoyando y creando iniciativas como Diver, que usen la cultura como herramienta de inclusión y felicidad.



*Fig. 1. Lola González Gil y Manuel Ángel Vázquez Medel, en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla.*

Lola González nos enseñó que cada libro abierto es una ventana encendida. Que cada niño que descubre el placer de leer gana un aliado para toda la vida. Que la literatura es el más poderoso programa de voluntariado que existe, porque se ofrece en silencio y nos transforma en la intimidad.

Para terminar, quiero recuperar unas palabras tuyas que son un faro y una invitación permanente: “No leemos para que nuestros hijos saquen buenas notas. Leemos para que tengan vidas buenas. Para que encuentren en las palabras el mapa de sus sueños y el espejo de su humanidad.”

Y sintetizamos en diez de sus aportaciones lo esencial de su legado. Estas frases aspiran a captar la esencia de su pensamiento: una combinación de profundidad académica, pasión por la enseñanza y una fe inquebrantable en el poder transformador de la literatura.

1. Sobre el poder de identificación y descubrimiento en la lectura: “La primera página de un libro es la puerta de un viaje que el niño emprende solo, pero del que regresa acompañado de nuevos amigos y de sí mismo.”

2. Sobre la literatura como herramienta de conocimiento emocional: “En la infancia, los cuentos no son evasión; son la primera cartografía para entender el territorio, a veces tan confuso, de las emociones humanas.”

3. Sobre la sublime tarea de la mediación lectora: “El mediador no es un simple recomendador de libros; es un arquitecto de puentes entre el alma del lector y el alma del texto.”

4. Sobre la intimidad y la tradición oral en el acto de leer juntos: "Leer con un niño es sentarse junto a él frente a la hoguera primigenia y contarle al oído los secretos del mundo."

5. Sobre la lectura como semilla que germina con el tiempo: "Cada libro apropiado que llega a las manos de un joven es un mensaje en una botella lanzado al mar de su futuro, con la esperanza de que un día encuentre su playa."

6. Sobre la misión práctica y humanizadora del voluntariado lector: "El voluntario de Diver no lleva un libro bajo el brazo; lleva una caja de herramientas para desbloquear sonrisas, imaginar futuros y construir refugios de palabras."

7. En defensa de la potencia y relevancia de la literatura para jóvenes: "La literatura juvenil no es un género menor de paso hacia la 'literatura de verdad'; es la literatura de la verdad más urgente: la de la identidad, los ideales y la rebelión."

8. Sobre la biblioteca como espacio social y vivo: "Una biblioteca infantil no debería ser un lugar silencioso, sino un espacio resonante con el murmullo de las historias que se comparten, se discuten y se viven."

9. Sobre la literatura como consuelo y guía en la adolescencia: "No subestimemos nunca el poder de una historia. A veces, la frase exacta en el momento preciso puede actuar como un salvavidas para un adolescente que se siente a la deriva."

10. Sobre el objetivo último del fomento lector: el placer duradero: "Nuestra misión no es crear lectores obligados por el currículo, sino cómplices voluntarios de la magia de la palabra escrita, para toda la vida."

Gracias, Lola. Por tus escritos, por tu investigación por tu docencia, por tu ejemplo. Por sembrar tanta belleza. Tu historia no termina en la última página, porque sigue siendo leída, contada y vivida en cada niño que hojea un libro con curiosidad, en cada voluntario que presta su voz para narrar un cuento, en cada profesor universitario que se entrega con pasión a la literatura infantil y juvenil.

Tu legado es, como pretendías, infinito.

*Coda con acento personal. Mi testimonio de los momentos compartidos con Lola González.*

Durante la madrugada del 19 de febrero de 2024 se nos fue, como consecuencia de una grave enfermedad, María Dolores González Gil, escritora y catedrática de Literatura Infantil y Juvenil en la Universidad de Sevilla, en la que ha sido pionera en el impulso de este importante ámbito de la lectura y la creación artística.



Conocí a Lola a comienzos de los ochenta, años llenos de ilusión y de proyectos, en los que fui fundador y presidente de Ediciones Alfar, editorial en la que publicaría uno de los libros más hermosos de su fondo: *Cantar y jugar*.

A partir de ese momento, nuestra amistad y la pasión compartida por la Literatura Infantil y Juvenil, nos llevó a participar, codo a codo, en muchos proyectos.

Maestra de maestros y profesores, a ella debemos el impulso para la creación de la *Red Internacional de Universidades Lectoras*, de la que fue fundadora y representante de la US. Igualmente, la creación de programas de referencia para el uso de la lectura y el juego en el apoyo y rehabilitación de niños, el *Programa Diver*, iniciado en el Hospital Macarena y luego seguido por otros hospitales. En reconocimiento a esta incansable labor, recibió en 2014 el Premio de la Feria del Libro de Sevilla.

De sólida formación filológica, se doctoró con una importante Tesis sobre las *Cantigas* de Alfonso X, y se entregó con toda su energía a la promoción de la lectura y a la valoración de la literatura para niños y jóvenes, a la que aportó importantes adaptaciones y selecciones de la poesía de Juan Ramon Jiménez, Rafael Alberti o Miguel Hernández, entre otros, además de importantes recopilaciones del folklore popular infantil, como el libro *Cantar y jugar*. También animó Tesis en este ámbito, como la que defendió el 5 de abril de 2024 María Francescatti sobre el álbum ilustrado.

Lola González dedicó su vida a impulsar la literatura infantil y juvenil, convirtiéndose en un faro de inspiración para generaciones enteras. Su incansable trabajo como educadora, escritora y promotora cultural dejó huellas imborrables en la vida de aquellos a quienes tocó con su pasión por los libros. En Sevilla, donde desarrolló lo más importante de su actividad, impulsó el programa *Sevilla se lee*.

Originaria de Aracena, su ciudad natal le concedió medalla por su destacada trayectoria académica, su reconocida labor de investigación y divulgación de la tradición oral y el lenguaje, de promoción de la literatura infantil y la lectura, así como por sus valores humanos.

En efecto, se distinguió por su habilidad para cautivar a los niños y jóvenes con historias encantadoras que despertaban su imaginación y fomentaban el amor por la lectura. Su contribución al mundo de la literatura infantil fue destacada, no solo por sus propias creaciones literarias, sino también

por su arduo trabajo para establecer programas de lectura en escuelas y bibliotecas locales.

En las semanas finales de su vida tuve ocasión de vivir momentos intensos de amistad profunda con Lola. Habíamos quedado en vernos en su casa días antes de la grave intervención. Pero me llamó diciendo que la habían citado para unas pruebas diagnósticas en la calle Condes de Bustillo. No lo dudé. Fui allí, a su encuentro, y antes de realizarse las pruebas pudimos hablar. Me dijo, esencialmente, que sabía de la gravedad de su situación y de la intervención, pero que tenía confianza y que había todo lo posible para seguir adelante. Pero también que, si no fuera así, también estaba preparada.

Afortunadamente la intervención resultó bien y a todos nos llenó de esperanza, aunque al final la dura realidad nos sorprendió a todos. Le envié un poema para darle ánimos y luego hablé por teléfono con ella y se lo leí. Se sintió muy conmovida.

Me permitirán que termine con este poema mi aportación al Homenaje a Lola.

#### NO HAY OTRA LUZ

A Lola González Gil, compañera en el amor por la palabra.

*Lume non è, se non vien dal sereno/ che non si turba mai.*

Dante, *Paraíso*, XIX, 64-65

*Vuelvo a sentir la luz cada mañana*

*y no puedo querer más que la vida.*

Manuel Neila, *Fuentes de la edad*

La verdadera luz viene de arriba  
como lluvia fecunda que renueva  
el corazón. Por dentro nos enciende:  
somos antorchas vivas, luz del cielo,  
fuego que irradian nuestras manos  
cuando acarician, cuando entregan  
la vibración cordial en el abrazo,  
cuando se elevan: vuelos misteriosos  
para acoger la gracia que nos llega.

No hay otra luz:  
 lo demás, fuegos fatuos que al abismo conducen.  
 No hay otra luz:  
 la que viene del cielo sereno, imperturbable.  
 Acógela en tus manos como flor invisible  
 que con amor regalas.

Descanse en paz nuestra querida Lola González, ejemplo de pasión y entrega al arte y la literatura.

### REFERENCIAS DE APORTACIONES DE LOLA GONZÁLEZ

- Cuento verde lima. (2019). *VAINART: Valores e Interrelación en las Artes*, 1, 103-122.
- Didáctica de la literatura y literatura infantil y juvenil. (1990). En *Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura* (pp. 549-553).
- El cuento: Sus posibilidades en la didáctica de la literatura. (1986). *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 9, 195-208.
- Índice bibliográfico de Didáctica de la lengua, Didáctica de la Literatura y Literatura Infantil y Juvenil. (1981). *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 4, 251-266.
- Juan Ramón Jiménez, poema pedagógico. (2010). En A. M. Ruiz Campos (Coord.), *Estudios en homenaje al profesor Manuel Ruiz Lagos* (pp. 123-146).
- La literatura infantil. Estudio y crítica. (1994). En P. Barrena, L. Mora Villarejo, J. Morán Orti, & A. M. Navarrete Curbelo (Coords.), *El libro y la lectura: Memoria* (pp. 55-84).
- Literatura infantil: necesidad de una caracterización y de una crítica literaria. (1979). *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 2, 275-300.
- Primeras lecturas y primeros lectores: análisis psico-sociolingüístico. (2001). En F. Orquín (Aut.), *La educación lectora: Encuentro iberoamericano* (pp. 93-104).
- Sevilla se lee: una experiencia viva. (2007). En M. N. Gómez García, C. Flecha García, & M. I. Corts Giner (Eds.), *La literatura y la educación: Perspectivas históricas: Educación en la literatura y literatura en la educación* (pp. 263-287).
- Taller de educación literaria. (2000). *Puertas a la lectura, Extra 3 (S)*, 81-92.

- Tendencias actuales de la literatura infantil y juvenil. (2002). *Puertas a la lectura*, 15-16, 20-36.
- Un laboratorio o taller de lenguajes: destrezas lúdicas y desarrollo de la fantasía. (2004). *Puertas a la lectura*, 17, 50-63.
- Un taller de folclore infantil para el siglo XXI. (2001). En P. C. Cerrillo Torremocha & J. García Padrino (Coords.), *La literatura infantil en el siglo XXI* (pp. 153-176).



## Equipo editor de la Revista VAINART

Universidad de Sevilla (España)

# IN MEMORIAM. ALFONSO CARLOS ORCE VILLAR

*IN MEMORIAM. ALFONSO CARLOS ORCE VILLAR*

DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2024.i07.08>  
e-ISSN:3020-5727 . Núm. 7 -- Año 2025. pp: 6-38

Recibido el : 02-09-2025  
Aceptado el : 05-10-2025

Como citar este artículo

(2025). *In memoriam. Alfonso Carlos Orce Villar. VAINART,(7),134-137.*  
<https://dx.doi.org/10.12795/va-in-art.2025.i07.08>

## IN MEMORIAM: ALFONSO CARLOS ORCE VILLAR (1959-2025)



Con estas líneas rendimos tributo no sólo al artista, sino al hombre que consagró su vida al barro, al color, a la tradición, a la enseñanza. Su obra deja testimonio de una Sevilla que ama la cerámica, que la respeta, y que, gracias a él, mantiene viva su memoria artística.

El mundo de la cerámica y el arte sevillano llora la pérdida de Alfonso Carlos Orce Villar, destacado artista, investigador y docente, fallecido el 15 de agosto de 2025 en su ciudad natal, Sevilla.

Nacido el 17 de julio de 1959 en el histórico barrio de Triana, Alfonso Orce Villar creció rodeado de tradición ceramista. Nieto del renombrado ceramista Enrique Orce Mármol, Alfonso desde muy joven se acercó al barro, los esmaltes y los hornos, aprendiendo el oficio desde sus bases.

Su pasión por las artes le llevó a licenciarse en Bellas Artes en 1987, y en 1994 defendió su tesis doctoral sobre la obra y legado de su abuelo, titulada *“Enrique Orce, el auge de la cerámica sevillana”*, contribuyendo al conocimiento y preservación de la tradición cerámica de la región.

Alfonso Orce Villar no solo continuó la tradición familiar, sino que la enriqueció. A lo largo de su carrera combinó la creación artística con la docencia: fue profesor de artes plásticas en distintos centros de Andalucía, transmitiendo su pasión por la cerámica, el dibujo técnico y artístico a varias generaciones de estudiantes.

Su taller en Triana se convirtió en un espacio de creación, restauración y transmisión de saberes. Entre sus trabajos más destacados se encuentran restauraciones de imágenes religiosas, como la Virgen del Carmen de Moguer y el Nazareno de Posadas, así como piezas originales de cerámica que fusionan tradición y modernidad.

Alfonso Orce Villar es recordado como continuador y difusor de la cerámica sevillana, un defensor del patrimonio barroco y vidriado de la ciudad. Su obra artística y su labor docente han dejado una huella imborrable en la comunidad artística y en quienes tuvieron el privilegio de conocerle y aprender de él.



El mundo de la cerámica, y Sevilla en particular, pierden a un artista, investigador y maestro comprometido con la cultura y la tradición, cuya pasión por el arte seguirá inspirando a futuras generaciones.

Se puede consultar una colección de sus obras en el siguiente enlace:

<https://retabloceramico.org/obras/?autor=orce-villar-alfonso-carlos>

Por otro lado, nos gustaría reproducir y dar eco a su alma creativa, con la reproducción de un artículo suyo publicado en el periódico *la Voz de Sevilla* (ISSN 1695-0992-DEPOSITO LEGAL: SE-1887-02)

### **El Corral de Vecinos.**

*Mis primeros recuerdos son de un corral de vecinos, donde siempre era verano, un caluroso y largo verano, por el que la vida pasaba con vaporosa levedad. El tiempo se manifestaba en Luz destellante y segadora, que se reflejaba en el espacio transparente del río de la infancia, en el que nada junto con los sueños en sus cálidas aguas, con las ansias de encontrar el mar. Cada trago de agua salada me transportaba hacia las lejanas islas paradisíacas de arenas blancas y cristalinas donde habita la Libertad.*

*La tristeza sólo era una suave llovizna en la tarde, un anochecer más temprano, el frío inesperado sin abrigo la ausencia repentina del amigo.*

*El miedo no existía, el valor no había que demostrarlo porque se suponía. Todo era igualdad, pues no existe nada que iguale más en este mundo que la pobreza, ni mayor riqueza que la familia y la mistad. Un apetito de anhelos y gozos sin apenas se esculpía cada mañana en la abrupta topografía de la milenaria cal que cubría los muros de adarve. Los pájaros anunciaban, con sus cantos, la llegada del nuevo día. Cuando pintaba en amarillo el primer ortogonal rayo de sol las hojas de los geranios, que estaban colgados en latas sobre la pared. Al que el rojo óxido de hierro la hacía caprichosas figuras, como si de una cueva prehistórica se tratara. No existe mayor Blancura que la que desprendían esas paredes cuando se perfilaba la enjuta y nerviosa figura de mi abuela vestida con el negro hábito de dolor por lo perdido.*

*El verano es rico en miles del campo para los que no poseen tierras en las lindes, en las vaguadas, en las coladas, en las riberas, en las cunetas, es donde recogen cada estío sus cosechas de frutos, los que no figuran en el registro de la propiedad y los que no tienen contrato de aparcería. Y esto lo hace Dios porque es Grande, porque aprieta y no ahoga, porque nos pone siempre a prueba, pero Antonio el de los higos chumbos sacaba siempre sobresaliente. A las doce en*

*punto como si de una cita se tratara, cuando las campanas de la espadaña de San Jacinto y el sol invitaba a refrescar, Antonio ponía su puesto multicolor, amarillos, naranjas, rojos, verdes y morados. Era Andalucía la que tomábamos sin saberlo. A la una, siempre a la una, se escuchaba el replique del carro de hielo, los cascos del caballo percherón parecían romper cada tarde los adoquines de la calle, lo veía intenso, tan grande que el caballo de Troya se me imaginaba pequeño. Los niños corrían hacia el viejo carro de madera, cuando lo alcanzaban gemían sus zambranas como las de un barco en una tempestad.*



## LISTADO DE REVISORES

Revista VA-IN-ART (Valores e Interrelación en las Artes)  
Número 7 – Año 2025

- Alejandro Jaquero Esparcia (Universidad de Castilla La Mancha)
- Alfonso Da Silva López (Universidad de la Rioja)
- Antonio de la Cruz Sastre (Universidad de Cádiz)
- Belén Abad de los Santos (Universidad de Sevilla)
- Enrique Manuel Camacho Cárdenas (Universidad de Sevilla)
- Irene Ballesteros Alcain (Universidad de Sevilla)
- Isabel Aguilar Corona (Universidad de Huelva)
- María del Castillo García Romero (Universidad de Sevilla)
- Patricia Labrador Ballesteros (Universidad Rey Juan Carlos)
- Ricardo García Jurado (Universidad de Sevilla)
- Rocío Calvo Lázaro (Universidad de Sevilla)
- Sandra P. Bautista Santos (Universidad de Sevilla)