

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Universidad de La Laguna

2

2021



Revista
ACCADERE

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

DIRECTORA

Noemi Cinelli. Universidad de La Laguna (España) ncinelli@ull.edu.es

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Carmelo Vega de la Rosa. Universidad de La Laguna (España) cvega@ull.edu.es

CONSEJO DE REDACCIÓN

- Gonzalo Pavés Borges*. Universidad de La Laguna (España) gpavores@ull.es
Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uaautonoma.cl
Orietta Vittoria Rossi Pinelli. Università degli Studi di Roma «La Sapienza» (Italia) orietta.rossipinelli@uniroma1.it
Antonio Marrero Alberto. Universidad Adolfo Ibáñez (Chile) antoniomarreroalberto@hotmail.es

EQUIPO TÉCNICO

- Carmen de Tena Ramírez*. Universidad de Sevilla (España) cdetena@us.es
Cristóbal Moya Díaz. Universidad de La Laguna (España) moyadiazcristobal@gmail.com
Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uaautonoma.cl
Sandra Medina Rodríguez. Universidad de La Laguna (España) smedinar@ull.edu.es

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO

- Alejandra Palafox Menegazzi*. Universidad Autónoma de Chile (Chile) alexmdd87@gmail.com
Aline dos Santos Portilho. Instituto Federal Fluminense (Brasil) asportilho@gmail.com
Ana María Quesada Acosta. Universidad de La Laguna (España) aquesada@ull.edu.es
Antonio Albaronado Freire. Universidad de Sevilla (España) aaf@us.es
Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) carmendetenaramirez@gmail.com
Carmen Milagros González de Chávez. Universidad de La Laguna (España) cmgonzal@ull.edu.es
Claudio Petit Laurent Charpentier. Universidad Católica de Temuco (Chile) claudiopetitlaurent@gmail.com
Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uaautonoma.cl
Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) emilcesosa@ffyl.uncu.edu.ar
Esther Torrado Martín-Palomino. Universidad de La Laguna (España) estorra@ull.edu.es
Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uaautonoma.cl
Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla (España) rojasmarcos@us.es
María Isabel Navarro Segura. Universidad de La Laguna (España) minavarr@ull.edu.es
Juan Chiva Beltrán. Universitat Jaume I (España) chivaj@his.uji.es
Juan Ignacio Brizuela. Universidade Federal da Bahia (Brasil) juanbrizuela.gpc@gmail.com
Kepa Sojo. Universidad del País Vasco (España)
María de Los Ángeles Fernández Valle. Universidad Pablo de Olavide (España) maferval@upo.es
María Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat Jaume I (España) mrodrigu@his.uji.es
Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca (Chile) pzamoper@utalca.cl
Pompeyo Pérez Díaz. Universidad de La Laguna (España) poperez@ull.edu.es
Ricardo Anguita Cantero. Universidad de Granada (España)
Simonne Teixeira. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro-UENF (Brasil) simonnetex@gmail.com
Valeria Camporesi. Universidad Autónoma de Madrid (España)
Victor Mínguez Cornelles. Universitat Jaume I (España) minguez@his.uji.es
Yolanda Peralta Sierra. Universidad de La Laguna (España) yperalta@ull.edu.es

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: +34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.accadere.2021.02>

ISSN: e-2660-9142

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista
ACCADERE
2

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2021

ACCADERE. Revista de Historia del Arte / Universidad de La Laguna. –N.º 0 (2020)–. –La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 2020–.

Semestral.

ISSN: e-2660-9142.

1. Arte-Historia –Publicaciones periódicas 2. Arte –Publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones.

7(05)

ACERCA DE LA REVISTA

ACCADERE. Revista de Historia del Arte del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna nace en 2020 por voluntad de un grupo de profesoras y profesores del Departamento citado. Es una publicación semestral, digital, gratuita, que acepta contribuciones inéditas y originales, que no estén en proceso de revisión en otras revistas. Sus contenidos están sujetos a proceso de *double blind peer review*, pueden referirse a cualquier rama de los estudios artísticos e históricos artísticos y pueden ser escritos en español, inglés, portugués e italiano. *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se publica en dos volúmenes anuales, en diciembre y junio. El plazo de entrega de originales para el volumen de diciembre termina el día 30 de julio; y para el volumen de junio acaba el día 30 de enero. Los trabajos recibidos serán valorados por, al menos, dos evaluadores/as externos/as especialistas en cada materia. El/la autor/a recibirá por correo electrónico las pruebas de composición y dispondrá de un plazo de 10 días para su corrección.

A cada artículo publicado en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* se le asigna un número DOI.

El DOI de esta revista es <https://doi.org/10.25145/j.accadere>.

ISSN: e-2660-9142.

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

ACCADERE. Revista de Historia del Arte reconoce en el European Code of Conduct for Research Integrity de la ALLEA de 2017 el documento de referencia para velar por la integridad y la ética de todo el proceso que lleva la publicación de los números de la revista. Rechaza contribuciones que no sean inéditas y originales, que sean fruto de plagio, que presenten contenidos discriminatorios y que atenten contra los derechos fundamentales de las personas.

AUTORES/AS

Los/las autores/as someterán a la evaluación en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* solo y exclusivamente trabajos originales, que no correspondan a traducciones de contribuciones ya publicadas, que reconozcan en cada momento la autoría de las fuentes y de las obras citadas. En caso de utilización de imágenes, fotos u otro material sujeto a derechos de autor, serán los/las autores/as quienes gestionen los permisos necesarios para su reproducción.

ACCADERE. Revista de Historia del Arte confía en que el/la autor/a que firma el manuscrito es el/la responsable intelectual del mismo y que asume la responsabilidad pública del contenido del texto. Lo mismo se hará cuando la autoría se comparta entre varios/as firmantes.

REVISORES/AS

Los/las revisores/as de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* tienen un rol fundamental, ya que deben asistir a los editores en la toma de decisión para publicar o no un manuscrito. Deben mantener confidencialidad respecto al contenido del material revisado y deben obligatoriamente eximirse de la evaluación si hay algún conflicto de interés, tanto positivo como negativo, con los/las autores/as y/o las instituciones relacionadas con el documento a evaluar.

Las evaluaciones serán objetivas, exentas de juicios y críticas personales hacia los/las autores/as, no deben contener juicios y/o críticas personales infundadas al texto y/o a los/las autores/as, deben reportar eventuales plagios, deben aportar correcciones, aportaciones, observaciones, cuando las haya, justificándolas con claridad y de manera constructiva.

DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

La directora y el equipo editorial de *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* deciden cuáles manuscritos y en qué orden se publican en los varios números de la revista, mantendrán la total discreción sobre el material recibido y sus autores/as. Velarán por todo el proceso que desde la recepción de las contribuciones lleva a su publicación, garantizado por un proceso de evaluación doble, ciego y por pares especializados/as en la materia objeto de estudio.

REVISIÓN

Desde la recepción del manuscrito, el proceso de revisión durará entre 1 y 4 meses. La revisión tomará en consideración la novedad del argumento tratado, la aplicación de una metodología correcta para su estudio, la exhaustividad de las fuentes bibliográficas citadas, el dominio de la terminología adecuada, la coherencia entre título, resumen, elaboración, resultados y conclusiones aportadas.

Si un manuscrito es rechazado, no puede ser sometido a una segunda evaluación.

La aceptación de una contribución está limitada por el respeto a los requisitos legales vigentes en materia de difamación, derechos de autor y plagios.

© Los trabajos publicados en *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en ellos. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlos en cualquier otro soporte o para utilizarlos, distribuirlos o incluirlos en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia de cualquier producción parcial o total.

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

- Símbolos de masculinidad(es). Investigación para la creación de una propuesta visual sobre género / Symbols of masculinity (s). Research for the creation of a visual proposal about gender
Claudio Petit Laurent Charpentier..... 11
- Una escultura inédita de san Roque del Círculo de Balduque, recuperada en Tenerife / An unknown sculpture of Saint Roch, from Balduque's circle, recovered in Tenerife
José Cesáreo López Plasencia..... 31
- El borrado en la pintura conceptual. De la iconografía de Dánae a la de Sémele en Hilario Bravo / Erasure in conceptual painting. From the iconography of Danae to that of Semele in Hilario Bravo
Angélica García-Manso..... 47
- Nuevos datos para la biografía de Juan de Ochoa, maestro cantero cordobés del Quinientos / New data for the biography of Juan de Ochoa, cordovan stonework master of the 16th century
Juan Luque Carrillo..... 57
- María Joaquina Viera y Clavijo, Josefa de Miranda y Juana Evangelista de la Cruz y Ríos: mujeres en la actividad artística del siglo XVIII en Canarias / María Joaquina Viera y Clavijo, Josefa de Miranda and Juana Evangelista de la Cruz y Ríos: women in artistic activity in the 18th century in the Canary Islands
Yolanda Peralta Sierra..... 75



ARTÍCULOS / ARTICLES

SÍMBOLOS DE MASCULINIDAD(ES). INVESTIGACIÓN PARA LA CREACIÓN DE UNA PROPUESTA VISUAL SOBRE GÉNERO

Claudio Petit Laurent Charpentier

Universidad Complutense de Madrid

claudiopetitlaurent@gmail.com

RESUMEN

El presente texto surge como un proceso de investigación artística que tiene como objetivo elaborar una propuesta visual que aborde la problemática de la identidad masculina en el contexto social y cultural actual. Para ello se hace necesario generar un marco teórico acerca de la temática de género, partiendo de las teorías feministas y de los estudios de masculinidad, que permitirán establecer las categorías de análisis de las que surgirá el imaginario para la elaboración de la propuesta visual. Se parte de las nociones del género entendido como construcción social y, por lo tanto, se establece un vínculo de referencia visual con la ciudad como manifestación material de las estructuras de significado que delimitan los procesos de elaboración de identidad de los individuos. Finalmente, sobre la base de una metodología de análisis semiótico respecto del conjunto de signos y símbolos que componen el imaginario construido a partir de las categorías planteadas por el marco teórico, se articulará, a través del lenguaje pictórico, una propuesta visual que plantee un cuestionamiento a la rigidez de dichas estructuras, aludiendo a la diversidad de masculinidades que se viven en la actualidad.

PALABRAS CLAVE: masculinidades, feminismo, *queer*, investigación artística, símbolos, construcciones sociales.

SYMBOLS OF MASCULINITY (S). RESEARCH FOR THE CREATION OF A VISUAL PROPOSAL ABOUT GENDER

ABSTRACT

The present text emerges as a process of artistic research that aims to elaborate a visual proposal about the problematic of masculine identity in the current social and cultural context. For this, it is necessary to generate a theoretical framework on the subject of gender, starting with the feminist theories and the studies of masculinity, which will allow to establish the categories of analysis from which the imaginary will arise for the elaboration of the visual proposal. It starts from the notions of the gender understood as social construction, and therefore establishes a visual reference link with the city as a material manifestation of the structures of meaning that delimit the processes of elaboration of identity of the individuals. Finally, on the basis of a semiotic analysis methodology regarding the set of signs and symbols that make up the imaginary built from the categories proposed by the theoretical framework, a visual proposal will be articulated through pictorial language that poses a questioning the rigidity of these structures, alluding to the diversity of masculinities that are experienced today.

KEYWORDS: masculinities, feminism, *queer*, artistic research, symbols, social constructions.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2021.02.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 2; diciembre 2021, pp. 11-30; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene su origen en la reflexión acerca de las construcciones de género que regulan el proceso de elaboración o definición de la identidad de las personas, principalmente en el ámbito urbano. Dicha reflexión busca encontrar un vínculo entre las ideas planteadas por la teoría de género y las vertientes que analizan el concepto de masculinidad/masculinidades, con imágenes que permitan elaborar metáforas visuales respecto a ese proceso de identificación con las representaciones sociales, enfocándose principalmente en los símbolos asociados a los hombres.

Para comenzar es necesario reconocer los principios teóricos respecto a los conceptos de identidad y de género, puesto que será a partir de ello cuando surgirá la reflexión que permitirá la observación analítico-reflexiva que nutrirá el imaginario sobre el cual se establecerán las relaciones de significación para construir metáforas visuales. Lo que se pretende, a través de la visualidad, es construir imágenes que, a partir del contrapunto y la dialéctica visual, generen un quiebre que haga eco de la deconstrucción crítica de las estructuras sociales que determinan el rol de los hombres en la sociedad actual, marcada por un profundo giro en las relaciones de identificación con las representaciones sociales de género.

2. MARCO TEÓRICO

Cuando Simone de Beauvoir plantea aquella frase que cimenta las reflexiones y análisis acerca de la feminidad: «No se nace mujer, se llega a serlo» (Beauvoir 2005, p. 371), comienza un cuestionamiento que permitirá carcomer los pilares de una estructura constitutiva de las dinámicas culturales y sociales que ha resistido como ninguna otra los embates de la modernidad. Cuando comenzamos a hablar de género, ponemos sobre la mesa el cuestionamiento acerca de un aspecto fundamental de la identidad del individuo. El concepto de género surge como la forma en que las primeras feministas se refieren a la organización social de las relaciones entre los sexos. De esta manera, el análisis y las políticas del movimiento buscan desprenderse del determinismo biológico que estructura y configura las relaciones de hombres y mujeres a partir de la diferencia anatómica sexual. Como lo plantea Joan Scott: «El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos, y [...] es una forma primaria de relaciones significantes de poder» (1996, p. 23).

En términos históricos, han existido diferentes enfoques en el tratamiento de las problemáticas de género. Scott (1996) las clasifica en relación con sus diferentes posiciones teóricas, partiendo del enfoque puramente feminista, que se orienta hacia la explicación del patriarcado y la situación de opresión de la mujer; el segundo, abordado desde el materialismo marxista, entiende el género en analogía o similitud con las problemáticas de clase y, por lo tanto, establece un vínculo entre las determinaciones sociales que establece el patriarcado y el capitalismo; y, finalmente, un tercer enfoque, que es el que corresponde a los estudios basados en el psicoanálisis.



sis, que explican la producción y reproducción de la identidad de género del sujeto y que surgen desde los estudios estructuralistas y posestructuralistas y que se centran en los significados de las relaciones y los objetos.

De esas tres definiciones surge como concepto fundamental la idea de la mujer considerada en su calidad de cuerpo/objeto y que, por lo tanto, es susceptible de ser poseído y controlado. Así mismo, esa relación de poder del hombre sobre la mujer se manifiesta más allá de la genitalidad que determina esa diferencia y se trasladada de manera simbólica a los objetos cotidianos como son la vestimenta, los utensilios y herramientas, los que a su vez proyectan las conductas y comportamientos sociales de hombres y mujeres a ciertos contextos.

En este sentido, la perspectiva semiótica que se evidencia en los estudios sociológicos partiendo por el interaccionismo simbólico, hasta el construccionismo social, entenderán que la identidad es un proceso contextualizado y contingente, definiendo por lo tanto el género como una construcción cultural que eleva normas y modelos de actuación social asociados al cuerpo, estableciéndose como una estructura condicionante en la construcción del sí mismo.

Sabemos que la identidad es una operación de doble articulación, tanto de una diferenciación como de una generalización, es decir, de autorreconocimiento de cualidades excluyentes y, al mismo tiempo, de cualidades inclusivas que permiten ser parte de un grupo o colectivo. No obstante, en ese proceso de identificación opera principalmente la percepción a través de lo visual, que permite tomar conciencia en primer término de la diferencia sexual a partir del cuerpo y la genitalidad y que a su vez se extrapola a los elementos culturales que proyectan esas construcciones.

Las visiones más actuales del concepto de género, al concebirlo como una construcción social y no como una esencia, plantean que, debido al carácter asimétrico, jerárquico, rígido y represor, puede y debe ser deconstruido, entendiendo esto como lo planteara Jacques Derrida (1996), es decir, como la inversión y desplazamiento de los binomios que se configuran en oposición jerárquica y que se entienden como naturalizados. Judith Butler, una de las principales teóricas posestructuralistas, en referencia a esa validación del género en su naturalización señala: «El género también es el medio discursivo/cultural a través del cual la “naturaleza sexuada” o “un sexo natural” se forma y establece como “prediscursivo”, anterior a la cultura, una superficie políticamente neutral sobre la cual actúa la cultura» (2007, p. 56).

Esa deconstrucción de la estructura jerárquica plantea entonces la posibilidad de establecer procesos retóricos desde lo discursivo, trasladando o desviando las significaciones de los elementos normalmente asociados a cada género a otro contexto de significación o al opuesto, construyendo metáforas y niveles de connotación que funcionan desde el contrapunto y la disrupción.

Judith Butler, desde lo que se puede llamar posfeminismo, dentro del cual se enmarcan las teorías *queer*, además de otras muchas teóricas feministas, entre ellas Monique Wittig (2006), Gayle Rubin (1975), Luce Irigaray (1977), ha problematizado el género más allá de apuntar a una asimilación de la mujer con el hombre, sino concibiendo que la negatividad de la estructura radica en que se impone un orden jerárquico androcéntrico, y todo lo vinculado a lo femenino es relegado a una posición de inferioridad. Es por ello por lo que, desde esta nueva perspectiva,



se otorga fundamento teórico al activismo político no solo de mujeres, sino también de gays, lesbianas y personas trans o no binarias, puesto que son personas que no calzan con la estructura normativa que establece conductas determinadas para su género. Así surge un cuestionamiento acerca del proceso de construcción de identidad sobre el que Judith Butler plantea: «Si la “identidad” es un efecto de las prácticas discursivas, ¿hasta qué punto la identidad de género, vista como una relación entre sexo, género, práctica sexual y deseo, es el efecto de una práctica reguladora que puede definirse como heterosexualidad obligatoria?» (2007, p. 73).

Wittig, desde una posición más radical, no solo plantea que las estructuras binarias deben ser deconstruidas, sino que han de ser destruidas, puesto que las categorías de sexo se extrapolan forzosamente a las relaciones sociales:

Los sexos, a pesar de su diferencia «constitutiva», deben inevitablemente desarrollar relaciones de categoría a categoría. Dado que pertenecen a un orden natural, esas relaciones no pueden ser consideradas como relaciones sociales. Esta concepción que impregna todos los discursos, incluidos los del sentido común [...], es el pensamiento de la dominación (2006, p. 25).

Esa matriz –cuerpo/comportamiento/deseo sexual– que asocia de manera rígida e indivisible las categorías propias de la identidad construye una base que establece como «natural» la relación de dominación de una categoría sexual sobre la otra y, al mismo tiempo, las limita a solo dos. La categoría de sexo ratifica, por lo tanto, una estructura normativa estricta que se extrapola a otras dimensiones de la identidad de manera artificiosa y que determina una heterosexualidad obligatoria sancionando todo lo que no se ajuste a ella (Wittig 2006, p. 26).

A raíz de lo anterior, cabe precisar entonces que, a pesar de que comúnmente se diferencien los conceptos de género y sexo a partir de la relación con la cultura y la naturaleza respectivamente, esto no es tan simple porque, como hemos visto, la sexualidad también está sujeta a procesos de significación asignados a aspectos de orden natural de los cuerpos y es, por lo tanto, una categoría política. A partir de entonces, la mirada se diversifica y se entiende que la estructura cultural de género encasilla y limita a todos los miembros de la sociedad, aunque no a todos de la misma manera. Por ello, Monique Wittig señala categóricamente: «Debemos entender que este conflicto no tiene nada de eterno, y que para superarlo debemos destruir política, filosófica y simbólicamente las categorías de “hombres” y “mujeres”» (2006, p. 15).

Del cuadro (tabla 1), las dimensiones de deseo y comportamiento nos arrojan conceptos que se manifiestan en el cuerpo y en la conducta más allá de la genitalidad, haciendo observable, es decir, visible, una serie de signos que permiten reconocer la estructura binaria heteronormada imperante y la manera de establecer simbolismos que la comunican, reproducen y proyectan en el orden social. La asignación de significados jerárquicos a los órganos sexuales –que establecen la relación de dominación del hombre sobre la mujer en virtud de la percepción de la penetración como acto invasivo y de dominio– es la construcción cultural que sustenta toda una serie de símbolos que comunican visualmente la estructura opresiva sobre lo femenino; la actividad de lo masculino y la pasividad de lo femenino; la fuerza de lo masculino y la fragilidad de lo femenino.



TABLA 1. ESQUEMA DE LA ESTRUCTURA HETERONORMADA

	HOMBRE		MUJER	
		Visualidad		Visualidad
CUERPO	Pene	Convexo	Vagina	Cóncavo
DESEO SEXUAL	Penetrar a una mujer/ Dar/Poser	Actividad/ Acción	Ser penetrada por un hombre/ Recibir/ /Ser poseída	Pasividad
COMPORTAMIENTO	Dominación/Poder	Potencia/ Fuerza	Sumisión/Subordinación	Fragilidad/ Delicadeza

Fuente: elaboración propia.

Derivado de lo que hemos expuesto en los párrafos precedentes, a partir de la década de los años 80, las ciencias sociales entienden que el problema de género es un problema del ser humano, no solo de la mujer, y, por lo tanto, lo que se conocía acerca de los hombres era también limitado por las construcciones culturales heteronormadas y androcéntricas, que parecían asumir que todos los hombres se acomodaban a ellas por el privilegio de la posición jerárquica que les tocaba. Autores como Kimmel (1987), Kaufman (1989), Gilmore (1990), Badinter (1993) y Connell (1995), entre otros, desarrollan y orientan sus investigaciones a comprender la masculinidad y su situación respecto a la norma de hegemonía heterosexual cuya persistencia y su crisis tienen y tendrán efectos en la concepción del ser hombre en la sociedad, en la medida en que es una construcción abstracta ante la cual todo ser humano realiza su proceso de identificación. Como señala Kaufman respecto a los roles normativos que regulan el comportamiento de los sujetos:

Sin duda los roles, expectativas e ideas acerca del comportamiento apropiado sí existen, pero la esencia del concepto de género no está en la prescripción de algunos roles y la proscripción de otros; después de todo, la gama de posibilidades es amplia y cambiante y, además, rara vez son adoptados sin conflicto. Al contrario, lo clave del concepto de género radica en que éste describe las verdaderas relaciones de poder entre hombres y mujeres y la interiorización de tales relaciones (1995, p. 4).

Esa estructura binaria heterosexual, la heterosexualidad obligatoria, basada en la genitalidad y la reproducción, definirá entonces que en la cúspide de la sociedad estará un hombre heterosexual y será, por tanto, una sociedad patriarcal, la que se define: «No solo como un sistema de poder de los hombres sobre las mujeres, sino de jerarquías de poder entre distintos grupos de hombres y también entre diferentes masculinidades» (Kaufman 1995, p. 4).

Aun cuando los estudios del feminismo y los estudios acerca de las masculinidades la han cuestionado, la estructura cultural binaria persiste hasta hoy. Lo que han hecho esas teorías es dar validez al conflicto y revelar la fragilidad de la matriz cultural; Butler se refiere a ello diciendo:

En la medida en que la «identidad» se preserva mediante los conceptos estabilizadores de sexo, género y sexualidad, la noción misma de «la persona» se pone en duda por la aparición cultural de esos seres con género «incoherente» o «discontinuo» que aparen-



temente son personas, pero que no se corresponden con las normas de género culturalmente inteligibles mediante las cuales se definen las personas (2007, pp. 71 y 72).

La existencia de personas que se escapan de la norma –y la manifestación explícita de la incomodidad y del conflicto que esas personas viven y provocan en la sociedad– revela que la norma no responde a la realidad y que se impone artificialmente como modelo y patrón de conducta que coacciona, acota y regula el desarrollo de los sujetos en la construcción *si mismos*. La norma, por lo tanto, impide a muchos individuos la posibilidad de ser, como lo expresa Butler (2007): «La matriz cultural –mediante la cual se ha hecho inteligible la identidad de género– exige que algunos tipos de “identidades” no puedan “existir”: aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son “consecuencia” ni del sexo ni del género» (2007, p. 72).

La matriz expuesta más arriba plantea unas relaciones encadenadas que, al ser rotas estableciendo relaciones alternativas entre los signos de la corporalidad, del comportamiento, del deseo sexual y todas las manifestaciones del género en el contexto social, articulan un mensaje disruptivo que construye en la desviación del signo una metáfora que cuestiona la estructura, que la pone en entredicho.

Gais, bisexuales y lesbianas, además de transexuales, intersexuales y personas no binarias, no tienen derecho a existir dentro de esa matriz heteronormada. Se establece así una categorización de seres humanos validados y otros que, de no adaptarse, quedan invisibilizados en varios aspectos de la vida social o, por el contrario, su visibilización resulta particularmente interesante desde el punto de vista estético y visual, pues son los recursos de la comunicación visual los que adquieren un carácter discursivo y político, además de estético. Tras el levantamiento de todas las teorías expuestas, se han abierto espacios para la diversidad sexual que cuestionan subversivamente las construcciones de género; sin embargo, es una lucha que aún encuentra resistencia en la normativa jurídica que consolida la estructura binaria y patriarcal (Butler 2007).

Cuando señalamos que en la cúspide de la sociedad está el hombre heterosexual, debemos especificar que en realidad lo que hace la construcción cultural del género es establecer, a partir del discurso, un modelo de actuación que será contextual e histórico, y que se articulará como una referencia que quedará definida siempre por la cualidad de dominación y ante la que hombres y mujeres debemos responder identificándonos como tales, o como opuestos. Oscar Guash define la masculinidad como:

Un concepto sociológico de tipo instrumental que tiene su origen en el feminismo y en el movimiento gay, y que sirve para reflexionar sobre el género en tanto que elemento de estructura social. [...] La masculinidad es un todo que engloba tanto las normas de género como sus desviaciones (2008, p. 33).

Por otra parte, el construccionismo social y cultural entenderá que existe una diversidad de masculinidades, y que aquel modelo es precisado como la masculinidad hegemónica, la que queda definida por una serie de conductas delimitadas



por una norma consistente en un complejo articulado que establecerá los requisitos necesarios para ser considerado hombre y ostentar así la posición de poder.

Michael Kimmel (1997) señala que «la virilidad no es estática ni atemporal, es histórica; no es la manifestación de una esencia interior, es construida socialmente; no sube a la conciencia desde nuestros componentes biológicos; es creada en la cultura. La virilidad significa cosas diferentes en diferentes épocas para diferentes personas» (p. 49).

Entendiendo la virilidad como el conjunto de atributos propios del varón, corresponderá, entonces, a una serie de características observables que se atribuirán a la masculinidad dominante. A ello se refiere Gilmore (1994) al explicar cómo se concibe la masculinidad: «La verdadera virilidad es diferente de la simple masculinidad anatómica, de que no es una condición natural que se produce espontáneamente por una maduración biológica, sino un estado precario o artificial que los muchachos deben conquistar con mucha dificultad» (p. 22).

Ahora bien, ¿qué es ser hombre? ¿Cuáles son las características visuales que deberá tener la personalidad del varón? Tenemos que situarnos en el contexto cultural para poder establecer un campo de categorías que puedan enmarcar posibles respuestas a estas preguntas. Ese posicionamiento no será sencillo teniendo en cuenta que la modernidad tardía «no solo supone una violenta ruptura con alguna o con todas las condiciones históricas precedentes, sino que se caracteriza por un proceso interminable de rupturas y fragmentaciones internas» (Harvey 1998, pp. 26 y 27).

No obstante, la diversidad de canales y de formas en las que los discursos y significados culturales circulan —como, por ejemplo, los medios de comunicación de masas, los espacios, la ciudad, las instituciones, etc.— permite que coexistan diferentes construcciones y estructuras de significado y relacionadas entre sí. Podría pensarse que la modernidad amplía el espectro de posibilidades de ser. Sin embargo, lo que hace es relativizar todo y situarnos en un campo de incertidumbre donde esas alternativas son desprovistas de sentido, articulándose en el mercado como arquetipos vacíos.

En términos concretos, en nuestra sociedad occidental, podemos convivir con construcciones estereotipadas acerca de la masculinidad hegemónica que no necesariamente se presentan unitariamente, sino que se fragmentan y se orientan según el contexto específico en que se imponen siempre manteniendo el principio rector del ejercicio del poder y de la posición más alta en la jerarquía social, en lo que a género se refiere.

Ahora bien, esos estereotipos de masculinidad hegemónica ¿cómo surgen? ¿Sobre qué base se articulan esos significados? Como hemos dicho antes, las construcciones de género surgen de la asignación de significados culturales a aspectos propios de la biología y de la naturaleza, es decir, la sexualidad. Desde los estudios de la masculinidad (Kimmel; Connell; Gilmore; Badinter) coinciden en que el carácter relacional del género, que en el caso de la masculinidad presenta un marcado énfasis en la negación, vale decir que el proceso de identificación se articula prioritariamente a partir de la diferenciación respecto a la alteridad, la mujer, lo que implica que «los varones aprenden antes lo que no deben hacer o ser para lograr la masculinidad que lo que deben hacer o ser» (Jociles 2001, p. 3).



El estereotipo y la negación aportan nuevamente referencias conceptuales que pueden traducirse desde la visualidad. El estereotipo principalmente se manifiesta en las construcciones mediatizadas en la cultura posmoderna de manera profusa y los recursos de la retórica visual permiten evidenciar la negación desde técnicas como el contraste, la exageración, la reticencia, que elaboren figuras retóricas desde la paradoja, la sinécdoque, etc. (Dondis 2017).

La masculinidad modélica será un ideal que se logre en la medida en que se repriman comportamientos y actitudes que se pueden presentar en el desarrollo del niño. De ahí, por ejemplo, es que se insta a que los niños aprendan a no mostrar sus emociones y que no se muestren vulnerables ante los demás. Desde las perspectivas psicoanalíticas, esa negación se hace necesaria para poder construir la identidad propia a partir de la represión del instinto y el rechazo hacia la madre, de la cual es necesario diferenciarse para conseguir la autonomía y que se asocia con el miedo a la castración (Lacan 1958). En el caso de la niña, esa diferenciación no es requerida por la sociedad, pues ella, como su madre, asumirá también esa «función» de maternidad; por lo tanto, su identidad se construirá desde la asimilación (Chodorov 1984).

Gilmore (1994), Herdt (1981, 1988), Brandes (1980) y muchos otros antropólogos, en sus estudios de la masculinidad en diferentes trabajos etnográficos, hacen alusión a los ritos que marcan hitos en la trayectoria vital de los jóvenes en el momento en que se hacen hombres. Ritos que implicarán, según el contexto, experiencias de alejamiento total de la madre, una desvinculación con el espacio de seguridad y, por lo tanto, supondrá la exposición al riesgo, al dolor físico y al peligro. Por lo general, la experiencia que marca la diferencia con la niñez tendrá que ver con la violencia y la agresividad, puesto que se entenderá que esa es la forma de enfrentar lo hasta entonces desconocido y temido. La violencia será la forma de demostrar que se ha superado el miedo a enfrentar de manera autónoma el entorno, que se concibe siempre como hostil.

El rito en sí mismo es una manifestación simbólica y, por lo tanto, tiene en gran medida un carácter artístico que se relaciona con lo performativo y que se articula a partir de signos con fuerza estética. La violencia también cuenta con signos que permiten construir connotaciones vinculadas a la masculinidad cuando los relacionamos con referencias contextuales que aludan a la resistencia o a la fuerza.

La masculinidad hegemónica es el estereotipo que ocupa la posición dominante en el binomio heteronormativo, que también delimita un estereotipo de femineidad subordinada, opuesta y complementaria de aquel modelo de hombre. Si el hombre debe ser fuerte, frío y violento, la mujer debe ser débil, emocional y pacífica, lo que connotará su posición de sometimiento, en el sentido de que esas características la hacen incapaz de desenvolverse de manera autónoma. Esos estereotipos son los que manifiestan, de manera concreta, la norma de comportamiento que modela la identidad de género que se socializa en las producciones culturales, tanto materiales como inmateriales, como, por ejemplo, la familia, el sistema educativo, la ley, los medios de comunicación y la división social del trabajo (Guash 2008).

Dentro del estereotipo, o la construcción modélica del hombre, un aspecto relevante es el carácter público de la masculinidad. Respecto a ello, Gilmore (2008) hace un análisis interesante a partir de sus investigaciones etnográficas. Por una



parte, la masculinidad debe ser demostrada socialmente ante los pares, por lo tanto, el varón se enfrenta constantemente al ser juzgado y a ser juez respecto al cumplimiento del estándar. Por otra parte, el autor releva el carácter utilitario y pragmático que impone la masculinidad al varón, el deber de ser eficiente en el cumplimiento de funciones que son eminentemente sociales y públicas. En ese sentido, la ciudad funciona como un símbolo de la masculinidad en la medida en que es la concretización de las estructuras sociales. Por otra parte, la mujer, debido a su fragilidad, emocionalidad y candidez, ocupará un lugar interior, en el hogar, protegida por los muros construidos por su hombre, quien se enfrenta a los peligros del mundo exterior, lleno de hombres. Ante ellos el varón debe demostrar su valía: «La eficacia de un hombre se mide cuando los demás le ven en acción y pueden evaluar su actuación» (Gilmore 2008, p. 46). De lo anterior podemos comprender la lógica competitiva que marca los procesos de construcción de identidad, que es exacerbada y potenciada, por ejemplo, en el ámbito deportivo en la adolescencia y que luego se reproduce en el mundo laboral.

La función del varón, en ese escenario público, será entonces demostrar su capacidad. Tendrá que exponer no solo que es bueno, sino que es bueno como hombre, es decir, que es capaz de procrear, proveer y proteger lo suyo de manera eficaz. Todo lo anterior, proyectándose hacia lo exterior, dejando a sus espaldas la introspección, el hogar, lo doméstico, lo íntimo, que es más propio de la mujer (Gilmore 2008).

Habiendo hecho una revisión de los conceptos relativos a las teorías de género y establecidas ciertas relaciones conceptuales que permiten derivar signos y símbolos que son susceptibles de ser utilizados para el desarrollo de una propuesta visual, pasaremos a continuación a recoger las reflexiones y análisis acerca de un proceso creativo que pretende abordar la problemática de la identificación de género, particularmente de una masculinidad que cuestiona la construcción hegemónica y que, comprendida en la misma lógica de Simone de Beauvoir, evidencia que no se nace hombre, se llega a serlo.

3. ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Todo movimiento social que se sustenta y genera reflexiones y análisis teóricos desde las ciencias sociales tiene un impacto profundo en los artistas que lo viven y por lo tanto en la creación artística, lo que a su vez genera nuevas formas de conocimiento y reflexión. Por ello, el arte fue un lugar en el que la voz del feminismo se abrió espacio en un mundo que hasta la década de los 60 también estaba limitado a los hombres; pero, además, y por lo mismo, mayoritariamente a una visión masculina heteronormativa patriarcal en la creación artística. Como señala Amelia Jones:

Siendo que la objetualización de las imágenes a partir de estructuras heterosexuales binarias de la diferencia sexual ha predominado de forma arraigada en la cultura euroamericana, no sorprende que las feministas se hayan esforzado por recuperar la representación y la experiencia de los cuerpos de las mujeres (2010, p. 46).



Desde entonces, obras de artistas como Magdalena Abakanowicz en los años 60, Carolee Scheemann en los 70 y 80; Judy Bambler en los 90, entre muchas otras curadoras, o investigadoras como Judy Chicago y Myriam Schapiro, introdujeron el discurso feminista en exposiciones de arte con fuerte impacto en el mundo cultural.

Si bien la representación de la figura masculina ha estado presente a lo largo de los siglos en el arte, el cuestionamiento sobre la construcción de lo masculino es un fenómeno que se evidencia junto con las reflexiones sociológicas y filosóficas que fundamentan el feminismo y los estudios de masculinidades en las últimas décadas del siglo anterior. Por ello, aunque la finalidad de este artículo no es hacer una revisión histórica, sí es pertinente mencionar algunos antecedentes importantes de este proyecto.

Ante las corrientes creativas que ponen en entredicho las construcciones del género, desde el cuerpo femenino reivindicado en su reapropiación de las artistas mujeres que hemos mencionado, surge también la reflexión crítica respecto a la estructura binaria que da lugar a que se incorporen y adquieran potencia en el arte las miradas de las minorías o disidencias sexuales o los colectivos LGTBIQ+, alcanzando en los años 80 mayor fuerza con los estudios sociológicos y antropológicos acerca de las masculinidades alternas.

Elena Sachetti, en su artículo «Andreia y sus contrarios. Masculinidades plurales a través del arte» (2012), hace un análisis de las representaciones de las masculinidades en el arte contemporáneo, mencionando exposiciones y artistas que han abordado este tema. Entre ellos destacan nombres como Alex Frances, Miguel Benloch, Antonio Sosa y Jesús Martínez Oliva. Este último, además, destaca como investigador acerca de las masculinidades en el arte, siendo autor del libro titulado *El desaliento del guerrero. Representaciones de la masculinidad en las décadas de los 80 y 90*, publicado en 2005.

Otro antecedente importante de mencionar es la exposición «Héroes Caídos», desarrollada en Espai d'art contemporani de Castelló en 2002 y que Fabricio Forastelli releva y analiza en el número 6 en la revista *Dossiers feministes*, dedicado a las masculinidades, editado ese mismo año. En el texto se pone de relieve la discusión teórica fundamentada por autores como Weeks y Halberstam (2002), que dan origen a la muestra, que incluye fotografías de Del LaGrace Volcano, John Coplans, Mark Morrisroe y Juan Pablo Ballester; esculturas de Paul McCarthy; pinturas de Gilbert and George; vídeos de Peter Land y exhibiciones de Javier Codesal (cine) y Jesús Martínez Oliva (Internet), que dan cuenta de las reflexiones que ponen en cuestión las visiones de la masculinidad hegemónica, el binarismo, la estética *queer*, con la finalidad de abordar la problemática acerca de la deconstrucción de las estructuras imperantes para la identificación en cuanto a género (Forastelli 2002).

4. SÍMBOLOS DE IDENTIDAD, OBJETOS DE MASCULINIDAD

Al hacer un análisis respecto a los estudios de género y en particular a los planteamientos de Judith Butler y la teoría *queer*, el carácter performativo de la identidad de género es fundamental, lo que implica que se articula a partir de los actos



del cuerpo, cuyos significados están enmarcados y configurados en las relaciones significativas de este y su contexto, lo que queda sintetizado por la misma Judith Butler en las siguientes palabras: «Los distintos actos de género producen el concepto de género, y sin esos actos no habría ningún género» (2007, p. 272).

No obstante, no podemos pensar que solo se pueda actuar como mujer o como hombre y desconocer que las construcciones culturales de género se manifiestan también en los objetos que complementan y se originan en ese actuar. Todo objeto es portador de un significado que en primera instancia es su función práctica, pero condensará más allá de aquella los significados propios del acto de su génesis y de su uso y, por lo tanto, hablará de su origen humano, social y cultural. Entendiendo la cultura como «la manera en que se producen mundos significativos» (Friedman 2001, p. 25). En los objetos, «nuestra percepción reconoce el reflejo de las creencias compartidas dentro de alguna de las comunidades a las que pertenecemos, y también de nuestra biografía» (Martín Juez 2002, p. 14).

Lo anterior significa que a partir de objetos podemos elaborar discurso y, así, podemos trabajar desde el lenguaje visual para deconstruir y resignificar esos elementos. En ese sentido, la ciudad, como producto cultural, condensa multitud de significados que se articulan en densas estructuras simbólicas. Como lo señalan autores desde las teorías del construccionismo social (Berger y Luckman), desde el interaccionismo simbólico (Georg Simmel, George H. Mead, Herbert Blummer, Erwing Goffman) y desde la psicología social (Moscovici, Castorina, Lloyd y Duveen), la ciudad no es solo el escenario en que se desarrolla la vida de los individuos como un mero entorno materialmente construido, sino como una construcción que más allá de una dimensión física posee una dimensión simbólica que establece una serie de categorías que definen a sus habitantes. La ciudad se entiende entonces como el producto de

... la interacción social donde los sujetos construyen su identidad, esto es, manifiestan su *habitus* o cultura incorporada a través de prácticas –formas de comportamiento y actuación– concretas. Y es en esa interacción social, también, donde los actores construyen y comparten las representaciones sociales acerca de sí mismos, de los otros y el entorno que los rodea (Rizo 2005, p. 14).

En el contexto de la ciudad posmoderna, la articulación de una identidad y el desarrollo de una personalidad resulta un constante conflicto interno de decisión a partir de infinidad de opciones, siempre relativizadas. Stuart Hall (1996) reflexiona respecto a ello, entendiendo que en los tiempos de la modernidad tardía las identidades se ven enfrentadas a procesos de fragmentación y fractura y que, por lo tanto, lejos de constituir una unicidad, se construyen de diversas formas a partir de prácticas y discursos a veces incluso contradictorios.

Uso «identidad» para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que buscan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse» (1996, p. 20).



Dicho lo anterior, podemos entender que en esa densa estructura de significados con que los individuos interactúan en la ciudad, se encuentran también aquellas construcciones sociales que definen y configuran los procesos identitarios referidos al género. De esos conceptos que surgen desde distintas perspectivas de las ciencias sociales, se deriva un imaginario que engrosará el «abecedario» o «vocabulario» visual que permitirá elaborar metáforas y discursos acerca de la temática del género, posicionándose en una perspectiva deconstructiva. Así, la fractura, la fragmentación y la sutura son recursos conceptuales que remiten precisamente a deconstrucción.

Pierre Bourdieu (2010), en *La dominación masculina*, se refiere a la construcción social de los cuerpos, derivada de la asignación de significados culturales y sociales, a la anatomía de los seres humanos: «El mundo social construye el cuerpo como realidad sexuada y como depositario de principios de visión y división sexuales. El programa social de percepción incorporado se aplica así a todas las cosas del mundo...» (p. 22). A partir de ello, el falo ocupa un lugar fundamental en la jerarquización de la sociedad. Como señala el sociólogo francés, «el acto sexual en sí mismo está pensado en función del principio de la primacía de la masculinidad. La posición entre los sexos se inscribe en la serie de oposiciones mítico/rituales: alto/bajo, arriba/abajo, seco/húmedo, cálido/frío, activo/pasivo, móvil/inmóvil» (p. 31).

El falo, la proyección del cuerpo del varón hacia el frente que en el acto sexual penetra o invade el cuerpo de la mujer en un acto de fecundación y, al mismo tiempo, como un acto de posesión, se convierte en el símbolo y la idealización de la anatomía. Judith Butler, en *Cuerpos que importan*, en relación con lo planteado por Lacan y desde el psicoanálisis, señala:

... ese órgano imbuido narcisísticamente se eleva luego a la condición de principio estructurante que forma y da acceso a todos los objetos cognoscibles. En primer lugar, esta versión de la génesis de las relaciones epistemológicas implica que todos los objetos cognoscibles tendrán un carácter antropomórfico y androcéntrico. En segundo lugar, este carácter androcéntrico será fálico (2002, p. 124).

Sobre esa base, el psicoanálisis ha vinculado el falo con la idea del exterior, con el carácter público del ejercicio de la masculinidad y de la configuración de las relaciones de significado, lo que implica una relación con los otros desde la competitividad por el posicionamiento en relaciones de poder.

Duch (2002), por su parte, señala que la ciudad es una estructura de acogida, pues es el contexto social en el que el ser humano se relaciona con los demás miembros y con las pautas culturales que lo determinan. La ciudad, entonces, se convierte en un espacio al cual también el habitante se adapta en relación con quienes la habitan, más allá de los elementos físicos. Sin embargo, se puede establecer una relación metafórica de la imagen de la ciudad, en su carácter concreto y corporal, a través de su materialidad y los objetos que distinguen al hombre como un habitante de la urbe, y el acto de construirse ante la vida a partir de la historicidad de la existencia, a partir de las experiencias, el recuerdo y los afectos, enmarcados dentro de un rol, comportamiento y hábito determinado por las construcciones culturales que la ciudad refleja.



En el tránsito por la ciudad se hacen concretas esas estructuras, en la publicidad callejera, en los locales comerciales que llaman al consumo, en los muros, en los habitáculos, en la vestimenta y el comportamiento de quienes habitan y transitan por «la jungla de cemento». Dentro de un contexto social que presenta como validación la persecución de representaciones sociales, es decir, el conjunto de valores e ideas que generan prácticas reguladas, que fomentan la competitividad, el individualismo y el consumo, los elementos de la ciudad, como el cemento y el metal, se articulan como significantes de esos contenidos y se suman a los recursos del lenguaje visual para la construcción de discursos referentes a las problemáticas de género (Lloyd y Duven 2003).

Sobre la relación de aquellos signos presentes en lo urbano podemos elaborar objetos visuales, que se conciben como obra de creación artística, que en su conjugación dialéctica se presentan como simbolismo de los conceptos de identidad y personalidad como construcción a partir de la experiencia. Entendido que, como hemos dicho antes, la identidad «no es algo esencial, fijado a priori, sino que se va construyendo a través del trayecto histórico del ser humano desde el nacimiento hasta la muerte» (Duch 2002, p. 14), la relación simbólica se da al hablar de lo humano a partir de los elementos de la ciudad que remiten a la idea de construcción, como la materialidad y también la vestimenta formal, lo que configura el relato visual en el que intervienen las figuras retóricas como parte de la elaboración discursiva de la imagen y que iremos explicando en próximas líneas.

Llegados a este punto, se hace necesario tener referencias visuales, puesto que a continuación aludiremos a la interacción de elementos visuales que se elaboran a partir del análisis de los conceptos que hemos ido desarrollando en estas líneas. Presentaremos cuatro cuadros pertenecientes a la serie «El Género Anudado. Símbolos de masculinidades», que consisten en corbatas de 110 cm. de altura confeccionadas en tela y dispuestas sobre un lienzo, configurando un cuadro volumétrico que es intervenido pictóricamente con diferentes técnicas y materiales, como acrílico, óleo, metal, cemento y arena (ver figs. 1, 2, 3, 4).

El acto de vestirse es el reflejo de la construcción de la personalidad, entendida como lo señala Engler (2003), como la imagen pública que proyecta cada individuo, aquello de la identidad que se muestra y es percibida por el otro y que permite insertarse en un medio social. En ese sentido, la vestimenta nos remite a aquel concepto de la masculinidad relativa a su carácter público. Como lo señala Gilmore, «ser un hombre es una modalidad pragmática y activa, una participación en el escenario público de las acciones y actos y de logros concretos y visibles» (1994, p. 46).

Dentro de las prendas de vestir, la corbata es un elemento que es particularmente sugerente. Este objeto es un elemento propio del hombre y su uso se circunscribe específicamente a la ciudad. Es interesante puesto que en el amplio espectro de los objetos cotidianos no existe otro cuya función sea eminentemente simbólica. Desde la antropología, los análisis estructuralistas y desde la semiótica (Baudrillard, J., Moles A., Eco, U., Costa, J.) se han analizado los significados de los objetos en cuanto productos culturales mediatizadores, y a partir de ello podemos entender los significados de los objetos en un nivel denotativo funcional, y en niveles más complejizados, en su relación con el usuario, como parte de un fenómeno de rela-





Fig. 1. *Muro*. Serie «El Género Anudado. Símbolos de masculinidades». Acrílico, arena y cemento sobre objeto sobre lienzo. 110x50 cm.



Fig. 2. *Rojo*. Serie «El Género Anudado. Símbolos de masculinidades». Acrílico, aluminio, alambre sobre objeto y lienzo. 110x50 cm.

ciones significativas, adquiriendo connotaciones simbólicas. Ahora bien, el caso de la corbata tiene la particularidad de que, no solo su función simbólica es determinante en su definición, sino que esta es exclusiva puesto que no posee una función práctica o utilidad.

Utilizando la semiótica como mecanismo de análisis, la corbata posee, en un nivel icónico, una forma alargada que se ensancha levemente en uno de sus extremos, se concibe de manera vertical por su posición de uso y su mecanismo de utilización es al modo de sogas que se anuda para rodear el cuello. Además de ello, la forma alargada alude, a modo de reflejo o proyección exterior, al falo, que, como ya hemos dicho, en términos lacanianos es el «significante privilegiado». Respecto a lo que la corbata señala o indica, podemos decir que remite a un contexto público, se usa particularmente en situaciones de formalidad y solemnidad como es el trabajo, como, por ejemplo, ejecutivos de empresas, instituciones públicas, políticas y judiciales, todas ellas áreas relacionadas con la



Fig. 3. *Rosas*. Serie «El Género Anudado. Símbolos de masculinidades». Óleo sobre objeto y lienzo. 110x50 cm.



Fig. 4. *Rosa*. Serie «El Género Anudado. Símbolos de masculinidades». Óleo sobre objeto y lienzo. 110x50 cm.

racionalidad, la intelectualidad y la mente, culturalmente asociado a lo masculino en las estructuras binarias de las construcciones sociales de género. Como señala Butler: «Las asociaciones culturales de la mente con la masculinidad y del cuerpo con la feminidad están bien documentadas en el campo de la filosofía y el feminismo» (2007, p. 64).

Así mismo, en su carácter de objeto simbólico, la corbata remite a la solemnidad, puesto que es utilizada en situaciones ritualizadas. En el rito, la corbata como implemento corporal se relaciona en el sistema de significación que en esos contextos se articula de manera performativa. Así, la corbata es fundamental en la actuación ceremonial de matrimonio, en una titulación académica, en los discursos y debates políticos, entre otras situaciones de relevancia pública. En definitiva, la corbata se convierte en un símbolo de jerarquía y poder, pues trasmite seriedad y control, es decir, proyecta las categorías propias de la masculinidad hegemónica.



Por otra parte, los significados a los que hemos hecho mención son los que el objeto corbata tiene en su contexto normal en el que tiene cabida. Cuando desarrollamos, a partir de ellos, procesos de resignificación o de resemantización a través del lenguaje visual, que se concretizan en la elaboración de objetos de creación artística, se producen metáforas que remitirán a nuevos significados indirectos.

Ya al pintar la corbata, en el acto mismo de untar pintura sobre ella, se está desarrollando un acto de significación que cuestiona y pone en interacción los significados del objeto con el hecho de ser cubierta, de ser tapada, o de ser soporte de una imagen. Al entrar en ese proceso, el campo semántico se reorienta, así la corbata se puede entender en su relación con lo humano y el vínculo con lo emocional, se puede interpretar como una soga que el hombre se ajusta al cuello, parte central del funcionamiento del cuerpo y de la vida, y además de ceñirse a él, se anuda sobre la garganta, lo que remite a la forma común de referirse la contención emocional.

Se articula de esa manera parte del discurso visual que cuestiona la estructura heteronormativa y androcéntrica, que consolida la masculinidad hegemónica como una soga de opresión también para los hombres que cargan con ella.

En términos más concretos, la adquisición de la masculinidad hegemónica (y la mayor parte de las subordinadas) es un proceso a través del cual los hombres llegan a suprimir toda una gama de emociones, necesidades y posibilidades, tales como el placer de cuidar de otros, la receptividad, la empatía y la compasión, experimentadas como inconsistentes con el poder masculino (Kaufman 1995, p. 8).

El autor citado alude desde otra perspectiva al efecto de la posición de dominio del hombre en la estructura social, la perspectiva del dolor. Para Kaufman, ser hombre no es una tarea fácil y, aunque el goce de la posición privilegiada en el binomio hombre/mujer es un beneficio, este no es gratis e implica un sacrificio para algunos hombres. Demostrar constantemente en el ámbito público la masculinidad es, desde muy temprana edad, una competencia en la cual no es posible ceder. Bourdieu lo plantea en las siguientes palabras: «El privilegio masculino no deja de ser una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanentes, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad» (2010, p. 68).

Desde la retórica visual, lo anterior se articula visualmente a través de la hipérbole, es decir, la exageración del tamaño de la corbata, lo que permite además descontextualizarla y pone el acento en significados específicos relativos a la idea de las estructuras que se imponen como mecanismos de regulación y dominación.

Así mismo, por ejemplo, de los conceptos propios de lo urbano, además de la idea del habitante de la ciudad que se diluye en el colectivo, impersonalizándose paradójicamente en su individualismo, establecemos el vínculo con la serialización de la arquitectura de las ciudades industriales modernas, como símbolo de aquella construcción social de la masculinidad, relacionada con el orden, la simetría, la formalidad y la contención.



Ahora bien, además de lo anterior, el lenguaje pictórico nos permite incorporar elementos que se vinculan con el contrapunto, el lado emocional y vulnerable a través de signos que transmiten la idea de construcción, en sentido arquitectónico y en sentido psicológico, convergiendo en el significado de fortalecimiento, lo que es propio de lo socialmente masculino. El gesto pictórico más matérico se incorpora entonces para aludir a la idea de construcción que protege, como un muro que se hace necesario para ocultar y solventar la vulnerabilidad. Por otra parte, a través de la pintura más diluida y la pincelada modelada, se incorporan signos que se relacionan con características asociadas a la feminidad, estableciendo de esa manera el discurso visual deconstructivo, o abordando las diversas formas de masculinidades que existen en la sociedad. A partir de la representación de la rosa, la flor como símil del órgano reproductor, delicada, suave y rosada, la feminidad subvierte el cetro simbólico de la corbata.

Algunos hombres tendrán la suerte de amoldarse sin dificultad a esa horma que define sus contornos masculinos, algunos la asumirán sin inconveniente, incluso se sentirán cómodos y serán precisamente quienes más defiendan el privilegio que les ha tocado por la gracia de nacer anatómicamente varones. La masculinidad hegemónica plantea un hombre indolente, al que le es complicado generar la capacidad de sentir el dolor de otros y empatizar, puesto que además no le es necesario, como lo describe Kaufman: «La alienación de los hombres es la ignorancia de nuestras emociones, sentimientos, necesidades y de nuestro potencial para relacionarnos con el ser humano y cuidarlo» (1995, p. 10).

Cuando vivimos en una sociedad determinada por la competitividad, el capitalismo, el mercado y la cultura de la incertidumbre, la masculinidad hegemónica resulta totalmente coherente. Ese escenario público, que es la ciudad, se muestra como ese ambiente hostil, violento y feroz, donde el riesgo es cotidiano, y es configurado por los hombres, para que los hombres se enfrenten unos a otros por el poder. Salir de casa a ese lugar lleno de rivales es un riesgo, porque la persona que habita la ciudad carece de interés por los demás, las relaciones se reducen al plano absolutamente racional y los demás son considerados como medios para la obtención de fines personales (Ulf 1986).

Frente a los otros es necesario construirse una identidad fuerte, una personalidad, una coraza protectora que a la vez oculta y reprime la emocionalidad latente, el dolor y las huellas de la sensibilidad. Como señala Kaufman: «Esta forma de opacar el sentido del dolor es otra manera de decirles a los hombres que deben aprender a llevar puesta una armadura, es decir, que debemos mantener una barrera emocional frente a los que nos rodean para poder seguir luchando y ganando» (1995, p. 9).

Fragmentación, fractura, sutura, corbata, construcción, cemento, fragilidad, naturaleza, muro, público, exterior, falo, armadura, flor, rosa... Han surgido de estas líneas una serie de palabras, de significantes que podemos tomar como recursos visuales que se conjugan en la reflexión propia del proceso creativo. Emergen producto de un análisis de una serie de categorías derivadas de conceptos teórico-conceptuales que, luego, en un proceso de creación artística, se articula a modo de «trabajo de campo» en que se elabora un trabajo reflexivo que apunta a construir un discurso desde la visualidad. Ese proceso de transfiguración, desde el concepto



o la idea a la visualidad, es lo que constituye la investigación que apunta a la creación. En este caso, la sociología, la psicología social, la antropología sirven para la comprensión de los conceptos, y para nutrir el proceso analítico y reflexivo de la creación artística, que en el contexto del arte contemporáneo no puede dejar de ser discursivo y, por lo tanto, político.

5. CONCLUSIÓN

Para concluir, cuando hablamos de género y lo definimos como las construcciones sociales, no hablamos solamente de mujeres. Hablamos de seres humanos, todos ellos configurados por esa estructura que delimita y define un modelo de ser sobre la base de las diferencias sexuales. Pero esas estructuras, además de delimitarnos, establecen una relación de poder y jerarquía que ha puesto a la mujer y lo femenino en posición de subordinación ante el hombre y lo que entendemos como masculino. No obstante, es preciso plantear que, más que la mujer misma, lo que ha quedado en posición de inferioridad ha sido todo aquello que no responde a una construcción de un ser humano ideal, que se sitúa en la cúspide de la sociedad (en cuanto a género): el hombre heterosexual, que posee además una serie de atributos ficticios que se derivan de la negación de lo femenino. La masculinidad hegemónica se entenderá como la negación de «lo humano», es decir, la fuerza, la insensibilidad, la temeridad, la violencia y la agresividad, el repudio de todo aquello que nos hace conectar con el otro, comprenderlo y empatizar.

A partir del análisis que hemos hecho de las teorías de género, tanto de los estudios feministas y luego sobre los estudios de masculinidad, y viendo que las construcciones de género nos llevan a entender el carácter opresor de esas estructuras, hemos establecido las relaciones con el imaginario que de ello se desprenden. Encontramos en la ciudad, la manifestación material de esas construcciones sociales, un conjunto de signos que permiten, desde el lenguaje de las técnicas mixtas de la pintura y las artes visuales, elaborar objetos que pretenden poner en cuestionamiento la rigidez de la estructura de la masculinidad. Por lo tanto, vale decir que esta investigación creativa parte desde una postura crítica respecto a la estructura binaria impuesta por el patriarcado, que trabaja a partir de los signos y símbolos que esta sostiene, pero los rearticula analíticamente a partir de la reflexión artística para subvertirlos y resignificarlos para activar su cuestionamiento.

A partir de estas corbatas descontextualizadas y resignificadas, el falo se ve desconfigurado, interpelado por otras formas de «vestir», de proyectarse. Formas que hacen alusión a la dilución de los márgenes, a las nuevas formas de identidad de los hombres en la sociedad actual, a las diversas formas de vivir y relacionarse con el entorno y con los otros individuos de la sociedad, desde la empatía, la igualdad y no desde el poder, la opresión y la violencia.

ENVIADO: 29 de julio de 2021; ACEPTADO: 22 de septiembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, J. (1985). «El Éxtasis de la comunicación», en Foster H. (ed.) *La posmodernidad*, Barcelona: Kairós, pp. 187-235.
- BAUDRILLARD, J. (1990). *El sistema de los objetos* (11.ª ed.). México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- BEAUVOIR, S. (2005). *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- BOURDIEU, P. (2010). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CHODOROV, N. (1984). *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona: Gedisa.
- DERRIDA, J. (1996). «Remarks on Deconstruction and Pragmatism», en Mouffe, C. (ed.) *Deconstruction and pragmatism*, Londres: Routledge, pp. 79-90.
- DUCH, L. (2002). *Antropología de la vida cotidiana*. Madrid: Editorial Trotta.
- FORASTELLI, F. (2002). «Masculinidad, homosexualidad y exclusión. Sobre la muestra “Héroes caídos” del Espai d’Art Contemporani de Castelló». *Dossiers feministes*, n.º 6, pp. 111-126.
- FRIEDMAN, J. (2001). *Identidad cultural y proceso global*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- GILMORE, D. (1994). *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*. Barcelona: Paidós.
- GUASH, O. (2008). «Los varones en perspectiva de género». *Asparkía*, n.º 19, pp. 29-38.
- HALL, S. (1996). «¿Quién necesita “identidad”?», en Hall, S., Du Gay (eds.) *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu Editores, pp. 13-39.
- HARVEY, D. (1990). *La condición de la Posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- JOCILES, M.I. (2001). «El estudio de las masculinidades. Panorámica General». *Gazeta de Antropología*, n.º 17, artículo 27.
- JONES, A. (2010). «Generando problemas. Las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino». *Revista Youkali*, n.º 11, pp. 46-54.
- KAUFMAN, M. (1995). *Los hombres, el feminismo, y las experiencias contradictorias del poder entre los hombres*. URL: <http://www.michael-kaufman.me/wp-content/uploads/2008/12/los-hombres-el-feminismo-y-las-experiencias-contradictorias-del-poder-entre-los-hombres.pdf>; consulta hecha el día 16/11/2020.
- KIMMEL, M. (1997). «Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina», en Valdes, T. y Olavarría, J. (eds.) *Masculinidades: poder y crisis*, Santiago de Chile: ISIS-FLACSO, Ediciones de las Mujeres, cap. 3, n.º 24, pp. 49-62.
- LACAN, J. (1958). «La significación del falo». *Escritos II*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 665-675.
- LLOYD, B. y DUVEEN, G. (2003). «Un análisis semiótico de las representaciones sociales de género» en Castorina, J.A. (comp.) *Representaciones sociales. Problemas teóricos y conocimientos infantiles*, Barcelona: Gedisa, pp. 38-52.
- MARTÍN JUEZ, F. (2002). *Contribuciones para una antropología del diseño*. Barcelona: Gedisa.
- MARTÍNEZ OLIVA, J. (2005). *El desaliento del Guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte de los 80 y 90*. Murcia: CedeAC.



- RIZO, M. (otoño 2006). «Conceptos para pensar lo urbano: el abordaje de la ciudad desde la identidad, el habitus y las representaciones sociales». *Bifurcaciones*, n.º 6. URL: <<http://www.bifurcaciones.cl/006/Rizo.htm>>. ISSN 0718-1132; consulta hecha el día 09/01/2017.
- SACHETTI, E. (2012). «Andreia y sus contrarios. Masculinidades plurales a través del arte». *AIBR, Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 7, n.º 3, pp. 361-394.
- SCOTT, J. (1986). «El género: una categoría útil para el análisis histórico», en Lamas, M. (comp.) *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, México: PUEG, pp. 256-302.
- ULF, H. (1986). *Exploración de la ciudad. Hacia una antropología urbana*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- WITTIG, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Egales.



UNA ESCULTURA INÉDITA DE SAN ROQUE DEL CÍRCULO DE BALDUQUE, RECUPERADA EN TENERIFE

José Cesáreo López Plasencia

Consejería de Educación y Universidades. Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife

j_cesareo@hotmail.com

RESUMEN

En este artículo estudiamos una escultura lignaria de san Roque de Montpellier que pertenece a la parroquia matriz de La Concepción, en Realejo Bajo, Los Realejos (Tenerife). La imagen, que fue venerada en el extinto convento franciscano de Santa Lucía, en el mismo municipio, ha sido recientemente restaurada, y sus grafismos permiten relacionarla con el arte de Roque de Balduque, célebre escultor y entallador flamenco, activo en Sevilla entre 1534 y 1561 y una de las figuras más destacadas de la escultura española del siglo XVI.

PALABRAS CLAVE: san Roque, Realejo Bajo, escultura, siglo XVI, Roque de Balduque.

AN UNKNOWN SCULPTURE OF SAINT ROCH, FROM BALDUQUE'S CIRCLE, RECOVERED IN TENERIFE

ABSTRACT

In this paper we study a wood sculpture representing Saint Roch of Montpellier that belongs to the parish church of The Immaculate Conception, in Realejo Bajo, Los Realejos (Tenerife). The religious effigy, which was venerated in the extinct Franciscan Convent of Saint Lucy, in the same town, has recently been restored. Its art features allow us to relate this simulacrum to the art of the well-known Flemish sculptor and woodcarver Roque de Balduque, who worked in Seville from 1534 to 1561 and is one of the most prominent figures in 16th-century Spanish sculpture.

KEYWORDS: Saint Roch, Realejo Bajo, sculpture, 16th century, Roque de Balduque.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2021.02.02>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 2; diciembre 2021, pp. 31-45; ISSN: e-2660-9142



1. LA ESCULTURA DE SAN ROQUE Y SU PROCEDENCIA

Recientemente se ha presentado una imagen que figura a san Roque (Montpellier, 1295-Voghera, 1327), en la parroquia matriz de La Concepción de Realejo Bajo (Tenerife) (fig. 1)¹. Se trata de una escultura realizada en madera policromada y estofada (80 cm.), sobre peana de madera en su color (29 x 12 cm.), que muestra al santo de Montpellier ataviado con el atuendo de peregrino, denominado *sarrocchino*, ya que no hemos de olvidar que el santo realizó peregrinaciones a Roma, Jerusalén y Santiago de Compostela. Por este motivo, el sagrado simulacro se nos presenta con túnica, capa corta, calzas (fig. 2) y tocado con sombrero de ala ancha (fig. 3). En su mano derecha porta el bordón de peregrino con la calabaza para el agua, mientras que con la mano izquierda levanta la túnica que permite ver en el muslo derecho el bubón pestilente o úlcera, signo de la peste que contrajo en la ciudad de Acquapendente (Lazio) cuando socorría a los apestados. En realidad, según relatan sus hagiógrafos, la úlcera de la enfermedad se localizaba en la ingle del peregrino, pero los artistas, por respeto o decencia, optaron por situarla en el muslo. Junto a su pierna izquierda se sitúa una figura infantil que señala la úlcera (fig. 4), talla que ocupa el lugar del ángel enfermero que lo suele acompañar en sus representaciones desde el siglo xv, ser angélico enviado por Dios para que le curase y confortara en el bosque de Piacenza o Plasencia, capital de la provincia homónima en la región de Emilia-Romaña, lugar al que acudió para morir en soledad y no contagiar a nadie (Interrán de Ayala 1782, pp. 348-350; Vorágine 1997, p. 954; Réau 1998, pp. 147-153; Torrico Lorenzo 2017, pp. 105-116). La pequeña escultura, al no haber sido efigiada con alas, cabe la posibilidad de identificarla con una alegoría del alma cristiana, que acompaña al santo en estos difíciles momentos de su vida. Asimismo, hemos de indicar que en esta figuración no se ha incluido el perro con el pan en sus fauces —muy frecuente en la iconografía de san Roque—, animal que alimentó cada día al santo cuando éste se retiró contagiado al referido bosque de Piacenza.

En cuanto a la procedencia de la obra, la misma, según señalara el Dr. Castro Brunetto en su inédita tesis doctoral sobre la iconografía franciscana en Canarias (Castro Brunetto 1993, p. 469), se localizaba en el «retablo de San Roque que pertenece a la Casa de Alzola», en el antiguo convento de franciscanos descalzos de Santa Lucía, en Los Realejos, estando flanqueada por las tallas de *San Pedro de Alcántara*, hoy en la parroquia del Apóstol Santiago de Los Realejos, y *Santa Teresa de Jesús*, efigie cuyo paradero actual desconocemos. Esta información figura en un inventario de los bienes conventuales, redactado en 1821 con motivo de la desamortización del cenobio realejero. Del referido documento se colige que el retablo de san Roque fue llevado a cabo por deseo del ilustre linaje de los Alzola, familia ligada al convento de Santa Lucía desde sus orígenes en 1610, al igual que al acontecer his-

¹ La escultura fue presentada y bendecida en la citada parroquia, el lunes 16-VIII-2021, memoria litúrgica de san Roque, por el Rvdo. D. Marcos Antonio García Luis-Moleiro, párroco de Realejo Bajo.



Fig. 1. Círculo de Roque de Balduque, *San Roque de Montpellier*, ca. 1560-1580, 80 cm., parroquia matriz de La Concepción, Realejo Bajo, Tenerife. [Foto: J. N. Rodríguez Hernández].

tórico, religioso y cultural de Realejo Bajo. No en vano, a principios del siglo xvii, Esteban del Hoyo Solórzano y Mesa y su esposa Jerónima de Ayala Jovel y Guzmán fueron los propietarios de la rica hacienda y ermita de la Virgen del Socorro, ubicada en la costa del pueblo, cuyos retratos como donantes, junto a los de sus hijos, figuran en la predela del retablo manierista del citado eremitorio mariano, que ellos habían fundado (Fernández de Béthencourt 1959, pp. 911-912; González y González 1997, pp. 24-34, láms. I-IV).

Precisamente, fue el citado caballero Esteban del Hoyo Solórzano y Mesa, capitán de Infantería Española, quien trajo y colocó la talla de su devoto *abogado* san Roque en el retablo que al santo de Montpellier había dedicado en la iglesia franciscana. La colocación de la imagen tuvo lugar entre 1610, año de fundación del convento, y 1619, puesto que en un codicilo, datado en Realejo Bajo el 19 de septiembre de ese último año, el donante de la talla indicó lo siguiente:

... se le diga en cada año perpetuamente una misa cantada en el convento del Señor San Francisco de este dicho lugar en el altar que a su costa tiene hecho, advocación del Señor San Roque, y a su advocación de en sus día y octavario [...] que tengo



Fig. 2. Círculo de Roque de Balduque, *San Roque de Montpellier* (detalle), parroquia matriz de La Concepción, Realejo Bajo, Tenerife. [Foto: parroquia de La Concepción].



Fig. 3. Círculo de Roque de Balduque, *San Roque de Montpellier* (detalle), parroquia matriz de La Concepción, Realejo Bajo, Tenerife. [Foto: J.C. López Plasencia].

puesto al Señor San Roque, mi abogado [...] y también les di el bulto del que está en el dicho altar.

Por otra parte, su hija Juana del Hoyo Solórzano y Ayala, en su testamento fechado el 25 de enero de 1639, declaró:

... que por cuanto el capitán Esteban del Hoyo, mi padre, y doña Jerónima de Ayala, mi madre, y yo, tenemos devoción al bienaventurado San Roque, al cual hicimos traer de bulto y le tenemos en un altar que hicimos en el convento de mi Padre San Francisco; el cual mandaron los dichos mis padres hacer [...] (Santana Rodríguez 2006, p. 58).

Una vez clausurado el convento a raíz de la desamortización, la talla pasó a un domicilio cercano al cenobio, no teniéndose información sobre la misma hasta que la feligresa doña Isabel Albelo Hernández (+ 2000), que había recibido la efigie de sus padres, la entregó al entonces párroco de Realejo Bajo, Rvdo. D. Ramón Padilla Brito, a comienzos de la década de los ochenta del pasado siglo xx. El sacerdote depositó la imagen, en precario estado de conservación (fig. 5), en dependencias de la casa parroquial, según se dio a conocer en el estudio dedicado al extinto convento franciscano (López Plasencia 2000, p. 144).

Posteriormente, en 2006, la talla figuró en el catálogo de la exposición «Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Cana-



Fig. 4. Círculo de Roque de Balduque, *San Roque de Montpellier* (detalle), parroquia matriz de La Concepción, Realejo Bajo, Tenerife. [Foto: J.N. Rodríguez Hernández].

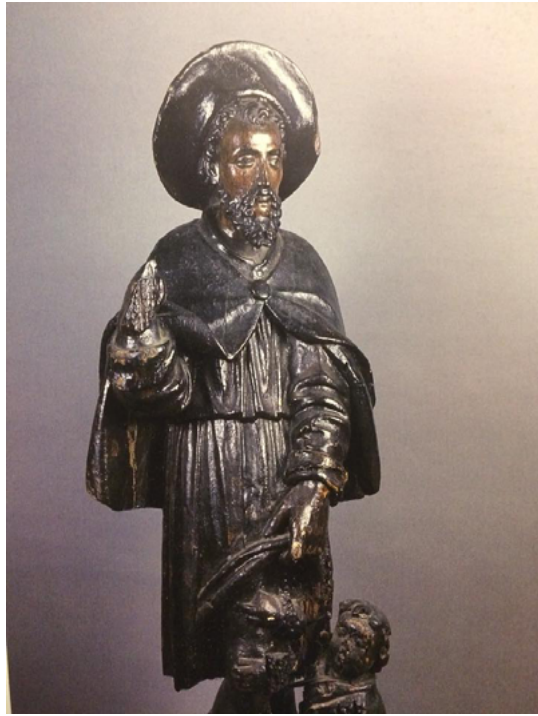


Fig. 5. Círculo de Roque de Balduque, *San Roque de Montpellier* (estado previo a la restauración), parroquia matriz de La Concepción, Realejo Bajo, Tenerife. [Foto: Parroquia de La Concepción].

rias», celebrada en la Villa y Puerto de Garachico², indicando el autor de la ficha catalográfica que la imagen se encontraba en la casa parroquial de La Concepción de Realejo Bajo, y que «es ahora cuando se da a conocer historiográficamente su existencia» (Hernández González 2006, p. 230). Nada más lejos de la realidad, puesto que, según se indicó en líneas precedentes, en el año 2000 ya se había informado de su presencia, procedencia y entrega al párroco de Realejo Bajo, referencia que no fue incluida por el autor en su texto.

² La escultura no pudo ser expuesta en la muestra de Garachico, ya que tuvo que ser desinsectada urgentemente debido a los xilófagos que la atacaban en aquel momento.

2. NOTAS SOBRE SU PROCESO DE RESTAURACIÓN-CONSERVACIÓN

Hace unos dos años, y merced a una subvención concedida por el Área de Cultura del Excmo. Cabildo de Tenerife, así como a los desvelos de la parroquia por su recuperación, la escultura fue retirada del templo para ser sometida a un proceso de restauración-conservación, labores que le fueron encomendadas a la restauradora-conservadora doña Patricia Padrón Sosa, licenciada en Bellas Artes y máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad Politécnica de Valencia. Esta profesional, tras la desinsectación de la talla y el profundo trabajo de limpieza llevado a cabo en la misma durante año y medio, ha logrado recuperar la policromía y los estofados en oro y plata que ennoblecen la efigie en su atuendo y carnación. Según han desvelado los estudios, la policromía original estaba oculta bajo trece capas de barniz, pintura y consolidantes, indicando la sexta capa que la escultura había sido repolicromada en el siglo XVIII, a base de motivos florales sobre fondo marrón. Esta segunda policromía ocultaba el estofado original en pan de oro y plata, éste último localizado en las mangas y calzas, y conservado en un 30%. Tras el proceso de limpieza, se procedió a estucar la escultura y a reintegrar la policromía. La reintegración cromática se realizó mediante la técnica del *rigatino*, a base de rayas muy finas, utilizándose acuarela para reintegrar el pan de plata. Según indicó la profesional, la policromía original se pudo recuperar sobre todo en la capa, que presentaba un mejor estado de conservación, al igual que el sombrero. Finalmente, la restauradora decidió dejar una zona como testigo, localizada en la túnica.

Por otra parte, fue necesaria la realización de algunas piezas lignarias desaparecidas, caso de la mano derecha del santo, el bordón, la calabaza y parte de la efigie del niño, cuyas piernas, al igual que la peana, habían desaparecido por acción de los insectos xilófagos. La zona inferior de la talla infantil, que había quedado hueca por los referidos insectos, se pudo reconstruir a partir del dibujo y las curvas que presenta su torso³.

3. UNA OBRA PROBABLE DEL CÍRCULO DE ROQUE DE BALDUQUE

Con respecto a su filiación artística, hemos de indicar que relacionar la obra con algún artista o taller en concreto, en principio, se convierte en tarea harto compleja, puesto que, según nos ha manifestado el Dr. Romero Torres⁴, la policromía actual no parece ser la original y los pliegados de la vestimenta parecen haber sido

³ El trabajo desarrollado en la efigie, durante dos años, fue explicado por la restauradora en la conferencia que dictó en la parroquia matriz de Realejo Bajo, el viernes 20-VIII-2021. Su intervención se encuentra disponible en <https://www.facebook.com/parroquiaconcepcion.losrealejos/videos/392803932190845> (consulta: 7-X-2021).

⁴ Información facilitada por el Dr. D. José Luis Romero Torres al autor de este texto, el jueves 12-VIII-2021.





Fig. 6. Taller de Malinas, *San Roque de Montpellier*, ca. 1520-1525, 73 cm., Museo Hof van Busleyden (n.º inv. OCMWB0003), Malinas, Bélgica [Foto: ©Museo Hof van Busleyden].

retallados. A esto hay que añadir que algunos elementos originales, como la mano derecha del santo y parte de la escultura del niño, se han perdido y han tenido que ser tallados de nuevo. Por estos motivos, en una primera visión de la talla tan solo podemos señalar que nos hallamos ante un simulacro que, debido a su rigidez un tanto arcaizante y otros grafismos, pudo haber salido de un obrador hispalense hacia la segunda mitad del Quinientos.

No obstante, al analizar más detenidamente la efigie, a nuestro juicio, la misma evoca en cierto modo la manera de laborar y los tipos iconográficos de ascendencia medieval del insigne maestro flamenco afincado en Sevilla Roque de Balduque (doc. 1534-1561), artista que —merced al uso de estampas de Alberto Dürero y Marco Antonio Raimondi, entre otros autores— supo combinar sabiamente el naturalismo gótico del norte de Europa durante la Baja Edad Media con las novedades que arribaron de la Italia renacentista (Estella 2019, p. 85), y que tiene el honor de ser considerado por la historiografía artística el fundador de la escuela sevillana





Fig. 7. Atribuido a Roque de Balduque, *Santa Cena*, 1554, parroquia de San Pedro Apóstol, Arcos de la Frontera, Cádiz [Foto: <https://mapio.net/pic/p-40104609/>].

de escultura⁵. Sus modelos, especialmente los de la Virgen con el Niño en brazos y el Crucificado (Roda Peña 2018, pp. 21-25), tuvieron gran arraigo en el antiguo Reino de Sevilla, y fueron difundidos por todo el territorio hispalense y ultramar, durante la segunda mitad del siglo XVI, por miembros vinculados a su importante obrador y otros seguidores que admiraron su estilo. Éste es el caso, entre otros, de Pedro de Heredia, Juan de Villalba o su discípulo más aventajado Juan Giralte (doc. 1561-1574), maestro también flamenco que finalizó los trabajos que el escultor de Hertogenbosch dejó inconclusos cuando acaeció su óbito, en marzo de 1561 (Estella 1975, p. 225; Palomero Páramo 1983, pp. 160-164; Gómez Sánchez 2006, pp. 74-78; Santos Márquez 2007, pp. 83-86; Recio Mir 2009, p. 105; Roda Peña 2018, p. 25; Rojas-Marcos González 2020, pp. 418-423).

Hemos de señalar que el año de la muerte de Balduque constituye, como ya se ha advertido, una fecha clave en la historia de la estatuaria hispalense, no en vano supuso el paso de la dicción plástica nórdica, plasmada por el escultor flamenco en su producción, a la *maniera* o fina estética de gusto italianizante –más concretamente florentina– de la que hicieron gala otros artífices con posterioridad, espe-

⁵ Para conocer la trayectoria del escultor y entallador se puede consultar, entre otros autores, a Gestoso y Pérez 1908, vol. III, p. 91-95; Floriano Cumbreño 1940-1941, pp. 85-95; Hernández Díaz 1944, II, 41-55 y 79-113; Estella 1975, pp. 225-242; Bernalles Ballesteros 1977a, pp. 349-371; Palomero Páramo 1983, pp. 134-159; Recio Mir 2009, pp. 100-106; Albaronedo Freire 2012, pp. 795-804; Santos Márquez 2017, pp. 393-404; Rojas-Marcos González 2020, pp. 407-425.



Fig. 8. Roque de Balduque, *Santa Cena*, 1558-1560, parroquia matriz de San Juan Bautista, Marchena, Sevilla [Foto: parroquia de San Juan Bautista].

cialmente el salmantino Juan Bautista Vázquez *el Viejo* (Roda Peña 2010, p. 275; González Begines 2021, pp. 14-15).

El tipo iconográfico del simulacro que analizamos, como ya hemos señalado, remite en última instancia a modelos quinientistas de la escuela germano-flamenca, que entroncan a su vez con la plástica bajomedieval, los cuales gozaron de gran aceptación entre la comitencia. En este sentido, es posible emparentar el modelo del *San Roque* de Los Realejos con diversas efigies salidas de los talleres de los antiguos Países Bajos, caso, entre otras muchas, de la talla anónima (73 cm.) salida de un taller de la floreciente ciudad de Malinas, antigua capital de los Países Bajos Borgoñones, hacia 1520-1525, la cual, hoy conservada en el malinense Museo Hof van Busleyden (n.º inv. OCMWB0003), procede de la capilla del Hospital de Nuestra Señora de Malinas (Halsema-Kubes 1971, pp. 183-188). La figuración, aunque muestra al terciario franciscano de Montpellier imberbe, lo representa también en una postura recta, tocado con el sombrero de peregrino, en *contrapposto*, acompañado del ángel carente de alas y con una expresión que combina tristeza y melancolía en sus grandes ojos (fig. 6).

En la escultura de Los Realejos, algunos estilemas como la postura recta del cuerpo, rota por la pierna derecha que flexiona y adelanta ligeramente, marcando un suave *contrapposto*; las vestiduras de verticales pliegues, que no hacen sino incrementar la esbeltez de la figura, recordando la estatuaría tardogótica de herencia borgoñona del francés Lorenzo Mercadante de Bretaña (doc. 1446-1468) (Laguna Paúl 2017, pp. 290-325); la talla de la cabeza, característica del comedio del Quinientos hispáense; el rostro ovalado, de progenie nórdica, con grandes ojos de expresión melancólica y cierta tristeza, nariz recta y boca pequeña; así como algunos rasgos perceptibles en el modelado del cabello y barba –también presentes en la manera de laborar de algunos escultores activos en la Castilla de la época– (Bernales Balleste-





Fig. 9. Atribuido a Roque de Balduque, *Lamentación sobre Cristo muerto*, ca. 1550, Colegiata de La Asunción, Osuna, Sevilla [Foto: archivo del autor].

ros 1977b, pp. 36-38; Torre Ruiz 1992, pp. 31-33; Porres Benavides 2018, pp. 317-340), hacen factible vincular el *San Roque* realejero a la plástica balduquiiana, cuyas resonancias llegaron al último tercio de la centuria quinientista.

En este sentido, resulta factible relacionar la talla realejera con algunas esculturas masculinas salidas de las gubias de Balduque o atribuidas con sólidos fundamentos estéticos a su gran obrador, obras que presentan varios de los estilemas antes referidos. Éste es el caso del tratamiento del cabello y la barba en las imágenes del Cristo y los apóstoles del relieve de la *Santa Cena*, de la parroquia de San Pedro Apóstol en Arcos de la Frontera (Cádiz) (fig. 7); en la obra homónima (1558-1560) incluida en el retablo de la capilla del sagrario de la parroquia matriz de San Juan Bautista, de Marchena (Sevilla) (fig. 8), o en la talla del *Simón de Cirene* tocado con sombrero que acompaña a *Nuestro Padre Jesús Cansado*, en el mismo templo marchenero, efigies que muestran plegados angulosos y gestos manieristas, recordando la plástica tardogótica (Ravé 2007, pp. 30-33; Hernández González 2011, p. 84). Asimismo, encontramos otras concomitancias estilísticas en las representaciones de los Santos Varones —plasmados como el santo de Los Realejos con ovalados rostros y nariz recta— que figuran en el relieve de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (ca. 1550) custodiado en el panteón ducal de la colegiata sevillana de la Asunción, en Osuna (fig. 9) (Palomero Páramo 1983, pp. 134-159; Rodríguez-Buzón 2012, p. 131; Santos Márquez 2017, p. 394) (fig.1); así como en la obra homónima que atribuida a Balduque, y procedente de la colección del pintor Luis Masriera, se conserva en el fondo del Institute of Old Masters Research de Madrid, datada hacia 1550 (fig. 10) (Parrado del Olmo 2019, pp. 334-337).



Fig. 10. Atribuido a Roque de Balduque, *Lamentación sobre Cristo muerto*, ca. 1550, 94 × 77 cm., Institute of Old Masters Research, Madrid [Foto: ©Institute of Old Masters Research].

4. CONCLUSIONES

A modo de conclusión del presente texto, hemos de señalar que no solo el patrimonio de la Villa de Los Realejos –lamentablemente muy mermado como consecuencia de la desamortización y los incendios que han asolado a sus edificios religiosos–, sino también el acervo cultural de Canarias, se enriquece con la recuperación de esta interesante escultura lignaria de san Roque de Montpellier. La misma, debido a sus rasgos, la hemos considerado labor hispalense de uno de los seguidores del flamenco Roque de Balduque, notable figura de la estatuaria hispánica, cuyo peculiar estilo es fruto de su origen nórdico y del poderoso influjo ejercido por la plástica italiana a través del manejo de las fuentes grabadas, especialmente las estampas de Marco Antonio Raimondi. Asimismo, la talla aquí analizada, que arroja una datación de hacia 1560-1580, constituye otra muestra del cuantioso y valioso conjunto de esculturas que, salido de los más afamados obradores sevillanos, arribó a estas



islas del Atlántico, pudiéndose añadir a la *Virgen de la Luz* conservada en el Museo de la catedral de La Laguna, hermosa Madonna datada en 1556 y relacionada también con el arte de Balduque (Rodríguez Morales 1999, p. 547)⁶.

ENVIADO: 29 de agosto de 2021; ACEPTADO: 24 de septiembre de 2021



⁶ No queremos concluir este texto sin agradecer al investigador D. José Luis Romero Torres, doctor en Historia del Arte, conservador de Patrimonio Histórico de la Junta de Andalucía y gran conocedor de la escultura andaluza, sus apreciaciones sobre la obra aquí estudiada; al Excmo. Cabildo de Tenerife, al Obispado de San Cristóbal de La Laguna y a la parroquia matriz de La Concepción de Realejo Bajo el gran interés mostrado por la recuperación y reposición al culto de esta interesante imagen del terciario franciscano de Montpellier; y al profesor D. José Nareme Rodríguez Hernández su amable colaboración, por haber realizado y cedido algunas de las fotografías que ilustran el presente estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBARDONEDO FREIRE, A. (2012). «El Calvario del Cabildo Bajo de la Casa Consistorial de Sevilla: una obra atribuible a Roque de Balduque». *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla, n. 24, t. 2, pp. 795-804.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1977a). «Esculturas de Roque Balduque y su círculo en Andalucía y América». *Anuario de Estudios Americanos*, Sevilla: CSIC, t. xxxiv, pp. 349-371.
- BERNALES BALLESTEROS, J. (1977b). «Esculturas del círculo de Roque de Balduque en Sevilla». *Actas del I Congreso Nacional de Historia del Arte (1977)*, Madrid: Comité Español de Historia del Arte, pp. 35-39.
- CASTRO BRUNETTO, C.J. (1993). *Iconografía franciscana en Canarias. Escultura y pintura*. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna (tesis doctoral inédita).
- ESTELLA, M. (1975). «Notas sobre escultura sevillana del siglo XVI». *Archivo Español de Arte*, Madrid: CSIC, t. XLVIII, n. 190, pp. 225-242.
- ESTELLA, M. (2019). «The integration of Italian Renaissance in Spanish sculpture», en Herrero Starkie, C. (ed.), *Treasures of Spanish Renaissance Sculpture. The origin of the Spanish manner*. Madrid: Institute of Old Masters Research, pp. 75-103.
- FERNÁNDEZ DE BÉTHENCOURT, F. (1959). *Nobiliario y Blason de Canarias*. San Cristóbal de La Laguna de Tenerife: Juan Régulo Editor, t. III.
- FLORIANO CUMBREÑO, A.C. (1940-1941). «El retablo de Santa María la Mayor de Cáceres». *BSAA*, Valladolid: Universidad de Valladolid, t. VII, pp. 85-95.
- GESTOSO Y PÉREZ, J. (1908). *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*. Sevilla: La Andalucía Moderna, vol. III.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, J.A. (2006). «Santiago de Pesquera y Juan Giralte en el Ayuntamiento de Sevilla (1541, 1571)». *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla, n. 19, pp. 67-83.
- GONZÁLEZ BEGINES, E.J. (2021). *La escultura sevillana entre los siglos XVI y XVII. El imaginero Blas Hernández Bello (c. 1560-1627)*. Granada: Comité Español de Historia del Arte.
- GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ, E. (1997). *La indumentaria en pinturas en Tenerife de los siglos XVI, XVII y XVIII*. San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna (tesis doctoral inédita).
- HALSEMA-KUBESH, W. (1971). «Een Mechelse H. Sebastiaan». *Bulletin van het Rijksmuseum*, Amsterdam: Rijksmuseum, n. 19, pp. 183-188.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. (1944). «Iconografía hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista». *Archivo Hispalense*, Sevilla: Diputación de Sevilla, t. II, n. 3-4, pp. 41-55 y 81-113.
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.J. (2006). «San Roque», en Pérez Morera, J. (comisario), *Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, pp. 230-231, cat. 66 [catálogo de la exposición homónima].
- HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, S. (2011). «Retablo sacramental», en Ramos Suárez, M.A. (comisario), *Tantum Ergo Sacramentum. Fe, Arte y Cultura en Marchena*. Sevilla: Parroquia Matriz de San Juan Bautista-Diputación de Sevilla, p. 84 [catálogo de la exposición homónima].
- INTERIÁN DE AYALA, F.J. (1782). *El pintor christiano, y erudito, o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar, y esculpir las Imágenes Sagradas*. Madrid: Joaquín Ibarra, t. II.



- LAGUNA PÁUL, T. (2017). «Lorenzo Mercadante de Bretaña (documentado 1446-1468)», en Lechuga Jiménez, C. (ed.), *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz. El ciclo humanista. Desde el último Gótico al fin del Barroco*. A Coruña: Ediciones Comunitarias, pp. 290-325.
- LÓPEZ PLASENCIA, J.C. (2000). «A propósito del V Centenario de San Pedro de Alcántara (1499-1999). La advocación mariana de Los Afligidos y los franciscanos descalzos de Santa Lucía en la historia religiosa de la Villa de Los Realejos». *Revista de Historia Canaria*, San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, n. 182, pp. 127-166.
- PALOMER PÁRAMO, J. (1983). *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- PARRADO DEL OLMO, J.M. (2019). «Roque de Balduque. Lamentation on the Dead Christ», en Herero Starkie, C. (ed.), *Treasures of Spanish Renaissance Sculpture. The origin of the Spanish manner*. Madrid: Institute of Old Masters Research, pp. 334-337.
- PORRES BENAVIDES, J. (2018). «A propósito de un nuevo San Juan Bautista atribuido a Roque Balduque». *Trocadero. Revista de historia moderna y contemporánea*, Cádiz: Universidad de Cádiz, n. 30, pp. 317-340.
- RAVÉ, J.L. (2007). *La Parroquia de San Juan Bautista de Marchena*. Sevilla: Codexsa.
- RÉAU, L. (1998). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la P a la Z. Repertorios*. Barcelona: Serbal, t. 2, vol. 5.
- RECIO MIR, A. (2009). «La versatilidad del Renacimiento: variedad material, icónica, tipológica y funcional», en Halcón, F., Herrera, F. y Recio, A., *El retablo sevillano. Desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Diputación de Sevilla-Real Maestranza de Caballería-Fundación Cajazol, pp. 69-126.
- RODA PEÑA, J. (2010). «La escultura sevillana a finales del Renacimiento y en los umbrales del Naturalismo», en Gila Medina, L. (coord.), *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, pp. 273-306.
- RODA PEÑA, J. (2018). «Desde Jorge Fernández a Juan de Mesa: un siglo de crucificados en la escultura sevillana», en Dobado Fernández, P.J. (coord.), *Martínez Montañés y el Cristo de los Desamparados. Entre Pablo de Rojas y Juan de Mesa*. Sevilla: Samarcanda, pp. 11-47.
- RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M. (2012). *La Colegiata de Osuna*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- RODRÍGUEZ MORALES, C. (1999). «La Virgen de la Luz de la Catedral de La Laguna (Tenerife) en el arte sevillano del siglo XVI». *Anuario de Estudios Atlánticos*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, n. 45, pp. 531-551.
- ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, J. (2020). «Flandes-Sevilla-Lima: Roque de Balduque (+1561) y la expansión de sus modelos iconográficos en el mundo hispánico», en Parada López de Corselas, M. y Palacios Méndez, L.M.^a (eds.), *Arte y globalización en el mundo hispánico de los siglos XV al XVII*. Granada: Universidad de Granada, pp. 407-425.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L. (2006). «La huella de San Roque en Tenerife. El Santo de *lo nuevo*», en Pérez Morera, J. (comisario), *Roque de Montpellier. Iconografía de los santos protectores de la peste en Canarias*. Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias, pp. 49-68 [catálogo de la exposición homónima].
- SANTOS MÁRQUEZ, A.J. (2007). «Un retablo del entallador Juan Giralte y el pintor Juan de Zamora». *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Universidad de Sevilla, n. 20, pp. 81-94.

- SANTOS MÁRQUEZ, A.J. (2017). «Sobre el escultor Roque de Balduque y sus trabajos para el IV conde de Ureña, don Juan Téllez Girón». *Archivo Hispalense*, Sevilla: Diputación de Sevilla, t. c, n. 303-305, pp. 393-404.
- TORRE RUIZ, M.F. (1992). «Una probable obra de Roque Balduque». *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, n. 4, pp. 31-33.
- TORRICO LORENZO, I. (2017). «San Roque, el peregrino antipestífero de Montpellier». *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, vol. ix, n. 18, pp. 105-116.
- VORÁGINE S. de la (1997). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Forma.



EL BORRADO EN LA PINTURA CONCEPTUAL. DE LA ICONOGRAFÍA DE DÁNAE A LA DE SÉMELE EN HILARIO BRAVO

Angélica García-Manso
Universidad de Extremadura
angelicamanso@hotmail.es

RESUMEN

Dentro de los planteamientos conceptuales que definen la estética del pintor Hilario Bravo, la transformación de una obra constituye una respuesta normalizada en el arte del siglo xx. Ahora bien, en pocas ocasiones la radicalidad de la transmutación provoca que la obra cambie de título y de sentido de forma absoluta. Sucede con *Flammae*, obra del año 2014 dentro de una serie dedicada a la relación entre la llama, el pensamiento y el acto de creación, que en 2017 se transforma en *Sémele*, en unos momentos donde lo que prima en el artista es la búsqueda del catasterismo como proyección última del fuego. Ello posee implicaciones hermenéuticas clave, tanto desde una perspectiva mitológica como desde la iconografía de la tradición cristiana, pero, sobre todo, da cumplimiento al sentido de la obra: una pintura sobre el proceso creativo que deriva en reflexión sobre la inmanencia de la propia obra.

PALABRAS CLAVE: Hilario Bravo, borrado, pintura conceptual, mitología clásica, iconografía cristiana.

ERASURE IN CONCEPTUAL PAINTING.
FROM THE ICONOGRAPHY OF DANAE TO THAT OF SEMELE IN HILARIO BRAVO

ABSTRACT

Within the conceptual approaches that define the aesthetics of the painter Hilario Bravo, the transformation of a work is a standard response in 20th-century art. On a few occasions, however, the radical nature of the transmutation causes the work to change its title and meaning completely. This is the case with *Flammae*, a work from 2014 in a series dedicated to the relationship between flame, thought and the act of creation, which in 2017 is transformed into *Semele*, at a time when the artist's main concern is the search for cathasterism as the ultimate projection of fire. This has key hermeneutical implications, both from a mythological perspective and from the iconography of the Christian tradition, but, above all, it fulfils the meaning of the work: a painting about the creative process that leads to a reflection on the immanence of the work.

KEYWORDS: Hilario Bravo, Erasure, Conceptual Painting, Classical Mythology, Christian Iconography.



1. INTRODUCCIÓN: BREVE CONTEXTUALIZACIÓN DEL BORRADO EN LA PINTURA CONTEMPORÁNEA

En la historia del arte, los motivos de reelaboración, reciclaje, reutilización, enmienda, tachado, destrucción, etcétera, aparecen asociados de forma natural a la propia realización artística y se pueden aducir ejemplos de borrado desde sus mismos orígenes, desde el arte prehistórico. No ha sido hasta el pasado siglo xx cuando se ha llevado a cabo una reflexión profunda sobre tales procesos, que ha permitido un desglose contextual y conceptual de estos (Mora 2016). En efecto, en lo que se refiere a una perspectiva contextual y por señalar únicamente dos ejemplos, a la motivación estética (o de imposibilidad de hacer corresponder la idea y su ejecución) se añaden otras de índole política, que abarcan desde la censura, la autocensura e incluso, cuando se interviene al margen del creador, de la apropiación de autoría y de la *damnatio memoriae*. Desde una perspectiva específicamente conceptual, y de nuevo por recoger únicamente dos situaciones, es posible descubrir la voluntad expresa del artista al respecto, sea por proponer como parte de su reflexión estética la destrucción de la obra, sea por propugnar un diálogo de una obra en continua reelaboración y transformación hasta su fijación como palimpsesto (Genette 1989). Y es que, aunque el concepto de *emendatio* como borrado proceda de la crítica textual, su aplicación a la obra artística implica una relectura e interpretación no del resultado final, sino del propio proceso de cambio; de ahí que se puedan emplear como sinónimos.

Así, en numerosas ocasiones, las técnicas espectrométricas con rayos X, ultravioletas e infrarrojos contemporáneas revelan, a través de fotografías fluorescentes (Juanes y Roldán 2008), ese diálogo entre creador y creación en la pintura consagrada en la historia del arte; no obstante, y de forma llamativa, en la pintura más contemporánea se integra y se expresa en la obra el proceso de creación sin necesidad de una cirugía no invasiva posterior. Los ejemplos son numerosos: pintores como Miró, Tàpies o Vostell –por señalar tres casos íntimamente relacionados con España y, de alguna manera, también con la obra de Hilario Bravo– reflejan una relación casi física con el proceso de reelaboración y transformación de creaciones que se ven de esta manera enriquecidas tanto formal como hermenéuticamente y dan lugar al concepto general de «obra abierta» establecido por Umberto Eco (Eco 1984). No es casual que los tres artistas mencionados establecieran –desde perspectivas estéticas distintas, ciertamente– una reflexión profunda sobre el *collage* como manifestación modélica del palimpsesto pictórico y del diálogo entre autor y obra, desde el Miró que abdicó de la pintura o desde el informalismo orgánico de Tàpies, y que, en el caso de Wolf Vostell, llega a expresarse de manera inversa como «*décollage*».

Stricto sensu, ninguno de los creadores citados como ejemplo se inscribe en el movimiento conceptual (Morgan 2003). Ello resulta importante por cuanto, en líneas generales, sus obras establecen una lectura acumulativa, de acuerdo con la cual los cambios y variaciones añaden claves interpretativas a la creación sin que varíe sustancialmente su sentido (Panofski 1986). No sucede lo mismo en el caso de obras conceptuales, donde, casi por definición, la transformación impone un cambio de significado.





Fig. 1. Hilario Bravo, *Flammae*, 2014, 162x195. Obra destruida por el artista.
Reproducción con permiso del pintor.

La trayectoria creativa de Hilario Bravo (Cáceres, 1955) se inscribe en líneas generales en la estética conceptual (Lozano Bartolozzi 2008a, 2008b; García Manso y Tovar 2020), mediante la que impone un esfuerzo de comprensión, cuyas claves de lectura el propio artista suele facilitar al organizar sus creaciones en series. No es este el lugar indicado para desglosar las diferentes facetas del trabajo artístico de Hilario Bravo, que se encuentran reunidas en su blog hilario-bravo.blogspot.com, ni la repercusión académica que su obra ha generado (Bravo 2014), así como las colecciones públicas y privadas en las que se incluyen sus creaciones. Aun así, se hace preciso señalar cómo, una vez superada su etapa de iniciación en el entorno artístico del País Vasco entre los años setenta y ochenta del pasado siglo, su producción pictórica posee prácticamente desde sus orígenes una doble impronta: de un lado, su inspiración en textos de índole antropológica, en mitos y leyendas; de otro, su correlación con la sensualidad femenina. Derivadas de esa doble impronta, sus series articulan una gramática con elementos procedentes de grafías de escritura como pictogramas (pinturas rupestres, runas, formas de diferentes alfabetos, etcétera) y elementos temáticos relacionados con la naturaleza, como, entre otros, los ríos, el fuego o el firmamento. Dicha gramática se sitúa en lugares como Roma, México y, de forma destacada, Extremadura, como jalones de su propia peripecia vital. El pintor también articula esa gramática en torno a referentes literarios universales, entre los que se cuentan Catulo, Virgilio o Dante, por citar únicamente tres.





Fig. 2. Hilario Bravo, *Sémele*, 2017, 162×195. Colección particular del artista. Reproducción con permiso del pintor.

De acuerdo con ello, entre las series pictóricas más recientes del pintor se cuenta *Las paredes de la idea / Cabezas* (2014), en la que, en líneas generales, se plasma la reminiscencia de la cueva platónica que evoca la cavidad craneal y en la que el fuego ilumina el interior del cerebro (Fernández Campón 2014). Se trata de una serie de la que, a partir de la noción de fuego, surge la serie *Constelaciones* (2016), donde Bravo experimenta con la idea de firmamento como una llama exterior que define lo humano. Como gozne entre ambas series, entre *Las paredes de la idea* y *Constelaciones*, Bravo ha propuesto una obra que pertenece a las dos de forma simultánea. Se trata de *Flammae* (2014; acrílico, óleo, carboncillo, pan de oro y *collage* sobre tela) y, a la vez, de *Sémele* (2017; acrílico, óleo, carboncillo, pan de oro y *collage* sobre tela), pues, en realidad, el cuadro es el mismo (en colección particular). Es decir, *Flammae* ha evolucionado hacia *Sémele* a partir de un proceso de alteración que, antes de proceder a detallarlo en el próximo epígrafe, básicamente ha consistido en velar los motivos figurativos más evidentes para, una vez anulados, generar una nueva interpretación de la pintura, si bien a partir de una especie de combustión interna, del propio fuego generado por la lectura conceptual de la pintura.

Recientemente, García-Manso (García-Manso 2021) ha estudiado la sintaxis iconográfica de *Flammae*, a partir de la fusión de dos referentes: uno pagano, inspirado en la figura mitológica de Dánae y en la tradición pictórica asociada al relato, fundamentalmente en Tiziano, Rubens y Tintoretto (Maffre 1986), y otro cristiano, donde la celebración de Pentecostés se hace presente en el lienzo a partir

de una iconografía cuyo referente de más relieve es la conocida pintura de El Greco (*Pentecostés*, 1600, Museo del Prado, Madrid). Tanto a propósito de Dánae como en relación con Pentecostés, la lluvia, sea de fuego o de oro, constituye el elemento primordial por intervención de una divinidad, sea pagana, como Júpiter/Zeus, sea el dios cristiano.

Por lo demás, la referencia mitológica alude a momentos de engendramiento, se trate de Perseo, hijo de Dánae, o de Dionisos/Baco en lo que concierne a Sémele, lo cual facilita la transición de la obra, más si cabe cuando se utiliza el fuego como intermediario, elemento omnipresente en el conjunto de la serie *Las paredes de la idea / Cabezas*, y, por descontado, en la celebración cristiana de Pentecostés y en la propia figura mitológica de Sémele, que da título a la pintura en su fase última.

2. ANÁLISIS DE LA TRANSFORMACIÓN FIGURATIVA Y CONCEPTUAL DE *FLAMMAE* A *SÉMELE*

La mutación de *Flammae* en *Sémele* implica unos cambios figurativos que afectan fundamentalmente a tres aspectos: las figuras de las lucernas-vulva, las figuras de los rostros y, en tercer lugar, los elementos alfabéticos. Así, en lo que se refiere a la primera alteración, en la nueva pintura las tres lucernas-vulvas aparecen tapadas con retales, en una especie de *patchwork* de cortes rectangulares rectos, de manera que, en realidad, desaparecen como formas que han sido censuradas. También los rostros del centro de la imagen han desaparecido, emborronados como con una cubierta de un capullo u ovillo informe. La estrella que fundía sus frentes se ha transformado en el dibujo *naïfy* a la manera de un tachón para formar una especie de cometa. En la parte inferior, el trazo se ha multiplicado en una especie de ondas que parecen recrear flujos líquidos, conforme un motivo y una forma de trazo habituales en la poética de Hilario Bravo, sobre todo la relacionada con las aguas, como sucede en la serie de grabados *Driada. La ninfa sedienta* (2007) (García-Manso 2008).

En fin, la parte alfabética también ha sido objeto de una fuerte transmutación, que va desde la palabra «flammae» a la expresión «Est cometa», a la que se añade, supraescrita sobre la cubierta de la tercera vulva la palabra, el sustantivo «Sémele»; de tal forma que se ha avanzado textualmente desde la llama de fuego hacia la declaración de que «aparece un cometa» al que se dota de nombre propio. El conjunto refleja un fuerte proceso de eliminación, del que se salva el camino formado por los puntos de pan de oro que caen diagonalmente ocupando la parte derecha de la obra. Apenas quedan restos figurativos, excepción hecha de las líneas que evocan un cometa y los manantios inferiores.

No obstante, los elementos mantienen la impronta estética del pintor, a pesar de los parches y las manchas. Así, según hemos indicado, los flujos de la parte inferior remiten a la creación de las ninfas de los ríos, en tanto en la parte superior la estrella plantea una línea de trabajo que ocupará al pintor en la incipiente serie *Constelaciones*, a la que ya pertenece *Sémele*.

Según quedó establecido en el estudio de García-Manso (2021), *Flammae* superpone conceptualmente dos relatos, uno mitológico de procedencia clásica o,





Fig. 3. Diego Velázquez, *La adoración de los Reyes Magos*, 1619, 204x126,5, Museo del Prado, Madrid. Imagen de uso libre.

por así decir, de inspiración pagana; y otro de clave religiosa cristiana, los cuales aparecen sintetizados o fundidos. Lo mismo sucede con *Sémele*, que mantiene la presencia del doble relato, mitológico y religioso. Así, la narración mitológica acerca de Dafne fecundada por la lluvia dorada que late en la pintura de Bravo en los puntos brillantes que caen conforme a una iconografía suficientemente contrastada en la historia del arte se transforma en el de una Sémele, también fecundada, que fue carbonizada por el rayo del mismo Zeus, a quien esta quiso ver en todo su poder, lo cual la abrasó.

En lo que a la clave cristiana se refiere, las lenguas de fuego de Pentecostés de *Flammae* se transmutan en una *sui generis* Natividad en *Sémele*, en la que los recángulos evocan las figuras tradicionales en un Nacimiento, como pueden ser los tres magos de Oriente, guiados por el cometa, que descubren el ovillo de pañales que cubre al niño; entre las dádivas de los magos, el oro en las monedas, el incienso y la mirra en las manchas oscuras y en el líquido que mana (Réau 2002). Una pintura que puede ser objeto de contraste a este respecto es *La adoración de los Reyes Magos*, de Velázquez (1619; Museo del Prado, Madrid), sobre todo en lo que se refiere a la figura del niño, ya no recién nacido y colocado en marcada verticalidad, con una disposición de volúmenes concomitante con la que ofrece Hilario Bravo. Además, el fondo atmosférico, con un resplandor de atardecer en un fuerte contraste oscuro, con nubosidad, está presente en la parte superior de la pintura conceptual. De hecho,

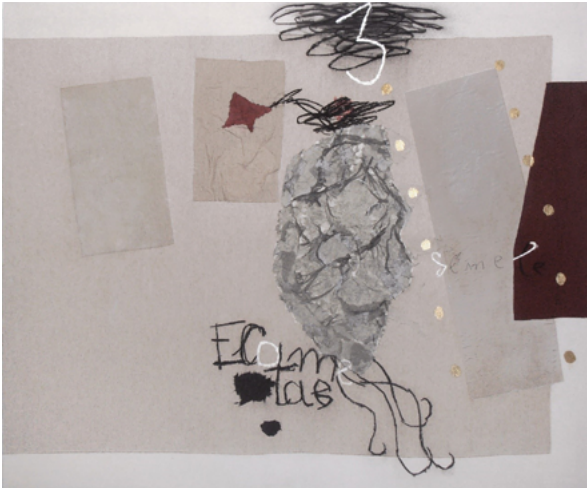


Fig. 3 bis. Comparación sinóptica entre *Sémele*, de H. Bravo, y *La adoración de los Reyes Magos*, de D. Velázquez.

por señalar algunos ecos: la mínima ondulación resplandeciente que abre las nubes al fondo aparece en Velázquez y su giro está presente en la línea del cometa en Bravo. De igual forma se puede descubrir una alusión en la tela azul del rey mago arrodillado en el primer plano de la obra velazqueña y los manantíos en *Sémele*.

En fin, *Sémele* también estaba embarazada en el momento en que se manifiesta Júpiter ante ella; al cabo, nacerá una divinidad tan señalada como Dionisos a través del injerto que el padre de los dioses olímpicos hace del feto en su pierna una vez que ella resultó calcinada. En otras palabras, el relato también responde al de una natividad, aunque esta sea *sui generis*. De hecho, el revoltijo del centro de la pintura no deja de evocar una pierna hinchada como un vientre a punto de dar a luz. Al tiempo, se produce un catasterismo o ascenso a las estrellas de *Sémele* a manos de su hijo Dionisos, según relata una de las fuentes textuales más importantes del mito, la de la *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro (3.38) (Apolodoro [Pseudo-Apolodoro] 1987).

De cualquier forma, la iconografía asociada a *Sémele* no aparece del todo definida en la tradición pictórica (Kossatz-Deissmann 1994), pues entra en colisión con la idea de deslumbramiento presente, por ejemplo, en el relato mítico de Psique (mito que, a pesar de proceder de una elaboración literaria, en la historia del arte ha generado una atención propia con un calibre semejante al de otros mitos grecolatinos). De hecho, el icono central remite tanto al rayo de Zeus como a la figura de Dionisos; incluso en *Jupiter et Semélé*, de Gustave Moreau (1895, Musée National Gustave Moreau, París), el relato mitológico se presenta como una especie de retablo cristiano. No obstante, el elemento central viene dado por el momento de la revelación, del desvelamiento, y para ello se procede iconográficamente a partir de



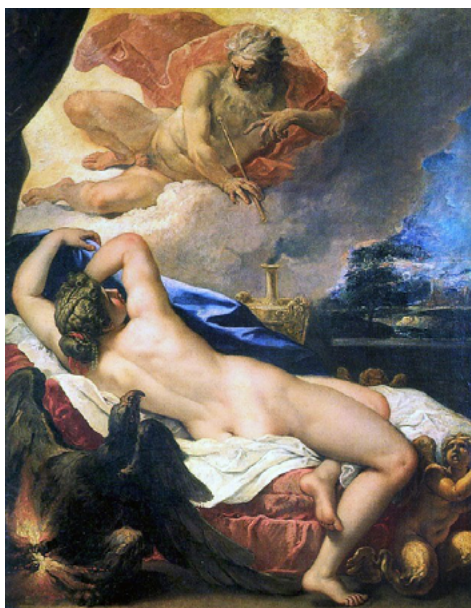


Fig. 4. Sebastiano Ricci, *Giove e Semele*, 1695, 191x151, Galleri degli Uffizi, Firenze. Imagen de uso libre.

la nube oscura, desde la que surge y de la que resalta el resplandor mortal del padre de los dioses. Es el juego de contraste entre oscuridad y luz el que se presenta en pinturas como las que dedican a Semele pintores clásicos como Rubens (*Jupiter et Semélé*, 1636, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles) o Sebastiano Ricci (*Giove e Semele*, 1695, Galleri degli Uffizi, Firenze), entre otros. De esta manera, Hilario Bravo, al mantener la figura geométrica de la derecha, conserva como nube lo que en el mito de Dánae era el cortinaje del dosel del lecho que enmarcaba la caída de la lluvia dorada, en tanto el nivel superior mantiene la aparición de la divinidad que resplandece entre nubarrones y claroscuros.

3. CONCLUSIÓN: LA TRANSFORMACIÓN CONCEPTUAL QUE IMPLICA SÉMELE

¿Por qué evoluciona *Flammae* en concreto y no otras pinturas de la misma serie de *Las paredes de la idea / Cabezas*? No es habitual en la trayectoria de Hilario Bravo que, una vez expuesta una obra, esta sirva como respaldo de una nueva creación de cariz diferente. Cosa distinta es que los cambios se produzcan dentro de la propia pintura, como sucede, por poner un par de ejemplos, con las soluciones alfabéticas, presentes también en la evolución de *Flammae*, según hemos visto. Sucede en uno de los grabados de la serie *Dríada. La ninfa sedienta* (2007) antes

citada. En dicho grabado, la palabra «Tajo», con la letra «a», aparece reescrita para transformarse en «e», conforme el nombre del río en lengua portuguesa, dado que este cambia de país (García-Manso 2008); sucede en la misma serie de *Las paredes de la idea / Cabezas*, en la pintura *Fontis patet* (2014), con un juego morfosintáctico sobre la expresión en lengua latina, escrita como «Fons patet» o como «Fontis patet» (García-Manso y Tovar 2020).

Pero, tal como se ha analizado en los epígrafes previos, la mutación de *Flammae* a *Sémele* deviene radical, pues no solo implica la destrucción de una obra previa, sino su reinterpretación y renacimiento consiguiente. De esta forma, puede existir un motivo conceptual de fondo. Y es que en la transformación se descubre una expresión lógica interna: Sémele es destruida por el fuego al igual que lo es simbólicamente la pintura matriz, cuyo título es elocuente al respecto, *Flammae*. De esta forma, parece darse una especie de cumplimiento socrático, de acuerdo con el que el sentido de una acción se descubre en su realización plena: una obra sobre el fuego adquiere trascendencia si es simbólicamente destruida por este una vez consumado su sentido. A este respecto, Hilario Bravo elige una de las pinturas más ricas o sugerentes de la serie *Las paredes de la idea / Cabezas*, para la que propugna no solo el velado, sino una especie de retorno a un estado de larva, de capullo, que ocupa el centro de la obra. En otras palabras, con la transformación se establece una especie de retorno al pasado, una inversión temporal que incluso puede ser de cariz cosmogónico (pues la nueva serie se refiere a las *Constelaciones* y, por ende, al universo), a un estado embrionario previo a la primera pintura. Ello da lugar a una última paradoja conceptual: el pintor propone no solamente un proceso de autocensura, sino, sobre todo, un viaje a formas y geometrías básicas que hace coincidir con su etapa de madurez creativa. En fin, de alguna manera el pintor queda preñado de Dionisos antes del deslumbramiento que le ha provocado *Flammae* y lleva a cabo un particular ajuste de cuentas consigo mismo al borrar la obra.

ENVIADO: 12 de septiembre de 2021; ACEPTADO: 2 de octubre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- APOLODORO [Pseudo-Apolodoro]. (1987). *Biblioteca mitológica* (edición y traducción de José Calderón Felices). Madrid: Akal.
- BRAVO, H. (2014). *Las paredes de la idea. Notas en la niebla. Blog* [Internet]. Disponible en <http://hilaribravo.blogspot.com/2014/02/>; consulta hecha el día 15/03/2021.
- ECO, U. (1984). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- FERNÁNDEZ CAMPÓN, M.A. (2014). *Hilario Bravo. Cabezas. Las paredes de la idea. Catálogo*. Pamplona/Cáceres: Ayuntamiento de Pamplona / Diputación Provincial de Cáceres.
- GARCÍA-MANSO, A. (2008). «Dríada 2007: Reflexiones en torno a la Ninfa Sedienta de Hilario Bravo». *Ars et Sapientia*. 25:61-69.
- GARCÍA-MANSO, A. (2021). «El Pentecostés pagano de Hilario Bravo». *Eviterna* [Internet]. 9:34-48. Disponible en <https://doi.org/10.24310/Eviternare.vi9.11129>; consulta hecha el día 12/04/2021.
- GARCÍA-MANSO, A., TOVAR PAZ, F.J. (2020). «Filología y pintura conceptual: Análisis de dos obras de Hilario Bravo». *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética* [Internet]. 18:134-147. Disponible en <https://doi.org/10.6018/cartaphilus.441801>; consulta hecha el día 24/03/2021.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- JUANES, D., ROLDÁN, C. (2008). «Fluorescencia de Rayos-X mediante equipo portátil aplicada al estudio y conservación del patrimonio cultural», en Calderón, T., Del Egado, M., editores, *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 140-151.
- KOSSATZ-DEISSMANN, A. (1994). *Sub voce Semele*, en Linant de Bellefonds, P., Müller, P., editores. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 7. Basel/München: Artemis. pp. 718-726.
- LOZANO BARTOLOZZI, M.M. (ed.) (2008a). *Plástica extremeña*. Badajoz: Fundación Caja Badajoz.
- LOZANO BARTOLOZZI, M.M. et al. (2008b). *El pulso del arte contemporáneo. Artistas de la colección de la Asamblea de Extremadura*. Mérida: Asamblea de Extremadura.
- MAFFRE, J.J. (1986). *Sub voce Danae*. En: Augé, C., Müller, P., editores. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 3. Basel/München: Artemis. pp. 325-357.
- MORA SUÁREZ-VARELA, V.L. (2016). «Del arte nihilista a la literatura tachada: Tachones, borraduras y reescrituras colectivas», en Durante Asensio, I., García Alarcón, A., Hernández Navarro, M.A. editores, *Contratiempos. Gramáticas de la contemporaneidad en el arte reciente*. Murcia: Cendeac. pp. 101-120.
- MORGAN, R.C. (2003). *Del arte a la idea: Ensayos sobre Arte Conceptual*. Madrid: Akal.
- PANOFSKI, E. (1986). *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- RÉAU, L. 2002. *Iconografía del arte cristiano*, vol. 2. Barcelona: Serbal.



NUEVOS DATOS PARA LA BIOGRAFÍA DE JUAN DE OCHOA, MAESTRO CANTERO CORDOBÉS DEL QUINIENTOS

Juan Luque Carrillo
Universidad de Córdoba
juanluque317@gmail.com

RESUMEN

Juan de Ochoa Méndez fue un destacado arquitecto cordobés de la segunda mitad del siglo XVI. Su impronta y su particular lenguaje constructivo se adscriben dentro de la corriente clasicista española de finales del Quinientos, a la *maniera italiana*, que depuró la tradición renacentista y sentó las bases del futuro estilo barroco durante los primeros años del siglo XVII. Su prolífica trayectoria profesional al servicio de las principales instituciones religiosas y civiles de la Córdoba del momento ha sido recientemente reconstruida gracias a las numerosas referencias y datos documentales extraídos de los principales archivos cordobeses, particularmente del Histórico Provincial.

PALABRAS CLAVE: Juan de Ochoa, arquitectura del Renacimiento, cantería, siglo XVI, Córdoba.

NEW DATA FOR THE BIOGRAPHY OF JUAN DE OCHOA, CORDOVAN STONEWORK MASTER OF THE 16TH CENTURY

ABSTRACT

Juan de Ochoa Méndez was a prominent Cordovan architect who worked in the second half of the 16th Century. His style and particular constructive language fall within the Spanish classicist current of the late 1500s, according to the *maniera italiana*, which refined the Renaissance tradition and set the foundations for the future baroque style during the first years of the 17th Century. His prolific professional career at the service of the main religious and civil institutions of Córdoba at the time, has recently been reconstructed thanks to the numerous references and documentary data extracted from the main Cordovan archives and particularly the Historical-Provincial Archive.

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



1. INTRODUCCIÓN

Una de las figuras más sobresalientes de la arquitectura cordobesa del siglo XVI es Juan de Ochoa. Su personalidad artística está ligada a la corriente clasicista de influencia italiana que, en el contexto de la Andalucía Occidental, tuvo una especial proyección durante las décadas finales de la centuria, particularmente en el ámbito religioso y en algunas construcciones –públicas y privadas– patrocinadas por las principales élites sociales e instituciones civiles. Su proyección arquitectónica, sin embargo, ha sido revisada recientemente y narrada en el trabajo *El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606* (Luque 2020), donde se ofrece la biografía del personaje y un catálogo de su obra, tanto religiosa como civil, fruto de la labor de vaciado documental en los principales archivos de la ciudad, donde se han encontrado numerosas referencias y datos de particular interés.

Estimulado por las corrientes humanistas de mediados del siglo XVI, este maestro aseguró la continuación de los talleres de cantería existentes desde el final de la Edad Media en Córdoba, renovados ahora oportunamente con nuevos elementos formales y soluciones constructivas que marcaron el cambio definitivo de la anterior tradición arquitectónica medieval a las nuevas propuestas modernas. Su vida y su trayectoria profesional pueden considerarse un reflejo del característico *modus vivendi* de la mayoría de los maestros canteros que protagonizaron la transición del arte del Quinientos al del siglo XVII, con una particular participación en el ámbito religioso, si bien en la actualidad gran parte de su producción ha desaparecido a consecuencia de las abundantes reformas en los templos durante los últimos siglos, o bien sus destrucciones totales cuando las exigencias diocesanas lo estimaron necesario.

El objetivo de este artículo es sintetizar todas las aportaciones recientemente descubiertas para facilitar el conocimiento del arquitecto, incluyendo algunos datos novedosos que completan su perfil tanto humano como profesional, y rectificar ciertos errores historiográficos planteados en la bibliografía de finales del siglo pasado.

2. NOTICIAS DE LA INFANCIA

Juan de Ochoa nació en Córdoba en 1554 en el seno de una familia ligada al arte de la cantería. Sus padres eran Martín de Ochoa, cantero de profesión, y Ana Méndez. Su bautizo se celebró el día 27 de diciembre del mismo año en la parroquia de El Sagrario de la catedral cordobesa, siendo apadrinado por los canónigos Melchor de Pineda y Cristóbal de Mesa, y por las religiosas María y Francisca de Valenzuela, que vivían en la casa-beaterio del Espíritu Santo, origen del futuro convento de dominicas del Corpus Christi¹.

¹ *Partida bautismal de Juan de Ochoa*, 27 de diciembre de 1554, Archivo de la Parroquia de El Sagrario, Córdoba (APSC), Libro I de Bautismos, Tomo III, fol. 149 vto.

Cuando Juan nació, su familia llevaba años residiendo en la collación de Santa María, en la calle Santa Quiteria (actual Judíos), cerca del hospital del mismo nombre fundado en el siglo xv para atender a enfermos hidrófobos. Durante toda su infancia, el pequeño Juan estuvo en contacto directo con las obras y proyectos de nueva fábrica en la catedral, donde su padre compaginaba sus labores de maestro cantero al servicio del consistorio e instituciones civiles con las de conservación y mantenimiento del templo, por petición del obispo don Diego de Álava y Esquivel (1558-1562) (Gómez 1778). Este contacto diario con la catedral despertó en el crío una decidida inclinación hacia el mundo de las artes, y en concreto hacia la arquitectura, especializándose desde muy joven en la tradición cantera local y conocimientos sobre arquitectura clásica.

Dos años después del nacimiento de Juan vino al mundo el siguiente hijo del matrimonio Ochoa-Méndez: Leonardo, también bautizado en la misma parroquia de El Sagrario el día 10 de noviembre de 1556, apadrinado por los canónigos Juan de Clavijo y José de Mohedano, y de nuevo las religiosas Francisca y María de Valenzuela².

Más adelante la familia se trasladó a la collación de *Omnium Sanctorum*, donde nacieron los restantes tres hijos: Andrés en 1567, Jerónimo en 1569 e Isabel, cuyos hallazgos documentales sitúan la fecha de su nacimiento entre 1570 y 1572. Ningún hijo varón del matrimonio había mostrado especial interés por seguir la profesión paterna, salvo Juan, lo que debió producir en Martín una impresión honda y grata a la vez. Movido por este especial entusiasmo, el cantero puso de su parte todos los medios necesarios para que el muchacho recibiera una adecuada y completa educación artística, con suficiente experiencia teórica y práctica, y una profunda formación en el campo de la ingeniería, que era la categoría social más alta en el mundo de la construcción (Villar 1986).

Aunque las primeras enseñanzas corrieron a cargo del padre, era preciso buscar un referente de mayor prestigio para asegurar la sólida y eficaz formación del joven aspirante; un conocido maestro en la profesión con el que ampliar los conocimientos necesarios y asegurar el triunfo en el oficio. El futuro arquitecto parecía más atraído por los trabajos de ingeniería en casos relacionados con la hidráulica, al menos en una primera fase donde intervino en varios proyectos de conducciones de aguas, reconstrucciones de puentes, azudas, pozos y diseños de fuentes.

En esos años, Córdoba contaba afortunadamente con una figura de gran relieve en este campo de especialización: Hernán Ruiz III (1534-1606), reconocido maestro que falleció en circunstancias desconocidas cuando precisamente se hallaba en la localidad gaditana de Arcos de la Frontera, dando las trazas de un puente en cantería sobre el río Guadalete (Camacho 1986).

² *Partida bautismal de Leonardo de Ochoa*, 10 de noviembre de 1556, APSC, Libro I de Bautismos, Tomo III, fol. 211 vto.



Aunque no hemos localizado la carta de aprendizaje de Ochoa en los protocolos notariales del Archivo Histórico-Provincial de Córdoba, es muy probable que esta educación artística la llevara a cabo junto a Hernán Ruiz III. Martín de Ochoa, que no había trabajado en proyectos de ingeniería y carecía de los conocimientos esenciales de esta especialidad, asumió únicamente la maestría del hijo en un primer momento, reservando el grueso de la formación a aquel maestro que supiera inculcar en el joven los conocimientos plenos y una dilatada experiencia en la profesión. La elección de Hernán Ruiz III no debió ser de ningún modo arbitraria, pues, a pesar de ser vecinos en la misma collación, deben tenerse en cuenta otras circunstancias que dieron a este supuesto aprendizaje un cariz especial: las relaciones afectivas entre ambas familias, traducidas en el matrimonio entre Juan de Ochoa y una de las hermanas de Hernán Ruiz III (Morales 1996).

El testamento de Martín de Ochoa, otorgado en 1573, menciona en varias cláusulas una serie de trabajos contratados en mancomunidad con Hernán Ruiz III, lo que parece indicar una posible amistad entre ambos canteros o, en cualquier caso, una buena relación entre compañeros de profesión. Por lo tanto, es muy probable que la primera esposa de Juan de Ochoa sea la misma María de Gibaja, hermana de Hernán Ruiz III, con la que tuvo a sus dos primeros hijos: Francisca y Luis. Parece clara esa relación basada *a priori* en relaciones profesionales y más adelante manifestada también en el terreno personal, aspectos que solían aunarse con bastante frecuencia en el contexto socioartístico de la época.

Durante los primeros años de la década de 1570, el joven Ochoa completó su formación teórica gracias al estudio de la geometría y, en especial, con la lectura de los tratados de Diego de Sagredo (primera edición de Toledo, 1526), Serlio (Toledo, 1552), Alberti (Madrid, 1552) y particularmente de Hernán Ruiz II —a través de Hernán Ruiz III—, de quien aprendió modelos y trazas, adiestrándose hábilmente en el dibujo y la composición como pasos imprescindibles del diseño (Valverde 1970).

Guiado, pues, por las instrucciones paternas y enseñanzas de Hernán Ruiz III, Juan de Ochoa empezó a trabajar como maestro albañil aún sin haberse presentado a la prueba de examen que le permitiría oficialmente ejercer el oficio de cantero. De la mano de su padre, comenzó a contratar obras muy concretas sin pertenecer a la nómina de ninguna institución, como sí ocurrirá en el futuro. Así es citado el 7 de abril de 1573 en la escritura extendida ante Rui Pérez, notario, en la que fío a su padre y a Fernando de Zabala la reconstrucción del puente que unía los pueblos de Pontón don Gonzalo y Mira Genil, y que hoy, unidos en uno solo, se conocen por Puente Genil (Banda 1974).

Sin embargo, la referencia más antigua que de él poseemos, aparte de las citas en la partida bautismal y testamento materno, se encuentra en el documento firmado por el escribano Melchor de Córdoba el 18 de diciembre de 1570, en el que concertó con los canteros Pedro de Sosa y Alonso Gómez cuatrocientas carretadas de piedra blanca procedentes de la cantera de El Lanchar, en Cabra, para las



obras del desaparecido claustro del monasterio de San Pablo³, fundado en el siglo XIII sobre los cimientos de un palacio almohade fechado en 1135⁴.

Otros de los primeros trabajos de Ochoa, previos a su incorporación oficial al gremio del alarifazgo cordobés, fueron la capilla mayor y reja de la desaparecida parroquia de San Juan, en la collación del mismo nombre, y la reparación del pozo, alberca y noria de don Pedro Ruiz de Valencia, en la finca de Cercadilla, en el ensanche nororiental de la ciudad, ambas obras contratadas en mancomunidad entre 1571 y 1574 con Martín Ruiz Ordóñez, cantero, hermano también de Hernán Ruiz III, con quien compartió otros encargos, la mayoría religiosos, a partir de 1579 (Rosas 2003).

3. EL EXAMEN DE CANTERO

Concluidos estos primeros trabajos, Juan de Ochoa preparó su examen para entrar a formar parte del gremio de alarifes y maestros canteros de la ciudad de Córdoba y, tan solo con 20 años, conforme a los usos y costumbres de la época, fue examinado en sesión celebrada el 22 de junio de 1574 por los diputados Diego Ruiz Cantillo y Pedro de la Cruz. La prueba se realizó en presencia de estos dos veedores del gremio, más un teniente de asistente de la ciudad, Pedro Suárez, y el notario Luis Núñez de Toledo, que redactó el documento notarial⁵.

El joven expuso ante los examinadores que

avia aprendido y sabia el oficio de albañileria para poder ser maestro del dicho oficio y que a ellos les constava dello por que se lo avian visto usar y por ello pedia que lo viesen por maestro como es cumplido y le diesen licencia y facultad para que como tal maestro pudiese usar el dicho oficio [...]⁶.

El veredicto del jurado trajo consigo la superación de la prueba con éxito, obteniendo la licencia necesaria para ejercer, por tanto, el oficio en todas sus ramas y campos de especialización.

³ *Escritura otorgada por Pedro de Sosa y Alonso Gómez, canteros, concertando con Juan de Ochoa 400 carretadas de piedra para las obras del claustro del monasterio de San Pablo de Córdoba*, 18 de diciembre de 1570, Archivo Histórico-Provincial de Córdoba (AHPC), Protocolos Notariales, 15314-P, fol. 574 r.

⁴ Esta obra fue destruida en el siglo XIX, conservándose en la actualidad únicamente un fragmento de arcada en la panda occidental del patio de la actual Delegación Provincial de Cultura de la Junta de Andalucía.

⁵ *Carta de examen del maestro cantero Juan de Ochoa, otorgada por Diego Ruiz Cantillo y Pedro Sánchez de la Cruz, alarifes de Córdoba*, 22 de junio de 1574, AHPC, Protocolos Notariales, 16751-P, fol. 395 r. y vto.

⁶ *Carta de examen del maestro cantero Juan de Ochoa, otorgada por Diego Ruiz Cantillo y Pedro Sánchez de la Cruz, alarifes de Córdoba*, 22 de junio de 1574, AHPC, Protocolos Notariales, 16751-P, fol. 395 r. y vto.





Fig. 1. Portada de las casas principales de don Luis Gómez de Figueroa, actual Palacio de Viana, Córdoba. Juan de Ochoa, 1576. Fotografía del autor.

Conseguido el permiso, Juan de Ochoa comenzó a practicarlo con independencia de los maestros con los que trabajó durante sus primeros años, aunque sin dejar de colaborar con su padre y sin abandonar las obras contratadas en los meses precedentes, lo cual le permitió seguir experimentando en la profesión hasta completar su formación y definir su particular lenguaje arquitectónico.

La primera gran obra contratada por Ochoa tras la aprobación del examen fue la portada principal de las casas solariegas de la familia Gómez de Figueroa, en el barrio de Santa Marina, proyecto financiado por don Luis Gómez de Figueroa, II señor de Villaseca, por el precio de 1500 reales⁷. Esta magnífica portada fue proyectada en el ángulo suroccidental del patio principal, el de recibo, y se encuentra encajada entre dos crujías convergentes sobre un mismo plano, apreciándose en su diseño influencias tanto de Francisco del Castillo (en el tipo de pórtico) como de Hernán Ruiz II (en las columnas empotradas que flanquean la arquitectura del balcón) (Moreno 2009). Finalizada en julio de 1576, se trata de una de las obras

⁷ *Escritura de concierto entre don Luis Gómez de Figueroa y Juan de Ochoa para la ejecución de la portada del recibo en las casas principales del mayorazgo*, 23 de mayo de 1576, AHPC, Protocolos Notariales, 9266-P, fols. 142-143.



Fig. 2. Portada de las casas principales de don Luis Gómez de Figueroa, actual Palacio de Viana, Córdoba. Juan de Ochoa, 1576. Autor del dibujo: Imanol Iparraguirre.

más relevantes y corporativas de la arquitectura civil cordobesa del último tercio del Quinientos, tradicionalmente atribuida al maestro y ahora, tras la reciente revisión documental, confirmada su autoría y el contexto en que se ejecutó (figs. 1 y 2).

Con esta excepcional muestra arquitectónica concluye el periodo de formación y juventud del maestro. En esta etapa inicial de su producción hemos considerado las obras realizadas antes de 1577; es decir, algunos trabajos de ingeniería hidráulica y sus primeros contactos con las arquitecturas civil-residencial y religiosa. Es el momento en que el artista fija, aun con ciertas dudas, su estilo, fluctuando entre las enseñanzas de sus dos grandes maestros: su padre y Hernán Ruiz III. Sin embargo, a partir de 1574 aparecen en sus obras los rasgos más característicos que definieron su lenguaje constructivo, tanto en el diseño de espacios como en las expresiones decorativas, preludiándose las grandes creaciones del periodo de madurez (Luque 2020).

4. LA SOMBRA DE LA MUERTE

Por entonces el joven arquitecto estaba a punto de cumplir los 24 años, edad adecuada para contraer matrimonio y formar su propia familia. Sus hermanos Leonardo, Andrés y Jerónimo habían fallecido y toda la atención de los padres giraba en torno a la pequeña Isabel, menor de edad. Además, su posición laboral y económica



comenzaba a ser cada vez más estable, y su juventud y espíritu ambicioso eran claros síntomas de una decidida personalidad que terminaría premiándole con numerosas recompensas profesionales. Por consiguiente, piensa que ha llegado el momento de independizarse y constituir su propio hogar.

Su esposa fue la cordobesa María de Gibaja, de la que no hemos localizado carta dotal en los protocolos cordobeses, ni partida matrimonial en los archivos parroquiales de la ciudad. Como ya se ha explicado, el nombre de la joven relaciona al arquitecto con la dinastía Hernán Ruiz, al tratarse con total probabilidad de la misma María de Gibaja hija de Hernán Ruiz II y Luisa Díaz, como ya planteó la historiadora Esperanza Rosas tras hallar el testamento de Hernán Ruiz II, donde el arquitecto cita a sus herederos legítimos, entre ellos María de Gibaja, su hija pequeña, quien quedaba bajo tutela de su esposa y primogénito, Hernán Ruiz III (Rosas 2003).

Fueron años en que Ochoa contrató con Hernán Ruiz III varias obras en mancomunidad, e indudablemente las relaciones entre ambos maestros debieron ser frecuentes y directas. Por tanto, Ochoa conoció de primera mano la situación familiar de la joven Gibaja, sobre la cual recaía el peso de ser hija de Hernán Ruiz II, consideración muy valorada y tenida en cuenta seguramente por el maestro a la hora de iniciar una relación sentimental.

El propio contexto familiar puede confirmar la hipótesis planteada, pues tanto Luisa como Catalina, las hijas mayores del matrimonio Ruiz Díaz, contrajeron años antes matrimonio con otros artistas de la época; la primera con el avilés Jerónimo Hernández (1540-1586) y la segunda con el jienense Andrés de Ocampo (1555-1623), lo que hace pensar que la hija menor también se emparentara con algún artista de la época, siguiendo el ejemplo de sus hermanas mayores.

Pero fuese o no hija de Hernán Ruiz II, lo cierto es que Ochoa contrajo matrimonio con ella entre 1577 y 1579, estableciéndose en la collación de *Omnium Sactorum*, en cuya parroquia fue bautizada su hija Francisca el día 7 de febrero de 1580, siendo apadrinada por don Luis Gómez de Figueroa, al que ya nos hemos referido anteriormente, y su esposa, doña Ana de Argote⁸. Años después debió nacer el segundo hijo del matrimonio: Luis, del que no hemos hallado la partida bautismal, pero del cual sabemos que profesó en el monasterio de la Santísima Trinidad de la ciudad en 1600, de manos del padre Luis de Luna, ministro de la comunidad (Olmedo 2012).

Paralelamente las relaciones sociales del arquitecto en estos años, y aun después, se redujeron esencialmente a las propias del gremio, salvo algún caso excepcional, según se desprende de sus intervenciones en obras muy concretas, ampliando su listado de promotores y mecenas a medida que avanzaba la centuria. En consecuencia, desde este momento, y hasta su muerte en 1606, resulta fácil seguir su trayectoria profesional, dadas las abundantes noticias que de él poseemos, aparte de considerar que seguramente sus intervenciones debieron ser

⁸ *Partida bautismal de Francisca de Ochoa*, 7 de febrero de 1580, Archivo de la Parroquia de San Juan y Todos Los Santos, Córdoba (APSJTSC), Libro II de Bautismos, fol. 10 vto.

aún mucho más abundantes, aunque carezcamos de datos concretos sobre ellas (Galera 2011).

Sin embargo, esta feliz vida familiar quedó bruscamente interrumpida a causa de la muerte de Gibaja, probablemente víctima de la epidemia de peste que asoló gran parte de la ciudad en 1589, poniendo fin a los casi diez años de vida en común de la pareja. También este brote epidémico causó el fallecimiento de Francisca, provocando en Juan de Ochoa un gran vacío y dolor ante tales dolorosas pérdidas.

Acuciado por los tristes acontecimientos familiares, el maestro no tardó en descubrir cuál iba a ser su futuro camino y, decidido a rehacer su vida, hubo de recuperarse y abrir nuevos horizontes. Fueron años difíciles para la ciudad, como consecuencia de la elevada tasa de mortalidad y las duras recesiones en el marco económico. Los abundantes repuntes de peste habían destrozado barrios enteros —el de *Omnium Sanctorum* fue precisamente uno de los más afectados—, y habían envuelto a sus habitantes en una atmósfera de tristeza y desesperanza generalizada. En un breve espacio de tiempo, el artista vio morir a cuatro de sus hermanos, a su esposa, hija y amigos. La conmoción, el miedo y la sensación de soledad que las trágicas circunstancias trajeron consigo para la mayor parte de los cordobeses debieron influir poderosamente, hasta el punto de decidir contraer nuevamente matrimonio y abandonar, por tanto, aquel estado de debilidad emocional (Luque 2017b).

La joven elegida esta vez fue la cordobesa Francisca de Paula y, al igual que Gibaja, no sabemos qué aportó de dote al matrimonio, ni en qué fecha exacta tuvo lugar el casamiento. Pensamos, ante todo, que el enlace debió celebrarse en la parroquia de *Omnium Sactorum*, barrio donde residía el artista desde su anterior matrimonio y en el que permaneció hasta su fin, según consta en su testamento y en todas las escrituras de contratos de obras.

De este modo Ochoa creó junto a Francisca un nuevo hogar familiar, donde debió reinar la felicidad y el compromiso conyugal, abriéndose para el maestro una nueva y esperanzadora etapa personal. Sin embargo, el inicio de la década de 1590 le iba a deparar una de las pruebas más difíciles de su vida, la más crítica sin duda: el fallecimiento de su segunda esposa, casi al inicio de su nueva andadura matrimonial. Desconocemos el motivo de la muerte de Paula, aunque es muy probable que muriera siendo víctima de algún otro azote de peste durante los años 1590 y 1592. Se inicia entonces otra triste etapa en la vida de Ochoa, en la que nuevamente experimentó una angustia existencial únicamente solazada por sus trabajos y compromisos profesionales. El matrimonio había durado apenas un año y algunos meses, viéndose privados de la oportunidad de ser padres.

La presencia de Francisca de Paula fue como un fugaz destello, pero la huella dejada en el artista debió ser, sin duda, profunda. No obstante, Ochoa debía cerrar sus contratos de trabajo y abrir nuevos caminos profesionales, amparado por el afecto y respaldo económico de su gran amigo y mecenas don Luis Gómez de Figueroa (Espejo 1986). Únicamente sus preocupaciones laborales y la dedicación al trabajo debieron convertirse en su principal vía de escape emocional. Sin embargo, pasado un tiempo prudencial, los acontecimientos se encargaron de dar un nuevo





Fig. 3. Torre parroquial de El Salvador, Pedroche, Córdoba. Último cuerpo y chapitel de Juan de Ochoa, 1588. Fotografía del autor.

y profundo giro a la vida del artista: un tercer y último matrimonio con el que por fin logró la estabilidad familiar hasta el fin de sus días.

5. ÚLTIMAS NUPCIAS: MARÍA DE CLAVIJO

Los años que median entre 1589 y 1593 debieron ser para el maestro una etapa de resurgimiento personal y de formación tanto humana como profesional, al servicio de las obras del concejo municipal, junto a los maestros locales de la Córdoba de finales del XVI que constituyeron, indudablemente, su círculo de amigos. Pero en 1593 habrá un giro esencial en su vida: su profesión había alcanzado el mayor grado de proyección artística y sus relaciones sociales eran cada vez más numerosas. Ochoa inició, pues, una nueva andadura marcada por dos acontecimientos personales muy significativos: un tercer y definitivo matrimonio y el nacimiento y defunción de su hija Elvira.

Recuperado de la pérdida de su segunda esposa, Juan de Ochoa decidió contraer matrimonio de nuevo. La mujer elegida fue una joven de veinte años llamada María de Clavijo Daza, hija de un mercader de telas ya difunto, llamado Rodrigo Alonso de Clavijo, y de Elvira Daza, que fue quien otorgó al artista la carta dotal de su hija el 11 de enero de 1595. En este documento Ochoa aparece citado como «maestro mayor de las obras de la ciudad de Cordova» y se dice «vecino de *Omnium Sactorum*». La dote en cuestión –muebles, ropas y joyas especialmente–, ascendió a 80 914 maravedís, de los cuales 38 050 les fueron entregados en metálico. Por su



parte, el maestro declaró haber entregado a su esposa en cantidad de arras, 32 864 maravedíes⁹.

Los esponsales de Ochoa –a la sazón de 39 años– y María de Clavijo se celebraron en la parroquia de *Omnium Sanctorum* el día 14 de octubre de 1593 y, curiosamente, entre los testigos de la ceremonia no firmó ningún miembro de la familia del artista¹⁰.

La nueva pareja se instaló en la vivienda del maestro, en la plazuela frente a las viviendas principales de don Luis de Galicia, en la referida collación de *Omnium Sanctorum*, en cuya parroquia fue bautizada un año después Elvira, la única hija del matrimonio. Nuevamente encontramos al ilustre caballero don Luis Gómez de Figueroa actuando de padrino en la ceremonia del bautizo, celebrada el 8 de marzo de 1594¹¹. Nuevamente, la pequeña debió morir de manera prematura, durante sus primeros diez años de vida, con total probabilidad víctima de algún brote epidémico. En el testamento del artista, otorgado el 1 de octubre de 1606, no figura como heredera.

La personalidad de la nueva esposa de Juan de Ochoa apenas si se deja sentir a lo largo de estos años; ella permanece siempre a la sombra, ayudando, animando a su esposo, pero sin ser nunca protagonista. De hecho, se muestra como la excelente compañera, afectuosa y comprensiva que, a su muerte, supo ejecutar las deudas del difunto marido y velar por la salud de su anciana suegra, según manifestó el propio Ochoa antes de morir.

Deducimos, pues, que las relaciones entre Juan y María debieron ser armónicas, cordiales, y estuvieron sazonadas con la permanente presencia de la madre del maestro. Ambos cónyuges revelan una evidente elegancia espiritual, una profunda religiosidad: los dos apoyaron el noviciado del joven Luis, solicitando además ser sepultados en la cripta de la iglesia conventual trinitaria.

Fueron años de gran actividad para Ochoa. Además de los grandes encargos de la capital, el maestro fue solicitado también fuera de ella, en pueblos de la provincia como Hinojosa del Duque, Pedroche, Montemayor o Santaella, donde trabajó en diversos proyectos patrocinados por el Obispado (Nieto 1986), entre los cuales merecen especial mención los cerramientos de las torres parroquiales de las dos primeras localidades (fig. 3). Pero también intervino en obras fuera de Córdoba, caso de Écija y Estepa, ambos municipios pertenecientes a la provincia de Sevilla. Para el primero diseñó en 1583 la planta y modelo de la desaparecida Fuente de las Ninfas que presidió la plaza de España hasta 1866, además de otros trabajos de conducción de aguas, arcas y algunas fuentes más en las principales plazas del pueblo (García 1989). Años después, en Estepa, dio las trazas de la desaparecida iglesia

⁹ *Carta dotal de Juan de Ochoa a favor de María de Clavijo*, 11 de enero de 1595, AHPC, Protocolos Notariales, 12417-P, fols. 60-62.

¹⁰ *Partida de Matrimonio de Juan de Ochoa y María de Clavijo*, 14 de octubre de 1593, APSJTSC, Libro I de matrimonios, fol. 228.

¹¹ *Partida de bautismo de Elvira de Ochoa*, 8 de marzo de 1594, APSJTSC, Libro II de Bautismos, fol. 137 vto.





Fig. 4. Bóveda del crucero de la catedral de Córdoba. Juan de Ochoa (arquitecto) y Francisco Gutiérrez (maestro estuquista). 1599-1602.
Fuente: Archivo Catedral Córdoba. Colección fotográfica.

del convento de Nuestra Señora de la Victoria, de la cual solo se conserva –aunque muy intervenida– la fastuosa torre barroca del siglo XVIII.

Paralelamente, el maestro completó el cierre del crucero y coro de la catedral de Córdoba en los últimos años de la centuria, según criterio artístico del maestro vallisoletano Diego de Praves, quien viajó a Córdoba en 1598 por petición del obispo don Francisco de Reinoso (1597-1601) (Gómez 1778), para estudiar el modo de cubrir ambos espacios y definir el tipo de cubierta adecuada. Junto a ellos, completó la obra de ornamentación en estucos el maestro antequerano Francisco Gutiérrez Garrido, terminándose definitivamente el proyecto en mayo de 1602 (Luque 2017a) (fig. 4).

Lógicamente, algunos de los trabajos en pueblos de la Diócesis exigieron de Ochoa el desplazamiento hacia el lugar de trabajo, e incluso la obligada residencia temporal por cuestiones de dirección mayor. Seguramente, Clavijo no acompañó a su marido en este tipo de viajes profesionales, pues no parece que las estancias de Ochoa fuera de Córdoba fuesen en exceso largas.

Es muy probable que la juventud de María ayudara al maestro a superar la profunda crisis emocional arrastrada desde el fallecimiento de su primera esposa. Además, la ocupación laboral y la entrega diaria a su trabajo debieron constituir otro importante factor para superar aquel terrible episodio emocional. Por tanto, estos años de feliz vida matrimonial transcurrieron en apacible y tranquila armonía, alternando los trabajos eventuales con el gran proyecto de terminación de la fábrica del crucero y coro catedralicios con el que cerraría, sin duda, el destacado capítulo de la arquitectura del siglo XVI en la ciudad de Córdoba (Villar 1986).

6. TESTAMENTO Y FALLECIMIENTO DEL ARTISTA

Las circunstancias familiares y pérdidas de seres queridos significaron un fuerte golpe emocional para Juan de Ochoa, motivo por el que su salud, quizá quebrantada por alguna enfermedad, experimentó a partir de 1605 un profundo mal del que no logró reponerse.

Durante los años 1604 a 1606 habrá dos asuntos que centraron toda la atención del maestro: la cubrición y posterior ornamentación de la capilla mayor de la parroquia de Santaella y la redacción de su testamento. En el plano profesional, el artista había centrado su interés y últimas energías en dicha fábrica santaellense, que podría considerarse un testamento artístico, aunque no lograra verla terminada (fig. 5), mientras que en el terreno personal desconocemos si sufrió alguna enfermedad, o si la muerte le sobrevino inesperadamente. El hecho de firmar un contrato de obra cuatro meses antes de fallecer parece indicar que al menos por entonces gozaba de salud suficiente como para embarcarse en obras que exigían de él un pleno rendimiento.

Por consiguiente, pensamos que en los últimos días de septiembre de 1606 Ochoa debió enfermar de gravedad y, a principios del mes siguiente, decidió hacer declaración testada ante el notario Francisco Martínez de Molina. Su estado de salud cuando testó era ya crítico, puesto que afirmaba hallarse enfermo de gravedad, hasta el punto de encontrarse impedido físicamente y no poder firmar el documento.

El testamento se otorgó el día 1 de octubre de 1606 y en él, tras las usuales fórmulas de ofrecimiento a Dios, el maestro pidió ser enterrado en el convento de la Santísima Trinidad, donde había profesado su hijo Luis, en la sepultura que el prior y los frailes le cedieran para tal fin¹². A pesar de ser un personaje relativamente popular, su ánimo creció lejos del deseo de la ostentación y, por ello, se centró en la liberación y perdón de su alma, ordenando para el día del entierro una misa de réquiem cantada, con vigilia y responso (fig. 6).

Asimismo, encargó que se le dijeran 100 misas rezadas, más otras 12 de cingulo, celebradas en la capilla de los Obispos de la Catedral. También ordenó 20 misas por las almas de su padre, y otras tantas por María de Gibaja y Francisca de Paula, sus difuntas esposas. Seguidamente destinó un real «a la obra de Omnium Sanctorum de reberencia de los santos sacramentos rrecibidos [...] y quatro rreales para los niños espositos [...]»¹³. Después de estas disposiciones de tipo espiritual, el maestro indicó la morada donde residió junto a su esposa, en la plazuela de don Luis de Godoy, «a la entrada de la calleja sin salida al fondo de las casas de don Luys [...]». Esta vivienda la tenía arrendada de por vida, con un cargo de 16 ducados anuales que debía entregar a don Rodrigo Alonso de Gahete, propietario del inmueble,

¹² *Testamento de Juan de Ochoa*, 1 de octubre de 1606, AHPC, Protocolos Notariales, 14774-P, fols. 908-912 vto.

¹³ *Testamento de Juan de Ochoa*, 1 de octubre de 1606, AHPC, Protocolos Notariales, 14774-P, fols. 908-912 vto.





Fig. 5. Cúpula de la capilla mayor de la parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, Santaella, Córdoba. Juan de Ochoa, 1604-1606. Fotografía del autor.



Fig. 6. Testamento de Juan de Ochoa. Archivo Histórico Provincial de Córdoba. Protocolos Notariales, 14774-P, fol. 910. Fotografía del autor.

según contrato de arrendamiento otorgado el 5 de septiembre de 1577 por Alonso Rodríguez de la Cruz, notario público.

Declara entonces que tiene solo un hijo, Luis, «fraile de la orden de la Santísima Trínidad de la ciudad», a quien destina un tercio de su herencia para disfrute personal, y el resto a la viuda, a quien nombra por tanto heredera universal.



De igual modo, dice ser propietario de unas casas en la collación de Santa María, las mismas donde nació y vivió durante su infancia. Esta vivienda finalmente fue adquirida por la comunidad religiosa trinitaria –a través de fray Luis–, a pesar de la negativa expresa del arquitecto en su documento de últimas voluntades. La desaparición de los frailes en el siglo XIX dio lugar a la dispersión de sus posesiones, entre ellas la vivienda a la que nos referimos, que fue comprada y habilitada para uso doméstico familiar.

Seguidamente Ochoa reconoció el capital aportado al matrimonio por su esposa y, en un acto de declaración de amor a su anciana madre, pidió a Clavijo que la cuidara hasta el fin de sus días, dada su avanzada ancianidad y limitaciones físicas. De no llegar a un acuerdo para formalizar dicha tutela, Ochoa ordenó a su esposa que correspondiera a la anciana con un real diario para su manutención.

Finalmente, instituyó como albaceas testamentarios al propio fray Luis, a Blas de Masavel, cantero, y a su cuñado Rodrigo Alonso de Clavijo. Entre los testigos de esta última voluntad del artista, que contaba entonces 52 años, figuraron Pedro de Portichuelo, canónigo de la colegiata de San Hipólito; el citado Blas de Masavel; Juan Gálvez, sastre; y Juan Baltasar de Córdoba, de profesión desconocida¹⁴.

A partir de aquí el estado de salud del arquitecto se agravó definitivamente y la enfermedad entró en fase irreversible. Solo tres días después de dictar el testamento, Juan de Ochoa falleció en su hogar familiar de la plazuela de don Luis de Godoy, atendido en su lecho de muerte por su esposa y por su madre. Tal como había expresado en la carta testamentaria, pasada la velación, se le dio sepultura en el convento de la Santísima Trinidad, aplicándosele las cien misas en sufragio por su alma.

Días después del entierro, sus albaceas se dispusieron a ejecutar las cláusulas del documento notarial. Con este fin requirieron la presencia del escribano Francisco Rodríguez de la Cruz, quien formuló un extenso memorial con las cantidades detalladas que se le debían al difunto por parte de diferentes entidades y particulares. El texto resulta revelador en muchos aspectos, sobre todo por la cantidad de información que sobre algunas obras desconocidas, aporta al grueso de la producción del artista, como el edificio de la cárcel en la plaza de la Corredera o algunos reparos y conducciones de agua en el convento carmelita de Santa Ana y San José¹⁵. El documento informa, además, de una deuda de 5000 ducados que el concejo municipal debía al maestro por su obra de la casa de las comedias en la actual calle Velázquez Bosco, hoy Colegio Oficial de Enfermería de la ciudad.

De un modo muy claro y documental, se detalla la obra del maestro en la catedral: «paredes y arbotantes del coro, bobeda, cinborio, arco del testero, posti-

¹⁴ *Testamento de Juan de Ochoa*, 1 de octubre de 1606, AHPC, Protocolos Notariales, 14774-P, fols. 908-912 vto.

¹⁵ *Memorial formulado por Juan de Ochoa con las cantidades adeudadas antes de su muerte*, [s. d.], [s. m.], 1606, AHPC, Protocolos Notariales, 15872-P, fols. 286-288.



gos y arcos del antecoro y los jaspes y piedras duras del altar mayor, postigos y gradas [...]»¹⁶. Continúa el documento con una cláusula de gran interés:

Yten se me debe el salario de maestro mayor de la yglesia desde el dia que murio Fernan Ruiz en principio de julio hasta 4 dias de octubre que murió Juan de Ochoa son tres meses a rraçon de 4 mrs. cada mes [...]»¹⁷.

La cita resulta muy esclarecedora; tras la muerte de Hernán Ruiz III en julio de 1606 en Arcos de la Frontera (Cádiz), el cabildo de la catedral cordobesa nombró a Juan de Ochoa nuevo maestro mayor de sus obras, esperado y feliz cargo que solo pudo disfrutar durante tres meses, al sobrevenirle también la muerte.

Más adelante, el documento informa de una deuda de 100 ducados que el obispo don Pablo de Laguna debía por las tasaciones y reparos llevados a cabo en la hacienda de la Alameda y, por último, también se cita una deuda de 300 ducados que la comunidad de agustinos de la ciudad debía al maestro por la obra en el claustro principal de su convento.

En líneas generales, el contenido del presente memorial ofrece una interesante visión sobre la trayectoria artística de Juan de Ochoa, enumerando algunos de sus principales trabajos y obras al servicio de las principales empresas constructivas del momento.

Finalmente, en una cita al margen, María de Clavijo hizo constar ante el notario las dos cantidades en metálico que su difunto esposo debía: la primera, de cuatrocientos reales, al Ayuntamiento de Écija, en concepto de una multa interpuesta durante el transcurso de la construcción de la citada fuente de las Ninfas; y la otra, de mil reales, a la fábrica parroquial de la localidad de Villanueva de Córdoba. En ambos casos solo se informa de la cantidad adeudada, sin especificar los motivos de las sanciones.

De este modo transcurrió la vida del arquitecto Juan de Ochoa; al servicio de las necesidades del concejo municipal cordobés, muy próximo a las obras de la catedral y colaborando en proyectos de ingeniería hidráulica impulsados por ayuntamientos y comunidades religiosas, entre otras expresiones de su rica personalidad artística. Su buena preparación, eficacia y versatilidad en cuanto a problemas de diseños, reparaciones e informes de conservación no encontraron un fácil sucesor, aunque sí contó con un serio competidor, su propio maestro Hernán Ruiz III. Persona de profunda religiosidad, buena conducta y de entrega constante a su profesión, hemos encontrado en Juan de Ochoa el ejemplo idóneo de «maestro» del siglo XVI: artista, padre de familia y hombre temeroso de la severidad de Dios. Además, la calidad de sus trabajos, experiencia y confianza en sí mismo fueron virtudes que acompañaron siempre su carácter y le ayudaron a perfeccionar su carrera pro-

¹⁶ *Memorial formulado por Juan de Ochoa con las cantidades adeudadas antes de su muerte*, [s. d.], [s. m.], 1606, AHPC, Protocolos Notariales, 15872-P, fols. 286-288.

¹⁷ *Memorial formulado por Juan de Ochoa con las cantidades adeudadas antes de su muerte*, [s. d.], [s. m.], 1606, AHPC, Protocolos Notariales, 15872-P, fols. 286-288.



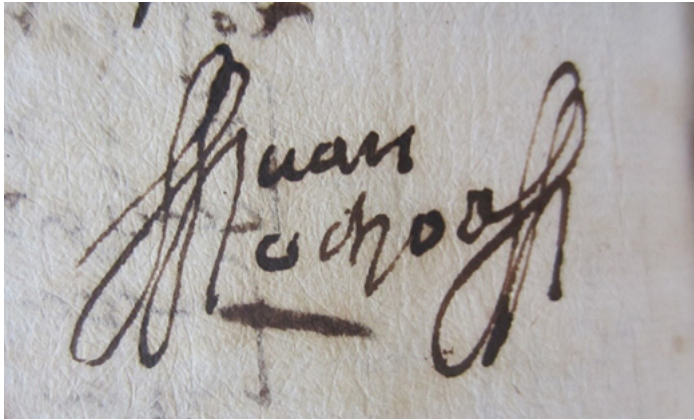


Fig. 7. Rúbrica de Juan de Ochoa en una escritura notarial de 1601.
En: AHPC, Protocolos Notariales, 12428-P, fol. 293 vto. Fotografía del autor.

fesional. Su valiosa e intachable actividad arquitectónica en la Córdoba del último tercio del siglo XVI, el dominio del léxico artístico junto a su faceta de dibujante y, sobre todo, sus relaciones con los poderosos mecenas locales del momento han permitido enriquecer la identidad del personaje y definir con mayor exactitud sus perfiles humano y artístico (fig. 7).

ENVIADO: 27 de octubre de 2021; ACEPTADO: 5 de noviembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- BANDA y VARGAS, A. de la (1974). *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. (1986). «Aportaciones al estudio de Hernán Ruiz III». *Apotheca*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad, n. 6, pp. 81-94.
- ESPEJO CALATRAVA, P. (1986). «El patronato de la capilla mayor del convento de Santa Isabel de los Ángeles de Córdoba». *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, Córdoba: Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, n. 110, pp. 179-188.
- GALERA ANDREU, P. (2011). «Arquitectos y maestros canteros en Andalucía en el Renacimiento», en Rubio, J. (ed.), *Artistas andaluces y artífices del arte andaluz*. Sevilla: Publicaciones Comunitarias. pp. 325-366.
- GARCÍA LEÓN, G. (1989). «La Fuente de las Ninfas de Écija». *Archivo Hispalense*, Sevilla: Excma. Diputación Provincial, n. 221, pp. 153-164.
- GÓMEZ BRAVO, J. (1778). *Catálogo de los obispos de Córdoba y breve noticia histórica de su Iglesia Catedral y Obispado*. Córdoba: Oficina de don Juan Rodríguez.
- LUQUE CARRILLO, J. (2017a). «Aproximación a la figura de Juan de Ochoa: arquitecto e ingeniero hidráulico español del siglo XVI», en *Atenea*, Santiago (Chile): Servicio de Publicaciones de la Universidad, n. 515, pp. 97-114.
- LUQUE CARRILLO, J. (2017b). «La arquitectura del Quinientos en la ciudad de Córdoba (España): antecedentes y principales manifestaciones en tiempos del Inca Garcilaso de la Vega». *Revista de crítica literaria hispanoamericana*, Somerville (EE. UU.): Tufts University, n. 85, pp. 357-378.
- LUQUE CARRILLO, J. (2020). *El arquitecto Juan de Ochoa. 1554-1606*. Córdoba: Excma. Diputación Provincial.
- MORALES, A.J. (1996). *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal.
- MORENO CUADRO, F. (2009). *El Palacio de Viana de Córdoba. El prestigio de coleccionar y exhibir*. Córdoba: Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad.
- NIETO, M. (1986). «La iglesia parroquial de Santaella», en Aranda Doncel, J. (ed.), *Santaella: estudios históricos de una villa cordobesa*. Montilla: Círculo de labradores de Santaella, pp. 160-196.
- OLMEDO SÁNCHEZ, Y. (2012). «De la ciudad conventual a la ciudad burguesa: las órdenes religiosas en la evolución urbana de Córdoba». *Hispania Sacra*, Madrid: CSIC, n. LXIV, pp. 29-66.
- ROSAS, E. (2003). «Hernán Ruiz II, el miembro clave de la dinastía de arquitectos». *Arte, arqueología e historia*, Córdoba: Asociación Arte, Arqueología e Historia, n. 10, pp. 26-34.
- VALVERDE MADRID, J. (1970). «Juan de Ochoa, el arquitecto de la catedral cordobesa». *Revista Omeya*, Córdoba: Excma. Diputación Provincial, n. 14, pp. 89-93.
- VILLAR MOVELLÁN, A. (1986). «La arquitectura del Quinientos», en Guarinos, M. (ed.), *Córdoba y su Provincia*, vol. III. Sevilla: Editorial Gever, pp. 209-233.



MARÍA JOAQUINA VIERA Y CLAVIJO, JOSEFA DE MIRANDA Y JUANA EVANGELISTA DE LA CRUZ Y RÍOS: MUJERES EN LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA DEL SIGLO XVIII EN CANARIAS

Yolanda Peralta Sierra
Universidad de La Laguna
yperalta@ull.edu.es

RESUMEN

Al abordar el estudio de la mujer en la creación artística en Canarias en el siglo XVIII, a la escasez de referencias bibliográficas y documentales hay que unir la dificultad para localizar sus obras artísticas. A pesar de ello, han sido hallados los nombres y algunas referencias biográficas de mujeres que llevaron a cabo actividades en el ámbito artístico canario en esta centuria, como María Joaquina Viera y Clavijo, Josefa Miranda y Juana Evangelista de la Cruz y Ríos.

PALABRAS CLAVE: mujeres artistas, siglo XVIII, educación artística, Canarias.

MARÍA JOAQUINA VIERA Y CLAVIJO, JOSEFA DE MIRANDA
AND JUANA EVANGELISTA DE LA CRUZ Y RÍOS: WOMEN
IN ARTISTIC ACTIVITY IN THE 18TH CENTURY
IN THE CANARY ISLANDS

ABSTRACT

When approaching to the study on women's artistic creation in Canary Islands for eighteenth century, the lack of bibliographical and documented references has to be added to the difficulty on finding their artistic works. In spite of it, we found the names and bibliographic references about women who carried on artistic activities in Canary Islands during the century, such as the case of María Joaquina Viera y Clavijo, Josefa Miranda and Juana Evangelista de la Cruz y Ríos.

KEYWORDS: Artist women, century XVIII, Artistic Education, Canary Islands.



1. INTRODUCCIÓN: LA EDUCACIÓN FEMENINA EN EL SIGLO DE LAS LUCES

La participación de las mujeres en la actividad artística del siglo XVIII en Canarias se desarrolla en un contexto en el que el dibujo y la pintura formaban parte de la educación femenina. En esta centuria eran pocas las féminas que sabían leer y escribir, en su mayoría pertenecientes a la aristocracia, las únicas que podían acceder a una educación básica. Las mujeres de los sectores populares, por el contrario, no recibían instrucción y se dedicaban al cuidado de los hijos e hijas y a las labores agrícolas. Sólo algunas mujeres de zonas urbanas realizaban labores manuales, principalmente trabajos de aguja, quedando relegada a un segundo plano para ellas la alfabetización.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII la instrucción femenina adquirió relevancia, llegando a convertirse en un tema no exento de polémica. Las opiniones a favor de la educación de las féminas se fundamentaban en la creencia en que la adquisición de una instrucción elemental no contradecía el mantenimiento de su papel tradicional en la sociedad y que incluso podía mejorar su tarea como educadoras de los hijos e hijas. Para las niñas de clases elevadas, la educación femenina era considerada un adorno y debía proporcionar una formación básica compuesta por labores domésticas, religión, moral, urbanidad, rudimentos de lectura y escritura, algunas nociones de gramática, literatura, historia, filosofía y algo de baile, canto y música.

Durante el reinado de Carlos III fueron adoptadas una serie de iniciativas oficiales orientadas a mejorar la enseñanza femenina (Monzón Perdomo y Santana Pérez 1990). Así, la Real Cédula de 1768 estableció que la educación no debía restringirse a los niños, sino que debía impartirse también a las niñas (González Pérez 1998). Años después, en 1783, a través de otra Real Cédula fueron creadas las Escuelas de Barrio para niñas de familias humildes, pues hasta esa fecha no existían escuelas públicas en España.

Las medidas para mejorar la educación de las mujeres fueron promovidas por entidades privadas como las Sociedades Económicas de Amigos del País, que abrieron establecimientos dedicados en su mayor parte al aprendizaje del arte de hilar, considerada la profesión idónea para las mujeres. Las principales figuras ilustradas en España, como Benito Jerónimo Feijoo, Gaspar Melchor de Jovellanos, el conde de Campomanes o el conde de Floridablanca, se ocuparon en sus obras de la enseñanza de las féminas. En sus escritos reflexionaron sobre la educación femenina, trasladando este debate a la opinión pública. Jovellanos consideraba que las mujeres tenían la misma capacidad de raciocinio que los hombres, pero la educación había marcado las diferencias entre ambos sexos. En este aspecto resultan esclarecedoras sus opiniones en el *Informe dado a la Junta General de Comercio y moneda sobre el libre ejercicio de las artes* (1785) (Melchor de Jovellanos, 1952), elaborado con el objetivo de acometer una reforma de las ordenanzas gremiales de artes y oficios. En este texto Jovellanos insiste en que había sido la tradición y el sexo masculino los que habían llevado a la mujer del siglo XVIII al estado de deterioro intelectual y moral que la caracterizaba. En este informe critica además que la legislación gre-



mial hubiera impuesto «cadenas a las mujeres para ejercer oficios». En este sentido, las Reales Cédulas establecían como regla general que a las mujeres les estaba permitido realizar todos los trabajos que fueran propios de su sexo, aunque ni la Real Cédula de 1779 ni la Real Cédula de 1784 señalaban, en opinión de Jovellanos, de forma específica las manufacturas que podían realizar las mujeres.

El objetivo del informe es por tanto averiguar cuáles son «los trabajos que repugnan a la decencia y fuerzas mujeriles». Su autor concluye que no pueden reconocerse cuáles son las artes que repugnan a la decencia del sexo femenino porque las ideas de decencia dependen de la época, de los estados y del estamento social al que pertenezca la mujer, aunque considera que las artes fáciles y sedentarias son las más convenientes para la mujer. Añade además que las féminas han sido sistemáticamente excluidas de los gremios de forma injusta porque «ha separado casi enteramente a las mujeres del ejercicio de las artes», reduciendo a la «ociosidad unas manos que la naturaleza había criado diestras y flexibles para perfeccionar el trabajo». Propone, asimismo, que la legislación tenga en cuenta la necesidad de «formar una matrícula general de cada arte, en la cual se asentarán los nombres de los que la profesan, sean hombres o mujeres, con especificación de su edad, estado y de la clase que ocupan en el arte; esto es, de maestros con tienda u obrador público, oficiales sueltos, o aprendices».

El pensamiento ilustrado y las nuevas ideas pedagógicas del Siglo de las Luces van a manifestarse en Canarias a partir de la segunda mitad del siglo XVIII (González Pérez 1998). A finales de la centuria los ilustrados canarios empiezan a reflexionar sobre la enseñanza femenina, reflexiones teóricas que en última instancia no se llevaron a la práctica. La educación femenina en Canarias no se basó en la alfabetización, sino en afianzar el papel de la mujer dentro de la sociedad patriarcal, relegando su función al orden doméstico y reforzando en las niñas su papel de encargadas del hogar y de la familia. En Tenerife, a finales del siglo XVIII, algo más de la mitad de la población escolar femenina recibía algún tipo de instrucción, contando la isla con 31 núcleos habitados en 16 de los cuales se impartía enseñanza a niñas, siendo la zona norte, más poblada, la que más áreas escolarizadas presentaba. En Gran Canaria existían pocas escuelas, en su mayoría dirigidas a la educación de los niños. Como es de suponer, el índice de analfabetismo femenino era superior al masculino para el conjunto de las islas.

2. LAS MUJERES EN LOS CÍRCULOS ILUSTRADOS

Como en otros países europeos, en España a finales de la Edad Moderna van a introducirse debates en torno a la naturaleza y a la condición de la mujer que anunciaban ya ciertos cambios relativos a su consideración social y a su proyección en el ámbito de lo público. En algunos de los círculos en los que se propagó el pensamiento ilustrado participaron mujeres que vieron en las nuevas ideas una plataforma para poder proyectar sus inquietudes, tanto intelectuales como sociales. La nueva coyuntura propiciada por la Ilustración facilitó a algunas mujeres de las élites su incorporación a los círculos culturales y su participación en las nuevas corrientes



de pensamiento, constatándose un aumento en el número de escritoras que, a través de sus textos, van a reflexionar sobre sus condiciones de vida. Algunas de ellas se adentraron en el espacio de lo público, tradicionalmente reservado a los hombres, desarrollando profesiones y actividades culturales, e incorporándose a los círculos oficiales del arte (Martínez López 1999).

En este contexto dejaron oír su voz mujeres que participaron en los debates contemporáneos. Entre esas figuras femeninas ilustradas en España cabe destacar a Josefa Amar y Borbón (Zaragoza, España, 1749-1833). Hija del médico de Cámara de Fernando VI y conocida traductora, defendía en sus escritos la importancia de la instrucción femenina. En 1790, en su *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*, resaltó la cuestión educativa denunciando que las propias féminas prestaban escasa atención al aprendizaje porque su educación era considerada una materia de poca entidad. Con sus textos se propuso rescatar de la ociosidad a las mujeres, animándolas para que realizaran trabajos útiles (hilados, cordonería, botonería...) para contribuir al incremento de la productividad nacional y paliar los problemas de la Real Hacienda (Aguado *et al.* 1994). Para Josefa Amar y Borbón la música y el dibujo eran dos habilidades que recomendaba practicar a las féminas:

El dibujo y la música tienen su mérito particular; y no se puede ser eminente en ellas sin un cierto grado de ingenio, de invención y de delicadez de gusto poco común. [...] El dibujo tiene las mismas y mayores ventajas que la música para entretener la imaginación y empeñarla a nuevos progresos. Se practica muy bien en la soledad, y es bastante para contentar el ánimo cuando se ha hecho una obra perfecta. Son muchas las circunstancias que reúne para hacerlo recomendable, como son el estudio de las principales reglas, la imitación de la naturaleza tan varía en sus producciones, la inteligencia en la historia verdadera y fabulosa, las diversas aptitudes, la mezcla y cantidad de los colores; y sobre todo, la propiedad de lo que intenta representarse, que viene a ser como el alma de la pintura, que distingue los grandes ingenios de los medianos. El dibujo conduce para las labores de manos, porque da la verdadera idea de la figura y la proporción de las cosas [...]. Nadie ignora que es infinito el número de las mujeres que se ha distinguido en la pintura, y debiera desearse que se extendiera esta afición, por ser un ejercicio muy honesto (Amar y Borbón 1994).

Josefa Amar y Borbón fue contemporánea de algunas artistas de reconocido talento como Ana María Mengs (Dresde, Alemania, 1751-Madrid, España, 1792), María de Loreto Prieto (Madrid, España, 1753-Segovia, España, 1772), Dorotea Michel o María Waldstein. Sin embargo, aun reconociendo que hubo muchas mujeres pintoras, consideraba que la pintura y el dibujo eran aficiones, como otras muchas, recomendables para la mujer, siendo sus verdaderas ocupaciones «el cuidado de la casa y la ilustración del entendimiento» (Amar y Borbón 1994).

La afición por los libros y la cultura también penetró en las mujeres isleñas de familias acomodadas. Las que poseían cierto estatus socioeconómico recibían una educación que en la mayoría de los casos se reducía a la que se impartía en los conventos. A pesar de las dificultades, destacaron mujeres pertenecientes a los sectores acomodados de la sociedad insular, procedentes de núcleos aristocráticos, como



María de Bethencourt y Molina, monja clarisa del Puerto de la Orotava; la marquesa de Villanueva del Prado; la abadesa Rosa del Sacramento Jiménez; la maestra hilandera María de León; la religiosa del convento de Santa Catalina de La Orotava y poeta Josefa del Sacramento (González Pérez 1998); o la poeta y escultora María Joaquina Viera y Clavijo (Fraga González 1985-1987).

3. MUJERES ARTISTAS: MARÍA JOAQUINA VIERA Y CLAVIJO, JOSEFA DE MIRANDA Y JUANA EVANGELISTA DE LA CRUZ Y RÍOS

El creciente número de mujeres pertenecientes a familias acomodadas con inquietudes artísticas puede explicarse por la emergente incorporación de la pintura y el dibujo a los contenidos de la educación femenina y por las nuevas corrientes ideológicas, que abogaban por una instrucción entendida como adorno de las damas y, en cierta medida, como un medio de controlar su papel como esposas y madres en la sociedad. Las obras artísticas realizadas por estas mujeres eran un ornato de su educación y un tipo de entretenimiento no problemático, teniendo como maestro a algún pintor o artista de renombre o de segunda fila. Otras se formaron en el taller familiar con maridos, padres o familiares cercanos.

Con veinte años de edad, María Joaquina Viera y Clavijo (1737-1819) se traslada con su familia a La Laguna, ciudad en la que entra en contacto con el ambiente ilustrado, a través de su hermano, el historiador y poeta José Viera, estableciendo relación con aristócratas como Tomás de Nava Grimón y Porlier, v marqués de Villanueva del Prado, o Lope Antonio de la Guerra y Peña. Recibió enseñanzas artísticas del escultor y pintor José Rodríguez de la Oliva (1695-1777), siendo sus únicas obras conocidas los retratos escultóricos de personajes eclesiásticos de su entorno como el obispo Juan Bautista Cervera, el padre Facenda y Vicente Ramos. Otra de sus obras documentadas es un *Ecce Homo* en una urna de cristal que en su testamento legó a su sobrina D^a Micaela Ginory (Fraga González 1985-1987). Estos bustos y pequeñas figuras con las efigies de miembros de la sociedad lagunera realizados por María Joaquina Viera y Clavijo se insertan en un contexto en el que no era habitual la producción de estatuaria de tipo laico.

¿Qué opiniones suscitaba entre sus coetáneos la dedicación de una mujer a la escultura en el ambiente ilustrado de La Laguna? El v marqués de Villanueva del Prado, Tomás de Nava Grimón y Porlier, en una carta dirigida a José de Viera y Clavijo, cuando este se hallaba en Madrid, le informa acerca de los progresos de su hermana María en el modelado de la figura humana en barro, calificando sus retratos escultóricos de «obra prima en su género» y recogiendo asimismo las opiniones de su maestro José Rodríguez de La Oliva, apodado *el Moño Viejo*:

Su familia de Vmc. prosigue sin novedad; una de las señoritas sus hermanas ha dado a luz en estos días (no se asuste Vmc) las pequeñas estatuas del P. Facenda y de Dn. Vicente Ramos. Son una obra prima en su género, y el «Moño Viejo» asegura que deben de tener tanta estimación como los mejores productos de su pincel. Dice que como esta Dama le haga un retrato, él le hará otro (Padrón Acosta 1943).



La propia María Joaquina, en unos versos dedicados a José Rodríguez de la Oliva, manifestó su total admiración hacia este, tildando sus trabajos escultóricos de pueriles comparados con los de su maestro:

Del célebre Rodríguez el pincel / excede en infinito a mi buril. / En lienzo con primores obra él, / yo trabajo sin arte en barro vil. / Al lado de su copia exacta y fiel, / mi escultura parecerá pueril. / En conclusión: él llevará la palma, / pues yo retrato el cuerpo, y él el alma (Padrón Acosta 1943).

En su producción tanto escultórica como lírica influyó el ambiente familiar con sus dos hermanos sacerdotes, José y Nicolás. Escribió poesías satíricas, contra Godoy, encomiásticas como las dirigidas a Luis de la Encina y La Perla y a su hermano José de Viera y patrióticas como la compuesta para fomentar el patriotismo de las damas en 1808. En torno a 1780 trasladó su residencia a Las Palmas de Gran Canaria, ciudad en la que su hermano formaba parte de la curia catedralicia. Falleció en el año 1819 en su casa de la plaza de Santa Ana.

Josefa de Miranda (? -1771) fue otra de las artistas de esta centuria, cuyo ejemplo se corresponde con el de una mujer que se dedicó profesionalmente al arte. La historiadora del arte Margarita Rodríguez González, en su estudio sobre su hermano, el también pintor Juan de Miranda (1723-1805), nos ofrece algunos datos sobre ella:

Juan no fue el único artista de la familia Miranda, pues su hermana Josefa se dedicó a «pintar y copiar», pero no como un mero entretenimiento sino como una fuente de ingresos [...]. Así se indica en la escritura por la que su madre y hermanos le ceden la casa familiar de la calle Triana (en Las Palmas de Gran Canaria), pues con el producto de su trabajo se ofrece a pagar las deudas tributarias que tiene el inmueble (Rodríguez González 1994).

Creció en un ambiente familiar caracterizado por las múltiples vinculaciones de sus ascendientes Francisco de Miranda y Josefa de Sejas con el mundo artístico de la época. En la partida de matrimonio de estos constan como testigos «Francisco de Torres, pintor establecido en Gran Canaria a finales del siglo XVII, Blas de Anchieta, padre del pintor Ventura de Anchieta, y Francisco de Paula Facenda, testigo en el matrimonio de Francisco, esclavo del tallista y pintor Alonso Ortega» (Concepción Rodríguez 1995). Se ha especulado acerca de la posibilidad de que Juan de Miranda tuviera como referente a su hermana, que mantuvo contactos con José de San Guillerme, considerado uno de los maestros de José Luján Pérez, testigo además de su testamento otorgado en Las Palmas de Gran Canaria el 2 de julio de 1771 (Rodríguez González 1994).

Otras mujeres se formaron en el taller familiar ayudando a sus parientes masculinos. Es el caso de Juana Evangelista de la Cruz y Ríos (1780-1808), hija del pintor Manuel Antonio de la Cruz y de Juana Josefa Nepomuceno Ríos y Camacho. Junto a su hermano Luis Paulino aprendió el arte de la pintura y las diversas técnicas y procedimientos artísticos en el taller que su padre tenía en el Puerto de la Cruz, ayudando a este a dorar y a pintar esculturas. Pero mientras su hermano Luis



de la Cruz hizo público su trabajo, con el reconocimiento general, Juana Evangelista realizó su labor de ayudante, elaborando sus obras de forma soterrada y oculta. Se trata por tanto de un ejemplo de labor modesta y callada llevada a cabo por mujeres en el contexto artístico del taller familiar.

No sobresalió, por lo menos públicamente, en la escultura o en la pintura, pero sí destacó en una actividad tradicionalmente asociada a la feminidad más estereotipada y que en esta época realizaban los varones: el bordado¹. Bajo las nuevas ideas pedagógicas de la Ilustración se justificó la intervención de las mujeres en el trabajo del bordado. Hasta la época de Carlos III no se produce en España la incorporación de las mujeres al ámbito de los oficios artísticos, y más concretamente en el ramo textil. Dicha incorporación se vio favorecida por la puesta en marcha de medidas liberalizadoras como las Reales Cédulas del 12 de enero de 1779 y del 2 de septiembre de 1784, que establecían la participación femenina en «todas aquellas labores y artefactos que son propios de su sexo», como hilados, cordonería, pasamanería, encajes, bordados y costura, actividades que hasta ese momento eran llevadas a cabo exclusivamente por hombres en el ámbito gremial (López Castán 1997). En Canarias, durante el siglo xvii, como explica el profesor Jesús Pérez Morera en su estudio sobre el arte de la seda:

... la hechura y confección de los ornamentos (corte y unión de las piezas de tela; colocación de complementos bordados y pasamanerías) fue tarea, en un principio masculina, realizada por sastres y bordadores y, con frecuencia, por otros artistas-artesanos (carpinteros, escultores y pintores) que compaginaron su trabajo con estos menesteres [...]. Sin embargo, a partir del siglo xviii, esta labor fue pasando progresivamente a manos femeninas, hasta el punto que, con el tiempo, se consideró trabajo exclusivamente de mujeres [...]. En las casas aristocráticas, las mujeres se dedicaban a bordar y confeccionar ornamentos para el culto, como forma de exteriorizar su devoción y su posición social [...]. Asimismo, el bordado y las labores de pasamanería se cultivaban en los conventos de monjas de clausura (Pérez Morera 2002).

En el siglo xviii la producción de seda en las islas fue muy abundante, existiendo dentro del ramo textil dos modalidades bien diferenciadas: los tejedores «de lo ancho» y los tejedores dedicados a obras menores. Procedentes la mayoría de ellos de la Península a instancias de entidades o particulares, los tejedores «de lo ancho» tejían tafetanes, terciopelos y rasos en talleres en los que también vendían sus productos al público. Los tejedores de obras menores de seda se dedicaban al tejido de cintas, galones, medias o guantes. Se trataba de labores de carácter doméstico realizadas normalmente por mujeres que se encargaban de la preparación de la fibra, del proceso de teñido y de la tejeduría y que vendían sus productos de forma ambu-

¹ En el siglo xvi el bordado era una actividad típicamente masculina. El bordador realizaba el bordado tanto de los vestidos como el de las ropas de culto. Las damas de alta alcurnia y también los caballeros eran aficionados a la realización de bordados. Citemos como ejemplos al rey Carlos IV y a su hermano el infante don Antonio Pascual de Borbón.



lante (Cruz 1995). En este contexto el bordado (Santana Rodríguez 2002) era una actividad desempeñada por los gremios, pero también realizada en el ámbito doméstico y familiar. Las mujeres realizaban labores de bordado, bien como actividades subalternas de colaboración y ayuda en el taller de la familia dirigido por un hombre, o bien como actividad de ocio entre las clases acomodadas. De la dedicación a la pintura, al dorado de escultura y al bordado de Juana Evangelista nos proporcionan información algunos testimonios literarios recogidos por la historiadora del arte Clementina Calero Ruiz en un estudio sobre Manuel Antonio de la Cruz. En una carta fechada en Tegueste el día 8 de febrero de 1854 dirigida a Antonio Pereyra Pacheco y Ruiz, cura de Tegueste, Agustín Álvarez Rixo señala que Manuel de la Cruz: «tenía una hija llamada Juanica, que se casó con el escribano Henríquez en Santa Cruz y murió ética del mucho atarearse al bordado de oro, tul; y ésta de un carácter amabilísimo, le ayudaba a dorar y preparar las esculturas para el colorido (...)». (Calero Ruiz 1982)

En otra carta enviada a Álvarez Rixo fechada el 15 de mayo de 1855, Pereyra escribe: «(...) su hija Juanica que casó con el Escrib^o Enríquez en Sta. Cruz y murió joven de resultas de sus tareas de bordar, dorar y pintar (...)» (Calero Ruiz 1982).

En su diario, Juan Primo de la Guerra, el vizconde de Buen Paso, hace referencia a un chaleco bordado por Juana Evangelista, refiriéndose a ella como una «célebre artista»: «mi hermana me ha enviado a bordar un chaleco a casa de una célebre artista que vive a la sazón en La Laguna y hermana del pintor don Luis Paulino, oficial de artillería. Que los petrimetros usan una especie de sayos o trajes de comodidad, que llaman levitas» (Primo de la Guerra 1800-1807, citado por Calero Ruiz 1982).

Escribe el vizconde en otra de las páginas de su diario: «Ayer por la mañana recibí el chaleco que me ha bordado la hija del pintor don Manuel de la Cruz y lo di a hacer para estrenarlo en estos días» (Primo de la Guerra 1800-1807, citado por Calero Ruiz 1982).

En el año 1802 contrae matrimonio con el escribano Enrique Josef Rodríguez (Peralta Sierra 2006), matrimonio que durará seis años, pues Juana Evangelista de la Cruz y Ríos fallece en La Laguna en 1808 (Peralta Sierra 2006) a los veintiocho años de edad. Como relata el vizconde:

Ha muerto en La Laguna en los últimos días de septiembre doña Juana de la Cruz, hermana del oficial de Artillería don Luis Paulino de la Cruz y mujer del escribano don Enrique Josef Rodríguez. Esta joven era de buen aspecto y sobresaliente en el bordado; en estas memorias que tengo hecha mención de su habilidad. Yo la he visto por última vez en su casa de Santa Cruz en la mañana del 24 de julio próximo (Primo de la Guerra 1808-1810, citado por Calero Ruiz 1976).



4. CONCLUSIONES

Durante el siglo XVIII las mujeres accedían a la formación artística en ambientes ilustrados, como María Joaquina Viera y Clavijo, o en el taller familiar con algún pariente varón, como Josefa de Miranda y Juan Evangelista de la Cruz y Ríos. A estos nombres hay que sumarles otros, como el de la pintora Paula Travieso. De ella sabemos que era vecina de Arucas, en Gran Canaria, y que el 20 de mayo de 1749 recibió 20 reales en pago por la recomposición de un cuadro que había pertenecido a Pedro José Cabrera Linzaga, declarando en un documento no saber firmar (Concepción Rodríguez 1995).

En la recuperación y rescate de las mujeres artistas del pasado, las partidas de defunción proporcionan una valiosa información. En estos documentos se constata la existencia de mujeres a las que se hace referencia como «la pintora». Así, han sido localizados los nombres de Juana «la pintora», enterrada el 2 de enero de 1734 en la capilla del Carmen de la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de La Laguna (Rodríguez González 1987); Mariquita «la pintora», hija de don Jorge Serón, enterrada el 27 de julio de 1771 en La Laguna (Peralta Sierra 2006); Francisca «la pintora», vecina de La Laguna, viuda que falleció a los ochenta años el 17 de septiembre de 1771 (Rodríguez González 1987); y Nicolasa, pintora, viuda del alférez Jerónimo Cabrera; fallecida el 9 de septiembre de 1768 (Rodríguez González 1987).

Un estudio más profundo de la documentación conservada en los archivos de Canarias ayudaría a suministrar información para reconstruir y elaborar las biografías y trayectorias de las mujeres que participaron en la actividad artística del siglo XVIII en Canarias, conocer qué tipo de obras realizaron y, en el mejor de los casos, su paradero actual. Todo ello contribuiría, sin duda, a trazar un panorama histórico general de la presencia de las mujeres en el arte en Canarias.

ENVIADO: 8 de noviembre de 2021; ACEPTADO: 11 de noviembre de 2021



BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO, A.M., CAPEL, R.M., MATÍNEZ LÓPEZ, C., NASH, M., NIELDA, G., ORTEGA, M., PASTOR, R., RAMOS, M.D., RODRÍGUEZ GALDO, M.X., TAVERA, S., UGALDE, M. (1994). *Estudios de las Mujeres, Feministas y de Género*. Madrid: Ediciones Cátedra, pp. 29-30.
- CALERO RUIZ, C. (1982). *Manuel Antonio de la Cruz, pintor portuense (1750-1809)*. Puerto de la Cruz: Aula de Publicaciones del Ayuntamiento del Puerto de la Cruz.
- CONCEPCIÓN RODRÍGUEZ, J. (1995). *Patronazgo artístico en Canarias durante el siglo XVIII*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, p. 352.
- DE LA CRUZ RODRÍGUEZ, J. (1995). *Textiles e indumentarias de Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo de Tenerife, CajaCanarias.
- FRAGA GONZÁLEZ, C. (1985-1987). «María Viera y Clavijo en el ambiente artístico de los ilustrados en Canarias». *El Museo Canario*, Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, n. XLVII, pp. 319-333.
- GONZÁLEZ PÉREZ, T. (1998). *Mujer y educación en Canarias: anotaciones históricas*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de Tenerife, Benchomo.
- LÓPEZ CATALÁN, Á. (1997). «Las escuelas femeninas de encajes en el Madrid ilustrado». *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el Arte Español*. Madrid: Alpuerto.
- MARGARITA RODRÍGUEZ, G. (1994). *Juan de Miranda*. Santa Cruz de Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, C. (1999). «La Historia de las mujeres en España en los años noventa», en VV.AA. *Universidad y feminismo en España (II). Situación de los Estudios de las mujeres en los años 90*, Colección Feminae. Granada: Universidad de Granada, pp. 271-273.
- MELCHOR DE JOVELLANOS, G. (1952). «Informe dado a la Junta General de Comercio y moneda sobre el libre ejercicio de las artes», en *Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos, Biblioteca de Autores Españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, tomo II*. Madrid: Atlas, pp. 33-45.
- MONZÓN PERDOMO, M.A. y SANTANA PÉREZ, J.M. (1990). «Instrucción femenina en Canarias durante el reinado de Carlos III». *Actas del Coloquio Internacional Carlos III y su Siglo*, vol. 2. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, pp. 737-754.
- PADRÓN ACOSTA, S. (1943). «La Personalidad artística de D- José Rodríguez de la Oliva (1695-1777)». *Revista de Historia*, n. 61, pp. 14-29
- PERALTA SIERRA, Y. (2006). *Mujer y arte en Canarias: mujeres creadoras e iconografías femeninas*. Tesis doctoral inédita. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- PÉREZ MORERA, J. (2002). «El arte de la seda. El tejido en Canarias. Los ornamentos de la Catedral de La Laguna». *Revista de Historia Canaria*, n. 184, pp. 283-284.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, M. (1987). «Pintoras doradoras tinerfeñas. Ana Francisca». *Actas del VI Coloquio de Historia canario-americana*, tomo II. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 345-352.
- SANTANA RODRÍGUEZ, L. 2002. «Los bordados en Tenerife durante el siglo XVI». *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, n. XLVI, pp. 493-503.



REVISORES

Alejandra PALAFOX MENEGAZZI
Aline DOS SANTOS PORTILHO
Ana María QUESADA ACOSTA
Antonio ALBARDONEDO FREIRE
Carmen DE TENA RAMÍREZ
Carmen Milagros GONZÁLEZ DE CHÁVEZ
Claudio PETIT LAURENT CHARPENTIER
Consuelo SOLER LIZARAZO
Emilce NIEVES SOSA
Esther TORRADO MARTÍN-PALOMINO
Ivan SERGIO
Jesús ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ
María Isabel NAVARRO SEGURA
Juan CHIVA BELTRÁN
Juan IGNÁCIO BRIZUELA
Kepa SOJO
María DE LOS ÁNGELES FERNÁNDEZ VALLE
María Inmaculada RODRÍGUEZ MOYA
Pedro ZAMORANO PÉREZ
Pompeyo PÉREZ DÍAZ
Ricardo ANGUITA CANTERO
Simonne TEIXERA
Valeria CAMPORRESI
Victor MÍNGUEZ CORNELLES
Yolanda PERALTA SIERRA

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE ARHA 2 (2021)

El equipo de dirección se reunió virtualmente en los meses de julio a noviembre de 2021 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 2 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 6 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos: 7.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 5. Rechazados: 2.

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 1,5 meses.

Los y las revisoras varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

NORMAS DE PUBLICACIÓN PARA ENVÍOS A *ACCADERE. REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE* DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE Y FILOSOFÍA DE LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

ENVÍOS

Para enviar un artículo o reseña a *ACCADERE. Revista de Historia del Arte* es imprescindible que se registre en la siguiente dirección: www.ull.es/revistas.

El registro no solo sirve para enviar elementos en línea, sino también para comprobar el estado de los envíos. Los originales remitidos se enviarán en formato Microsoft Word y se publicarán en el idioma en el que se han entregado.

IDIOMAS ACEPTADOS

Castellano, portugués, inglés, italiano.

TIPOS DE CONTRIBUCIÓN

A. ARTÍCULO

Manuscritos de entre 15 y 30 páginas (desde el título hasta la última figura, fuente Times New Roman 12, interlineado 1,5).

Artículos más largos (31-55 páginas) deberán fundamentar la extensión con una carta de justificación. El resumen tendrá un máximo de 200 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés. Las palabras clave, hasta un máximo de 8, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

B. NOTA/DOCUMENTO

Manuscritos de 12 páginas como máximo (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1,5).

Una figura y una tabla como máximo.

El resumen tendrá un máximo de 150 palabras y se entrega en uno de los idiomas aceptados y en inglés. Las palabras clave, hasta un máximo de 4, se entregan en uno de los idiomas aceptados y en inglés.

C. ENTREVISTA

Contribuciones de entre 10 y 12 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1,5).

D. RESEÑA

La extensión será de entre 5 y 7 páginas (desde la página del título principal hasta la última figura, fuente Times New Roman, interlineado 1,5). En el caso de reseñas sobre un conjunto de obras la extensión máxima admitida es de 10 páginas.

En la cabecera figurarán los datos del libro: autor/es (apellidos, nombres), (ed., comp., coord., dir.), *título del libro en cursiva*, lugar, editorial, año de edición, páginas del libro, y si lleva ilustraciones, etc.

Las reseñas no llevarán bibliografía y si se incluyen algunas notas serán las imprescindibles.

Solo se admitirán reseñas de obras editadas en los tres últimos años.

La revista no se compromete a la publicación de reseñas no solicitadas.

INSTRUCCIONES GENERALES DE FORMATO

- El formato del archivo deberá ser Microsoft Word.
- Fuente Times New Roman de tamaño 12 para texto, 10 para notas.
- Interlineado a 1,5.
- Páginas numeradas consecutivamente.
- Tamaño de página A4.
- Márgenes de 2,5 cm.
- El artículo llevará el TÍTULO centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12). No debe incluirse el nombre y filiación del autor o autores del trabajo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo.
- A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirán el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente TÍTULO EN INGLÉS (versalita), el ABSTRACT y las KEYWORDS.
- Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página.

- Asegurarse de que todas las *citas* se encuentran recogidas en la sección de referencias. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a 40 palabras) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecorrida se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”). Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 10.
- *Tablas y figuras* en páginas aparte y numeradas. Figuras aparte en formato JPEG, TIFF, PNG o EPS en calidad 300 ppp, con pie de foto como se detalla en el ejemplo:

Figura 1. Alessandro Ciccarelli, *Vista de Santiago desde Peñalolen*, 1853, 85 × 125 cm, Pinacoteca Banco Santander, Santiago, Chile.

INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS REFERENCIAS

A. REFERENCIAS EN EL TEXTO

Para citar en el texto se utilizará el formato apellido-año usado por APA.

Ejemplos:

- Un autor: (Rossi Pinelli 2014).
- Dos autores: (Argan y Fagiolo 2014).
- Varios autores: (Borrás Gualis *et al.* 1991).
- Organización: (ICOM 2010).
- Múltiples citas: (Rossi Pinelli 2014; Borrás Gualis 1991).
- Múltiples citas del mismo autor/es en diferentes años: (Rossi Pinelli 2014, 2015, 2018, 1999, 2000, 2002).
- Múltiples citas del mismo autor/es durante el mismo año: (Rossi Pinelli 2014a, 2014b).

B. LISTADO DE REFERENCIAS

- Se presenta al final del texto.
- Apellidos y luego iniciales del nombre: Argan, G.C., Rossi Pinelli, O.
- Organización alfabética por apellido del autor, cuando hay más de un trabajo por autor, estos se listan cronológicamente.
- El año de la publicación y el volumen son necesarios para todas las referencias.

EJEMPLOS

LIBROS

- ROSSI PINELLI, O. (2014). *La storia delle storie dell'arte*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie.
- BORRÁS GUALIS, G., LOMBA SERRANO, C. y GÓMEZ, C. (1991). *Los palacios aragoneses*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón.
- ARGAN G.C., Fagiolo M. (1974). *Guida a la storia dell'arte*. Florencia: Sansoni.

CAPÍTULO DE LIBRO

- CINELLI, N. (2019). «Bajo el bello cielo de Chile. Alessandro Ciccarelli, primer director de la Academia de Pintura en Santiago (siglo XIX)», en Fernández Valle, M.A., López Calderón, C. y Rodríguez Moya, I. (eds.), *Pinceles y gubias del barroco iberoamericano*. Sevilla: Andavira Editora, pp. 393-403.

ARTÍCULO

- LOOTSMA, H. (2017). «A re-assembled altarpiece by Bernard van Orley». *Burlington Magazine*, Londres: Burlington Magazine Limited, n.º 159, pp. 88-98.

RECURSO INFORMÁTICO

- CARDONA, R. (2016). «El hombre perdido: última novela de la nebulosa». *Revista de Filología*, San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, n.º 34, pp. 41-50. URL: <http://webpages.ull.es/publicaciones/volumen/revista-de-filologia-volumen-34-2016.pdf>; consulta hecha el día 29/01/2021.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores.

DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y las direcciones de correo electrónico introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines establecidos en ella y no se proporcionarán a terceros o para su uso con otros fines.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna