

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Universidad de La Laguna

3

2022



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@uaautonomia.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@uaautonomia.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) carmendetenamirez@gmail.com

Carmen Milagros González de Chávez. Universidad de La Laguna (España) cmgonzal@ull.edu.es

Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile (Chile) carolina.valenzuela01@autonomia.cl

Claudio Petit Laurent Charpentier. Universidad Católica de Temuco (Chile) claudiopetitlaurent@gmail.com

Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uaautonomia.cl

Cristo María Gil. Universidad de La Laguna (España) cristo.gildiaz@gmail.com

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

Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla (España) cruzisidoro@us.es

Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uaautonomia.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)

Maria de los Ángeles Fernández Valle. Universidad Pablo de Olavide (España) maferval@upo.es

Maria Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat Jaume I (España) mrodrigu@his.uji.es

Nuria Segovia Martín. Universidad de La Laguna (España) nsegovim@ull.edu.es

Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca (Chile) pzamorper@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.2022.03>

ISSN: e-2660-9142

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

Revista
ACCADERE
3

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2022

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

Artistas italianos en Chile entre arte, inmigración y periodismo (1906) / Italian artists in Chile between art, immigration and journalism (1906) <i>Ivan Sergio</i>	11
La iconografía de la muerte de don Bosco: un boceto desconocido / The iconography of the death of don Bosco: an unpublished sketch <i>Ana Martín García</i>	29
Aproximaciones al estudio de la autoría de José Montes de Oca en cinco imágenes inéditas de la clausura sevillana / Approaches to the study of the authorship of José Montes de Oca in five unpublished images of the sevillian cloisters <i>Salvador Guijo Pérez</i>	49
El Ortega Brú más íntimo. Una aproximación a las pinturas. Clasificación / Luis Ortega Brú: an approach to the paintings. Analysis and classification <i>Alicia Ramos González</i>	67
La arquitectura medieval y el pensamiento de Nicolás de Cusa / Medieval architecture and the thought of Nicolás de Cusa <i>Andrea Auxiliadora Calvo Díaz</i>	87



ARTÍCULOS / ARTICLES

ARTISTAS ITALIANOS EN CHILE ENTRE ARTE, INMIGRACIÓN Y PERIODISMO (1906)

Ivan Sergio

Universidad de Talca

ivansergio85@gmail.com

RESUMEN

El artículo se centra en la producción artística italiana en Chile, recopilada en las páginas de la primera obra del «Circolo degli Artisti» de Santiago, *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, publicada en el año 1906, en ocasión de la Exposición Internacional de Milán del mismo año. Analizaremos, en primer lugar, las etapas que llevaron a la formación de dicho «Circolo» en las páginas del periódico étnico *La Voce della Colonia*; en concreto, nos detendremos en los artículos escritos por el director de la gaceta, Annibale Visconti, en las que se encuentra por primera vez la noticia de la Exposición Internacional. En segundo lugar, examinaremos el contenido de la obra que nos atañe, evidenciando las obras más representativas de la colectividad italiana residente en Chile, en distintos ámbitos, como la pintura, la fotografía, la literatura y la escultura.

PALABRAS CLAVE: *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, prensa étnica, *La Voce della Colonia*, discursos artísticos.

ITALIAN ARTISTS IN CHILE BETWEEN ART,
IMMIGRATION AND JOURNALISM (1906)

ABSTRACT

The article focuses on the Italian artistic production in Chile, collected on the pages of the first work of the “Circolo degli Artisti” of Santiago, *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, published in 1906, on the occasion of the Milan International Exhibition of the same year. We will first analyse the stages that led to the formation of this “Circolo” on the pages of the ethnic newspaper *La Voce della Colonia*; in particular, we will dwell on the articles written by the gazette’s director, Annibale Visconti, in which the news of the International Exhibition appeared for the first time. In addition, we will examine that work’s content concerning us, showing the most representative works of the Italian community resident in Chile, in different areas, such as painting, photography, literature, and sculpture.

KEYWORDS: *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, Ethnic Press, *La Voce della Colonia*, Artistic Speeches.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2022.03.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 3; julio 2022, pp. 11-27; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo¹ se centra en el aporte de los artistas italianos residentes en Chile al desarrollo de las artes en el país andino, entre finales del siglo XIX y comienzo del siglo XX.

En concreto, analizaremos una obra publicada en 1906, *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, publicada por el «Circolo degli Artisti» de Santiago, en la que participaron algunos exponentes de relieve de la colectividad italiana de la época, como, por ejemplo, Annibale Visconti, Enrico Piccione, Roberto Fulle y Alfonso Molina, entre otros.

La ocasión para la publicación de dicha obra fue la Exposición Internacional de Milán del año 1906, en la que los artistas italianos residentes en Chile participaron enviando sus mejores trabajos.

Este análisis nos permitirá vislumbrar el panorama artístico italiano en un país como Chile, que no representó una meta de emigración privilegiada para los italianos; no obstante, estos emigrantes lograron integrarse, muy a menudo «desapareciendo»² en el tejido social chileno y, entre los siglos XIX y XX, a imponerse como la segunda comunidad de europeos más numerosa después de la española³.

Antes de proceder con el análisis de la obra, será útil recorrer los pasos que llevaron a la publicación del libro, en concreto, el anuncio de la Exposición Internacional que aparece en las páginas de uno de los periódicos étnicos de la época, *La Voce della Colonia*⁴, quincenal fundado en Santiago en 1905 por el italiano Annibale Visconti.

La creación de un «Circolo degli Artisti» con sede en Santiago, de hecho, fue sustentada y promovida por el periódico de Visconti. La idea nacía con el objetivo de producir un libro con todos los trabajos artísticos producidos por la colectividad italiana residente en Chile; la intención era la de enviar dicha obra a la Exposición Internacional de Milán del año 1906 en ocasión de la inauguración de la galería del *Gottardo*.

¹ El artículo se enmarca en el Proyecto Anid PostDoctorado Fondecyt n. 3220621, del cual el autor es investigador responsable.

² Entre las distintas comunidades de europeos presentes en Chile desde la segunda mitad del siglo XIX, la italiana ha logrado integrarse, mejor que las otras, en el tejido social chileno, a través de la contracción de matrimonios exogámicos que, como consecuencia, han llevado a la formación de generaciones cada vez más heterogéneas (Estrada 1990).

³ Es precisamente a partir del año 1865 que la comunidad de italianos alcanza números importantes, posicionándose segunda solo a la española; este aumento coincide con la fundación de los primeros experimentos de prensa étnica italiana en Chile (Favero *et al.* 1993).

⁴ *La Voce della Colonia* es un periódico fundado por Annibale Visconti en Santiago en 1905, publicado para acoger las voces de los disidentes de la única colonia italiana presente en Chile, la de Capitán Pastene. La historia de este pequeño pueblo, de hecho, ha representado para muchas familias de emigrantes italianos un verdadero trauma debido a las precarias condiciones de vida durante la época de la inmigración programada (Ferrari 2004; Sergio 2020).

En la Biblioteca de la Fondazione Centro Studi Emigrazione de la ciudad de Roma hemos encontrado la obra integral que el «Circolo degli Artisti» de Santiago de Chile envió a la exposición; por esto, nos ocuparemos, en primer lugar, de analizar los artículos publicados en *La Voce della Colonia* que apoyaron la iniciativa de la creación del círculo y, en segundo lugar, analizaremos detalladamente las características principales de la obra producida por el círculo, *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*⁵.

2. «IL CIRCOLO DEGLI ARTISTI» EN LA PRENSA ÉTNICA⁶ ITALIANA

En junio de 1905, el director de *La Voce della Colonia*, Annibale Visconti, publicaba un artículo en primera página titulado «Il Circolo degli Artisti»⁷, alabando y aplaudiendo a la iniciativa estimulada por dos «connazionali e amici»⁸ que, muy probablemente, eran Alfonso Molina y Giuseppe Foradori⁹.

En la capital chilena no existía todavía un lugar de reunión que agregara a los artistas italianos residentes en Chile y cada uno de ellos trabajaba autónomamente¹⁰.

En el año 1905, en cambio, ya existían muchas asociaciones e instituciones italianas que se ocupaban principalmente de beneficencia o de voluntariado, como las compañías de bomberos, o escuelas como la italiana de Santiago o la sociedad «Dante Alighieri»¹¹, que, en cambio, estaban más concentradas en la salvaguardia de la lengua italiana y no en la parte artística.

⁵ Circolo degli Artisti (1906). *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*. Santiago: Imprenta y Litografía Barcelona.

⁶ El adjetivo *étnico* se refiere a todos los periódicos y revistas en lengua italiana publicados fuera de Italia (Sergio y Cinelli 2021; Pellegrini y Aprile 1926; Resta 2011; Guajardo 2013; Maino 1987; Perassi 2015; Sanfilippo 2009; Gadaleta 2018; Maldini 2004; Briansi 1977; Deschamps 2002). A este propósito, recientemente se publicó una obra colectiva que recoge la mayoría de los experimentos de prensa étnica italiana en el mundo (Curcio *et. al.* 2021).

⁷ *La Voce della Colonia*, n. 9, 11/6/1905, p. 3, c. 1,2.

⁸ De aquí en adelante, hemos decidido traducir al castellano únicamente las citas italianas que sirven al lector para orientarse dentro del texto; las otras citas se dejarán en idioma original para no modificar el sentido del discurso original. «connacionales y amigos» (tda). *La Voce della Colonia*, n.º 9, 11/6/1905, p. 3, c. 1.

⁹ Como veremos cuando analicemos detalladamente la primera obra producida por el círculo, son estos los dos nombres que aparecen encima de la lista de los que firmaron la obra.

¹⁰ Muchos artistas italianos, especialmente escritores, publicaban sus obras en las páginas de los periódicos étnicos; entre ellos, encontramos a Roberto Fulle, que envió sus poemas a *La Voce della Colonia*, o Carlo Zorzi, autor de la imagen publicada en el último número del primer periódico italiano fundado en Santiago, *L'Eco d'Italia* (Sergio y Cinelli 2020).

¹¹ Sobre la historia de estas instituciones italianas en Chile existen varios trabajos, tanto italianos como chilenos; uno de los objetivos principales que une el asociacionismo italiano en el país andino es seguramente la salvaguardia de la lengua, considerada patrimonio inmaterial de la patria nativa (Trento 2000; Bertagna 2006; Sergi 2015, 2016, 2019a, 2019b).



La Voce della Colonia daba inmediatamente la disponibilidad para lanzar la iniciativa en sus páginas porque el freno más grande estaba representado por la indiferencia de la colectividad hacia este tipo de iniciativas y por la falta de fondos necesarios para dar forma a la asociación.

Por lo tanto, a partir de la mitad del mes junio de 1905 el periódico de Visconti inició una campaña promocional del círculo informando a la colectividad acerca de los progresos hechos a través de la publicación de breves artículos informativos:

Come prevedevamo, l'idea genialissima di fondare qui, nella capitale, ove è tanto palpito di vita italiana, un Circolo degli Artisti, è stata accolta con entusiasmo promettente. Venerdì sera, come era annunciato, ebbe luogo alla «Filarmonica» la riunione preparatoria, alla quale —sebbene mancò il tempo per la dovuta propaganda— intervenne buon numero di connazionali artisti. Dopo breve discussione, si deliberò di costituire un Comitato provvisorio con l'incarico speciale di presentare ad una prossima riunione uno Schema di Statuto e Regolamento. A costituire detto comitato provvisorio vennero eletti i seguenti connazionali: Giuseppe Foradori, Bindo Paoli, Carlo Piccini, Roberto Negri, R. Bartolotti, Antonio Radice e Alfonso Molina¹².

Los artistas que querían participar en la fundación del círculo y convertirse en socios podían enviar directamente su adhesión a la redacción del periódico, que, por consiguiente, se transformó en una parte activa del proceso de constitución del círculo¹³; la inscripción estaba abierta naturalmente a artistas de todas las nacionalidades, pero la idea era la de mantener en la medida de lo posible un espíritu predominante de *italianità*.

La ocasión para acelerar este proceso de constitución del círculo vino por una circular publicada en el bisemanal¹⁴ de Santiago que informaba de la gran Exposición Internacional de Milán del año 1906, en la que se daba espacio a aquellas creaciones artísticas producidas por los italianos residentes en el extranjero; qué mejor ocasión, por lo tanto, para presentar una libreta que recogiera todos los trabajos de los italianos en Chile.

En el mismo número de la gaceta, se publicaba una circular redactada por los fundadores del Comité provisional del círculo que avisaba de una reunión programada para el día 9 de julio en el hotel France de Santiago para discutir el proyecto del Estatuto del Círculo; la iniciativa estaba bastante avanzada vistas las numerosas adhesiones que llegaron al periódico: «l'idea di una Casa degli Artisti [...] è sorta ed ha già preso forma, poiché molti sono gli aderenti e gli entusiasti. [...] Il Comitato Provvisorio è convinto, che, volendo, si potrà qui, come altrove, riunire l'elemento

¹² *La Voce della Colonia*, n.º 11, 18/6/1905, p. 6, c. 3.

¹³ Es importante subrayar el hecho de que la prensa étnica ha desempeñado a menudo un papel activo y protagónico en los acontecimientos que han llevado a la formación de instituciones italianas en Chile; algunas de ellas, además, perduran hasta nuestros días, como, por ejemplo, la escuela italiana de Santiago «Vittorio Montiglio» (Mazzei De Grazia 1993).

¹⁴ *La Voce della Colonia*, n.º 16, 6/7/1905, p. 3, c. 1, 2, 3.

artístico italiano»¹⁵. Hace falta recordar, en este sentido, que en la vecina Buenos Aires existía ya una asociación artística italiana que gozaba de un discreto éxito y era conocida también en Chile (Bertagna 2009; Sergi 2012).

El 13 julio del año 1905, el periódico de Santiago presentó la constitución del «Circolo degli Artisti» de Santiago patrocinado por el embajador italiano en Santiago, el Sr. conde Ercole Orfini.

En la reunión programada en el hotel France se recogieron los primeros fondos necesarios para la publicación del libro que se presentaría en la exposición de Milán; se invitó a los socios a participar en una segunda reunión dispuesta en los locales de la sociedad de Mutuo Socorro Italia de Santiago.

En el número 19 de *La Voce della Colonia*, en primera página, se publicaba un artículo de dos columnas titulado «La nostra Colonia all'Esposizione di Milano»:

Come si è detto, il signor Ministro ha manifestato semplicemente la convenienza per il «Circolo degli Artisti» di prendere l'iniziativa; perciocché se si deve costituire un Comitato organizzatore della partecipazione che la colonia nostra potrà prendere all'Esposizione di Milano, questo Comitato dovrà essere formato anche di agricoltori, industriali, professionisti e commercianti, nella proporzione di almeno un rappresentante per ogni singola corporazione. Ora, il modo di venire più facilmente a capo di ciò, sarebbe quello d'invitare i presidenti delle società italiane ad una riunione per scambiare opinioni al rispetto, ed in seguito designare le persone che dovranno formare il Comitato Pró Esposizione residente in Santiago, con dei sotto-comitati costituiti nella guisa che si stimerà migliore, in Valparaíso, Iquique e Concepción. [...] Noi, che abbiamo manifestato fin dal primo momento la speranza di andare d'accordo col collega di Valparaíso, ogni qual volta si tratti dei veri interessi e del vero decoro della colonia, ne invociamo ora la cooperazione¹⁶.

La invitación, presente en las páginas de *La Voce della Colonia*, estaba dirigida también a *L'Italia*¹⁷ de Valparaíso para que, en nombre de la concordia, pudiera participar en la divulgación y en la realización del proyecto que se enviaría a Milán, y, sobre todo, podía involucrar a los presidentes de las mayores sociedades italianas de la época; a la exposición, de hecho, se quería enviar una obra que recogiera los méritos de los italianos en Chile en muchos ámbitos, no solo en el campo artístico.

Pocos días después del anuncio fueron elegidos los diferentes cargos del círculo, subdivididos de esta forma: conde Ercole Orfini, presidente honorario; Edoardo Provasoli, presidente efectivo; Enrico Banchieri, vicedirector; Roberto Fulle, tesoro-

¹⁵ *La Voce della Colonia*, n.º 16, 6/7/1905, p. 6, 7, c. 3, 1.

¹⁶ *La Voce della Colonia*, n.º 19, 16/6/1905, p. 3, c. 1,2.

¹⁷ El periódico *L'Italia*, fundado en 1890 (Valparaíso) por Riccardo Bagnara y Giovanni Giulio De Cecchi, dentro de la más amplia historia de la prensa étnica en Chile, ha sido sin duda el órgano oficial de toda la colectividad italiana durante más de medio siglo (Sergi 2019b).



rero; Carlo Zorzi, Pietro Carlucci, Giuseppe Foradori, Riccardo Bortolotti e Bindo Paoli, consejeros¹⁸.

Después de la formalización de los miembros del círculo, la gaceta de Visconti siguió publicando breves noticias sobre el tema de la exposición, de carácter principalmente organizativo, relacionadas con el envío de los trabajos de los italianos que llegaban de todas las zonas de Chile.

Se decidió, además, enviar también una copia de la obra con dedicatoria al rey de Italia y, por este motivo, se inició un concurso para elegir quién dibujaría la cubierta del libro; desafortunadamente no ha sido posible localizar esta especial copia de la obra.

3. *GL'ITALIANI IN CILE. ARTI, LETTERE, SCIENZE* (1906)

La fundación del «Circolo degli Artisti» tenía el objetivo de publicar una obra que, de hecho, participó en el mes de abril de 1906 en la Exposición de Milán en representación de la colectividad italiana residente en Chile.

El título del volumen único era *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, publicado en Santiago en 1906 del editorial «Barcelona» y se trataba de una obra colectiva producida por el «Circolo degli Artisti».

Los nombres indicados sobre la segunda de cubierta eran los siguientes: Giuseppe Foradori, Roberto Fulle (del que aparecen también sus pinturas, véase fig. 1) y Alfonso Molina, que representaron la comisión que se encargó de la compilación del volumen; Enrico Piccione, Alberto Ceradelli, Corrado Spadaccini, Bindo Paoli, Enrico Banchieri, Giuseppe Mazzini, Carlo Piccini e Annibale Visconti que figuraban como colaboradores (fig. 2).

Del proemio a toda la obra se encargó Enrico Piccione¹⁹, orador muy conocido en la colectividad italiana en Chile, que utilizó todo su arte retórico para tejer

¹⁸ También en este caso no faltaron las discordias entre los italianos, sobre todo, cuando en una reunión a la que estaban presentes varios presidentes de asociaciones e instituciones italianas, se decidió elegir a Salvatore Nicosia como secretario *ad honorem*. Escribe Visconti a tal propósito: «Eppure non v'è motivo di sorpresa. Come ce lo ha assicurato uno dei presenti alla riunione, il signor Nicosia si è imposto soprattutto colla sua loquacità, dono che non tutti posseggono. I lettori avranno presente che, tracciando la *silhouette* del grand'uomo nel nostro numero anteriore, gli abbiamo riconosciuto del talento. E non può essere diversamente: un minchione, per quanto senza scrupoli, non arriva certamente a stipulare con dei Governi dei grassi e loschi affari, come ha fatto sempre il signor Nicosia». (Cfr. *La Voce della Colonia*, n.º 22, 27/7/1905, p. 5, c. 3). Además, los organizadores italianos de la Exposición de Milán ya invitaron formalmente a las sociedades «Dante Alighieri» esparcidas por el mundo para que participaran; a pesar de eso, la de Santiago no fue invitada a la reunión preparatoria por la fundación del Comité Pro Exposición.

¹⁹ Sabemos que Enrico Piccione, además de haber fundado una revista en Chile, *Pensamiento Latino*, tenía cierta importancia en los ambientes diplomáticos italianos de la época; en una carta enviada a Roma por el cónsul italiano de la época, Paolo Di Montagliari, se aprende de las presiones ejercidas por Piccione sobre los cónsules predecesores y de la hostilidad que una parte de la colectividad italiana residente en Chile maduró en contra de él (Sergio 2019).

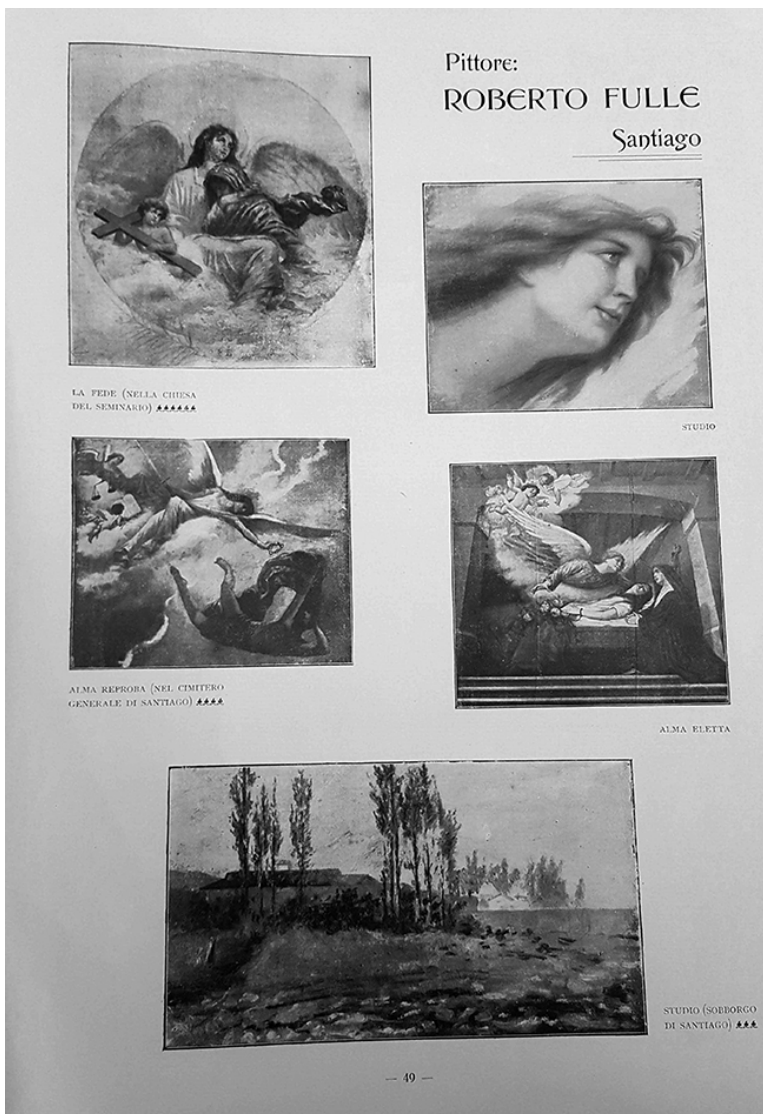


Fig. 1. «Dibujos de Roberto Fulle». En *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, publicación del «Circolo degli Artisti» en Santiago de Chile, Imprenta y Litografía Barcelona, Santiago, 1906, p. 49.

las alabanzas a Italia, recorriendo en el texto casi toda su historia, desde la Roma antigua a la contemporaneidad, redactando una lista de personajes ilustres que hicieron grande la nación.





Fig. 2. «Grupo de soci». En *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, publicación del «Circolo degli Artisti» en Santiago de Chile, Imprenta y Litografía Barcelona, Santiago, 1906, p. 6.

Además, describió también la imagen elegida por la cubierta del libro (fig. 3) con estas palabras:

In mezzo ai flutti spumanti del Mediterraneo la figura d'Italia si erge come bronzea statua gigantesca sopra ampio piedistallo di durissimo granito. I raggi, densi di luce e saettanti, della Stella che fulge nell'infinito firmamento della Storia, la illuminano. Ha sul capo il diadema del paganesimo. Stringe al petto con la sinistra il libro dei Diritti e dei Doveri, e con la destra addita un punto di luce fisso: la fraternità umana. [...] Fra i ricchi e gravi festoni delle arti di Etruria, della Magna Grecia, di Roma antica, dell'età cristiana, del Rinascimento e dell'epoca moderna, ah! una visione luminosa serra gli occhi ed inonda il cuore di una beatitudine indicibile²⁰.

A la descripción de dicha imagen Piccione añadió algunas notas sobre la historia de la fundación del círculo, la adhesión y el entusiasmo de sus colaboradores y la decisión de alquilar un local en el centro de Santiago que se convertiría muy pronto en la casa del círculo, donde discutir de arte, estudiar las figuras y, una vez al año, organizar una exposición Artístico-Industrial; además, el local del círculo

²⁰ *Gl'Italiani in Cile, op. cit.*, p. 3.

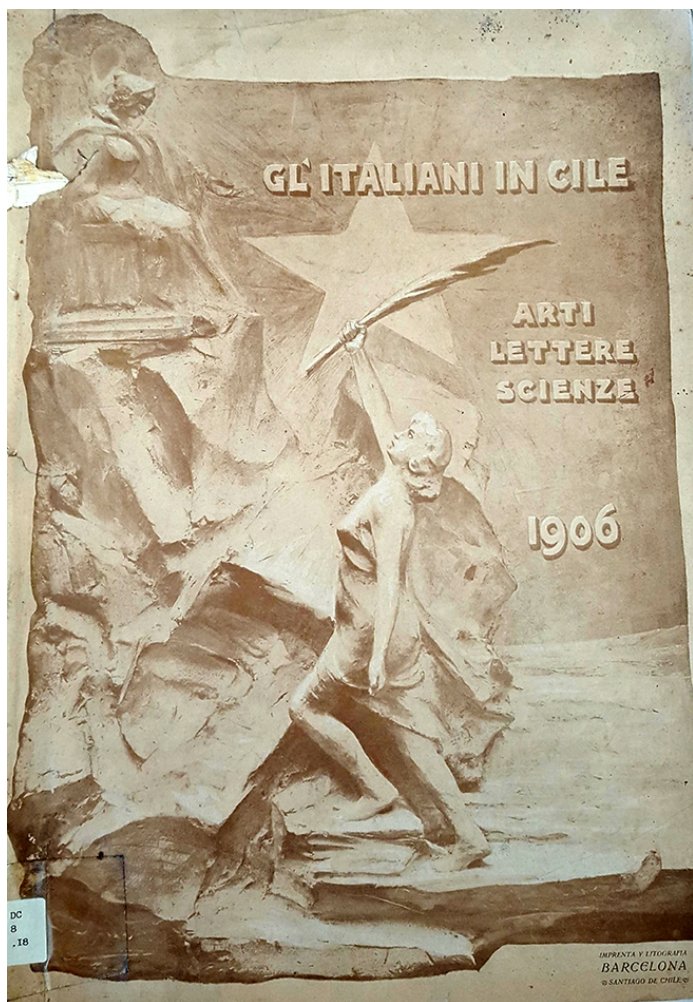


Fig. 3. Cubierta. En *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, publicación del «Circolo degli Artisti» en Santiago de Chile, Imprenta y Litografía Barcelona, Santiago, 1906.

hospedería conferencias literarias y conciertos musicales. Finalmente, informaba al lector de los nombres completos pertenecientes al Consejo Directivo del círculo, de los que ya hemos dado noticias en las páginas anteriores.

La primera parte de la obra estaba compuesta por tres capítulos que afrontaban respectivamente las siguientes temáticas: arquitectura, escultura y pintura; música; y finalmente, literatura.

En el primer capítulo, se proponía una síntesis de los mayores artistas italianos que trabajaron en el país andino y contribuyeron con su arte al enriquecimiento cultural de la nación que los hospedó.



Dopo di lui l'architetto Eusebio Chelli edificò le chiese di Sant'Agostino, dei Gesuiti, della Recoleta ed altre. Per incarico del Governo, diresse la costruzione del Teatro Municipale e del Palazzo del Congresso, del quale le quattro facciate sono disegni suoi.

Ad iniziare l'insegnamento artistico e quindi ad impulsar la diffusione del gusto per l'arte, il pittore Alessandro Ciccarelli di Napoli, con la fama che gli diedero i suoi lavori premiati in varie esposizioni italiane, tra i quali: l'*Archimede*, ed il *Manfredi sotto le mura di Benevento*, venne a Chile nel 1848, essendo stato chiamato a dirigere l'Accademia di Belle Arti, la quale si fondò nell'anno seguente. Rimase in Chile sino al 1869, diffondendo con le sue lezioni il gusto estetico per l'arte della pittura nella gioventù e marcando l'indirizzo alle belle arti nel paese.



ALESSANDRO CICCARELLI

Fig. 4. «Detalle de Alessandro Ciccarelli». En *Gl'Italiani in Chile. Arti, Lettere, Scienze*, publicación del «Circolo degli Artisti» en Santiago de Chile, Imprenta y Litografía Barcelona, Santiago, 1906, p. 11.

A pesar de la cultura francesa, que fue una de las predominantes en el panorama chileno (Zamorano 2011, 2013, 2020; Cruz de Amenábar 1998), los italianos dieron un aporte notable por medio de los trabajos de artistas del calibre de Gioacchino Toesca, arquitecto romano recordado por la dirección de los trabajos del Edificio de la Moneda y de la fachada de la catedral de Santiago; Eusebio Chelli, arquitecto que construyó numerosas iglesias en Chile, entre las cuales la de Sant'Agostino, de los Jesuitas y de la Recoleta; y Alessandro Ciccarelli²¹, pintor napolitano llamado a dirigir la academia de Bellas Artes que, desde el año 1848 hasta 1869, difundió «con le sue lezioni il gusto estetico per l'arte della pittura [...] marcando l'indirizzo alle belle arti nel paese»²².

Dentro del capítulo se publicaban tres imágenes de Alessandro Ciccarelli (fig. 4), Giovanni Mochi y Carlo Bestetti, considerados tres maestros de la cultura italiana en Chile del siglo XIX.

²¹ Para profundizar sobre la importancia de Alessandro Ciccarelli en el panorama de las bellas artes en Chile, véanse los trabajos de Noemi Cinelli (2016, 2020).

²² «Con sus conferencias el gusto estético por el arte de la pintura [...] marcando los cánones de las bellas artes en el país» (tda). *Ibid.*, p. 9.

En lo que concierne a la época actual, en cambio, se citaban, entre los otros, el arquitecto Edoardo Provasoli y el joyero Alfonso Molina, de los que se publicaban muchos dibujos: del primero, el proyecto por la iglesia parroquial de Talca, la nueva fachada de la iglesia de San Doménico en Concepción, la fachada de la iglesia de los Reverendos Padres Capuchinos en Constitución, el edificio del Sr. Cerda Ossa en Santiago, la iglesia anexa al all'Ospizio dei Trovatelli y el edificio del Sr. Francisco Riva en la capital chilena; referente a Molina, la corona de oro con tres mil piedras preciosas donada a la Virgen de los Milagros de Salta en la vecina Argentina, un collar en brillantes y un broche colgados de brillantes ejecutado en la casa Víctor Manuel y Comp. en Santiago²³.

En el segundo capítulo se abordaba el tema de la música siguiendo el mismo orden cronológico utilizado anteriormente.

Se empezaba con una panorámica detallada a partir de la primera compañía lírica italiana de Pizzorni y Retoli de 1830, enumerando los mayores músicos en distintos ámbitos, como la música lírica, la religiosa, la música de cámara, la coral, hasta llegar a la época actual, en la que descuellan los nombres de los maestros Domenico Brescia y Enrico Marconi. A este propósito, el autor del texto informaba de una gran obra colectiva que fue un éxito en la capital, por obra de un connubio de artistas todos italianos:

Una composizione che lasciò grato ricordo, sia pel suo merito artistico, sia per il modo in cui si eseguì in pubblico, f'Inno alla Musica, che il maestro Enrico Marconi scrisse sopra versi di Roberto Fulle, nell'occasione che per un Programma di festeggiamenti durante una Esposizione in Santiago, alcuni anni or sono, fu chiamato anche il concorso delle collettività straniere qui stabilite. La collettività italiana primeggiò su tutte le altre, organizzando una passeggiata storico-musicale, che con carri allegorici in stile delle varie epoche, raffigurava artisticamente le evoluzioni della musica nelle varie età, da Guido D'Arezzo a Giuseppe Verdi. Questa passeggiata storico-musicale, che fu ideata dal geniale musicista e disegnatore Carlo Zorzi, riuscì pittoresca in sommo grado, col suo lungo corteggio di cavalieri delle varie epoche nel loro appropriato costume²⁴.

Como alegado al capítulo relacionado con la música italiana en Chile se reproducía la partitura entera por piano *L'eco dell'infanzia*, con las palabras de Roberto Fulle y la música de Bindo Paoli. Además, dentro de la obra se presentaba otra partitura integral escrita por Alberto Ceradelli, *Improvviso per pianoforte*.

El tercer capítulo, que encierra la primera parte de la obra, abordaba el campo de la literatura y de la ciencia.

El texto trataba en líneas generales las mejores personalidades italianas que contribuyeron al desarrollo de la cultura chilena en el ámbito científico y literario.

²³ Todas las reproducciones de estas obras se encuentran en la obra *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze (op. cit.)*, en las páginas 23, 24, 25, 26, 27 y 28.

²⁴ *Ibid*, p. 14.



El primer grupo de italianos eran todos profesores que enseñaron en escuelas del país andino; entre estos se citaban a Aristide Ambrosoli, inspector general de las escuelas de la ciudad de Talca; Luigi De Sada, que fue director de la Quinta Normal y el primero en introducir en el país andino la cría de las abejas y del gusano de seda; la escritora Silvia Giani de' Baccani, que colaboró con el periódico *L'Italia* de Valparaíso «con lavori letterari e poetici e tradusse all'italiano le più delicate composizioni dei poeti cileni; al suo ritorno in patria pubblicò un'antologia dei poeti di Cile»²⁵.

Dentro del capítulo, además, encontraban espacio el intelectual Enrico Piccione²⁶, que, después de una permanencia en Argentina, se trasladó a Chile participando en varias conferencias y fundando en la capital una revista cultural, *El Pensamiento latino*, y Pietro Gori, conocido por sus estudios sociales, especialmente por aquellos dedicados al sistema penitenciario chileno en 1901, año de su viaje al país andino.

En la última parte del texto, se recordaba a dos médicos italianos, el doctor Mazzei y el doctor Dallara, merecedores de haber creado en el año 1887 la compañía sanitaria Croce Bianca en el momento en que «una malaugurada epidemia colérica, mieteva numerose vittime in Santiago»²⁷.

La parte central de la obra se componía de otros tres capítulos que, en cambio, vistas sus extensiones, resultaban decididamente marginales con respecto a los primeros que hemos analizado hasta el momento. Se trataba de un texto sobre el periodismo italiano en Chile²⁸, en el que se daban las informaciones generales sobre los principales periódicos étnicos publicados en el país andino, empezando por el *Corriere d'Italia* hasta llegar a *L'Italia Illustrata*²⁹.

²⁵ «con obras literarias y poéticas y tradujo al italiano las composiciones más delicadas de los poetas chilenos; a su regreso en patria publicó una antología de los poetas de Chile» (tda). *Ibid.*, p. 22.

²⁶ En la última parte del libro se publica una conferencia integral de Enrico Piccione en la que el autor describe algunas de las principales ciudades chilenas, entre ellas Santiago, Valparaíso, Concepción, Talca, Chillán, La Serena, Temuco y Valdivia.

²⁷ «Una desafortunada epidemia colérica, cobraba muchas víctimas en Santiago» (tda). *Ibidem.*

²⁸ En este capítulo de la obra se encuentra, además, la noticia del primer periódico italiano publicado en Chile, fechado 1862: «Spetta al signor Giuseppe Portaluppi, tuttora vivente, l'onore d'aver fondato nel Cile il primo giornale italiano, che si chiamò Il Corriere d'Italia e vide la luce nel 1862, quando la colonia, troppo diversa in coltura di quello ch'essa è oggidì, ed esigua di numero, non era in grado di sostenere una pubblicazione. Il lodevole tentativo di Portaluppi, ch'ebbe allora valido appoggio da certo Antonio Monticelli, che fu il primo italiano possessore nel Cile di una piccola tipografia, ebbe vita breve, eppure luminosa, perciocché cominciò ad attrarre l'attenzione pubblica nella minuscola, però laboriosa collettività nostra in questo paese. Un poco più tardi, il signor Luigi Pagnoni, che fu poscia per molti anni Console d'Italia in Valparaíso, decesso più che ottogenario [sic] in Santiago nel 1904, risuscitò e sostenne fino alla fine del 1865 lo stesso Corriere d'Italia. In seguito passarono più di venticinque anni prima che si ritentasse di dar vita nel Cile ad un nuovo giornale italiano. Finalmente, nel principio del 1890, Carlo Piva, [...] fondò in Santiago L'Eco d'Italia».

²⁹ *L'Italia Illustrata* es una gaceta fundada en 1896 (Valparaíso) por Annibale Visconti, que pretendía ser el «hermano» ilustrado del periódico más importante de la época, *L'Italia* de Bagana y De Cecchi.



Fig. 5. «Trabajo en madera de Strappa e Zandrino». En *Gl'Italiani in Chile. Arti, Lettere, Scienze*, publicación del «Circolo degli Artisti» en Santiago de Chile, Imprenta y Litografía Barcelona, Santiago, 1906, p. 122.

El segundo capítulo estaba dedicado a las dos principales instituciones escolares italianas presentes en Chile, la «Dante Alighieri» y la escuela italiana de Santiago, de las que se describían brevemente las fundaciones y los objetivos que se proponían perseguir en Chile, entre ellos, naturalmente, la divulgación de la lengua italiana.

En el tercer capítulo, se escribía un informe genérico y bastante superficial de los empleos y costumbres chilenos, describiendo algunas tradiciones presentes y arraigadas en el país suramericano.

Para concluir, hace falta subrayar que la mayor parte de las páginas de las que se componía el texto acogía numerosas imágenes relacionadas con varios ámbitos del arte italiano en Chile, como, por ejemplo: arquitectura, música, pintura, hasta llegar a los trabajos de joyería, escultura de mármol y de madera (fig. 5), par-



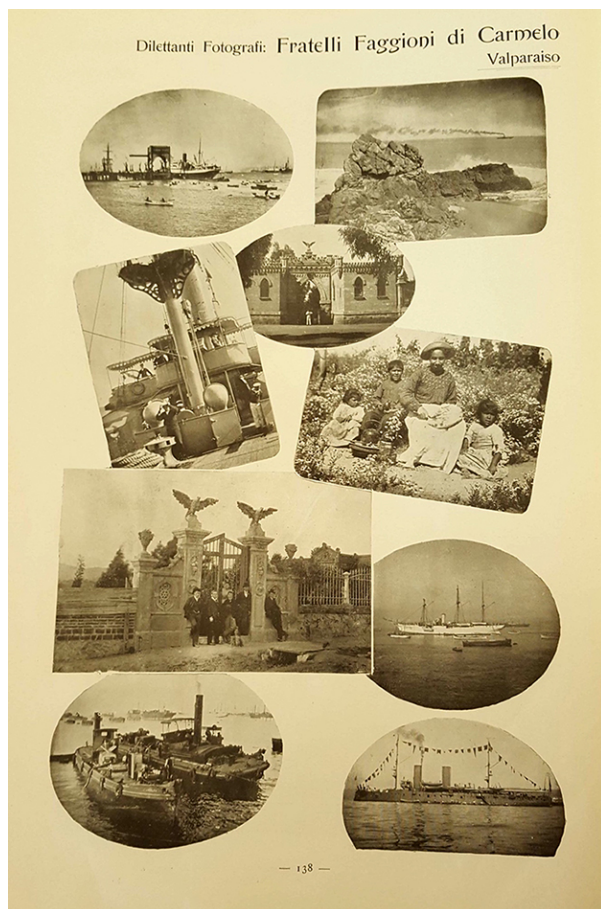


Fig. 6. «Fotografías de los hermanos Faggioni di Carmelo». En *Gl'Italiani in Cile. Arti, Lettere, Scienze*, publicación del «Circolo degli Artisti» en Santiago de Chile, Imprenta y Litografía Barcelona, Santiago, 1906. p. 138.

tituras, poemas, fotografías (fig. 6), dibujos, bocetos y transcripciones de conferencias dictadas en italiano.

Se trataba, básicamente, de una síntesis de todas las mayores obras hechas por los italianos en Chile y alcanzaban el objetivo de presentar los méritos logrados por la colectividad en el país andino desde el siglo XVIII hasta los principios del siglo XX; hace falta recordar, de hecho, que la obra fue enviada a una exposición donde era necesario «mostrar» materialmente las obras italianas para tratar de poner en evidencia una realidad como la italiana en Chile, que fue claramente subvalorada con respecto a otras experiencias de migración como la que ocurrió en Argentina, en Brasil o en los Estados Unidos.

CONCLUSIONES

El aporte que la colectividad italiana ha dado al desarrollo de las artes en Chile, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, es bien testimoniada por la presencia de los italianos en la Exposición Internacional de Milán de 1906, con una obra que recogía todos los éxitos de nuestros emigrantes en el país andino.

No se trataba solamente de un inventario de obras arquitectónicas, escultóricas, pictóricas, fotográficas, entre otras, sino del compromiso de la colectividad de mantener viva la memoria italiana en Chile, reforzando los vínculos identitarios entre los emigrantes.

Los italianos en Chile. Artes, Letras, Ciencias, junto con los periódicos étnicos de la época, como *La Voce della Colonia*, *L'Italia*, y las revistas culturales de estilo italiano, como *Pensamiento Latino*, ayudaron a plasmar un imaginario italiano en Chile, en el que el componente artístico-cultural ha desempeñado un papel fundamental.

Desde este punto de vista, las artes plásticas han contribuido a la formación de fascinantes analogías entre los dos países, como, por ejemplo, la similitud entre Génova y Valparaíso, que hoy nos invitan a profundizar los vínculos entre Italia y Chile.

De ahí la importancia de continuar el análisis de los discursos artísticos que aparecen en las páginas de los periódicos y de las revistas étnicas, con el objetivo de profundizar en el estudio de la historia cultural de los italianos en Chile que, desde la segunda mitad del siglo XIX, continúa hasta nuestros días.

ENVIADO: 15-11-2021; ACEPTADO: 21-4-2022



BIBLIOGRAFÍA

- BERTAGNA, F. (2006). *La patria di riserva. L'emigrazione fascista in Argentina*. Roma: Donzelli Editore.
- BRIANI, V. (1977). *La Stampa italiana all'estero dalle origini ai nostri giorni*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato.
- CRUZ DE AMENABAR, I. (1998). «Los pintores italianos en Chile a mediados del siglo XIX», en *Archivo Storico degli Italiani in Cile*. Roma: Presenza Edizioni.
- CINELLI, N. (2016). «Hacia la enseñanza de los estudios artísticos en Chile: Manuel de Salas y la Academia de San Luis», en *Alpha*, Osorno: Universidad de Los Lagos, n.º 42, pp. 297-310.
- DESCHAMPS, B. (2002). «Echi d'Italia. La Stampa dell'emigrazione», en Bevilacqua, P., De Clementi, A. y Franzina, E. (eds.), *Storia dell'emigrazione italiana, II, Arrivi*. Roma: Donzelli, pp. 313-334.
- DESCHAMPS, B. y SERGI, P. (eds.) (2021). *Voci d'Italia fuori dall'Italia. Giornalismo e stampa dell'emigrazione*. Cosenza: Pellegrini Editore.
- ESTRADA, B. (1990). «Notas sobre los genoveses en Valparaíso a través de los testamentos 1850-1900», en *Estudios migratorios latinoamericanos*. Buenos Aires.
- FAVERO, L., STABILI, M.R., MEZA, R.S., ESTRADA, B., ZALDÍVAR, P., MAINO, V., VALLEJOS, J.P., RODRIGUEZ, J.P., MAZZEI DE GRAZIA, L., MARTINIC, M.B., ROLLE, C. y SALVETTI, P. (1993). *Il contributo italiano allo sviluppo del Cile*. Torino: Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli.
- FERRARI, S. (2004). *Capitan Pastene: una terra di promesse*. Modena: Yema Srl.
- GADALETA, C. (2018). «Gli italiani e l'italiano in Cile: storia e attualità», en *RiMe*, n.º 2/I, pp. 61-81.
- GUAJARDO, E. (2013). *Valparaíso, la memoria dispersa. Crónicas históricas*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- MAINO, V. (1987). «La migración italiana en Chile, su distribución geográfica y su preferencia locacional en la ciudad de Santiago», en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, n.º 6-7, pp. 199-224.
- MALDINI, H. (2004). *Contando Italia desde Chile*. Santiago: Editor Héctor Maldini.
- MAZZEI DE GRAZIA, L. (1993). *La Scuola Italiana de Santiago: 1891-1920*. Valparaíso: Universidad de Chile.
- PELEGRINI, A. y APRILE, J.C. (1926). *El censo comercial industrial de la colonia italiana en Chile. Resumen general de las actividades de la colonia*. Santiago: Editorial Río de la Plata.
- PERASSI, E. (2015). «Representación de Chile en la literatura italiana: miradas colonizadoras (1924-1930)», en *Recorte*, v. 12, n.º 1, pp. 1-15.
- RESTA, I. (2011). «Enrico piccione: propagatore culturale e promotore dei rapporti italo-cileni fra XIX e XX secolo», en *Lingue e Linguaggi*, n.º 5, pp. 161-172.
- SANFILIPPO, M. (2009). «Araldi d'Italia? Un quadro degli studi sulla stampa italiana d'emigrazione», en *Studi Emigrazione*, v. 46, n.º 175, pp. 678-695.
- SERGI, P. (2012). *Patria di carta. Storia di un quotidiano locale e del giornalismo italiano in Argentina*. Cosenza: Pellegrini Editore.
- SERGI, P. (2015). «Más inmigrantes y más periódicos. Presencia y misión en Argentina y Uruguay de la prensa étnica italiana», en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, n.º 78-79, pp. 33-56.



- SERGI, P. (2016). «Voci d'Italia in Argentina e Uruguay. Una ricognizione comparata sui periodici dell'immigrazione», en *Traiettorie culturali tra il Mediterraneo e l'America latina. Cronache, letterature, arti, lingue e culture*. Cosenza: Pellegrini Editore, pp. 265-280.
- SERGI, P. (2019a). «I giornali degli italiani in Cile fino all'avvento del fascismo», en *Studi Emigrazione*, LVI, n.º 214, pp. 299-318.
- SERGI, P. (2019b). «La stampa etnica degli italiani in Cile durante il Ventennio fascista», en *Giornale di Storia Contemporanea*, XXIII, n. s., n.º 1, pp. 163-179.
- SERGIO, I. (2020). *La identidad de papel. Cultura y literatura italiana en la prensa étnica en Chile (siglos XIX y XX)*. Santiago: RIL Editores.
- SERGIO, I. y CINELLI, N. (2020). «Mesti ricordi, antiche storie y prensa étnica en Chile. El caso del periódico santiaguino L'Eco d'Italia (1890- 1891)», en *Cuadernos de Historia del Arte*, n.º 35, pp. 83-122.
- SERGIO, I. y CINELLI, N. (2021). «Prensa étnica, migración e imagen. El caso del periódico «L'Italia Illustrata», voz de la comunidad italiana en Chile (1896-1898)», en *Vegueta*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, n.º 1, pp. 613-635.
- TRENTO, A. (2000). «L'identità dell'emigrato italiano in Brasile attraverso la stampa etnica: il caso del «Fanfulla», 1893-1940», en Tosi, L. (ed.), *Europe, Its Borders and the Others*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 419-437.
- TRENTO, A. (2009). *La Stampa italiana in Argentina*. Roma: Donzelli.
- ZAMORANO PÉREZ, P. (2011). «Artes visuales en Chile durante la primera mitad del siglo xx: Una mirada al campo teórico», en *Atenea (Concepción): revista de ciencias, artes y letras*, n.º 504, pp. 192-212.
- ZAMORANO PÉREZ, P. (julio-diciembre 2013). «El Discurso de Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849)», en *Quiroga*, n.º 4, pp. 76-86.
- ZAMORANO PÉREZ, P. (2020). «Pittura e diplomazia tra Italia e Cile. Domeniconi, Orrego Luco e Subercaseaux Vicuña (1836- 1930)», en «*Giornale di Storia Contemporanea*», Cosenza: Pellegrini Editore, n.º 24, pp. 187-224.



LA ICONOGRAFÍA DE LA MUERTE DE DON BOSCO: UN BOCETO DESCONOCIDO

Ana Martín García
Universita di Bologna
ana.martingarcia2@unibo.it

RESUMEN

El presente estudio nace a consecuencia del descubrimiento de un boceto desconocido de Tullio Alemanni para un cuadro de altar que presentaba una elaborada sugerencia, pero una iconografía inusual de don Bosco. Con el objetivo de contextualizar esta representación, reviso las narrativas oficiales de la historiografía de la Congregación Salesiana y la elección de los artistas.

PALABRAS CLAVE: don Bosco, iconografía cristiana, Congregación Salesiana, cultura visual, artes visuales.

THE ICONOGRAPHY OF THE DEATH OF DON BOSCO: AN UNPUBLISHED SKETCH

ABSTRACT

This study began following the discovery of an unpublished sketch by Tullio Alemanni for an altar painting that present an elaborate idea, but an unusual iconography of don Bosco. In the aim of contextualising this representation, I review the official narratives of the historiography of the Salesian Congregation and the selection of the artists.

KEYWORDS: don Bosco, christian iconography, Salesian Congregation, visual culture, visual arts.



1. UNA INTRODUCCIÓN A LA ICONOGRAFÍA DE DON BOSCO

La iconografía de don Giovanni Bosco¹ más conocida presenta al santo con la vestidura talar y la birreta negra, un bonete cuadrangular con una borla del mismo color de la tela en la parte superior, propio de los clérigos de la diócesis de Turín del siglo XIX. Estos atributos que identifican al santo son el sello distintivo característico que encontramos en las fotografías conservadas (Soldà 1987). De hecho, sus retratos pictóricos más conocidos siguen a grandes rasgos las fotografías del santo de la época. No obstante, dentro de la cultura visual, destaca, por su difusión y repercusión, la pintura al óleo comisionada por la editorial LDC² a Mario Caffaro Rore³, siendo la imagen más conocida del santo en la actualidad.

En ocasiones en la representación pictórica y escultórica del santo, se acentúa la característica más importante que marcó su vida: el apostolado, un programa práctico dirigido a la promoción integral de los jóvenes más pobres, abandonados y en peligro (Bosco 2011)⁴. Es representado junto con los chicos huérfanos a los que dedicó su vida y obra.

La elección de representar al santo de esta manera se hace oficial en el momento en el que desde el 31 de enero de 1936 encontramos en un nicho interno en la basílica de San Pedro, en el Vaticano, un grupo escultórico de mármol de Carrara de 4,80 metros de altura trabajado por Pietro Canònica⁵, que presenta un monumento a don Bosco, junto con Domenico Savio y Zeferino Namuncurà (1936: 33, 35).

Años más tarde, en 1941, bajo el rectorado de don Filippo Rinaldi, el cuadro del altar dedicado a don Bosco y donde descansan sus restos mortales desde 1929 en la basílica de Maria Ausiliatrice –santuario que forma parte de la casa madre de

¹ Don Giovanni Bosco (1815-1888), sacerdote italiano, fundador de la obra salesiana. Bajo el pontificado del papa Pío XI (1922 al 1939): el 2 de junio de 1929 fue proclamado beato y el 1 de abril de 1934 fue proclamado santo.

² La editorial LDC, siglas que corresponden a Libreria della Dottrina Cattolica, nació en 1941 por iniciativa de don Pietro Ricaldone, cuarto sucesor de don Bosco. En la actualidad es también conocida como Elledici.

³ Mario Caffaro Rore (1910-2001) fue autor de 36 obras de don Bosco (Soldà 1987: 143). Esta representación pictórica se basa en la fotografía realizada por Michele Schemboche a don Bosco en 1880, conservada actualmente en los fondos del Archivo Salesiano Centrale (ASC) en Roma. El óleo, que no presenta la datación sobre el soporte, es datado en 1941 por Soldà (1987: 236-237) y por su hija, Adriana Caffaro Rore, en 1975 (Caffaro Rore 2009).

⁴ El manuscrito *Memorie dell'Oratorio* fue compuesto por don Bosco entre 1873 y 1875. Permaneció inédito hasta 1946. En la presente investigación citamos la edición crítica de don Aldo Giraudo (2011).

⁵ Pietro Canònica (1869-1959), escultor italiano, autor de numerosos monumentos a nivel internacional.

la Congregación Salesiana— presenta una obra del pintor Paolo Giovanni Crida⁶ de esta índole: don Bosco junto con un grupo de jóvenes a los que indica la Virgen con el Niño Jesús en brazos.

Por otro lado, Juan Pablo II proclamó a don Bosco «padre y maestro de la juventud» (1989), lo que une con coherencia con su vida, su obra, su representación en las artes y su repercusión en la cultura visual.

2. EL 31 DE ENERO DE 1888: *DIES NATALIS* DE DON BOSCO EN LAS FUENTES COETÁNEAS

Siguiendo el calendario litúrgico, que celebra y venera la memoria de mártires, venerables, beatos y santos, el *dies natalis*, locución latina que literalmente significa el ‘día del nacimiento’, es el principal criterio de asignación de un día concreto en el calendario. En este contexto es, en realidad, el nacimiento a la Gloria, a la vida eterna o la transición al cielo. Lo que hace que la efeméride en el calendario litúrgico en relación con don Bosco sea el 31 de enero.

En las fuentes contemporáneas, el momento es descrito detalladamente. En especial, el *Bollettino Salesiano* (BS)⁷ dedica el número de marzo de 1888 a los últimos momentos de don Bosco, dado que en el de febrero no contó con el tiempo necesario para poder dar noticia de su fallecimiento.

En los fondos del Archivo Salesiano Central (ASC) en Roma se conservan las crónicas del enfermero coadjutor Pietro Enria y del secretario personal don Carlo Maria Viglietti. Este último es considerado como el principal cronista de don Bosco de los últimos años, quien finaliza su crónica con su enfermedad y muerte.

A partir de testimonios, crónicas y el mismo BS, las MB también abordan el tema minuciosamente. En concreto, en el capítulo xv del volumen xviii de don Eugenio Ceria (1937).

De la abundante bibliografía posteriormente publicada, destacamos, como estudio histórico científico, los volúmenes de Arthur J. Lenti⁸, que, entre otras cosas, recuperan y exponen de forma crítica las fuentes coetáneas. En la presente investigación destacamos el capítulo 14, «Ultima malattia e morte di don Bosco», del tercer volumen (2019).

⁶ El pintor Paolo Giovanni Crida (1886-1967) trabajó para la Congregación Salesiana desde el 1929, año de la beatificación de don Bosco, hasta prácticamente sus últimos días. Realizó numerosas obras de nueva creación y copió producciones de anteriores artistas dentro del ámbito salesiano.

⁷ El *Bollettino Salesiano* es una publicación mensual fundada por don Bosco. Fue creada como medio de comunicación dirigido, principalmente, a los Salesianos Cooperadores (SS. CC.). El primer número, de agosto de 1877, bajo la dirección de don Giovanni Bonetti, fue denominado *Bibliofilo Cattolico* (Ceria 1941). Actualmente, bajo la dirección de don Bruno Ferrero en la versión italiana, sigue siendo un medio de comunicación oficial para la Congregación.

⁸ Siete volúmenes en su versión original en inglés. Traducidos en tres volúmenes al italiano y al castellano.



3. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUERTE DE UN SANTO

A lo largo de la historia cristiana la iconografía de la muerte, destacando la pasión de Cristo, ha sido muy prolífera en sus múltiples manifestaciones en el arte. Sin embargo, no es el caso del santo objeto del presente estudio. La representación del lapso de los últimos momentos de don Bosco no es convencional: pocas veces encontramos este momento representado y es poco difundido, por lo que se considera que es de una extraordinaria peculiaridad.

Existe, sin embargo, una gran cantidad de fuentes primarias conservadas de donde obtenemos diferentes narraciones desde varios puntos de vista, lo que facilita la reconstrucción detallada del momento último más íntimo y humano de la vida de don Bosco.

En este contexto, el análisis de la repercusión de su fallecimiento dentro del ámbito de la cultura visual no ha sido anteriormente estudiado, por lo que al abordar una investigación de esta naturaleza hay una profunda escasez de referencias bibliográficas y documentales.

4. LAS IMÁGENES FOTOGRÁFICAS *POST MORTEM*

La práctica de fotografiar a los seres queridos *post mortem* convive con los retratos fotográficos a partir de 1839 junto con el propio desarrollo del daguerrotipo. A mediados del siglo XIX se convierte en un fenómeno internacional con un común denominador para las diferentes culturas: «una necesidad de retener al ser querido, de mantener en el plano bidimensional la vida ya desaparecida del fallecido, que no conoce fronteras geográficas, pero sí distintos modos de entender el concepto de la imagen» (Vázquez Casillas 2014).

Se conserva una serie de cinco fotografías *post mortem* de don Bosco realizadas por el fotógrafo Carlo Felice Deasti con la ayuda del pintor Giuseppe Rollini (Ceria 1937) datadas el mismo 31 de enero y el 1 de febrero 1888 (Soldà 1987), a las que hace referencia el BS de la época, explicando por qué fueron realizadas: «fu permesso di fotografarlo per la ragione che i Superiori non acconsentirono che fosse presa la maschera, loro dolendo di vedere intonacata di gesso la faccia del loro amatissimo Padre. Per lo stesso rispetto rifiutaronsi all'idea di imbalsamarlo» (*Bollettino Salesiano* 1888).

En dos de ellas, don Bosco es fotografiado en la cama en la posición en la que había expirado (Ceria 1937): aparece vestido con la estola y un crucifijo entre las dos manos.

En otra de ellas es fotografiado de busto de perfil, revestido con la casulla.

En la cuarta reproducción, siguiendo las composiciones fotográficas habituales de la época, lo encontramos sentado en un sillón (fig. 1). En esta imagen, localizada en el pasillo del segundo piso de su casa, cercano a su habitación, se realizó una cuidada y simbólica escenografía. En la parte central encontramos a don Bosco con la cabeza apoyada ligeramente a la derecha con las vestiduras litúrgicas: la casulla y el alba con puntilla en falda y mangas. En la mano derecha sostiene un crucifijo.





Fig. 1. Carlo Felice Deasti, La salma di don Bosco nella galleria attigua alla camera, 31 enero 1888 (SDB).

Los pies están apoyados sobre un escabel que permanece sobre una alfombra que cubre el pavimento. En la parte izquierda de la imagen y a la derecha de don Bosco, se encuentra un sencillo reclinatorio individual de madera con un cojín a cuadros. En la parte superior del reclinatorio encontramos de derecha a izquierda: la birreta negra sobre un libro, posiblemente un breviario, como indican las estrechas cintas de tela a modo de marcapáginas que sobresalen por el borde inferior de las páginas; y, por último, un gran crucifijo de mesa. En el fondo, de manera irregular, una gran tela de color oscuro y en la parte derecha se entrevé un bastón que apoya sobre la pared y hace sombra, lo que nos indica que se trataba de un pequeño ángulo.

La última fotografía conservada presenta a don Bosco sentado en el mismo sillón de la fotografía anterior, delante del altar de la iglesia de San Francesco di Sales de Valdocco, que fue organizada como capilla ardiente. En esta ocasión aparece con toda la vestimenta litúrgica: la casulla, el alba, la estola, la birreta y un crucifijo entre ambas manos. Se presenta en la parte central inferior de la composición en línea con el crucifijo del altar. Numerosas coronas de flores rodean el cuerpo y lo acompañan. A derecha e izquierda encontramos filas de grandes candelabros con sus cirios encendidos. El BS, a su vez, describe el momento:



Tutti i giovani e gli operai vennero ammessi a visitare le spoglie mortali del loro benefattore. Le tenebre mattutine posavano ancora pel bruno ambiente, tutto coperto da ampie gramaglie, che velavano anche l'altare. Sull'altare campeggiava una croce. Ai piedi di questa, che dell'estinto fu l'unica speme in vita. Egli era posto assiso sovra di un palco. Intorno a lui ardevano molti ceri (*Bollettino Salesiano* 1888).

Con algunas variaciones con respecto al BS, don Eugenio Ceria escribe y contextualiza el momento en el volumen XVIII de las MB:

Nelle prime ore del pomeriggio la dolorosa notizia diffusasi largamente in città, produsse generale e profonda impressione. Molte botteghe e negozi stavano chiusi con la scritta: «Chiuso per la morte di Don Bosco». La gente si affollava in porteria, domandando di vedere la salma. Essendo troppo ristretto lo spazio, si concedette l'accesso unicamente alle persone più conosciute. Agli altri si diceva che l'avrebbero veduta il giorno dopo nella chiesa di S. Francesco, la quale intanto si veniva riducendo a cappella ardente. Il cadavere era assiso sulla poltrona nella galleria retrostante alla cappella privata. Indossava i paramenti da Messa violacei. Aveva il crocifisso nelle mani e scoperto il capo; la sua berretta stava là alla sua destra sopra un inginocchiatoio, sul quale si ergeva un crocifisso fra due ceri. Il defunto volgeva il viso a oriente. I lineamenti apparivano inalterati. Se non fosse stato il pallore di morte che contrastava col paonazzo della pianeta, si sarebbe detto che Don Bosco placidamente dormiva. I figli suoi si succedevano pregando a baciargli la mano. Stuoli di sacerdoti, patrizi in gran numero, pie matrone stimavano sommo favore l'essere ammessi a vederlo. Camminavano a passi lenti e in punta di piedi, quasi temessero di svegliarlo dal sonno. Nessuno provava ribrezzo a posare le labbra su quelle mani d'alabastro. Nella stanza regnava un raccoglimento riverente e devoto (Ceria 1937).

Ante la ausencia de documentación o material conservado en archivo en relación con la elección de Deasti como fotógrafo para realizar la toma de estas imágenes en tan importante situación, don Giuseppe Soldà en su estudio de 1987 lo afronta y formula su hipótesis sosteniendo que

Non è stato certo per economizzare nè perchè non sapessero a chi rivolgersi. In realtà la fotografia di don Bosco morto ha per i Salesiani un aspetto affettivo e rappresenta un affare economico per continuare le Opere di don Bosco. Si preferì quindi una «persona di famiglia» che desse anche la sicurezza che non avrebbe diffuso per conto proprio le immagini. Ciò spiega il perchè della scelta di una persona di cui fidarsi più che di un grande fotografo (Soldà 1987).

5. UNA INTRODUCCIÓN A «LAS SERIES»: ARTE PICTÓRICA EN LA HISTORIOGRAFÍA SALESIANA

En la bibliografía relacionada, las obras pictóricas eran utilizadas únicamente para ilustrar visualmente los discursos narrativos de divulgación careciendo de interés, en la gran mayoría de los casos, el autor y la datación de las piezas. Fruto de esta indiferencia por la obra en sí misma, así como en su original, en la actuali-



dad no se ha localizado por el momento –enero 2022– el lugar de preservación y conservación material de algunas de las obras originales. Dada la cantidad de trasladados del material y las numerosas obras de restauración llevadas a cabo en las instalaciones a lo largo de la historia, se hace más compleja la búsqueda y se dilatan los tiempos de investigación.

No obstante, recuperamos a algunos de los artistas que abordan el tema, pero que se encuentran en los márgenes de los posteriores discursos historiográficos y museográficos oficiales de la Congregación Salesiana como artistas. Algunos de ellos no son especialmente conocidos y se encuentran silenciados en los estudios histórico-críticos que desde los años ochenta se realizan sobre la figura de don Bosco. Estos silencios se crean en beneficio de otros artistas que han trabajado, eso sí, en comisiones de obras únicas y la creación directa de la identidad visual⁹ del santo. Sin embargo, estas son obras que pertenecen y se contextualizan dentro de una serie que ha sido comisionada para acompañar a un texto de divulgación sobre la vida de don Bosco y nunca como una obra única. De hecho, desde el 1928, encontramos una gran cantidad de libros de divulgación de la vida de don Bosco con ilustraciones editados por la Società Editrice Internazionale (SEI). Entre los artistas que han trabajado para ilustrar las narraciones con carácter divulgativo publicadas por la SEI y que no se han localizado, encontramos a G. Carpanetto, Quintino Piana, C. Argentati, G. Grillo, G. Lagna y Luigi Togliatto¹⁰.

Por otro lado, en las que se han identificado¹¹, encontramos a Leonida Edel¹², que realiza una serie de 50 acuarelas y tinta china en 1928 utilizadas para la publicación de *Don Bosco. Disegno biografico e popolare*, de don Sisto Colombo, publicada

⁹ Entre los artistas contemporáneos al santo, destacan los artistas Giuseppe Rollini y Eugenio Reffo y, con posterioridad a su muerte, Paolo Giovanni Crida, Mario Caffaro Rore, Pietro Dalle Ceste y Pietro Favaro, de quienes encontramos numerosas obras conservadas en la casa madre. Destacan sus retratos de don Bosco y obras de gran tamaño que todavía en la actualidad se conservan en Valdocco.

¹⁰ Francesia, G.B. (1902). *Vita breve e popolare di don Giovanni Bosco, illustrata con 12 quadri di Quintino Piana*. S. Benigno Canavese: Scuola Tipografica Libreria Salesiana Editrice; Casano, G. (1913). *La giovinezza di don Bosco. Libro per i ragazzi. Con prefazione del Card. Pietro Maffi e illustrazioni del pittore G. Carpanetto*. Torino: SEI. Con una redición en 1934, 1939 y en 1945 con ilustraciones del pintor C. Mezzana. Cappello Passarelli, E. (1933). *Giovanni Bosco fanciullo*. Roma: SALES con ilustraciones de C. Argentati en la edición de 1935; Uguccioni, R. (1938). *Concorso san Giovanni Bosco. I cento episodi della vita di S. Giovanni Bosco. Album. Testo di R. Uguccioni—Quadri di Dalle Ceste*. Milano: Officina Grafica S. Vaccari; Martinelli, F. (1954). *Il capo dei birichini. Illustrazioni di G. Castellani*. Firenze: Vallecchi; Pellissier, M. (1955). *La magnifica avventura. Vita di S. Giovanni Bosco per la gioventù. Traduzione di Margherita Blandino-Rossi. Illustrazioni di Luigi Togliatto*. Torino: SEI; Murari, A. (1964). *Giovannino Bosco. Illustrazioni di Nino Musio*. Milano: Libreria Salesiana Editrice; Fanciulli, G., *San Giovanni Bosco, il Santo dei ragazzi presentato ai ragazzi*. Torino: SEI. En la redición de 1966 con las obras de Nino Musio; Setti, G.; Grilli, G.; Lagna, G. 1975; *Don Bosco un apostolo moderno. Tre albi: testo di G. Setti, disegni di G. Grilli e G. Lagna. 1. Don Bosco piccolo saltimbanco—2. Don Bosco l'amico dei giovani—3. Don Bosco un apostolo moderno*. Torino: LDC.

¹¹ Pero sin encontrar el lugar de preservación y conservación de los originales.

¹² Leonida Edel (1864-1940), ilustrador que colaboró con la editorial E. Perino, Marietti, Paravia y la SEI, trabajando entre Roma y Turín.



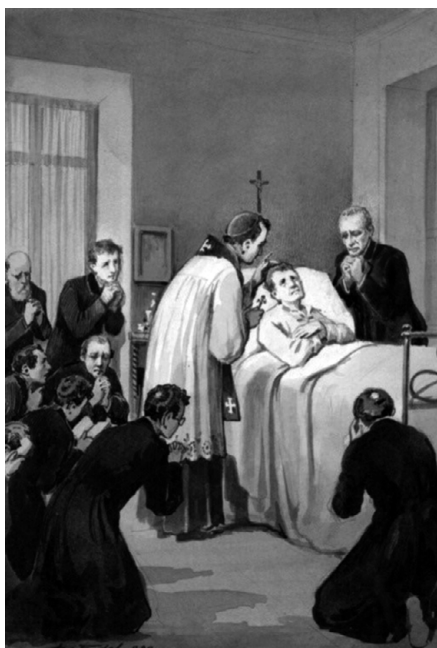


Fig. 2. Leonida Edel, *Don Bosco sul letto di morte*, 1928 (SEI).



Fig. 3. Corrado Mezzana, *La santa morte*, 1929 (SEI).

un año después. Leonida Edel afronta la ilustración de los últimos momentos de la vida de don Bosco con la unción de enfermos al santo en el lecho de muerte (fig. 2).

En 1929 el pintor Corrado Mezzana¹³ realizó una serie de 25 obras para ilustrar la narración de don Giovanni Battista Calvi *Il beato Giovanni Bosco*, que se reeditó después de la canonización, actualizando el título a *S. Giovanni Bosco* e incluyendo la aureola circular en todas y cada una de las reproducciones de los cuadros de Mezzana. En el capítulo xxv, bajo la denominación *La santa morte*, encontramos la obra junto con el texto de Calvi, donde se representa la última bendición de don Bosco (fig. 3).

En 1934 Domenico Mastroianni¹⁴ publica *Sessanta episodi illustrati della vita di San Giovanni Bosco* con reproducciones de las denominadas *fotosculture*: una original producción artística que se realizaba mediante relieves de arcilla que

¹³ Corrado Mezzana (1890-1952) es uno de los pintores menos conocidos en el ámbito salesiano. Sin embargo, a diferencia de otros artistas, aparece en el *Dizionario biografico degli italiani*, disponible *online*, donde se hace referencia al trabajo del artista en relación con la Congregación Salesiana.

¹⁴ Domenico Mastroianni (1876-1962) aprendió a trabajar la madera en el taller de su padre y, posteriormente, trabajó la terracota y cerámica en los talleres de Arpino.



Fig. 4. G.B. Gallizi, *S.G. Bosco morto*, 1938 (SEI).

eran la transposición plástica de las líneas y efectos de color mediante la técnica del grabado. Estas imágenes alcanzaron una gran difusión porque fueron divulgadas mediante la producción de tarjetas postales¹⁵. Años después, en 1957, Bononcini-Turetta utiliza las creaciones que realizó Mastroianni e imprime las escenas a color, para acompañar un pequeño opúsculo de divulgación titulado *Cuore di Padre. La vita di S. Giovanni Bosco illustrata dal Mastrojanni*. Encontramos la representación de los últimos momentos de vida de don Bosco, donde Mastroianni opta también por representar la última bendición de don Bosco (Bononcini-Turetta 1957).

En 1938 G.B. Galizzi realizó una serie de 30 obras para ilustrar *San Giovanni Bosco nella vita e nelle opere*, de don Eugenio Ceria. La penúltima ilustración, denominada *S.G. Bosco morto*, es una reinterpretación basada directamente en una de las fotografías *post mortem* realizadas por Carlo Felice Deasti, incluyendo el color violeta de la casulla al que hace referencia el BS de la época (fig. 4).

¹⁵ Domenico Mastroianni había trabajado con anterioridad para la Congregación Salesiana. De hecho, lo encontramos en el BS a partir de marzo de 1923, donde una de las obras de Domenico Savio ocupa la portada, haciendo referencia al artista en el cuerpo del texto (*Bollettino Salesiano* 1923).

Quizá, una de las ilustraciones más populares por su difusión y carácter fue la que pertenece a la serie de 45 témperas sobre cartón de 1990 por parte de Nino Musio, que realizó para crear las diapositivas del audiovisual sonorizado para la divulgación de *La vita di don Bosco*¹⁶, que se dividía en cuatro partes: *La sua vita fu tracciata da un sogno; era un prete che ci sapeva fare con i giovani; navigò tra un mare di guai; l'apostolo nuovo per i tempi nuovi*. En la última parte, la diapositiva número 42 figura el momento previo a la muerte del santo bajo el título *Don Bosco sul letto di morte*, donde se hace hincapié en los últimos momentos y la presencia del capítulo superior –actual consejo general– en la habitación, que acompañó los últimos instantes del fundador.

Como hemos visto, la gran mayoría de los artistas, al afrontar el tema de la muerte de don Bosco y traducir con la pintura lo que las fuentes coetáneas describían –entre testimonios y crónicas manuscritas de sus personas más cercanas, así como el discurso oficial que se imprimió en el BS del momento– optan por seleccionar uno de los momentos anteriores: en especial, destaca la última bendición de don Bosco. La narración histórica oficial¹⁷ de los acontecimientos de la madrugada del 31 de enero que traemos a colación la encontramos en el BS:

All' 1 e tre quarti D. Bosco entra in agonia. D. Rua si mette la stola e ripiglia le preghiere degli agonizzanti che aveva già incominciate e sospese due ore innanzi. Sono chiamati in fretta gli altri Superiori e la camera si riempie in un attimo di una trentina fra sacerdoti, chierici, e laici. Tutti sono in ginocchio. Sopraggiunge Monsignor Cagliero, a cui D. Rua cede la stola per passare alla destra di D. Bosco. Quindi chinatosi all'orecchio del caro Padre: –Don Bosco, gli disse con voce soffocata dal dolore, siamo qui noi, i suoi figli. Le domandiamo perdono di tutti i dispiaceri che per causa nostra ha dovuto soffrire, e per segno di perdono e di paterna benevolenza ci dia ancora una volta la sua benedizione. Io le condurrò la mano e pronuncierò la formola della benedizione.– Scena commovente e straziante ad un tempo. Tutte le fronti si curvano a terra, e D. Rua, facendo forza all'animo tram-basciato, pronunciando le parole di benedizione, alza la destra paralizzata di Don Bosco e invoca la protezione di Maria Ausiliatrice sui Salesiani presenti e su gli altri assenti o sparsi nelle varie regioni della terra (*Bollettino Salesiano* 1888).

¹⁶ Bajo la dirección de Andrea Pauliny, el proyecto se realizó con textos de Teresio Bosco, que fueron adaptados a diálogos por Attilio Goggi. Utilizaron los cuadros de Nino Musio, que «se convirtieron» en diapositivas con la música de Happy Ruggiero y el técnico de sonido Giovanni Bonis. Cada una de las cuatro partes duraba 30 minutos. Fueron sonorizadas por ROLFILM de Turín y publicadas por la editorial Elledici. Posteriormente distribuidas a nivel internacional.

¹⁷ En relación con el discurso oficial más conocido, véase la descripción transcrita por don Eugenio Ceria en el volumen XVIII de las MB (Ceria 1937).



Fig. 5. Tullio Alemanni, Boceto, *La morte di S. Giovanni Bosco*, 39,7 x 30 cm, ca. 1934-, inédito, Roma (fotografía de la autora).

6. UN BOCETO DESCONOCIDO: UN CUADRO DE ALTAR NO REALIZADO

La presente investigación nace como consecuencia del descubrimiento, en enero del 2021, de un boceto desconocido que presentaba esta iconografía tan inusual. Actualmente no se ha localizado la ejecución final de la obra. Pero, teniendo en cuenta el cuidado que la Congregación Salesiana ha tenido en la creación de la identidad visual de su fundador desde sus primeros años, posiblemente no fuese vista adecuada la representación de la muerte del santo para ocupar un cuadro de altar –como sugiere la forma y disposición del boceto– y, por ende, no fuese aceptado.

A partir de la información que materialmente obtenemos de la obra, el boceto lo datamos en el presente estudio con posterioridad al 1934, esto es, después de la canonización. En la parte posterior está escrito a modo de «título»: *la morte di S. Giovanni Bosco*, junto con la firma del autor, que aparece tanto en la parte posterior como en la parte inferior izquierda del boceto (fig. 5).

Desde el estado actual de nuestros conocimientos, el artista Tullio Alemanni (1897-1982)¹⁸, pintor que a partir de 1920 se encontraba en Turín completando sus

¹⁸ La gran mayoría del material y documentación relacionada con el pintor la encontramos en el estudio de Sergio Gatta, que desde el 2007 realiza una investigación sobre el artista, abordando el inventario y catalogación de su obra. Ha comisariado la exposición temporal *Tullio Alemanni: Una doverosa riscoperta* en el Museo Civico Pier Alessandro Garda en Ivrea en noviembre del 2017 y *Spazio d'Identità: persone, natura e paesaggi di Tullio Alemanni* en el 2019 en la misma institución.



estudios de contabilidad, se matriculó en la Academia Albertina y, de forma privada, acudió a talleres de diversos artistas, entre otros, el estudio del escultor Gaetano Cellini¹⁹, que llevó a cabo importantes obras para la Congregación Salesiana. Tullio Alemanni inició en 1928 su carrera artística exponiendo en la *Promotrice di Belle Arti* de Turín. Con la Congregación Salesiana ha trabajado en la iglesia de Biella y en el Instituto Salesiano Cardenal Cagliero de Ivrea.

7. UNA ELABORADA SUGERENCIA Y LA IMPORTANCIA DE UN BOCETO

El boceto por definición es el trabajo previo, espontáneo en ejecución, donde se plasma y representa la fase inicial de una idea y de la invención que, en ocasiones, no coincide con la versión definitiva. Preservar y conservar el boceto original de las obras es una herramienta que permite al historiador del arte estudiar y analizar el proceso creativo del artista y la ejecución de la obra. No obstante, en nuestro caso concreto, la versión definitiva que nos conste nunca se llegó a realizar, por lo que se convierte en la obra única.

Abordamos la investigación teniendo presente que los bocetos de artista preparatorios de una obra no eran considerados generalmente como obra de arte. Por ello han sido objeto de desinterés durante los discursos de la historiografía del arte general desde sus inicios en el siglo XVIII: juzgados como una etapa para llegar a un resultado final. El bosquejo, utilizado para presentar la idea compositiva de un proyecto artístico, es fundamental para conocer la idea general. Al ser un proyecto olvidado o del que se desconoce la ejecución efectiva real, nos posiciona y genera diferentes cuestiones sobre el contexto, el gusto artístico y estilístico.

Si realizamos un análisis compositivo, figurativo, conceptual y simbólico de la obra, encontramos un importante conocimiento de los espacios y objetos que velozmente bosqueja, así como la parte de la historia que representa.

La composición se encuentra dividida en tres niveles: la parte superior presenta el plano celestial con Maria Ausiliatrice; la parte central o intermedia, que representa el momento de la última bendición de don Bosco; y la parte inferior con la representación de la «trentina fra sacerdoti, chierici, e laici. Tutti sono in ginocchio» (*Bollettino Salesiano* 1888) que se encontraban en la habitación y que acompañaron sus últimos momentos (fig. 6). A su vez, simbólicamente identificamos una división en dos niveles: el plano celestial y el terrenal.

¹⁹ El escultor Gaetano Cellini (Rávena, 1873 - Turín 1937) realizó en 1920 el monumento de bronce en la plaza frente a la basílica de María Ausiliatrice de Turín. Después de su beatificación, en 1929, el monumento de bronce que se encuentra en el primer patio interno del Oratorio. En esos mismos años, modeló las manos y el rostro de cera que se encuentran en la urna del santo en la basílica.

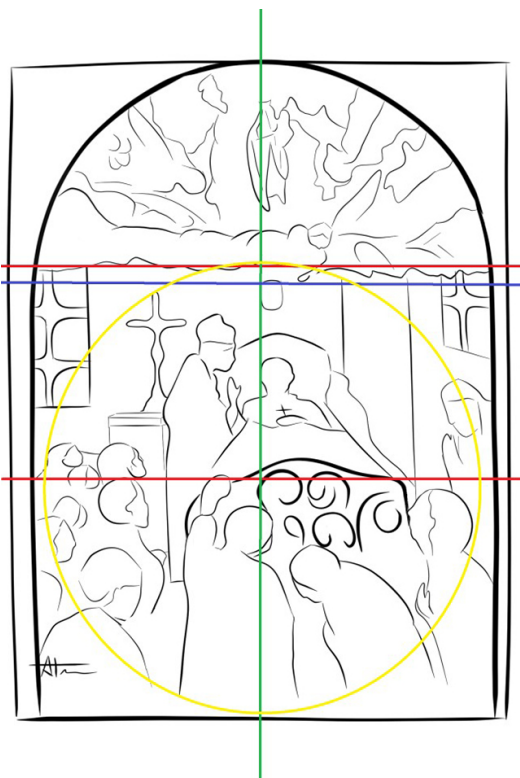


Fig. 6. Croquis explicativo, Tullio Alemanni, boceto, *La morte di S. Giovanni Bosco*, 39,7 x 30 cm, ca. 1934-, inédito, Roma (diseño de la autora).

En primer lugar, transmite directamente la iconografía de la Virgen adoptando el título atribuido de «Ausiliatrice», *Auxilium Christianorum*: como auxilio de los cristianos (Bosco 1869). Devoción anterior a don Bosco, pero que, junto con la devoción al Sacro Cuore, fue característica de su obra, por lo que a veces se la reconoce como «la Madonna di don Bosco». La iconografía oficial sigue el cuadro realizado entre 1864 y 1868 por Tommaso Andrea Lorenzone conservado en el altar mayor de la basílica de Maria Ausiliatrice de Turín –una de las cuatro iglesias de las que don Bosco fue el promotor²⁰– y en la que Alemanni se basa en la pre-

²⁰ Don Bosco fue promotor y constructor de cuatro iglesias: del 1851 al 1852 la iglesia de San Francesco de Sales en el barrio de Valdocco en Turín; del 1865 al 1868 la basílica de Maria Ausiliatrice de Valdocco en Turín; del 1872 al 1882 la iglesia de San Giovanni Evangelista de San Salvario en Turín; del 1879 al 1887 la basílica del Sacro Cuore del Castro Pretorio en Roma –tesis doctoral en elaboración–.





Fig. 7. Comparación de detalles: Tullio Alemanni, boceto, *La morte di S. Giovanni Bosco*, ca. 1934, Roma (fotografía de la autora); Tommaso Andrea Lorenzone (atribuido), boceto, *Maria SS. Ausiliatrice*, ca. 1865, MCDB, Turín (fotografía de la autora); Tommaso Andrea Lorenzone, *Maria SS. Ausiliatrice*, ca. 1868, basilica Maria Ausiliatrice, Turín (fotografía de la autora).

sentación del boceto (fig. 7). En segundo lugar, la representación de la Virgen en el plano superior en los últimos momentos de vida de don Bosco coincide con lo que profundamente creía y escribía en vida sobre la devoción mariana:

Ma sebbene Maria non a tutti i divoti suoi si dia a vedere visibilmente, è certo però che Ella si trova presso di loro al punto di morte. Maria stessa ne assicurò s. Brigida con queste parole: «Io qual Madre amorosissima voglio essere presente alla morte di tutti quelli che mi hanno servita, voglio proteggerli, voglio consolarli» (Bosco 1870).

La parte central representa el momento de la última bendición de don Bosco y sigue la narración que encontramos en el BS (*Bollettino Salesiano* 1888) y que otros artistas, anteriormente citados, también llevan a cabo.

La representación de la imagen de don Bosco en el lecho de muerte tiene referencias visuales directas con una de las fotografías *post mortem* conservadas (fig. 8), así como la aparición de la cruz en la mesilla de noche, que tiene una semejanza con la presentada en la misma fotografía realizada por Deasti –actualmente este objeto se encuentra en el interior de una vitrina junto con el sillón en las salas permanentes del nuevo discurso museográfico del museo Casa don Bosco (MCDB)²¹–.

²¹ La apertura oficial del nuevo MCDB fue el 3 de octubre del 2020.

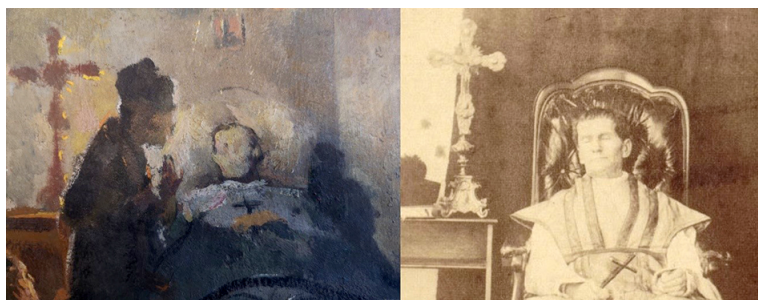


Fig. 8. Comparación de detalles: Tullio Alemanni, boceto, *La morte di S. Giovanni Bosco*, ca. 1934, Roma (fotografía de la autora); Carlo Felice Deasti, *La salma di don Bosco nella galleria attigua alla camera*, Torino, 1888 (SDB).

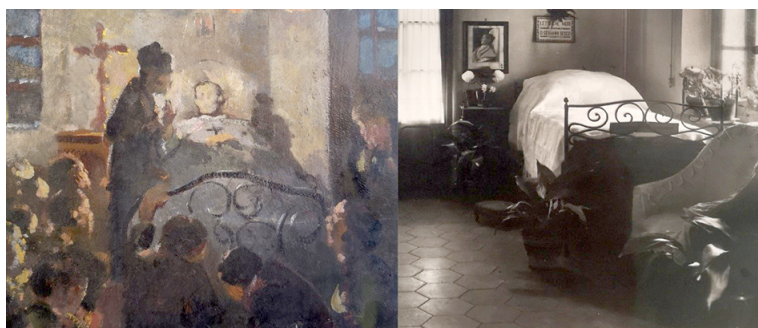


Fig. 9. Comparación de detalles: Tullio Alemanni, boceto, *La morte di S. Giovanni Bosco*, ca. 1934, Roma (fotografía de la autora); Estudio fotográfico Massaglia Torino, *Cameretta ove morì don Bosco*, ca. 1929 (ASC).

Es de especial interés la localización de los acontecimientos, dado que, a diferencia de algunas de las obras anteriormente presentadas que acompañaban las narraciones editadas por la SEI, en este caso se entrevé el conocimiento por parte del artista de los espacios reales conservados de las denominadas *Camerette*²² de don Bosco. Las fotografías históricas conservadas de esos años nos permiten contrastar con el boceto (fig. 9).

²² Con ocasión de la beatificación de don Bosco, las denominadas *Camerette* fueron transformadas en un ambiente de memoria y peregrinaje, construyendo en algunas de las estancias cercanas un pequeño museo de objetos, documentos y escritos (Giraudó, Biancardi 2004). Desde la constitución de los ambientes de 1876 a 1877 –momento en el que se reestructuraron los espacios y don Bosco se establece en la habitación– hasta la actualidad, se han sometido a varias restauraciones a lo largo del tiempo, destacando los años 1970, 2000 y 2020.

8. CONCLUSIONES

La denominación del título del presente artículo buscaba, principalmente, localizar, identificar y presentar la iconografía de la «muerte de don Bosco», así como su impacto y repercusión en las artes visuales, que han acompañado y construido las narraciones como contexto a la presentación del descubrimiento del boceto del cuadro de altar. Sin embargo, las únicas obras que son exacta y literalmente fieles al título serían las fotografías.

En la cultura visual, la celebridad y la sencillez al identificar a don Bosco se debe sobre todo al cuidado y esfuerzo que tuvieron con él sus hijos espirituales, fieles y devotos, que, movidos por el afecto y la admiración, promovieron su imagen con respeto –junto con el esfuerzo se dar a conocer su vida–.

Don Bosco fue probablemente uno de los santos más fotografiados del siglo XIX. Su retrato pictórico más reconocido, y al que ya hemos hecho alusión, tomado de una de esas imágenes, fue concebido y comisionado con esa finalidad por la SEI: para su reproducción y difusión a nivel mundial mediante la impresión en estampas y tarjetas postales.

Mientras obtenemos una gran cantidad de detalles y diferentes puntos de vista mediante las narraciones textuales desde las propias fuentes coetáneas al santo, las imágenes o escenas realizadas con posterioridad, en su mayoría presentan otro lapso: nunca se representa directamente el fallecimiento o en muy raras ocasiones –como B. Galizzi–. Como hemos visto, alguno de los momentos precedentes: el viático o, más a menudo, la bendición de sus hijos espirituales ayudada por don Rua, que conducía su mano, lo que obtiene una mayor carga simbólica.

Los artistas han afrontado el objeto y momento de representación creando imágenes siempre contextualizadas en series de obras que han acompañado la divulgación de la vida y obra del santo desde la propia oficialidad, pero no han alcanzado una gran difusión. Por ello, en el presente artículo hemos presentado a los artistas que han trabajado en la ilustración de algunas de las narraciones de la Congregación Salesiana, pero que resultan ser del todo desconocidos en la historiografía oficial posterior.

Este caso de estudio, que plantea la base inicial para una posible investigación, es susceptible de ser desarrollada con posterioridad. Entre otras cosas, incorporando nuevos datos al identificar nuevas obras y series, así como buscando la localización y conservación de los originales.

No obstante, al presentar una parte de la iconografía no tradicional del santo, así como el análisis de un boceto presentado, pero no ejecutado, el presente artículo contribuye a interrogarse acerca del mecenazgo eclesiástico de la Congregación Salesiana: la elección de artistas que realizan obras de nueva creación y, por lo tanto, contribuyen de primera mano a la creación de la identidad visual de la familia salesiana, que empieza directamente por la representación del fundador.



ABBREVIACIONES

Archivio Salesiano Centrale (ASC)
Bollettino Salesiano (BS)
Librería della Dottrina Cattolica (LDC)
Memorie Biografiche (MB)
Museo Casa don Bosco (MCDB)
Salesiani Don Bosco (SDB)
Società Editrice Internazionale (SEI).

ENVIADO: 7-2-2022; ACEPTADO: 8-3-2022



BIBLIOGRAFÍA

- Bollettino Salesiano* (1888). Torino: Oratorio Salesiano. XII (3): 26-31.
- Bollettino Salesiano* (1923). «Servo di Dio Domenico Savio (1842-1857)». Torino: SEI. XLVII (3): 63.
- Bollettino Salesiano* (1936). «Don Bosco è asceso...». Torino: SEI. LX (2): 33-35.
- BONONCINI-TURETTA (1957). *Cuore di Padre. La vita di S. Giovanni Bosco illustrata dal Mastrojanni*. Bologna: Santuario del S. Cuore di Gesù Salesiani Bologna.
- BOSCO, G. (1869). *Associazione de' devoti di Maria Ausiliatrice canonicamente eretta nella chiesa a lei dedicata in Torino. Con ragguaglio storico su questo titolo*. Torino: Tip. dell'Oratorio di San Francesco di Sales.
- BOSCO, G. (1870). *Nove giorni consacrati all'augusta Madre del Salvatore sotto al titolo di Maria Ausiliatrice pel Sacerdote Giovanni Bosco*. Torino: Tip. dell'Oratorio di San Francesco di Sales.
- BOSCO, G. (2011). *Memorie dell'Oratorio di S. Francesco di Sales. Dal 1815 al 1855. Saggio Introduttivo e note storiche a cura di Aldo Giraudo*. Roma: LAS.
- CAFFARO-RORE, A. (2009). Mario Caffaro-Rore. Le opere principali. *Adriana Caffaro-Rore. Figlia d'Arte*. [Internet]. [Cited 2022 Jan 1]. Disponibile en http://www.adriana-caffaro-rore.it/figlia_arte.htm.
- CALVI, G.B. (1929). *Il beato Giovanni Bosco. Quadri del pittore C. Mezzana*. Torino: SEI.
- CALVI, G.B. (1934). *S. Giovanni Bosco. Quadri del pittore C. Mezzana*. Torino: SEI.
- CERIA, E. (1938). *San Giovanni Bosco nella vita e nelle opere. Illustrazioni di G.B. Galizzi*. Torino: SEI.
- CERIA, E. (1941). *Annali della Società Salesiana dalle origini alla morte di san Giovanni Bosco (1841-1888)*, vol I. Torino: SEI.
- COLOMBO, S. (1929). *Don Bosco 1815-1888: disegno biografico popolare*. Torino: SEI.
- GIRAUDO, A. y BIANCARDI, G. (2004). *Qui è vissuto don Bosco. Itinerari storico-geografici e spirituali*. Torino: Elledici.
- IOANNES PAULUS, PP. II (1989). Lettera di Giovanni Paolo II a don Egidio Viganò, Rettore Maggiore della Società Salesiana di san Giovanni Bosco. *Dal Vaticano, il 24 gennaio – memoria di san Francesco di Sales – dell'anno 1989, undicesimo di pontificato*. [Internet]. Vaticano: Libreria Editrice Vaticana; [cited 2022 Jan 3] Available from https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/letters/1989/documents/hf_jp-ii_let_19890124_vigano.html.
- LEMOYNE, G.B. (1898-1917). I-X; Amadei, A. 1939. X; Ceria, E. 1930-1939. X-XIX. *Memorie Biografiche di don Bosco*. Torino: SEI.
- LENTI, A.J. (2019). Ultima malattia e morte di don Bosco. *Don Bosco: Storia e Spirito. 3. Ampliamento di orizzonti (1876-1888)*. Roma: LAS. pp. 497-533.
- MASTROIANNI, D. (1934). *Sessanta episodi illustrati della vita di San Giovanni Bosco*. Roma: LES.
- PAULINY, A. (1990). *Don Bosco. 4. L'Apostolo nuovo per i tempi nuovi. Audiovisivi Elle di Ci D69*. Torino: Elledici-Leumann.
- SOLDÀ, G. (1987). *Don Bosco nella fotografia dell'800 (1861-1888)*. Torino: SEI.
- VÁZQUEZ CASILLAS, J.F. (2014). «La fotografía como documento sociocultural a finales del siglo XIX. Nadar y el retrato post mortem». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. [Internet]. LXIX (2): 467-468. [Cited 2022 Jan 3]. Available from <https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/461/465>; consulta hecha el día 3/1/2022.



- VIGLIETTI, C.M. (2009). *Cronaca di don Bosco. Prima redazione (1885-1888). Introduzione, testo critico y notas por Pablo Marín Sánchez*. Roma: LAS.
- VV. AA. (1984). *Mario Caffaro-Rore. Pittore Scultore*. Torino: Mario Caffaro-Rore.



APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LA AUTORÍA DE JOSÉ MONTES DE OCA EN CINCO IMÁGENES INÉDITAS DE LA CLAUSURA SEVILLANA

Salvador Guijo Pérez
Universidad Pablo de Olavide
salvadorguijo@hotmail.com

RESUMEN

Con este trabajo exponemos cinco piezas inéditas que pueden ser atribuidas al escultor José Montes de Oca y León (Sevilla, 1676-1754). Estas se conservan en diferentes conventos de clausura de Sevilla. Destacan las iconografías de la Virgen de la Merced Comendadora, la Dolorosa, la Virgen del Tránsito, Santa Ana y la Virgen Niña, así como San Joaquín. El análisis del medio que rodea a estas imágenes revela los rasgos que remiten claramente a la producción del artista propuesto.

PALABRAS CLAVE: José Montes de Oca, conventos de Sevilla, Virgen de los Dolores, Virgen del Tránsito, Virgen de la Merced Comendadora, Santa Ana y San Joaquín.

APPROACHES TO THE STUDY OF THE AUTHORSHIP OF JOSÉ MONTES DE OCA IN FIVE UNPUBLISHED IMAGES OF THE SEVILLIAN CLOISTERS

ABSTRACT

In this work we present five unpublished pieces attributed to the sculptor José Montes de Oca y León (Seville, 1676-1754). These are kept in different cloistered convents in Seville. Of particular note are the iconographies of the Virgen de la Merced Comendadora, the Dolorosa, the Virgen del Tránsito, Santa Ana and the Virgen Niña, as well as San Joaquín. Analysis of the medium surrounding these images reveals features that clearly refer to the production of the proposed artist.

KEYWORDS: José Montes de Oca, convents of Seville, Virgen de los Dolores, Virgen del Tránsito, Virgen de la Merced Comendadora, Santa Ana and San Joaquín.



1. INTRODUCCIÓN

José Montes de Oca y León (Sevilla, 1676-1754) fue un escultor con taller propio afincado en Sevilla durante el periodo barroco. Parece que nació y falleció en la misma ciudad, habiendo creado controversia la fecha y el lugar de su nacimiento. Su fama perduraría tras su muerte, hasta el punto que Ceán Bermúdez lo consideró el último escultor «de mérito que hubo en Sevilla» (Ceán Bermúdez 1800). Durante mucho tiempo, han sido exiguas las referencias a las que se podía acudir para conocer su vida y obra, agravando la situación el hecho de que utilizase el apellido León hasta 1710. Sin embargo, diferentes autores como Antonio Torrejón Díaz, Lorenzo Alonso de Sierra Fernández y Álvaro Dávila-Armero del Arenal han proporcionado relevantes datos sobre este autor, y las últimas restauraciones de sus obras, también han puesto de relieve su producción. Estos investigadores se han cuestionado, por ejemplo, las fechas de nacimiento y defunción proporcionadas por Ceán Bermúdez. Torrejón Díaz, al que numerosos expertos nos dirigen para conocer más a fondo a este escultor, consideró que era necesario posponer la primera hasta los años 1675-1680 (Torrejón Díaz 1987). Posteriormente, Alonso de Sierra Fernández estimó que la fecha debía ser 1676 (Sierra Fernández 1992). Por su parte, su fallecimiento habría que retrasarlo hasta 1754, seis años después de la dada por el académico.

Su producción artística se localizaba en el entorno más cercano a Sevilla, posicionándose por la provincia, así como por su reino, destacando la limítrofe de Cádiz (Dávila-Armero del Arenal 2005). Recientes estudios publicados le han atribuido piezas de encargos de sus contemporáneos. Igualmente, con este trabajo presentamos cinco imágenes inéditas que pueden ser atribuidas al escultor atendiendo a sus características tipológicas y morfológicas. Sin embargo, al no tener fuentes documentales que den cuenta de esta tesis, planteamos una aproximación a la autoría que proponemos, existiendo la posibilidad de que las obras procedan de su entorno y no directamente del autor, hasta que se encuentre la documentación correspondiente. Estas se encuentran en diferentes clausuras sevillanas, concretamente en el mercedario convento de San José, el agustino de San Leandro (Llordén, 1973; Guijo Pérez, 2017, 2018a) y el de las mínimas de Consolación.

Este estudio se realiza con el objeto de fomentar la publicidad y catalogación de las piezas, siguiendo las recomendaciones internacionales para la preservación de las obras de arte. La proveniencia de estas, en la mayoría de los casos, nos resulta desconocida desde los archivos monacales, pero como bien indican testimonios expertos podría estar en el pago de la dote de una religiosa, en una dádiva a la comunidad, o podría haber pertenecido a alguna de las seglares, damas de noble linaje o de acompañamiento que sin profesar en la orden vivían en el cenobio. Esto solía ocurrir con las imágenes del Niño Jesús (Guijo Pérez 2020) o de hagiografía variada de pequeño formato (Peña Martín 2010). Igualmente, en las imágenes de mayor tamaño, nos decantamos por encargos realizados por la comunidad para la celebración de los diferentes cultos y fiestas correspondientes en relación con la Virgen, o bien a una donación concreta con base en estas necesidades litúrgicas o devocionales.

El mundo de los claustros femeninos, durante el periodo que nos ocupa y así desde su fundación, hacía de ellos la caja de resonancia de la sociedad civil de la



época. Al igual que en lo social y económico estaban constituidos por un entramado de relaciones y dependencias con lo urbano, en lo devocional constituyeron pequeños centros de piedad popular que reproducían los modelos piadosos de la urbe en la que se encontraban. Con múltiples variantes y objeciones las clausuras se vieron sometidas a un variopinto conjunto de influencias que generaron en ellas pequeños núcleos urbanos dentro de lo urbano. Centros paralelos, pero al mismo tiempo vinculados entre sí. No puede quedar más patente, observando y analizando su imaginaria devocional y sus advocaciones, que los mismos fueron el eco del sentir y padecer de la urbe, mostrando claramente el reflejo de lo que socialmente estaba ocurriendo.

Las imágenes que aportamos en este estudio son esculturas de madera policromada, fechables en la primera mitad del siglo XVIII, dentro del periodo de producción del escultor Montes de Oca. Este fue uno de los más destacados escultores del Ochocientos sevillano junto con Pedro Duque Cornejo, Benito Hita del Castillo y Cristóbal Ramos. Sin embargo, su predilección se encuentra en las formas y composiciones de la imaginería de la primera mitad del Setecientos, sobre todo, en los modelos de los maestros Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa. En sus trabajos domina la espiritualidad de la imagen sobre las formas superficiales puramente barrocas. La imaginería procesional del autor tuvo una gran aceptación, de ahí la multiplicidad de modelos de Dolorosas de candelero, así como de Nazarenos. También destacaron en él los grupos de Santa Ana con la Virgen Niña y de San José con el Niño, siempre de modelos derivados del siglo XVII. De estos grupos presentamos dos ejemplos que muestran la maestría de su autor con el pequeño formato y las miniaturas. Por medio de este artículo damos a conocer este grupo de piezas dedicadas a la Virgen María y sus progenitores que se suman al amplio catálogo de obras del autor. Se trata de esculturas de carácter religioso que se le pueden atribuir al escultor por sus estrechas similitudes con otras documentadas, firmadas o de segura atribución.

2. VIRGEN DE LOS DOLORES DEL MONASTERIO DE SAN LEANDRO

En el coro bajo de la clausura del convento de San Leandro de Sevilla se encuentra una vitrina anclada a la pared con una talla de candelero de una Dolorosa. En relación con este cenobio, no conocemos la fecha exacta de la fundación de este agustino convento (Miura Andrades 1999); sin embargo, parece ser que ya existía hacia el año 1260 cuando aparece citado entre las mandas de un testamento que recogió Ortiz de Zúñiga (Ortiz de Zúñiga 1796)¹. Igualmente, documentos del

¹ «Subsistían ya también en toda forma los Conventos de San Pablo, San Francisco, la Merced, la Trinidad y San Leandro: para todos y para su obra hay legados píos en un testamento de este año (1260); al de San Leandro, que es su primera memoria, dice para los Cofrades de San Leandro; é á las devotas Monjas que allí moran: vese que había ya Cofradía y morada de mujeres Religiosas con título de San Leandro...».





archivo monacal² relatan la existencia de este poco después de la conquista de Sevilla. Así lo recogen cronistas e historiadores que catalogan a San Leandro como monasterio de fundación fernandina y anterior al siglo XIV (Arana de Varflora 1789; Ortiz de Zúñiga 1796; González de León 1839, 1844; Madrazo 1884; Gestoso 1889)³. El monasterio sufrió en sus inicios el traslado de su emplazamiento hasta en tres ocasiones. Respecto al lugar que ocupa actualmente, recoge el Protocolo del convento la donación que escasos dos meses antes de su fallecimiento, pues murió el 23 de marzo de 1369 (Díaz Martín 1995), concedió a la comunidad de San Leandro el rey Pedro I. Estas casas son las que hoy conforman el cenobio teniéndolas en propiedad desde el 19 de enero de 1369⁴.

Entre el patrimonio artístico de este monasterio (Guijo Pérez 2018b, 2019) se encuentran multitud de imágenes marianas con diferentes advocaciones, así como un nutrido grupo de Dolorosas. La que nos ocupa es una imagen erguida de candelero (fig. 1), tiene unas dimensiones de 50 centímetros de alto. Dentro de la producción de Montes de Oca debe contarse esta Dolorosa, cuyo formato apunta su carácter de obra de oratorio. La cabeza y las manos están finamente talladas en madera. El rostro es muy característico, coincidiendo en sus rasgos con la imaginería de Oca, ya que posee cejas finas y arqueadas, con un característico ceño fruncido. Muestra una mirada baja con los bordes de los párpados algo abultados que le otorgan una profunda sensación de tristeza. La nariz es recta uniéndose con un surco nasolabial muy marcado a la boca. Esta aparece entreabierta dejando al descubierto la hilera superior de los dientes y la lengua. Igualmente, la talla cuenta con la firma indiscutible del autor, presentando un profundo hoyuelo en la barbilla, redondeada y prominente, así como una ligera papada. Se observa un excelente tratamiento anatómico del cuello, lo que no es usual en las tallas del mismo tema. Sus facciones son las propias del ideal femenino del escultor (fig. 2). La Virgen patentiza la expresión del dolor, con la mirada perdida y las manos abiertas en señal de desconsuelo, exhibiendo unas características manos de elegante ejecución.

La talla se complementa con el uso de postizos, frecuentes desde la segunda mitad del siglo XVII: pestañas de pelo natural, ojos y lágrimas de cristal. Se trata del mismo modo en que fueron creadas las Dolorosas sevillanas documentadas del autor, la Virgen de los Dolores, titular de la hermandad servita de la Puebla de Cazalla, primera obra de Oca, documentada en 1717 (Cabello Núñez 1992), y la

² Archivo del monasterio de San Leandro (AMSL). *Memoria y Tradición de la venida de la milagrosa Imagen de María Santísima con el Amabilísimo título de las Virtudes, y milagros que la Señora ha obrado por mediación de esta hermosísima y devota Imagen*. Sevilla, 1 de octubre de 1817, ms. Anotaciones en diferentes libros de cuentas de diferentes siglos, ms. y otros legajos del archivo conventual donde se recogen los orígenes del mismo, ms.

³ Confróntese también la sección especial del Archivo Municipal de Sevilla, que comprende los papeles y documentos adquiridos por el Excmo. Ayuntamiento de la testamentaría del Sr. conde del Águila. Comunidades religiosas. Convento de monjas de San Leandro, tomo I, número 15, hay dos relaciones, ms.

⁴ Libro de Protocolo del monasterio de San Leandro (LPMSL) 1666, cuad. 1, f. 4v. Privilegio. Pedro I. 19 de enero de 1369, ms.



Figura 1. José Montes de Oca (atribuido aquí), *Virgen de los Dolores*, monasterio de San Leandro, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Salvador Guijo Pérez.



Figura 2. José Montes de Oca (atribuido aquí), *Virgen de los Dolores*, monasterio de San Leandro, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Salvador Guijo Pérez.

del convento trianero del Espíritu Santo relacionable con la primera titular de la hermandad de los Gitanos de 1738 (Torrejón Díaz 1987). Igualmente, podemos relacionarla con otras no documentadas, como la Dolorosa de la parroquia de San Pedro de Carmona, posiblemente fechada en 1733 (Torrejón Díaz 1987), y la Virgen de los Dolores de la hermandad servita hispalense (Torrejón Díaz 1987), con la que comparte el exquisito trabajo de las manos. Estas son de delicada talla y elegante traza, ofreciendo un modelado blando y carnoso muy en la línea del maestro. Sin embargo, donde fundamentalmente podemos comparar las semejanzas de esta pieza de manera patente es en las Dolorosas de segura atribución de la hornacina de la calle Sagasta de Cádiz (Torrejón Díaz 1987) y la de la parroquia de Nuestra Señora de las Nieves de Villanueva del Ariscal (Torrejón Díaz 1987), con las que guarda gran similitud. El rostro intensamente dolorido donde el mismo ceño fruncido y la boca entreabierta enmarcan un rictus severo de dolor sin perder la belleza son la seña de identidad entre ellas. Todas estas comparaciones en tipología y morfología avalan la atribución. La existencia de múltiples modelos alude a una clientela mayoritariamente religiosa que le demandaba obras de similar temática, en las cuales atempera la tradición anterior, henchida de fervor y vehe-



mencia, con composiciones más serenas e imágenes de formas idealizadas, delicadas y melancólicas.

La policromía de la imagen no parece haber sido alterada conservando las tonalidades propias de las imágenes de Oca. Probablemente, la carnación de esta fuera realizada por el pintor y dorador Juan Francisco de Neira, que intervino en muchas de las obras del autor, como la del San José de la parroquia de San Isidoro de Sevilla fechado en 1742 (Torrejón Díaz 1987). La Virgen necesita una limpieza general, retirando la suciedad del paso de los años, así como la restitución de las lágrimas y de las pestañas que le permitirían recuperar la mirada original con la que fue concebida por el escultor sevillano. La Virgen recibe culto por parte de la comunidad durante la Semana Santa y es portada en andas por los claustros del cenobio. Posee un ajuar con ricos textiles bordados y una hermosa corona de plata, así como una corona de espinas y un corazón traspasado por los siete puñales, también de orfebrería. Debe señalarse que esta imagen porta permanentemente una reliquia de la verdadera espina de Nuestro Señor Jesucristo.

3. LA VIRGEN COMENDADORA DEL CONVENTO DE LAS MERCEDARIAS DE SAN JOSÉ

La segunda de estas obras se halla presidiendo el coro bajo del mercedario convento de San José. La fundación de este cenobio se realizó el 6 de abril de 1625, siendo su fundadora Lucía de Uturbia. Esta eligió a las mercedarias descalzas para poblar un primitivo convento situado en Santa María la Blanca, originalmente llamada plaza del Marqués de Villamanrique. En 1626 cambiarían nuevamente de ubicación hacia la collación de San Esteban, hasta trasladarse por tercera vez y ocupar el espacio en el que actualmente se encuentran desde el 30 de noviembre de 1633 (Roldán 2011). Numerosas han sido las calamidades sufridas por esta comunidad, dos excomuniones de gran importancia durante el siglo XIX y el incendio de su iglesia durante los disturbios de 1936, que acabaron destruyendo gran parte de su patrimonio artístico. Por estos motivos, desconocemos las circunstancias sobre la llegada a este cenobio de la imagen que nos ocupa.

Esta se sitúa en una hornacina propia, frente a la reja del coro presidiendo los siales del mismo, siendo conocida en este tipo de claustros como la Comendadora. Refiere la leyenda que san Pedro Nolasco había pasado la noche preocupado por los efectos de la cautividad sobre la inocencia de las gentes y como las acciones de unos cuantos frailes de nada servían para mitigarlos. Le venció el sueño y al despertarse, pensando que sus hermanos se encontraban en el coro rezando maitines, se dirigió a este. Allí se encontró a la Virgen, con el libro de las horas, rezando el oficio divino rodeada de ángeles. Desde aquel momento se reconoció a la Virgen de la Merced como «la Comendadora» de la comunidad y su imagen preside, desde entonces, el coro de los cenobios mercedarios (Alonso Morgado 1881; Trens 1947). Esta iconografía se propagó a partir de una de las láminas ejecutadas por Jusepe Nicolás Martínez y Lúrbez en Roma, que fueron posteriormente grabadas en 1627 por Juan Federico Greuter y Ciamberlano. Estas tenían la misión de ilustrar la pri-





Figura 3. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen de la Merced Comendadora, convento mercedario de San José, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Miguel Fernández Carrasco.

mera serie sobre la vida del fundador mercedario, san Pedro Nolasco, canonizado en 1628, siendo encargadas por el procurador general de la Merced en Roma, el aragonés fray Juan de Antillón (Ruíz Barrera 2002).

La Virgen del de San José, siguiendo la anterior, fuente iconográfica, se representa sedente sobre un majestuoso trono realizado en madera dorada, siendo de tamaño natural. La talla está realizada en madera policromada, como suele ser habitual en este escultor. Esta se encuentra anatomizada y sus articulaciones no son fijas, se les permite el movimiento para realizar los cambios de vestiduras de la imagen. Este tipo se conoce vulgarmente como articulaciones «de pestillo» debido a su sistema de fijación. Aunque el archivo monacal no nos indica la autoría de la imagen, lo cierto es que la Virgen de la Merced responde plenamente al estilo del autor, verdadero experto en la confección de este tipo de imágenes en las que destaca, junto con la belleza formal del semblante, la maestría en el dominio de la gubia en la madera.

La Comendadora se representa al mismo tiempo con la majestuosidad de la *Theotokos* y la dulzura más señalada del rostro de escuelas anteriores. Su actitud acogedora en el centro del coro es, sin duda, el dato distintivo de este tipo de Vírgenes. Entre sus manos sostiene el libro de las horas, como acompañando en el rezo litúrgico a la comunidad de mercedarias, mientras empuña al mismo tiempo el cetro y el escapulario mercedario. El rostro, de gran hermosura, muestra a la Virgen con un rictus dulcificado, al que contribuyen poderosamente las cejas finas y onduladas, y la policromía de las mejillas sonrosadas. Rasgo estilístico común con las imágenes de la Virgen de Montes de Oca es la prominente barbilla con el característico hoyuelo (figs. 3, 4 y 5). Igualmente, se ejecutó la nariz recta y





Figura 4. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen de la Merced Comendadora, convento mercedario de San José, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Miguel Fernández Carrasco.



Figura 5. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen de la Merced Comendadora, convento mercedario de San José, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Miguel Fernández Carrasco.

la boca pequeña y entreabierta. La cabeza suavemente inclinada hacia el libro provoca que su mirada permanezca baja. Una restauración de los postizos de las pestañas completaría y enmarcaría sus ojos, entre la caída de sus párpados superiores e inferiores ligeramente abultados. Las orejas se muestran «desabrochadas» y exquisitamente talladas siguiendo los modelos de Juan de Mesa. Las manos se posicionan abiertas sobre las piernas para poder sostener el libro. La palma derecha se encuentra perforada por un desafortunado sistema de sujeción del cetro que habría que sustituir. La talla es una imagen vestidera y esta se completa no solo por la orfebrería del cetro y la insignia mercedaria, así como por el trono y el libro, anteriormente citados, sino también por la túnica, el escapulario de la misma, la correa y el manto blanco tradicionales de la Orden de la Merced. Igualmente, la imagen porta peluca y sobre esta una corona de buena factura en plata de ley (fig. 6). Los pies se encuentran calzados por zapatos bordados que reposan sobre un cojín.

Se trata de una pieza de gran calidad, con unas características tipológicas y morfológicas tan próximas a otras imágenes de Oca que no dudamos a la hora de atribuírsela. Observamos claras similitudes con las Comendadoras de la hermandad del Museo de Sevilla (Torrejón Díaz 1987) y de Écija (González Gómez 2010; Martín Pradas 2011). Estas, al no tratarse de imágenes vestideras, hemos de centrar



Figura 6. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen de la Merced Comendadora, convento mercedario de San José, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Miguel Fernández Carrasco.

nuestra labor comparativa observando las similitudes de ejecución en las manos y en la cabeza de las mismas, así como en la impronta meditativa, majestuosa y de empaque regio que comparten. El rostro de la que nos ocupa no se muestra tan severo ni de tan intensa expresión como el del desamortizado convento de la Merced Calzada de Sevilla. Este se muestra más en sintonía con la obra astigitana, donde las facciones del semblante son más dulcificadas.

Contemplando la caída de su mirada, observamos semejanzas, especialmente, con las imágenes marianas de la Pastora de Málaga (Dávila-Armero del Arenal 2005), así como la perteneciente al grupo de la Santa Ana y la Virgen Niña de la colegial del Salvador (Torrejón Díaz 1987), de la que hablaremos en el próximo punto. Con estas obras comparte el acusado mentón que viene centrado por el característico hoyuelo ligeramente rehundido y de perfiles asimétricos, que sugieren una sensación de tactilidad refinada semejante a la del surco dejado sobre el barro por la presión de los dedos. La frente, sobre todo, amplia y despejada, constituye la superficie a la que confluyen las cejas, y la mirada que estas tres imágenes comparten. El abultamiento de los globos oculares contrasta con el ensimismamiento y la dulzura provocados por la caída de los párpados superiores y los ojos entornados. Igualmente, el cuidadoso tratamiento de las manos es otro de los grafismos repetidos por Montes de Oca y su círculo. El artista suele trabajarlas carnosas, con dedos largos y afilados de gran naturalidad y belleza morfológica (Sánchez López 1996).



Estas similitudes se encuentran también en otra obra pastoreña de José Montes de Oca de 1743, la de la parroquia de Santa María Magdalena de Dos Hermanas (Caldarón Alonso 1999).

Los tonos claros y rosáceos a pulimento, de cromatismo más intenso en las zonas de mayor irrigación sanguínea, como las mejillas, el mentón, los párpados, nudillos y yemas de los dedos, a la hora de aplicar la policromía hacen de las obras de Montes de Oca imágenes de una gracia especial, una belleza idealizada en la maestría del siglo precedente. Al igual que la anterior, esta obra necesita una consolidación de su estructura, así como una limpieza general y la restauración de sus postizos para recuperar la mirada original de la cual la dotó su autor. Afortunadamente, los conventos no sucumbieron excesivamente a las modas en los cambios sobre las imágenes, lo que nos ha permitido que esta llegue hasta nosotros en su estado original sin repolicromar.

4. LAS MINIATURAS DE SAN JOAQUÍN Y SANTA ANA CON LA VIRGEN NIÑA Y LA VIRGEN DEL TRÁNSITO DEL CONVENTO DE LAS MÍNIMAS DE CONSOLACIÓN

Las imágenes de los padres de la Virgen que actualmente se encuentran en la clausura del monasterio de las mínimas de Consolación de Triana se disponen dentro de una vitrina poco singular. Las mismas forman parte del sitial del coro alto de la correctora, nombre con el que la Orden de los Mínimos designa a la superiora dentro de la comunidad. Estas representan sedentes y entronizados a San Joaquín y su esposa Santa Ana de manera independiente, yendo acompañada esta última de la Virgen Niña. Se trata de unas figuras en miniatura, miden 21 centímetros de alto. El convento de las mínimas de Consolación, recinto en el que la comunidad se encuentra actualmente, fue fundado como tal en 1565, bajo este mismo título. Sin embargo, fruto de las inundaciones que asolaron Triana, el convento se malogró y la comunidad se trasladó a uno nuevo en la calle Sierpes, en 1596. Una vez reconstruido el primitivo, la comunidad se dividió en dos, pasando a ser denominado el trianero con el nombre de Nuestra Señora de la Salud, desde 1602. En 1837, este edificio fue desamortizado, mudándose las religiosas primero al de Sierpes y posteriormente, tras la revolución de 1868, al franciscano de Santa María de Jesús. Finalmente, el desplazamiento/traslado de ambas comunidades concluyó con el regreso al cenobio de la calle de La Cava, Pagés del Corro desde 1893, que pasó a titularse nuevamente como de Consolación desde 1878 (Roldán 2011).

Las imágenes están realizadas en madera policromada. Se colocan sedentes sobre tronos dorados barrocos, estando erguidas las tallas de la Virgen Niña junto a su madre y el cordero que acompaña a San Joaquín. Ambos grupos se encuentran adosados a una peana de líneas sencillas y dorada en oro fino. Completan la iconografía de estos los nimbos y la corona de la Virgen, obras punzonadas de plata de una delicada belleza que contribuyen igualmente a dotar de magnificencia estas piezas.

Las tallas de Santa Ana y la Virgen, así como la de San Joaquín, presentan un minucioso acabado. La policromía se advierte de una elevada calidad, des-





Figura 7. José Montes de Oca (atribuido aquí), San Joaquín, monasterio de la Consolación, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Daniel Salvador-Almeida González.

tacando las estrellas doradas del manto azul de la Virgen portado sobre una túnica blanca, siguiendo las tonalidades murillescadas en representación de la Inmaculada Concepción de María. Este hecho se consolida también en la representación iconográfica de sus progenitores. La iconografía que identifica a los padres de la Virgen hace referencia a su Inmaculada Concepción. En primer lugar, cabe destacar que este dogma se refiere a la concepción de la Virgen sin pecado original, creencia que fue creciendo a finales de la Edad Media y que se consagró con éxito, siglos después, en el Concilio de Trento. Esto explica la representación tan frecuente de la Inmaculada, por un lado, y de los padres de la Virgen por otro. San Joaquín y Santa Ana visten las túnicas en tonos verdosos estofados en oro.

La representación de San Joaquín se rige por las características iconográficas comunes, se trata de un señor mayor de pelo canoso que viste un manto pastoril sobre la túnica y una especie de turbante en la cabeza. Parece que se apoya en un bastón con su diestra o quizás se trate de un cuchillo en representación del sacrificio que realizó ante el ángel, atributo que le falta en la actualidad pero que se deduce por la posición de su mano. Sin embargo, la opuesta se acerca al cordero, al que acaricia con un dulce movimiento (fig. 7). Este, a su lado, presente en diversas obras hagiográficas de san Joaquín, además de guardar sentido con la vida del mismo que era pastor y el sacrificio ante la noticia de la concepción de la Virgen María, tiene una evidente carga mesiánica (Doménech García 2014). La cabeza, de expresión serena,





Figura 8. José Montes de Oca (atribuido aquí), Santa Ana y la Virgen Niña, monasterio de la Consolación, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Daniel Salvador-Almeida González.

está inclinada hacia su izquierda, con la mirada de los ojos en la misma dirección. Unos mechones pronunciados y muy detallados definen la barba. El gorro cubre parte de las orejas y la parte superior del pelo de la cabeza. La estructura anatómica de las manos no es muy elaborada, lo que se puede explicar por el pequeño tamaño de la escultura. Las piernas se perciben solo por la posición del personaje y se ven donde termina la túnica, dejando libres los zapatos.

La iconografía de la abuela del Señor se corresponde con la Educación de la Virgen, es decir, Santa Ana maestra (fig. 8). Esta se representa sedente enseñando a leer o mostrando las Escrituras a María niña. Su postura contribuye al dinamismo en la figura que adelanta y gira el cuerpo hacia su derecha, en actitud de mostrar con esa misma mano un libro abierto sostenido con la izquierda sobre su regazo. Los ojos oscuros miran de frente, movimiento que ya es indicado por el mentón pronunciado con el característico hoyuelo de Montes de Oca, que comparte con la Virgen. El pelo cubierto por un velo grueso de pocos pliegues de color blanco destaca bajo el manto rojo, envolviendo a la figura, cuyo cuerpo está completamente cubierto por la vestimenta salvo en los zapatos. La túnica, de color verde –por haber llevado la esperanza del mundo en su vientre–, se encuentra ricamente estofada en oro. La encarnación está hecha a base de tonos rosas, dotando de un aspecto dulce a la escultura. El estofado es muy variado y muestra la riqueza de diferentes telas, ornamentos vegetales dorados con punzones, flores en oro fino y estrellas a punta de pincel.



Santa Ana, que expresa ternura por su movimiento, está dirigida hacia otra escultura, la de su hija, pero al mismo tiempo lo está hacia la de San Joaquín, que igualmente se inclina hacia el cordero y ella misma. Por atrás ambos grupos son estáticos, dado que el trono forma un bloque, mientras que por delante los ropajes de las imágenes permiten un juego de formas abiertas y cerradas, confiriéndole movimiento a las piezas.

Nuevamente, nos encontramos ante piezas muy próximas a otras imágenes de Oca ya atribuidas. Es remarcable el parecido de esta talla con la que poseen los conjuntos realizados por este. Para la iglesia de Nuestra Señora de las Virtudes de la localidad sevillana de la Puebla de Cazalla se ejecutó documentalmente una imagen de tamaño natural de Santa Ana con la Virgen Niña, obra fechada y firmada en el libro que tiene Santa Ana: «Montes Doca esculp. Año 1726 (Torrejón Díaz 1987)». Destaca, igualmente, el análisis de las facciones de las imágenes de sus grupos de Santa Ana del antiguo Hospital del Corpus Christi de Morón de la Frontera⁵ y el de la parroquial del Divino Salvador de la capital hispalense (Torrejón Díaz 1987; Gómez Piñol 2000), poniendo en relación a estas con la imagen estudiada, y por consiguiente con el estilo del escultor (Calderón Benjumea 1990). Fundamentalmente, hemos de volver a trabajar la comparativa de estas esculturas en miniatura con una obra ya mencionada y documentada, el altar de San José de la parroquial de San Isidoro de Sevilla (Torrejón Díaz 1987). A ambos lados de la imagen principal se encuentran, realizados bajo contrato, dos relieves en miniatura ejecutados por el artista, se trata del Sueño de José y la Huida a Egipto. En ambas obras podemos ver las similitudes en el trabajo de la madera de pequeño formato y el manejo de la gubia por parte del autor, teniendo grandes semejanzas con las piezas que presentamos.

Igualmente, encontramos en el coro bajo del mismo cenobio una talla en madera que representa la iconografía del tránsito de la Virgen, como estado previo de su Asunción a los cielos en cuerpo y alma (De la Vorágine 1999). La imagen tallada por Montes de Oca muestra el último momento terrenal de la Virgen María siendo de tamaño natural. La imagen se ejecuta a partir de un armazón de madera siendo naturalizados los pies, los brazos tallados desde los codos hasta las manos y el busto de la cabeza. El cuerpo de la Virgen, vestido con ricos ropajes y orfebrería, se representa con los ojos cerrados y las manos unidas sobre el pecho sin entrelazar, salvo los dedos pulgares. Esta descansa sobre un sencillo lecho funerario, una cama cubierta por una sábana de ricos bordados, así como las almohadas sobre las que apoya su cabeza. Dispuesto de forma paralela a los ojos de las religiosas, el túmulo se encuentra en el muro de la Epístola del coro, dentro de una gran hornacina de escaso mérito, formando parte de la construcción.

⁵ Esta obra se adjudicó a Montes de Oca durante su restauración en el IAPH, gracias a un documento dirigido al mencionado artista en la cabeza de la escultura de la Virgen, siendo fechado en 1724.





Figura 9. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen del Tránsito, monasterio de la Consolación, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Salvador Guijo Pérez.

El cuerpo inerte de la Virgen vuelve a mostrar la belleza formal del artista, siguiendo los parámetros descritos en las anteriores obras marianas, destacando por su similitud con la Virgen Comendadora del convento de San José. Sobresale la cuidada anatomía de la imagen interpretada bellamente con criterios naturalistas anteriores. El rostro guarda un notable parecido con la Dolorosa de Villanueva del Ariscal (Torrejón Díaz 1987), el ceño relajado y sin fruncir muestra a una mujer que duerme plácidamente, con los ojos y la boca cerrada, mostrando el característico hoyuelo de la barbilla. El tratamiento del cuello, como en todas sus Dolorosas, y el tallado de las orejas evocan las obras de su taller (fig. 9). Los rasgos tipológicos remiten al estilo del autor de manera preminente, las manos, de delicada talla y elegante traza, ofrecen un modelado blando y carnoso, muy en la línea de Montes de Oca. Desgraciadamente, la obra queda completamente descontextualizada por los repintes sobre la policromía original que desvirtúan la elegancia de la pieza. La imagen posee una cama del Novecientos, donde esta recibía culto el día de su solemnidad, el 15 de agosto, siendo de rica factura ejecutada en madera decorada con oro fino y marmoleada en tonos grises (fig. 10).

A pesar de no contar con la correspondiente documentación que acredite la autoría de las obras, razones estéticas, estilísticas, iconográficas y técnicas en comparación con la producción documentada del autor nos permiten adscribir, con poco margen para el error, la hechura del conjunto de estas cinco obras al estilo del escultor José Montes de Oca. Se debe tener en cuenta que este imaginero tuvo aprendices y discípulos que también pudieron haber participado en estas obras, por tanto, al no existir documentación directa sobre la hechura de estas hemos de tener presente la participación de su taller como una posibilidad, hasta encontrar la docu-



Figura 10. José Montes de Oca (atribuido aquí), Virgen del Tránsito, monasterio de la Consolación, Sevilla, 1.ª mitad del s. XVIII. Foto: Salvador Guijo Pérez.

mentación que las confirmara. Las piezas que aquí presentamos responden a una temática religiosa de escultura andaluza que fue tratada frecuentemente por Montes de Oca, creando unos modelos que tuvieron gran éxito, pues los repitió en diversas ocasiones y con escasas variaciones salvo en la expresión de los rostros, que fueron todos diferentes.

Con este estudio creemos que hemos contribuido a aumentar y dar a conocer el catálogo de las obras escultóricas de este gran artista. Asimismo, con estas piezas tan próximas al mismo, fomentamos su publicidad y catalogación siguiendo las recomendaciones internacionales para la preservación de las obras de arte.

ENVIADO: 12-1-2022; ACEPTADO: 25-1-2022



5. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO MORGADO, J. (1881). «Modos con que se halla representada la Santísima Virgen bajo la invocación de la Merced». *Sevilla Mariana*. 1: 210-212.
- ARANA DE VARFLORA, F. (1789). *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Sevilla: En la Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía. p. 57.
- CABELLO NÚÑEZ, J. (1992). «La Virgen de los Dolores de la Hermandad Servita de la Puebla de Cazalla: primera obra documentada del escultor José Montes de Oca». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 75 (230): 115-120.
- CALDERÓN ALONSO, G. (1999). «Antigua Hermandad del Santísimo Sacramento, de la Divina Pastora de las Almas y Ánimas Benditas. Parroquia de Santa María Magdalena. Dos Hermanas». *Tabor y Calvario*. 13: 21-31.
- CALDERÓN BENJUMEA, C. (1990). *Iconografía de Santa Ana en Sevilla y Triana*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. p. 60.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: En la Imprenta de la Viuda de Ibarra. pp. 176-177.
- DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Á. (2005). Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*. 18: 265-282.
- DÍAZ MARTÍN, L.V. (1995). *Pedro I. 1350-1369*. Palencia: Diputación Provincial de Palencia. p. 369.
- DOMÉNECH GARCÍA, S. (2014). «La Concepción de María en el tiempo. Recuperación de fórmulas tempranas de representación de la Inmaculada Concepción en la retórica visual del virreinato de Nueva España». *Revista de dialectología y tradiciones populares*. 69 (1): 53-76.
- GESTOSO, J. (1889). *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador. p. 261.
- GÓMEZ PIÑOL, E. (2000). *La Iglesia Colegial del Salvador. Arte y Sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla: Fundación Farmacéutica Avenzoar. pp. 469-470.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1839). *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*. Sevilla: José Morales. pp. 82-84.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia histórica, artística y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo. pp. 85-87.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J.M. (2010). «Escultura e iconografía en el convento de la Merced de Écija», en Carrasco Gómez, I., Martín Pradas, A. y Rodríguez Oliva, M. del C. (coords.), *Actas de las VIII Jornadas de Protección del Patrimonio Histórico de Écija: «500 Aniversario de la Fundación de Nuestra señora de la Merced y la Hermandad de Nuestra Señora de la Piedad y del Santísimo Cristo de la Exaltación en la Cruz de Écija»*. Sevilla: Asociación de Amigos de Écija. pp. 167-186.
- GUIJO PÉREZ, S. (2017). «Relación y formación del patrimonio urbano del monasterio de San Leandro de Sevilla. Siglos XIII-XVI». *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*. 19: 609-634.
- GUIJO PÉREZ, S. (2018a). «Orígenes del Monasterio de San Leandro y su fusión con el emparedamiento de San Pedro de Sevilla. Siglos XIII-XVI». *Historia. Instituciones. Documentos*. 45: 157-186.



- GUIJO PÉREZ, S. (2018b). «Sobre la contratación de retablos para la nueva iglesia del monasterio de San Leandro de Sevilla. Finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 101 (306-308): 91-117.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019). «La sustitución del retablo mayor del monasterio de San Leandro de Sevilla y su promotora Doña Teresa de Anguiano y Cárdenas». *Laboratorio de Arte*. 31: 671-682.
- GUIJO PÉREZ, S. (2020). «La colección de Niños Jesús del escultor Cristóbal Ramos del monasterio de San Leandro de Sevilla». *Laboratorio de Arte*. 32: 293-312.
- LLORDÉN, A. (1973). *Convento de San Leandro de Sevilla (Notas y documentos para su historia)*. Málaga: Imprenta provincial de Málaga.
- MADRAZO, P. de (1884). *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y compañía. p. 601.
- MARTÍN PRADAS, A. (2011). «Mobiliario perteneciente al coro del Convento de la Merced de Écija». *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 94 (285-287): 397-413.
- MIURA ANDRADES, J.M. (1999). *Frailas, monjas y conventos: las Órdenes Mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla. p. 145.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796). *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal, Ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real. p. 236.
- PEÑA MARTÍN, Á. (2010). «El verme así no te asombre. El Niño Jesús Soberano del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora», en López-Yarto Elizalde, A. y Rincón García, W. (eds.). *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. pp. 113-128.
- ROLDÁN, M.J. (2011). *Conventos de Sevilla*. Córdoba: Almuzara.
- RUÍZ BARRERA, M.T. (2002). *La Virgen de la Merced. Iconografía en Sevilla*. Madrid: Instituto de Estudios Tirsianos. pp. 102-107.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. (1996). «Iconografía dieciochesca en Málaga. Interpretaciones escultóricas del tema de la Divina Pastora», en *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*. 18: 37-62.
- SIERRA FERNÁNDEZ, L.A. de la (1992). «Nuevos datos sobre la vida y la obra del escultor José Montes de Oca». *Atrio*. 4: 71-83.
- TORREJÓN DÍAZ, A. (1987). *Montes de Oca. Escultor*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- TRENS, M. (1947). *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra. pp. 322-328.
- VORÁGINE, J. de la (1999). *Leyenda dorada*. Madrid: Alianza Forma.



EL ORTEGA BRÚ MÁS ÍNTIMO. UNA APROXIMACIÓN A LAS PINTURAS. CLASIFICACIÓN

Alicia Ramos González

Doctora por la Universidad de Sevilla. Investigadora independiente

alicialiteratura.sr@gmail.com

RESUMEN

En el presente artículo analizamos la obra pictórica de Luis Ortega Brú. Poco conocida, nos parece necesario abordarla para la comprensión íntegra de su obra. Muchas de sus pinturas fueron un complemento en sus proyectos escultóricos, siendo bocetos de estos, pero otras son creaciones desconectadas de la creación escultórica, indagaciones íntimas o partes de un proyecto creativo multidisciplinar que nos habla de un artista en línea con los movimientos estéticos coetáneos.

PALABRAS CLAVE: Luis Ortega Brú, abstracción, cubismo, fauvismo, pinturas fantásticas.

LUIS ORTEGA BRÚ: AN APPROACH TO THE PAINTINGS. ANALYSIS AND CLASSIFICATION

ABSTRACT

In this article we analyze the pictorial work of Luis Ortega Brú. Little known, it seems necessary to address it for the full understanding of his work. Many of his paintings were a complement to his sculptural projects, being sketches of the same, but others are creations disconnected from sculptural creation, intimate inquiries or parts of a multidisciplinary creative project that tells us about an artist in line with the aesthetic movements that they were contemporaries with him.

KEYWORDS: Luis Ortega Brú, abstract art, cubism, fauvism, fantastic art.



1. LUIS ORTEGA BRÚ: INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA

Nacido en San Roque el 10 de septiembre de 1916 y fallecido el 21 de noviembre de 1982 en Sevilla, el insigne escultor vivió momentos muy tristes de la historia de España: la Guerra Civil y la posguerra. Es sobre todo durante esta cuando se consolida como imaginero. Tras pasar tres años en la cárcel por su participación en la contienda, nada volvería a ser igual.

Luis Ortega Brú nació en una familia vinculada a la alfarería. Sus padres, activos en la política local, fueron asesinados. Al poco de empezar la guerra, su madre (Carmen Brú Casado) fue asesinada sin saberse su paradero. Tras la guerra, su padre (Ángel Ortega López) fue condenado a muerte. Luis acabó en prisión¹ (Sabrido Piñero 2007) y su formación en el mundo de las artes, iniciada en la Escuela de Artes y Oficios de La Línea de la Concepción, quedó truncada.

La experiencia de la Guerra Civil marcó su vida y obra. El horror de aquellos años quedó impregnado en el sufrimiento de sus Cristos, en los rostros deformados por la maldad de los sayones del conjunto escultórico de la Flagelación de Manzanares o en la terribilidad de la mirada del Caifás dictando sentencia del paso de la Hermandad de San Gonzalo en Sevilla.

Acabada la Guerra y saliendo de la cárcel, se instalaría en Sevilla, ciudad en la que adquiriría gran fama como imaginero. Además, allí se casó, tuvo sus hijos e instaló su taller. Su formación sevillana comenzó en 1945 en la Escuela de Artes Aplicadas. El resto de su formación será autodidacta, aprendiendo en los diversos talleres por los que iría pasando.

En 1951 realizó su primera obra para la ciudad de Sevilla: el *Cristo de la Misericordia* de la Hermandad del Baratillo del barrio del Arenal. Le siguió en 1953 el *Misterio del Traslado al Sepulcro (Cristo de la Caridad)* para la Hermandad de la Santa Marta, en 1954 el *Crucificado* de la Hermandad de Montesión en Sevilla y el *Cristo de la Buena Muerte* de San Roque. Entre 1955 y 1958 trabajó en diversos proyectos para los Talleres de Arte Granda en Madrid, ciudad a la que trasladará su residencia por un tiempo. Simultaneó los trabajos en los Talleres de Arte Granda con el de los Estudios Cinematográficos Bronson, con el *Misterio del descendimiento* de Jerez de la Frontera y con los trabajos para la Hermandad de Nuestro Padre del Perdón de Manzanares. Son los años de mayor actividad del artista, en donde, más allá del mundo de la imaginería, se sentirá atraído por corrientes y estéticas del momento.

En torno a los años 60 realizó una serie de esculturas de pequeño formato en la línea del informalismo, sin dejar de lado su medio de vida, que sería la imaginería. También se sintió atraído por la representación de la velocidad y de la fusión del ser humano con la máquina, temas propios de la vanguardia futurista desarrollados en obras relacionadas con el mundo del motociclismo y del deporte en gene-

¹ Toda la documentación al respecto se encuentra en el expediente penitenciario que está digitalizado en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz. Lo hemos incluido en la bibliografía.

ral, muchas de las cuales se conservan en el Museo Municipal de San Roque. Pero serán, sobre todo, las obras informalistas realizadas en la intimidad de su taller sin pretensiones económicas, así como las pinturas, todas ellas producto del genio creador y en las que obedecía más a los mandatos del corazón que a intereses laborales o económicos, donde podemos encontrar al Ortega Brú más original.

Siguiendo con su labor de imaginero, debemos destacar la realización, en 1963, de *La piedad* que está en el Museo Municipal de San Roque, con la que obtuvo diversos reconocimientos: primera medalla en la Exposición Nacional de Escultura de Otoño de Madrid y una mención en el Primer Certamen Internacional de Escultura de Bruselas. En torno a 1967 se desplazará, temporalmente, a Jerez de la Frontera para los encargos del *Misterio de la Sagrada Cena*, el *Crucificado de las Angustias* y el *Misterio de la Resurrección*. Este último, sobre el que no hubo acuerdo, se conserva en el Museo Municipal de San Roque.

De vuelta a Madrid, en 1974 firmó un contrato con Manuel González Scott, realizando diversas esculturas a cambio de la disposición de un taller en la capital. En esos años hizo, también, el encargo por parte del Ayuntamiento de San Roque de una de sus esculturas de mayor formato: el *Éxodo de Gibraltar*. Por esas fechas, ya consolidado dentro del mundo de la imaginería, realizó el misterio de la Flagelación de Manzanares, los trabajos para el convento de las Bernardas de Burgos, el Misterio del Soberano Poder de la Hermandad de San Gonzalo de Sevilla, la Sagrada Cena y Nuestro Padre Jesús de las Penas de la Hermandad de la Estrella de Sevilla, entre otros.

Finalmente, en 1978 vuelve a Sevilla, donde reside hasta su fallecimiento en 1982².

2. LA OBRA DE LUIS ORTEGA BRÚ Y SUS MÚLTIPLES FACETAS

Como hemos ido viendo en su resumida biografía, Luis Ortega Brú destacó como escultor imaginero, principalmente. Esta sería su labor profesional, pero más allá de la misma, podemos encontrar a un artista polifacético. Ya en la propia tarea creativa, en el método a través del cual creaba sus esculturas, se muestra un artista completo, conocedor de múltiples métodos creativos.

Cuando proyectaba una escultura, en primer lugar, solía dibujarla, prestando mucha atención a los volúmenes, a los pliegues, juegos de luces y sombras. Encontramos aquí una pintura monumental y volumétrica. Posteriormente, se disponía a realizarla en barro o escayola, realizaba moldes y finalmente trasladaba la pieza a madera, generalmente (aunque realizó algunos bronce).

Es así como con su método de trabajo ha generado múltiples modelos intermedios y dibujos de gran valor para conocer su proceso creativo y la evolución de sus obras. Pero más allá, a lo largo de su vida realizó una serie de creaciones ajenas a

² Para más información biográfica véase Luque Teruel *et al.* 2011.



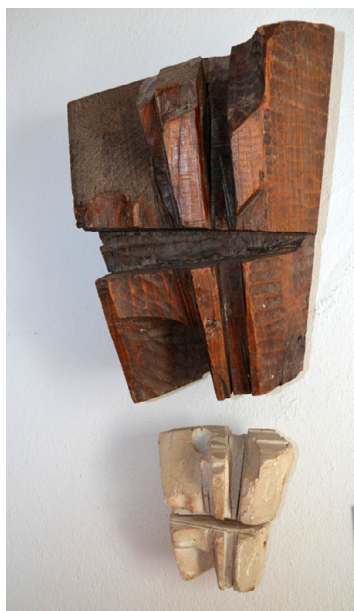


Fig. 1. Luis Ortega Brú, *Conjunto de La Piedra Filosofal*, 1960, madera y yeso.
Museo Municipal de San Roque.

su mundo profesional, sin ningún interés económico. Muchas fueron realizadas en la intimidad de su taller. Se trata de una obra compleja, oscura en cuanto a interpretación, en donde habla lenguajes artísticos mucho más contemporáneos, ajenos al estilo neobarroco de la imaginería.

Entre ellas destacan una serie de esculturas en pequeño formato que podemos inscribir en la estética informalista, propia del ambiente artístico del momento. En el Madrid de los 60 se sucedieron una serie de exposiciones de arte informalista que, probablemente, haya conocido, pues residía en la capital por esos años. La problemática a la que nos enfrentamos es que, al ser obras realizadas sin pretensiones económicas, que sepamos, nunca habló de ellas. Nada sabemos de sus influencias de primera mano. Nuestra guía es, solamente, la observación y comparación con las estéticas que se desarrollaban en el momento.

Sabemos que no fue un escultor demasiado académico y que poco debía de saber de manifiestos de vanguardia, ni de críticas de arte informalista. No obstante, tenía un espíritu muy sensible a la expresión artística y era capaz de comprender lo que veía, lo que otros escultores del momento estaban haciendo.

Por otro lado, volviendo a su método creativo, se conservan una serie de obras en las que indaga desde distintas perspectivas. No se trataría aquí de distintos pasos en el proceso de creación de una obra, sino de creaciones multidisciplinarias en las que se indaga desde diversos puntos de vista. Ponemos como ejemplo *La Piedra Filosofal* (fig. 1). Es todo un proyecto creativo en el que indaga desde la pers-

pectiva escultórica, realizando diversas esculturas en donde va cambiando de materiales y va modificando las hendiduras, generando distintos espacios de luz y sombra (son esculturas que podemos adscribir al informalismo). Y, por otro lado, fue realizando una serie de dibujos en donde, desde el lenguaje de la abstracción, va indagando en estos espacios de luz y sombra combinando tonos de azul. Son muchos los dibujos y varias las esculturas, lo que nos habla de un amplio proyecto creativo íntimo y alejado de sus creaciones profesionales. La combinación de formatos nos habla de ese artista polifacético al que nos referíamos al principio.

Polifacético y autodidacta, en estas creaciones alejadas de su universo profesional, encontramos las inquietudes más genuinas de Luis Ortega Brú.

3. LAS PINTURAS: CLASIFICACIÓN

Ortega Brú jamás se dedicó profesionalmente a la pintura. Era un gran dibujante y tenía cierta experiencia, ya que solía realizar bocetos de sus esculturas, trabajaba con ellos. Pero más allá, se conserva una extensa obra pictórica en la que apenas se ha indagado. Es la faceta menos conocida y, quizás, a través de la cual se expresó más libremente. En las pinturas, lejos de los condicionantes de la escultura, pudo indagar más puramente en las formas y los colores, pero también fue más allá de los mismos, hacia la esencia, el interior, hacia aquello que no podía contar de otra forma, para lo que no hay caminos ni palabras.

El drama de la guerra, el desgarró, el expresionismo de sus esculturas, todo ello está contenido en las pinturas que realizó siempre de manera íntima, a veces como apoyo o indagación en torno a proyectos escultóricos, pero otras veces de forma desligada, adquiriendo su propia consistencia.

En sus esculturas ese sentimiento latente quedó oculto bajo la entidad de la temática principal, el sufrimiento de Cristo, lo suficientemente dramático en sí mismo como para asumir la mayor parte de la carga de sentido sin que nadie pudiese denunciar en ello la proyección personal de su propio padecimiento. Sí pudo hacerlo en esas pinturas cuyos temas eligió con libertad y permanecieron en un ámbito íntimo (Luque Teruel 2020b).

Estando gran número de ellas catalogadas en los dos extensos volúmenes de ediciones Tartessos (Luque Teruel *et al.* 2011), vamos a aventurar, en el presente artículo, una sistematización que pretendemos sea de utilidad para abordar el estudio de esta faceta como pintor de Luis Ortega Brú.

Seguidamente, estableceremos una división de los dibujos y pinturas del artista sanroqueño. Iremos, en cada subepígrafe, desarrollando las características que hemos identificado como comunes y bajo las que agrupamos las partes de su obra pictórica.



3.1. PINTURAS ABSTRACTAS

Aquí podríamos distinguir dos momentos. Uno en torno a 1960 y el segundo en torno a 1975. Son dos momentos diferenciados en los que el artista utiliza, de distintas maneras, el recurso de la abstracción para cubrir intereses diversos. La segunda etapa no consiste en una vuelta a la primera, sino que son dos momentos creativos diferenciados. Luis Ortega Brú usaba los medios que tenía a su alcance para indagar en los temas y las formas que le interesaban, siendo su interés lo que primaba y no tanto el medio artístico usado. Nunca fue un creador influido por las tendencias. Tenía sus propios intereses personales, un tanto desconocidos e inaccesibles para el público general. No se trata, como ya hemos indicado, de obras realizadas con interés profesional ni económico, sino que fueron un medio para dar rienda suelta a sus inquietudes personales, ya fueran psicológicas, sentimentales o artísticas.

El primer momento (1960) coincide con la etapa de la escultura informalista. Ortega Brú estaba muy interesado en las formas, en ahondar en la relación entre la materia y su origen en la naturaleza. De ahí el énfasis en lo orgánico, la forma viva, estructuras óseas, minerales, superficies erosionadas, etc.

Es la época en la que realizó la ya mencionada *Piedra filosofal* en diversos formatos, constituyendo todo un proyecto, una idea en la que indagó desde distintos frentes metodológicos. Las pintó sobre cartulinas. La pintura era un recurso que permitió al escultor la posibilidad de ir más allá de la forma, haciendo uso de la luz y la sombra, de los volúmenes, añadiendo el color. Los colores aportan otra forma de mirar las piezas escultóricas. Recordemos que alguna de las esculturas de esta etapa que hemos determinado informalista, como por ejemplo *Formas orgánicas y color*, incluyeron policromía. En las pinturas de la *Piedra filosofal* los colores rosas, naranjas y amarillos aportan la luminosidad y configuran las superficies de volúmenes cortados por líneas gruesas, por donde se introducen las sombras, los azules y los verdes, los tonos más oscuros que configuran los fondos de los que surgen estas «piedras filosofales».

A esta etapa abstracta, aunque coincide con la etapa de la escultura informalista, de ninguna manera puede entenderse como tal, pues jamás muestra interés Ortega Brú en la materia pictórica. El mayor exponente de la pintura informalista española es Antoni Tàpies y no hay ni la más mínima relación con los intereses de Ortega Brú. Aquí, sus inquietudes responden a los de la expresión artística abstracta: composición, forma, color y líneas.

El segundo momento se corresponde con el año 1975. En estas fechas realizó una serie de cartulinas y tablas pintadas con témperas, en las que representó diversas perspectivas basadas en paisajes de Madrid. Son líneas, puntos de fuga, por donde transitan cubos y otras formas predominantemente geométricas. Utiliza tonos azules y amarillos en todas estas creaciones. Habría que relacionarlas con la escultura de la misma fecha titulada *Estudio de perspectiva (Cubo)*. (fig. 2) Consiste en un cubo de madera sobre cuyas cuatro caras pintó este tipo de líneas que configuran perspectivas por las que suben o bajan, transitan, formas geométricas policromadas. En ellas predominan los azules y amarillos, los mismos tonos de las pinturas.





Fig. 2. Luis Ortega Brú, *Estudio de perspectiva (Cubo)*, 1975.
Bloque cúbico de madera. Museo Municipal de San Roque.

Tanto los materiales usados (cartulinas o tablas) como la técnica (témperas, lápices, tintas) son humildes y ello se debe a que todas estas creaciones no fueron pensadas para exponer ni para vender, sino que se trata de obras propias relacionadas con vivencias interiores en donde prima la necesidad de expresarse del autor. A este respecto apuntaba Kandinsky: «La forma, aun cuando sea completamente abstracta y se reduzca a una forma geométrica, posee en sí misma su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades identificables a ella» (Kandinsky 1989).

Como dijimos, fueron obras íntimas, ideadas más allá de los condicionantes sociales. Por eso se expresó más libremente en ellas.

3.2. PINTURAS FANTÁSTICAS

Entre 1960 y 1965 Luis Ortega Brú realizó la serie de pinturas que denominamos fantásticas. Esta designación (pinturas fantásticas) la usó Andrés Luque Teruel en su artículo «Trasfondo trágico en la pintura de Luis Ortega Brú», en donde dedicó un epígrafe a estas pinturas que tituló «Dolor y rabia contenidos: las pinturas fantásticas en 1960-1965».

Al respecto de ellas dirá: «No son paisajes naturales, ni siquiera recreaciones de tales, son representaciones fantásticas, configuraciones inventadas por Luis Ortega Bru y cargadas de simbología» (Luque Teruel 2020b).



Con soportes humildes como cartulinas, papel fotográfico y papel sobre tabla, a témpera o tinta, esta serie de pinturas resulta muy interesante. Los tonos son negros y grises, y sobre ellos se configuran *Paisajes imaginales*³ (Corbin 2006) a través de líneas puras blancas y ocres que se repiten, ocupando estos espacios de oscuridad. Estos paisajes interiores se configuran como lo recóndito de un organismo con estructuras óseas o de venas, ramificados, como ramas de árboles o raíces de un hábitat subterráneo. Por ellos vagan, de rodillas, seres humanos empequeñecidos, encogidos entre las sombras y en completa soledad, a veces bajo un árbol; otras son seres de naturaleza antropomorfa, mitad raíces, mitad humanos, con miembros enraizados que pretenden moverse, anclados pero azotados por el viento. Por algunas de estas pinturas transitan imágenes conocidas, como la escultura denominada *La catedral* o las ondas de *El eco* en el dibujo *Contemplación de lo infinito*, que es el único con multitud de colores, siendo la mayor parte de ellos en blanco y negro.

Conocidos con títulos como *El lago*, *La huida*, *Paisaje fluvial*, *Paisaje de guerra* o *Soledad sonora*, estos paisajes interiores son de las obras más particulares, originales e interesantes del artista sanroqueño. Transmiten las angustias existenciales más íntimas del escultor. Algunos de ellos tienen temática apocalíptica. Sabemos que quedó muy impresionado por la lectura del libro bíblico del *Apocalipsis* y quiso representar a los jinetes del Apocalipsis en algunas de estas pinturas. También hizo varias versiones de la barca de Caronte, con seres transformados por la desesperación (recordemos que son los difuntos guiados al Hades) a merced de un mar embravecido y guiados por el barquero que rema ajeno a la tripulación.

La experiencia de la guerra transita los paisajes, oscuros, con seres solitarios, formas desgarbadas, barrancos y habitantes desolados. Es el desgarrar del que tanto habl  cuando dotaba a sus Cristos de ese naturalismo expresionista que lo caracterizaba. Son imágenes de gran fuerza, oníricas, simbólicas, que remiten a algún tipo de vivencia interior. Nos hablan del dolor y la desolación, de la llaga, la herida que la guerra deja en las personas que la viven.

La imaginación poética del artista se nutre de sus experiencias propias y diversas fuentes, como pueden ser el libro del *Apocalipsis* o la *Divina Comedia* de Dante que, quizás, no había leído, pero conocía por referencias externas a través de la obra de otros artistas. Resulta muy interesante observar las representaciones de la *Barca de Caronte*, que nos recuerda a la disposición (Caronte de pie con el remo en las manos y los difuntos arremolinados en la barca) usada por Miguel  ngel en el fresco del *Juicio final* de la Capilla Sixtina. A este tema del barquero Caronte no se le prest  atención durante el Barroco, ni a Dante en particular, pero hacia finales del siglo XVIII y, sobre todo, durante los siglos XIX y XX, el tema se convertirá en un referente, tomándose como intérprete de los textos desde Dante a Miguel  ngel.

³ Seguimos aquí a la acepción acuñada por Henry Corbin para referirse a un mundo simbólico e intermedio. Ciertamente los paisajes de Ortega Br  pueden interpretarse en esta línea, suponen una expresión de su mundo interior y por eso se configuran como imaginales, lo representado no alude al mundo material sino a inquietudes profundas del alma del artista.



Es bajo el prisma del romanticismo y hasta el modernismo que podemos entender la serie *La barca de Caronte*. En ella priman las líneas y el dibujo al estilo del grabado. Dirá sobre ella Andrés Luque Teruel:

La preocupación o la atracción de Luis Ortega Brú hacia la muerte se manifiesta en *La Barca de Caronte I*. [...] Otra preocupación de Luis Ortega Brú fue el tránsito hacia la otra vida y lo efímero de esta. Era otro modo de manifestar la angustia ante lo ocurrido y lo hizo en varias ocasiones. En dos ellas, en concreto en *La barca de Caronte II* y *La barca de Caronte III*, el tema principal aparece en primer plano, con la única diferencia de los colores utilizados, blanco y negro en la primera, ocre y negra en esta, diferencia que no afecta los contenidos (Luque Teruel 2020b). El tema de la muerte está presente en estas obras impregnadas de angustia existencial. Son una exploración visionaria en el campo de la subjetividad o de lo onírico que coloca al artista basculando entre el surrealismo y el simbolismo.

En *Paisaje de Guerra*, por ejemplo, con tonos ocres y negros y también al estilo de un grabado, crea un paisaje terrible de seres/formas anclados a la tierra, que vagan inclinados como rocas horadas, llenas de espacios vacíos que nos recuerdan a las esculturas de Barbara Hepworth⁴ o de Henry Moore y a sus indagaciones en los huecos vacíos como componentes de la obra de arte. Estos seres, a medio camino entre lo rocoso y lo corpóreo, se ven empequeñecidos por una gran enredadera, una tupida forma vegetal de concertina o verja, una cárcel de vegetación muerta, pues no hay hojas sino intrincadas ramas que impiden la visión más allá. Seres hundidos, empequeñecidos por la grandeza del dolor de la guerra. La imagen es sugestiva y potente, y habla directamente de los padecimientos de la vida interior.

Dice de estos paisajes José Manuel Leiva Aldea en su artículo «Vanguardia, mística, rebeldía, sueños»:

Hacia alusión, anteriormente, al futurismo y al expresionismo como corrientes que influyen en el sanroqueño, pero podríamos establecer otros paralelismos, como la estrecha relación que guardan las aberturas y oquedades en diversas pinturas y esculturas [...]. La abstracción también estará presente (Leiva Aldea 2017).

A ello habría que añadir el simbolismo que encontramos en estas pinturas.

También *La huida* resulta bastante interesante. En un novedoso primer plano aparece, en un extremo inferior de la pintura, una figura medio humana medio raíz, anclada al suelo pero caminando, como si estuviese a punto de pasar de largo, de abandonar el paisaje, por eso *La huida*. Es indudablemente el que huye. Y lo hace de un paisaje desolador, de un desierto de tierra rasgada, como el fondo cuarteado de un pantano en donde un esqueleto, los restos de algún ser muerto hace tiempo, se exhibe en el centro de la composición. Sobre él, pues el horizonte del paisaje de tierra es bajo, se eleva un cielo lleno de turbulencias, de líneas que giran como un

⁴ Muchas de sus esculturas pueden verse en la página web que reseñamos en la bibliografía.



viento terrible, que no deja de crecer nada, que todo lo seca. Y el personaje, medio humano y medio raíz, huye dando la espalda al paisaje desolador. Es otra imagen dolorosa que nos habla de las angustias íntimas del alma del artista.

A este respecto, alude José Manuel Leiva Aldea:

Este estilo personal y desagarrado del que venimos hablando no se habría configurado de tal manera si Bru no hubiera padecido una serie de situaciones personales trágicas que harían de él una persona atormentada y con un fuerte pesar, que arrastró toda su vida: muerte de amigos, asesinato de sus padres, represalias en un campo de concentración, entre otras situaciones dramáticas (Leiva Aldea 2017).

No podemos mencionar obra por obra todas las pinturas fantásticas, pues esto excedería los objetivos del presente artículo, pero no queremos dejar este epígrafe sin realizar una breve mención a *La contemplación de lo infinito*, una pintura que nos parece magistral y coloca al artista en consonancia con el arte simbólico. En el centro de la composición aparece una persona arrodillada señalando al paisaje que se extiende bajo él. Es una personificación del Sol Invictus, de cuya cabeza salen una serie de ondas fragmentadas, que son las ondas del proyecto *El eco*, del que, seguidamente, hablaremos. Bajo el Sol Invictus se abre un paisaje de rocas y mesetas, atravesado por un río y cuyo cielo está formado por ondas, porque hay dos cielos: uno sobre el paisaje y otro sobre el Sol Invictus. La pintura se compone de dos planos y la potencia simbólica del dibujo es enorme. Aún hay algo más, un rostro gigantesco aparece por el extremo superior de la composición. ¿Quién observa al Sol Invictus y su creación que se extiende como ondas por el paisaje inferior?

Luis Ortega Brú nunca habló, que sepamos, del significado de este dibujo, que contiene buena parte de los símbolos interiores con los que trabajó. Por ejemplo, en el tema de *El eco* indagó de forma multidisciplinar. En el Museo Municipal de San Roque se encuentra la escultura *El eco* fechada en 1965 (fig. 3). Se trata de dos círculos concéntricos, ondas que viajan, que vagan llenando de sonido los espacios vacíos. Pero no se trata del sonido en sí, sino del eco, del retorno de lo pronunciado. El símbolo es complejo y la estética podría entenderse como surrealista.

En el *Manifiesto del surrealismo* publicado en 1924, André Breton proponía la siguiente definición de surrealismo: «El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociación que habían sido desestimadas, en la omnipotencia del sueño, en la actividad desinteresada del pensamiento». (Breton 1924)

El afán por eliminar la razón de la expresión será lo que lleve a los artistas surrealistas a optar por los sueños y lo irracional como medios para llegar a lo real. Como si fueran símbolos, las imágenes procedentes de sueños o de trances se convertirán en un medio de acceso a lo interior y originario. Quizás Ortega Brú quiso hacer alusión a la palabra pronunciada, dicha, más allá de este mundo, la palabra creadora de mundos, al estilo del poeta romántico Novalis (Novalis 2004). Las ondas, la energía que conforma lo que somos, es tan solo el reflejo de la pura Energía, del Ser, del Sol Invictus.

Las ondas de *El eco* aparecen además en varias de las pinturas: en *Reflejo del Eco* de 1965 y en *El Éxodo* dibujado en 1970.





Fig. 3. Luis Ortega Brú, *El eco*, 1965. Barro modelado.
Museo Municipal de San Roque.

Esto nos habla de un artista heterodoxo, que trabaja en sus proyectos de forma multidisciplinar y aunando las posibilidades creativas que pintura y escultura le ofrecían.

3.3. PINTURAS DE ESTILO MODERNISTA

Entre 1960 y 1965, a la vez que realizaba estas pinturas fantásticas, Luis Ortega Brú pintó otra serie de dibujos sobre papel. Hay cierta relación entre ellos, porque son figurativos y priman las líneas que configuran las formas. Solo que las líneas se han hecho más gruesas y acaban apareciendo al modo de las plumadas de las vidrieras. Están directamente relacionados con los encargos para la ermita de la Vera Cruz de Manzanares, que resultaron de estilo modernista. Algunos son esbozos para los relieves de la *Adoración de los pastores* y el *Rompimiento de Gloria*, pero otros como *Natividad* o *Preparación para la Crucifixión* no tienen correlación con relieves o alguna obra escultórica. La temática ya es religiosa, pues probablemente respondan a encargos o proyectos para esta ermita. Por eso, hemos tratado a estas



obras pictóricas como algo separado del resto de las pinturas del momento. Aunque, estéticamente, no están demasiado lejos de las pinturas fantásticas por la primacía de las líneas y del dibujo frente al color.

Como decimos, la relación de estas obras con los encargos de la ermita de la Vera Cruz de Manzanares es indiscutible. El retablo mayor, el diseño de una mesa para el altar y varias vidrieras fueron encargados a Luis Ortega Brú, que contó con un equipo compuesto por algunos miembros de su familia (su hermano Augusto y los hijos de este). Este es el contexto en el que debemos entender estas pinturas.

Las obras proporcionaron a la ermita un carácter ecléctico, combinando el barroco, el gótico y composiciones modernistas. Por ejemplo, Ortega Brú realizó los dibujos del panel de la hornacina central del retablo. Lo hizo con un *Rompimiento de Gloria* simétrico, con los ángeles superpuestos a un lado y al otro de la composición, dejando un hueco en el centro. Este espacio lo ocupa la escultura del Nazareno del Perdón, que es exenta y de bulto redondo. El panel diseñado por Ortega Brú con el *Rompimiento de Gloria* pretendía ser un fondo complementario a la escultura, ideando el espacio al modo barroco, con diversas artes combinadas. Pero el *Rompimiento de Gloria* rompe en estilo con los cánones tradicionales. Se configura como una obra, realmente, original, y que si bien podemos adscribir al estilo modernista lo trasciende para convertirse en una creación personal, muestra del espíritu creativo del artista.

En el Museo Municipal de San Roque se conserva un boceto de gran formato de este *Rompimiento de Gloria* (fig. 4). Se compone de cinco ángeles superpuestos. El movimiento es conseguido con el uso de líneas curvas. La angulosidad de las alas, la estilización de las figuras y la aplicación envolvente del motivo (*ángel*) apuntan al modernismo como estética, si bien el estilo modernista es anterior a esta época.

Hay otro *Rompimiento de Gloria* (fig. 5) posterior a este. También se conserva en el Museo Municipal de San Roque y data de 1979. Probablemente esté relacionado con la *Alegoría de Sevilla*. Fue un proyecto que no llegó a realizarse sobre un monumento que pensaba donar a la ciudad de Sevilla, pero del que tan solo dibujó el boceto que se conserva en la colección de pinturas de Carmen Ortega León. En el citado boceto aparecen diez ángeles distribuidos en dos grupos de cinco, simétricos, con el centro vacío, disposición que ya había usado en el panel cerámico de la ermita de la Vera Cruz de Manzanares. Pero el movimiento y la postura de los ángeles varía. Así, pensamos que es más cercana al dibujo del Museo Municipal de San Roque. Si nos fijamos bien en este *Rompimiento de Gloria II* de San Roque encontramos tres ángeles en vez de cinco. El superior, tocando la trompeta, está demasiado echado hacia atrás y esto hace que la postura difiera de las otras representaciones del tema que realizó Luis Ortega Brú. No obstante, los ángeles inferiores son prácticamente iguales a los de la *Alegoría*.

Como hemos dicho, estos dibujos de temática religiosa con primacía de las líneas, la estilización de las figuras y la repetición del tema del ángel remiten a la estética modernista, pero también va más allá, colocándolos en la línea creativa propia del artista.



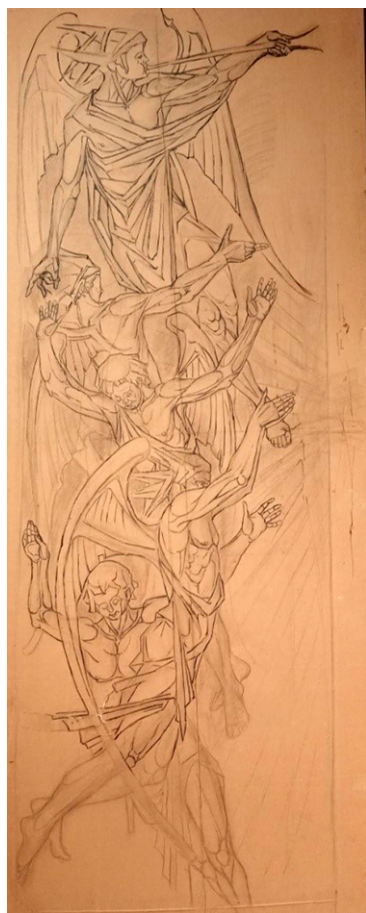


Fig. 4. Luis Ortega Brú, *Rompimiento de Gloria*, 1963. Tinta sobre papel. Museo Municipal de San Roque.

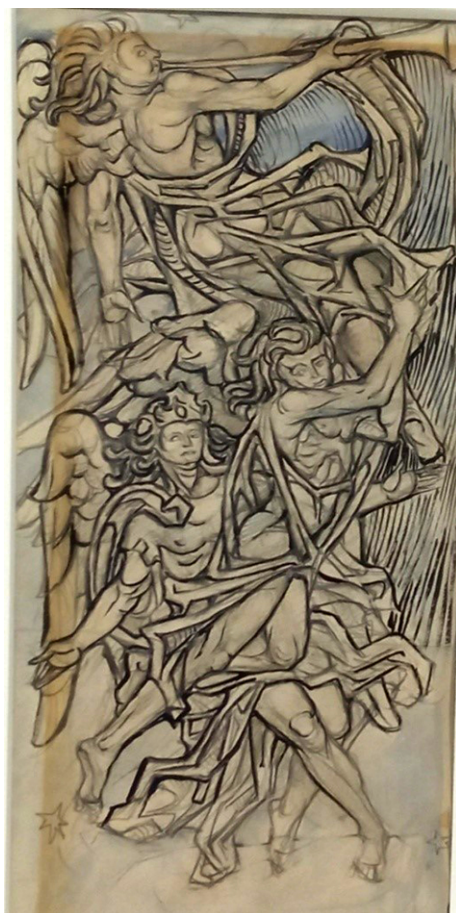


Fig. 5. *Rompimiento de Gloria II*, 1979. Tinta sobre papel. Museo Municipal de San Roque.

3.4. PINTURAS DE VOLUMEN Y MOVIMIENTO

La década de 1960 es, quizás, el momento de mayor actividad artística de Luis Ortega Brú. No solo trabajó en estos años en esculturas de imaginería, sino que realizó muchas de sus obras con tema deportivo. Si analizamos la obra escultórica, veremos que varias son de temática deportiva, pudiendo encontrar algunas en el Museo Municipal Ortega Brú de San Roque. En ellas indaga en la representación del movimiento, un tema que atrajo la atención del creador y que lo acercará a la temática y estética de la vanguardia futurista. Al margen de esta estética, realizará



alguna escultura como el *Trofeo de balonmano*, donde se aleja del futurismo y, aunque interesado por el movimiento, indaga de forma más tradicional en los volúmenes.

Realizó varias pinturas con témpera y tinta negra sobre cartón que son versiones de esa escultura. Aún más allá, siguió interesado en esta línea estética en otras obras pictóricas como *El hombre* y *La fuerza*. En los cuerpos voluminosos en movimiento, cuerpos generalmente entrelazados, predominan los tonos dorados o amarillos con los que juega con la luz. En cambio, en los fondos o zonas sombr as predominan los azules. Son creaciones muy diferenciadas de las otras pinturas y por ello merecen particular atención.

3.5. PAISAJES DE TENDENCIA FAUVISTA

Entre 1965 y 1970, coincidiendo con una etapa de esplendor creativo, el artista sanroqueño realizó una serie de pinturas sobre cartulinas que adquieren un carácter diferencial. Se trata de los paisajes urbanos y rurales.

En ellos adquiere primacía el color, con un estilo af n a la tendencia fauvista. Se trata de un movimiento nacido en los primeros años del siglo xx en Francia y que tendrá gran influencia en las vanguardias artísticas, sobre todo en el expresionismo, donde el uso enfatizado de colores llamativos servirá como medio para expresar intensas emociones. Estos paisajes de Luis Ortega Br  con calles, árboles y casas recuerdan a la obra del fauvista Maurice de Vlaminck.

Los paisajes urbanos están realizados con témpera, tinta y lápices de colores sobre cartulina. En ellos predominan los tonos  niles que dotan de cierta oscuridad a los paisajes. Es como si fuesen paisajes nocturnos, aunque jams vemos el brillo de la luna o de las estrellas. En contraste, las casas son anaranjadas, y los techos rojizos. Las calles siempre solitarias, como si no viviese nadie. Las pinceladas son alargadas al estilo impresionista. Los seres humanos no tienen cabida en estos paisajes intransitados, solitarios: el desierto en plena ciudad. Entre la solidez de las casas no hay nadie.

Por otro lado, igualmente solitarios son los *Paisajes naturales*, pero en ellos predominan los verdes. En vez de casas ahora pinta árboles y los tonos amarillos de las copas (en las que da el sol) contrastan con las sombras que se extienden bajo los mismos. Probablemente, Luis Ortega Br  no conociera la pintura fauvista como tal, pero estas pinturas pueden entenderse en consonancia con esta estética.

3.6. PINTURAS CUBISTAS

La pintura cubista, como sabemos, se caracteriza por la ruptura de la perspectiva tradicional, la geometrizarci n de las formas y la fragmentación de los espacios. No obstante, podemos encontrar diversas corrientes dentro del cubismo. Por ejemplo, cuando se analiza la obra de Picasso se habla de cubismo sintético, que consiste en la transposición de los elementos del *collage* al óleo; de la etapa rosa precubista, donde todavía presta atención a los volúmenes; de cubismo curvilíneo, donde predominan las líneas curvas; de cubismo analítico, donde la preocupación del artista



se centra en el equilibrio estructural del cuadro y en la ordenación de las formas, etc. (Palau y Fabre 1990; Penrose 1981).

En línea con la estética de la vanguardia cubista podemos entender algunas obras de Luis Ortega Brú, como *La huida de Málaga*, *Madre con su hijo muerto* y *Figura cubista*, *Mujer corriendo*. Todas de 1969. Afín a la obra de Picasso, que seguro conocía, Ortega Brú se muestra en la línea del llamado cubismo curvilíneo, que es más expresionista y que podemos encontrar en pinturas de Picasso como *Femme assise près d'une fenêtre (Marie-Thérèse)*. El artista sanroqueño se muestra colorista y su obra cubista es muy dramática, centrada en el dolor y los sufrimientos de la guerra, que vivió de primera mano, como ya sabemos.

Estas pinturas cubistas las realizó con témperas sobre cartulina, como en casi todas las ocasiones que pintó. Un material humilde, propio de un artista que no se ganaba la vida con la pintura y cuyos intereses fueron la indagación creativa en primer lugar.

De todas formas, fue un artista que difícilmente podemos encuadrar en estéticas como la fauvista o la cubista. Se vale de las técnicas para conseguir sus propios propósitos. Fue un creador abierto para el que una determinada estética no era más que un medio para llegar a un fin. A este respecto y refiriéndose a la escultura, apunta Andrés Luque Teruel:

Luis Ortega Bru no realizó escultura cubista propiamente dicha, en sus proyectos queda claro que su aprovechamiento de recursos cubistas tiene otro propósito y resultado, en los que además son evidentes las confluencias de otras referencias vanguardistas que los transforman (Luque Teruel 2020a).

Lo dicho también puede aplicarse a las pinturas.

3.7. BOCETOS PARA ESCULTURAS Y RELIEVES

En el proceso creativo, Luis Ortega Brú indagaba desde distintos puntos de vista las posibilidades de cada obra. Cuando se planteaba la realización de una escultura solía hacer bocetos pintados, modelos intermedios en barro o escayola y después, con todos los detalles decididos y controlados, se lanzaba a la talla.

Son muchos los dibujos que se conservan, que son bocetos de los relieves para la canastilla de un paso de Semana Santa o estudios anatómicos que, indudablemente, le sirvieron como guía para la talla de muchas de sus imágenes. En el Museo Luis Ortega Brú, por ejemplo, pueden encontrarse toda una serie de estos bocetos, como el *Estudio de romano* (fig. 6), *Ángel* (fig. 7), *Evangelista Mateo* (fig. 8) o *Apóstol* (fig. 9), todos ellos fechados en 1979 y realizados como esbozos para los relieves de las canastillas del Cristo de las Penas de la Hermandad de la Estrella de Sevilla.

Los dibujos realizados sobre muchas de las esculturas informalistas y otros proyectos de vanguardia son, también, numerosos. Muchos están recogidos en el artículo de Andrés Luque Teruel titulado «Proyectos de esculturas inéditos de Luis Ortega Brú». Vinculados a las formas que aparecen en las pinturas fantásticas encontramos los bocetos para los proyectos de las «esculturas orgánicas» (Luque Teruel





Fig. 6. Luis Ortega Brú, *Estudio de romano*, 1979. Lápiz sobre papel. Museo Municipal de San Roque.



Fig. 7. Luis Ortega Brú, *Ángel*, 1979. Lápiz sobre papel. Museo Municipal de San Roque.

2020a). En torno a los años 70, realizó una serie de esculturas donde incorporaba materiales orgánicos. «Esa posibilidad y la utilización de materiales orgánicos reales lo proyectaron a un nuevo mundo de formas en el que los rasgos morfológicos propios se manifiestan en la intención y la carga de sentido» (Luque Teruel 2020a).

Resulta interesante, en la lámina 8 del artículo, el dibujo titulado *Proyecto de esculturas fantásticas*, fechado en 1965. Entre los bocetos que aparecen encontramos un *Profeta*. Indudablemente, es una versión de la escultura *El profeta* de Pablo Gargallo. Las inquietudes del artista lo conectan con el mundo artístico de su época.

Muchos de estos bocetos, que aparecen en el citado artículo, no llegaron a concretarse en esculturas, pero su análisis resulta muy interesante para comprender las inquietudes artísticas de Luis Ortega Brú y completan el panorama de los bocetos para esculturas.

4. CONCLUSIONES

A pesar de que Luis Ortega Brú destacó como escultor imaginero, sus inquietudes artísticas fueron más allá. No solo indagó en estéticas que le eran coetáneas



Fig. 8. Luis Ortega Brú, *Evangelista Mateo*, 1979. Lápiz sobre papel. Museo Municipal de San Roque.



Fig. 9. Luis Ortega Brú, *Apóstol*, 1979. Lápiz sobre papel. Museo Municipal de San Roque.

como el informalismo, sino que, siendo un buen dibujante, desarrolló toda una interesante obra pictórica que hoy en día resulta poco conocida.

Su trayectoria como pintor discurre paralela a su obra escultórica. Unas veces utiliza la pintura como apoyo, realizando bocetos para la posterior obra escultórica. Otras veces combinó ambas artes, como en la ermita de la Vera Cruz de Manzanares (Ciudad Real), al modo de los tradicionales artistas del Barroco, pero usando y combinando estéticas muy atrevidas. También usó la pintura en creaciones de forma multidisciplinar, indagando en las posibilidades de las formas y su combinación con los colores, como en el proyecto de la *Piedra filosofal*, en donde encontramos esculturas y pinturas. Ambos eran frentes desde los que indagar en las posibilidades de esas formas que tanto le interesaron y de las que tan poco conocemos, pues nunca habló de ellas.

No obstante, también hubo obras pictóricas desconectadas de sus creaciones escultóricas, como las pinturas que hemos clasificado como fantásticas o las fauvistas. En ellas se aleja del mundo escultórico, de su medio de vida, para dar cabida a una serie de paisajes interiores cargados de dolor y soledad. Seres errantes vagando por espacios inhabitables, casas y calles desiertas. Transitando entre lo simbólico y lo onírico, completan la polifacética obra artística de Luis Ortega Brú.



Habló múltiples lenguajes estéticos: neobarroco, modernismo, abstracción, informalismo, fauvismo y cubismo. Todo ello sin ser un académico conocedor de los manifiestos de las vanguardias ni de la teoría de las ideas estéticas. Simplemente viendo, observando y comprendiendo lo que otras personas habían realizado. Fue un artista muy intuitivo y sensible, capaz de entender obras de arte muy alejadas de su trabajo diario como imaginero.

Como ya hemos dicho, la obra pictórica responde a intereses personales, como una válvula de escape de sus angustias y de sus inquietudes más íntimas. No pensaba dedicarse con ellas al mundo profesional y por ello los soportes fueron muy humildes: témperas sobre cartulinas en muchos casos. Esto supondrá un reto para su conservación en los años venideros.

A lo largo de este artículo hemos presentado una necesaria sistematización de estas obras pictóricas, sobre las que aún se ha dicho muy poco. Las hemos agrupado atendiendo a aspectos estéticos, lo que nos parece útil y coherente. Así hemos determinado pinturas abstractas, fantásticas, de estilo modernista, volumen y movimiento, fauvistas y cubistas. Esperamos que este análisis resulte enriquecedor a la hora de abordar la obra de Luis Ortega Brú de una forma más íntegra.

ENVIADO: 2-1-2022; ACEPTADO: 8-3-2022



BIBLIOGRAFÍA

- APOLLINNAIRE, G. (1912). Manifiesto cubista [Internet]; [cited 13 Jul 2021]. Available from <https://docplayer.es/15402158-Manifiesto-cubista-1912-guillaume-apolinaire.html>.
- BRETÓN, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: ed. Argonauta.
- CIRLOT, J.E. (1957). *El arte otro: informalismo en la escultura y pintura más recientes*. Barcelona: Seix Barral.
- CIRLOT, J.E. (2020). *Se parece el dolor a un gran espacio: escritos sobre informalismo 1955-1969*. Madrid: Siruela.
- CORBIN, H. (2006). *Cuerpo espiritual y tierra celestial*. Madrid: Siruela.
- DENVIR, B. (1975). *El fauismo y el expresionismo*. Barcelona: Labor.
- ELDERFIELD, J. (1993). *El fauismo*. Madrid: Alianza editorial.
- HEPWORTH, B. Sculptures: Selectedsculptures; [cited 9 Jul 2021]. Available from <https://barbarahepworth.org.uk/sculptures>.
- KANDINSKY, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México, D.F.: Premia.
- LEIVA ALDEA, J.M. (2017). «Vanguardia, mística, rebeldía y sueños. Centenario de Luis Ortega Bru en el Palacio del Obispo (Málaga)». *Eviterna, Revista de Arte y Cultura Independiente*. 1: 1-6.
- LUQUE TERUEL, A., RODRÍGUEZ, B., LÓPEZ-FE, C.M., ROS, F.S. y SANTOS, S. (2011). *Luis Ortega Brú*. Sevilla: Ed Tartessos (2 vols.).
- LUQUE TERUEL, A. (2012). «Luis Ortega Bru. Esculturas inéditas de vanguardia». *Laboratorio de Arte*. 24: 667-698.
- LUQUE TERUEL, A. (2020a). «Proyectos de esculturas inéditos de Luis Ortega Brú». *Trocadero*. 32: 239-264.
- LUQUE TERUEL, A. (2020b). «Trasfondo trágico en la pintura de Luis Ortega Bru». *Atrio. Revista de Historia del Arte*. 26: 212-247.
- MARINETTI, F.T. (1978). *Manifiestos y textos futuristas*. Barcelona: ediciones del Cotal, S.A.
- NOVALIS, F. (2004). *Himnos a la noche! Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra.
- PALAU Y FABRE, J. (1990). *Picasso: Cubismo 1907-1917*. Barcelona: Polígrafa.
- PENROSE, R. (1981). *Picasso, his life and work*. California: University of California Press.
- PÉREZ GIRÓN, A. y ORTEGA BRÚ, M. (2002). *De la memoria de Marina Ortega Brú*. San Roque: Servicio de publicaciones FMC Luis Ortega Brú.
- PÉREZ GIRÓN, A. y PÉREZ TRUJILLANO, R. (2016). *Pasión y Triunfo de Luis Ortega Brú (El drama de la guerra civil)*. San Roque: Delegación Municipal de Cultura.
- SABORIDO PIÑERO, S. (2007). *Un imaginero del siglo XX: el expediente penitenciario de Luis Ortega Brú. El documento destacado 2007, Abril*. Cádiz: Archivo Histórico Provincial de Cádiz, Consejería de Cultura.
- SANTO VALENTÍN-GAMAZO, J.P. del (2020). Vitralismos: la vidriera en las iglesias españolas de los años 50 y 60 [Internet]. Universidad Politécnica de Madrid [proyecto fin de carrera/grado]; [cited 19 Jul 2021]. Available from <http://oa.upm.es/58048/>.
- SCHURIAN, W. (2005). *Arte fantástico*. Madrid: Taschen.



LA ARQUITECTURA MEDIEVAL Y EL PENSAMIENTO DE NICOLÁS DE CUSA

Andrea Auxiliadora Calvo Díaz

Universidad de Costa Rica

andrea.calvo_D@ucr.ac.cr

RESUMEN

El presente artículo¹ tiene por objetivo analizar la transición arquitectónica del románico al gótico por medio del paso de la abadía a la catedral. Para proceder con el análisis se toma en consideración el pensamiento de Nicolás de Cusa en relación con la noción de número y geometría. Es importante aclarar que el siguiente trabajo corresponde a un estudio interdisciplinario, por lo que retoma la arquitectura del románico y el gótico en correspondencia con la posición filosófica del cusano. Esta investigación no es un estudio de coincidencia histórica, sino un estudio analógico (comparativo) entre las convergencias de las producciones artísticas del Medievo y el pensamiento del cardenal de Bresanona. Para efectos de correlación, la idea de finito es análoga con la abadía románica y el concepto de infinito con la catedral gótica.

PALABRAS CLAVE: abadía, catedral, arquitectura, coincidencia de los opuestos, Nicolás de Cusa.

MEDIEVAL ARCHITECTURE AND THE THOUGHT OF NICOLÁS DE CUSA

ABSTRACT

This article aims to analyze the architectural transition from romanesque to gothic through the passage from the abbey to the cathedral. To proceed with the analysis, the thought of Nicholas of Cusa is taken into consideration in relation to the notion of number and geometry. It is important to clarify that the following work corresponds to an interdisciplinary study, for which it takes up the architecture of the romanesque and gothic in correspondence with the philosophical position of cusanus. This research is not a study of historical coincidence, but an analogical (comparative) study between the convergences of the artistic productions of the Middle Ages and the thought of the cardinal of Bresanona. For correlation purposes, the idea of the finite is analogous with the romanesque abbey and the concept of infinity with the gothic cathedral.

KEYWORDS: abbey, cathedral, architecture, coincidence of opposites, Nicolás de Cusa.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2022.03.05>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 3; julio 2022, pp. 87-106; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

Para Nicolás de Cusa, el número y su esencia la geometría son los signos por los que Dios se representa. Las figuras geométricas son símbolos que pasan de la potencia al acto, así como de la línea surge el triángulo y del triángulo sale la esfera, de la unidad máxima se desprende lo trino. La importancia del número tres en el pensamiento cusano acontece de la Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, en la que Jesucristo sintetiza al máximo absoluto y al máximo contrato (coincidencia de los opuestos).

La geometría adquiere un valor simbólico, tanto en el románico como en el gótico, puesto que se da una sucesión geométrica de figuras simples como el triángulo y el círculo, en la arquitectura románica, a otras más complejas en el gótico. Asimismo, el presente artículo emplea la asignación de sistema cerrado para referirse al románico y sistema abierto para referirse al gótico respecto a la función estructural y sociocultural de ambos periodos artísticos.

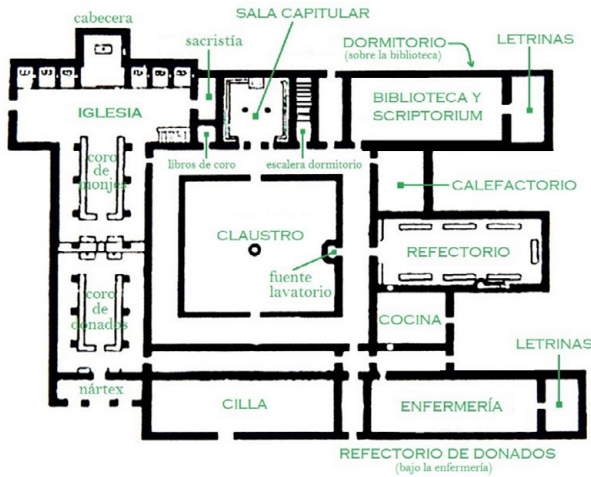
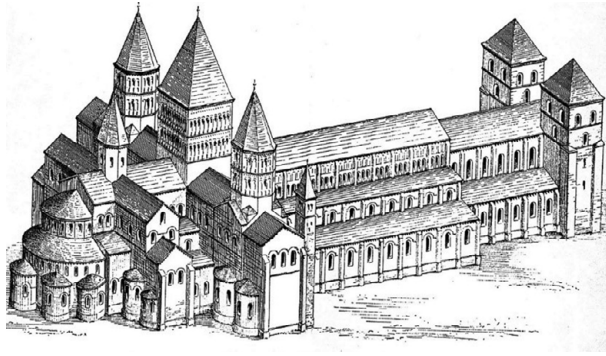
En el paso del románico al gótico existe una correspondencia con el pensamiento cusano manifestada en la conexión entre lo finito y lo infinito por medio de la coincidencia de los opuestos. De hecho, el gótico apela a una metafísica de la luz, la cual visibiliza a Dios como una revelación del máximo absoluto que deviene de la cosmovisión implantada del románico. Dios es el mundo, por esta razón, la verdad de lo finito es determinada por el infinito. El ser humano en cuanto ser es parte del absoluto; por consiguiente, las creaciones del finito dependen de la gracia de Dios. La unidad absoluta que es invisible e imponente del románico se visibiliza en luz infinita en el gótico como una manifestación de su vínculo, pues, como enfatiza el cardenal de Bresanona, «Dios mío, porque tú eres la verdad inteligible, el intelecto creado puede unirse a ti» (Cusa 2009).

Por otra parte, la perspectiva de Nicolás de Cusa respecto al paso de la unidad a la multiplicidad se asemeja al paso de la arquitectura del románico al gótico. Este aspecto se ejemplifica en el empleo de la bóveda de cañón (románico) a la edificación de la bóveda de crucería (gótico), pues esta procede de la especialización técnica producto de una mente cultivada. Así, la entelequia humana es imagen del máximo absoluto y la simplicidad divina complica (multiplica) todo. Por lo anterior, el ser humano sabe que no sabe y es consciente de su docta ignorancia.

Justamente, la forma y la disposición del espacio de las plantas arquitectónicas del románico al gótico se disponen en el ideal de un espacio absoluto (formas simples) a un espacio relativo (multiplicidad de formas). En el gótico, el espectador es artífice del enfoque de su posición. Además, la forma basilical de la catedral en cruz (símbolo de Cristo) se congracia con la conexión entre la coincidencia de los opuestos (Dios y el mundo) y como resultado se exalta la imagen de Jesucristo cuyo cuerpo lo construye la iglesia (lo humano).

¹ Este artículo se basa en la tesis *Del románico al gótico y el pensamiento estético de Nicolás de Cusa*, de la autora.





Figs. 1 y 2. Dibujos de la planta de la Abadía de Cluny II.
 [Foto: <https://www.glosarioarquitectonico.com/glossary/cluniacense/>].

2. DE LA ABADÍA COMO SISTEMA CERRADO A LA CATEDRAL COMO SISTEMA ABIERTO

El concepto de lo divino como un sistema de control en el románico se proyecta a nivel arquitectónico en la abadía de Cluny. Esta importante construcción medieval fue fundada por Guillermo I de Aquitania con el objetivo de promover un tipo de vida religiosa, ligado al orden y la disciplina. Su primer abad fue Bernón de Baume, quien prosiguió los ideales de la orden de san Benito de Nursia. Es importante señalar que la abadía de Cluny se construyó en un proceso de tres etapas. La primera se dio el 2 de setiembre de 909, no obstante, en el 948, el cuarto abad Mayolo de Cluny mandó a elaborar una segunda etapa, la cual consistió en agregar un claustro (figs. 1 y 2). Por último, la tercera etapa empezó con el abad Hugo de Semur en 1080 y fue consagrada por el papa Urbano II.



Es fundamental destacar que la abadía de Cluny fue destruida en 1790 por agitadores de la Revolución Francesa, quienes generaron destrozos irreparables a la arquitectura románica. Ante este evento, en la actualidad, se conservan dibujos que destacan los detalles de la construcción medieval, debido a que solamente sobrevivió una pequeña parte de la abadía.

El complejo arquitectónico tiene como función custodiar al monje, a través de un padre espiritual, que busca a cabalidad, el cumplimiento de un virtuosismo. De modo que la abadía se relaciona con un sistema cerrado e incluso a un panóptico. El inglés Jeremy Bentham es el formulador de este concepto en el siglo XVIII, quien señala que «... una ventaja colateral de este plan es poner a los subinspectores y a los subalternos de toda especie bajo la misma inspección que a los presos, de manera, que nada puedan hacer que no vea el inspector» (Bentham 1979). Esta definición es análoga con la vida monacal, pues los monjes interactúan como si fuesen reos místicos y controlados por un abad. Incluso, la elaboración de manuscritos conlleva una sumisión simbólica de la cosmovisión del románico (Davy 2007).

El código benedictino desempeña un papel crucial, ya que esta orden buscaba el cumplimiento de los principios de la abadía de Montecasino en el siglo V. Este monasterio se rige por las reglas de san Benito de Nursia, «... quien es un protagonista del monacato cristiano enérgico (y con frecuencia amenazado) promotor de la vida solitaria y comunitaria en Italia central» (Filoramo 2001). El santo de Europa, como se conoce a san Benito, escribió una serie de reglas para la vida monacal, la cual se destaca por claridad, orden y equilibrio, y también por su cualidad de adaptarse a situaciones diversas, así como por «... la integración de los elementos más moderados y adaptables de la tradición monástica oriental» (Filoramo 2001). La Regula Sancti Benedicti consta de 73 capítulos cuyo eje principal es la oración y el trabajo. Por lo anterior:

El prólogo y los siete primeros capítulos proceden de la Regla del Maestro, texto redactado en las primeras décadas del siglo VI, cerca de Roma. Los capítulos 8-19, verdadero código litúrgico que se remonta a la época de Subiaco (529), tratan sobre el opus Dei, centro de la vida del monje en el monasterio. El capítulo 20 versa sobre la oración privada. Y los capítulos 21-72 presentan el cuerpo legislativo. En la Regla de san Benito sobresale el equilibrio y la medida (Fernández 2002).

El código disciplinario de la regla benedictina enuncia un principio intelectual destacado por Cusa, el cual responde a que el mundo es una manifestación de Dios, así el ser humano busca asemejarse a su creador por medio del orden y la participación con lo divino. A partir de esto, Cluny toma la regla benedictina como ejemplo a seguir. Para el cardenal de Bresanona, el ser humano produce sombras de esa naturaleza. Definir un límite y una forma de vida beata involucra un sometimiento con el absoluto. Por ende:

Todos aquellos que se unen a Cristo, bien en esta vida por la fe y la caridad, bien en la otra comprensión y la fruición como queda una diferencia, de forma que sin tal unión ninguno subsiste y por la unión ninguno sale de su grado (Cusa 1984).



El proseguir la regla de san Benito en el románico afianza la relación entre Dios y el ser humano. La arquitectura de la abadía de Cluny se convierte en una extensión disciplinaria y se destaca por ubicarse en una zona rural. Prevalece la idea de sometimiento y una actitud solitaria en continua reflexión cristiana. Además, es importante señalar que Cluny permite esta condición, pues su construcción se ubica entre las montañas francesas que reúnen todos los requerimientos para vivir en misantropía.

La planta arquitectónica de Cluny está diseñada para facilitar las necesidades básicas del monacato. El reclusorio cuenta con varias cuadras, un cementerio, varios dormitorios, una hostelería, una iglesia, un lugar de limosna, una panadería, una portería, un refectorio, una sala de reunión, entre otros. El objetivo es impedir la salida de los monjes y cumplir con disciplina lo promulgado por el abad. Este papel monacal se compara con lo enunciado por el cusano, al advertir: «... por ello experimento que me es necesario entrar en la oscuridad y admitir la coincidencia de los opuestos, más allá de toda la capacidad de la razón, y buscar la verdad allí donde aparece la imposibilidad» (Cusa 2009).

El arquitecto medieval busca reflejar en la materia una representación simbólica del contexto religioso que difunde. Igualmente, la abadía de Cluny se caracteriza por armonizar un universo cerrado, pues el ser humano es consciente de sus limitantes. Esta manera de concebir el mundo se manifiesta en la estructura del monasterio principalmente al abordar la luminosidad, debido a que lo abrupto de la luz en la iglesia románica se da gracias a los arcos de medio punto.

Un arco de medio punto se caracteriza por una forma semicircular que necesita dovelas (una pieza en forma de cuña) para soportar peso. Encima, este tipo de arco se asocia con las bóvedas de cañón, las cuales se caracterizan por un soporte macizo para sobrellevar grandes cantidades de peso. Estas particularidades promueven la poca visibilidad en el recinto arquitectónico. Además, en Cluny los arcos de medio punto estaban separados por pilastras acanaladas, las cuales anulan con más hondura la filtración de la luz.

Por otra parte, los arcos de medio punto se ubican en filas de tres ventanas conocidas como el triforio (fig. 3). El número tres es fundamental en el pensamiento cusano, ya que existen tres niveles de conocimiento: el sensorial, el racional y el intelectual. Para el cardenal de Bresanona se puede conocer lo real, a partir de la representación numérica, pues la imagen que produce la geometría es una vía para conocer a Dios.

Aunado a esto, es interesante mencionar que para Cusa la coincidencia de los opuestos genera un principio de intuición intelectual. En ese sentido, hace referencia a las tres causas del mundo imperfecto para llegar a la solución de una formulación perfecta. Precisamente, el nivel sensorial se relaciona con el mundo mutable que, por medio de la racionalidad, lleva a una igualdad eterna que intelectualiza una conexión con lo celestial. Así, las tres referencias del mundo imperfecto (humano) presuponen una afinidad con la enteiquía divina.

Asimismo, la iglesia de Cluny se caracteriza en el exterior por la presencia de arcadas ciegas y tímpanos. También, presenta una arquitectura horizontal, lo que genera una idea de pesadez. Este aspecto es significativo, pues lo divino se con-





Fig. 3. Anónimo, *Vista de la abadía de Cluny III (arco de medio punto)*, 1080, Francia, Borgoña.
[Foto: <http://historiadelartearquitectura.blogspot.com/2010/12/cluny.html>].

cibe como un Dios que pesa. Esta metáfora se ajusta al planteamiento cusano porque Dios es el máximo absoluto. Por lo anterior:

El edificio románico que, con sus gruesos muros de piedra (perdurabilidad) y sus escasos y pequeños vanos (aislamiento del mundo), ostenta unos interiores con poca luz, dados al recogimiento del fiel en su oración y creadores de un ambiente propicio para la reflexión y penitencia [...]. Meditación, oración y penitencia que el hombre ha de llevar a cabo en su vida terrenal para poder alcanzar la salvación y la vida eterna, tal y como se capta en el ambiente filosófico y teológico del románico (Olague-Feliú 2003).

Es primordial señalar que la planta arquitectónica corresponde a una cruz latina elevada con fuertes muros y rígidos contrafuertes. Al mismo tiempo, es importante subrayar que la iglesia de Cluny es la más grande construcción de toda la cristiandad, este aspecto enfatiza la idea de autoridad divina, planteada por el cusano, al advertir:

Y la iglesia no puede ser sino una, pues iglesia significa de muchas cosas (salvada la realidad personal de cada uno) sin confusión de naturalezas y grados. Y cuanto más una es la Iglesia, tanto mayor es. Es, pues, máxima la iglesia eterna de los triunfadores, ya que no es posible una mayor unión de la iglesia (Cusa 1984).

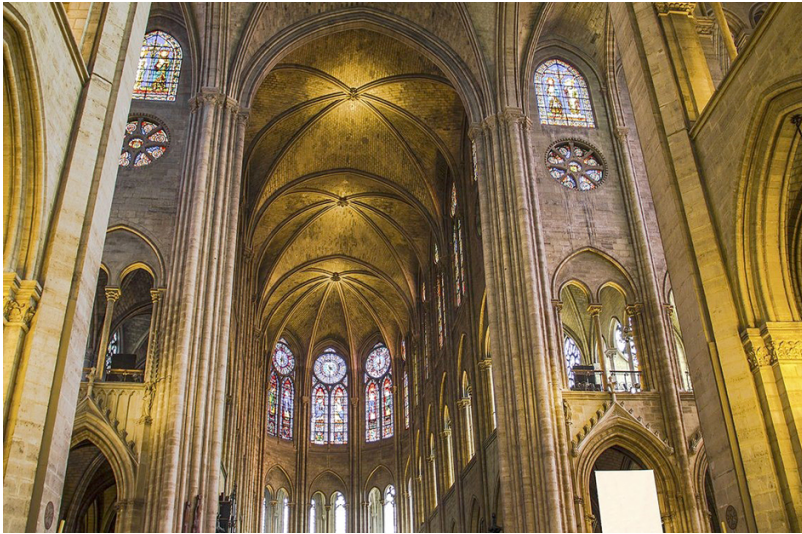


Fig. 4. Jean de Chelles, Jean Ravy, Peter de Montreuil, Pierre de Chelles, Raymond du Temple, *Vista de la catedral de Notre Dame (interior)*, 1163-1345, Francia, París. [Foto: <https://astelus.com/notre-dame-paris-2/interior-notre-dame/>].

Por este motivo, la planta de la iglesia rememora la crucifixión de Cristo y su cuerpo es la iglesia. Para Cusa, Jesucristo es la síntesis del máximo absoluto y el máximo contracto. Encima, es la mediación entre Dios y el ser humano por medio de su redención. La iglesia se convierte en símbolo de Jesús y es mediadora entre lo infinito y lo finito. A la par, la cruz se convirtió en el principal símbolo cristiano cuando fue adoptado por el emperador romano Constantino a principios del siglo IV, con un significado de triunfo sobre la Muerte (Fleming y Honour 1987).

La misión cristiana de la orden de Cluny es convertirse en una apoteosis del reflejo divino tomando en cuenta la devoción a Cristo. Por tal motivo, impera una lógica de sumisión humana como respuesta de una docta ignorancia que llega a reconocer lo incognoscible de lo cognoscible. De este modo, persiste un tránsito de lo inasequible de la arquitectura románica a una comprensión simbólica de lo divino, por medio de la razón en la arquitectura gótica.

La razón se ve representada en el gótico mediante una estética de la luz, pues, a pesar de la limitación racional, el ser humano aspira a conocer. Así, la docta ignorancia es signo de la presencia de Dios. Por lo tanto, persiste en el pensamiento cusano un punto medio, que en el presente texto se compara con la transición del románico al gótico. Para ejemplificar el gótico se toma en consideración la catedral de Notre Dame (fig. 4), dedicada al culto mariano. Su construcción se inició en 1163 y culminó en 1345. Además, es importante mencionar que en diversos contextos históricos se le han agregado piezas como la aguja central en la nave principal de



la planta arquitectónica. A diferencia del románico, el gótico se instala en la urbe, pues se buscaba una renovación cultural, sin perder el acervo religioso. Justamente:

Una ciudad completamente dirigida hacia Dios, poblada de seres que rezan día y noche para los vivos y los muertos de la diócesis. Esta ciudad santa se inscribe en la ciudad, primero la ciudad antigua, la ciudad medieval después, cuya expansión es consecuencia de una demografía triunfante. El imaginario de la ciudad debe mucho a la existencia de la catedral que la domina con su presencia, le da sentido y significación (Erlande 1992).

La catedral como *leitmotiv* de la ciudad representa esta concepción intelectual. Así, la estructura arquitectónica permite evocar una abertura simbólica por medio del diseño constructivo. Para esto, emplea una estética de la luz que se relaciona con la capacidad racional, una dimensión mística que promueve un encuentro entre lo divino y lo sensible. Por lo anterior, «... el gótico se ha relacionado con frecuencia con la metafísica de la luz, en particular con la teología del Pseudo Dionisio, un supuesto místico cristiano del siglo v cuyas ideas sobre Dios como “una luz incomprensible e inaccesible”» (Camille 2005).

Por añadidura, es preciso mencionar que en el Medioevo surge una psicología de la visión como una forma de comprensión intelectual. A este respecto, la cosa bella requiere ser vista como tal y el producto artístico está hecho en orden a una visión: presupone la experiencia visual subjetiva de un espectador potencial (Eco 2015). El papel de la percepción humana es un factor que Cusa toma en cuenta en su propuesta filosófica, debido a que no niega la importancia del cuerpo (no rechaza los sentidos). El conocimiento no es innato, se da por medio de la experiencia, por lo que el arquitecto parte de su percepción y formula conjeturas (aproximaciones) al manipular la materia.

Para el cardenal de Bresanona, el quehacer artístico deviene de tres afinidades, la mental, la artística y la corporal (estos conceptos los formula en *De Visione Dei*, al explicar la creación de una cuchara). Consecuentemente, la mente investiga la materia (visible) y representa lo invisible (idea). El arquitecto explora lo divino y lo convierte artísticamente en explicación. Es decir, el artista tiene un papel de cocreador, por consiguiente, el gótico manifiesta una apertura, un sistema abierto.

Lo humano participa de lo divino en su contracta sensibilidad, debido a que existe una relación entre lo infinito y lo finito. Este aspecto se refleja en la elevación que produce el interior de la catedral de Notre Dame, debido a que el espectador se sumerge en una experiencia de grandeza y extrema belleza. Por ende,

La pasión causada por lo grande y lo sublime en la naturaleza, cuando aquellas causas operan más poderosamente, es el asombro; y el asombro es aquel estado del alma, en el que todos sus movimientos se suspenden con cierto grado de horror. En este caso, la mente está tan llena de su objeto, que no puede reparar en ninguno más, ni en consecuencia razonar sobre el objeto que la absorbe. De ahí nace el gran poder de lo sublime que, lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro como he dicho es el efecto de lo sublime en su grado más alto; los efectos inferiores son admiración, reverencia y respeto (Burke 1987).



El carácter ceremonial y sacro de la catedral de Notre Dame envuelve una experiencia de grandeza y asombro. Este aspecto lo destaca el cusano con la noción de que Dios es la infinitud absoluta, al destacar:

Tú, Dios mío, eres la misma infinitud absoluta, que veo que es fin infinito; pero no puedo captar cómo el fin sea fin sin fin. Tu Dios eres el fin de ti mismo, porque eres todo lo que posees. Si tienes fin, eres fin. Eres, por tanto, fin infinito, porque eres el fin de ti mismo, ya que tu fin es tu esencia. La esencia del fin no termina o acaba en algo distinto del fin, sino en sí mismo. El fin que fin de sí mismo es infinito; y todo fin que no es fin de sí mismo es un fin finito (Cusa 2009).

La experiencia en una catedral se puede relacionar con la sublimidad, pues el espectador medieval adquiere una conciencia de su finitud ante la infinitud del Dios, a la vez, este le otorga la bondad de ser parte de su creación.

Así, la catedral se alza sublime, no únicamente por la magnitud de sus proporciones, sino también por la atmósfera de misterio y temor que la rodea; y la gran paradoja es que toda esta apariencia pavorosa esconde en su interior la exaltación de la luz frente a las tinieblas (González 2007).

La luz simboliza la presencia de la divinidad que asombra y dota al ser humano de un potencial intelectual. Esta búsqueda hacia la luz se relaciona con los artificios técnicos de la edificación gótica. El arquitecto busca equilibrar la construcción por medio de arcos apuntados conocidos también con el nombre de arcos ojivales. «Un arco apuntado ejerce realmente menos empuje que uno de medio punta de la misma luz» (Hyman y Trachtenberg 1990), este aspecto permite crear una mejor abertura en la iluminación de la construcción. Aunado a esto, el arco ojival provoca la sensación de altura (fig. 5). En consecuencia:

El concepto de luz se manifiesta nuevamente en la idea constructiva y en la mente de quienes impulsaban estas nuevas catedrales, porque no solo era luz-claridad, sino LUZ-Espíritu Divino, no solo luminosidad arquitectónica sino LUMINOSIDAD interior, espiritual. Luz de Dios para iluminar al hombre (Camille 2000).

El ser humano se convierte en *imago Dei*, al elaborar obras artísticas, dado que, en su mente, los opuestos coinciden. Sin embargo, solo se logra alcanzar un destello de lo divino, pues, como señala el cusano, «... nuestro deseo intelectual es vivir intelectualmente, es decir, entrar continuamente y cada vez más en la vida y en la alegría. Y como es infinita, los bienaventurados son llevados a ella continuamente con su deseo» (Cusa 1984). Justamente, la mente busca la perfección y se asimila con la luz. Desde esta perspectiva, el cardenal de Bresanona enfatiza que lo divino está presente en el ser humano y es partícipe de su verdad. Así, la mente interactúa como un espejo, en el que el diseño de Dios se ve reflejado. Para esto, es necesario una búsqueda de Dios y Cusa describe esta exploración como un proceso visual, al destacar:

Por tanto, el objeto visible puede introducirse en el ojo cuando está expuesto, a la que pertenece la capacidad de introducirse a sí misma. El color puesto a la luz, en



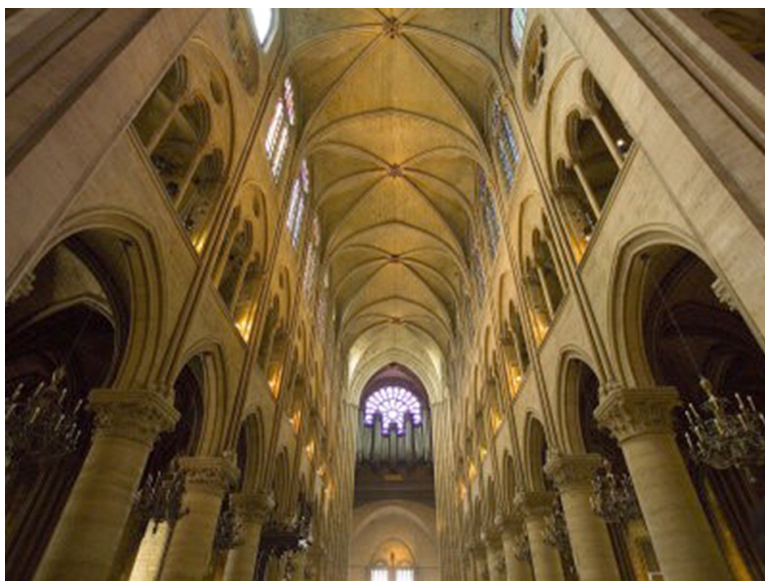


Fig. 5. Jean de Chelles, Pierre de Chelles, Raymond Du Temple, Peter of Montereau y Jean Ravy, *Vista de la catedral de Notre Dame (vitral)*, 1163-1345, Francia, París.

[Foto: https://temasycomentariosartepaeg.blogspot.com/p/blog-page_609.html].

cambio, no está en otro, sino como en su propio principio, puesto que el color no es sino el término la luz en el cuerpo diáfano, como experimentamos en el arco iris. Un color u otro se produce a tenor de las diversas terminaciones de un rayo de sol en una nube de agua. Por eso es manifiesto que el color es visible en su principio, a saber, en la luz, puesto que ilumina a un objeto visible se introduce hasta esa otra luz análoga y lleva consigo la especie del color que se propone a la vista (Cusa 2011).

La descripción anterior, expuesta por el cusano, explica un proceso de la sucesión de la luz que es análogo a un proceso de entendimiento. A nivel arquitectónico, la luz logra color (artificio humano, pues la luz no tiene color) por medio del vitral. Debido a esto, la realidad se aprende a través de los signos que el ser humano elabora; la luz es un signo de instrucción y relación con el máximo absoluto, pues «... a causa de que la criatura de la vida intelectual es tanto más perfecta cuanto más participa de la luz intelectual de la vida» (Cusa 2011). Por lo tanto:

Las vidrieras de la catedral son, en sí mismas, verdaderas paredes de luz, que difunden el interior de una rica y variada gama de colores que al reflejarse sobre las imágenes de los vitrales, les dan una sensación de vida tan especial, que nos sobrecoge, ya que no es solo luz física la que percibimos, sino LUZ DIVINA, que se manifiesta a través de esas auténticas páginas de Historia Sagrada que nos transportan espiritualmente a una instancia superior (Guiard 2008).



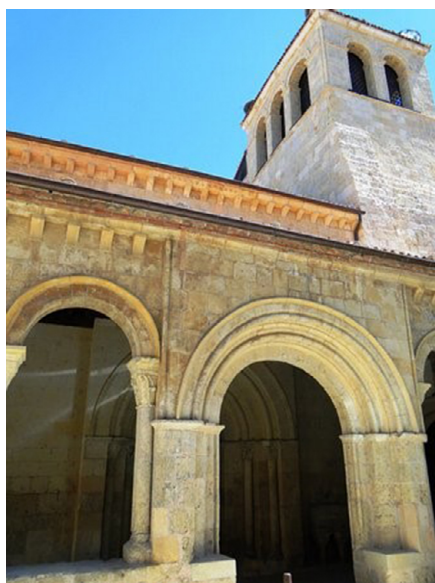


Fig. 6. Anónimo, *Vista de formas poligonales (cuadrados y rectángulos) de la iglesia de la Santísima Trinidad*, aproximadamente siglo XI, España, Segovia.

[Foto: <http://intervenciones.santamarialareal.org/intervenciones/ver/iglesia-de-la-trinidad-segovia/24>].

3. GEOMETRÍA DE LA SUCESIÓN: DE LA UNIDAD A LA MULTIPLICIDAD

La geometría es un aspecto esencial en la estética cristiana del Medioevo, debido a que representa la presencia de Dios. Las ideas centrales de esta apropiación matemática devienen de la armonía, el orden y la proporción, las cuales se desprenden del concepto de *quincunx* o quincunce que es la disposición geométrica de cinco compendios formada por cuatro elementos y un quinto elemento en el cruce de las diagonales.

En la iconografía cristiana el quincunce significa las cinco heridas de Cristo, lo cual implica una consonancia con el *maiestas domini* y los cuatro evangelistas. Aunado a este significado, es fundamental destacar la referencia de los poliedros regulares de Platón. Así, el tetraedro, el cubo, el octaedro, el icosaedro y el dodecaedro responden a los cuatro elementos: aire, agua, tierra y fuego.

Los poliedros regulares se encuentran inscritos uno dentro del otro, por lo que comprenden el paso de la unidad a la multiplicidad. Esta analogía se asemeja al tránsito del románico al gótico, principalmente, en el manejo de la representación geométrica y el uso de sus significados. De este modo, la matemática nos ayuda mucho en la aprehensión de las distintas cosas divinas (Cusa 1984). Un ejemplo, del uso geométrico de la unidad se representa en la iglesia de la Santísima Trinidad ubicada en Segovia, España (fig. 6) cuya fecha de creación fue



aproximadamente en 1240 según la Fundación Santa María la Real del Patrimonio Histórico en España.

La estructura románico-segoviana se caracteriza por la presencia de una sola nave central y una enorme bóveda de cañón. A nivel geométrico, la iglesia de la Santísima Trinidad se determina por la presencia de figuras geométricas simples. Este aspecto guarda relación con el método matemático utilizado por el cardenal de Bresanona, pues se asciende al máximo absoluto mediante la geometría. El método cusano consiste en la transformación de formas finitas (relación con la línea) en infinitas (relación con el círculo). Cusa llama a este proceso transsumptiva proportio y sugiere:

Considero, empero, que los hombres pitagóricos quienes –como dices– filosofan acerca de todo por medio del número son serios y agudos, no porque estime que ellos hayan querido hablar del número en cuanto es matemático y procede de nuestra mente –pues de por sí consta que tal número no es principio de alguna cosa–, sino simbólica y razonablemente han hablado del número que procede de la mente divina y del cual el número matemático es imagen (Cusa 2005).

El número adquiere un aspecto relevante, pues este es el primer principio sobre el cual opera la mente humana. El proceder cognitivo del ser humano utiliza el número como valor racional, en virtud de lo cual, las figuras matemáticas son las más adecuadas para comprender al máximo absoluto. Este aspecto coincide con la valoración arquitectónica románica, pues la iglesia de la Santísima Trinidad emplea formas poligonales como cuadrados y rectángulos. Justamente, la figura geométrica más representativa del románico es el triángulo y este se encuentra conformado por la sumatoria de líneas rectas. De ese modo, se parte de lo simple y Dios puede ser examinado exclusivamente como uni trino «Y entonces claramente se concibe que la trinidad y la unidad son lo mismo. Pues donde la distinción es indistinción, la trinidad es unidad, y viceversa, donde la indistinción es distinción, la unidad es trinidad» (Cusa 1984).

Es fundamental destacar que la sumatoria de varios triángulos da como resultado una aproximación a la conformación del círculo. El cusano advierte: «Ergo del mismo modo que alcanzamos el verdadero triángulo y la más simple línea conocida por lo anterior, y en la medida en que es posible al hombre, mediante la docta ignorancia alcanzaremos la trinidad» (Cusa 1984).

En la iglesia de la Santísima Trinidad, las formas circulares se presentan en la bóveda de cañón. Este tipo de bóveda se caracteriza por el desplazamiento de un arco de medio punto, a lo largo de un eje longitudinal, de manera que se caracteriza por la pesadez, elemento propio de la arquitectura románica. Por otra parte, los constructores románicos habían heredado las bóvedas romanas, pero no estaban en condiciones de mantener su construcción con los poderosos recursos que los romanos adoptaron. Tuvieron entonces que suplir con su inteligencia estas carencias (Viollet-Le Duc 1996).

En el románico, la bóveda de cañón presenta algunas limitaciones, aspecto muy significativo de un sistema cerrado, debido a que ejerce una carga continua, por lo que se necesita una forma de soporte continuo, puesto que «Es difícil, excepto





Fig. 7. Anónimo, Bóveda de cañón en el interior de la iglesia de la Santísima Trinidad, aproximadamente siglo XI, España, Segovia.

[Foto: <http://intervenciones.santamarialareal.org/intervenciones/ver/iglesia-de-la-trinidad-segovia/24>].

en sus dos extremos, iluminar el espacio que hay por debajo» (Hyman y Trachtenberg 1990). La geometría empleada en el románico se ajusta a una disposición con formas cerradas, pues, como se mencionó, persiste la metáfora de un Dios que impone; este aspecto se muestra en el interior de la iglesia (fig. 7).

Un recurso auxiliar de las bóvedas de cañón es el empleo de las columnas, las cuales interactúan como si fuesen muros gruesos. «Los arquitectos románicos olvidan las proporciones clásicas entre el diámetro y la altura de la columna y producen un tipo de columna extraordinariamente grueso y completamente cilíndrico, tanto si debe sostener una cripta baja o una nave alta» (Ballesteros 2015). Por medio de la elaboración de una estética cerrada, el arquitecto románico representa la imposición de un Dios que es la complicación de todas las cosas.

El empleo del número tres como figura divina en el románico concuerda con la posición de Cusa, pues «Dios puede ser perfectamente visto únicamente como uni trino» (Cusa 2009). El máximo absoluto es necesariamente trino y se despliega en tres momentos: la posibilidad (potencia), la forma (acto) y el nexos que es él (movimiento). Aquel que sintetiza el máximo absoluto y el máximo contracto es Cristo, a la vez, es una conexión mediadora entre lo divino y lo sensible a través de su redención.



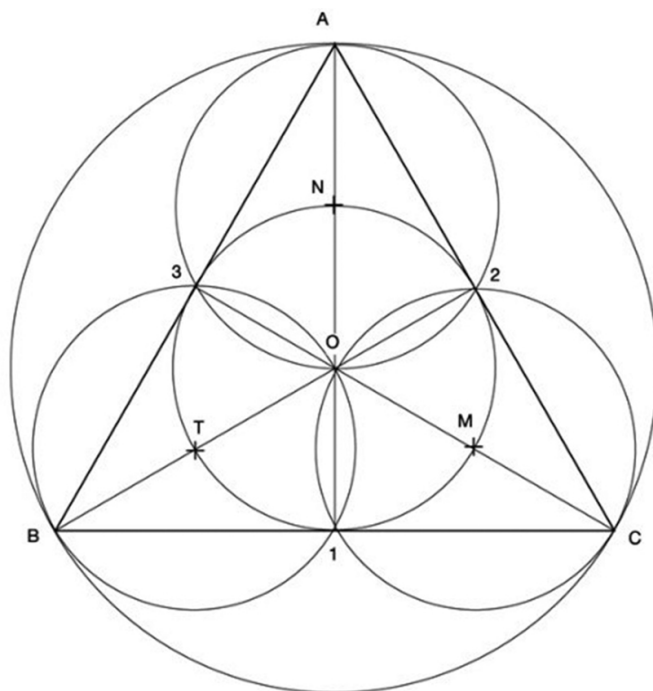


Ilustración 2.4. Relación de los círculos inscrito y circunscrito al Triángulo Equilátero igual a 1:2.

Fig. 8. Dibujo que muestra la transición de la línea al triángulo y de triángulos a círculos. [Foto: <https://www.signoslapidarios.com/articulos/arquitectura-medieval/las-corporaciones-gremiales/45-geometria-medieval>].

Por ende, persiste una eterna procesión de la conexión, por lo cual nuestros santísimos doctores llamaron a la unidad, Padre; a la igualdad, Hijo; y a la conexión, Espíritu Santo (Cusa 2009). También, las formas triangulares empleadas en el románico congracian el acervo simbólico del máximo absoluto, pues para Cusa la línea puede convertirse en triángulo y el triángulo puede convertirse en círculo (fig. 8) y acercarse a la idea de máximo absoluto.

La sucesión de formas simples a complejas se relaciona con el paso del románico al gótico, pues se pasó de la unidad a la multiplicidad. Además, a nivel simbólico el paso de la arquitectura del románico al gótico corresponde a la transición de un microcosmos a la amplitud del espacio (Sebastián 2009), es decir, a la idea de un ser humano ligado a un plano finito (limitado) a una posición intelectual que se vincula con lo divino. Un ejemplo es la catedral de Santa María de Regla de León en España (fig. 9), construida por los arquitectos el Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez, quienes por medio del uso de bóvedas de crucería lograron la disposición monumental de la catedral. Es significativo agregar que este tipo de





Fig. 9. Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez. *Vista de la catedral de Santa María de Regla de León*, España, León. [Foto: <https://www.catedraldeleon.org/index.php/catedral-informacion/galeria-fotografica-main-menu/category/53-oscar-ruiz-tome>].

bóveda se caracteriza por la circularidad de aristas y la articulación de nervios para realzar una armadura estilizada.

Este tipo de bóveda también se conoce con el nombre de bóveda nervada, por el empleo de intersecciones (nervios) con la ayuda de dos bóvedas de cañón. En el caso de la catedral de Santa María de Regla de León (fig. 10) se caracteriza por dividirse en tramos rectangulares, lo que crea una bóveda de crucería cuatrimpartita. Así,

Desde una concepción geométrica abstracta, el paso de la elipse a la circunferencia en las diagonales de una bóveda de arista, elevando la clave, supone su transformación en una esfera, una bóveda vaída: si los cuadros embocaduras o arcos de cabeza siguen siendo, como antes, de medio punto, estos y los de las diagonales son círculos de la misma esfera (Rabasa 2000).

Estos recursos se emplean como estrategias visuales en el diseño de las bóvedas de crucería. A la vez, son una descripción visual similar a la expresada por el cardenal de Bresanona respecto al empleo del lenguaje matemático:

Pues como todas las cosas matemáticas son finitas y no pueden imaginarse de otro modo, si queremos usar cosas finitas como ejemplo, para ascender al máximo





Fig. 10. Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez, *Vista de las bóvedas de crucería de la catedral de Santa María de Regla de León*, 1205-1301, España, León.

[Foto: <https://www.catedraldeleon.org/index.php/catedral-informacion/galeria-fotografica-main-menu/category/53-oscar-ruiz-tome>].

absoluto, en primer lugar, es necesario considerar las figuras matemáticas finitas, con sus propiedades y razones. En segundo lugar, trasladar adecuadamente estas figuras a tales infinitas figuras. Después de estas dos cosas, en tercer lugar, llevar aún más alto las razones mismas de las figuras infinitas hacia el simple infinito absolutísimo desde cualquier figura. Y entonces nuestra ignorancia, incomprensiblemente, nos enseñará cómo se entiende más recta y verdaderamente lo más elevado, trabajando en el enigma (Cusa 1984).

De lo anterior, se destaca la importancia de los signos matemáticos como instrumentos para comprender a Dios. Un aspecto esencial de la catedral de Santa María de Regla de León es el empleo de la geometría euclidiana en la que el arquitecto estudia las propiedades del plano y el espacio tridimensional. Igualmente, se utiliza un método constructivo con formas cóncavas y convexas que crea un diseño sumamente complejo. Por ese motivo, se crean imágenes muy parecidas a un fractal en la repetición de patrones irregulares infinitos. Aunado a este criterio, es fun-



Fig. 11. Maestro Enrique, el Maestro Simón y Juan Pérez, *Vista de las columnas de la catedral de Santa María de Regla de León*, 1205-1301, España, León. [Foto: <https://www.catedraldeleon.org/index.php/catedral-informacion/galeria-fotografica-main-menu/category/53-oscar-ruiz-tome>].

damental mencionar que el conocimiento racional es proporcional a la medición, por ende, mediante las matemáticas se comprende el mundo. La forma en la que el ser humano puede dirigirse hacia el absoluto es mediante la geometría del espacio que, al menos en la arquitectura gótica, se ejemplifica con los pilares compuestos anexados a los arcos de crucería. Estas columnas (fig. 11) se caracterizan por una amplia altura, además de brindar soporte a la envergadura de las bóvedas de crucería. Las columnas producen un efecto de infinitud y rememoran la idea de una visión mística como camino intelectual; por lo tanto, Dios representa contracción (unión) y complicación. Así, el diseño geométrico de la catedral de Santa María de la Regla de León concibe la idea de una coincidencia de los opuestos, entre lo infinito y lo finito, entre la unidad y la multiplicidad, entre la divinidad y lo humano.

Otro aspecto vital al describir la catedral de Santa María de la Regla de León es el culto mariano, aspecto también retomado en Cusa, pues la importancia de la virgen María deviene de la valoración de la naturaleza humana, ya que «... lo semejante es engendrado por lo semejante y, según la proporción de la naturaleza,





Fig. 12. Anónimo, *Virgen Blanca de la catedral de Santa María de Regla de León*, Aproximadamente siglo XIII, España, León. [Foto: <https://www.revistacatedraldeleon.es/virgen-blanca-catedral-leon/>].

lo generado procede de un generador» (Cusa 1984). Por tal razón, la representación mariana adquiere relevancia al concebir a Cristo como mediador del mundo. Al respecto, el cardenal de Bresanona destaca:

Así, pues, en la Virgen Santísima, que se ofreció por entero a Dios y a la cual comunicó totalmente con la operación del Espíritu Santo toda la naturaleza de la fecundidad, permaneció la inmaculada virginidad antes del parto, en el parto y después del parto, incorruptible y por encima de toda común generación natural. Así, pues, de un Padre Eterno y de una madre temporal, la gloriosísima Virgen María, nació el Dios y hombre Jesucristo (Cusa 1984).

La importancia de la devoción mariana se proyecta en la Virgen Blanca de la catedral de Santa María de la Regla León (fig. 12). Según Estellas (2012), la elaboración de la imagen fue atribuida al taller del maestro de la coronería y se caracteriza por una virgen con niño de frente, formas redondeadas, vestuario espeso y fisionomía muy individualizada. La figura se encuentra adosada en el parteluz y se convierte en el ícono del gótico. Enseguida, Yarza (1992) enfatiza que el cambio en la consideración de la mujer y el impulso del amor cortés, como es sabido, tuvo su contrapunto en el enaltecimiento de María. El culto mariano es una forma de



conexión con Jesús, pues no pudo, por ello, «... ser hombre de madre virginal más que temporalmente, ni de padre Dios más que eternamente, pero su nacimiento temporal requirió en el tiempo la plenitud de la perfección, como en la madre la plenitud de la fecundidad» (Cusa 1984). Asimismo, la imagen alcanza un ideal de belleza y beatitud.

A nivel artístico, la Virgen Blanca de la catedral de Santa María de la Regla de León se caracteriza por la representación extremadamente humana de una mujer, sin idealización, como si fuese cualquier madre con su hijo, la única diferencia es la entronización. La humanización de las portadas góticas implica una preparación hacia la importancia de lo sensible en el plan divino, por ello, el culto mariano enaltece, al igual que Cristo, una extensión de la disposición divina.

La razón humana se encuentra sometida a lo finito. No obstante, el proceso de conocer sobrelleva una búsqueda de perpetua instrucción. De ese modo, la docta ignorancia no simboliza una escasez de conocimiento, al contrario, sabe que no sabe, pues saber es ignorar. El destello de luz reflejado en la arquitectura gótica representa su saber limitado, esto porque no existe una negación despótica de su entendimiento. El máximo absoluto se encuentra relacionado con la entelequia humana, de modo que, la elaboración de estructuras arquitectónicas e imágenes manifiestan un espejo de lo divino. El ser humano sabe que cuenta con un discernimiento limitado en el contexto del románico, a la vez, Dios se compadece ante lo humano y le otorga creatividad y participación de su naturaleza divina en las expresiones artísticas del gótico.

CONCLUSIÓN

En suma, persiste una transición simbólica del románico al gótico en relación con un sistema cerrado a un sistema abierto, debido a que se da paso de lo rural a lo urbano, de la abadía a la catedral, de la opacidad a la luz. Por consiguiente, existe una relación con el pensamiento cusano, pues lo infinito se conjuga en lo finito, asimismo, en la mente se asimila una reconciliación intelectual entre lo sensible y lo divino.

Como resultado, por medio del empleo de la geometría se esboza una transición del románico al gótico. De figuras simples como manifestación de lo sacro en su unidad se pasó a la multiplicidad de formas; esta transición implica cambios en la elaboración arquitectónica, por ejemplo, del uso de bóvedas de cañón a un complejo diseño de crucería, a la vez, el empleo de columnas angostas a los estilizados soportes del gótico. Esta transformación armoniza con la propuesta cusana de la coincidencia de los opuestos, porque en la sucesión de las formas geométricas lo divino (infinito) y humano (finito) son partícipes del proceso. Por último, es fundamental destacar el papel de la humanización en el gótico mediante el culto mariano, ya que esto representa una apertura de lo sensible en el proceder divino.

ENVIADO: 3-12-2021; ACEPTADO: 28-2-2022



BIBLIOGRAFÍA

- BALLESTEROS, E. (2015). *Arquitectura románica de la región pirenaica*. Madrid: Hiáres.
- BENTHAM, J. (1979). *El panóptico*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- BURKE, E. (1987). *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Tecnos.
- CAMILLE, M. (2000). *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el Arte Medieval*. Madrid: Editorial Akal.
- CAMILLE, M. (2005). *Arte Gótico. Visiones gloriosas*. Madrid: Editorial Akal.
- CUSA, N. (1984). *La docta ignorancia*. Buenos Aires: Ediciones Orbis.
- CUSA, N. (2005). *Un ignorante discurre acerca de la mente (Idiota. De mente)*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- CUSA, N. (2009). *La visión de Dios*. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- CUSA, N. (2011). *Diálogo sobre el Dios Escondido/ La búsqueda de Dios*. Navarra: Universidad de Navarra, Cuadernos de Anuario Filosófico, Serie Universitaria.
- DAVY, M. (2007). *Iniciación a la simbólica románica*. Madrid: Akal.
- ECO, U. (2015). *La Edad Media. I Bárbaros, cristianos y musulmanes*. Distrito Federal: Fondo de la Cultura Económica.
- ERLANDE, A. (1992). *El Arte Gótico*. Madrid: Editorial Akal.
- ESTELLAS, M. (2012). *La Escultura de Marfil en España Románica y Gótica*. Valladolid: Editorial Maxtor.
- FERNÁNDEZ, P. (2002). *Historia de la Liturgia de las Horas*. Barcelona: Biblioteca Litúrgica.
- FILORAMO, G. (2001). *Diccionario de las religiones*. Madrid: Akal.
- FLEMING, J. y HONOUR, H. (1987). *Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Reverté.
- GONZÁLEZ, B. (2007). *Lo sublime, lo gótico y lo romántico: la experiencia estética en el romanticismo inglés*. La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla.
- GUIARD, G. (2008). *La luz en el Gótico Francés. Sus Catedrales*. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- HYMAN, I. y TRACHTENBERG, M. (1990). *Arquitectura. De la prehistoria a la postmodernidad*. Madrid: Akal.
- OLAGUER-FELIÚ, F. (2003). *El arte románico español*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- RABASA, E. (2000). *Forma y construcción en piedra. De la cantería medieval a la estereotomía del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- SEBASTIÁN, S. (2009). *Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- VIOLLET-LE DUC, E. (1996). *La construcción medieval*. Madrid: Instituto Juan de Herrera.
- YARZA, J. (1992). *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid: Gráfica Monterreina.



REVISORES

Nuria SEGOVIA MARTÍN

Claudio PETIT LAURENT

Emilce SOSA

Matilde FERNÁNDEZ ROJAS

Antonio MARRERO ALBERTO

Carmen de TENA RAMÍREZ

Fernando CRUZ ISIDORO

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE ARHA 3 (2022)

El equipo de dirección se reunió virtualmente en los meses de noviembre de 2021 y mayo de 2022 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 3 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 6 meses.

Estadísticas:

N.º de trabajos recibidos: 6.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 5. Rechazados: 1.

Media de revisores por artículo: 2.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 2,2 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