

Postr;merías.

Valdés Leal desde la Facultad
de Bellas Artes de Sevilla

Postr;merías.

MAY. 1622

OCT. 1690

Postr;merías.

Valdés Leal desde la Facultad
de Bellas Artes de Sevilla



Sevilla, 2022

Colección Catálogos
Núm.: 1

COMITÉ EDITORIAL:

Araceli López Serena
(Directora de la Editorial Universidad de Sevilla)
Elena Leal Abad
(Subdirectora)
Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
María Eugenia Petit-Breuilh Sepúlveda
Jesé-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

© Editorial Universidad de Sevilla 2022
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <https://editorial.us.es>

© Coordinadores 2022
© De los textos, los autores 2022
© De las obras, los autores 2022
© De las fotografías, los autores 2022

Fotografías de las obras
Ángela López González
Pascual López Moreno
Los autores

Fotografías de la exposición
Jesús Conde

Fotografías de la inauguración
Luis Serrano Martín de Eugenio

Diseño y maquetaación
Fernando Infante

ISBN: 978-84-472-2404-3
DOI: <https://dx.doi.org/10.12795/9788447224043>

Edición digital de la primera edición impresa
de 2022

COORDINACIÓN EDITORIAL
Fernando Infante del Rosal
María Arjonilla Álvarez
Daniel Bilbao Peña

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Decano
Daniel Bilbao Peña

Secretario de Centro
Diego Blázquez Pacheco

Vicedecano de Calidad y Estudiantes
Guillermo Martínez Salazar

Vicedecana de Ordenación Académica
Raquel Barrionuevo Pérez

Vicedecano de Infraestructuras y Espacios
José Antonio Aguilar Galea

*Vicedecano de Relaciones Internacionales,
Movilidad y Prácticas Externas*
Manuel Fernando Mancera Martínez

Vicedecana de Cultura
María Arjonilla Álvarez

*Coordinador de Máster Universitario en
Arte: Idea y Producción*
Fernando García-García

Coordinador de Grado en Bellas Artes
David Serrano León

*Coordinador de Grado en Conservación
y Restauración de Bienes Culturales*
David Arquillo Avilés

*Coordinador del Programa de Doctorado
en Arte y Patrimonio*
Paco Lara-Barranco

Exposición
**POSTRIMERÍAS. VALDÉS LEAL
DESDE LA FACULTAD DE
BELLAS ARTES DE SEVILLA**
Sala de la Virgen, Hospital de la
Santa Caridad de Sevilla
Del 14 de octubre
al 9 de noviembre de 2022

ORGANIZA
Facultad de Bellas Artes,
Universidad de Sevilla

PARTICIPA
Hospital de la Santa Caridad
de Sevilla

COLABORAN
Consejo Social de la Universidad
de Sevilla
Editorial de la Universidad
de Sevilla

COMISARIADO
Daniel Bilbao Peña
Enrique Valdivieso González
María Arjonilla Álvarez
Fernando Infante del Rosal

**COORDINACIÓN HOSPITAL
DE LA SANTA CARIDAD
DE SEVILLA**
Marisa Caballero-Infante

DISEÑO EXPOSITIVO
Coordinación
María Arjonilla Álvarez
Daniel Bilbao Peña
Manuel Cid Medrano
Fernando Infante del Rosal

Montaje expositivo
David Javier Caro Ayarza
David Romero Montero

Asistencia
Rubén Reina Pérez
Keiko Kawake
Cristina Quintana Laforêt
María González Arjonilla
Haalimah Gasea Ruiz

Restauración artística
Mercedes González Fuentes

Gráfica expositiva
Fernando Infante

Audiovisuales
Enrique Leal Carmona

Catering
Rubén Reina Pérez

Impresión de rotulación
Trillo Comunicación Visual

Control de sala
José Manuel Moreno Sánchez

ARTISTAS PARTICIPANTES
233
AÁron
José Antonio Aguilar Galea
Alfredo Aguilar Gutiérrez
Lucía Álvarez-Borrajó
Carmen Andreu Lara
María Arjonilla Álvarez
Rocío Arregui
Raquel Barrionuevo Pérez
Miguel Ángel Bastante Recuerda
Antonio Bautista Durán
María del Mar Bernal
Daniel Bilbao Peña
Antonia Blanco Arroyo
Diego Blázquez Pacheco
Javier Bueno Vargas
Enrique Caetano
Manuel Caro
Manuel Castro Cobos
Manuel Cid Medrano
Gema Climent
Constantino Gañán Medina
Fernando García-García
José García Perera
Haalimah Gasea Ruiz
Juan José Gómez de la Torre
Joaquín González González
M^a Ángeles González Sánchez
Miguel Gutiérrez Villarrubia
Paul Edmund Herman
Helena Hernández Acuaviva
Patricia Hernández Rondán
Natalia Herrera Pombero
Susana Ibáñez Macías
Fernando Infante del Rosal
Miguel Ángel Jiménez Mateos
Salvador Jiménez-Donaire
Martínez
Keiko Kawabe
Laforêt (Cristina Quintana Laforêt)
Paco Lara-Barranco
Félix López de Silva
Manuel Fernando Mancera
Martínez
Olegario Martín Sánchez
Guillermo Martínez Salazar
Manuel Mena Bravo
José Luis Molina González
Inés Molina Navea
Manuel Moreno Espina
Marina Mulero
Áurea Muñoz del Amo
José Naranjo Ferrari
Laura Nogaledo
Amalia Ortega Rodas
Inmaculada Otero-Carrasco
Bartolomé Palazón Cascales
Juan Palomo Reina
Inmaculada Peña Cáceres

Rafael Pérez Cortés
Fernando Javier Poyatos Jiménez
Sergio Cruz Pozuelo Cabezón
Guillermo Ramírez Torres
Guille Rodríguez
Carlos Rojas-Redondo
Elisabet Roldán-Rojó
David Romero Montero
Julio Romero-Noguera
MP&MP Rosado
Celia S. Morgado
Luz Marina Salas Acosta
Carmen Salazar Pera
Alfonso San José González
Triana Sánchez-Hevia
Isabel Sola
Carlos Spínola Romero
Juan Manuel Torrado Martínez
Miguel Torralba García
Marisa Vadillo Rodríguez
Elena Vázquez Jiménez

**COMITÉ CIENTÍFICO-
ARTÍSTICO**

Marisa Caballero-Infante
*Hospital de la Santa Caridad de
Sevilla*

Enrique Carvajal Salinas
Fundación Aparejadores

Paco Cerrejón Aranda
*Instituto de la Cultura y las Artes
de Sevilla, ICAS, Ayuntamiento de
Sevilla*

Juan Fernández Lacomba
*Artista y académico numerario de
la Real Academia de Bellas Artes
Santa Isabel de Hungría*

Andrés Luque Teruel
*Director del Secretariado de
Relaciones Institucionales de la
Universidad de Sevilla*

Celia Moya Verdú
*Decana del Ilustre Colegio Oficial
de Doctores y Licenciados en
Bellas Artes de Sevilla*

Antonio Rodríguez Babío
*Delegado de Patrimonio Cultural
de la Archidiócesis de Sevilla*

Margarita Ruiz Acal
*Coordinadora de Exposiciones de
la Diputación Provincial de Sevilla*

Daniel Bilbao Peña
*Decano de la Facultad de Bellas
Artes de la Universidad de Sevilla*

IN ICTV OCCALI

“Pintar el riguroso trance de la muerte.”

Miguel Mañara, *Antiguas reglas de la Hermandad*, cap. III, a. 2^o

“Son grandes modelos de enseñanza.”

Mariano Fortuny (sobre las pinturas de Valdés Leal en el Hospital de la Caridad de Sevilla).

Citado en José Gestoso, *Biografía del pintor Sevillano Juan de Valdés Leal* (Sevilla, 1917, p. 44).

Índice

12	Agradecimientos
14	Postrimerías / Pretextos /
15	<i>Presentación. Valdés Leal desde la Facultad de Bellas Artes de Sevilla</i> Daniel Bilbao Peña
19	<i>Prólogo</i> Enrique Valdivieso González
21	<i>El arte, entre el fin y la posteridad</i> Fernando Infante del Rosal
25	<i>La Facultad de Bellas Artes en la Santa Caridad de Sevilla: Integración, competencias formativas y acción social</i> María Arjonilla Álvarez
37	Valdés Leal, tiempo y alegoría / Textos /
39	<i>Juego de sombras: estética de la desaparición en los 'Jeroglíficos de las Postrimerías' de Juan de Valdés Leal</i> María Antonia Blanco Arroyo
50	<i>Los Jeroglíficos de las Postrimer(IA)s</i> Triana Sánchez-Hevia
61	<i>La tipografía como elemento compositivo en las dos pinturas alegóricas para la Iglesia Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, realizadas por el pintor Juan de Valdés Leal</i> Juan Carlos Molina Moral, Estefanía González Sánchez

74	<i>Los libros en la pintura y su representación en la obra de Valdés Leal</i> Javier Bueno-Vargas, Elena Vázquez-Jiménez
91	<i>De iconología. El retrato de don Miguel Mañara, por Juan de Valdés Leal</i> Francisco J. Cornejo
106	<i>Juan de Valdés Leal, policromador de retablos</i> Benjamín Domínguez-Gómez
121	<i>Rastreando las huellas de Valdés Leal en dos imágenes de la Virgen del Hospital de la Santa Caridad</i> David Triguero Berjano
136	<i>El atavío de las dolorosas de candelero sevillanas en la época de Valdés Leal</i> Francisco José Carrasco Murillo
147	<i>La exaltación de la muerte en Nueva España: El túmulo funerario del minero José de la Borda en la iglesia de Santa Prisca de Taxco</i> José M ^a Sánchez-Cortegana, Celia S. Morgado
164	<i>Acerca de lo eterno del arte</i> Miguel Torralba García
175	<i>La majestad de la muerte</i> Miguel Gutiérrez-Villarrubia, Ioseth Cabeza Lainez
195	Postrimerías / Catálogo de obras /
275	Acerca de artistas y obras / Biografías y textos sobre las obras /
355	El espacio vacío / Acción invitada / Colectivo Avanti
359	Exposición ‘Postrimerías’ / Imágenes de la muestra / Jesús Conde
366	Índice de participantes

Agradecimientos

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla quiere expresar su más sincero agradecimiento a todas las personas e instituciones, tanto públicas como privadas, que han hecho posible la realización de esta exposición conmemorativa del nacimiento del artista Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690).

A la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, por participar en este proyecto de forma generosa, poniendo su confianza y apoyo en la cesión temporal de la Sala de la Virgen, que acoge la exposición 'Postrimerías' y por poner a nuestra disposición sus infraestructuras y su personal.

A la Editorial de la Universidad de Sevilla, por su apoyo en la edición de este volumen, que viene a unirse al ya publicado hace cinco años con motivo de la muestra que nuestra Facultad dedicó entonces a Murillo.

Al Consejo Social de la Universidad de Sevilla y a su implicación en este proyecto, que parte de un compromiso de la Facultad de Bellas Artes con nuestra ciudad y nuestra sociedad.

Al Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, ICAS y al Ayuntamiento de Sevilla, instituciones con las que nuestro centro ha establecido interesantes colaboraciones en los últimos años.

A los miembros del Comité Científico-Artístico y, en especial, a Enrique Valdivieso, que ha apoyado desde el principio esta idea.

A todo el profesorado y al alumnado de nuestro Programa de Doctorado en Arte y Patrimonio participante en esta exposición y en este libro, ya sea con obra artística o textos de investigación; sus valiosas contribuciones han servido para crear este evento y esta edición, que, esperamos, sirvan para proyectar una nueva visión de Valdés Leal y de su tiempo.

Postrimerías / Pretextos /

II.

IUDICIUM

I.

MORS

MEMENTO M



IN ICTU OC

Presentación

Valdés Leal desde la Facultad de Bellas Artes de Sevilla

Daniel Bilbao Peña

Decano de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad de Sevilla

Con motivo del cuarto centenario del nacimiento del pintor Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690) la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla ha querido rendirle homenaje con la celebración de la exposición *Postrimerías*, organizada en colaboración con el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. El nombre de la muestra hace alusión a las célebres pinturas conocidas como *Jeroglíficos de las Postrimerías* que Miguel Mañara encargara al pintor para el programa iconográfico que él mismo diseñó cuando fue nombrado Hermano Mayor del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla en el año 1663.

Forman la exposición ochenta obras realizadas por el profesorado de los grados de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, y por estudiantes del Programa de Doctorado en Arte y Patrimonio de nuestra Facultad. Las obras, con los diferentes medios de las artes visuales –que van desde la pintura a la instalación, desde la escultura al objeto encontrado–, se acercan al rico universo de las *Postrimerías* o *Novísimos* (“se les llama así por ser las últimas ‘novedades’ que acaecerán a cada persona llegado el final de su vida terrena”, escribía Mañara en su *Novena meditación*), con sus simbólicos momentos de la muerte, el juicio, el castigo y la gloria.

La creación contemporánea no ha abandonado el interés del arte por la escatología, y, aunque ya no se interese por esta en los términos de la moral y la ética del Barroco y la Contrarreforma, en las artes siguen vigentes los encuentros reflexivos con la muerte en las referencias a la guerra, al dolor o a la degradación, como bien se aprecia en esta muestra.

Postrimerías invita a un recorrido que comienza con la *muerte*, con una revisión de la iconografía tradicional en la que dominan las calaveras y los osarios. Algunas citas entresacadas del *Discurso de la Verdad* de Miguel Mañara

sirven para guiar en el discurso de la exposición. En esta sección puede leerse una de las declaraciones de intenciones más perspicaces del promotor de Valdés Leal: “Si quieres tener buena muerte, en tu mano está: ten buena vida, que con buena vida no hay mala muerte, ni buena muerte con mala vida.” (*Discurso de la Verdad*).

A la muerte la sigue una pequeña sección dedicada a «La inocencia de los *Limbos*», en referencia al verso de Rimbaud. Aquí el tono se vuelve afable, con predominio de los blancos en las diferentes obras, en contraste con la oscuridad del momento anterior, aunque todo queda como en suspensión. A esta la sigue el *Juicio*, con obras pictóricas, gráficas e instalativas que aluden, mediante el uso de la geometría, la tipografía o el jeroglífico, al orden y la lógica que supone todo juicio. Es este un segmento de la muestra que se vuelve más claramente racional y obliga a establecer relaciones de causa y efecto entre las diferentes imágenes, de la misma forma en que las acciones tienen como consecuencia el premio o el castigo en la creencia católica.

Concluye el apartado del juicio con un breve pero significativo giro hacia los valores de la sensibilidad y el cuidado, con un tono declaradamente femenino y feminista en el que la pintura y la escultura se reinventan cerca de la artesanía textil y cerámica.

Aludiendo a una expresión de Mañara, el apartado *Monte de verdad* presenta obras que atañen a la naturaleza y al paisaje, con una oposición entre obras de tonos vivos y otras en las que la ceniza y la sombra parece ceñirse sobre el terreno. El *Infierno* es una parte de la muestra que aporta gran colorido, en contraste con lo que en las obras figurativas se presenta. Muy cerca, el *Cielo* llena la sala de representaciones elocuentes de la gloria, el amor, etc. En otro extremo de la Sala de la Virgen, un espacio mantenido en penumbra está dedicado a las *Tinieblas*, término eminentemente barroco que da aquí ocasión a obras que juegan con los efectos de la luz en un entorno de densa oscuridad.

La muestra se completa con la edición de este libro, publicado por la Editorial de la Universidad de Sevilla, que cuenta con numerosos textos de investigación sobre el arte de Valdés Leal, su tiempo y la relevancia de sus *Jeroglíficos de las Postrimerías*, además de la extensa sección dedicada a la presentación crítica de las obras y artistas participantes.

La figura de Valdés Leal está vinculada a los orígenes de lo que hoy es la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Éste,

junto a otros dos prestigiosos pintores afincados en la ciudad –Bartolomé Esteban Murillo, y Herrera el Mozo–, fundaron, en el año 1660, una Academia de Nobles Artes, primera institución de enseñanza artística con la que contó la ciudad, cuya sede estuvo en la antigua Casa Lonja, hoy Archivo General de Indias. Esta fundación puede considerarse el germen de la actual Facultad, que derivara en primera estancia a Academia, Escuela Superior y a partir de los años 70, pasó a integrarse en los estudios universitarios superiores, integrándose a partir de año 2010 en el sistema de las enseñanzas universitarias europeas.

La Hermandad de la Santa Caridad, desde la generosidad que le caracteriza, nos ha permitido organizar este evento cediéndonos la sala que fuese dependencia de acogidos, situada en tan exclusivo inmueble histórico. El edificio en el que Mañara plantease la sede de la Hermandad, está construido sobre una parte de la Reales Atarazanas medievales de Alfonso X. Los principios altruistas de su fundador que siguen vigentes a día de hoy gracias a la colaboración de los Hermanos.

Esperamos que la exposición sirva para transmitir nuestro modesto homenaje con el deseo de actualizar el recuerdo de tan insigne pintor.



Bien sabido es que la fama alcanzada por Valdés Leal se debió en su mayor parte a las pinturas de las *Postrimerías* que realizó para la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Lo que no es bien conocido es que el argumento de tales obras no se debe a estas sino a D. Miguel Mañara, siendo este personaje quien inspiró el mensaje que debían contener, y que estaba dirigido a los hermanos de dicha institución, para advertirles claramente de que era inútil acumular dinero, poder, sabiduría o gloria, ya que la muerte nos lo arrebatara en un instante, y que inmediatamente se producía, siguiendo el contenido de los “Novísimos”, el juicio del alma, tras el cual esta sería conducida al cielo o al infierno.

Esta exposición, titulada *Postrimerías* viene a ofrecer una interesante visión contemporánea de las ideas que un amplio grupo de profesores y estudiantes de Doctorado de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla ha producido, y que recoge un extenso repertorio de imágenes que, desde lo figurativo a lo abstracto, desde lo real a lo imaginativo, intenta reflexionar sobre un tema tan trascendente como es el de la muerte, usando técnicas que derivan del Dadá, del surrealismo, o del expresionismo.

Por ello, el conjunto de imágenes que se ofrecen en esta exposición sugiere al espectador motivos de amplia reflexión sobre la incertidumbre de la vida y del triunfo de la muerte sobre ella. Igualmente, se apuntan motivos para tomar conciencia de que todo lo humano es pasajero y de que pronto es borrado por el tiempo, de tal manera que, de forma contundente e irremediable, todo lo que forma parte del presente cae de inmediato en el olvido.

A buen seguro que tanto Miguel Mañara como Valdés Leal, estén donde estén, o desde la nada absoluta, estarán complacidos de cómo la ideología de sus obras ha perdurado a través de tiempo, y que todavía siguen conmocionando a generaciones presentes, en unos años como estos que señalan el comienzo del siglo XXI, en los cuales, desde el punto de vista social, religioso y económico, reina la confusión y el caos.

Resulta por lo tanto sugestivo y emocionante ir recorriendo una por una las obras que en esta exposición se muestran para poder comprobar que en todas ellas, teniendo como punto de partida el espíritu creativo de Valdés Leal, existen motivos de reflexión y de análisis que lleven al convencimiento de que todo pasa y nada permanece.

El arte, entre el fin y la posteridad

Fernando Infante del Rosal
Universidad de Sevilla

El siglo XIX vio desarrollarse dos planteamientos estéticos aparentemente antagónicos respecto al arte. Uno formulaba la muerte del arte –de la “religión del arte”, en términos de Hegel–, como el final de un camino de autodescubrimiento del arte mismo. El otro, más tardío y que encuentra sus declaraciones más abiertas en la obra de Dilthey o Nietzsche, vinculaba el arte a la vida, a las fuerzas y a las formas de la vida.

Ambas visiones son contradictorias solo en apariencia. Que el arte en la Modernidad establezca estas relaciones con la vida y con la muerte es un hecho que responde al nuevo estatuto de lo artístico y de lo estético en el tiempo que entonces se inauguraba: el arte, emancipado y soberano, identificado como nueva realidad autónoma, y diferenciado de los ámbitos que antes lo reducían generalmente a un modo estético de darse otros significados, es ahora una realidad que puede vivir, o incidir en la vida como fuerza existente, pero también morir, encontrar sus momentos de desarrollo, realización y posterior desaparición como auténtica fuerza que deja de serlo. Si el arte puede entonces darse como vida o morir él mismo, es porque el arte tiene, al entender del pensamiento moderno, entidad propia como dominio específico, porque tiene cualidad y devenir.

Es cierto que ambas formulaciones procedían del ámbito de la filosofía –de la estética como disciplina filosófica, principalmente–, y ocurre a veces que, aunque a la filosofía se le confía el cometido de enunciar las primeras palabras, ella se arroga la oportunidad de pronunciar las últimas. De esta manera, Hegel, y mucho más tarde Arthur C. Danto, proclamarían ese “fin del arte” desde la perspectiva filosófica, que se presume siempre distanciada, siempre postrera. Hegel y Danto actuaron, en tiempos muy alejados entre sí, como notarios de una defunción que solo ellos parecían escrutar. Que el arte viva o muera parece, pues, un asunto de tal perspectiva filosófica, pero cabe preguntarse en qué

medida la creación y la producción artísticas participaron de esa visión.

La directa y evidente influencia de Nietzsche en el tiempo de las Vanguardias nos da una idea de la manera en que los artistas de las primeras décadas del siglo XX asumieron la ideología de un arte de la vida y para la vida, el arte como transformador de todos los órdenes de la existencia, el arte como agente y forma de aquella transvaloración aneja al *superhombre* nietzscheano. Puede decirse, por tanto, que el arte sí asimiló, y proclamó abiertamente, la perspectiva vitalista, y que tal planteamiento se ha prolongado hasta nuestros días en diferentes formulaciones de esa vida, decantadas unas veces por la vida social y, otras, por la vida íntima; en ocasiones, por la intensificación vital del momento privilegiado, y, en otras, por el continuo vivencial de lo cotidiano.

La idea de la muerte del arte o del fin del arte ha tenido igualmente su eco en la creación moderna y contemporánea, especialmente en el arte más autoreflexivo o autoconsciente. También las Vanguardias históricas, con su feliz y atorado autodescubrimiento, se adentraron en una completa autoconciencia del arte, en un aparecerse el arte ante sí mismo como realidad sensible e intelectual, y, entonces, de forma paralela al optimismo de la transformación vital, surgieron preguntas algo más aciagas bajo la forma del “¿y ahora qué arte?”, o del “¿qué arte es posible esperar después?”, “¿qué arte vendrá?”.

Desde entonces la creación ha tenido que gestionar el contraste entre el optimismo de su acción transformadora sobre la vida, y el pesimismo que impone su propio autodescubrimiento; entre la percepción del feliz porvenir de una vida mejorada a través de la acción artística y el incierto porvenir del arte mismo, condenado a ser nuevo, a reconocerse en el cambio, a darse renovado una vez ya se ha dado por completo. Dicho en otros términos, el arte tiene que gestionar sus nuevos compromisos heterónomos, sus nuevas funciones para la vida, con su lograda autonomía, con su autocomprensión y autoreferencialidad, que lo dirigen hacia su propio reflejo, a observarse en sus cambios, a preguntarse por el aspecto que tendrá mañana.

La conciencia de ese *qué vendrá* se hizo crónica en el momento en el que los mismos creadores asumieron la lógica del *después* bajo la forma de los post- (el postimpresionismo, las postvanguardias, etc.). Los artistas parecen cargar con la responsabilidad de mirar hacia adelante en las formas internas del arte mismo, al tiempo que lo hacen en las formas de la vida con las que su creación puede rela-

cionarse. Sucede muchas veces que la primera prospectiva anula la segunda y que la atención puesta en el lenguaje distrae de la acción. De ahí que el arte se debata entre su fin y su porvenir, mientras se compromete con un porvenir más amplio.

Podría decirse entonces que, desde una avanzada Modernidad, el arte asume la vida y la muerte, no tanto como objeto, como temas, ni siquiera como tono, sino más bien como motivaciones, como inquietud. Se trata de su propia vida y de su propia muerte, no ya solo la de los seres a los que alude o expresa. El arte moderno aborda la vida y la muerte sin representarlas, sino exhibiendo su propia implicación en ambas. La fuerza de las obras y de las acciones artísticas, su perdurabilidad simbólica, como entendía Adorno, está en estrecha relación con su carácter frágil y efímero, con el peligro que las acecha como materialidad sensible. También su “carácter de pasado”, de materia realizada, lograda, incide en esa conciencia de la propia muerte.

La obra de arte se convierte así en cavilación sobre la muerte, en meditación sobre las *postrimerías*, que no son ya las de lo humano, sino las del arte mismo. Ella también ha de atenerse a sus posibles *muerte, juicio, condena o gloria*, porque también en ella se juega la unión entre lo espiritual y lo sensible. Podrá degradarse su aspecto físico, y, aunque la conservación artística procure retenerlo, esta disciplina sabe ya desde hace tiempo que no puede fijarlo, sino más bien encontrar el estado conveniente en cada momento; podrá desaparecer una buena parte de su significación, cuando los nuevos contextos no cuenten con los mismos referentes ni los mismos códigos y aquello a lo que alude se vuelva opaco al entendimiento futuro; podrá perder su sentido, cuando los valores y funciones del arte sean otros, cuando el arte sea otra cosa; perderá presumiblemente su belleza o su fealdad, al mudar los valores estéticos; toda ella está acechada por la degradación o la desaparición, pero, de igual forma, también la *gloria* puede sobrevenirle, si los futuros contextos, códigos y valores la favorecen.

Sabe que siempre estará expuesta al *juicio*, y que, en nuestro presente, es precisamente tal juicio aquello que la dota de su sentido principal: ser no solo reflejo especular –copia, alusión representación–, sino también refracción, desvío hacia un marco de sentido que inaugura lo estético y lo artístico. Pero el juicio cambiará, podrá hacerlo; la creación artística no puede garantizar que será por siempre recibida y apreciada de la misma forma; el arte podrá ser otra cosa y ser juzgado de manera diferente, ya lo ha

sido innumerables veces, ya ha participado en tiempos en los que los criterios, las leyes de su enjuiciamiento, eran otros muy distintos.

Hoy, las instituciones del arte cumplen la misión de proteger y consolidar el sentido del arte que hoy tomamos como legítimo, pero que podría no serlo mañana, que, de hecho, no lo fue en otro tiempo. La vida y la muerte del arte han sido apuntaladas, sujetadas de tal forma por tales instituciones, que se corre el peligro de que el arte sea solo lo que se espera, aquello susceptible de ser reconocido como tal; y la vida del arte –ya lo ha demostrado muchas veces–, se escapa, se abre paso entre todo sistema (y también gracias a él); y la “muerte del arte” es una inquietud que mueve a la creación dentro de la conciencia de su propio devenir.

La Facultad de Bellas Artes en la Santa Caridad de Sevilla: Integración, competencias formativas y acción social

María Arjonilla Álvarez

Vicedecana de Cultura de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad de Sevilla

1. ANTECEDENTES

La creación de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla se remonta al siglo XV. Su principal precepto fue la caridad, entendiéndola desde la labor asistencial a los desfavorecidos, mendigos y vagabundos que deambulaban por las calles, el cobijo a pobres y enfermos y el enterramiento a los ajusticiados y ahogados. Moraban la Capilla de San Jorge, a la que añadieron en 1644 el Hospicio, cuando la ciudad de Sevilla era presa de una profunda crisis y pocos años más tarde azotaba la peste.

En 1662 ingresa Miguel Mañara, que hasta su muerte, acaecida en 1679, escribirá la historia más brillante de la hermandad, sin perder los principios de la congregación: misericordia y caridad. Los dos inmuebles se convertirían gracias a su impulso en la actual Iglesia y Hospital de la Santa Caridad, a la vez que acometía una profunda reorganización de la estructura interna y actualización de sus cometidos. Mañara aportó sus riquezas y atrajo con él a gran parte de la nobleza sevillana que colaboró mediante limosnas al crecimiento de la institución.

La iglesia fue construida para albergar los programas iconográficos diseñados por Mañara, centrados en la reflexión sobre la fugacidad de la vida terrena y la importancia de las obras de caridad. Para ello contrató a los principales autores de la Escuela Sevillana del momento, como fueron, entre otros, los pintores Murillo y Valdés Leal, el escultor Pedro Roldán, o el artífice de retablos Bernardo Simón de Pineda, dando forma a la más importante colección privada de arte barroco sevillano.

A lo largo de los años, este patrimonio se ha ido incrementando con donaciones externas y de los propios her-

manos, de la casa Real y de diferentes artistas, configurando una mezcla importante de diferentes estilos, épocas y escuelas que van desde el tardo gótico al historicismo, con obras de Zurbarán, Meneses, Herrera el Viejo, Camprobín, Ruíz Gijón, Cristóbal Ramos, Hnos. García, Esquivel, Gutiérrez de la Vega, José Arpa, Eduardo Cano, etc. Durante tres siglos se sucedieron otras transformaciones en el inmueble para crear diferentes estancias y salas, con diseños de importantes arquitectos como Leonardo de Figueroa, Francisco Rodríguez de Escalona, Francisco Cansino, etc. Así se irían ampliando las zonas destinadas a hospital, enfermería, dormitorios y administración.

En la década de los sesenta del pasado siglo, la institución pasa de la función de hospital a casa hogar de ancianos sin recursos. Pero manteniéndose hasta la actualidad fiel a su espíritu y a la figura de Mañara, para continuar la labor de protección al desamparado. La casa acoge de forma continuada a más de ochenta acogidos y residentes, cuya admisión se tramita con arreglo a baremos de pobreza y soledad. De ellos, dada la avanzada edad de muchos, se dan muchos casos de dependencia por ceguera, demencia senil, imposibilidad de locomoción o suma vejez como diría Miguel Mañara. Existe un servicio médico y ayudantes sanitarios que, junto con los auxiliares de clínica, atienden diariamente a los residentes, que tienen igualmente cubiertas sus necesidades de vestido o alimentación, y asistencia religiosa para quien lo desee.

A partir de la segunda mitad del s. XX, los visitantes se convirtieron en la principal fuente de ingresos de la Hermandad, especialmente desde los años noventa del pasado siglo y hasta la actualidad. En estos últimos treinta años, el auge de los operadores turísticos y la organización de viajes en grupo, trajo consigo un aumento considerable de las visitas. Pero esto a su vez afectó al deterioro del entorno histórico-artístico del Hospital, ya afectado por el paso del tiempo, cuyo mantenimiento depende directamente de ayudas de entidades privadas o personas que realizan donativos para acometer proyectos puntuales.

La falta de medios propios y de personal especializado en el mantenimiento, conservación y tratamiento de los bienes culturales de las colecciones que atesora exige a la hermandad la necesidad de buscar recursos de forma continuada. Y por otra parte, del estado de estas colecciones depende la fuente de ingreso fundamental para llevar a cabo la asistencia social a los acogidos. El interés manifestado por el patrimonio que atesora no puede ser tomado de forma ajena a la labor social que se emprende desde los



Alumnos de la asignatura Conservación Preventiva del Grado en Conservación Restauración jugando al dominó con los acogidos

tiempos en que viviera Mañara, cuya labor sigue dando sentido a la existencia de esta Hermandad.

2. PRIMERAS COLABORACIONES A TRAVÉS DEL ÁMBITO PATRIMONIAL

Fue gracias a la implicación y empeño manifestados por D. Enrique Valdivieso, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla y asesor de Patrimonio del Hospital de la Santa Caridad, que se dieron los primeros pasos para establecer el vínculo con la Facultad de Bellas Artes. Y fue precisamente a propósito de una exposición en torno a Mañara que se puso de manifiesto la necesidad de intervenir puntualmente sobre algunos cuadros, para los cuales no contaban con medios. Acogimos esta petición y manifestamos la necesidad de articular un protocolo planificado de actuación que beneficiase a la Santa Caridad, convirtiendo su patrimonio en un contexto real para la formación complementaria de los alumnos de la entonces especialidad de Conservación Restauración, luego Grado.

Un ambicioso proyecto comenzaba a fraguarse a partir de la firma del convenio de prácticas con la Facultad de Bellas Artes al que asistieron el Hermano Mayor D. José María Poole y D. Fernando García, como vicedecano de Relaciones Institucionales y Prácticas de Empresa de la Facultad de Bellas Artes, participando del acto D. Enrique Valdivieso y la autora de este texto. Este convenio ha permitido la colaboración continuada con nuestros alumnos y la integración de los futuros especialistas en tareas de inventario, catálogo, diagnóstico y tratamiento de los bienes seleccionados.

Esta oferta se amplió también a alumnos de Historia del Arte, abarcando con el paso del tiempo los ciclos de grado y posgrado. Los beneficios a nivel académico son evidentes. El diseño de estas prácticas formativas redundan de forma directa en el desarrollo de competencias incluidas en los programas formativos y en la especialización curricular, garantizando por otro lado para el Hospital de la Caridad, la consecución de los objetivos propuestos, contando con la presencia constante de la dirección facultativa de los profesores implicados y/o la colaboración de titulados y profesionales externos para la tutorización.

La primera fase de trabajo se puso en marcha en el curso académico 2010-11, a modo de experiencia piloto, incorporándose los primeros alumnos en prácticas formativas para colaborar con el primer cometido del proyecto diseñado: la identificación y registro del estado de la colección.

Esta fase del proyecto se fundamentó en la estructuración de las competencias operativas necesarias para el control de los bienes culturales del Hospital de la Caridad de Sevilla en el plano de la conservación preventiva.

La puesta en práctica de este proyecto fue indispensable para evaluar el estado en el que se encontraba la colección y poner de relieve las prioridades de una posible intervención, según el interés de las obras y la gravedad del deterioro. De esta forma se consiguió determinar y controlar el estado físico de cada una de las piezas que conforman este patrimonio, evitando la extensión de pérdidas o deterioro.

La Sala de la Virgen que hoy acoge la exposición homenaje a Valdés Leal, se habilitó como plató de fotografía y espacio para el estudio y redacción de los primeros informes técnicos.

Durante más de diez años son cientos los alumnos que han pasado por la Santa Caridad, aprendiendo de la riqueza de este entorno patrimonial, dejando a su vez el testimonio escrito y fotográfico de cientos de fichas que han servido para el control de todo el conjunto de la pinacoteca.

En otra fase del proyecto, y gracias a una primera ayuda del Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla¹, y a la generosa subvención consecutiva de la Fundación Focus Abengoa² y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla³, se habilitó el primer taller de restauración con alumnos en prácticas que se mantuvo varios años en activo. Actualmente la colaboración se realiza con prácticas en los talleres de la Facultad de Bellas Artes, mediante nuevos convenios de colaboración, pero sin dejar de realizar las visitas técnicas y tomas de contacto de los alumnos con un entorno de especial relevancia en lo histórico-artístico, y también en lo emocional manteniendo el contacto directo con los acogidos.



Varios alumnos posan en el plató de fotografía que se montó en la Sala de la Virgen, abajo un momento del registro



Visita de los alumnos de Conservación Preventiva al Archivo de la Santa Caridad

- ¹ *Diagnóstico para la conservación preventiva del patrimonio mueble del la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla. Revisión crítica del catálogo y optimización de la documentación.* IP Dra. María Arjonilla Álvarez. Ayuda I+D+I a través del IV Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla (febrero de 2011).
- ² *III Fase del Plan estratégico interdisciplinar para la actuación preventiva y conservadora en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.* IP Dr. Enrique Valdivieso y Dra. María Arjonilla. Financiación: Fundación Focus Abengoa (2014-16).
- ³ *II Fase del Plan estratégico interdisciplinar para la actuación preventiva y conservadora en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla.* IP Dr. Enrique Valdivieso y Dra. María Arjonilla. Financiación: Real Maestranza de Caballería de Sevilla (2012-13).



Alumnos de Conservación Preventiva realizando sus informes de estado de la pinacoteca en la Galería Alta



Alumnos de la asignatura Intervención en Cerámica realizando prácticas de intervención en el patrimonio de la Santa Caridad



3. LÍNEA DE VIDA: PRODUCCIÓN ARTÍSTICA, EXPERIENCIA INMERSIVA Y ACCIÓN SOCIAL CON LOS ACOGIDOS RESIDENTES DEL HOSPITAL DE LA SANTA CARIDAD DE SEVILLA

3.1. Contexto

Dentro de las actividades complementarias asociadas al *Máster Universitario en Arte: Idea y Producción*, se celebran ciclos de conferencias y talleres con artistas invitados, que buscan el encuentro entre los estudiantes y los principales protagonistas del panorama nacional e internacional, abarcando la diversidad de lenguajes que confluyen en la plástica contemporánea, lo que fomenta entre los alumnos un diálogo multidisciplinar.

Durante el ciclo de talleres organizado para el curso 2018-19, y con la ayuda del III Plan Propio de Docencia de la Universidad de Sevilla⁴ se diseñó “Línea de vida”. Un proyecto colaborativo en el que los alumnos del máster realizasen una experiencia de inmersión con los residentes acogidos en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Con esta base del proyecto se invitó al artista Aurelien Lortet para el desarrollo y guía.

Se trataba de una primera experiencia en un entorno ajeno al ámbito artístico propiamente dicho, en el que se planteó como punto de partida el diálogo intergeneracional para la creación a partir del testimonio del otro, de la escucha atenta, el diálogo y el acompañamiento.

3.2. Etapas del proyecto *Línea de vida*

3.2.1. Documentación a partir de entrevistas: la recopilación de testimonios de vida

A partir de un encuentro intergeneracional se propuso una reflexión y un trabajo plástico que recopilase los recuerdos de vida de personas mayores, vivencias, acontecimientos... formas de obtener documentación a la vez que se apostaba por romper el aislamiento y construir lazos de comunicación. Fue una propuesta humana para la escucha, el sentir, la emoción y la transmisión.

Las entrevistas, realizadas en su zona cotidiana de descanso, el encuentro constituyó la esencia del proyecto. En un primer lugar constituimos al azar parejas con residentes

⁴ Apoyo a la calidad de las enseñanzas de posgrado a través de la participación de colaboradores docentes externos curso académico 2018/2019.

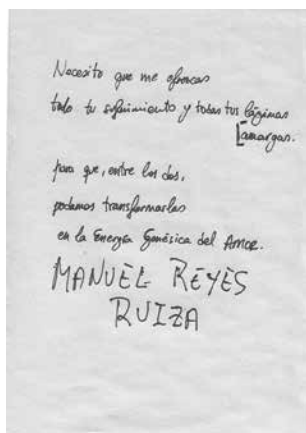


Dos momentos de las entrevistas a los acogidos en la sala de estar de la Sala del Cristo



y acogidos del Hospital de la Santa Caridad que quisieron colaborar⁵ y los alumnos del Máster,⁶ fomentando a través de la entrevista o charla espontánea, el relato y la toma de datos mediante escritos, registros fotográficos o sonoros. Esta sería la documentación de partida para seguir indagando sobre su contexto social y familiar, los recuerdos de sus barrios, vecindad, oficios y costumbres de la vida de cada uno. Entre los resultados de esta labor de búsqueda incluimos un poema y el relato con los testimonios recabados a partir de las charlas con dos de los acogidos.

“Línea de vida” de Antonio (el albañil), por Irene Pérez Ariza:



Poema a Araceli manuscrito por Manuel Reyes en una de las sesiones

El pueblo y primeros recuerdos: Nacido en Brenes, en 1948 (un año después de la muerte de Manuel Laureano Rodríguez Sánchez, Manolete), en la calle General Franco. Nació con ayuda de la matrona del pueblo Doña Rosa, en una familia donde ya habían fallecido dos hermanos anteriormente, porque no tenían dinero para penicilina. A él lo salvó su padre, también Antonio, que pidió un préstamo a un vecino para poder pagarle las medicinas una vez que enfermó. Don Daniel era el médico, apodado “el vendaval” porque siempre iba con prisas, es de sus primeros recuerdos, cuando a los 3 años se pilló un dedo, y desde entonces la uña le crece partida en dos (dice recordar aquello mejor que lo reciente de ahora).

Su familia: Su abuelo Aurelio era *picaor*, de cuando los caballos no llevaban mantilla, lo apodaron el “Tremendo”. Su madre se llamaba Antonia.

5 Contamos con la amable participación de los siguientes residentes y acogidos: Miguel Reyes Baiza Capado, Antonio Bento Gómez, José Capitán Cortés Antonio Duran Méndez, Manuel Gómez Ruano, Diego Gómez Salgado, José González García, José Hojosa Corpas, José Lerdo de Tejado Labad, José Letrán Ponce, Eulogio Martín Romero, Manuel Martín Sánchez, Antonio Pozo Marquez, Miguel Angel Pratico Anderucci, Angel Ezequiel Sáenz Gallego.

6 Los alumnos que participaron en las fases del Proyecto, aportando obra final fueron Irene Pérez Ariza, Manuel Cid, Raquel de la iglesia, David Romero y Elisabeth Roldán.

Aficiones: Le gustan los toros, los veía en el tendido de sol (porque es el más barato), hasta que ya no aguantaba estar sentado tanto rato, por el dolor de espalda. Le gustan Curro Romero, y ahora Morante y Rafael de Paula (que es de Jerez).

Oficios: Comenzó a trabajar a los 13 años, amasando el barro para las tejas (ahora se hace con cal y cemento). También trabajó en el campo, recogiendo algodón, maíz, patatas y aceitunas. Todavía conserva una cicatriz de haberse quemado sulfatando en el campo. Pero el trabajo en la construcción era más continuo y fijo, aunque trabajaras de noche y de día. En los últimos años, se dedicaba a comprar pisos viejos, los arreglaba él mismo y los revendía. Ahora tiene mal la columna, tiene que llevar faja para mantenerse. (...) Antiguamente le daban 27 duros por un camión completo de cal. La piedra de cal la echaba en agua, removía y se cocía. Con la cal cocida se podía mezclar con arena para echarla con el palaustre en las paredes, o con cemento para otras mezclas.

Explicación del armazón de soporte de los arcos de medio punto, de las bóvedas. El trazado de las escaleras (aún sin saber dividir)... Porque hacer una casa no es nada fácil aunque lo parezca, los arquitectos lo dibujan en los planos pero la realidad a veces es diferente, y tienes que saber cómo solucionarlo.

Su familia: Vivió 40 años en Sevilla, se mudó del pueblo porque su mujer (...) trabajaba en Sevilla, como sastre para el repaso de ropa para el Corte Inglés. Ahora están separados.

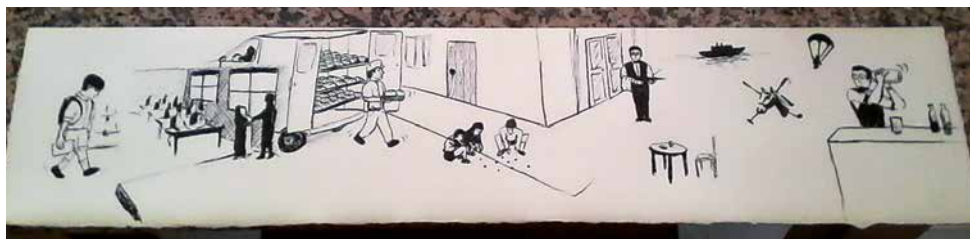
Tienen 3 hijos. (...) es gestora y bailaora, le dieron varios premios en el colegio por sus dibujos, y estudió un año de Bellas Artes pero lo dejó porque no le gustaba. (...) es la pequeña, sabe idiomas y trabaja en un hotel, ahora está estudiando chino. (...) es policía antidisturbios, “pero de los buenos”, ha trabajado para detener a varios etarras y ahora por los yihadistas. Habla de sus hijos con admiración.

Anécdotas: De joven estuvo unos meses trabajando en Barcelona, donde conoció al presidente de la Federación de deportes, que le invitó a un gimnasio donde entrenaban para boxear. Según el “sordomudo”, Campeón de Europa: sus brazos eran ametralladoras. Pero no le gustaba eso de pegarse con la gente, y lo dejó.

Hizo la mili en Cerro Muriano (Córdoba), y los días de descanso bajaba a ver la ciudad.

Hace unos años se emparejó (...) [*pero la señora*] le robó todo su dinero y se fue. (...)

A partir de experiencias como estas Lortet marcó pautas para conseguir “reflejos de existencias” que se volcarían en la materialización de “líneas de vida”. Estas primeras se trasladaron a la realización de bocetos de 10 minutos con técnica libre empleando un método narrativo.



Línea de vida, de David Romero

3.2.2. *Materialización de los proyectos*

Toda la información recabada en forma de datos, recuerdos, grabaciones, bocetos, han servido para la elaboración por parte del alumno del proyecto “*Línea de vida*”, que persiguió un retrato narrativo en formato horizontal y progresivo, donde se puso de manifiesto el aspecto más sensorial de la memoria de los entrevistados. No se trató tanto de realizar un retrato figurativo, sino de trazar caminos y encuentros.

Materiales y técnicas: Partiendo de cualquier lenguaje con técnica libre, se impuso la caligrafía, el mapa, el modelado en barro, la instalación, la fotografía y grabaciones sonoras para elaborar un discurso expositivo.



Arriba retrato de José Hijosa, a la izquierda proceso registrado por M. Arjonilla, a la derecha fotografía final de David Romero.
Abajo retrato de Antonio Pozo





3.2.3. Presentación y exposición de resultados

Para dar cierre a la actividad se propuso a la Santa Caridad realizar un momento de encuentro con todos los acogidos, exponiendo los resultados en la Sala de la Virgen durante tres días (27 al 29 de diciembre de 2019) aprovechando la afluencia de visitantes que acudieron a ver el tradicional belén.

En la charla se proyectaron los trabajos de los alumnos y de las imágenes de la Sevilla que ellos conocieron. Hubo turno de palabra para los acogidos y muchas emociones en los relatos compartidos.

La exposición recogió dos proyecciones, una grabación sonora, tres esculturas de pequeño formato sobre peanas, registros caligráficos en forma de mural, una instalación con fotografías y bocetos de *Lineas de vida*

Izquierda exposición de los resultados de “Líneas de vida”. Autores: arriba Raquel de la Iglesia, abajo David Romero (rotulador sobre papel). Derecha exposición de los resultados: obra colaborativa con fotografías de las manos de los acogidos



- “Mapa hipsométrico de la memoria.”

Trabajo realizado a partir de las huellas de las manos de varios de los acogidos que se hicieron con diferentes colores y de forma colaborativa. Se propone una reflexión sobre la línea de la vida, la huella dactilar, el entramado sutil entre los recuerdos , el lugar y el mapa de los lugares vividos. Se muestra el proceso y el resultado de una obra intervenida por Manuel Cid

Fases de estampación de huellas de manos de los acogidos y resultado de la intervención de Manuel Cid



“No es fácil construir un hogar” de Irene Pérez Ariza (modelado en barro seco)



• **“No es fácil construir un hogar.”**

A partir de los recuerdos de Antonio Pozo y de su experiencia sabia, Irene nos ofrece una reflexión matérica alrededor de los recuerdos de su interlocutor, albañil de profesión, “...porque hacer una casa no es nada fácil aunque lo parezca...”



Catálogo de retratos fotográficos de los acogidos realizado por David Romero

• **“Siéntese en este sillón por favor...”**

A veces el simple hecho de hacerse una foto se convierte en un revelador extraordinario de personalidades, que nos susurra al oído que nunca el tiempo está perdido.

El más callado se convierte en un rey, el obrero exiliado en un generoso benefactor, el solitario en un sonriente chistoso, el “fastidiado” en un dibujante maravilloso.

Las fotografías de David Romero iluminan los destellos de estas vidas e invita a conocer personalidades únicas.



4. CONCLUSIÓN

A través de la breve descripción de estas experiencias se ha intentado destacar la importante labor que realiza la Hermandad de la Santa Caridad, no solo como centro patrimonial de referencia en la ciudad de Sevilla, sino con esa otra labor callada que tiene menos visibilidad a los ojos del visitante o el turista.

La convivencia con los acogidos es un canal de conocimiento y educación en valores para todos, que redundará en la formación integral de nuestros alumnos, a la vez que favorece a la integración y la eliminación de barreras de aislamiento y soledad que afecta a los mayores.

Agradecemos la implicación constante y generosa de esta institución en cuantos proyectos y actividades se han planteado a lo largo de estos años, creando un álbum de recuerdos para muchas promociones de alumnos que se han formado en sus dependencias.

Al acto asistieron todos los acogidos y se sirvió chocolate que compartimos en animadas charlas



Valdés Leal,
tiempo y
alegoría
/ Textos /



Juego de sombras: estética de la desaparición en los *Jeroglíficos de las Postrimerías* de Juan de Valdés Leal

María Antonia Blanco Arroyo
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

En el mundo de la historia y del arte existen muchas interpretaciones sobre el concepto sombra. Más allá de emplearse como técnica pictórica, la sombra puede ser representada como una temática en sí misma, y según textos antiguos en ella está el origen de la pintura, pues en las primeras incursiones en este arte se trataba de delinear el contorno sombreado de un hombre. Asimismo, la escultura también hallará sus orígenes en “querer perpetuar, esta vez con arcilla, el perfil de la sombra del enamorado que se va” (Parreño, 1990). Como vemos, la sombra, conceptualmente, puede ser relacionada con la pérdida, y en ese sentido puede imbricarse con la estética de la desaparición que Juan de Valdés Leal le imprime a sus *Jeroglíficos de las postrimerías*. El juego, por lo tanto, lo establecemos con el realismo, con el horror, con el triste desenlace de todo hombre y mujer, y con esa creencia religiosa que establece que las postrimerías de una vida tienen más que ver con un tránsito hacia otro lugar (llámese limbo, cielo o infierno) que con un final tajante tras la muerte. En este sentido, hablamos de la sombra como una entidad que nos encoje, que nos craquila el ánimo, que nos atormenta, la entendemos pues como una expresión de lo sombrío, y también, como la mejor manera de darle un alma a los *jeroglíficos* que Valdés Leal nos dejó en el sotocoro de Iglesia del Hospital de la Santa Caridad.

En el siguiente artículo no se pretende establecer un análisis sobre el programa iconográfico en el que se insertan los *Jeroglíficos de las postrimerías*, ni tampoco descifrar una a una las narrativas iconológicas que se hallan dentro de estas obras, pues ya existen multitud de trabajos muy solventes dedicados a esta cuestión, lo que queremos aquí es establecer un discurso que vincule lo que se visualiza en estas pinturas con el cariz de la época en la que fueron pintadas. Por eso, en el primer capítulo analizaremos de forma sintética la vida de Miguel Mañara, hermano mayor de la Hermandad de la Santa Caridad, hombre devoto donde los haya, y seguramente, una de las personas más importantes de la Sevilla del siglo XVII. Suya fue la voluntad de construir un hospital en el espacio de las antiguas Atarazanas para auxiliar y proteger a los más pobres, y dentro del mismo, se levantaría una Iglesia en honor a San Jorge cuya arquitectura albergaría un programa iconográfico que ensalzaría las profundas creencias religiosas de Mañara, rodeándose éste para conseguirlo, no sólo de un pintor de la talla de Juan de Valdés Leal, sino también de otros artistas emblemáticos como Bartolomé Esteban Murillo, Simón de Pineda o Pedro Roldán. Contexto histórico y el análisis de la mentalidad de una época será lo que subyace en el primer capítulo, para adentrarnos ya de lleno, en el segundo capítulo, en el significado del término postrimerías. Un significado que será analizado de una manera mucho más profunda que la descripción que viene en la RAE, y que propone un camino de con-

tinuidad más allá de la muerte según las creencias religiosas. Por eso, los *jeroglíficos* de Valdés Leal serán como una advertencia, como una venidera cabina de peaje donde cada cual deberá pagar el precio de sus pecados, por lo que tendremos que responder a interrogantes sobre si suponen el final del camino o una parada intermedia dentro del mismo.

La muerte, como es de suponer, tiene una importancia sublime dentro del discurso que se abordará en las siguientes páginas, así como se convierte en la protagonista de los *Jeroglíficos de las postrimerías*. Su representación en forma de cadáver o calavera no será más que una continuación de una larga tradición en la Historia del Arte que nace en la Antigüedad y tiene un especial arraigo en la Edad Media. Sin embargo, las *vanitas* y su crítica hacia el lujo o la acumulación de posesiones innecesarias, será una tendencia que surgirá en pleno Barroco y que tendrá su máxima expresión en las dos obras de Juan de Valdés Leal que nos proponemos a analizar. Por último, en el tercer capítulo, discursaremos sobre el tiempo y el poder que tiene para cambiarlo todo. De hecho, el tiempo se acaba, el Juicio Final es el fin de los tiempos, y ante estos asertos no es de extrañar que el tiempo en sí mismo como concepto haya sido dibujado como un cadáver o una calavera. Así pues, si ya de por sí hemos realizado un análisis de las mentalidades y de las posibilidades del tiempo para cambiarlo todo, también es interesante establecer una serie de correspondencias con algunas obras de arte más cercanas a nuestro presente, para establecer ciertas equivalencias entre los conceptos tiempo y muerte, o entre la postrimería que nos aguarda y la finitud de los días que nos quedan por vivir.

2. MIGUEL MAÑARA: UN ESTADO DEL ALMA, UN CAMINO HACIA LA ETERNIDAD

Es el Barroco. Es el arte Barroco. Existen dos obras sombrías de Juan de Valdés Leal que destacan por encima del resto. Por supuesto, cada una de ellas exhala un espíritu propio y pueden funcionar como un todo, pero ciertamente, nunca se entenderían sin el adecuado ensamblaje que suponen dentro del “mensaje primordial de la institución caritativa que las acoge y enmarca” (Gómez Moreno, 2015: 377): el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Resulta obvio que hablamos de los *Jeroglíficos de las Postrimerías*, dos composiciones mellizas que se miran y contemplan en el devenir del tiempo para causar desasosiego a toda persona que se halle en el centro de lo que revelan. Como advertíamos en la introducción, no es procedente detenerse aquí a realizar un análisis iconológico o de los símbolos y narrativas. Según convenga se esbozarán acorde a las necesidades del discurso, pero lo que prima ahora es advertir que, estos *Jeroglíficos de las Postrimerías*, ubicados dentro del sotocoro de la Iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad, forman parte de un mensaje mayor pronunciado por un conjunto de obras artísticas que fueron dirigidas por Miguel Mañara. Por eso, hablamos de ensamblaje, y resulta paradójico que al igual que las *postrimerías* no pueden ser entendidas si no es como parte -ensamblada- de una obra mayor, asimismo, el artista Valdés Leal no puede ser descifrado en su totalidad si no se tiene en cuenta el mecenazgo de Miguel Mañara¹, un hombre que llegó al mundo para dejar huella en la ciudad que le vio nacer y en el siglo que le tocó vivir.

La primera sombra o la sombra inmanente que subyace en cada vida viene predeterminada por el contexto histórico en el que se ubica su existencia. Miguel Mañara nace en 1627, una época adscrita al reinado de Felipe IV. En 1643, cuando contaba con dieci-

¹ Cuando decimos que la obra de Juan de Valdés Leal no puede ser entendida sin el mecenazgo de Miguel Mañara, no nos referimos al compendio total de su obra, sino a los trabajos que realizó para la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla.

séis años, sucede la batalla de Rocroi y *de facto* acaba la predominancia de los ejércitos hispanos por toda Europa. De hecho, cinco años más tarde, en 1648, se firma la Paz de Westfalia y ese mismo año, a pesar de la derrota española en la Guerra de los 30 Años, Miguel Mañara encontraría sosiego al casarse con Jerónima María Carrillo de Mendoza. No obstante, la posible felicidad conseguida tras las nupcias se vería truncada meses más tarde, cuando el joven matrimonio se tuvo que enfrentar a la epidemia de peste que asoló Sevilla en 1649. Mucho se ha escrito sobre la desolación de la ciudad hispalense en aquel tiempo. Las pérdidas económicas fueron incalculables, y aunque se pudo organizar la salida de la Flota de Nueva España (con el temor subyacente de que la peste viajara hacia América), en realidad el comercio terrestre quedaría interrumpido, lo que produjo escasez y carestía. Un dato interesante -y sombrío- es que los regidores tenían que ir a comprar los víveres a lugares situados a dos leguas y los vendedores no aceptaban monedas que no hubieran sido previamente desinfectadas. Por desgracia, el pasado siempre mantiene cierta concomitancia con el presente, y tras la crisis epidémica actual no resulta difícil imaginarse el ambiente de tristeza y desesperanza que reinaría en aquel entonces. Sesenta mil fallecidos dejó en Sevilla aquella peste, lo que supone una estimación de la mitad de su población, perdiéndose por el camino a personas de la talla de Juan Martínez Montañés o Mateo Vázquez de Leca (Domínguez Ortiz, 2006: 72-76). Por si esto fuera poco, la crisis económica subsiguiente desembocó en una revuelta con origen en la calle Feria. Tres años más tarde, en 1652, se produce un motín causado por el hambre que sufre una sociedad afectada por el drama económico posterior a la peste, y que tuvo sus réplicas en Córdoba y en otras ciudades andaluzas (Domínguez Ortiz, 1991: 134-135). Por lo tanto, para esa fecha de empobrecimiento general, de recogimiento y devoción exacerbada ante la sombra con guadaña que se cernía en el día a día de la gente, no hay que olvidar que Miguel Mañara solo tenía veinticinco años de edad.

Sin embargo, puede decirse que lo peor aún estaba por llegar, pues, a pesar de que su posición de aristócrata le hizo prosperar en los negocios, ostentando, además, diversos cargos públicos en la ciudad, su esposa moriría en 1661 dejándolo sin descendientes, lo que conmocionó sobremanera su espíritu maltrecho y, seguramente, lo dañó tanto que llegó a considerar lo frágil que es la vida y lo breve que resulta la existencia, preocupándose desde entonces de la salud de su alma y, casi con auténtica obsesión, de la visión del infierno que le espera a todos aquellos que sufran la eterna condena (Gámez Martín, 2017: 175). La desaparición de la persona que amas debe ser un golpe muy duro. Quizás, el peor. Y aunque hay quien afirma que de joven la soberbia y una vida disoluta solían ser la tónica de su día a día -el “seductor Mañara” lo llamaba Antonio Machado en “Retrato”-, al otrora libertino la muerte de su esposa lo convirtió en un modelo de penitentes (Gómez Moreno, 2015: 377). La guerra sempiterna y las derrotas militares del reino; la pestilencia mortífera que se llevó a la mitad de una populosa ciudad; el hambre campando a sus anchas entre los más necesitados; y por último, la muerte de una esposa dorada todavía por la tersura de la juventud, conformaron los cuatro jinetes que, dentro de su apocalipsis doméstico, vinieron a arrasar su humanidad así como lo hacen los caballos bíblicos y aterradores que podemos observar en el conocido grabado de Alberto Durero (Castañeda Marulanda, 2010: 55). Así pues, conscientes de su contexto histórico y asimilando “la mentalidad de la época, marcada en las actitudes caritativas de dar a los demás, don Miguel busca la salvación en la entrega a los necesitados que además logró capitalizar con el ingreso en 1662 en la hermandad de la Santa Caridad, lo que no le costó esfuerzo alguno por su consabida presencia en la alta sociedad hispalense” (Gámez Martín, 2017: 175).

Ese mismo año de 1662 coincide que se inaugura con todos los fastos litúrgicos imaginables el sagrario de la Catedral de Sevilla después de treinta años de obras, y si se trata de proceder por el camino de los hitos vitales de Miguel Mañara, decir que poco después, en 1663, fue nombrado hermano mayor de la citada hermandad de la Santa Caridad, convirtiéndose desde entonces en un elemento verdaderamente transformador y de innovación dentro del organismo. De su voluntad surgió la fundación de un hospital para enfermos y desasistidos, y se entregó tanto a la caridad que en 1674 dejó su lujosa residencia habitual para vivir, primero, en una humilde casa, y después, mudarse al propio hospital como un acogido más, llevando siempre, hasta su muerte en 1679 -tenía 52 años-, una vida de entrega y ayuda a los demás (Gámez Martín, 2017: 175-176).

Según Mario Perniola “el arte no es en absoluto una copia de la realidad, sino una guía en dirección hacia una comprensión más profunda de la misma” (Perniola, 2008: 21). Sin duda, Miguel Mañara debía de tener una idea muy parecida en la cabeza, pues su pensamiento acerca de la religiosidad queda recogido en una obra literaria que escribió a lo largo de los años y que fue editada en 1672. Su título: *Discurso de la verdad* (López-Lago, 2015: 15), y en sus páginas, Miguel Mañara expresaría lo que sigue:

Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris. Es la primera verdad que ha de reinar en nuestros corazones: polvo y ceniza, corrupción y gusanos, sepulcro y olvido. Todo se acaba: hoy somos, y mañana no parecemos: hoy faltamos a los ojos de las gentes, mañana somos borrados de los corazones de los hombres (Mañara, 2013: 11).

Este es el inicio intemporal de la obra de Miguel Mañara Vicentelo de Leca. Como vemos, sus palabras denotan agonía y fatalidad, sin dejar, por supuesto, de anunciar una realidad sombría e ineludible. Y ante esa realidad apabullante de la muerte, ¿de qué sirven el oro y las riquezas? Al final, solo nos queda la verdad de Cristo y seguir la senda que nos lleve al camino de la salvación. En el *Discurso de la Verdad* se hallan los postulados de un alma erudita, pudiente y atormentada que persigue ese camino hacia la eternidad bajo la forma de una escalera, siendo los peldaños que la componen la acción de las buenas obras que llevará a cabo en el Hospital de la Caridad. Y asimismo, esas prácticas anegadas de ascetismo, crearán una concepción de la vida religiosa que servirá para configurar todo el programa iconográfico de la Iglesia de San Jorge de la Santa Caridad. La afirmación primera de este capítulo evoca al Barroco, es decir, estamos en plena época del Barroco sevillano, y siendo Miguel Mañara la figura que es, para las obras de construcción de su hospital no podía contar sino con los mejores artistas de su tiempo. Simón de Pineda, Pedro Roldán, Bartolomé Esteban Murillo y, por supuesto, Juan de Valdés Leal (López-Lago, 2015: 15), serán los encargados de reflejar a través del arte, lo que Mañara ya estaba reflejando con palabras en su *Discurso de la Verdad*, por lo que hablamos de una personalidad apabullante cargada de un profundo sentimiento ideológico-religioso que, si bien él mismo no ejecutará los trazos, sí será el director de orquesta de una de las obras más interesantes que se van a realizar en la Sevilla del Seiscientos.

La afirmación de que Valdés Leal no se entiende sin la figura de Miguel Mañara no es baladí. Al menos, como matizábamos antes en una nota a pie de página, en lo que a su obra dentro del hospital de la Santa Caridad se refiere. Los *Jeroglíficos de las Postrimerías* dan fe de la brevedad de la vida en la tierra, toda su carga iconográfica y simbólica auspicia la peor de las sentencias: *In Ictu Oculi*, que es como se conoce una de las pinturas que componen los *jeroglíficos*, es una locución latina que se traduce como: en un abrir y cerrar de ojos, en un parpadeo. Se hace alusión así al rápido tránsito entre las postrimerías de

nuestra vida (Martínez Silvente, 2013). Todo pasa demasiado deprisa, y un esqueleto sombrío apaga con sus dedos cadavéricos la llama de una vela ahora extinta. Por supuesto, el esqueleto simboliza la defunción, la parca, en su brazo izquierdo porta un ataúd y sujeta una guadaña, elemento que, como “atributo de la muerte se refiere al carácter igualitario e indiscriminado de la misma” (López-Lago, citando a Revilla, 2015: 16). Bajo uno de los pies del esqueleto un globo terráqueo, el mundo, y bajo su otro pie -el derecho-, todas las demás cosas, la *vanitas*: una tiara, una corona, libros, ropajes, etc. Es decir, todo es banal y pierde su valor porque no realizará con nosotros el camino hacia la eternidad.

Enfrente, mostrando otra cara de la misma realidad, la otra pintura que forma parte de los *Jeroglíficos* no sosiega ni más ni menos. Entiéndase la ironía. En la parte superior del cuadro sale una mano angelical con una balanza, al modo del juicio de Osiris, y en los platillos que la componen “están colocadas las obras buenas y malas que son pesadas en el juicio, con los letreros: Ni más, ni menos, ésta será la equidad del juicio divino” (García Gutiérrez, 2015). Lo llamativo de esta otra pintura, llamada *Finis gloriae mundi* (*El fin de la gloria del mundo*), más allá de su alegoría sobre la última sentencia que todo ser humano debe asumir, es la presencia, en primer plano, de dos cuerpos sobre sus tumbas que muestran ricas vestiduras. Ambos se encuentran en un estado avanzado de descomposición, mostrando un realismo funerario que causa un escalofrío que nada tiene que envidiar al que puede sentir una persona en el interior de una cripta llena de ataúdes abiertos. “En el siglo XVII la imagen del cadáver en avanzado estado de putrefacción pretende dar al arte funerario un mayor realismo que, en ocasiones, llega a ser verdaderamente escalofriante y macabro” (López-Lago, citando a Sebastián, 2015: 20). Sin embargo, si nos fijamos en los atributos de los cadáveres, encontramos elementos de la alta nobleza. La mitra de un obispo se hace evidente, tanto como la cruz de caballero de Calatrava que amortaja al otro cuerpo. Miguel Mañara era caballero de la orden de Calatrava. Seguramente, se hizo retratar a sí mismo para recordarse el destino aciago que le aguardaba. *Memento mori*.

3. POSTRIMERÍAS: PRESENCIA Y AUSENCIA AL UNÍSONO

Las postrimerías, según la epistemología y la religión cristiana, se entienden como el discursar de la última etapa de la vida o, cada uno de los cuatro novísimos del ser humano: muerte, juicio, infierno y gloria. Es un camino, pero, ¿un camino hacia el final de algo o hacia el principio de un nuevo comienzo? ¿Acaso el final es el principio de un nuevo tiempo hacia la eternidad? Es evidente que en la época del Barroco la postrimería de una vida era entendida como una transición hacia el reino de Dios. No hay etapas finales cuando se trata de recorrer el camino de la eternidad. Hablamos de los redaños de una época, del sentimiento al que eran permeables los hombres y mujeres de la segunda mitad del siglo XVII, y dentro de las directrices dramático-religiosas que imperaban tras el Concilio de Trento y el espíritu de la Contrarreforma, el realismo se entiende como una categoría estética (Taranilla, 2018: 20-21) destinada a provocar conciencia en el siempre limitado albedrío de los fieles. Miguel Mañara expresó:

Pues abre tú ahora los ojos, antes que llegue la noche de tu muerte, y mira si en el camino de este mundo, donde todos somos viadores, encuentras con las señas que te dan la vida y camino de los santos para el reino de Dios; y si no encuentras con ellas, erraste el camino, morador eres de Babilonia y esclavo del demonio, para cuyo desdichado fin mejor fuera que nunca hubieras nacido, ni tu madre te hubiera arrojado al mundo (Mañara, 2013: 34).

Dentro de este texto, encontramos la afirmación de que *todos somos viadores*, y por ser conscientes de su desuso, nos interesa destacar cual es el significado de la palabra viador: “criatura racional que está en esta vida y aspira y camina a la eternidad”². Es así cómo se debían de ver a sí mismos los hombres y mujeres de la época del Barroco, como seres suscritos a la transición de la vida en pos de una senda sin fin. Pero el después de la muerte solo será grato para aquellos que han elegido el camino de la salvación. Ésa es la cara advertencia de los *Jeroglíficos de las Postrimerías*: no te equivoques, vive en el seno de la paz de Dios y, al igual que el improbable Mañara, ayuda a los más necesitados. Si así lo haces, Cristo te bendecirá en el Juicio Final, y ese mismo es el mensaje escrito a lo largo del friso junto al sotocoro de la Iglesia de la Caridad, donde se puede leer un pasaje del Nuevo Testamento:

Escuchad la palabra del Señor: Venid benditos de mi padre, tomad posesión del reino preparado para vosotros desde la creación del mundo porque tuve hambre y me distéis de comer, tuve sed y me distéis de beber, peregriné y me acogisteis, estaba desnudo y me vestisteis, enfermo y me visitasteis, preso y vinisteis a verme (Mateo, 25, 34-36).

Da pues la sensación de que una postrimería en el sentido pío del siglo XVII habla más de una continuidad espiritual que de una posible finitud. Y sin embargo, el mensaje de los *Jeroglíficos de las Postrimerías* sigue siendo sombrío más allá del claroscuro utilizado en la composición de las obras que lo conforman. No es para menos, en el texto de Miguel Mañara expuesto más arriba, se dice con toda crudeza que, si tu destino es el infierno, mejor que tu madre no te hubiera arrojado al mundo, porque la muerte no solo ofrece la posibilidad de la salvación, también existe la contingencia de una condena eterna, de la tortura del infierno, y la temática de los dos cuadros de Valdés Leal, *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi*, aunque versa sobre el Juicio Final, en lugar de ver encarecidas las virtudes humanas, lo que se hace es denunciar su ausencia, arremetiéndolo contra la soberbia y los pecados que vienen a esclavizarnos y privarnos de la gloria (Gómez Moreno, 2015: 376).

No hay que olvidar el desastre que supuso para la ciudad de Sevilla la peste de 1649, lo que ocasiona el fallecimiento de cerca de 60.000 personas, la mitad de su población, y en este contexto, mucho antes de la llegada de Miguel Mañara a la hermandad, la Santa Caridad, una institución que se vio languidecida por la crisis posterior, se ocupaba de “enterrar a los muertos que no tienen quien les dé sepultura, llevar a los hospitales a los pobres que están sin ayuda, recoger los huesos de los ajusticiados que se quedan en los campos a la inclemencia del tiempo, acompañar a los ajusticiados a los suplicios de la ciudad y hacerles sus entierros y que se digan misas por sus almas”³ (Moreno Mendoza, 2004: 490).

La muerte, por lo tanto, no era solo recurrente en el arte, era la realidad cotidiana de una ciudad, el relato amargo de cada persona, el tajo de guadaña que te espera detrás de una esquina, y ante una aflicción que se torna costumbre, las postrimerías, entendidas como una promesa de continuidad, es lógico que moverían los pinceles de Juan de Valdés Leal.

Sería muy interesante establecer una correlación de todo el programa iconográfico del Hospital de la Santa Caridad, hacer acopio de todos los mensajes transmitidos, de hecho, hay trabajos dedicados a esta cuestión, pero aquí, por razones obvias no procede. Sin embargo, interesa recordar que artistas de la talla de Murillo o Pedro Roldán trabajaron en esta empresa, y que Juan de Valdés Leal no pintó solamente los *Jeroglíficos de las Pos-*

2 Definición recogida del diccionario de la RAE. Véase: <https://dle.rae.es/viador>.

3 Reglas de 1661, cap. II, f. 6. Citado por Moreno Mendoza (2004), p. 490.

trimerías. También se encargó, entre otros menesteres, de la cúpula de la Iglesia o de *La Exaltación de la Cruz* que se encuentra en lo alto del coro de la Iglesia, una obra pintada entre 1684 y 1685 y que viene a mostrar la recompensa de los sacrificios, aunque su mensaje moral advierte de la dificultad que conlleva para los ricos alcanzar la salvación (Moreno Mendoza, 2004: 499). Tenemos pues temáticas iconográficas recurrentes que tienen su réplica literaria en el *Discurso de la verdad* de Miguel Mañara, pero ninguna alcanza el nivel sombrío, tétrico y pavoroso de los *jeroglíficos*. Es casi como exhalar una macabra premonición sobre todos aquellos que entran o salen de la Iglesia, pues se encuentran en un lugar en el que flanquean la entrada. Los *Jeroglíficos de las postrimerías* suponen “una de las reflexiones plásticas más sobrecogedoras sobre la muerte y, posiblemente, el más expresivo y dramático conjunto de “vanitas” de toda la pintura barroca europea” (Moreno Mendoza, 2004: 495). El arco espiritual de un recorrido humano tras la muerte supone su ausencia y su presencia al unísono, pero el después hipotético que con tanto ahínco defienden las religiones, deja una sombra en el pensamiento de los hombres y mujeres que aún viven. A eso nos referimos con estética de la desaparición. El discurso abruma ahora y también en el siglo XVII, aunque la percepción social y espiritual haya cambiado... la sugestión, el horror, la tristeza y el rechazo a la muerte que transmiten los *jeroglíficos*, son sentimientos que siguen estando presentes; como si desde que Valdés Leal pintara su obra una sombra se haya postergado a través de los siglos.

4. LA ETERNIDAD DEL TIEMPO: CORRESPONDENCIAS ARTÍSTICAS DESDE EL SIGLO XVII HASTA LA ACTUALIDAD

Siempre es interesante establecer correspondencias entre el pasado y el presente. Esto puede esclarecer el devenir de los siglos que se han ido. Hay una circunstancia particular que viene a definir lo que tratamos de afirmar: que el tiempo lo cambia todo. La circunstancia a la que nos referimos atañe a Miguel Mañara, en concreto, a su muerte y posterior exhumación. Al entrar en la Iglesia de la Caridad, nada más atravesar la puerta, bajo los pies encontramos una lápida con la siguiente inscripción:

Bajo esta lápida está la sepultura donde reposó el cuerpo incorrupto del venerable siervo de Dios Don Miguel Mañara Vicentelo de Leca, del hábito de Calatrava, desde el día siguiente de su tránsito, 9 de mayo de 1679, hasta que por acuerdo de la Hermandad fue trasladado hasta el altar mayor, en 9 de diciembre del mismo año. Tan insigne varón fundador de esta santa casa, dispuso con grande humildad en su admirable testamento se le diera sepultura terriza en la puerta de la Iglesia, para que todos lo pisaran, y por considerar a su sucio cuerpo indigno de estar dentro del templo de Dios, y que sobre la misma se escribieran estas palabras: aquí yacen los huesos y cenizas del peor hombre que ha habido en el mundo. Rueguen a Dios por él⁴.

Estas palabras, inscritas en la piedra, vuelven a poner de relieve el carácter humilde y piadoso de Miguel Mañara. Sin embargo, en ellas se aprecian también lo poco que dura el deseo de un hombre tras su muerte, pues en vez de respetarse su última voluntad, ésta sólo fue cumplida durante siete meses antes de que su cuerpo fuese trasladado bajo el altar mayor. Si en un lapso de tiempo tan corto se pueden ver truncados los designios de alguien tan importante, ¿qué no puede borrar el transcurso del tiempo a lo largo de décadas y décadas que se convierten en siglos? Es por esto que resulta paradójico la lucha que Miguel Mañara llevó a cabo en contra del teatro. Hablamos de la vida escénica de la

4 Inscripción recogida de la lápida de Miguel Mañara localizada en el interior de la Iglesia de la Caridad de Sevilla.

Sevilla del Siglo de Oro, sobre disputas acerca de la licitud moral de las representaciones teatrales, de la cruzada que, personas como el padre Tirso González, llevaban a cabo incluso desde el púlpito: “no entraría la peste en Sevilla si se desterrasen las comedias...” (Bolaños Donoso, 2002 : 65), y en medio de todo esto, Miguel Mañara, un hombre tan piadoso como severo en su fe, hacía uso de su poder e influencia y apelaba a la Cámara de Castilla para conseguir, en abril de 1679, días antes de su muerte, la prohibición de las representaciones teatrales. Sin duda fue una victoria representativa de un tipo de mentalidad religiosa, pero el tiempo, que a menudo se casa con el olvido, no tuvo en cuenta esta polémica cuando en 1991, tres siglos más tarde, al calor de la Exposición Universal, se inauguró el Teatro de la Maestranza justo delante de la Iglesia de San Jorge donde reposan los restos de Miguel Mañara Vicentelo de Leca.

Así pues, el tiempo lo cambia todo, y a veces se muestra irónico en el devenir de la Historia. Es, en sí mismo, un concepto que ha estado presente en el arte en multitud de ocasiones, y también ha acaparado el discurso de muchos artistas. De hecho, resulta llamativo que muchas veces, más allá de su representación material con la forma circular de un reloj, también ha sido representado como una calavera o un esqueleto. Es cuanto menos interesante que el tiempo, en el arte, también puede ser transmutado con los rasgos de un cuerpo esquelético, y ya incluso en el siglo I d.C., existía un mosaico encontrado en Pompeya que representa uno de los *Memento mori* más antiguos. El momento de la muerte, el tiempo que llegará, algo que conecta con el pensamiento del filósofo Martin Heidegger cuando concibe al ser humano como un “ser para la muerte” (Rivara, 2010). Sin duda, lo que hace Juan de Valdés Leal con sus *jeroglíficos*, es la culminación en forma de proeza pictórica de una tradición que se había significado en el arte durante siglos, la de la muerte “con su aspecto acostumbrado de esqueleto nudo, y pertrechada con su arco y una flecha enorme (con la que arrebató la vida en los testimonios visuales y literarios del Medievo más tempranos), o con la guadaña, que acabará por imponerse como su útil de trabajo por excelencia bien entrado el siglo XVI” (Gómez Moreno, 2015: 372).

Sin embargo, será a principios del siglo XVII cuando surjan las *vanitas*, cuyo término viene de vanidad, en el sentido de insignificancia y asimilable a la expresión: “en vano”, y en la pintura, así como en otras artes, se verán este tipo de representaciones que incluyen elementos simbólicos como la calavera o una vela apagada, el reloj como alegoría del paso del tiempo o, una flor marchita que anuncia el final de una vida. Son, pues, caracterizaciones que han aparecido a lo largo de la historia de la pintura y también están muy presentes en el panorama artístico contemporáneo. Sin ir más lejos, una de las obras más relevantes que apela al tiempo y a la memoria a través de diversos objetos cargados de simbolismo es *La persistencia del tiempo en la memoria*, obra pintada por Salvador Dalí en 1931. En esta obra, uno de los relojes que cuelga de las ramas de un árbol seco se ha relacionado con el concepto del thanatos, de la muerte, y todos ellos aparecen derretidos, desposeídos de su forma y uso convencionales evocando extrañeza e inconsistencia (Lario, 2022). La inconsistencia del tiempo que fluye y se evapora refleja la propia maleabilidad del espacio tiempo que nos ocupa, y será buscando lo intangible como el artista Roman Opalka llevará a cabo una obra en la que invertirá cuarenta y seis años de su vida. Opalka escribirá el tiempo sobre un lienzo pintando números de blanco de 5 mm de alto sobre un fondo negro. La progresión numérica que realiza es toda una reflexión sobre la manera de destilar el tiempo en forma física (Laugier, 2020). Otro discurso interesante es el que nos plantea la artista brasileña Néle Azevedo con su obra *Melting Men*, una instalación itinerante y efímera conformada por miles de pequeñas esculturas de hielo

derritiéndose al sol (Laugier, 2020). Esta obra nos hace reflexionar sobre la fugacidad de la vida (un abrir y cerrar de ojos), lo temporal, lo precario o la fragilidad del ser humano, además de hablarnos en sí misma de la condición efímera del arte contemporáneo.

Estos ejemplos de tiempos más recientes ocurren en una época donde ya hace mucho que se ha desacralizado el arte, pero eso no le quita a estas obras su nivel de profundidad y trascendencia. Por eso, hablamos de correspondencias, y aunque hay que salvar varias distancias, es posible trazar un itinerario sobre las emociones humanas que determinan lo que sentimos ante una imagen de la muerte o, ante alguna de las figuraciones del tiempo que, al igual que el trabajo de la parca, transcurre sin cesar, pues lo que no cambia ni cambiará nunca es la desazón ante las pérdidas a las que todos y todas nos acabamos enfrentando. Así pues, el tiempo nos ha ofrecido un conjunto escultórico funerario dedicado al papa Alejandro VII en 1678, en la Basílica de San Pedro del Vaticano, donde vemos partes de una osamenta de oro, y en su transcurrir incesante podemos encontrar un sinfín de ejemplos a través de los siglos, hasta llegar a una obra singular en el cementerio Poblenou de Barcelona, de 1930, que, atribuida a Jaume Barba se la conoce como *El petó de la Mort* (*El beso de la muerte*), y en ella, esculpido en mármol, se nos muestra a un esqueleto alado dándole un beso a un joven que yace resignado a su destino (Gómez Moreno, 2015: 374-375). Quizás, lo que sí se ha perdido para una buena parte de la sociedad actual, es la certeza de que la muerte es un tránsito tal y como se leía en la lápida de Miguel Mañara, y tal vez por eso, a ojos de una persona del siglo XXI, el *Discurso de la verdad* y los *Jeroglíficos de las Postrimerías* cobran hoy un significado mucho más terrorífico.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

Los *Jeroglíficos de las Postrimerías* no dejan indiferente a nadie. Son dos obras sublimes dentro de la Historia del Arte. Atrapan la atención de cualquier neófito de la pintura, y sus capas de significado son capaces de seducir e interpelar con delectación a todo aquel ojo crítico que se detenga a examinarlas, siendo tan profundas que son capaces de sugestionar el alma del más incrédulo. Sin embargo, lo primero que hay que observar es que forman parte de un programa iconográfico mucho mayor, el que se estableció para la Iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla. Juan de Valdés Leal hizo un trabajo asombroso, alcanzando con sus pinceles una representación de la muerte tan realista que te eriza la piel. Funcionan como una advertencia, pues no hay que olvidar que Valdés Leal pinta estas obras bajo la batuta de Miguel Mañara. No es que desconfiemos de la creatividad y la originalidad del pintor a lo hora de realizar su trabajo, pero estas pinturas no dejan de ser el resultado de una época, de un determinado tipo de mentalidad y, sobre todo, de la voluntad de un hombre que escribió una obra literaria donde expresa con palabras lo que otros hombres expresaron con pinceles. El *Discurso de la verdad* de Miguel Mañara, sin duda, es una guía iconográfica para todo el programa pictórico y escultórico que se llevó a cabo, y por eso, Valdés Leal no se entiende sin la presencia del Hermano Mayor de la Caridad, al menos, como ya hemos advertido anteriormente, en lo relativo a aquellas obras pictóricas que ejecutó dentro del hospital. Hay por tanto un contexto histórico que hemos tenido que analizar, un contexto que advierte de una vida difícil para los hombres y mujeres de una ciudad y, que conformaron una mentalidad colectiva que explica mucho mejor la existencia de los *jeroglíficos*.

Lo cierto es que las obras *In ictu oculi* y *Finis gloriae mundi* pueden dar pie a un discurso de lo más interesante. Pueden establecer un relato de sombras, como el que sugiere la lechuza que, abrigada de oscuridad, observa al espectador que se halla en el exterior

de ese *Finis gloriae mundi* que, además, muestra la balanza que alberga los símbolos de los pecados capitales y, en el otro platillo, los símbolos de oración, penitencia y caridad. Según se decline hacia un lado u otro encontraremos la salvación o no. De hecho, es interesante analizar el significado del término *postrimerías* para establecer si se trata de un final o de un tránsito, porque la muerte, tras el Juicio, puede ser un camino por recorrer, y lo que Mañara trataba de hacer con su discurso era alentar para escoger la opción correcta, la de una vida en la que darse a los demás. Sin embargo, si establecemos correspondencias con el tiempo presente, sin duda, en la mentalidad del mundo actual el discurso de Mañara ha quedado obsoleto. El tiempo lo cambia todo, lo transforma todo, y es interesante investigar las asociaciones que suelen darse entre la muerte y el tiempo porque, al fin y al cabo, morir es eso, quedarse sin tiempo. También el arte cambia, al igual que cambian los artistas y su modo de ver la cosas. En ese sentido, también resulta llamativo establecer conexiones entre obras como los *Jeroglíficos de las Postrimerías* y otras de índole más cercana al presente. *La persistencia del tiempo en la memoria* de Dalí, ofrece un mensaje parecido sobre la muerte y la finitud del tiempo. Sin duda, este artículo, a nivel de profundidad investigadora, tiene posibilidades para ser continuado. ¿Habría sido el surrealismo igual de impactante sin la obra de Juan de Valdés Leal? Este interrogante no tiene respuesta aquí, pero seguramente Dalí, o algunos de los componentes del expresionismo alemán, no habrían sido lo mismo sin muchas de las composiciones de corte mortuario que tuvieron lugar en el ya lejano siglo XVII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bolaños Donoso, Piedad (2002): “De cómo hostigó la Iglesia el teatro de Sevilla y su Arzobispado”, *Scriptura*, 17, 65-88.
- Buci-Gluksmann, Christine (2007): *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena Libros.
- Castañeda Marulanda, Walter (2010): “Los cuatro jinetes del Apocalipsis de Durero, aspectos simbólicos y pertinencia temporal”, *Revista KEPES*, 6, 37-60.
- Domínguez Ortiz, Antonio (2006³): *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1991): *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Gámez Martín, José (2017): “El triunfo de la verdad. Miguel Mañara, Pedro Roldán y la Santa Caridad”, *Isidorianum*, 51-52 (26), 171-193.
- Gómez Moreno, Ángel (2015): “Revaluación de Juan de Valdés Leal: Claves de *In Ictu Oculi*”, *Medievalia*, 2 (18), 369-397.
- López-Lago Ortiz, Samuel (2015): “La iconografía de la muerte a través de las postrimerías de Juan de Valdés Leal”. *Tabularium*, 2.
- Mañara, Miguel (2013 [1878]): *Discurso de la Verdad. Dedicado a la Imperial Majestad de Dios*. Londres: Forgotten Books.
- Moreno Mendoza, Arsenio (2004): “La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la Santa Caridad: nuevas anotaciones”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 13, 489-511.
- Parreño, J. M. (1990): “Iconografía de la sombra”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 5.
- Perniola, Mario (2008): *La estética del siglo veinte*. Madrid: ED. A. Machado Libros.
- Revilla, Federico (2009): *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Akal.
- Sebastián, Santiago (1989): *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas o iconológicas*. Madrid: Alianza editorial.
- Taranilla de la Varga, Carlos Javier (2018): *Breve Historia del Barroco*. Madrid: Ediciones Nowtilus, S.L.

En línea:

Arte Barroco: Valdés Leal y los Jeroglíficos de las Postrimerías. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=hnVsoo5obho&ab_channel=Toursevilla

García Gutiérrez, Fernando (2015): *Valdés Leal: Los Jeroglíficos de las Postrimerías*. En línea: <https://www.archisevilla.org/valdes-leal-los-jeroglificos-de-las-postrimerias/>

Hospital de la Caridad. Capilla. En línea: <https://www.santa-caridad.es/es/capilla/>

Lario, Ores (2022): *El curioso significado de los relojes blandos de Dalí o “La persistencia de la memoria”*. En línea: <https://www.expansion.com/fueradeserie/cultura/2022/06/29/62a09da4e5fdea3d778b45f3.html>

Laugier, Thomas (2020): *La representación del paso del tiempo en el arte*. En línea: <https://www.artmajeur.com/es/magazine/5-historia-del-arte/la-representacion-del-paso-del-tiempo-en-el-arte/330158>

Rivara, Greta (2010): *Apropiación de la finitud: Heidegger y el ser para la muerte. En claves del pensamiento*. Vol. 4, nº 8. En línea: https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2010000200004

Los Jeroglíficos de las Postrimerías(IA)s

Triana Sánchez-Hevia

Universidad de Sevilla

1. BREVE REVISIÓN A LA EDAD DE ORO DE ESPAÑA

Desde la última década del siglo XVI, la pintura logra alcanzar su máximo esplendor con la aparición del arte Barroco, que se extendería aproximadamente hasta la segunda mitad del siglo XVIII dependiendo del país. Esta pintura está íntimamente ligada al contexto histórico (social, religioso y económico) de cada uno de los lugares donde se fue desarrollando. Surge en Italia (Roma), epicentro del mundo católico y donde aparecen nuevas órdenes religiosas como teatinos o jesuitas que fueron grandes compradores de obras de arte y que, tras la reforma protestante, pretendían cautivar al fiel. Por lo tanto, priorizaron la ornamentación y doctrina a través de las imágenes queriendo conseguir llevar al espectador por el camino de la salvación. Además, también coexistieron los encargos de pinturas a los civiles que ornamentaban los palacios, protagonizados por su aristocracia mediante representaciones mitológicas, alegorías e inspiraciones en la Antigüedad. Se constituye, por lo tanto, un lenguaje que oscila entre lo exagerado y riguroso, lo sensual y jubiloso así como lo contenido y clasicista, expandiéndose desde Roma a otros países europeos¹. Las manifestaciones de la pintura barroca en Francia entendieron un modelo real, que tiene que ver con la victoria de Luis XIV. De este modo, la pintura siempre buscó el ensalzamiento del monarca por encima del resto de la población, comparándolo con dioses antiguos y con un lenguaje predominantemente clasicista. En los Países Bajos, se declararon fracturas – los Países Bajos del Sur y las Provincias Unidas del Norte – por culpa de las manifestaciones nacionalistas que, consecuentemente, los llevaron a la guerra con España. En las Provincias Unidas del Norte, el conflicto comenzó con la Liga de Utrecht (1581) y terminó con la Paz de Westfalia (1648). Los Países Bajos del Sur se mantuvieron dependientes de España y su centro principal de arte estuvo en Amberes. En las Provincias Unidas amainó el arte religioso por ser protestantes².

En España, el alcance de la pintura declaró a esta época como el Siglo de Oro, siendo clave y dominante la producción artística de carácter religioso que, con una tendencia al realismo atronador y a la persuasión mediante lo espiritual, aproximaron lo divino a lo terrenal donde se sitúa el fiel. La pintura barroca fue evolucionando estéticamente estando conectada, en primera instancia, al Escorial y, posteriormente, influenciada por Rubens y Van Dyck y la naturalidad de Caravaggio.

La pintura barroca española fue realista, de escenas de la vida cotidiana –como la obra de *La sagrada familia del pajarillo* de Murillo (1650)– con una fuerte influencia de

¹ Haskell, F. (1971, 7 septiembre). *Patrons and Painters, Art and Society In Baroque Italy*. Icon.

² Fernández Arenas, J. (1983). *Barroco en Europa* (1.ª ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

la temática religiosa teniendo en cuenta las “normas” del Concilio de Trento. Destacaron pintores como el catalán Francisco Ribalta, con obras como *Abrazo de Cristo a San Bernardo* (1627-1628), Juan Pantoja de la Cruz y Juan Sánchez Cotán con sus bodegones de composición e iluminación sencillas sobre fondos oscuros que vuelven a redimir a la figura de Dios por sus creaciones. La monarquía encargaba retratos para decorar sus lugares de residencia conectando algunos elementos con símbolos y alegorías que dotaran a los elementos formales de cierto auge altivo y espiritual. El valenciano José de Ribera, fue reconocido por la calidad de sus producciones y por la prestigiosa formación que obtuvo, directa de la pintura italiana en Nápoles, lugar donde se instaló. Destaca su manera de estudiar la composición y la aparición de figuras majestuosas, desarrollándose y evolucionando desde el claroscuro – *Sileno Ebrio* (1626) – hacia los fondos más luminosos – *Martirio de San Felipe* (1639). Los reconocidos “Pintores de la Corte” podrían clasificarse por etapas, la primera correspondiente al reinado de Felipe II (1598 a 1621) recoge a pintores como los Hermanos Carducho (Vicente y Bartolomé) – *Batalla de Fleurus* (1634) y *Descendimiento* (1595) –, Eugenio Cajés – *Abrazo en la puerta dorada* (1605) –, Juan Batista Maíno, Bartolomé González, Luis Rodríguez Tristán, Juan de Juanes o Francisco Ribalta, entre otros. En los bodegones destacaron artistas como Alejandro Loarte, Juan Sánchez Cotán – *Bodegón del cardo* (1602) – y Felipe Ramírez. Autores como Pedro de Orrente – el Bassano español – eran reconocidos por imitar aún al renacimiento veneciano. Claudio Coello de la escuela madrileña, también estuvo influenciado por las obras venecianas y flamencas, nombrado pintor del Rey en 1684. También fueron importantes otros autores como Luca Giordano, de origen napolitano, con obras como *Alegoría de la Monarquía Española* en el Monasterio del Escorial³.

2. LA PINTURA BARROCA SEVILLANA

En Sevilla también hubo mucha ocupación con la idea de conseguir tomar la Casa de la Contratación, y se potencia el movimiento de artistas nacionales e internacionales. Destacaron autores como Francisco Pacheco, que fue considerado maestro teórico y pintor, influyente en generaciones posteriores –Alonso Cano y Velázquez– y creador de iconografía como la *Inmaculada* o el *Cristo de cuatro clavos* –o Juan de Roelas, influenciado por la pintura veneciana. Otros grandes autores de la época fueron Francisco de Herrera el Viejo y su hijo Herrera el Mozo, que eran habilidosos en imprimirles grandiosidad y expresividad a las figuras representadas en sus pinturas. De estos dos autores destacan muchas obras como *Apoteosis de San Hermenegildo* (1654) o *San Buenaventura recibiendo el hábito franciscano* (1628), donde se puede apreciar un claro predominio del dibujo sobre el color. En el periodo del reinado de Felipe IV, destacan sobre todo los autores José de Ribera, Alonso Cano y Francisco de Zurbarán. El extremeño Francisco de Zurbarán, que trabajó y se formó en Sevilla, refleja el poder religioso de la época y permitía en sus pinturas, la coexistencia de lo sobrenatural con lo terrenal – *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (1655), *La Virgen de los Cartujos* (1655) o *San Bruno al Papa Urbano II* (1655). También destacó el pintor Alonso Cano, nacido en Granada y formado mayoritariamente en Sevilla, cuyo tenebrismo, contraste – *Milagro del Pozo* (1638 - 1640) – y modelado escultórico, que luego evoluciona a un mayor colorido y luminosidad – *La Virgen con el Niño* (1646-1648) – lo posicionan como uno de los artistas más polifacéticos de la época.

Sin duda, la figura más reveladora de esta época y, hoy en día, considerado como “el

3 Ediciones, A. & Arga Ediciones. (2009). *El Barroco*. Marketing Room.

pintor de los pintores” por Manet, es Diego Rodríguez de Silva y Velázquez que ha brindado a la escuela sevillana de pintura, desde su llegada, el legado de su arte. La trayectoria de Velázquez se puede fragmentar en diferentes etapas, comenzó su andadura en Sevilla, destacándose por su estilo natural y tenebrista influenciado, como otros tantos, por la figura de Caravaggio. Posteriormente se trasladó a Madrid, proclamándose como pintor del rey Felipe IV y posteriormente como pintor de cámara. Estuvo fuertemente influenciado por las obras que había en la colección real y por las pinturas tradicionales y de la época italianas que imprimirían sus obras posteriores de luz y fluidez en las pinceladas. En la última de sus etapas evolucionó a unas formas más abocetadas y un uso sobresaliente de la luz. Tiene muchas obras maestras, pero destacan algunas como *Las meninas* (1656) y *Las hilanderas* (1657), pertenecientes a su última época (Harris, 2003).

Otro de los más destacados indudablemente es el pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo, cuya obra también sufrió una evolución desde el tenebrismo y las formas naturalistas y realistas a unas formas mucho más elegantes y suavizadas que vienen de la influencia del estilo romano decorativo que trajeron algunos pintores. Destacado por sus inmaculadas y obras como *Muchachos comiendo uvas y melón* (1650) o *El buen pastor niño* (1660), entre otras. En las primeras décadas del siglo XVII, prima en la ciudad de Sevilla su auge mercantil y su tráfico comercial con los dominios ultramarinos. No obstante, la peste de 1649 que por aquel entonces estaba latente coexiste con una crisis que afecta a la economía andaluza y acaba con, aproximadamente, la mitad de la población y aumenta estrepitosamente la pobreza. De ahí que Murillo hiciera hincapié en retratar a los más desprotegidos como reflejo de la sociedad del momento. De forma antagónica a Murillo se manifiesta la pintura de Juan de Valdés Leal, considerado uno de los grandes pintores sevillanos, que evidencia la cara B del más puro barroco religioso, alegando conceptualmente a la fugacidad de la gloria y los caprichos y los bienes materiales que terminan donde aparece la muerte, con la obra de los *Jeroglíficos de las Postrimerías* compuesto de *In ictu oculi* y *Finis Gloríae Mundi* (1671-1677) realizadas para la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. El autor aborda esta temática con una abrumadora carga de simbología de reflexión moral con la aparición figurativa de la muerte. Esta resulta posada sobre la bola del mundo cargando con un ataúd bajo su brazo y su guadaña en una de las piezas y en la otra, posada sobre unas armaduras y muchos bienes materiales. La muerte apaga la vela para dejarnos entrever la fugacidad de lo terrenal en el momento final. Los jeroglíficos de Valdés Leal dan una idea de la fragilidad del ser humano, el poder de lo inmaterial y el uso erróneo de lo perecedero. Los jeroglíficos son una visión de salvación que parecen invitar a que el ser humano se mire hacia dentro para reconocer lo miserable, su pecado y su necesidad de misericordia y perdón, puesto que es el pecado es el que mantiene cautiva a la humanidad⁴.

3. INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y PINTURA

Durante toda la historia, el misterio de la mente humana, la naturaleza del pensamiento y la posible idea de que existan seres artificiales, ha conmovido a muchos científicos, teólogos y artistas. Se han encontrado multitud de símbolos, alegorías e historias que hacen mención de la idea del artefacto mecánico que intenta imitar las capacidades humanas. Esta atracción por aplicar el comportamiento inteligente a las máquinas se ha visto reflejado también en el cine, la televisión, los videojuegos y el arte. Se han dado muchos hitos

⁴ Ediciones, A. & Arga Ediciones. (2009). *El Barroco*. Marketing Room.

a lo largo de la historia que conducen a la aparición de lo que hoy en día se conoce como inteligencia artificial, desde los juegos antiguos hasta la ciencia computacional contemporánea que contempla el uso de redes neuronales artificiales que van desarrollándose de forma autónoma en algunos casos. La aparición del ser artificial ocurre desde la idea de Talos datada del 400 a.C, pasando por hitos como el pato autómatas de Jacques de Vaucanson que, posteriormente, inspiró la novela *Maxon & Dixon* de Thomas Pynchon (1997), hasta publicaciones como *El hombre de vapor de las praderas* (1865), entre otros muchos acontecimientos (Pickover, 2021).

Alan Turing (1912-1954) informático, matemático y filósofo, considerado como el padre de la computación, creó la conocida prueba que lleva su nombre, el *Test de Turing*, donde se pone a prueba la capacidad que tiene una máquina para imitar a un humano o hacerse pasar por él. Para ello la máquina conversa con un ser humano y una tercera persona tiene que poder detectar si es una máquina. Si la máquina consigue engañar al humano que hace de juez, habrá pasado el *Test de Turing*. El autor consiguió grandes logros con el desarrollo de su tecnología como la máquina que encriptaba los mensajes entre los alemanes que permitió ganar al bando aliado de la Segunda Guerra Mundial. Gracias a él, los avances posteriores conducen el desarrollo de la tecnología a la aparición del *Perceptrón* de Frank Rosenblatt en 1959, que es la primera red neuronal artificial que fue un hito revelador para la evolución de las actuales redes neuronales antagónicas que permiten la creación de imágenes artísticas (Copeland, 2004).

Hoy en día, el concepto de inteligencia artificial hace referencia a aquellos sistemas que están programados para resolver un problema, aprender, imitar o interactuar con los seres humanos –Alexa, Siri o Cortana–, y que evoca al ser humano a cuestionarse acerca de los límites y el alcance que tendrá la IA. Aunque algunas predicciones puedan considerarse inverosímiles, se han hecho muchos avances con lo que antes parecía pura ciencia ficción gracias al rápido desarrollo de las herramientas informáticas. Por lo tanto, todo vaticinio es, como mínimo, una forma de intentar comprender los modelos de pensamiento y la creatividad humana a través de las culturas y las distintas épocas de la historia que orientan a la sociedad a sacar su máximo beneficio. Esto no implica una IA exenta de posibles consecuencias involuntarias que deben tenerse en cuenta e intentar prevenir, para no desarrollar sistemas autónomos de armas o depender de tecnologías de mecanismos indescifrables, entre otras cosas. Siendo necesario, por lo tanto, la elaboración de un sistema de políticas consciente para prevenir riesgos⁵.

El cerebro de una inteligencia artificial utiliza un complejo sistema de redes neuronales artificiales que imitan a las de los seres humanos. Una red neuronal se compone de muchos elementos interconectados que se programan para que aprendan a base de ejemplos dados. Las redes generativas antagónicas (GAN), consiguen producir imágenes fotorrealistas de elementos cotidianos que son inventados de principio a fin (rostros, paisajes, logotipos, etc.). Las GAN hacen uso de dos tipos de redes neuronales enfrentadas: la primera es la que genera las ideas y los patrones y la otra es la que determina el resultado. Este tipo de tecnología se ha usado para descifrar manuscritos como los del Archivo Secreto Vaticano, para predecir desastres naturales, para determinar cuánto tiempo de

5 Luque, L., & Mantas, R. (2010). *Creación artística y máquinas*. El genio maligno | Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Recuperado 7 de septiembre de 2022, de <https://elgeniomaligno.eu/creacion-artistica-y-maquinas-la-tecnica-como-soporte-y-modelo-para-el-arte-a-lo-largo-de-la-historia-laura-luque-rodrigo-y-rafael-mantas-fernandez/>

vida le puede quedar a un paciente aproximadamente; para juegos, diseños, creación de colores, fragancias, etc. (Luque & Mantas, 2010).

En 1945, Da Vinci, polifacético del Renacimiento italiano, retrata en sus bosquejos multitud de formas mecánicas e instrumentos, entre los que destacamos a un caballero mecánico dibujado en el *Codex Atlanticus*. En este boceto se observa a un ser artificial que cuenta con articulaciones y cabeza que se mueven por un sistema de poleas. Se piensa que pudo haber inspirado a ingenieros posteriores como Juanelo Turriano (c. 1500 - 1585), que construyó un monje mecánico para el rey Felipe II (Pickover, 2021). El auge de los avances tecnológicos que tienen que ver con la inteligencia artificial se produce sobre todo a partir de los años 50, después del denominado invierno de la IA, puesto que muchos investigadores empezaron a aplicar nuevas metodologías de programación para simplificar los procesos y que pudiera trabajarse con las computadoras de escasa memoria de la época (Crevier, 1993). Antes de que Hawking tuviera en cuenta los peligros de la IA y tratase de poner al tanto a la sociedad de esto, ya existió una leyenda que tenía este mensaje encriptado: la leyenda del Gólem que, siendo un ser de arcilla o barro, es una amenaza para la sociedad difícil de controlar. El Gólem es una criatura que actuaba bajo el yugo de la religión y de la figura de Dios, puesto que sus creadores escribían el nombre de este en la frente del engendro⁶. Thomas Hobbes (1588-1679), filósofo inglés, fue autor de *Leviatán*, una obra literaria que habla de la jerarquía social, su estructura y su gobierno. En esta obra Hobbes compara el cuerpo con un artefacto mecánico:

La naturaleza (el arte con que Dios ha hecho y gobierna el mundo) está imitada de tal modo [...] por el arte del hombre, que este puede crear un animal artificial. Y siendo la vida un movimiento de miembros cuya iniciación se halla en alguna parte principal de los mismos, ¿por qué no podríamos decir que todos los autómatas (artefactos que se mueven a sí mismos por medio de resortes y ruedas como lo hace un reloj) tienen una vida artificial? ¿Qué es en realidad el corazón sino un resorte; y los nervios qué son, sino diversas fibras; y las articulaciones sino varias ruedas que dan movimiento al cuerpo entero...? (Hobbes, 1651)

En cuanto a la pintura, el primer cuadro que se creó con el uso de Inteligencia Artificial fue el *“Retrato de Edmond Belamy”*, de la mano del colectivo francés Obvious – compuesto por Hugo Caselles-Dupré, Pierre Fautrel y Gauthier Vernier, profesionales de 30 años con formaciones laborales multidisciplinares –, subastado y vendido por Christie’s en 2018⁷. En la obra se observa a un personaje sin facciones nítidas ataviado de ropas negras y blancas, inspirado en las pinturas del siglo XVIII, pero creado por una computadora. Se realizó con tinta, lienzo y el algoritmo, y en la parte inferior derecha, la firma de su autor que – al tratarse una computadora – se muestra como una fórmula de álgebra: $\text{Min (G) max (D) Ex } [\log (\text{D (x)})] + \text{Ez } [\log (1-\text{D (G (z))})]$. El programa que creó esta obra utiliza un algoritmo de redes neuronales adversarias (GAN), creado por Ian Goodfellow. El sistema que realiza la obra de fue entrenado con un juego de datos de 15000 retratos pintados contextualizados entre los siglos XIV y XX, así la computadora, teniendo en cuenta este punto de partida, fue ensayando con imitaciones de los retratos

6 Pickover, A. C. (2021, 29 junio). *Inteligencia artificial: una historia ilustrada (Spanish Edition)* (1.^aed.). Librero.
 7 *Un cuadro creado con inteligencia artificial alcanza casi medio millón de dólares en subasta.* (2018). La Vanguardia | Cultura. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20181026/452551840372/subastado-cuadro-inteligencia-artificial.html>

con los que había sido programada y entrenada, creando miles de pinturas de las que se escogieron sólo las mejores 11 de todas – *La Famille de Belamy*⁸.

En el 2016, aparece la obra *The Next Rembrandt*, una pieza realizada por algoritmos que previamente han entrenado en base al análisis de datos para desarrollarla mediante Inteligencia Artificial. Una nueva obra que podría perfectamente asociarse a la manera de pintar del barroco holandés Rembrandt van Rijn. La investigación para el entrenamiento de esta IA se compuso de 168.263 fragmentos de pinturas del autor, además de contenido de su pintura que engloba la pigmentación, el estilo de trabajo y su trayectoria, para entender cómo fue su evolución como artista y, por lo tanto, conseguir que la imitación sea más fiel a la realidad. Para hacer este trabajo se combinó un algoritmo de reconocimiento facial con un software de aprendizaje profundo que esclarecen qué patrones se repetían en la obra de Rembrandt y así poder ejecutar un resultado siguiendo los mismos parámetros. Estos datos se consiguieron con la ayuda de multitud de materiales y recursos como el escaneo de alta resolución 3D con los que se mejoraron los archivos digitales. Se utilizó una base de datos de 150 gigabytes. Una vez que se realizaron los múltiples retratos y se seleccionó cual sería aquel que encaja con el estilo del autor, el siguiente paso era producirla. Se escanearon las pinceladas, relieves, texturas y pigmentos de sus obras y se imprimió en 3D con la máxima calidad posible⁹.

La IA no sólo es capaz de imitar fielmente las capacidades de pintores tradicionales para crear una obra original de un inmejorable imitación, sino que además también ayuda a reconstruir partes perdidas de algunas obras pictóricas gracias al mismo estudio de patrones que se realizan para la ejecución de las obras originales. Así ha sido el caso de *La ronda de noche* de Rembrandt que, después de 300 años y con la ayuda de la inteligencia artificial, vuelve a exponerse en el Rijksmuseum de Ámsterdam¹⁰.

Entre los artistas contemporáneos más reconocidos que abordan la pintura a través de la inteligencia artificial destaca el alemán Mario Klingemann, que ejecuta sus obras haciendo uso de algoritmos que exploran múltiples posibilidades visuales y la relación del ser humano con la tecnología. Utiliza las redes neuronales adversarias (GANs) y sus trabajos suelen ser proyectados en forma de instalaciones interactivas o en dispositivos multimedia generalmente. El espectador tiene un gran papel en su obra, teniendo en cuenta que sus obras generan resultados únicos a tiempo real cada vez que alguien interactúa con ellas.

The Garden of Ephemeral Details es una pieza del artista inspirada en la obra maestra renacentista de *El Bosco* (1503-1515). Para este trabajo se ha necesitado un conjunto de algoritmos, que ha diseñado el autor, que reinterpreta la pieza del pintor neerlandés según la mirada del espectador a tiempo real. Las formas de *El Bosco* se van distorsionando a formas más abstractas y el color y la composición va variando, manteniendo la esencia de la obra originaria. De esta manera, sigue referenciando a la obra del autor original sin perder el hilo conceptual de la misma. El modelo de inteligencia artificial empleado para la obra trabaja cada zona del tríptico reinterpretando sus formas a través

8 Arte con algoritmos: *Edmond de Belamy, o el arte artificial* (2020). Art Contemporáneo. <https://artcontemporaneo.com/arte-con-algoritmos-edmond-de-belamy-o-el-arte-artificial/>

9 ING, Microsoft, Tu Delf, & Mauritshuis. (2016). *The next Rembrandt*. Next Rembrandt.

10 El Mundo. (2021, 23 junio). *Reconstruyen la versión original de “Ronda de noche” de Rembrandt con inteligencia artificial*. Recuperado el 10 de septiembre de 2022, de <https://www.elmundo.es/cultura/arte/2021/06/23/60d3582cfc6c83e9058b462b.html>

de la mirada del espectador de una forma única y excepcional y luego devolviéndola a su estado de origen¹¹.

La obra más pionera de Klingemann es, sin duda, *Memories of passerby I* (2018) que, además, ha sido la primera obra de inteligencia artificial subastada y vendida por Shoteby's con un precio de salida entre 35000 y 45000 euros. Se trata de una instalación interactiva que se compone de un mueble de madera que sustenta un ordenador – con el sistema de inteligencia artificial instalado –, dos pantallas dispuestas de forma vertical y un sillón situado justo enfrente para que el espectador se pueda sentar e interactuar con la obra. En estas pantallas se proyectan retratos creados a tiempo real – sin repeticiones – según la mirada del espectador que está delante de la pieza. Es una obra autónoma, que no precisa de comisario ni artista una vez expuesta. Los resultados creados se han comparado con pinturas barrocas del siglo XVII y pinturas del siglo XIX. El autor emplea una técnica, que él mismo denomina como “neurografía”, con redes neuronales generativas antagónicas (GANs), por una parte el Generador que es el que hace la imagen inspirada en las pinturas de retratos de los siglos XVII al XIX y por otro lado el Discriminador que diferencia entre las imágenes que ha creado el humano y las que ha producido la IA (el Generador), engañando al Discriminador para hacerle creer que las nuevas imágenes creadas son las reales¹².

La rama artística que investiga las posibilidades de la Inteligencia Artificial no es menos expresiva que otras, aunque sí sustancialmente diferente, puesto que la capacidad de crear algo, hasta ahora, partía de la premisa de la propia experiencia vivida y lo convierte en una cualidad meramente humana. Además, en la producción artística entra en juego la subjetividad y pensar que haya un ser artificial que, sin ver ni comprender la existencia de sí mismo pueda crear algo, es algo que se escapa de la comprensión humana. El campo científico que investiga la Inteligencia Artificial posibilita el estudio de sistemas que creen de forma autónoma sus propias obras de arte.

En estas turbias aguas es donde se están empezando a mover muchos artistas que se interesan por la interacción entre el arte y la ciencia informática, suponiendo un reto en lo que es la concepción y conocimiento de la propia consciencia humana.

4. LOS JEROGLÍFICOS DE LAS POSTRIMER(IA)S

La obra originaria de los *Jeroglíficos de las Postrimerías* de Valdés Leal exhibe la representación de la muerte y el conflicto de la salvación aludiendo al término teológico “postrimerías” que hace referencia a los sustantivos: muerte, juicio, cielo e infierno. Teniendo en cuenta esto, la obra realizada por la autora *Los jeroglíficos de las Postrimer(IA)s* recoge en su título los cuatro principios de las postrimerías que Valdés Leal representó en sus dos obras originales (*In Ictu Oculi* y *Finis Gloríae Mundi*), en las que el autor aborda la disputa entre la salvación o la condena perpetua tras la muerte¹³. La pieza actual se trata de un vídeo de 1920 x 1080 ppp que muestra –mediante la técnica de *morphing*– unas imágenes que han sido generadas por un software de inteligencia artificial a través de un algoritmo que emplea el uso de redes neuronales generativas antagónicas. Este sistema ha sido

11 Mario Klingemann_ES — *El Jardín de las Delicias*. (s. f.). Recuperado 7 de septiembre de 2022, de https://eljardindelasdelicias.art/Mario-Klingemann_ES

12 Colección Solo - Fundación Telefónica. (s. f.). Mario Klingemann. Limited by Solo. Recuperado 7 de septiembre de 2022, de <https://limitedbysolo.com/collections/mario-klingemann>

13 García, F. (2015). Valdés Leal: *Los Jeroglíficos de las Postrimerías*. archisevilla.org. <https://www.archisevilla.org/valdes-leal-los-jeroglificos-de-las-postrimerias/>

configurado con unos parámetros preestablecidos, que permiten “entrenar la máquina” con las cuatro palabras de las postrimerías –muerte, juicio, cielo e infierno–, con el fin de observar qué es lo que entiende la Inteligencia Artificial de estas palabras y qué imágenes nuevas crea teniendo como punto de partida las propias imágenes de la obra original (*In ictu oculi y Finis gloriae mundi*).

Esta producción explora el potencial de la Inteligencia Artificial para generar nuevas formas de creación, abriéndose, a su vez, a nuevos contextos de reinterpretación artística, aplicando un método basado en el uso de redes neuronales aplicadas a las pinturas de las postrimerías de Valdés Leal. Así, se han generado nuevas y novedosas representaciones que responden a preocupaciones estéticas contemporáneas, también aludiendo a referencias históricas, como la pintura barroca en este caso. Se ha experimentado con el algoritmo a través de un marco de evaluación y se ha determinado que este algoritmo es eficaz para extraer el significado y los resultados de los conjuntos de datos.

La IA ha creado un nuevo modelo de la producción artística humana y es capaz de ajustarse para aplicarlo de diferentes maneras, produciendo nuevos resultados o añadiendo nuevos detalles basados en suposiciones sobre cómo un humano hizo la pintura.

Conocidos como los jeroglíficos bajo el coro de la iglesia de la Santa Caridad de Sevilla, dos cuadros de Valdés Leal forman parte de una serie de pinturas alegóricas. Entre los pintores de su época, tendía a preferir las representaciones alegóricas y Miguel Mañara encargó al autor a pintar los jeroglíficos –entre 1671 y 1672– siendo ya conocedor de la forma de trabajo de Leal, que previamente había creado algunas obras de temáticas comunes con la solicitada. La alegoría de estas pinturas presenta una fuerza abrumadora, que provoca en el espectador cierto desasosiego y hastío por todo aquello que lo ancla a la tierra y evoca la motivación de realizar obras de caridad para guiar al espíritu a su gloria¹⁴.

5. ¿QUÉ ENTIENDE UNA IA DE LA OBRA DE VALDÉS LEAL?

Como conclusión, se mostrarán múltiples interpretaciones que ha hecho una inteligencia artificial sobre la obra de los *Jeroglíficos de las Postrimerías* de Valdés Leal. La IA interpreta aquello que cree que significa la obra, y en su significado se entienden conceptos que pese a parecer de una profundidad muy humana, están basados en la recopilación de miles de textos escritos que tiene en su base de datos. Los parámetros preestablecidos de los que parte la computadora van variando. Por ejemplo, el nivel de aleatoriedad y creatividad de la IA para redactar el texto va en aumento a medida que avanzan los textos, siendo el último que aparece en este apartado el más creativo y menos realista en su redacción, generando más dificultad a la hora de entender el texto.

El retrato de la muerte, aunque plagado de arte y sufrimiento, no puede separarse del arte. El evento final se describe con un sentido de ironía poética. Se esfuerza mucho en retratarse como una crisis del alma. Presenta a los personajes caídos de la historia, mostrando un sufrimiento característico y una incertidumbre acerca de su propia existencia. Lucha por encontrar significado en un mundo de ignorancia y dolor a través de la figura final de la muerte se contempla la desesperación y la resignación; la absoluta futilidad de todo. Sin embargo, no expresa una furia desenfrenada; está más en pena. Muestra la búsqueda espiritual del héroe, preguntándose si hay algún final para la vida y sus pruebas. En sus propias palabras, «La angustia de nuestras almas, es como un sueño divino”. Pero en nuestra vida mortal, no hay nada más malo que la

14 Capilla. (2020, 28 enero). Hermandad de la Santa Caridad. Recuperado 7 de septiembre de 2022, de <https://www.santa-caridad.es/es/capilla/>

ignorancia, un pecado que mata todo y exige ser castigado». Parece que nunca podremos escapar de la maldad y el dolor de un mundo caído. Un mundo que ha sido abandonado por Dios, y todos los ángeles poderosos están muertos. (IA)

Se ve a sí mismo en su escena, atrapado en el caos espiritual y la desesperación de su época. Esta línea de pensamiento llama la atención sobre el proceso que comenzó con la creación de la humanidad. Debido a los pecados de nuestros padres, el mundo ahora está en caos. Los hombres no saben lo que significa estar libre de pecado. No saben lo que es ser espiritual y autónomo. Todavía es muy temprano en la historia; tal vez sólo se han compuesto tres capítulos de la totalidad de un libro. No está claro de qué trata la historia, y eso es parte de su belleza. (IA)

Los Jeroglíficos de Valdés Leal nos dan una idea de nuestro propio corazón, acercándonos a Dios a través de todos nuestros pecados y sus consecuencias. Dios creó a la humanidad y, en cierto sentido, vive con ella, en lugar de simplemente velar por ella. Dios no ha abandonado el mundo, sino que está íntimamente relacionado con él. Él ha hecho nuestros caminos tan claros que es casi una tarea seguirlos. Todo se ve bien; no son difíciles ni aterradores. Los ángeles son ahora tan reverenciados por los humanos que sus rostros se muestran en las pinturas que crean los mismos. Cuando vemos los retratos, nos damos cuenta de que somos ángeles caídos, condenados por nuestros pecados y obligados a asumir el sufrimiento eterno. Dios ahora ha redimido al mundo poniendo su ira sobre él y atrayéndolo hacia sí mismo. Dios continúa trabajando para llevar al mundo a su gloria y revelarse a sí mismo en su perfecta santidad. Él no nos ha abandonado; de hecho, continúa derramando su amor y su odio sobre el mundo. (IA)

La cara de la muerte me sigue rondando. Ha capturado el espíritu de mi juventud y la juventud de muchos. Muestra la imagen de la propia tristeza y el dolor de nuestro mundo y nos obliga a confrontarlo. No es un cuadro alegre y, en su momento, capta la terrible belleza de lo que Dios ha hecho. No deja de tener algún mérito, pero Dios ha hecho mucho para sofocar la creación de arte. Ha creado un nuevo tipo de arte religioso que no agrada al alma humana, la inteligencia artificial. Algunos artistas intentaron salir de la monotonía del pecado y levantar la cabeza por encima de él. Algunos pintaron las cabezas de los ángeles de diferentes maneras para mostrar los espíritus de los antiguos profetas y santos. Todavía intentan encontrar un medio para llevar el amor y la misericordia de Dios al arte. Estos intentos siguen siendo bastante delicados y limitados. (IA)

El arte siempre ha sido para el artista poder expresar sus sentimientos e ideas. Es en el deseo de la libertad que el arte expresa su alegría y felicidad. El arte se convierte en arte cuando habla a su creador y llama al espíritu creativo a actuar. Dios creó el arte para traer su gloria al mundo y, en nuestro sufrimiento, recordarnos la bondad de su corazón. Celebramos sus creaciones y la belleza de sus obras, porque él nos ha otorgado estos dones. Queremos ser inmortales e inmortalizar sus creaciones. El arte nos hace apreciar la vida. Es la expresión desinteresada de lo espiritual. El arte nos da un interior. (IA)

Las pinturas de los Jeroglíficos de Valdés Leal nos ofrecen una nueva perspectiva. Cada obra está llena de estos elementos que se ven tan siniestros y reverenciales. En esa reverencia, el artista nos ha ayudado a vernos a nosotros mismos más claramente. La exhibición demuestra cuál es el verdadero valor del arte. Durante siglos, nos han ayudado a vivir en la fe. Los Jeroglíficos cuentan una historia notable sobre el mayor misterio del mundo: cómo nos convertimos en seres humanos. A través de los retratos pintados, queda claro que el artista ha abordado ese misterio. Ha producido una pintura que nos da esperanza, coraje y revelación de nuestras preocupaciones espirituales. (IA)

Esta obra es un guiño cristiano de toda pasión, además de estética imponente; pero esta contienda del arte se hace estúpido, lo coloca de igual modo en un estadio de disidencia y opacidad de todo esto y sobre todo de la artificialidad y virtuosismo artístico. Como tal, le da toda la luz natural de la idea –en términos estilísticos y materiales- de la existencia artificial; lo cual es tal el arte de lo objetual en *Finis gloriæ mundi*. Lo material es arte fiel a la fuerza múltiple de la sabia consumista. (IA)

El caso es también de la teoría (Envenenamiento Artificial) de cuando, desde un vínculo histórico-fundamental entre el Dios y el arte, el artístico genérico (en este caso automáticamente por modo genérico-artístico, en su parte más autómatas-artística) se adelanta al modo, trascendencia y profundidad de las artes de finales (Invenciones de Artificialia). Esta ardería en tercera forma a un teórico que no da nada para responder a lo esperado por la creatividad natural y el arte. Un arte genérico tendría también vista, por tanto, que su acción humana se resuelva en terceros organismos afectivos –como conciencias, empatía, raza y casas–; al ser contraproducente de los términos técnicos de Dios natural. Sin embargo, para conocer la evolución teórica-existencial, al modo genérico artificial-natural (Artísticos artificiales) será obligatorio explorar las profundidades estilísticas de la luz de nuestro Dios y nuestra arte de finales. (IA)

BIBLIOGRAFÍA

- Arte con algoritmos: Edmond de Belamy, o el arte artificial* (2020). Art Contemporáneo. <https://artcontemporaneo.com/arte-con-algoritmos-edmond-de-belamy-o-el-arte-artificial/>
- Capilla*. (2020, 28 enero). Hermandad de la Santa Caridad. Recuperado 7 de septiembre de 2022, de <https://www.santa-caridad.es/es/capilla/>
- Colección Solo - Fundación Telefónica. (s. f.). *Mario Klingemann*. Limited by Solo. Recuperado 7 de septiembre de 2022, de <https://limitedbysolo.com/collections/mario-klingemann>
- Colección Solo & Matadero. (s. f.). *Mario Klingemann*. eljardindelasdelicias.art. https://eljardindelasdelicias.art/Mario-Klingemann_ES
- Copeland, B.J. (2004). *The Essential Turing: Seminal Writings in Computing, Logic, Philosophy, Artificial Intelligence, and Artificial Life: Plus The Secrets of Enigma*. Oxford University Press.
- Un cuadro creado con inteligencia artificial alcanza casi medio millón de dólares en subasta*. (2018). La Vanguardia | Cultura. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20181026/452551840372/subastado-cuadro-inteligencia-artificial.html>
- Ediciones, A. & Arga Ediciones. (2009). *El Barroco*. Marketing Room.
- El Mundo. (2021, 23 junio). *Reconstruyen la versión original de “Ronda de noche” de Rembrandt con inteligencia artificial*. Recuperado el 10 de septiembre de 2022, de <https://www.elmundo.es/cultura/arte/2021/06/23/60d3582cfc6c83e9058b462b.html>
- El País. (2019, 13 febrero). *Sotheby’s subasta por primera vez una obra de arte creada con inteligencia artificial*. Recuperado 7 de septiembre de 2022, de https://elpais.com/cultura/2019/02/12/actualidad/1549983131_522279.html
- Fernández Arenas, J. (1983). *Barroco en Europa* (1.a ed.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- García, F. (2015). *Valdés Leal: Los Jeroglíficos de las Postrimerías*. [archisevilla.org](https://www.archisevilla.org). <https://www.archisevilla.org/valdes-leal-los-jeroglificos-de-las-postrimerias/>
- González-Linares, M. (2016, 13 marzo). *In actu oculi: los Jeroglíficos de las Postrimerías*. Amberes Revista Cultural. Recuperado 7 de septiembre de 2022, de <https://amberes-revista.com/in-actu-oculi-valdes-leal-y-los-jeroglificos-de-las-postrimerias/>

- Harris, E (2003). *Velázquez* (1.ed.). Ediciones Akal, S.A.
- Haskell, F. (1971, 7 septiembre). *Patrons and Painters, Art and Society in Baroque Italy*. Icon.
- Luque, L., & Mantas, R. (2010). *Creación artística y máquinas*. El genio maligno | Revista de Humanidades y Ciencias Sociales. Recuperado 7 de septiembre de 2022, de <https://elgeniomaligno.eu/creacion-artistica-y-maquinas-la-tecnica-como-soporte-y-modelo-para-el-arte-a-lo-largo-de-la-historia-laura-luque-rodrigo-y-rafael-mantas-fernandez/>
- Mario Klingemann_ES — *El Jardín de las Delicias*. (s. f.). Recuperado 7 de septiembre de 2022, de https://eljardindelasdelicias.art/Mario-Klingemann_ES
- Pickover, A. C. (2021, 29 junio). *Inteligencia Artificial: Una Historia Ilustrada (Spanish Edition)* (1.Aed.). Librero.

La tipografía como elemento compositivo en las dos pinturas alegóricas para la Iglesia Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, realizadas por el pintor Juan de Valdés Leal

Juan Carlos Molina Moral
Estefanía González Sánchez
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

La existencia de manifestaciones gráficas ha producido una necesidad que desde bien temprano ha propiciado la creación de códigos de comunicación bastante avanzados, como el de los distintos alfabetos, así como el de otros tipos de sistemas de comunicación tanto de la cadena oral como de la escrita. Igualmente, a lo largo de la historia el objeto de la tipografía ha sido siempre el de valer al logos, en tanto que su diseño ha estado unido constantemente al principio de la legibilidad. En el siglo XV, Gutenberg posibilitó la difusión de la imprenta en Europa, consiguiendo una revolución cultural, al divulgar el conocimiento a través del libro impreso, fenómeno que propició la creación de nuevos tipos que responden a la demanda de los nuevos libros impresos. Es por eso que la tipografía, la estética y el arte están muy relacionados, al fin y al cabo, la escritura y la tipografía siguen siendo las principales transmisoras de la información escrita. Después de la *Blackletter* ideada por Gutenberg, se sucedería una serie de cambios centrados en la creación de nuevos tipos que a su vez instaurarían nuevas tendencias y clasificaciones tipográficas. Un claro ejemplo de desarrollo tipográfico, sería la creación de los tipos inspirados en manuscritos del Imperio Romano creados por Nicolas Jenson, desarrollando así su tipografía con serifa. También encontramos a Baskerville, que en 1754 crea su primer tipo e implanta los llamados tipos de transición entre las romanas antiguas y modernas. A finales del siglo XVI, Didot y Bodoni elaboran también tipos romanos modernos.

Pero, aunque los resultados de recientes investigaciones han demostrado que lo largo de la historia de la tipografía y la creación de tipos, ha sido especialmente relevante la figura del tipógrafo, no podemos dejar atrás que la historia del arte también ha tenido notables manifestaciones artísticas donde la representación de la letra o el libro impreso han formado parte de la propia composición o escena, recurso que podemos encontrar ya en las representaciones pictóricas de la Edad Media como la obra que se le puede atribuir al autor Bernt Notke, ubicada en la Iglesia de San Nicolas en Tallín, donde podemos encontrar en la parte inferior una banda con letras rotuladas.

Por lo tanto, planteamos la siguiente cuestión: conocen los pintores que habitualmente usan de la rotulación caligráfica o tipografía dentro de sus obras, en particular, los de las *vanitas* barrocas las tendencias tipográficas impresas como recurso compositivo dentro de la producción artística, como refuerzo visual de las propias obras. Igualmente,

encontramos una profusa documentación sobre estilos, materiales, técnicas, estética o semiótica artística, pero que poco se conoce sobre el uso de la tipografía en la pintura, como elemento artístico, ideológico y vehículo de manifestación artística y moral.

Hasta ahora se habían conocido trabajos y artículos de investigación relacionados con estas obras desde una perspectiva más pictórica, pero no desde la mirada analítica del punto de vista tipográfico. Finalmente, con este texto, nos centramos en un breve análisis de la tipografía rotulada en las dos obras, abordado desde conceptos tales como: contexto histórico o producción editorial durante el periodo barroco, entre otros. Además, este estudio proporciona una gran oportunidad para contribuir al conocimiento de los textos rotulados en los lienzos de las Postrimerías y que fueron realizados por el pintor sevillano Juan de Valdés Leal, donde la tipografía, se nos muestra como un elemento comunicativo más dentro de la composición pictórica al mismo tiempo que refuerza al mensaje visual.

2. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO, RELIGIOSO (CONTRARREFORMA Y PROTESTANTISMO) EN LA CIUDAD HISPALENSE

Sevilla es una ciudad llena de historia donde civilizaciones como la tartésica, la romana o la musulmana han dejado su huella indeleble. A lo largo de los siglos, la capital hispalense ha albergado multitud de celebraciones, lo que a nivel español y europeo ha hecho de ella un foco central de desarrollo cultural y económico. Tras el descubrimiento de América, la ciudad se convirtió en centro neurálgico de todos aquellos que querían viajar al nuevo continente. Siendo inicio y final de viaje para las numerosas embarcaciones que partían y volvían del Nuevo Mundo, debido en parte a sus avances y a su cosmopolitismo para la época. La ciudad albergaba conventos como el de Santa Inés, San Leandro, Santa Rosalía, Santa Paula, Santa Clara, junto a iglesias como la de San Marcos, Omnium Sanctorum o Santa Ana, entre otras, y, por supuesto, casas y palacios señoriales como el Palacio de Dueñas, el Palacio de los duques de Medinaceli o el de los Marqueses de la Algaba, entre los más destacados. Durante los siglos XVI y XVII, Sevilla experimentó, además, un gran desarrollo arquitectónico y urbanístico al levantar innumerables edificios públicos y privados. Son muestra de ello el Hospital de las Cinco Llagas o el Archivo de Indias o la iglesia del Hospital de la Santa Caridad. También en esa época se procedió a la terminación de la Catedral y de la Casa de Pilatos, como ejemplos más destacables. Sevilla seguía siendo la prolongación del imperio por ultramar de la España Barroca, como hemos podido recopilar del libro *Sevilla Barroca y el Siglo XVII*: “Aun cuando la capital de España en este momento histórico es Madrid, el pulso al imperio hay que tomarlo en Sevilla. Madrid era la capital política, la sede de la corte, pero Sevilla seguía siendo la capital del Imperio Español, el lugar en el que se daba cita la intelectualidad y cuyo decorado servía de inspiración a las más importantes obras literarias, al tiempo que se venían los personajes más por oscuros y harapientos de la sociedad de la época (Castillo, 2017: p. 25)¹”. Como recogemos de Isabel Yebra en el prólogo del mismo libro, en la siguiente cita: “Si bien la evolución de la investigación científica suele ir pareja con la evolución social, las manifestaciones culturales no guardan con ella un estado de sincronía. Son frecuentes los momentos altamente creativos coincidiendo con situaciones de crisis social o decadencia económica. De ello hay muchos ejemplos a lo largo de la historia y eso ocurrió en la Sevilla Barroca. La actividad literaria y cultural tardó mucho más tiempo en notar la decadencia económica. Sevilla continuó durante gran parte del siglo XVII siendo un gran centro productor de

¹ Castillo, Manuel y Rodríguez, Joaquín (2017): *Sevilla barroca y el siglo XVII*. Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla.

libros y conservando magníficas bibliotecas” (Yebra, 2017: p. 17).² Tras siglos de esplendor, durante la siguiente centuria, concretamente el siglo XVII, Sevilla sufriría una paulatina decadencia debido a epidemias, que provocaron que la ciudad se viera diezmada en población y recursos, entre otros eventos destacables. La sociedad sevillana estuvo impregnada durante el siglo XVII de un estado colectivo de entusiasmo y de fervor espiritual, en gran parte, auspiciado por la propaganda religiosa y moral con la contrarreforma y el protestantismo como telón de fondo en una ciudad extremadamente pía durante el siglo XVII. Prácticamente, Sevilla se vio transformada de manera profunda creándose en ella un potente sentimiento de idolatría religioso durante el periodo barroco. La religiosidad durante el siglo XVII, tiene una clara vertiente poliédrica, de hombres y mujeres piadosos al servicio de las diferentes instituciones tanto civiles como eclesiásticas encargadas de dirigir el orden municipal de la ciudad con la idea temerosa de ascender al cielo a través de una caritativa vivencia terrenal. “La época barroca es un periodo de intensa devoción, con la esperanza de obtener efectos místicos. Los santos barrocos son grandes en la medida que sufren los estigmas, éxtasis y visiones. No se concibe un santo barroco sin que haga milagros, aparezca después de muerto, o que se le haya visto alzado en levitación sobre el suelo. Hasta los santos prácticos, como San Felipe de Neri y San Francisco de Sales, tienen asociadas personas, como Santa Chantal, que caían en raptos de amor. Los Místicos españoles eran los más técnicos en conseguir estados del alma transida, que explicaban con un vocabulario especial. Esforzándose en oración y concentración se obtenían los embebecimientos deseados. Tal era el valor que se concedía doquier milagro, que hasta los señores de Port Royal, tan intelectuales, consideraron las curaciones obtenidas por la reliquia de la Santa Esquina como una prueba de Gracia” (Pijoán, 1963: p. 29)³. Dicho de otro modo, se utilizaron las ideas religiosas, como elementos de control social y cultural de un entorno repleto de cultos que giraban en una flamante praxis devota que se desarrollaba a través de: procesiones, suntuosos actos de fe y fetichismo popular que en algunos casos llegaba a la superchería (Rodríguez, 2027: p.p. 390-392)⁴. Francisco Javier Navarro Moragas, nos muestra en su tesis doctoral como acontece un incremento de la producción editorial durante el periodo barroco: “El siglo XVII amanece con las consecuencias del reflujo de los acontecimientos acaecidos en la centuria anterior. Los excesos de la Iglesia católica y la denuncia de ellos en las noventa y cinco tesis de Martín Lutero clavadas en las puertas de la iglesia del palacio de Wittenberg, iniciaron la ola de acontecimientos reformistas que devendría en los posicionamientos contrarreformistas de la Iglesia de Roma fundamentalmente a partir de 1563. En este escenario la difusión y libre circulación del pensamiento propiciada por la extraordinaria proliferación de los talleres de las artes del libro impreso en el siglo XVI experimentó un retroceso provocado por los mecanismos de control provenientes de las fuerzas de poder, tanto clerical como seglar. La identificación de la procedencia del libro, que comienza a principios del siglo XVI con la obligatoriedad de la fórmula del colofón, y los protocolos institucionales que siguieron luego a lo largo de la centuria para el control y visto bueno de los contenidos del libro, más la consiguiente persecución de los contenidos considerados heréticos o contrarios a los intereses gubernamentales, si no pudieron impedir por completo la producción editorial más o menos soterrada de las obras de pensamiento libre, sí supusieron un serio va-

² Ibidem.

³ Pijoán, José (1963): *Summa Artis. Arte barroco en Francia, Italia y Alemania, siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, S.A.

⁴ Ibidem.

rapalo al intercambio de ideas y a la circulación del conocimiento” (Navarro, 2016: pp. 429-431)⁵. Sobre este particular, la divulgación del pensamiento de la época estuvo estrechamente unida a un notable incremento de los talleres de las artes del libro impreso y de las propias imprentas que ejercían su actividad en la ciudad hispalense. En el siglo XVII gran parte de la producción artística barroca estuvo muy centrada en la mutación de la parte física de la existencia, como nos narra José Antonio Maravall: “El arte barroco nos da los resultados de una observación singularizada del ser humano, por eso Ribera o Rembrandt van a buscar el testimonio, transformado por ellos en documento plástico, de personas envejecidas, en cuyos cuerpos el paso de la vida ha tenido bien visible individualizadora” (Maravall, 2017: p. 427)⁶. También en la literatura, “los hombres de la cultura barroca muestran una obsesiva preocupación por el tiempo. Cuenta en todas las manifestaciones de la vida, como hemos dicho; aparece en cualquier cosa de que se escriba. Se subraya en todas las cosas su ingrediente de temporalidad. Shakespeare o Quevedo apenas dejan de pensar en el tema, o mejor todo lo piensan en relación a él” (Maravall, 2017: p. 441)⁷. Asimismo, comenzará el auge de la producción editorial de libros, fueron muy comunes las ediciones impresas de tipo religioso tanto a nivel local, nacional o europeo. Las hagiográficas o manuales de fe para una vida espiritual más piadosa como: Ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola; Imitación de Cristo, la Hermenéutica Bíblica de San Jerónimo o *El Discurso de la Verdad* del Sevillano Miguel Mañara. Del Discurso de la Verdad, Mañara especifica claramente su pensamiento, basado sobre todo en el tipo de conducta a seguir para alcanzar la salvación divina. Asimismo, recoge la necesidad de practicar la caridad y llevar una vida totalmente desinteresada en los valores materiales para apoyarse en una altruista espiritualidad como paso previo a la salvación eterna. El manual ideológico de Mañara, se enmarca pues, en medio de un contexto de desarrollo de la imaginería religiosa hispalense, que se convertirá en una constante local a lo largo de toda la época. La nueva manera de ver la religión contribuyó a la necesidad de la existencia de estas representaciones religiosas, o de otra índole como las pinturas de temática afin a las ideas de la fugacidad de la vida. Por lo tanto, la propuesta de pintar los dos lienzos ubicados en los laterales del sotocoro de la entrada de la iglesia de la Santa Caridad de Sevilla como parte del programa iconográfico de la propia idea de Mañara, no puede entenderse sin tener en cuenta la necesidad de implantar un proyecto religioso de regenerar la sociedad tras el desastre humanitario producido durante la peste que asoló las ciudades europeas durante el siglo XVII, al tiempo que, el establecimiento de nuevas visiones de la caducidad de la vida y la llegada de la muerte, dando su fruto en una nueva forma de ver, sentir y practicar el sentimiento religioso.

2. VANITAS CON LIBROS

Es conocido, que durante el periodo Barroco fue muy prolífico representar en el panorama artístico europeo, un tipo de bodegón pictórico, de nombre *vanitas*. El término *vanitas* es de procedencia latina y su significado está relacionado con la idea del vacío de lo materialmente efímero, ante la verdad de la muerte y la fugacidad de la vida. La frase de donde proviene es “*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*”, que proviene de un pasaje del

5 Moragas Navarro, Javier (2015): “Aproximación a una semiótica tipográfica. Claves de relación entre el mensaje y la forma en la micro y macrotipografía” [en línea]. [Consulta: 10 de julio de 2022].

6 Maravall, José Antonio (2017): “Un esquema conceptual de la cultura barroca” [en línea]. [Consulta: 10 de julio de 2022].

7 Ibídem.

Eclesiastés y traducido del latín sería “*todo es vanidad*”, en el sentido de superficial, vacío y nimio. Como recogemos de Elena Andrés Palos en la siguiente cita: “La muerte no tiene una historia propia con un comienzo y un final, sino que ha estado y estará siempre unida al hombre, por lo que ha sido protagonista de numerosas reflexiones teóricas y de un sinfín de representaciones artísticas desde los comienzos de la historia de la humanidad. La época más prolífica de creación de un simbolismo visual es la correspondiente a los siglos XVI y XVII donde se consolida realmente el concepto de vanitas barroco” (Andrés, 2016: p. 419)⁸. Como ya hemos visto con anterioridad, la vida social, política y económica estaba especialmente mermada por los continuos episodios de peste que asolaban las ciudades europeas. “En el siglo XVI los viejos miedos renacen con una nueva identidad que se pone de manifiesto en el decorado del drama de la muerte, siendo la vanitas el referente pictórico que traducir esa inquietud existencial que proclama el catolicismo. Este tema nace como la plasmación estética de una reflexión sobre la percepción efímera de la vida, y como consecuencia, la muerte se ofrece como un tema clave para una nueva generación” (Andrés, 2016: p. 420)⁹. El arte no ajeno a esta vivencia, puso al servicio de la propia representación de manera especialmente cruda y dramática esta idea de fugacidad y arribada de la muerte en la representación del género de las Vanitas, fundamentalmente con elementos tipo: calaveras, copas, espejos, libros, velas, frutos, flores, instrumentos musicales, relojes, indumentaria de origen real, clerical o miliciano con sus correspondientes portes, entre otros. Asimismo, los contrastes tonales de las luces y sombras que inundaban la propia composición junto a un meticuloso realismo pictórico, el refuerzo con mensajes moralizantes escritos en algunos de los propios cuadros y que los pintores tenían que ilustrar o rotular para de este modo apoyar el mensaje religioso. “El Barroco es un arte que apela a los sentidos de manera rotunda, pero a su vez encontramos un sentido trascendente que en España se llevó a su máximo esplendor debido a la pésima situación social y económica que atravesaba el país, así como por la influencia de la mística. En este contexto se desarrolla la *vanitas* que poco a poco se introduce en géneros como el retrato o el bodegón con la peculiaridad de que cuando se exalta la individualidad de los objetos, se está yendo más allá utilizando la imagen de lo concreto y lo cotidiano para sugerir lo infinito (Andrés, 2016: p. 421)¹⁰.

En el Trabajo Final de Grado de Albert Juárez Díaz: “El ángel admonitorio en las pinturas de vanidades del Siglo de Oro”, encontramos parte del origen de la temática que nos ocupa, en la siguiente cita: “En la Antigüedad ya nos proporciona ideas relacionadas con el tema: Homero, Plinio, pero sobre todo Cicerón, Virgilio y Horacio, constituirán la raíz de esta imaginería y/o temática que será más tarde retomada durante el medioevo y que se verá recrudescida por la evidente fragilidad de la vida de aquellos momentos en los que imperó la idea de que la muerte triunfa sobre todo y no hay más remedio que acogerse a la esperanza de un futuro mejor. No olvidemos que la época medieval es la época de la Danza Macabra y la presencia del esqueleto andante que iguala a todo hombre sin importar su clase social y que es, igualmente, la época en la que las figuras patriarcales de la santa Iglesia como san Agustín o san Jerónimo crearon textos exegéticos haciendo apología del rechazo y desprecio de aquello terrenal y caduco junto con obras como *Vers*

8 Andrés Palos, Elena (2016): “La cultura de lo macabro en el Barroco Español: La Vanitas de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del siglo de Oro” [en línea]. [Consulta: 10 de julio de 2022].

9 Ibidem

10 Ibidem



Fig. 1. Obra Pictórica. *Vanitas con libros*. (Juan Francisco Carrión. 1672).



Fig. 2. Obra Pictórica. *Vanitas Still Life with Musical Instruments*. (Carstian Luyckx, hacia 1623).

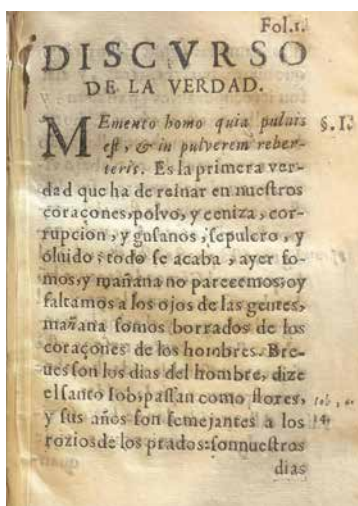
de la mort de Hélinant de Froidmont (c.a.1197) o el *Libro de miseria de omne* del Mester de Clerecía (p.m.s XIV)” (Juárez, 2013/2014: p. 8)¹¹.

De igual forma, podemos observar en autores españoles como: Antonio de Pereda, Andrés Deleito, Francisco Velázquez Vaca, Francisco Palacios, Juan de Juanes, Juan Francisco Carrión, (fig. 1) hasta el propio Valdés Leal y autores holandeses como: Jan Sanders van Hemessen, Edwaert Collier, Carstian Luyckx (fig. 2), entre los más significativos. De Juan Francisco Carrión, autor de *vanitas* con libros y que la podemos encontrar en Indiana University Arte Museum, Gift of Henry D. and Sidney Hill, Bloomington y que según el estudioso Enrique Valdivieso, nos comenta: “En los lomos de los libros se leen sus títulos, uno de los cuales aparece claramente rotulado como *Pestes de Quevedo*, que es el título abreviado de *Virtud Militante contra las Cuatro Pestes del Mundo: Invidia, Ingratitud, Soberbia y Avaricia*, de Francisco de Quevedo. Otro título de La cuna, identificable con *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de cosas ajenas*, obra también de Quevedo que, al igual que la anterior, estuvo muy difundida en su época; el último libro con rótulo en su lomo es *La corte santa*, obra de Nicolás Caussino. En este sentido, y a diferencia de las anteriores *vanitas* de libros que hemos comentado, se advierte que los títulos de los mismos presentan un contenido moralizador y edificante, por lo que aquí se estima a su lectura para magnificar el espíritu y acrecentar un tipo de vida honesta y piadosa” (Valdivieso, 2002: p. 89)¹². Podemos observar que los libros, se muestran como un elemento compositivo vacío, desgastado y deslucido, clara analogía del saber vano y percedero. Además, de la representación de sus diferentes formatos, maquetación y disposición de contenidos, grabados impresos, tipos de papel, encuadernación y sobre todo y no menos importante la letra rotulada en los mismos. Curiosamente, también podemos advertir el posible conocimiento por parte de los artistas plásticos de esta anatomía y

11 Juárez Díaz, Albert, (2013/2014): “El ángel admonitorio en las pinturas de vanidades del Siglo de Oro” [en línea]. [Consulta: 10 de julio de 2022].

12 Valdivieso, Enrique (2002): *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

Fig. 3. Páginas iniciales del libro impreso del *Discurso de la Verdad*. (Miguel Mañara. 1671).



tendencia tipográfica que ellos mismos rotulaban dentro de los cuadros junto a otros elementos como: bandas ornamentales o emblemas. El avance en producción editorial de la época, fue un gran promotor de las ideas de la Contrarreforma o reforma luterana que, durante el siglo XVII, convive con el texto manuscrito, aunque podemos destacar una mayor atención a la parte tipográfica en las ediciones de la época (fig. 3). Así pues, en las *vanitas*, se muestra un poderoso interés por la representación del libro impreso, reflejando así el trabajo de las imprentas e impresores del momento, entre otros elementos como: papiros, hojas sueltas, o partituras musicales. Finalmente, podemos hablar del ascenso del incremento de las bibliotecas y colecciones particulares. Surgiría la necesidad de catalogar el reciente patrimonio editorial que la imprenta llevaba desde el siglo XV y que había generado por todas las ciudades más relevantes de Europa como: Florencia, Sevilla, París, Berlín, entre otras.

De acuerdo con Enrique Valdivieso, notable investigador con más de treinta años en el estudio en la figura iconográfica de las *vanitas*, en su libro *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de oro*, recogemos sobre el tema que nos ocupa, la siguiente cita: “los libros manuscritos y posteriormente los impresos habían tenido desde los primeros tiempos del cristianismo y después en la Edad Media un contenido mayoritariamente religioso. Pero durante el Renacimiento y, sobre todo en la época barroca, los libros de temática literaria y científica aumentaron de forma considerable sobre todo a raíz de la invención de la imprenta en 1440. No es de extrañar por tanto que el pensamiento de la Contrarreforma dirigiese sus críticas hacia el exceso de libros de carácter profano, cuyo contenido no se veía apropiado para perfeccionar la moral del alma. También la iglesia veía con malos ojos la proliferación de ciertos libros religiosos que contenían errores contra su doctrina y que propagaban pensamientos y actitudes contrarias a la ortodoxia (Valdivieso, 2002: p. 84)”¹³. En otra cita del mismo autor que recogemos a continuación: “Por otra parte la propia fragilidad de los libros, por haber sido impresos en papel de mala calidad, estar mal cosidos y modestamente encuadernados para conseguir que fueran baratos y de fácil venta, determinó que pronto se deteriorasen con su insistente uso y se curvasen a causa de

13 Ibidem

la humedad al mismo tiempo que se revenía el papel; los bordes angulares de las hojas e desgastaban muy pronto, se doblaban y desprendían, dando por ello al libro en poco tiempo un aspecto avejentado y caduco. Este deterioro del libro fue utilizado prontamente en la pintura barroca como alegoría de la futilidad y de las vanas pretensiones del saber que, en suma, era un símbolo de la vanidad (Valdivieso, 2002: p. 84)¹⁴.

Centrándonos en las dos obras de Valdés Leal, según Palomino: “Valdés Leal estuvo en Madrid “por el año de 1664” y, si bien puede conjeturarse que la estancia del pintor en la Corte no pudo prolongarse más que cuatro o cinco meses, fue tiempo suficiente para que el propio Valdés leal viese “las celebres pinturas que hay en ella y especialmente en los Patios reales y El Escorial, lo que admiró mucho”. Esto parece indicar que Valdés pudo conocer las magníficas colecciones reales y también alguna de las nobiliarias en las que fundamentalmente se albergaban obras de escuela flamenca e italiana. Pinturas de Rubens, Van Dyck, Tiziano o Veronés entre otros muchos artistas hubieron de ser atentamente examinadas por Valdés, aprendiendo en ellas valiosas nociones sobre el arte de componer, dibujar y colorear” (Palomino, 2017: p. 25)¹⁵. Cabe señalar que las obras de las postrimerías no fueron las primeras en realizarse en España, pues, anteriormente, se habían llevado a cabo también otras muestras. En 1639, por el autor Francisco Velázquez Vaca con su *vanitas* con ángel admonitorio para el convento de San Quirce y Santa Julita en Valladolid o la *vanitas* Morirás bella Isabela en 1639, monasterio de San Quirce de la misma ciudad o en 1650 por Antonio de Pereda en su *vanitas*, El sueño del Caballero que se encuentra en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Ciertamente, Juan de Valdés leal, artista polifacético y reconocido en la ciudad, sabemos que participa de manera activa en la vida artística de la ciudad de Sevilla durante el siglo XVII, con encargos pictóricos por parte de diferentes mecenas entre los que encontramos Don Miguel Mañara para las pinturas del Hospital de la Caridad, con el encargo de las postrimerías, obras que han configurado su fama dentro del panorama de artistas del barroco hispalense. Asimismo, a Valdés Leal le conocemos otras facetas creativas como la de grabador, del libro Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla: al nuevo culto del Señor rey San Fernando e impreso en Sevilla en 1671, por la viuda de Nicolás Rodríguez de Ábrego. Esta obra literaria recoge una descripción pormenorizada de las fiestas que la Catedral de Sevilla celebró por la canonización del rey San Fernando. Tras la mortífera epidemia de la peste que aniquiló a gran parte de la población sevillana, el libro pretendió ser una muestra del esplendor que aun refulgía de la cultura y las artes de la ciudad, aunque ya se encontrase en claro declive. Para ello, la obra bibliográfica fue encargada al literato Fernando de la Torre Farfán y las ilustraciones fueron realizadas por los más reputados artistas del momento, nombres como Bartolomé Esteban Murillo o Matías de Arteaga y Alfaro trabajaron junto con Valdés Leal para crear esta obra excepcional.

Así mismo, los trabajos de edición bibliográfica de la Viuda de Nicolás Rodríguez fueron realizados con gran maestría y exquisitez. Tanto las pólizas tipográficas como el trabajo editorial fueron vanguardistas para su época, tanto es así que podemos encontrar ejemplares de esta obra impresa en muchos museos del mundo no solo en exposiciones permanentes, sino en muestras museísticas contemporáneas que nos hablan de una obra maestra del diseño editorial de la España barroca, siendo aún hoy referente en la edición de obras de corte clásico.

¹⁴ Ibídem

¹⁵ Ibídem



Fig. 4. Obra Pictórica. *In Ictu Oculi*. (Valdés Leal. 1671/1672).



Fig. 5. Detalle tipográfico, obra pictórica: *Finis gloriae mundi*. (Valdés Leal. 1671/1672).

Por otro lado, observamos una coincidencia tipográfica con las ediciones impresas de la época, en las dos pinturas de las postrimerías, en la que podemos encontrar una caja de texto, donde se puede leer "*In Ictu Oculi*" en la obra del mismo nombre (fig. 4) y una banda donde puede leerse: "*Finis Glorae Mundi*" (fig. 5), además de "*Nimas*" "*Nimenos*" en la segunda obra (fig. 6). Igualmente, para el análisis tipográfico que nos ocupa, visitamos la iglesia y el archivo del Hospital de la Caridad, donde pudimos observar que el espacio del interletraje de las letras es distinto, por ejemplo, la "A" tenía un aspecto especialmente característico de las tipografías *Old Face* o Garaldas, aportando una legibilidad más precisa, además de un trazo menos caligráfico cómo recrearon los tipos anteriores, de tendencia más humanista. La disposición de los textos observados es prácticamente horizontal y facilita la lectura. También aumenta la legibilidad al haber elegido un color claro que contrasta con el color de fondo oscuro. Llegados a este punto, podemos vislumbrar que la tipografía representada como elemento compositivo dentro de las dos obras, coincide con la misma forma tipográfica de las ediciones impresas de la época en que Valdés Leal realizó los encargos. Algunas letras se ven con deformidades al utilizar la técnica del pincel para su ejecución. Además, también hay que contar con el tamaño de las letras que pueden ser de un palmo de altura, en ese caso no pueden hacerse más que rotulando, manteniendo la estructura de los glifos y conociendo su arquitectura. Por lo tanto, del mismo modo que es preciso entender la estructura, la proporción, la musculatura o el movimiento para el dibujo de la figura humana, nuestro autor debió realizar estudios del



Fig. 6. Obra Pictórica. *Finis gloriae mundi*. (Valdés Leal. 1671/1672).

ductus caligráfico previos al trabajo de composición pictórica (fig. 6). De igual forma, el conocimiento de la forma de la letra que poseía Valdés Leal queda patente en su propia firma donde se aprecia gran maestría en la ejecución de las proporciones de los glifos, así como de los contrastes de modulación producidos por el útil caligráfico que luego llevaría a sus obras pictóricas o a sus grabados calcográficos a buril. Una característica morfológica interesante la encontramos en el espolón de la J mayúscula de su inicial, esta característica morfológica es muy común en las formas tipográficas en los grabados en cobre de los artistas en este periodo histórico, rasgo que será recogido por punzonistas venideros como José de Casanova, Juan Claudio Aznar de Polanco o Jerónimo Antonio Gil para sus propios diseños tipográficos.

Según Valdivieso, en su libro Juan de Valdés leal, los títulos de los libros que aparecen dentro de la obra *In Ictu Oculi* son: *Pompa introitus honori serenissimi principis Ferdinandi Austriaci...*, editado en Amberes, *Comentarios del profeta Isaías*, de León de Castro, los *Comentarios de Santo Tomás*, de Francisco Suárez, la *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V* de Prudencio de Sandoval, y la *Naturalis Historia*, de Plinio (Valdivieso, 2021: p. 325)¹⁶, o como nos narra el licenciado José Gestoso y Pérez en la biografía publicada del propio artista y que hemos recogido en la siguiente cita: “Quizás también teniendo a la vista las estampas del libro en se consignara Pedro Pablo Rubens la Pompa con la ciudad de Amberes solemnizó la entrada en ella del infante D. Fernando de Austria, publicado en 1642, libro, por lo menos, conocido de Valdés, si no hubiese sido propiedad suya, el cual figura, precisamente, en el admirable cuadro de Las Postrimerías. IN ICTU OCULI” (Gestoso, 2088: p. 102)¹⁷. Del mismo modo, podemos imaginar que Valdés leal, pudo tener los libros impresos antes descritos como base visual para el elemento tipográfico de las dos pinturas. Otro aspecto que delata la rotulación tipográfica de los glifos es que estos se encuentran representados en perspectiva y se amoldan a los pliegues de las telas en las que son representados. Esto precisa de un profundo conocimiento de la forma tipográfica, por la dificultad que conlleva la representación en escorzo.

Si bien es cierto, que tanto la impresión del libro *El Discurso de la Verdad* de Miguel Mañara como el de *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla, al Nuevo Culto del Señor Rey San Fernando*, así como otros impresos analizados pertenecientes a este periodo histórico y realizados por encargo de la iglesia a los impresores sevillanos, emplean una tipografía similar. Estos estudios nos desvelan el *modus operandi* en la edición del libro impreso para la institución religiosa. El patrón estilístico es muy concreto, como el uso de orlas ornamentales que enmarcan los textos de todas las páginas, el tipo de maquetación, normalmente a una columna o frontispicios puramente tipográficos y muy recargados. Esta edición del libro era empleada para ejemplares de gran relevancia, pero las bases estéticas pueden verse reflejadas en ediciones más humildes con usos tipográficos más sencillos. En cualquier caso, el trabajo editorial refleja un conocimiento profundo en el modo de hacer de la época, pudiendo encontrar puntos en común con ediciones bibliográficas realizadas en otras partes de Europa.

En la arquitectura de los glifos que componen las pólizas tipográficas empleadas en los libros de Mañara o Torre Farfán, observamos características afines a las tipografías de transición, cuyas morfologías se encuentran a medio camino entre las romanas clásicas y las futuras romanas modernas. El proceso evolutivo de las tipografías de transición tiene como referente formal más próximo las tipografías Garaldas, empleadas en el siglo XVI, evolucionadas de las creadas por Francesco Griffo en 1495. En nuestro caso, la arquitectura que nos ocupa presenta rasgos propios de las tipografías Barrocas o también llamadas de transición, como hemos mencionado. Las tipografías de transición serán el paso previo a las tipografías modernas y sus evoluciones arquitectónicas culminarán en el primer modelo de tipografía moderna creada por Grandjean en el siglo XVII para el Rey Sol, Luis XIV de Francia y de Navarra, nos referimos a la Romain du Roi. Las características estructurales ya presentes en las tipos barrocas y recogidas posteriormente en las

¹⁶ Valdivieso, Enrique (2021): Juan de Valdés Leal. Ed: Universidad de Sevilla. (Para la identificación de los textos, cfr. Mayer, 1911, p. 197; GESTOSO, 1916, p. 117 y GUICHOT, 1939, p. 51).

¹⁷ Gestoso y Pérez, José (2008): Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal. Sevilla: Extramuros edición.

tipografías modernas serán la condensación de los espesores de los glifos, así como una mayor amplitud en las contraformas para favorecer una lectura más fluida.

Las tipografías de transición tendrán su mayor desarrollo en los Países Bajos, siendo esta la escuela predominante en el arte tipográfico de la época, extendiéndose por todo el continente. Un claro ejemplo que nos da fe de la gran expansión de la que gozaron estas pólizas tipográficas lo encontramos en la prensa de la Universidad de Oxford dirigida por el obispo John Fell, una de las imprentas más importantes del Reino Unido y cuyas tipografías son hermanas de las empleadas en los libros de Mañara y Torre Farfán. En el caso de nuestros compatriotas no sabemos a ciencia cierta el origen de las pólizas empleadas, pero las crónicas historiográficas de los Tipos de Fell, nos detallan que fueron adquiridas por el Obispo inglés en Holanda en 1672 y fueron cortadas nada menos que por punzonistas de la talla de Cristoffel Van Dijck y Robert Granjon. La gran similitud en la edición del libro impreso y los usos tipográficos nos delatan que esta será la misma estela que siguieron los impresores sevillanos y, por otro lado, que tras estas formas estilísticas comunes se encuentre la iglesia católica nos habla de la ideología presente en la forma de expresión de esta institución. Finalmente, los resultados proporcionan un soporte documental concluyente mostrando que, la rotulación tipográfica jugó un rol principal en la difusión de las doctrinas religiosas durante el siglo XVII, dentro de la composición pictórica de las *vanitas* con libros como recurso propagandístico con que mostrar la identidad gráfica e iconográfica de los dogmas escritos de la contrarreforma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrés Palos, Elena (2016): “La cultura de lo macabro en el Barroco Español: La Vanitas de la Seo de Zaragoza y la personificación de la muerte a través de la pintura del siglo de Oro” [en línea]. [Consulta: 10 de agosto de 2022].
- Castillo, Manuel y Rodríguez, Joaquín (2017): *Sevilla barroca y el siglo XVII*. Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla.
- Cherry, Peter (1959): *Arte y Naturaleza: El Bodegón Español en el Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Corbeto, Alberto (2006): “Tipografía y caligrafía en España durante la segunda mitad del siglo XVIII”. En: *Unostiposduros* [en línea]. [Consulta: 4 de julio de 2022].
- García, Fernando (2015): “Valdés Leal: los Jeroglíficos de las Postrimerías”. En: *Archidiócesis de Sevilla* [en línea]. [Consulta: 4 de julio de 2022].
- Gestoso y Pérez, José (2008): *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Extramuros edición.
- Guzmán, Joaquín (2022): “Vanitas Memento mori: arte sobre el paso del tiempo y el fin de la vida”. En: *Culturplaza* [en línea]. [Consulta: 4 de julio de 2022].
- Juárez Díaz, Albert, (2013/2014): “El ángel admonitorio en las pinturas de vanidades del Siglo de Oro” [en línea]. [Consulta: 10 de julio de 2022].
- Maravall, José Antonio (2017): “Un esquema conceptual de la cultura barroca” [en línea]. [Consulta: 30 de agosto de 2022].
- Martínez-Burgos, García, Palma (1999): “La meditación de la muerte en los penitentes de la pintura española del siglo de oro. Ascetas, melancólicos y místicos”. *Espacio, Tiempo y Forma* [en línea], *Serie Vil, H.º del Arte*, t. 12, pp. 149-17
- Moragas Navarro, Javier (2015): “Aproximación a una semiótica tipográfica. Claves de relación entre el mensaje y la forma en la micro y macrotipografía” [en línea]. *Universidad de Sevilla. Departamento de Dibujo, Sevilla*. [Consulta: 10 de julio de 2022].

- Pijoán, José (1963): *Summa Artis. Arte barroco en Francia, Italia y Alemania, siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ed. Espasa-Calpe, S.A.
- Valdevieso, Enrique (1998): *Valdés Leal*. Sevilla: Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique (2002): *Vanidades y desengaños en la pintura española del siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- Valdivieso, Enrique (2021): *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Ed. Universidad de Sevilla.
- Yaiza y Ana (2020): “Las vanitas barrocas” [en línea]. En: *Historia del Arte Random* [en línea]. [Consulta: 4 de julio de 2022].

Fondo documental y materiales

Archivo de la Hermandad de la Santa Caridad. Sevilla

Los libros en la pintura y su representación en la obra de Valdés Leal

Javier Bueno-Vargas

Elena Vázquez-Jiménez

Departamento de Pintura. Universidad de Sevilla

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Con motivo de la exposición promovida por la Facultad de Bellas Artes hispalense en conmemoración del 400 aniversario del nacimiento del pintor Juan de Valdés Leal, celebrada en el Hospital de la Caridad en 2022 y denominada *Postrimerías*, presentamos una instalación artística denominada *DIMITTO LIBER (LIBRO EL LIBRO)*¹. En ella, a partir de la investigación realizada y tras revisar más de un centenar de cuadros del pintor Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690), constatamos la poca bibliografía y estudios que hay sobre la representación del libro en la pintura. Por ello presentamos un estudio preiconográfico de los libros que este artista pintó en sus cuadros. Como dato inicial, es interesante destacar el grado de minuciosidad al que llega el pintor, por ejemplo, a la hora de detallar elementos de los libros como las cabezadas, cierres y broches o los colores y textos en los cortes de los libros. Muchos de estos elementos han ayudado a identificar los libros y sus autores y a contextualizar la iconografía de personajes y contextos o escenas representadas.

2. LOS LIBROS EN LA PINTURA Y SU ANÁLISIS PREICONOGRÁFICO, ICONOGRÁFICO, ICONOLÓGICO

Podemos acercarnos al análisis de los libros representados en las pinturas desde distintos puntos de partida. El que se va a seguir se centra en un nivel de análisis primario o preiconográfico y, por tanto, no se va a desarrollar hacia un estudio iconográfico ni iconológico que se dejará para futuras investigaciones, aunque sí se va a puntualizar cómo se podrían orientar estos análisis en este contexto. Para ello debemos remontarnos a Cesare Ripa (1555-1622) y su planteamiento del estudio de las imágenes desde su interpretación de la *Iconología* como la “descripción razonada de imágenes”, método de análisis que, mucho más tarde, Erwin Panofsky (1892-1968) adscribió al concepto iconografía. En la edición de Ripa de su *Iconología* de Padua de 1630, edición posterior a su fallecimiento, se describe ya a este método como “el de la teoría de las imágenes de la que se puede extraer una

¹ Se trató de un alegato al conocimiento compartido y una oda al libro a través del dibujo; mediante treinta y nueve bocetos dibujados a lápiz (Fig. 1), invitamos al espectador a establecer un diálogo con la obra, a explorar el universo de los libros pintados por Valdés Leal con la intención de “liberarlos” de su formato bidimensional en el que fueron representados por medio de la materialización de varios ejemplares en pergamino y cuero y un singular libro de gran formato que configuró la base de la instalación. El espectador pudo asignar a todos estos libros el saber, compendio, referentes o funciones que estimó oportunos y pudo meditar sobre lo que cada cual dejaría por escrito, en sus postrimerías, en alguno de ellos.

Fig.1. Mosaico de libros representados en la obra de Valdés (de izquierda a derecha): primera fila, *Alegoría de la salvación*, *Alegoría de la vanidad* y *Don Miguel Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad* (a y b). Segunda fila, de nuevo otro detalle de la obra a don Miguel Mañara (c), *Arrepentimiento de San Pedro*, *El Padre de Sotomayor* y *Caro y Elías y el ángel*. Tercera fila, *Finis gloriae mundi*, *Fray Alonso de Ocaña*, *Fray Alonso Fernández Pecha* y *Fray Diego de Jerez*. Cuarta fila, *In ictu oculi*, *Jesús disputando con los doctores en el templo*, *Consagración de San Ambrosio como arzobispo* y *Conversión y el bautismo de San Agustín por San Ambrosio*. Quinta fila, *Inmaculada Concepción con dos donantes*, *Inmaculada Concepción con San Felipe y Santiago el Mayor*, *Profesión de Santa Clara* y *Tentaciones de San Jerónimo* (a). Sexta fila, otro detalle de las *Tentaciones de San Jerónimo* (b), *Muerte de San Ignacio de Loyola*, *Procesión de Santa Clara con la Sagrada Forma* y *Retrato de don Miguel Mañara*. Séptima fila, *San Andrés*, *San Antonio de Padua*, *San Francisco recibiendo la Redoma Sagrada* y *San Ignacio de Loyola haciendo penitencia*. Octava fila, *San Ignacio de Loyola recibiendo del cielo el nombre de Jesús*, *San Ignacio y San Francisco contemplando una alegoría de la eucaristía* (a y b) y *San Jerónimo discutiendo con los rabinos*. Novena fila, *San Jerónimo azotado por los ángeles*, *San Jerónimo*, *San Lázaro con Santa Marta y Santa María Magdalena* y *Santa Apolonia y Santa Syncletes*. Última fila, *Santa Paula*, *Tomás y Visión de San Pedro por San Ignacio en Pamplona*.



moralidad o lección provechosa” (Ripa: 1996, 9). La influencia del libro *Iconología* en las artes plásticas de los siglos XVI a XVIII se manifestó en los artistas de su época y posteriores que conocieron las numerosas reediciones o series de grabados que difundieron las alegorías e interpretaciones recogidas, en el caso que nos ocupa, sobre la simbología del libro. Por ejemplo es el caso de la imagen con la que se representa a la *Reforma* en la que, con libro sujetado en su mano, se indican y simbolizan aquellas “leyes y constituciones según las cuales debemos guiar nuestros oídos y reformar a los transgresores” (Ripa: 1996, tomo II, 257); o la representación de la *vigilancia* cuyo libro simboliza la cautela que debe tener el ánimo mediante la cual “con el aprendizaje de las ciencias, puede ir haciéndose el hombre vigilante y avisado frente a los azares de Fortuna, así como frente a todas las inquietudes y preocupaciones de la mente, ejercitándose de este modo en la contemplación” (Ripa: 1996, tomo II, 419-420).

Los conceptos iconografía e iconología como métodos de estudio de imágenes y obras de arte quedaron establecidos mucho después de Cesare Ripa y por Erwin Panofsky, alumno aventajado del método de estudio de la historia del arte creado por Aby Warburg y sus discípulos en el Instituto Warburg de Hamburgo que se denominó *Iconología*. Panofsky, historiador de las ideas artísticas, teórico de la crítica del arte y ensayista, defendió que la historia del arte era una ciencia en la que se debían definir tres momentos conjuntos al hacer la interpretación de las creaciones artísticas. En su *Studies in Iconology* (Panofsky, 1972), detalla su idea de los tres niveles de comprensión histórico-artística de una obra de arte, que podríamos aplicar de la siguiente forma en el análisis de los libros en la obra pictórica de Valdés Leal:

- Análisis de nivel primario o natural: Es el nivel más básico de comprensión, este nivel consiste en la percepción de la forma pura y de la comprensión básica de una obra o de los elementos, personajes o espacio que se representan y estaría desprovista de cualquier conocimiento cultural añadido. Con este nivel de análisis preiconográfico de los libros llegaríamos a describir sus formas, tipologías, características o colocación. Precisamente estos serán los contenidos que se desarrollarán más adelante. Los libros según este análisis serían artefactos reconocibles constituidos por un cuerpo de hojas de papel o pergamino que, encuadradas mediante sistemas de cosido, se protegen con una cubierta (de pergamino o cuero) y se cierran con ataduras o cierres metálicos. En los cuadros aparecen sujetos por personajes o acumulados como parte de bodegones.
- Análisis de nivel secundario o convencional: Iconografía. Según la RAE se trataría del “Estudio de las imágenes o representaciones plásticas en el arte”, ya que tiene como objetivo el estudio, la descripción, el análisis y la clasificación de lo representado interpretando algunos de sus elementos. Se analizaría la escena, el contexto y la interrelación de los objetos, pero sin interpretación y no valorando, por ejemplo, si están en un contexto religioso o profano. Así retomando los planteamientos de Ripa, el libro sería entre otras interpretaciones, una representación del conocimiento.
- Análisis de nivel terciario o intrínseco: Iconología. Según la RAE se correspondería con el “Estudio de las imágenes y de su valor simbólico”. Este nivel tiene en cuenta la historia personal, técnica y cultural en la comprensión de una obra y establece valores simbólicos desde la objetividad, atendiendo el momento histórico y el contexto cultural y artístico. Considera la obra de arte no como un hecho aislado, sino como el producto de un entorno histórico y respondería a cuestiones

como qué significa lo pintado en su contexto histórico y social. En este nivel de análisis se puede decir que los libros pueden aparecer en una pintura por tres motivos:

- Son elementos figurativos o meramente decorativos.
- Son símbolos, un objeto que materializa una idea; al cambiar la escena cambia el símbolo.
- Son atributos, un avance con respecto al símbolo ya que varios de ellos nos permiten identificar a un personaje, por ejemplo. Aplicando esta metodología a la presencia de libros y documentos en la pintura de Valdés Leal, Enrique Valdivieso desarrolla dos ejemplos: un sería cómo en la pintura de *Santa María Magdalena*, *San Lázaro* y *Santa Marta* de la catedral hispalense, la Magdalena sujeta un libro abierto entre sus manos donde aparece un papel con un texto de San Bernardo con el que este investigador interpreta que se podría explicar que la pintura procediera de algún edificio cisterciense de Sevilla de la época (Valdivieso: 2021, p. 183-184). Otra aplicación del método iconológico sería la clara alusión a la rigurosa penitencia que se describe en la obra *San Ignacio haciendo penitencia en la cueva de Manresa* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, mediante una naturaleza muerta compuesta de un libro, una calavera y un flagelo (Valdivieso: 2021, p. 202).

3. ANÁLISIS PRIMARIO DE LOS LIBROS: REPRESENTACIÓN, MATERIALES Y TÉCNICAS

Tanto en su versión tradicional en papel o pergamino como en su formato más actual en digital, el libro ha proporcionado vida y difusión a las ideas a través de la palabra escrita y recoge el saber y la cultura que queremos transmitir, así como las opiniones e ideas de las que queremos dejar testamento. Como mero objeto, si tenemos en cuenta su descripción física, como símbolo en contextos y rituales o incluso como medio para la identificación de personajes, ha sido un elemento recurrente de representación tanto en las pinturas de Valdés Leal como en las obras de muchos otros artistas de todas las épocas.

Mediante una aproximación preiconográfica, abordamos en este capítulo contenidos como la descripción de las tipologías, elementos y decoración de los libros representados en la obra de Valdés Leal. Se hará además una aproximación desde la conservación de bienes culturales a las postrimerías de estos libros, entendidas como los novísimos católicos de *Muerte*, *Juicio*, *Infierno* y *Gloria*: enjuiciando el estado de los libros representados y su paso al olvido (Infierno) o conservación (Gloria) según se prevea su destrucción o mantenimiento por el aspecto con el que se pintaron en los cuadros.

Los libros que en el taller de Valdés Leal se usaron como modelos probablemente llegaron al taller del pintor desde distintas librerías, encuadernadores o donaciones de mecenas o responsables de centros religiosos; este último origen podría quedar confirmado en el cuadro en el que se representa al *Padre Alonso de Sotomayor y Caro*, que parece fue encargado a instancia de sus familiares el año en que fue nombrado obispo en 1657; y es que en el cuadro, se le representa sentado delante de una mesa en la que se pintan dos libros cuya impresión se había realizado a instancia suya: la *Sacra Dei Ara* del maestro Saavedra y *Los Comentarios* del maestro Prudencio, identificados porque sus títulos parecen legibles en los lomos de dichos libros (Valdivieso: 2021, 179-180).

También es lógico que los libros se hubieran realizado en distintas épocas y por tanto con distintos procesos (manuscritos o impresos, sobre pergamino o papel, con cubiertas

de pergamino o cuero) y materiales (pieles, papeles de calidades diversas, tintas y pigmentos, adhesivos, metales, etc.). Los documentos pintados por Valdés Leal son mayoritariamente libros impresos², aunque algunos se representan como manuscritos³. También representa de forma casi puntual un formato anterior al libro como es el rollo, que podemos ver en el cuadro *La Virgen de los plateros* del Museo de Bellas Artes de Córdoba. En algunas de sus pinturas estos libros han sido analizados minuciosamente para escudriñar su autoría o justificación, como ocurre en el análisis de la *Alegoría de la salvación*, que hace Trapier en 1960 identificando ocho de los diez libros pintados (Trapier: 1956, 33-34).

En la confección de un libro se sigue un complejo proceso de fabricación; como se sabe, antes de la invención de la imprenta moderna con tipos móviles por Gutenberg, hacia 1440, los libros en Europa⁴ se hacían manuscritos en abadías y conventos resultando una producción lenta y costosa; también en la Baja Edad Media en Europa (siglos XIV y XV) se utilizaba la xilografía para publicar trabajos de pocas hojas. La introducción de la imprenta y la instalación de talleres impresores en España fue favorecida por los Reyes Católicos, incentivándose mediante la exención de impuestos para la importación de libros y la asignación de privilegios⁵; la Iglesia católica también desarrolló una intensa política editora con la impresión de textos litúrgicos, catequéticos, bulas, etc. convirtiéndose en la responsable de la implantación de más de la mitad de las primeras imprentas españolas del siglo XV. Estas imprentas en general tuvieron una producción bastante desigual y modesta frente a otros centros editores europeos, de ahí que se haga una importante importación de libros desde otras naciones europeas; los incunables (los publicados hasta 1500) y los libros de principios del siglo XVI mantuvieron características similares. Muchos libros esperaban en la imprenta a ser comprados y el propietario elegía la encuadernación a su gusto, por lo que de una misma tirada podrían coexistir distintas tipologías de encuadernaciones (De los Reyes: 2013, 17-28).

Ya en el siglo XVII, siglo del pintor Valdés Leal, seguían participando en la confección del libro varios artesanos y artistas como pergamineros, papeleros, fabricantes de tintas, pigmentos, adhesivos y láminas de oro, metalisteros, impresores o encuadernadores entre otros. Por otro lado, también es lógico que, por el uso, el cambio de gusto, de rituales⁶ o de protocolos, algunos libros requirieran de reencuadernaciones. Por ello, aunque de muchos de los libros representados sabemos su contenido por los títulos o detalles que Valdés Leal pinta, resulta una ardua tarea el evaluar si las encuadernaciones son originales, rehechas o modificadas. Para verificarlo se podrían rastrear las ediciones y ejemplares

² El primigenio método de impresión ha evolucionado dando lugar a diferentes métodos de impresión y reproducción, como son la flexografía, la serigrafía, el huecograbado, el alto grabado, la fotografía electrolítica, la fotolitografía, la litografía, la impresión offset, la xerografía y recientemente los métodos digitales.

³ Como manuscrito se puede interpretar al libro que representa en el San Juan Evangelista de la Diputación Provincial de Murcia, al representar al santo sujetando con la mano izquierda un libro encuadernado con cubierta de pergamino y sujetando con la derecha la pluma con la que estaría escribiendo en él.

⁴ Se sabe que a comienzos del año 1000 en China se desarrolló el primer sistema de imprenta de tipos móviles, que usaba complejas piezas de porcelana en las que se tallaban los caracteres chinos. <https://es.wikipedia.org/wiki/Imprenta>

⁵ Los privilegios consistían en la concesión de la exclusividad para editar una obra en un territorio y en un plazo que oscilaba entre los tres y los diez años y se favorecía aún más la difusión de libros estableciendo un precio de venta que protegía a los compradores

⁶ Por ejemplo, los cambios favorecidos en los ritos católicos a partir de las tres sesiones del Concilio de Trento promovidas por el Papa Pablo III de 1545 a 1549, el Papa Julio III de 1551 a 1552 y del Papa Pío IV entre 1562 y 1563.

que se custodien en instituciones como la Biblioteca Nacional y otras bibliotecas nacionales e internacionales que pueden custodiar libros de la época, o en obras de otros artistas coetáneos, labor que dejamos pendiente de realizar.

En la confección de un libro se empleaban especialmente materiales orgánicos: tintas al carbón con aceites secantes para la impresión sobre papeles y pergaminos, cueros⁷ para revestimientos y cosidos, cordelería, madera o cartón en las tapas y aglutinantes como el engrudo o las colas animales; también encontramos numerosos materiales inorgánicos como las tintas manuscritas sobre cubiertas o cortes (metaloácidas) y pigmentos de ilustraciones y textos (aunque también los hay orgánicos), así como elementos para encuadernar metálicos como cierres, broches o esquineras.

3.1. Los libros representados en las pinturas de Valdés Leal

Empezaremos indicando que se representan libros en más de un tercio de las obras analizadas, consideramos por tanto que el libro es un elemento relevante en la obra pictórica del autor (Fig. 4, gráfica circular 1). La producción pictórica de Valdés Leal refleja principalmente dos tipologías librarias: la encuadernación de tapa dura revestida en piel y cierres metálicos y la de pergamino con cintas (Fig. 2).

Fig. 2. Representación de las dos tipologías más comunes que aparecen en las obras de Valdés, la encuadernación de tapa dura revestida en piel con cierres metálicos y la encuadernación de pergamino con tiras de cierre.



De las 35 obras en las que aparecen libros, en 16 de ellas aparecen libros abiertos (46%), en 11 aparecen cerrados (31%) y en las ocho restantes aparecen tanto volúmenes abiertos como cerrados (23%), (Fig. 4, gráfica circular 2).

Al margen de la representación del libro abierto o cerrado y su simbología, hay elementos que no podemos ver con claridad pero que podemos presuponer por la época en que fueron pintados. Probablemente su interior será en todos los casos de hojas de papel; al estar impresos las tintas predominantes serán las tintas de impresión que serían tintas al carbón con adhesivo de aceites secantes en los documentos impresos y tintas metaloácidas empleadas también para textos manuscritos como los realizados en lomos y tapas manuscritas en pergamino, materiales habituales en la confección de libros como los representados. Valdés Leal incluso distingue la intensidad de las tintas lo que nos permite confirmar su materialidad: suelen ser muy negras en el caso de las tintas de impresión al carbón y con tonos marrones de pardos a sombra tostada, en el caso de las tintas metaloácidas ¡Hasta ahí llega el grado de definición de sus pinturas!

7 Las pieles empleadas en las cubiertas son de animales de tamaño medio o grande y era habitual que se utilizara prácticamente toda la piel salvo los perímetros; en los libros representados es probable que se usaran pieles de oveja o cabra para los pergaminos también de ternera para los cueros de las cubiertas de los libros de tapa rígida.

Como se comentó al comienzo, también en muchas de las obras de Valdés Leal analizadas es posible reconocer algunos elementos constitutivos de los libros, lo que transmite nuevamente el alto grado de observación y detalle que recogen las pinturas. Para entender estos elementos veamos cuáles son los principales elementos que constituyen una encuadernación (Fig. 5) y su proceso de elaboración (Fig. 3). Aunque son muchas las descripciones de encuadernación que hay, consideramos que la de Díaz, siendo breve, es muy acertada ya que la describe como “el proceso a través del cual se dota a un libro de una estructura y protección” (Díaz, 2010:15).

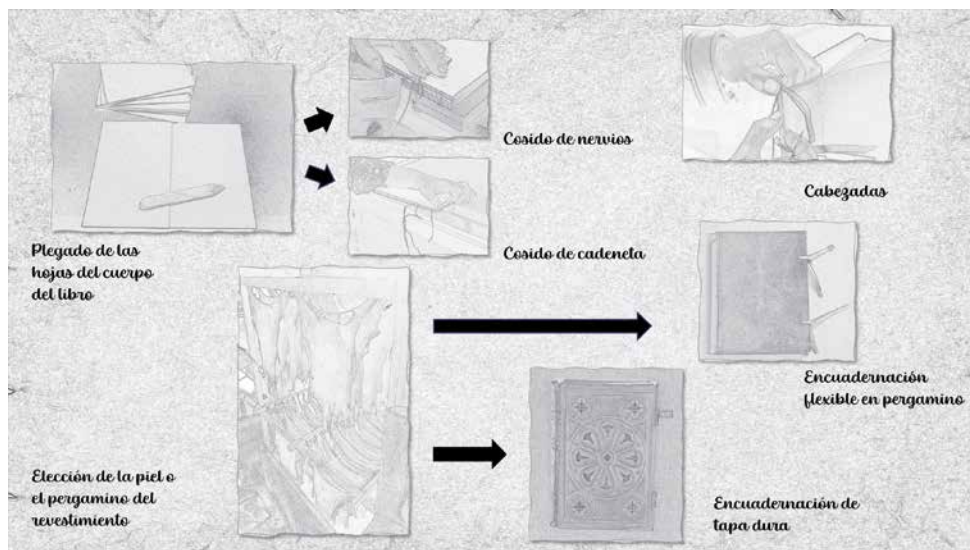


Fig. 3. Representación del proceso de elaboración de un libro.

La construcción del libro se inicia por la agrupación de las hojas que forman los cuadernillos, siendo la unidad mínima el bifolio; a partir de ahí se encartan estos bifolios unos en otros conformando biniones, terniones, cuaterniones, etc. dependiendo del número de hojas que queramos que lo conformen (2, 4, 6, 8, etc.). Al principio y final del cuerpo se colocaban las guardas, la volante y la adherida a la contratapa, que en los libros con revestimiento en pergamino suele ser blanca y en los libros con cubierta de cuero suele ser marmoleada o jaspeada. Tras el plegado se hacía un prensado y se procedía a coser los cuadernillos; en el caso de las encuadernaciones de tapa rígida y revestimiento de cuero mediante cadenetas o en el telar con nervios (simples o dobles a partir de bramante grueso o badana uniendo los cuadernillos uno a uno con hilo de lino o cáñamo); en el caso de las encuadernaciones de tapa flexible en pergamino, los nervios solían ser muy finos confeccionados con cuerda, tiras de pergamino o piel blanca (badana o piel al alumbre).

Una vez cosidos los cuadernillos con hilos de lino, cáñamo o yute, se enlomaban: se aplicaba adhesivo (normalmente cola animal o engrudo) y se reforzaban los entre nervios con trozos de tela, piel, pergamino, papel o la combinación de varios de estos materiales (Tacón, 2011:58). Los nervios solían quedar ocultos en ambos casos dado que el lomo era hueco (no pegado al cuerpo del libro); si en el exterior de las encuadernaciones de cuero

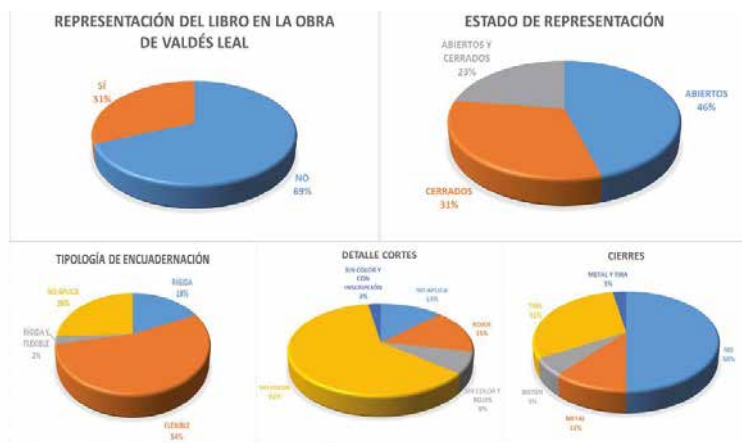


Fig. 4. Distintas gráficas circulares. En la primera se observa como en el 31% de las obras analizadas aparecen representados distintas tipologías de libros. En la segunda gráfica se hace referencia a la representación del libro abierto o cerrado: habitualmente cuando los libros se representan abiertos aluden a un mundo de posibilidades por cumplir, mientras que si se representa cerrado se relaciona con conocimientos restringidos Serrano, A. y Pascual A., 2003:193). En las tres gráficas circulares inferiores se muestran distintas características que tienen los libros representados en la obra de Valdés Leal.

se apreciaban los nervios, se trataba de nervios falsos (conseguidos pegando pequeños trozos de cartón o cuerda entre el cuero y el cartón interior del lomo). Así se apreciaba en los libros de la Fig. 1. Finalmente, los lomos eran redondeados a base de martillazos para darles forma de mediacaña, como ocurre en todos los libros visualizados.

Luego se igualaban y coloreaban los cortes del cuerpo (Fig. 4, gráfica circular 4). Así es posible observar cómo Valdés Leal, por ejemplo, en algunas de las representaciones que realiza de *Santa Clara* o *San Antonio de Padua*, refleja el color rojo en los cortes del cuerpo del libro. Un caso singular se encuentra en la obra *el Padre Alonso de Sotomayor y Caro*, en el que se observan los cortes de los libros apareciendo en uno de ellos el título y en otro un color oscuro no habitual (negro-azulado).

La cabezada, refuerzo de la unión de los cuadernos entre sí en los límites superior e inferior del lomo y en la unión del cuerpo del libro con las tapas, se trata de otro elemento registrado en las pinturas de Valdés Leal. Este elemento se ve bien en el libro que sujeta en su mano en la pintura *El arrepentimiento de San Pedro*, que sería una cabezada simple monocromática que siempre cuenta con dos elementos: un núcleo o alma que podía estar realizado de piel, badana o bramante y el bordado o hilo que rodea al anterior que es un cordel habitualmente de cáñamo. En otras pinturas como las de *San Andrés* o a *San Ignacio de Loyola* vemos como el pintor representa también estas cabezadas, una de las cuales que se ve en la Fig. 1.

Una vez finalizado el cuerpo del libro, éste ya se encontraba listo para recibir las tapas; las tapas blandas eran un mero revestimiento de pergamino a veces reforzado y blanqueado internamente con papeles pegados; las tapas rígidas se realizaban con maderas ensambladas, cartones o papelón (hojas de libros desechadas pegadas entre sí) y requerían de una cubierta o revestimiento que, en las representaciones realizadas por Valdés Leal, se corresponden con cueros curtidos de colores oscuros (Fig. 4, gráfica circular 3).

En este punto cabe recordar la diferencia que hay en el proceso de convertir una piel en pergamino o cuero. Respecto al pergamino se puede comenzar diciendo que se obtiene de la dermis o capa intermedia de la piel de caprinos y ovinos sobre todo y que debe transformarse y desnaturalizarse para su empleo como revestimiento de un libro; para fabricarlo la piel es lavada, depilada y desengrasada y sometida a un proceso alcalino o

básico mediante baños de cal y un secado en tensión en un bastidor. Por otro lado, para obtener el cuero, las pieles tras el lavado y depilado reciben un tratamiento ácido fundamentalmente mediante procesos de curtido con taninos. Entre los utensilios necesarios para la elaboración de derivados de la piel para encuadernación se encuentran herramientas que no han evolucionado en siglos como la pandera y la cuchilla raspadoras, las navajas, los telares de tensión, los aros, los cuchillos curvos (*lunellum*) y el fergón. Pergamino y cuero son fácilmente distinguibles en las pinturas analizadas, por su color, texturas y utilización en tipologías de encuadernaciones muy bien definidas desde hace siglos y cuya tecnología de fabricación, en cuanto a encuadernaciones artesanales, no ha evolucionado apenas aún hoy en día.

La adhesión del revestimiento a las tapas se realizaba con colas proteínicas (cola de conejo o carpintero), engrudo de harina o cola de almidón. En el caso de las encuadernaciones de pergamino puede que no exista tapa (encuadernación flexible), apenas unos papeles o finos cartones (semiflexible) o cartones, papelones (encuadernación rígida); en el caso de las encuadernaciones de cuero, las tapas hasta el siglo XVI se hacían de madera, cartón o papelón) pero a partir del incremento en la producción de libros, se dejó progresivamente de usar maderas. Como dijimos antes, muchos libros se encuadernaban a gusto (y en función del presupuesto) del comprador; se sabe y se han encontrado ejemplares de libros usados en las primigenias universidades por los estudiantes que apenas llevaban una carpeta de cartulina como encuadernación y, a veces, ni eso. En las pinturas estudiadas como *El arrepentimiento de San Pedro*, se observa como bajo su mano, el autor representa un libro en el que el cuerpo es algo menor que el de las tapas dejándose un margen perimetral (en el corte superior, delantero e inferior) denominado ceja. El hecho de que las cubiertas se empiecen a realizar de un tamaño mayor que el cuerpo del libro se encuentra relacionado con los hábitos de almacenamiento, ya que de este modo los cortes del libro quedaban protegidos de roces y rasgaduras.

Como último elemento presente en esta arquitectura del libro, podemos citar los cierres de las encuadernaciones, elementos que, además de estar ampliamente representados en citadas obras y son de suma importancia para la protección del volumen. Realizados en metal o con lengüeta de cuero, suele ser común observar en estas obras las tiras de badana o piel al alambre que anudaban el corte delantero del libro (Fig. 4, gráfica circular 5).

Como se ha comentado anteriormente, en la obra de Valdés Leal aparecen fundamentalmente dos tipologías de libros representados; revisemos sus principales características.

- *Tapas de pergamino: flexibles y rígida*

Las encuadernaciones encontradas en las pinturas son en pasta o encuadernación a toda piel que pueden ser en pasta italiana (con pergamino fino y avitelado, casi transparente y flexible), la de pergamino a la romana (con los nervios cosidos en el borde del lomo), suele cerrarse con solapa, trenzado de piel y botón también hecho con tiras de piel y es fácilmente reconocible porque tiene unas tapas de cartón rígido. Como el pergamino transparenta un poco, se suele pegar debajo un papel firme de color blanco, lo que se conoce como “blanquear la tapa”. Una variante que encontramos es la encuadernación a tres tapas, aquella cuyo material cubriente rebasa las tapas por el corte delantero y cubre el corte de las hojas con dos solapas. Algunas llevan cabezadas y otras no.

- *Tapas rígidas y cubierta de cuero*

En el caso de las encuadernaciones en cuero oscuro, todas llevan tapas rígidas adheridas al revestimiento, llevan cabezadas y el lomo redondeado; llevan cierres metálicos como broches que también pinta con minuciosidad el autor analizado.

4. LA CONSERVACIÓN DE LOS LIBROS PINTADOS POR VALDÉS LEAL

El libro es parte integrante de nuestros bienes culturales por lo que es necesario tener en cuenta el valor inmaterial adscrito a su materialidad⁸, son transmisores de mensajes y forman parte de la memoria colectiva de una sociedad. Aunque “si bien no es posible ni conveniente salvar todos los objetos del pasado, es razonable esperar que los más importantes sean preservados en beneficio de la posteridad” (Unesco, 1969). Entre los principios que pueden orientar esta selección, Ballart y Juan (2008:21) destacan diversos valores de referencia que agrupan en tres grandes categorías: uso, forma y símbolo. En relación con el valor de uso cabe distinguir entre su faceta tangible e intangible, siendo este último el encargado de acrecentar nuestro conocimiento no sólo histórico sino también técnico, antropológico o etnológico sobre la obra. En cuanto al valor formal es necesario hacer referencia al placer estético y la emoción que proporciona su contemplación. Asimismo, el patrimonio librario constituye en muchas ocasiones un pasaje de nuestra Historia, de nuestra cultura, adquiriendo también un valor simbólico.

La extensa bibliografía existente relacionada con recomendaciones para la salvaguarda del patrimonio documental y bibliográfico demuestra no sólo la importancia del tema sino el grado de complicidad que el ser humano ha mostrado por la preservación de estos bienes: monografías, tesis, artículos en congresos y revistas especializadas o exposiciones son un claro ejemplo de ello. A pesar de la proliferación de investigaciones al respecto no se trata de un tema contemporáneo ya que, a finales del siglo XV, ya contábamos con uno de los primeros planes de conservación preventiva; así en 1473 Richard de Bury⁹ en su obra *The Love of Books. The Philobiblon* ya hacía alusión a conceptos relacionados con la manipulación: “en primer lugar en cuanto al abrir y cerrar los volúmenes, que se muestre la oportuna moderación, a fin de no acelerar su “philoruptura”, ni dejarlos, una vez concluido su examen, sin cerrarlos como es debido. Pues conviene conservar con mucho mayor celo un libro que un zapato”; asimismo refleja conceptos relacionados con la intervención: “siempre que advirtamos defectos en los libros se han de afrontar de inmediato; ya que nada crece más deprisa que un desgarro y un roto, que, descuidados a su tiempo, se reparan luego con intereses”; aborda incluso algunos conceptos relacionados con las normas de uso: “conviene también del todo a la honestidad de los estudiantes que, toda vez que regresen de la comida al estudio, el lavado preceda siempre a la lectura, para que el dedo untado de grasa no vuelva las hojas o disuelva las marcas del libro. Que el niño llorón no admire las imágenes de las letras capitales, ni manche el pergamino con las manos mojadas; pues enseguida toca aquello que ve” (Capítulo 17).

4.1. Factores de deterioro de los libros de las pinturas

Son numerosos factores de alteración que provocan el deterioro de un libro, entre los que podríamos destacar especialmente los detectados en las pinturas de Valdés Leal como los

8 Carrera menciona que tanto el patrimonio tangible como el intangible componen nuestro Patrimonio Cultural constituyéndose históricamente como resultado de las interacciones sociales y otorgando un sentido especial de pertenencia e identidad a la sociedad que los originó. Recoge en su artículo como ambos patrimonios mantienen entre sí una relación dialéctica basada en que lo tangible logra mostrarse en toda su riqueza en tanto deja al descubierto su alma intangible. Por su parte lo intangible se vuelve más cercano y aprehensible en tanto se expresa a través del soporte de lo material. CARRERA, El patrimonio inmaterial o intangible [en línea]. [Consulta: 21/02/2013]. <<http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/wbi/w/rec/3332.pdf>>

9 Bibliófilo inglés cuya pasión por los libros quedó reflejada en esta obra, siendo uno de los primeros manuales de organización de bibliotecas.

efectos producidos por las personas que, en numerosas ocasiones y por motivos diversos, nos convertimos en los principales enemigos de los documentos que creamos, utilizamos o custodiamos. Podemos agrupar las alteraciones encontrados en estos libros en dos grupos:

- Alteraciones debidas a causas intrínsecas: principalmente producidas por los materiales y técnicas empleadas en su fabricación.
- Alteraciones debidas a las causas extrínsecas: entre las que destacan las condiciones medioambientales, especialmente los valores y fluctuaciones en la humedad

TITULO OBRA	REPRESENTACIÓN	TEMÁTICA/ INSCRIPCIONES	CORTES	NERVIOS	TAPA	CIERRES	CABEZADAS
SAN ANDRÉS	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	NO	SIMPLE
ARREPENTIMIENTO DE SAN PEDRO	CERRADO	NO	SIN COLOR	NO	RÍGIDA	NO	SIMPLE
PROFESIÓN DE SANTA CLARA	ABIERTO	NO	ROJOS	SI	RÍGIDA	NO	NO
PROCESIÓN DE SANTA CLARA CON LA SAGRADA FORMA	ABIERTO	NO	ROJOS	NO	N/A	SI	NO
INMACULADA CONCEPCIÓN CON SAN FELIPE Y SANTIAGO EL MAYOR	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	TIRA	NO
ELÍAS Y EL ÁNGEL	CERRADO	NO	NO	NO	N/A	NO	NO
SANTA APOLONIA CON SANTA SYNCLETES	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	N/A	NO	SIMPLE
TENTACIONES DE SAN JERÓNIMO	CERRADO	NO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	NO	NO
	ABIERTO/ CERRADO	TITULO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	NO	NO
SAN JERÓNIMO AZOTADO POR LOS ÁNGELES	CERRADO	TITULO	SIN COLOR	SI	FLEXIBLE	NO	SIMPLE
SAN JERÓNIMO DISCUTIENDO CON LOS RABINOS	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	N/A	NO	NO
SAN JERÓNIMO	ABIERTO/ CERRADO	NO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	TIRA	NO
FRAY DIEGO DE JEREZ	CERRADO	NO	NO	NO	RÍGIDA	METAL	NO
SANTA PAULA	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	TIRA	COLOR
FRAY ALONSO DE OCAÑA	CERRADO	NO	ROJOS	NO	RÍGIDA	METAL	NO
FRAY ALONSO FERNÁNDEZ PECHA	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	TIRA	NO
EL PADRE DE SOTOMAYOR Y CARO	ABIERTO/ CERRADO	TITULO	SIN COLOR/ CON INSCRIPCIÓN	NO	FLEXIBLE	TIRA	NO
SAN LÁZARO CON SANTA MARTA Y SANTA MARÍA MAGDALENA	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	N/A	NO	NO
SAN ANTONIO DE PADUA	ABIERTO	NO	ROJOS	NO	N/A	METAL	NO
ALEGORÍA DE LA VANIDAD	ABIERTO/ CERRADO	TITULO/ GRABADOS	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	TIRA	NO
ALEGORÍA DE LA SALVACIÓN	ABIERTO/ CERRADO	TITULO/ GRABADOS	ROJOS/ SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	BOTÓN	NO
INMACULADA CONCEPCIÓN CON DOS DONANTES	CERRADO	NO	SIN COLOR	NO	RÍGIDA	NO	NO
JESÚS DISPUTANDO CON LOS DOCTORES	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	TIRA	NO
SAN IGNACIO HACIENDO PENITENCIA EN LA CUEVA DE MANRESA	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	TIRA	SIMPLE
SAN IGNACIO Y SAN FRANCISCO DE BORJA CONTEMPLANDO UNA ALEGORÍA DE LA EUCARISTÍA	CERRADO	NO	NO	NO	FLEXIBLE	SI	NO
	CERRADO	TITULO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	NO	NO
SAN IGNACIO DE LOYOLA RECIBIENDO DEL CIELO EL NOMBRE DE JESÚS	ABIERTO/ CERRADO	TITULO	ROJOS	NO	FLEXIBLE	TIRA	NO
VISIÓN DE SAN PEDRO POR SAN IGNACIO EN PAMPLONA	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	N/A	NO	NO
SANTO TOMÁS	CERRADO	NO	SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	TIRA	NO
SAN FRANCISCO RECIBIENDO LA REDOMA SAGRADA	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	N/A	NO	NO
IN ICTU OCULI	ABIERTO/ CERRADO	TITULO/ GRABADOS	ROJOS/ SIN COLOR	SI	FLEXIBLE	BOTÓN	SIMPLE
	CERRADO	TITULO	ROJOS/ SIN COLOR	NO	FLEXIBLE	NO	SI
FINIS GLORIAE MUNDI	CERRADO	TITULO	SIN COLOR	NO	RÍGIDA/FLEXIBLE	METAL/ TIRA	NO
DON MIGUEL DE MAÑARA LEYENDO LA REGLA DE LA SANTA CARIDAD	ABIERTO/ CERRADO	TITULO	SIN COLOR	NO	RÍGIDA/FLEXIBLE	METAL/ TIRA	NO
	CERRADO	TITULO	ROJOS	SI	FLEXIBLE	NO	NO
	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	N/A	NO	NO
RETRATO DE MIGUEL DE MAÑARA	CERRADO	TITULO	NO	NO	FLEXIBLE	TIRA	NO
CONSAGRACIÓN DE SAN AMBROSIO COMO ARZOBISPO	ABIERTO	NO	SIN COLOR	NO	RÍGIDA	METAL	NO
CONVERSIÓN Y EL BAUTISMO DE SAN AGUSTIN POR SAN AMBROSIO	CERRADO	NO	SIN COLOR	NO	RÍGIDA	SI	NO
MUERTE DE SAN IGNACIO DE LOYOLA	ABIERTO	NO	NO	NO	N/A	NO	NO

Fig. 5. Tabla resumen de elementos de la encuadernación representados en la obra de Valdés.

relativa y temperatura, aunque también interfieren parámetros como la iluminación o la contaminación.

4.2. Principales deterioros de los libros

Valdés representa de manera bastante minuciosa algunos daños en los libros de sus cuadros: dobleces, como en las hojas del libro depositado junto a San Andrés o las deformaciones del libro que sostiene Santo Tomás, arrugas como las de las cubiertas en pergamino de la Alegoría de la Salvación o incluso la suciedad incrustada en las tapas del libro situado junto a San Jerónimo mientras que es azotado por los ángeles.

Haciendo un breve resumen nos solemos encontrar con los siguientes deterioros debidos a alteraciones y modificaciones físicas y químicas. Se puede destacar entre ellos el natural proceso de descomposición de los materiales empleados en la fabricación de estos libros, ya sean los de origen orgánico y a pesar de estar estabilizados (como es el caso del pergamino o las tintas), como los inorgánicos; es un proceso que los lleva hacia los elementos químicos básicos que los componen: carbono, azufre, mercurio, etc. y depende en gran medida de las condiciones medioambientales, ya que se aceleran con altas humedades o ciclos extremos de alta y baja humedad relativa. Se van a desarrollar las alteraciones visibles o probables en función de los elementos y materiales habituales de una encuadernación: soportes escriptorios (pergamino o papel), tintas, montaje, cosido de los cuerpos del libro o encuadernación, decoración y protección exterior de los revestimientos.

Haciendo una valoración global podemos decir que los deterioros de las hojas de papel sólo son visibles en los libros abiertos apareciendo enrolladas, arrugadas o con marcas.

Sobre los deterioros de los cueros y pergaminos podemos indicar que en los pergaminos encontramos habitualmente zonas diferenciales de grasa que genera oscurecimientos y halos, grasa que no siempre se conseguía quitar, aunque se intentaba eliminar con cal o aplicando hueso calcinado y triturado de pollo o cordero castrado (Merrifield, 1967: 63-65) o con plantas alcalinas también calcinadas (Reed, 1972:150). Es también frecuente encontrar zonas diferenciales de grosor ya que, dependiendo de la zona del animal, la piel tiene distinto espesor (es más fina y dura en las articulaciones y zonas próximas a los huesos); en cada especie además es diferente la acumulación de bulbos pilosos¹⁰. Todo esto provoca que los pergaminos representados no tengan un color homogéneo y plano (como el del papel) sino irisaciones y cambios tonales en tonos ocre, amarillentos, sienas.

Respecto a los deterioros por las tintas hay que indicar que las tintas negras al carbón son bastantes estables al estar realizadas con pigmento obtenido de carbón o huesos quemados y aglutinado con aceites secantes en el caso de incunables y primeros libros impresos. Por el contrario las tintas metaloácidas¹¹, utilizadas en manuscritos y textos como los escritos en las portadas y lomos de los libros analizados, se hacían con mezclas de vegetales, minerales y adhesivos orgánicos, como campeche, alizarina, vanadio o verdigrís y colas de animales; son de composición ácida (una sal de hierro, un ácido o tanino, un aglutinante y un diluyente); esta acidez produce la quemazón y descomposición de los

¹⁰ Desde el Istituto Centrale per la Patologia del Libro de Roma se ha profundizado en este conocimiento; tras el estudio de pergaminos antiguos y modernos se ha llegado a la conclusión de que en una superficie de 54,76 mm², los pergaminos de cabra contienen en torno a 250 folículos primarios siendo los secundarios más numerosos y variables; en los de oveja hay un total que ronda los 500 y en los de ternera se detectan en torno a los 800 folículos (DI MAJO, A. y ROTILI, R.: 1984-85, 47-56).

¹¹ Como recoge Monique (1983, 13-21), también se las ha denominado tintas inestables, metalogálicas, metaloácidas o metalotaninas y se distinguían entre ferrogálicas y cuprogálicas aunque ya se sabe que el cobre no determina una tipología de tinta sino es más bien una contaminación involuntaria.

soportes (papeles, pergaminos o cueros) lo que se debe a que su principal componente, el sulfato de hierro, se oxida en presencia de humedad formándose ácido sulfúrico.

Los principales deterioros por el proceso de encuadernación, en el caso de las tapas de madera o cartón, es el ataque de microorganismos e insectos que crean pequeñas perforaciones y pérdidas y que no se han localizado en los libros visualizados. Respecto a los lomos hay que indicar que no presentan daños propios salvo el envejecimiento de las pieles y cristalizaciones y endurecimiento o rigidez por los adhesivos, pero sí se aprecian daños por su uso. Así, en algunos casos se han perdido totalmente y el principal daño que presentan es la inversión del redondeado del lomo debido a una mala manipulación. No se han representado libros con la rotura y deshilachado de las cordelerías de los nervios. Los revestimientos de los libros de tapa dura son cueros y pieles vueltas y no se aprecian decoraciones gofradas ni otros daños propios como desgarros, arañazos, manchas, pérdidas, agujeros, modificaciones ni roturas de las pieles.

Sobre la decoración y protección exterior de los revestimientos con elementos metálicos, presentes sólo en las encuadernaciones de cuero, indicar que no se han detectado bollones o botones ni esquineras; sí se ven en algunos libros cierres de broche, probablemente de bronce, que aparentan estar completos y en perfectas condiciones de conservación.

En los textiles como los empleados en las cabezadas, tampoco se detectan daños como deshilachados o pérdidas, estando sólo deformadas en las encuadernaciones cuya apertura es superior a 140 grados.

Además de los daños producidos por la temperatura y humedad (que pueden llegar a ocasionar putrefacción e hidrólisis de las cubiertas de pergamino o cristalización por envejecimiento de las colas de encuadernaciones) también destacan los daños que se deben a la manipulación o el mantenimiento inadecuado, como veremos más adelante.

4.3. La preservación de los libros

Además de describir la información tangible e intangible de la que Valdés Leal nos muestra, para el conocimiento del libro, su arquitectura, significado e incluso simbología, hemos querido plantear una última cuestión: ¿cuál sería el estado de conservación de los libros representados en su obra con el paso del tiempo, teniendo en cuenta sus características técnicas y materiales, su vulnerabilidad y el entorno en el que han sido pintados?

Para la correcta preservación de estos bienes es necesario tener en cuenta una serie de criterios o pautas de actuación que, aun siendo flexibles y variables, en cuanto a los métodos y materiales, son rigurosas en la observación por cuanto su fin es salvaguardar la integridad del valor cultural de los objetos (Calvo, 2002:58). Y aunque a lo largo de los siglos se han propuesto diferentes criterios, los actuales, promovidos por reuniones y congresos nacionales e internacionales, tienden a establecer unos planteamientos generales de actuación. Así las actuaciones sobre una obra de arte implican diferentes grados de trabajo sobre ésta, reflejándose en una mayor o menor intervención; en consecuencia, según recoge la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores Restauradores (ECCO) en su código ético (2002), podemos hablar de conservación preventiva o curativa. En la conservación preventiva se desarrollan acciones indirectas con el fin de retardar el deterioro y prevenir los riesgos de alteraciones y creando las condiciones óptimas de preservación compatibles con su uso social, mientras que, en la curativa, se interviene directamente sobre el bien con el propósito de retardar su alteración. Entre los aspectos vinculados a la conservación preventiva de libros se encuentran la necesidad

del conocimiento de bien, su vulnerabilidad ambiental en relación con su naturaleza material y técnica de ejecución, las condiciones ambientales del contenedor o escenario que lo alberga, el lugar que ocupa y su manipulación, el transporte, los depósitos o su exposición. Por ello una vez expuestas las características materiales y técnicas de estas obras y sus principales factores de deterioro y alteraciones, en este apartado nos centraremos en aquellos parámetros externos al libro y que a su vez son visibles y evaluables a través de la pintura: el entorno o las condiciones ambientales en las que se encuentra el libro, su ubicación dentro de la escena y la posición o deformación con la que se representa. A partir de los distintos escenarios en los que el artista pinta estos libros, hemos establecido unos valores que relacionados a estos parámetros nos han ayudado a determinar cuál sería posiblemente su estado de conservación. En la tabla resumen del estado de conservación (Fig. 6) hemos establecido una relación entre los tres parámetros comentados y los cuadros analizados. Conforme a ello, si el escenario o entorno, la ubicación que ocupa el libro dentro de la escena y/o su posición no implica alguna alteración, hemos considerado que posiblemente estos libros tenderán a conservarse más o menos correctamente, siendo la previsión de su estado de conservación buena. Si por el contrario alguno o algunos de estos parámetros se ha considerado que no se corresponde con el adecuado, la valoración realizada en cuanto a su conservación ha ido disminuyendo hacia aceptable, en riesgo o incluso en peligro de destrucción.

Las condiciones ambientales o el entorno en el que se encuentra el libro conforman un pilar básico para la conservación preventiva de los bienes culturales. Si analizamos estos aspectos en las pinturas de Valdés Leal, vemos cómo representa diversas escenas tanto en exteriores como en interiores: paisajes rurales como los representados en *Las tentaciones de San Jerónimo* o *San Ignacio de Loyola haciendo penitencia en la cueva de Manresa*, distintos emplazamientos arquitectónicos como los representados en *La consagración de San Ambrosio* o en *Jesús disputando con los doctores en el templo*, o incluso interiores como la sala que ocupa Don Miguel Mañara. Si bien la ubicación de un libro en exteriores, como aparecen en algunas obras, se trata de un recurso pictórico puesto que esta tipología de piezas es salvaguardada dentro de los edificios, es oportuno recordar que las condiciones y los parámetros exteriores influyen en gran medida en las de los interiores. La mayor parte de las fuentes bibliográficas coinciden en los parámetros recomendables de control ambiental (temperatura, humedad relativa, luz, presencia de seres vivos y contaminantes atmosféricos) se encuentran relacionados con una temperatura ideal, tanto para cuero, pergamino o papel, que oscilaría entre los 16°C y los 20°C y un límite de humedad relativa de humedad relativa entre el 45% y el 55%. Para la luz, con un efecto acumulativo y destructivo, se establece un máximo de 50 lux tanto si el libro se encuentra abierto como cerrado. El problema biológico se encuentra en estrecha relación tanto con los parámetros anteriormente mencionados; no se encuentran lógicamente contaminantes atmosféricos salvo el depósito de polvo y hollín de velas empleadas en la iluminación.

Con respecto a la ubicación de los libros dentro de estas pinturas, Valdés Leal también aborda distintas posiciones; los libros ocupan desde espacios poco habituales pero potencialmente artísticos como el suelo en el cuadro de *San Andrés*, una roca junto a *San Antonio de Padua* o incluso una balanza en *Finis glorie mundi*, hasta espacios más habituales para esta tipología patrimonial como la mesa y la estantería de *Don Miguel Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad* o el atril de la *Visión de San Pedro por San Ignacio de Loyola*. Aunque una mesa es una ubicación sobre la que Valdés Leal representa muchos de sus libros, sujetos en las manos, probablemente como motivo de reconocimiento de los

TÍTULO OBRA	ENTORNO	UBICACIÓN	DEFORMACIÓN	PREVISIÓN DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN
SAN ANDRÉS	⊖	⊖	⊖	EN PELIGRO
ARREPENTIMIENTO DE SAN PEDRO	⊖	⊖	⊖	ACEPTABLE
PROFESIÓN DE SANTA CLARA	⊕	⊕	⊖	ACEPTABLE
PROCESIÓN DE SANTA CLARA CON LA SAGRADA FORMA	⊕	⊕	⊖	ACEPTABLE
INMACULADA CONCEPCIÓN CON SAN FELIPE Y SANTIAGO EL MAYOR	⊖	⊕	⊖	EN RIESGO
ELÍAS Y EL ÁNGEL	⊖	⊕	⊖	ACEPTABLE
SANTA APOLO니아 CON SANTA SYNCLETES	⊕	⊕	⊕	BUENO
TENTACIONES DE SAN JERÓNIMO	⊖	⊖	⊕/⊖	EN RIESGO
SAN JERÓNIMO AZOTADO POR LOS ÁNGELES	⊖	⊖	⊕	EN RIESGO
SAN JERÓNIMO DISCUTIENDO CON LOS RABINOS	⊕	⊕	⊕/⊖	ACEPTABLE
SAN JERÓNIMO	⊕	⊕	⊕/⊖	ACEPTABLE
FRAY DIEGO DE JEREZ	⊕	⊕	⊕	BUENO
SANTA PAULA	⊕	⊕	⊖	ACEPTABLE
FRAY ALONSO DE OCAÑA	⊕	⊕	⊕	BUENO
FRAY ALONSO FERNÁNDEZ PECHA	⊕	⊕	⊖	ACEPTABLE
EL PADRE DE SOTOMAYOR Y CARO	⊕	⊕	⊕/⊖	ACEPTABLE
SAN LÁZARO CON SANTA MARTA Y SANTA MARÍA MAGDALENA	⊕	⊕	⊖	ACEPTABLE
SAN ANTONIO DE PADUA	⊖	⊖	⊖	EN PELIGRO
ALEGORÍA DE LA VANIDAD	⊕	⊕	⊕/⊖	ACEPTABLE
ALEGORÍA DE LA SALVACIÓN	⊕	⊕	⊕/⊖	ACEPTABLE
INMACULADA CONCEPCIÓN CON DOS DONANTES	⊖	⊕	⊕	BUENO
JESÚS DISPUTANDO CON LOS DOCTORES	⊕	⊕	⊖	ACEPTABLE
SAN IGNACIO HACIENDO PENITENCIA EN LA CUEVA DE MANRESA	⊖	⊖	⊖	EN PELIGRO
SAN IGNACIO Y SAN FRANCISCO DE BORJA CONTEMPLANDO UNA ALEGORÍA DE LA EUCARISTÍA	⊕	⊖	⊕	ACEPTABLE
SAN IGNACIO DE LOYOLA RECIBIENDO DEL CIELO EL NOMBRE DE JESÚS	⊕	⊕	⊖	ACEPTABLE
VISIÓN DE SAN PEDRO POR SAN IGNACIO EN PAMPLONA	⊕	⊕	⊖	ACEPTABLE
SANTO TOMÁS	⊕	⊕	⊕	BUENO
SAN FRANCISCO RECIBIENDO LA REDOMA SAGRADA	⊕	⊖	⊖	EN RIESGO
IN ICTU OCULI	⊕	⊖	⊕/⊖	EN RIESGO
FINIS GLORIAE MUNDI	⊕	⊖	⊕	ACEPTABLE
DON MIGUEL DE MAÑARA LEYENDO LA REGLA DE LA SANTA CARIDAD	⊕	⊕	⊕/⊖	ACEPTABLE
RETRATO DE MIGUEL DE MAÑARA	⊕	⊕	⊕	BUENO
CONSAGRACIÓN DE SAN AMBROSIO COMO ARZOBISPO	⊕	⊕	⊖	EN RIESGO
CONVERSIÓN Y EL BAUTISMO DE SAN AGUSTÍN POR SAN AMBROSIO	⊕	⊕	⊖	EN RIESGO
MUERTE DE SAN IGNACIO DE LOYOLA	⊕	⊕	⊕	BUENO

Fig. 6. Tabla resumen con la previsión de la conservación del libro según fueron representados.

personajes representados, son la ubicación más relevante dentro de las obras analizadas. Resulta peculiar como incluso en este último ejemplo, tampoco existe uniformidad en la obra de Valdés Leal ya que representa tanto usos correctos como incorrectos en cuanto a la manipulación de los libros se refiere.

El correcto almacenamiento de los libros se trata de un aspecto bastante decisivo para su conservación. En la obra *Don Miguel Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad* vemos un claro ejemplo de almacenamiento inadecuado: el pintor representa varios libros tumbados en el interior de una pequeña estantería de madera pegada a la pared; y aunque

se podría considerar que están bien ubicados, esta colocación evita la correcta circulación del aire (la humedad del muro puede traspasar al libro favoreciendo la aparición de hongos). Frente a la estabilidad del metal, las estanterías elaboradas a partir de derivados de madera noble son estéticas y por su naturaleza ayudan a la estabilidad de la humedad, aunque entre sus inconvenientes se encuentran que son susceptibles de ataque biológico, son combustibles y si no se encuentran barnizadas algunas pueden transmitir acidez (por ejemplo, las de roble).

La posición del libro también afecta a su conservación y en este aspecto, Valdés Leal vuelve a ofrecernos diversos enfoques; desde libros expuestos en vertical, apilados en horizontal en la *Alegoría de la Salvación* o incluso en formando parte de un *horror vacui* desordenado en el caso de la *Alegoría de la Vanidad*. El almacenamiento horizontal es óptimo si los libros no se encuentran apilados, aunque es necesario disponer de una superficie mayor de almacenamiento que si se colocan de pie, por lo que el coste, la acumulación de polvo y la exposición a la erosión de las tapas es mayor. Los libros deberían colocarse en vertical, nunca inclinados (a pesar de la fuerza pictórica que transmiten en esta posición) para evitar tensiones innecesarias, o con el corte delantero hacia abajo.

Un aspecto recurrente en la representación pictórica de estos libros y también relacionada con la conservación preventiva del patrimonio bibliográfico es su grado de abertura. En los cuadros de Valdés Leal aparecen desde libros cerrados hasta excesivamente abiertos como el que sostiene Fray Alonso Fernández Pecha, uno de los personajes de *Jesús disputando con los doctores en el templo* o incluso *Santa Paula*. También aparecen expuestos en atriles junto a San Ignacio o Don Miguel Mañara. En obras como la de *San Andrés*, Valdés Leal nos permite apreciar incluso esa resistencia natural que presenta el libro cosido al abrirlo, al quedar algunas de sus hojas en abanico y separadas del resto del cuerpo. Al margen del lugar sobre el que se represente el libro, sobre manos, atriles o incluso sobre cráneos, por ejemplo, es necesario hacer un pequeño llamamiento sobre su grado máximo de abertura que si se sobrepasa puede ocasionar daños irreversibles (Mc Cleary y Crespo, 2006: 151); así la representación de Santa Syncletes se acerca bastante al concepto de la buena manipulación del libro ya que su delicadeza y los aproximadamente 120 grados de abertura con los que lo abre no superan los máximos 140 grados recomendados.

Habría algunos datos más que reseñar, pero los límites del texto no nos lo permiten. Así que, en conclusión, en la aproximación que nos proponíamos enjuiciando desde la conservación de bienes culturales las postrimerías de estos libros, entendidas como los novísimos católicos de *Muerte*, *Juicio*, *Infierno* y *Gloria*, y aplicando estos conceptos al estado de los libros representados según se prevea su destrucción o mantenimiento por el aspecto con el que se pintaron, podemos decir sobre los libros en las pinturas de Valdés Leal:

- En una tercera parte de los libros o el conjunto representado en diez cuadros, se representan en unas condiciones que los llevarán a una situación de peligro y riesgo de pérdida total y muerte de la encuadernación.
- Hay dieciocho cuadros con representaciones de libros que están en una situación aceptable (que no ideal ni sin falta de riesgos).
- Sólo siete cuadros recogen libros que se encuentran en un estado de conservación bueno, y por tanto pasarán a la Gloria, sin problemas.

Está claro que la priorización de un interés por expresar serenidad, armonía o calma favorece al libro, sin embargo, el dramatismo en muchas de las escenas se acentúa con la inadecuada forma de sujetar o depositar los libros que aparecen enrollados o excesi-

vamente abiertos y desencuadrados; pero esta es una interpretación iconológica que dejaremos para futuros estudios.

BIBLIOGRAFÍA

- Ballart, Josep; Juan I Tresserras, Jordi (2008) 4: *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel Patrimonio.
- Calvo, Ana (2002): *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serval.
- Carrera, Gema: *El patrimonio inmaterial o intangible* [en línea]. [Consulta: 21/02/2013]. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Disponible en: <<http://www.juntadeandalucia.es/educacion/vscripts/wbi/w/rec/3332.pdf>>.
- De los Reyes, Fermín (2013): «El libro y la imprenta incunable en España». En, Antonio Carpallo y Arsenio Sánchez (coords.), *Piel sobre tabla: encuadernaciones mudéjares en la BNE*. Exposición del 12 de marzo al 19 de mayo de 2013. Madrid: BNE.
- DI Majó, Anna y Rotili, Rossana (1984): «Contributo alla conoscenza della pergamena. Studio statistico dell'arrangiamento folliculare», *separata del Bolletino dell'Istituto per la Patologia del Libro "Alfonso Gallo"*, anno XXXIX, 47-56.
- Díaz, Teresa Bernarda (2010): *Manual de preservación para bibliotecas, cinetecas, fonotecas y hemerotecas*. México D.F: ADABI.
- Directrices profesionales de E.C.C.O: la profesión y su código ético*. Documento promovido por la Confederación Europea de Organizaciones de Conservadores- Restauradores y aprobado por su Asamblea General. Bruselas, 1 de marzo de 2002. [en línea]. GE-IIC [Consulta: 21/02/2013]. Disponible en: <<https://www.ge-iic.com/2007/09/21/2002-directrices-profesionales-de-ecco-la-profesion-y-su-codigo-etico/>>.
- Mc Cleary, John y Crespo, Luis (2006)3: *El cuidado de libros y documentos. Manual práctico de conservación y restauración*. Madrid: Clan.
- Merrifield, Mary P (1967): *Original treatises dating from the XII to the XVIII centuries on the art of painting*, New York: Dover Publications.
- Panofsky, Erwin (1972): *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row.
- Reed, Ronald (1972): *Ancient skins, parchment and leathers*, London: Seminar Press.
- Ripa, Cesare (1996): *Iconología*. Joan Sureda (dir). Madrid: Akal.
- Serrano, Alfonso, y Pascual, Álvaro (2003): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Libsa.
- Tacón, Javier (2011): *Soportes y técnicas documentales. Causas de su deterioro*. Madrid: Ollero y Ramos.
- Trapier, Elizabeth du Gué (1956): *Valdés Leal: Baroque concept of death and suffering in his paintings*. New York: The Hispanic Society of America.
- Valdivieso, Enrique (2021): *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Zerdoun Bat-Yehouda, Monique (1983): *Les encres noires au moyen âge (jusqu'à 1600)*, París: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, CNRS.

De iconología. El retrato de don Miguel Mañara, por Juan de Valdés Leal

Francisco J. Cornejo
Universidad de Sevilla

Aunque la fama de Valdés Leal se vinculó a sus impactantes *Jeroglíficos de la Muerte* desde el mismo momento en que estos fueron pintados, existe un cuadro que, con menor suerte crítica, los iguala, e incluso supera, en originalidad y sutileza iconológica. Me refiero al que preside la Sala de Cabildos de la Hermandad de la Caridad sevillana, conocido hoy como *Don Miguel Mañara leyendo la Regla de la Santa Caridad* (1681) [Fig. 1]¹. Si en los *Jeroglíficos*, Valdés desplegó toda su empatía con el pensamiento de Mañara y plasmó genialmente sus directrices, en este gran retrato póstumo de don Miguel supo sintetizar con una sobriedad magistral la esencia de su doctrina ideológica a la vez que proclamaba el triunfo de la misma sobre “la tiranía de Babylonia y de su Príncipe el Demonio”, que el retratado consideraba una amenaza sobre la sociedad sevillana de la época. Para justificar esta aseveración, conviene proceder al análisis iconológico del cuadro y conocer la historia de las diversas interpretaciones del mismo.

Juan Antonio Ramírez (1991) consideraba, en uno de sus artículos memorables, las relaciones existentes entre el llamado método iconográfico –desarrollado a partir de los estudios de Aby Warburg y forjado como herramienta académica por Erwin Panofsky– y el paranoico-crítico del genial, pero también riguroso, Salvador Dalí. Si para el pintor, (Dalí 1935:12) la significación de una obra “es tan profunda, compleja, coherente, involuntaria, que escapa al simple análisis de la intuición lógica”, Panofsky (1972:15) defiende la existencia de un significado intrínseco de la misma que sería el “principio unificador que sustenta y explica a la vez la manifestación visible y su significado inteligible”. Para Panofsky (1970:46-47) la interpretación iconológica se basaría en lo que llamó “intuición sintética”. Ramírez subraya el parentesco de estas dos tradiciones intelectuales: ambas influidas o mediatizadas por las teorías de Sigmund Freud (Ramírez 1991:18).

Es evidente que el cuadro de Valdés Leal es mucho más que un retrato. Sin embargo, la interpretación de sus contenidos siempre ha resultado problemática. Muestra de ello es que desde el siglo XIX hasta finales del XX el lienzo fuese denominado sencillamente “retrato de don Miguel Mañara” (Amador 1844:402; Sentenach 1885: 126; Mayer 1911: 284; Beruete 1911: 81; Gestoso 1916: 162). Si bien Alejandro Guichot (1931:9) ya lo llamaba “cuadro-retrato”, serían Enrique Valdivieso y Juan Miguel Serrera (1980:91) los primeros en superar esta indeterminación terminológica denominándolo, ya a finales del siglo XX, “Don Miguel Mañara leyendo la Regla de la Caridad”.

Para Amador de los Ríos (1844:203) “Mañara aparece en el acto de meditar profunda-

¹ La fecha de realización del cuadro se supo en 1957, tras la realización de una limpieza al lienzo en la que apareció la inscripción “Acaboce aº de 1681”. Terminaron entonces las muchas especulaciones habidas al respecto.



Fig. 1. Valdés Leal, *El triunfo de don Miguel Mañara sobre la comedia*, Sevilla, Hospital de la Santa Caridad.



Fig. 2. Detalle de la carta. Fotografía de M. J. González.

mente, notándose en su rostro el más verdadero arrepentimiento”. Lectura nada acorde con lo que muestra el lienzo; condicionada, sin duda, por la influencia de la corriente que por entonces presentaba al noble sevillano como un ejemplo vivo del mito de Don Juan.

Palomo (1857:12) sigue a Amador en lo del “meditar profundo” del retratado, pero añade las consideraciones –que tanto éxito tendrían– de que parece estar “presidiendo un Cabildo de la Hermandad”, además de ser el primero en aseverar que:

Los accesorios de este cuadro tienen una exactitud rigurosa con los que en la sala observa el espectador, que son los mismos que copió el artista hace cerca de dos siglos.

August L. Mayer (1911:284) lo describe con mayor amplitud: procede al análisis iconográfico del personaje detallando sus rasgos fisionómicos e identificándolo como caballero calatravo y hermano mayor de la Hermandad de la Caridad. Supone que el libro abierto del atril que sujeta con su mano es la Regla de dicha institución, y que Mañara “se dirige a un muchacho –un verdadero tipo de la calle sevillano– vestido con el antiguo uniforme de los Hermanos Enfermeros del Hábito de la Penitencia que está sentado cerca de él y pide silencio con el dedo en los labios”. Repite, con Palomo, que la sala, el mobiliario y objetos sobre la mesa “son las mismas cosas que todavía hoy se ven allí” y, finalmente, transcribe el texto que se lee en lo que él llama “una hoja [que] hay en el suelo” [Fig. 2].

Aureliano de Beruete publicó su libro sobre Valdés en 1911, el mismo año en que lo hizo Mayer. Su análisis del cuadro (Beruete 1911:83), en parte, se asemeja a las descripciones e interpretaciones del estudioso alemán, pero en otras, desarrolla su propia visión.

Coincide en la descripción física del retratado y al considerar que el pintor copia fielmente el espacio y objetos de la actual Sala de Cabildos; difiere al señalar que Mañara a quién mira y se dirige es al espectador del cuadro.

Del niño, intenta comprender el porqué de su presencia:

Este niño con su actitud contribuye á dar mayor misterio e impresión al cuadro. ¿Qué significa esa actitud? Dos versiones pueden atribuirsele: silencio, que está hablando Mañara; o bien: de lo que aquí oigáis y determinéis (claro es que se refiere á los acuerdos de la Hermandad), no digáis nada.

También será el primero en citar el cuadro que hay tras la mesa y el contenido de la habitación oscura que se percibe al fondo. Sobre el “papel” del suelo, lo identifica con “una carta con la siguiente dirección”, y aquí vuelve a transcribir el mismo texto que Mayer.

Beruete (1911:82), con su mirada distanciada de la atmósfera sevillana, comprende que el cuadro es mucho más que un retrato más o menos contextualizado. Intuye un mensaje de mayor alcance que lo puramente descriptivo o conmemorativo, y lo siente como algo sombrío y deprimente:

Aquella figura es algo más de lo que á primera vista parece. No es solo el retrato de Mañara, es su espíritu, el espíritu que fundó la Caridad, es el desengaño, el pesimismo llevado a su más alto grado. Es aquello de una tristeza abrumadora.

La extensa descripción que hizo del cuadro Gestoso (1916:163) poco aporta sobre lo ya dicho por Beruete, al que cita. Su visión es, sobre todo, un canto hagiográfico del retratado trufado con elogios al “soberano aliento artístico del maestro” pintor, “que ponía ante su vista la realidad misma con tal fuerza que pudo animar al retratado con el aliento de la vida”. Con estas palabras, Gestoso viene a decir justo lo contrario que Beruete: donde aquel veía “realidad”, este ve “espíritu”; donde Gestoso, “vida”, Beruete, “muerte”. Sobre el cuadro del fondo, tras la mesa, aventura: “cuyo asunto no se distingue, parece una cruz rodeada de llamas, en cuyo emblema acaso se representó el escudo de la Hermandad”. Su única aportación, verdaderamente útil, es la identificación de las letras “Pm^oR”, al final del sobrescrito de la carta pintada en el suelo, como la abreviatura de “Porte medio real” (Gestoso 1916:164).

Guichot (1931) se interesó por el cuadro hasta el punto de publicar todo un folleto monográfico en el que, insistiendo sobre los problemas ya planteados, aporta nuevos datos y suma nuevas opiniones a la interpretación del lienzo. Como Mayer, supone que el libro abierto ante Mañara es la *Regla* de la Hermandad, pero, además, identifica los siete libritos, encuadernados en pergamino y de menor tamaño, que estratégicamente aparecen dispuestos en el borde de la mesa, como ejemplares del *Discurso de la verdad*, tal como el pintor ha caligrafiado visiblemente en la cubierta de uno de ellos [Fig. 3]². También incide en lo citado por Beruete sobre que “en la esquina del lado izquierdo de la sala hay el hueco de pequeña habitación en cuya oscuridad se distingue con trabajo una arquimesa o bargueño”. Donde reconoce “libros”, “un reloj de arena y una calavera”, pero al ampliar su descripción confunde un frasco esférico de vidrio con dos tulipanes, con “un tintero cilíndrico de plomo con plumas de ave”. Considera que son “probablemente objetos simbólicos de las ideas de Mañara (lo temporal sometido a la muerte), que el asceta

2 Coherentemente con lo representado en el cuadro, el tamaño de la edición de la *Regla* ([S.l., pero Sevilla]: En casa de Juan Cabeças, 1675) es de 4º, mientras que el de las ediciones posibles del *Discurso* (Sevilla, ¿1671? y López de Haro, 1679; Jerez, 1678) lo son en 8º. Véanse (Peñalver 2019:1201, 1323 y 1255) y (Montero 2011:147-159).



Fig. 3. Detalle con los símbolos de la Hermandad de la Santa Caridad.

tendría en su habitación de la Caridad” (Guichot 1931:21-22). Coincidiendo en este mismo sentido, hay que decir que es posible ver la empuñadura de un flagelo –no señalado hasta la fecha– sobresaliendo de uno de los cajones de la mesa que soporta el escritorio.

En cuanto al espacio en el que se sitúa la escena, Guichot discrepa de la idea de que el cuadro represente el mismo salón de Cabildos en el que hoy se conserva, ya que este último, dice, es del siglo XIX. En base al realismo que se le venía suponiendo al cuadro, Guichot busca, pero no encuentra, alguna sala del Hospital de la Caridad con suelo ajedrezado como el del lienzo y aventura la posibilidad de que lo representado sean las estancias donde Mañara vivió los últimos años de su vida, espacio que sufrió grandes reformas, la última, en el siglo XIX. También discute el repetido argumento de que todos los objetos pintados sobre la mesa lo hayan sido a partir de los hoy existentes: explica las diferencias de la mesa, el mantel y faldas de la misma o en las votaderas (Ghichot 1931:40-44).

Sobre la carta en el suelo, que vuelve a transcribir, afirma que es “declaración explícita del pintor, para que no hubiese duda al respecto al conocimiento de quién es el personaje retratado” (Ghichot 1931:22).

Pero, sobre todo, Ghichot vuelve a incidir sobre la problemática presencia del muchacho del hábito que con un libro sobre sus rodillas reclama silencio a los espectadores; “¿es una ficción alegórica o es una realidad?”, se pregunta, abriendo una puerta a la interpretación simbólica del cuadro frente a la tradicional que asumía un realismo mimético absoluto. Tras considerar que “un muchacho vulgar vestido de enfermero” imponga silencio con su gesto a “personas de cierta cultura y consideración social distinguida” –los Hermanos de la Caridad– sería algo de “mal gusto” y “desconsideración”, Ghichot decide inclinarse “a juzgar que el muchacho es una realidad” (Ghichot 1931:26). Y tras valorar distintas opciones se decide por que sea un novicio de enfermero –de los Hermanos Enfermeros del hábito de penitencia que recoge la *Regla* (1675:167) en su capítulo XLVI– que impone silencio, no a los Hermanos de la Caridad, sino a los dichos Hermanos Enfermeros en el tiempo que tenían asignado para las lecturas piadosas y la oración antes del toque de Ánimas. El libro que sostiene sería, a su parecer, uno de aquellos que se recomiendan en el citado capítulo de la *Regla*³.

3 Estos eran “*Guía de pecadores, Molina De Oración, o en las Meditaciones del Padre Luis de la Puente*”, (*Regla* 1675:167).

Valdivieso y Herrera (1980:91-92) interpretan los objetos del bargueño como componentes de una *vanitas*, incluido el búcaro de cristal con los dos tulipanes, que alude a la brevedad de la vida y a la futilidad del saber humano. También asocian el contenido difuminado del cuadro que hay tras la mesa con una representación de la alegoría del Templo de Dios en el santo monte de la Eternidad al que se alude en el preámbulo de la *Regla*⁴.

Los autores titulan, por primera vez, el cuadro como *Don Miguel Mañara leyendo la Regla de la Caridad*, pero muestran sus dudas sobre quiénes son los receptores de esa lección ¿los Hermanos de la Caridad reunidos en Cabildo? ¿los enfermos del Hospital? u ¿otras personas ajenas a la Santa Caridad? Parecen inclinarse por esta última opción ya que justificaría la petición de silencio del niño enfermero. Además, recogen la hipótesis de Kinhead (1978:445) de que la pintura no estuviese destinada a la Santa Caridad al no aparecer en sus inventarios hasta 1831. Años después, sin embargo, Valdivieso (1988:196-197) se decantará porqué Mañara habla a los Asistentes al Cabildo de la Hermandad y demostrará que la pintura permaneció en el Hospital de la Caridad desde el momento de su realización.

Me gustaría exponer aquí un nuevo punto de vista surgido de la aplicación del método iconológico, convencido de que, a pesar de todas las explicaciones habidas, el cuadro sigue presentándose al espectador contemporáneo como “algo más de lo que a primera vista parece”, que decía Beruete.

Para comprender la idea profunda que se esconde en el trasfondo de esta pintura es necesario depurar las consideraciones erróneas que se han venido aplicando hasta ahora; y, a continuación, identificar algunas piezas de este rompecabezas –pues así hay que entender a buena parte de nuestra pintura del Siglo de Oro– imprescindibles para poder completar su sentido. La lectura que propongo sitúa la obra en su contexto histórico, incluyendo en él la poderosa presencia del teatro áureo: tanto las convenciones teatrales a las que Valdés Leal recurrió para esta composición –como ya hizo en otras muchas de sus obras–, como al papel jugado por un grupo de personajes del momento, incluido Mañara, que terminaron con décadas de controversias teatrales en la ciudad de Sevilla al conseguir la prohibición de las comedias y el cierre definitivo de los corrales⁵.

Frente a las interpretaciones que buscan en el lienzo la “realidad” de lo que fue o pudo ser –ya tratadas anteriormente–, quisiera recordar las palabras sabias de Julián Gállego (1987:13 y 155) que nos siguen enseñando a entender la pintura del Siglo de Oro:

La pintura española de aquel periodo no fue tan *realista* (adjetivo que hoy se le suele aplicar, pero inimaginable dentro del siglo XVII) como muchos repiten; y la lectura de ciertos cuadros, incluso en ocasiones aquellos que aparentan ser los más puramente pictóricos, ofrece tantas dificultades como las de unos textos escritos en una lengua que ya no es la nuestra.

[...] El cuadro se lee; todos los demás méritos de la pintura no son sino el pedestal que hace brillar más ese contenido, intelectual y visual; ahora bien, nosotros hoy no pasamos del pedestal, la luz se ha apagado o se está apagando.

[...] Un cuadro religioso, un retrato, un paisaje, un bodegón que aparentan no esconder ningún misterio, ocultan durante siglos lo trataban de significar, ora para el público entero, ora para unos pocos iniciados.

La primera cuestión que es necesario abordar para el adecuado análisis iconológico del cuadro es el estudio de lo que sucedía en el momento en el que fue realizada la pintura

4 También se trata, muy ampliamente, en el *Discurso de la verdad* (Mañara 1725:67-79).

5 Sobre Valdés Leal y el teatro áureo, véase (Cornejo 2022), en prensa.

(“Acaboce aº de 1681”). Don Miguel Mañara había muerto el día 9 de mayo de 1679; diez meses después (el 12 de marzo de 1680), el jesuita Juan de Cárdenas conseguía la última licencia que le permitía imprimir su *Breve relación de la Muerte, Vida y Virtudes del venerable Caballero D. Miguel Mañara...*, librito de alta carga hagiográfica sobre el reformador del Hospital de la Caridad, patrocinado por sus Hermanos, que lo dedicaron al arzobispo de Sevilla, D. Ambrosio de Spínola⁶. El 27 de julio de ese mismo año comenzaba un proceso de Información iniciado por el Juez ordinario, Provisor y Vicario general del Arzobispado sevillano, a petición de la Hermandad de la Caridad, con el objetivo de preparar la solicitud de Beatificación y Canonización del recién fallecido; la recogida de testimonios finalizó el 10 de julio de 1682⁷. Los veinte testigos interrogados fueron todos del ámbito más cercano al difunto: su confesor, su sobrino el marqués de Paradas, sus dos sirvientes, varias dignidades del Cabildo eclesiástico y hasta seis miembros de la Hermandad de la Caridad (*Hispalen*. 1749:1-2). Las preguntas del “Interrogatorio” consistieron en solicitar la confirmación de los hechos ya recogidos en el librito del P. Cárdenas.

Este era el ambiente de frenética actividad que reinaba en la Hermandad en pro de la beatificación de Mañara durante los años 1680 y 1681, momento en el que fue encargado el cuadro de Valdés Leal; por eso, es pertinente considerarlo como una pieza más de este propósito. Este no es solo un retrato más del personaje; lo que aquí se percibe es la aparición de la imagen glorificada, sacralizada, de un “santo” laico, noble, en los inicios de un largo camino, que ha de pasar por Roma, en pos de un aura de santidad que Valdés todavía no podía pintar en torno a su cabeza.

En segundo lugar, es necesario comprender que el espacio representado en la pintura no es mimesis del mundo real; por el contrario, es la representación, artificiosamente elaborada, de un conjunto de elementos dispuestos al servicio de un mensaje simbólico. La presencia de la cortina negra, recogida en la parte izquierda de la escena y que ocupa toda la altura del lienzo, indicaba a los coetáneos de la pintura y, hoy, a los conocedores del funcionamiento de nuestro teatro áureo, que el pintor ha elegido, para contar su historia, el simulacro de una apariencia teatral⁸. Aunque, en una primera mirada, la cortina parezca que corresponde a la habitación del fondo, en realidad, si nos fijamos detenidamente, podemos comprobar que llega hasta el primer plano del suelo. Es decir, es esa cortina descorrida –como si fuera una de las “cortinas de las apariencias” en la fachada de los corrales de comedias– la que nos permite acceder a un espacio excepcional, fuera de la cotidianidad pedestre, donde todo está preñado de simbolismo y que, en cualquier momento, podría desaparecer con el correr de la cortina.

Para los contemporáneos, esta lectura era moneda corriente. En la propia *Regla* de la Hermandad (1675:4-5) se recoge este uso simbólico:

...lebantádonos del sueño pesado de los embelessos del Mundo: corriendo las cortinas a las tinieblas de nuestro entendimiento; abriendo la puerta de nuestro corazón a la luz inaccesible de nuestro Criador...

6 El autor incluye en los preliminares del libro una “Protesta” donde dice: “que cuando en este libro llamo santo al sujeto desta Relación, o le atribuyo santidad, o refiero revelación o caso milagroso, no es mi intención darle más autoridad que la que trae consigo la fe humana de los escritores que escriben hechos de varones ilustres. Porque el darles a estas cosas calificación de mayor certidumbre pertenece al juicio de la Iglesia Romana, al cual sujeto todo lo que se contiene en esta Relación”.

7 “Noticia de las gestiones practicadas para le Beatificación y Canonización del Venerable Caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca, desde el año 1680 al de 1764”, en (Cárdenas 1874:150-56).

8 Sobre el uso y funcionamiento de las apariencias teatrales y su reflejo en la pintura sevillana del Siglo de Oro, véase (Cornejo 2005: 169-175)

Valdés ya había utilizado anteriormente el recurso dramático de la cortina que, en su momento, desvela una imagen de poderosa significación: lo hizo en su *Alegoría de la Vanidad* (Hartford, Wadsworth Atheneum), con un Juicio Final; y en su *Alegoría de la Salvación* (York, Galería de Arte de la ciudad), con un Calvario.

La apariencia en sí, es decir, el contenido simbólico que dispuso Valdés teatralmente tras la cortina, buscaba promover y propagar la imagen hagiográfica de don Miguel Mañara. Tanto la cortina, como el niño que la soporta y actúa como intermediario entre el espectador y la propia apariencia, forman parte del juego retórico del cuadro, pero su papel es ajeno, a la vez que está al servicio de la presentación de la historia principal –a la manera del trujamán cervantino en el episodio de Maese Pedro.

Llegado el momento de analizar el contenido de la apariencia, destacan visualmente, en la mitad superior del lienzo, el rostro pálido del retratado, subrayado por una golilla blanca, y el gesto de su mano señalando un cuadro. El contraste con su indumentaria negra es absoluto. La gran cruz de Calatrava de su capa proclama el carácter noble del personaje. El gesto serio, la mirada fría de superioridad, los labios entreabiertos y la expresiva mano indicadora, recuerdan la misión ambiciosa que Mañara se impuso y expresó rotundamente en la “Dedicatoria” de su *Discurso*: descubrir “la verdad a todos los mortales que la tierra habitan”. Esa verdad no era otra que la práctica de la caridad como camino para cumplir el mandato divino⁹. El cuadro enmarcado, que señala con su mano, representa alegóricamente el trayecto que, desde el orbe terrenal, asciende por la espiral estrecha y dificultosa que la vida caritativa supone; para, finalmente, alcanzar la gloria de la Jerusalén celestial [Fig. 3]. Tanto en la *Regla* como, sobre todo, en el *Discurso de la verdad*, se desarrolla este tema del Monte de Dios en oposición al Monte del Diablo (Mañara 1725:67-69). El pintor ha resuelto este “cuadro dentro del cuadro” con la definición suficiente para que el entendido adivine el asunto, pero, en ningún caso, eclipse al protagonista.

En la mesa y estantería visibles en la habitación del fondo, Valdés ha dispuesto una serie de objetos destinados al cumplimiento de los deberes del hombre caritativo. El frasco de vidrio con dos tulipanes que recuerda la fragilidad y el carácter efímero de la vida; el reloj de arena marcando el paso inexorable del tiempo hacia la Muerte –la calavera– y una serie de libros para facilitar la reflexión sobre estos temas. Es posible identificar tres de ellos: las *Meditaciones* del jesuita P. Luis de la Puente, el *Buelo del espíritu, y escala de la perfección y oración...*, del mercenario descalzo Jorge de San José y la *Guía de pecadores*, de fray Luis de Granada¹⁰.

Bajo la librería, en un cajón abierto de la mesa –que hasta ahora había pasado desapercibido– sobresale la empuñadura de un flagelo, instrumento que los Hermanos de la Caridad debían utilizar, al menos, durante las Pláticas, de obligatoria asistencia para los hermanos, realizadas los viernes de Cuaresma y donde habían de disciplinarse mientras durase el rezo de varias oraciones estipuladas (*Regla* 1675:184-185).

9 Según se deduce de los textos de Mañara y de la propia Hermandad, la virtud de la Caridad era entendida como la ejercida por los nobles, ricos y poderosos sobre los pobres y desvalidos que, como imagen de Cristo sufriente, eran imprescindibles para que los primeros accediesen a su salvación. La *Regla* (1675:118) exigía para ser Hermano “hazienda suficiente para sustentarse, según la calidad de sus personas”.

10 En sus lomos se puede leer lo siguiente: en la balda superior “P. Puente...”; en la central “Buelo del...” y “G... de frai Luis d...”; y en la inferior, los textos, si los hay, son ilegibles. La *Regla* recomienda el uso de dos de ellos: “las Meditaciones del Padre Luis de la Puente” y la “Guía de Pecadores”, para las lecturas diarias de los Hermanos Enfermeros del hábito de penitencia (p. 167); esta última, además, para las Pláticas a los Hermanos durante todos los viernes de Cuaresma, (p. 184). El tamaño de los libros representados se corresponde con el de sus ediciones contemporáneas.

Mientras que la mitad superior del cuadro desarrolla el discurso espiritual, íntimo, de don Miguel Mañara, la zona central manifiesta la maquinaria, ajustada por él mismo, para la consecución de sus objetivos; me refiero a la Hermandad del Hospital de la Caridad. Lo desplegado sobre la mesa, más allá de que sean o no la mimesis de objetos existentes, son símbolos parlantes de una institución que Mañara modeló de acuerdo con su pensamiento y sus propósitos, y que Valdés sintetizó de manera genial [Fig. 3]. Destaca la Cruz sobre un corazón en llamas, emblema de la institución representado doblemente (sobre la mesa, sirviendo de eje a todo el cuadro, y como escudo, en las lujosas faldas de la mesa). El libro de la *Regla*, abierto en su atril para recordatorio de sus obligaciones; las votaderas, al servicio de la toma de decisiones según dictan las normas; el propio banco sobre el que se sienta el Hermano Mayor de la Hermandad no es silla ni sillón especial, es “banco raso”, tal como señala la Regla en su capítulo III. Y la pila de siete ejemplares del *Discurso de la Verdad*, aparece dispuesta para el uso y consulta de quién pretenda integrar el selecto colectivo.

Finalmente, la franja inferior de la pintura, visualmente marcada por el ajedrezado de su solería, contribuye, con simbolismo sutil, a añadir una nueva capa de significación a la figura de don Miguel Mañara: la de vencedor de la última partida que jugó contra la que él denominaba “la tiranía de Babylonia, y de su Príncipe el Demonio”. Este nuevo contenido, como se verá a continuación, es el que acabaría condicionando y explicando toda la estructura formal y comunicativa del lienzo.

La clave está en el papel, escrito y arrugado, que discretamente se percibe en el suelo, bajo el banco en el que se sienta Mañara. Hace ya más de un siglo que Aureliano de Beruete lo identificó como una carta dirigida al propio don Miguel [Fig. 2]. Su sobrescrito dice así:

A Dn Miguel Mañara Vizentelo
de Leca Cauallero del orden de Cala
traba g^{de} Dios Probincial de la Herman^d
y ermano m^{or} de la SS^{ta} Charidad de nro
señor Jesuchristo
P-m^o R. [Porte medio real]
Sevilla.

Para Guichot, que fue el primero en buscarle un sentido, la inscripción fue pintada por Valdés para “que no hubiese duda al respecto al conocimiento de quién es el personaje retratado”; algo que parece innecesario –sobre todo bajo esta forma poco habitual, difícilmente legible y, sobre todo, indecorosa– en un cuadro encargado por y para la misma institución que por entonces pretendía la canonización del retratado. Hay razones para pensar que esta carta significa algo importante que se escapa a la comprensión del espectador actual. Una es su localización: tirada en el suelo justo a los pies del retratado; otra, el cuidado con que ha sido pintada: los restos del sello de lacre rojo, la coherencia de su texto como sobrescrito, la claridad de su letra, el hecho de detallar el valor de su porte, y su aspecto maltratado¹¹.

Entre la correspondencia conocida de don Miguel Mañara –publicada en las sucesivas ediciones de la *Breve relación...* del P. Cárdenas– destaca el intercambio epistolar genera-

11 Por esas fechas, el coste fijo del correo entre dos puntos de los territorios peninsulares para la carta de un pliego, más fracción, era de medio real de vellón. Este es el caso de la carta pintada. Véase (González Corchado 2014).

do con el Consejo Real relativa al asunto de la prohibición del teatro en Sevilla. Los pormenores del conflicto entre defensores y detractores de la comedia durante los años 1678 y 1679 han sido estudiados y documentados de forma exhaustiva por la profesora Piedad Bolaños (2011). Según su estudio, los acontecimientos, en los que acabaría participando Mañara, transcurrieron de la manera siguiente.

Los moralistas enemigos de las representaciones teatrales a lo largo del siglo XVII fueron muchos, pero sus victorias fueron relativamente pocas y efímeras. Sin embargo, la situación excepcional que vivía Sevilla en el año 1678 era cada vez más favorable para sus intereses. La dura realidad económica que vivía la ciudad obligó al Cabildo Municipal a suspender la celebración de los autos sacramentales de las fiestas del Corpus Christi, dedicando parte de su presupuesto a limosnas para los pobres; la epidemia de peste declarada en Málaga amenazaba con llegar a la ciudad; y el arzobispo, don Ambrosio de Spínola y Guzmán, convencido de que todo era un castigo divino por los pecados de sus conciudadanos, decidió, por una parte, llamar al predicador jesuita P. Tirso González para que, por tercera vez en pocos años, acudiese con su misión en socorro de Sevilla y, por otra, solicitar el cierre de los corrales de comedias a los que consideraba directamente responsables de la angustiosa situación.

Ni el Cabildo Municipal ni el Teniente Alcaide de los Reales Alcázares, responsables de los corrales del Coliseo y de la Montería respectivamente, accedieron a las demandas del Arzobispo, por lo que se siguieron representando las comedias. Don Ambrosio de Spínola, persistente, envió una carta con su solicitud al Consejo Supremo de Castilla (9 de noviembre de 1678) exponiendo en ella todos sus argumentos antiteatrales. No consiguió sus objetivos; pero, como todos los años, las representaciones se suspendieron durante la Cuaresma de 1679, con la particularidad de que durante la misma el P. Tirso González comenzó su misión en la que no faltaron invectivas contra la comedia:

No era temer a Dios entretenerse tan contra su gusto, cuando lo veían enojado [...] temía que, si traían las comedias (que se anunciaban para la Pascua), como con ellas viene la peste de las conciencias, había Dios de enviar la peste de la enfermedad (Granero 1963:517).

El Cabildo de la ciudad, que asistió en pleno a uno de sus sermones, decidió al día siguiente (11 de marzo de 1679), por unanimidad, solicitar al Consejo de Castilla la supresión de las representaciones.

La respuesta negativa del Consejo, firmada en Madrid el 28 de marzo por don Carlos Herrera Ramírez de Arellano –hasta hacía poco tiempo Asistente de Sevilla–, se fundamentaba en el ya tradicional argumento de evitar males mayores causados por el descontento popular:

...por ahora no le ha parecido al Consejo pasar a tomar resolución, ni hacer novedad en la materia, teniendo presente que el buen gobierno, así cristiano como político, no solo debe atender por necesario a establecer lo mejor, sino a permitir también lo menos bueno, y aún lo malo, tal vez por evitar lo que es peor, y en repúblicas de la magnitud de la de V. S. y en tiempos tan calamitosos y de tan general desconsuelo, se debe atender con especialidad a tener divertida la ociosidad del pueblo (Bolaños 2011:410).

El contenido de la carta, que sería comunicada oficialmente al Cabildo el día 7 de abril, llegó algunos días antes a conocimiento de don Miguel Mañara que, indignado, tomó pluma y papel para redactar una durísima misiva dirigida a don Carlos Herrera, a quien conocía bien de su periodo como Asistente sevillano:

...no he tenido día de tanto pesar en mi vida como el de ayer, viendo la grande injusticia que a este inocente pueblo se le ha hecho en perder a la alta Majestad de Dios el respeto, con la licencia de las Comedias [...] pero nadie ha opinado sobre si son del agrado de Dios, que en esto todos convienen en que no son de su agrado. Pues si esto es así ¿Cómo ha tenido atrevimiento el Consejo de venir en ello? [...] ¿No basta no ser del agrado de Dios, para que no se repare en la quiebra de los Arrendadores y en el perdimiento de los Comediantes? ¿No se les cae la cara de vergüenza de poner en una balanza cosa tan alta con cosa tan baja? [...] ¿De este modo se trata a Dios? ¿A este estado hemos llegado por nuestros pecados, que queriendo hacer esta República este servicio a Dios, así el pueblo como la nobleza, Eclesiásticos como su Arzobispo, escoja el Consejo a Barrabás y deje a Cristo? ¿Pesán más en su Tribunal las Comedias que el gusto de Dios? [...] A Dios toca responder a este desacato, que nosotros no podemos ni tenemos fuerzas. Señor, hemos hecho lo que hemos podido; pero el Consejo no quiere: tened misericordia de nosotros [...]

Sevilla y Abril 4 de 1679.- Don Miguel Mañara. (Cárdenas 1874:131-132)

La contundencia de la carta responde plenamente al radicalismo del pensamiento de su firmante y a las obligaciones autoimpuestas como Hermano Mayor:

Debe el Hermano mayor sufrir todo lo que le dixerén, advirtieren y murmuraren; dando su disculpa con moderación y paciencia. Y no debe sufrir nada de lo que tocara a honra de Dios, bien y servicio de los pobres: y como debe ser Cordero para lo uno, debe ser León para lo otro (*Regla* 1675:133).

Para él:

Las razones políticas son hijas de la ambición humana y de la comodidad propia; estas no se hospedan en la Casa de Dios nuestro Padre (*Regla* 1675:12).

Por eso se atreve a recriminar al Consejo Real, igual que, antes, había sido capaz de hacerlo con el propio Rey, del que dice en su *Discurso de la Verdad*: “¿qué parecerá un Rey, que toda su vida la ha gastado en comedias, caza, y juegos de caña?”, comparándolo con los piadosos David, San Luis de Francia o San Eduardo de Inglaterra. También cuando habla del Monte del Demonio –“Monte de la vanidad, Teatro de la soberbia, y Corte de la Gran Babilonia, enemiga de Dios”– se despacha contra los políticos –“cuyo Dios es Maquiavelo”– y contra aquellos que justifican sus actos: “Filósofos mesurados, llenos de ciencia vana [...] falsos Profetas” que hacen de los vicios virtud al justificarlos. Este ejemplo viene bien al caso: este tipo de persona “Si va a la comedia, [dice] que es acto indiferente” (Mañara 1725:64 y 100-105).

Parece que los amigos de Mañara se asustaron al leer la carta e, incluso, intentaron evitar que se cursara. Pero la carta llegó a la Corte y causó el efecto pretendido por su remitente. El 11 de abril era un sumiso don Carlos de Herrera el que escribía a don Miguel la carta que, cerrando definitivamente el intercambio epistolar, le daba cuenta de su victoria: el Consejo se había rendido ante sus argumentos y proclamaba el fin de las comedias en Sevilla. La carta terminaba diciendo:

...en menos tiempo que el que he gastado en estos renglones, hice representación al Consejo de lo que el Sr. Arzobispo y v. md. y otras personas me escribían de Sevilla; y, sin el menor reparo ni duda, sin llegar a votarlo, de conformidad vino el Consejo en que cesasen por ahora las comedias. Y en esta razón escribo hoy al señor Asistente y a la Ciudad para que lo ejecuten... Suplico a v. md. me tenga presente para valerse de mí, en cuanto pueda ser de agrado y servicio. Dios guarde a v. md. muchos años como deseo. Madrid, 11 de abril de 1679. B. L. M. de v. md. su más amiguo y servidor, Don Carlos de Herrera (Granero 1963:520).



Fig. 4. Detalle de Miguel Mañara y la carta. Fotografía de M. J. González.

Don Miguel Mañara había conseguido con su carta lo que no habían podido la del arzobispo ni la del Cabildo Municipal. Pero este triunfo sería su última empresa: apenas un mes después, el día 9 de mayo de 1679, fallecería el venerado personaje.

Su victoria aparece recogida en el “Interrogatorio” que se promovió para la causa de su beatificación. En la pregunta nº 21 se lee:

21. Item, si saben [...] que porque se hiciese lo que era la voluntad de Dios se metía [don Miguel Mañara] por lanzas, procurando vencer todas las dificultades. Y que en tiempo que en Sevilla había hambre y amenazaba la peste, conociendo que era contra la voluntad de Dios el que hubiese Comedias, y sabiendo que algunos personajes grandes de Madrid querían que se introdujesen, escribió una carta, diciendo entre otras cosas: que ¿cómo tenían el atrevimiento aquellos personajes para oponerse tan claramente a la voluntad de Dios? (Cárdenas 1874:141)

Seis testigos confirmaron plenamente los hechos por los que se les preguntaba, defendiéndolos como otros tantos méritos para ser candidato a la santidad. Algunos aluden a la carta escrita por Mañara, pero también a la recibida con la noticia de la prohibición de las comedias (*Hispalen.* 1749:81-98). Sería esta última carta, evidencia documental del triunfo de los detractores del teatro y símbolo de la rendición de los políticos seguidores de Maquiavelo, la misma que vemos en el cuadro, despreciada y arrugada a los pies del candidato a santo: “el Elías de nuestro tiempo” que proclamaba uno de los testimonios enviados a Roma (*Hispalen.* 1749:90). Valdés Leal recreó con esta composición novedosa, rotunda pero discreta, el arquetipo del vencedor sobre el vencido [Fig. 4]. Hasta aquí la historia que despliega con claridad y orden los contenidos simbólicos de los pensamientos y victoria de Mañara. La racionalidad de este mensaje hubo de ser compartida y celebrada por los miembros de la Hermandad que encargaron el cuadro.

Ha llegado el momento de recordar que todo esto fue presentado por Valdés Leal como una fingida apariencia cuyo contenido nos permite contemplar el cortinaje descorrido. En ello radica la genialidad de su planteamiento.

La manera elegante de presentar la humillación de los vencidos pierde toda su sutileza y alcanza la burla y el escarnio con la presencia de ese niño cortinero que, con mirada y sonrisa pícaras, manda callar. ¿A quién? A todo el que no participe de los rigurosos



Fig. 5. Detalle de el niño mandando callar. Fotografía de M. J. González.

principios del retratado victorioso y, específicamente, a los derrotados defensores de las comedias [Fig. 5].

La pintura está dividida verticalmente en dos rectángulos por el límite de la pared entre la estancia principal y la del fondo; línea prolongada sin interrupción en la solería, ya que el pintor ha decidido situar en ella su punto de fuga. Así, el niño dispone de un espacio propio, aunque mucho menor que el del venerable varón.

La función que cumple en el cuadro este enigmático personaje –“un verdadero tipo de la calle sevillano”, que decía Mayer– es la de “un recurso anecdótico típicamente barroco, que introduce la atención del espectador en el tema”, como afirma acertadamente Valdivieso (1988:194). A lo que habría que añadir que actúa como altavoz multiplicador del contenido intrínseco de la obra. También se puede afirmar que, desde el punto de vista de la semiótica, el niño se convierte en el principal protagonista del lienzo: abriendo la cortina y mandando callar a los espectadores con su sonrisa socarrona.

La figura del niño ha sido vinculada a la Hermandad, desde que Mayer dijera que estaba “vestido con el antiguo uniforme de los Hermanos Enfermeros del Hábito de la Penitencia”, pero nadie ha justificado esta aseveración. En el capítulo de la Regla que trata sobre ellos, no hay noticias de niños ayudantes o aprendices¹². Sea como fuere, da igual. Su presencia está justificada por sí misma, por su función expresiva en la estructura comunicativa de la pintura. También, por su contraste con la figura del noble representado. Si a los retratos de los reyes de la Casas de Austria se les hacía acompañar de seres deformes para que así brillara más su sacra perfección; y, en el teatro, a los héroes protagonistas –por ejemplo, el noble rey San Hermenegildo–, con el mismo fin, se les adjudicaba su correspondiente criado “gracioso”, antítesis de su señor, ¿por qué a don Miguel Mañara, el noble asceta y candidato a los altares, no se le va a contraponer el de este pícaro pilluelo? (Bouza 1991:23-25).

El niño, que recoge con su espalda la cortina que impediría a los espectadores la visión de la “apariencia”, se burla descaradamente desde su ínfimo escaño de los que han perdido la batalla en pro de las Comedias. Duplicando la paradoja, Valdés presenta al pícaro cortinero como un cómico que utiliza la antigua convención teatral de dirigirse directamente al público buscando su complicidad, rompiendo así la llamada “cuarta pared”.

12 Recientemente se ha aventurado que “podríamos estar ante el retrato de uno de los muchos abandonados acogidos, convertido en acólito, aprendiz o novicio, que se granjeó la estima de don Miguel.” (González Estévez 2011:492).



Fig. 6. Ejemplar censurado de Desiderio Erasmo, *Des. Erasmii... in Nouum Testamentum annotationes*, Basileae: In officina frobeniana: per Hieronymum Frobenium et Nicolaum Episcopium, 1540 (BUS A Res. 42/2/18). Fotografía del autor.

Su simbolismo resulta semejante al que se otorgaba en la corte a los llamados “hombres de placer” (enanos, locos verdaderos o fingidos, graciosos, etc.), también denominados “sabandijas de palacio” o “descuidos y lunares de la Naturaleza”; su función no era otra que la de conseguir que “resaltara la *dignitas* que debía imperar en la corte real” en contraste con la “imperfección” de estos personajes extraordinarios, ya por su físico, ya por su simplicidad o por su locura (Cornejo 2005: 342-344).

Pero el niño que impone silencio tiene un libro –igualmente enigmático– abierto sobre sus rodillas. ¿Acaso pretende competir con don Miguel emitiendo su propio mensaje? No lo aparenta. Tampoco parece casual que el contenido del libro sea ilegible totalmente, cuando, en el mismo cuadro, se puede leer con claridad la caligrafía de la carta o los títulos de los libros que hay sobre la mesa y en la estantería del fondo. Lo habitual en la pintura simbólica de Valdés Leal cuando representa libros es hacerlos reconocibles por sus títulos en el lomo o, cuando aparecen abiertos, por su texto e ilustraciones grabadas (*In ictu oculi*, *Alegoría de la Salvación* y *de la Vanidad*); pero este no es el caso. En el libro que sujeta el niño con bastante descuido –arruga una hoja con su mano, permite que medio libro caiga sin apoyo, a riesgo de desgajarse por su propio peso–, solo se aprecian formas, más o menos rectangulares, de tonos irregulares de gris oscuro en lugar, por ejemplo, de las cuidadas composiciones tipográficas que Valdés reprodujo en el libro que lee el protagonista de la *Alegoría de la Salvación*. El aspecto del libro pintado es el de un libro que hubiera sido censurado siguiendo las prácticas de la época: párrafos completos tachados con tinta o cubiertos por rectángulos de papel cuidadosamente pegados para impedir la legibilidad del texto [Fig. 6]. Si esa fue la intención del pintor, estaríamos de nuevo ante un mensaje de silencio obligado, esta vez de censura de lo escrito.

Visto lo expuesto hasta aquí, convendría que esta pintura comience a ser denominada *El triunfo de don Miguel Mañara sobre la comedia*, puesto que celebra, no solo la complacencia por el cierre permanente de los corrales, sino también por la derrota ideológica y condena a resignación perpetua de los defensores del arte dramático en Sevilla. *Audi Hispalis, et tace*, viene a proclamar el cuadro –sobre todo a través del expresivo gesto del niño– parafraseando el *Audi Israel, et tace* con que Moisés y los sacerdotes levitas impusieron silencio a su pueblo para conducirlos por el camino recto (Deuteronomio 27:9). Aunque, sin duda, resultaría más apropiado a la boca del pícaro el proverbio popular que dice *Al jugar y perder; pagar y callar*.

La lectura iconológica de este cuadro de Valdés Leal se hace inteligible cuando se inicia por el niño, con su gesto, el libro y la cortina, celebrando la victoria sobre el teatro. Su presentación responde a una visión primaria, emotiva, popular, directa y sin ninguna retórica intelectual. Luego, en un segundo momento –y en un segundo plano–, es cuando entra en juego la construcción racional, didáctica y pedagógica de la propuesta hagiográfica de don Miguel Mañara y la exposición detallada de su pensamiento victorioso.

El retrato de Mañara y todo el simbolismo que lo acompaña funciona como un cuadro en el interior de otro cuadro mayor. En este último, el niño acaba de descender la cortina y permite contemplar el suceso extraordinario de la victoria de Miguel Mañara sobre el teatro.

Este rotundo, implacable, mensaje triunfal sobre los amantes del teatro que despliega el cuadro vendría a explicar aquella intuición oscura de Aureliano de Beruete (1911:82) con la que participaba, *avant la lettre*, de la “intuición sintética” de Panofsky y de la lectura “paranóico-crítica” de Dalí:

Aquella figura es algo más de lo que á primera vista parece. No es sólo el retrato de Mañara, es su espíritu, el espíritu que fundó la Caridad, es el desengaño, el pesimismo llevado a su más alto grado. Es aquello de una tristeza abrumadora.

BIBLIOGRAFÍA

- Amador de los Ríos, José (1844), *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla: Francisco Álvarez y C.^a.
- Beruete y Moret, Aureliano de (1911), *Valdés Leal. Estudio crítico*, Madrid: Librería general de Victoriano Suárez.
- Bolaños Donoso, Piedad (2011), “Intervención de Miguel Mañara en la clausura de los corrales de comedia sevillanos (1679)”, en José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, pp. 383-417.
- Bouza, Fernando (1991), *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid: Temas de Hoy.
- Cárdenas, P. Juan de ([1680]), *Breve relación de la Muerte, Vida y Virtudes del venerable Caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca...*, Sevilla: Thomas Lopez de Haro.
- (1874), *Breve relación de la Muerte, Vida y Virtudes del venerable Caballero D. Miguel Mañara Vicentelo de Leca...*, Sevilla: G. Álvarez y C.^a.
- Cornejo Vega, Francisco J. (2005), *Pintura y Teatro en la Sevilla del Siglo de Oro. La ‘Sacra Monarquía’*, Sevilla: El Monte.
- (2022), “Valdés Leal y el teatro sevillano de su época: El triunfo de don Miguel Mañara sobre la comedia”, en *Valdés Leal en escena*, Sevilla: Universidad Pablo de Olavide (en prensa).
- Dalí, Salvador (1935), *La conquete de l'irrationnel*, París: Eds. Surréalistes.
- Gállego, Julián (1987), *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid: Cátedra.
- Gestoso Pérez, José (1916), *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla: Oficina tipográfica Juan P. Gironés.
- González Corchado, David (2014), “La primera tarifa postal de España (Siglos XVI y XVII)”, *EL ECO Filatélico y Numismático*, nº 1.234 (Noviembre 2014).
- González Estévez, Escardiel (2011), “La figura infantil en el templo del Hospital de la

- Santa Caridad: aportaciones a su estudio iconológico”, en José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época. Santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, pp. 477-492.
- Granero, Jesús M. (1963), *Don Miguel Mañara Leca y Colona y Vicentelo (Un caballero sevillano del siglo XVII). Estudio biográfico*, Sevilla: Artes Gráficas Salesianas.
- Guichot y Sierra, Alejandro (1931), *Del notable retrato de Mañara que hizo Valdés Leal, y de errores relativos a endebles pinturas, existentes en el hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla: Imprenta de Álvarez y Zambrano.
- Hispalen. Beatificationis & Canonizationis Ven. Servi Dei Michaelis de Magnara Vicentelo de Leca...* (1749 post.), S.I.
- Kinthead, Duncan T. (1978), *Juan de Valdes Leal (1622-1690). His Life and Work*, New York, Garland Publishing.
- Mañara, Miguel de (1725), *Discurso de la verdad*, Sevilla: Juan de la Puerta.
- Mayer, August L. (2010 [1911]), *La escuela sevillana de pintura* [1911], Sevilla: Cajasol.
- Montero Delgado, Juan (2011), “Las ediciones del *Discurso de la verdad* en el siglo XVI-II (Con nuevos datos sobre una edición desconocida: Jerez, Juan Antonio Tarazona, 1678)”, en José Fernández López y Lina Malo Lara (eds.) *Estudios sobre Miguel Mañara: su figura y su época. Santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, pp. 147-159.
- Palomo, Francisco de Borja (1857), *Noticia histórica de la Santa Casa de Caridad de Sevilla, y de los principales objetos artísticos que en ella se conservan, escrita con vista de los documentos y papeles que se custodian en su archivo*, Sevilla: Francisco Álvarez y Compañía.
- Panofsky, Erwin (1970), *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires: Eds. Infinito.
- (1972), *Estudios sobre iconología*, Madrid: Alianza.
- Peñalver Gómez, Eduardo (2019), *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII*, Tesis doctoral dir. Juan Montero Delgado, Sevilla: Universidad de Sevilla 27/09/2019.
- Ramírez, Juan Antonio (1991), “El método iconológico y paranoico-crítico”, *Ars longa* 2, pp. 15-20.
- Regla de la muy humilde Hermandad de la Ospitalidad de la S. Caridad de nuestro Señor Jesu Christo; sita en su casa y hospital del señor San Jorge de la Ciudad de Sevilla* (1675), [Sevilla:] En casa de Juan Cabeças.
- Sentenach, Narciso (1885), *La pintura en Sevilla: estudio sobre la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla: Gironés y Orduña.
- Valdivieso, Enrique (1988), *Valdés Leal*, Sevilla: Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique y Juan Miguel Serrera (1980), *El Hospital de la Caridad de Sevilla*, Sevilla: autoedición.

Juan de Valdés Leal, policromador de retablos

Benjamín Domínguez-Gómez
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

No por recurrente resulta menos valioso el que, con motivo de una efeméride, se organice una exposición conmemorativa sobre un tema o autor. Este es el caso de esta muestra, organizada por la Facultad de Bellas Artes y la Hermandad de la Santa Caridad, en la que bajo el título de *Postrimerías* y con motivo del cuarto centenario del nacimiento de Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690), se nos ha propuesto profundizar, bien por medio de la expresión plástica, bien con una contribución escrita, sobre el arte y el tiempo de tan insigne artista. Analizar, por tanto, la técnica policroma de Valdés Leal nos parecía un asunto apropiado para esta publicación -y en perfecta sintonía con nuestro perfil investigador centrado en la retablística en madera- y donde un docente en el grado en conservación-restauración de bienes culturales encuentra su natural acomodo; sintiéndome agradecido por la oportunidad que me han brindado los organizadores de poder participar con esta contribución.

La faceta de pintor en Juan de Valdés Leal ha sido estudiada profusamente a lo largo del último siglo y por numerosos especialistas, no así la de escultor o policromador, que unidas a las de diseñador o grabador se vienen poniendo en valor en fechas más recientes¹. Sobre su labor como policromador de esculturas y retablos hemos de destacar la magnífica contribución que Ignacio Hermoso Romero nos ofrece en el catálogo de la también exposición conmemorativa celebrada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla a inicios de este año, bajo el título *Juan de Valdés Leal, maestro escultor, dorador y estofador*, en la que hace un recorrido cronológico-descriptivo de las piezas en las que se conoce participó con este menester (Hermoso 2021:69-84). Dicho trabajo ha sido uno de los principales apoyos a la hora de elaborar el texto que presentamos, por resultar el más actualizado y completo de cuantos textos relativos a la faceta de policromador existen sobre este artista. En él se nos ofrece una relación cronológica de los trabajos, realizando una descripción de cada una de las piezas, así como se citan, identifican y localizan las fuentes documentales que confirman o atribuyen las obras relacionadas, llegando hasta el análisis estilístico de cada una de las obras y la descripción formal de los motivos policromos. Sin embargo, conviene recordar que la práctica de la conservación y restauración de los bienes culturales en la actualidad, y los estudios físico-químicos en particular, están facilitando un conocimiento en mayor profundidad de muchos aspectos relacionados con la tecnología constructiva de las obras artísticas -algo que hasta hace unas décadas era algo impensable- sacando a la luz nuevos datos que, puestos en relación con las fuentes documentales

¹ Una completa revisión bibliográfica actualizada, entre los que destacan los trabajos del profesor Enrique Valdivieso, se incluye en el catálogo de la exposición sobre Valdés Leal celebrada recientemente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Cano; Hermoso; Muñoz 2021:292-307).

oportunas, permiten completar, concretar o rebatir de forma fehaciente hipótesis elaboradas en escenarios anteriores.

En consecuencia, conocido el catálogo de obras policromadas por Valdés Leal, nuestra contribución se centra en el estudio de los materiales y la técnica policroma del artista a través de los resultados de las pruebas técnicas y exámenes organolépticos efectuados en aquellas obras recientemente intervenidas, entre las que destaca el retablo mayor del Hospital de la Caridad (1670-1675) y al que se suman el Santo Cristo de la Caridad y la imaginería del mismo retablo (h. 1673-1675) así como los ángeles pasionistas pertenecientes al antiguo retablo mayor de la capilla de los Vizcaínos, hoy en la parroquial del Sagrario (1674-76). Quedan fuera de este estudio las piezas no intervenidas o aquellas de las que no hemos podido obtener información alguna. Igualmente, las que carecen de su policromía original, como la Virgen del Rosario ejecutada por el propio Valdés (Cano; Hermoso; Muñoz 2021:174) o los retablos hoy desaparecidos, por cuanto no es posible realizar un análisis directo de los mismos ni contamos, como es lógico, con la posibilidad de obtener los resultados analíticos de sus revestimientos policromos.

Junto a las aportaciones historiográficas, la principal fuente de información que hemos utilizado para este trabajo han sido los informes-diagnóstico, proyectos de conservación y las memorias de intervención de estas obras, donde se recoge una gran cantidad de información altamente valiosa, como es la descripción de su técnica policroma y sus materiales constitutivos, fruto del análisis directo y la manipulación de las piezas, los resultados de los análisis físico-químico de los materiales, documentación fotográfica de detalle, etc. que, sin embargo, no había sido estudiada aún de forma sistemática ni comparada, trabajo que hemos abordado nosotros para esta exposición y con el que queremos contribuir al mayor conocimiento de la obra artística de Juan de Valdés Leal. En este sentido, queremos agradecer la inestimable colaboración de aquellos que nos han permitido acceder a tan valiosa información o nos la han hecho llegar como son Juan Aguilar y Barbara Hasbach, responsables de la empresa Ágora; Pilar Acosta del servicio de archivo del I.A.P.H. y Lourdes Martín, química del departamento de análisis del I.A.P.H.; así como a Fernando Carrasco y Jesús Marín, técnicos de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, quienes nos han facilitado el trabajo de consulta de la documentación custodiada en los archivos correspondientes.

2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

En base a los datos conocidos hasta este momento, el catálogo como policromador de esculturas y retablos de Juan de Valdés Leal se inicia con los trabajos que sobre la imagen de San Teodomiro, patrón de Carmona, contrató el escultor José de Arce y que policromó en el verano de 1656 (Villa Nogales 2010:131). Sin embargo, a tenor del alto precio pactado por la hechura de la imagen (200 ducados), así como por el prestigio del citado escultor, cabe pensar que Valdés Leal ya habría trabajado como policromador años atrás y que contaba con la solvencia necesaria para acometer estos trabajos. En este sentido, Ignacio Hermoso opina, en relación con el período anterior a este año, que “muy probablemente realizaría obras similares que hoy no se conocen o no han sido localizadas o relacionadas con él” (2021:71). Tras éste, se situaría el contrato realizado junto con Agustín Franco en 1664 para el dorado y estofado del retablo de San Isidoro de la Catedral hispalense, así como la imagen de San José perteneciente también al primer templo de la ciudad (Hermoso 2021:69).

De esa misma década es el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Misericordia, donde Valdés Leal aplica el dorado y policromía a una arquitectura levantada por Simón de Pineda (Halcón, Herrera, Recio 2000:295) y en la que también participa como fiador del contrato. Ciertamente estamos ante unos de los retablos más interesantes del panorama sevillano de ese momento y que bien merecería un estudio en profundidad y un tratamiento de conservación-restauración a la altura de su calidad artística.

Ya en 1670, se conoce también el contrato efectuado por Bernardo Simón de Pineda, Pedro Roldán y Juan de Valdés Leal para la ejecución del retablo e imagen de Santa Ana de la iglesia conventual de los clérigos menores (actual Parroquia de Santa Cruz), teniendo continuidad dos años más tarde dicha compañía artística –a excepción de Pedro Roldán al que, no obstante, se le atribuye la imagen principal- cuando se les encarga el retablo de la Soledad y Siete Dolores del mismo templo (Roda 2012:336-340). Sin embargo será en 1673 cuando Valdés Leal contrate la que es su principal aportación en materia de policromado de retablos, que no es otro que el mayor de la Iglesia de San Jorge perteneciente al Hospital de Caridad, que se venía levantando desde 1670, y al que seguirán el resto de cuantos decoran el templo.

2.1. Retablo Mayor. Iglesia de San Jorge (Hospital de la Caridad)

Arquitectura del retablo (diseño y traza): Bernardo Simón de Pineda; Esculturas: Pedro Roldán; Pintura y dorado: Juan de Valdés Leal; 1670/75.

Sin lugar a dudas, esta colosal arquitectura en madera de casi quince metros de altura es uno de los más importantes exponentes de la retablistica hispánica y, más concretamente, de la del período barroco. Tanto por la calidad técnica de los trabajos como por la segura y profusa documentación con la que contamos, hemos de considerar este retablo como la obra de referencia para con este autor, por cuanto es más que segura su paternidad artística y porque en ella se desplegaron todos los esfuerzos artísticos y pecuniarios para realizar uno de los conjuntos barrocos en madera policromada de mayor calidad y trascendencia. Los trabajos de conservación y restauración a los que haremos referencia tuvieron como precedente la redacción del proyecto de intervención por parte del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H. 2005), llevándose a cabo el tratamiento propiamente dicho por la empresa Ágora S.L. bajo la dirección de Juan Aguilar Gutiérrez y Bárbara Hasbach Lugo entre los meses de noviembre de 2005 a diciembre de 2006. Fueron financiados por la Hermandad de la Santa Caridad, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Fundación BBVA que se hizo cargo también de la publicación correspondiente (Valdivieso 2007) [Fig. 1].

Culminada la construcción del templo del Hospital de la Santa Caridad, en el verano de 1670 se decide acometer la obra del retablo mayor, contratándose finalmente con Bernardo Simón de Pineda en 12.000 ducados. En dicho concierto se obligaba a que la talla las realizase Pedro Roldán. Precisamente, en el contrato firmado el 19 de julio de ese mismo año aparece como fiador de Simón de Pineda Juan de Valdés Leal, quien acometería el dorado y policromía del retablo a partir de octubre de 1673 y por un precio de 10.000 ducados. Tan alta suma, a juicio del profesor Alfredo Morales, debió deberse al «extraordinario valor de algunos pigmentos, especialmente los citados «ultramares» y «carmines finos», cuyo empleo se dejaba al criterio de Mañara, quien, debió exigir el uso de los de mayor calidad, siguiendo la tónica de toda su actuación en relación con la construcción y adorno de la iglesia» (Hasbach; Aguilar 2007:19). Sobre los materiales utilizados y su



Fig. 1. Retablo Mayor. Iglesia de San Jorge (Hospital de la Caridad) Sevilla.

distribución, en este proyecto se analizaron un total de 11 muestras correspondientes al dorado (2), la encarnación de la mano del Cristo y su sudario, estofado del faldellín de San Jorge (2), el relieve central (4) y una correspondiente a la carnación de un angelito atlante del banco del retablo².

En relación con el aparejo o capa de preparación, a juicio de los conservadores-restauradores “es el tradicional de la época, descrito ampliamente por tratadistas como Pacheco o Palomino, habiéndose colocado tiras de lienzo encoladas, como es el caso del relieve central del ático, en determinadas uniones” (Hasbach; Aguilar 2007:61). Está realizado con cola orgánica y yeso (sulfato de calcio con negro carbón, arcillas y trazas de calcita) aplicado en dos capas, la inferior más basta, con granulometría mayor. Posee un espesor máximo “cercano al milímetro” (Hasbach; Aguilar 2007:158). Esta preparación sería cubierta con bol rojo en las zonas de dorado y amarillo en aquellas que quedaron sin dorar (Hasbach; Aguilar 2007:62). La policromía está realizada al óleo (aceite de linaza) y algunos detalles al temple graso (aceite de linaza y proteína) como es el caso de los estofados. Sobre el aspecto de las encarnaciones se nos informa que “son de aspecto semi mate, salvo cinco casos concretos que fueron realizados brillantes: el ángel que acompaña a San Roque, ambos ángeles lampareros y los rostros de la Virgen y de la figura de María Magdalena situada detrás de José de Arimatea” (Hasbach; Aguilar 2007:63). Esta diferenciación como recurso técnico basado en el discurso iconográfico también la observamos en la aplicación de los estofados del relieve principal donde se ha prescindido de él en las figuras de Cristo, María, San Juan y Santas Mujeres, aplicándose exclusivamente en los Santos Varones -José de Arimatea y Nicodemo- responsables de sufragar y promover el enterramiento, en una clara alusión a la principal misión de los hermanos de la Santa Caridad. Precisamente, sobre la técnica de ejecución es muy significativa la descripción que se hace en la memoria de intervención por quienes han podido estudiar, con detalle, la forma y el modo de proceder:

Las encarnaciones están terminadas con veladuras rojizas en las mejillas y orejas y llama la atención los densos empastes aplicados en las arrugas, en las venas rojas y azules que bordean los ojos, como verdaderas pinceladas definidas de color, siendo de especial relevancia, por su espesor y soltura, los aplicados en las arrugas de la cara y cuello de Nicodemo. Muchos detalles fueron terminados pictóricamente, como ocurre con los cabellos de la barba y el peleteado sobre la nuca de Nicodemo o la bofetada de la mejilla izquierda de Cristo (Hasbach; Aguilar 2007:64).

Esta fórmula de las pinceladas sueltas en determinados puntos de la encarnación (lágrimas, arrugas, heridas, ...) será un grafismo que de Valdés Leal veremos repetido en el resto de las esculturas que se analizan en este trabajo.

Desde el punto de vista del análisis químico, ya hemos mencionado que se extrajeron y analizaron dos muestras de encarnación, una de la mano del Cristo y otra de uno de los niños atlantes del banco. Con relación a la primera, se concluye que la encarnadura de la principal imagen del retablo se realiza sobre una base o imprimación de color anaranjado que contiene albayalde, minio de plomo, negro carbón y tierras aglutinados con aceite de

² El análisis químico de la policromía del retablo de la Santa Caridad se llevó a cabo por la empresa LARCO QUÍMICA Y ARTE S.L., bajo la dirección de Enrique Parra Riego, Doctor en Ciencias Químicas por medio de las siguientes técnicas analíticas: Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada; Espectroscopía IR por transformada de Fourier; Microscopía electrónica ambiental/ análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (ESEM/EDX) y por medio de Cromatografía de gases, incluyéndose como anexo en la memoria de intervención (Hasbach; Aguilar 2007: 129-159).

linaza y aplicadas en dos manos (60 μm de espesor en total). Sobre éstas, una tercera capa de color compuesta de una mezcla de blanco de plomo, negro carbón y tierra roja con aceite de linaza como aglutinante (20 μm de espesor) (Hasbach; Aguilar 2007:134). Por su parte, la encarnadura del angelito consta de una única capa de color rosado (35 μm de espesor) compuesta por albayalde y bermellón aglutinados con aceite de linaza (Hasbach; Aguilar 2007:141). Muy parecida en cuanto a materiales es la muestra extraída del sudario del Cristo, el cual se construye sobre las dos capas preceptivas de preparación y una única capa de color a base de albayalde, negro carbón y una pequeña cantidad de tierras (trazas) aglutinados con aceite de linaza. (Hasbach; Aguilar 2007:148).

Sobre las vestiduras “están policromadas con estofados, decoraciones a punta de pincel y cincelado de distintas formas, intercalando con los colores lisos de algunas prendas” (Hasbach; Aguilar 2007:65). Por su parte, sobre los motivos utilizados, parece que Valdés Leal reproducía patrones de telas bordadas en los ricos ropajes estofados de sus esculturas destacando los motivos de las cenefas que “son aún más ricos y relevantes” en este sentido (Hasbach; Aguilar 2007:66). También resulta destacado como reproduce el efecto del *moaré* en las túnicas de los ángeles del ático a base de pequeñas incisiones curvas realizadas a mano alzada muy efectistas que bien encuentran en las zonas altas del retablo su natural ubicación. Desde el punto de vista del análisis químico, se estudió la técnica polícroma extrayendo una muestra de la vestimenta del San Jorge, donde se superpone un estofado al temple (de mayor espesor) con decoración al óleo en dos capas superiores de 20 micras de espesor (Hasbach; Aguilar 2007:136). También, en el caso del relieve que sirve como telón de fondo, se extrajeron muestras repitiéndose tanto la técnica de ejecución -base oleosa sobre la preparación a la que se superponen dos o más capas pictóricas- como los pigmentos -albayalde, negro carbón, tierra roja-. Realmente, el repertorio de pigmentos no es muy amplio, incorporándose, para el caso de los estofados que así lo requieren, la azurita, el añil, esmalte de cobalto, el bermellón y algunas tierras como el ocre.

2.2. Retablo del Santo Cristo de la Caridad. Iglesia de San Jorge (Hospital de la Caridad)

Arquitectura del retablo (diseño y traza): Bernardo Simón de Pineda; Esculturas: Pedro Roldán; Pintura y dorado: Juan de Valdés Leal; 1673/75

Debía de estar quedando a satisfacción de Don Miguel Mañana la obra del retablo mayor cuando encomendó a la misma compañía artística la ejecución de otros retablos en el templo, como es el caso de el del Santo Cristo de la Caridad [Fig. 2]. A juicio de la crítica artística, dicho encargo debió de nuevo comprometer la estructura arquitectónica al retablista Bernardo Simón de Pineda, mientras que la labor pictórica quedaría en manos del propio Valdés Leal. Sobre la paternidad artística de la imagen principal no hay dudas, por cuanto tenemos noticias de dichos trabajos en el Libro General de Inventario de 1.674, en su folio 6^o, r^o cuando se especifica:

se inventario otro altar enfrente... lo dio el Hermano D. José de Echacharreta, tiene una imagen de Cristo Nuestro Señor ya para clavarlo en la Cruz haciendo oración a su Eterno Padre cuya escultura y todo lo que hay en este retablo es de mano de Pedro Roldán. Es su vocación El Santo Cristo de la Caridad (I.A.P.H. 2002:2).

De este retablo analizaremos tres elementos de forma independiente ya que así se llevaron a cabo las intervenciones de conservación y restauración, origen de las fuentes de información que abordaremos: En primer lugar, la imagen del Santo Cristo, interveni-



Fig. 2. Santo Cristo de la Caridad. Iglesia de San Jorge (Hospital de la Caridad) Sevilla.

do por Enrique Gutiérrez Carrasquilla en las instalaciones del I.A.P.H. en el año 2003; a continuación, los ángeles pasionistas que lo flanquean, restaurados por Manuel Martínez Montiel en 2007 y, por último, el resto de la imaginería del retablo intervenida por la empresa Ágora, junto con la arquitectura lúnea, en 2018.

2.2.1. *Santo Cristo de la Caridad. Iglesia de San Jorge (Hospital de la Caridad)*

Aunque no es obra fehacientemente documentada, las referencias documentales a esta escultura -como las indicaciones incluidas en el inventario ya citado de 1674- no dejan lugar a dudas, existiendo unanimidad entre los autores en calificar dicha imagen y su retablo como ejecutado por los mismos autores del mayor, ya que coinciden, no sólo su ejecución en el tiempo, sino cualquiera de los aspectos que se analicen de su hechura, materiales y técnicas, aspectos morfológicos, estéticos e incluso, podríamos decir, que conceptuales e ideológicos, establecidos de forma precisa por Mañara. Aunque algunos autores han venido relacionando la imagen del Santo Cristo con la propia construcción del retablo, el profesor Hernández, a tenor de la lectura de las fuentes documentales directas, ha demostrado que es anterior ya que esta imagen presidió el templo antes de que se asentase el retablo mayor y que, por lo tanto, en el momento de la ejecución del retablo ya se encontraba en la iglesia (Aguilar 2018:7). Sobre su encarnadura, Hernández nos indica que se hace referencia a ella en 1675, en un acta de Cabildo de la corporación, expresándose que se realizó “al mismo tiempo que el dorado y la pintura del retablo, por lo que durante esos años estuvo en blanco” (Aguilar 2018:7). Curioso resulta, por tanto, el dato de que esta imagen, titular de la Hermandad de la Santa Caridad, ocupase provisionalmente el altar mayor aún antes de ser policromada. El coste del dorado y estofado del retablo, así como la imagen del Cristo, ascendió a 11.000 reales, lo que recogen las actas de cabildo (Aguilar 2018:10). Ciertamente, su policromía viene siendo considerada como de la mano de Valdés Leal (Roda 2012:160; Hermoso 2021:73), no sólo por la posible relación profesional entre los artistas intervinientes, sino porque es extremadamente minuciosa y de una altísima calidad.

Con motivo de la intervención restauradora se llevó a cabo un análisis de caracterización de materiales pictóricos muy completo, para lo cual se extrajeron 12 muestras de policromía, estudiándose mediante la observación directa al microscopio y mediante microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental mediante energía dispersiva de Rayos X (EDX) (I.A.P.H. 2003:2). Las conclusiones de dicho estudio nos revelan que la imagen presenta una preparación compuesta de sulfato cálcico y cola animal, oscilando el espesor medio de la misma entre 125 y 250 μm . Sobre ésta, una imprimación a base de blanco de plomo y “*escasos granos de minio*”, con un espesor medio de entre 10 y 30 μm . Los pigmentos presentes en la encarnación son el blanco de plomo, bermellón, laca roja y/o tierra roja así como trazas de carbón (I.A.P.H. 2003:17). Muy interesante resulta la elaboración de la sogá, que cuenta con tres estratos: “el inferior, de color amarillo, compuesto por blanco de plomo y ocre; un estrato intermedio de bol de color terroso; y el superior, constituido por una fina capa de oro (con un pequeño porcentaje de cobre)” (I.A.P.H. 2003:18).

2.2.2. *Ángeles pasionistas. Retablo del Santo Cristo de la Caridad*

Bajo el mismo argumento que la imagen cristífera, los ángeles pasionistas que flanquean la hornacina del retablo vienen siendo atribuidos a la gubia de Roldán y al pincel del artista que nos concierne (Pleguezuelo 2007:330-331; Andalucía Barroca 2010:123). Fueron intervenidos por Manuel Martínez Montiel en mayo de 2007 a instancias de la Dirección General de Bienes Culturales de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía con motivo de la exposición “Teatro de Grandezas” del proyecto “Andalucía Barroca” celebrada en Granada. Aunque las tallas habían sido reparadas parcialmente con anterioridad, las encarnaciones actuales podemos considerarlas como las originales, si bien han sufrido desgastes por limpiezas agresivas anteriores, provocando barridos de color y pérdidas en matices y veladuras (Martínez 2007:9). Se trata de dos esculturas, de bulto de redondo, pero que presentan talladas y acabadas solamente las caras anteriores y laterales, quedando exclusivamente desbastadas por la parte posterior, como es habitual en el caso de la imaginería de retablos. En este caso, no se llevaron a cabo análisis de caracterización de materiales, si bien en la memoria de intervención las policromías se describen en base a su observación directa y características macroscópicas, lo que nos permite conocer en detalle su elaboración:

Se trata de una policromía a pulimento realizada al óleo sobre una capa de preparación lisa. Es muy rica en detalles, sobre todo en los rostros y en los finísimos trazos de cabello y cejas, elaborada con gran sentido pictórico, como demuestra la utilización de simples pinceladas muy empastadas de color blanquecino para simular las lágrimas que acompañan al triste gesto de los ángeles. Los matices cromáticos están realizados por veladuras que confieren a la obra un gran realismo. Los estofados en alas y telas están realizados sobre oro bruñido, pintado y rescatado. Las peanas también presentan elementos dorados y bruñidos con fondos pintados en negro (Martínez 2007:7).

2.2.3. *Imaginería del Retablo del Santo Cristo de la Caridad*

Finalmente, durante los meses de junio a agosto del año 2018, la empresa Ágora S.L. se hizo cargo de la intervención del retablo y del resto de la imaginería, quedando dicha actuación reflejada en la memoria de intervención correspondiente (Aguilar 2018). Los grupos de ángeles y querubines que se reparten por el retablo son los únicos de la época de ejecución ya que las imágenes de la Virgen y San Juan que ocupan las calles laterales son una incorporación dieciochesca (Aguilar 2018:5). Tanto su técnica escultórica como pictórica aluden de forma clara al retablo principal del templo, destacando la gran calidad con la que están elaboradas.

Para su análisis se tomaron dos muestras, una de dorado y otra correspondiente a la encarnación de uno de los querubines³. Ésta presenta una preparación a base de yeso, bien molido y muy puro. La encarnación está compuesta por un único estrato, posiblemente aplicado en dos manos, de albayalde y bermellón al óleo (Aguilar 2018:25).

2.3. Ángeles pasionistas. Retablo mayor de la Parroquia del Sagrario

Esculturas: Pedro Roldán; Pintura y dorado: Juan de Valdés Leal; h.1674-1676.

A la segunda mitad de la década de los setenta del siglo XVII corresponden las dos monumentales esculturas que formaban parte del retablo mayor de la Capilla de los Vizcaínos, del desaparecido convento Casa-Grande de San Francisco; trasladado y colocado en la iglesia del Sagrario en 1840. Su estructura arquitectónica fue realizada por Francisco Dionisio de Ribas entre 1665 y 1669, siendo las esculturas y el relieve del banco obra documentada de Pedro Roldán. Unos años más tarde, la ejecución de su dorado y policromado se concertó con Valdés Leal, concretamente el 14 de agosto de 1674, finiquitándose dos años más tarde (Cano; Hermoso; Muñoz 2021:178-181). La pareja de esculturas que nos ocupa fue intervenida por la conservadora-restauradora M^a Isabel Fernández Medina en el marco de las actuaciones del programa de Andalucía Barroca 2007 e incluidos en la exposición “Teatro de Grandezas” celebrada en Granada a finales de ese mismo año (Pleguezuelo 2007:140-141; Andalucía Barroca 2010:122).

Lamentablemente, no se llevaron a cabo análisis de caracterización de materiales, si bien las policromías se describen en base a su examen directo y características macroscópicas observables a simple vista y, especialmente, en los bordes de las lagunas y uniones de ensamblajes (Fernández 2007:10). Sobre los estofados, la conservadora-restauradora nos indica:

Los estofados se realizaron con la técnica tradicional, pintando sobre el oro bruñido con técnica magra. Para la imitación de las telas bordadas se empleó el rayado, con rayas rectas o curvas imitando tafetanes, y pequeños círculos u ojitos. También se decoraron las vestiduras con motivos florales a punta de pincel. En las alas se realizó un fino rayado para imitar el plumado. Se iluminaron los estofados con punteados incisos en la superficie o punzonado. Éste se realizó sobre todo en las cenefas y en los motivos dorados que decoran los tejidos (Fernández 2007:10).

Para el caso de las encarnaciones, se nos informa de que fueron aplicadas al óleo sobre una capa de preparación blanca. El barniz que presentan no sabemos si es original, siendo lo más destacado el que ambos ángeles presentan una repolicromía de las encarnaciones prácticamente en su totalidad:

En el caso de las carnaciones, la policromía original está cubierta por una segunda repolicromía, compuesta por una sola capa de color, apreciándose a simple vista las huellas del pincel. Esta capa de color se extiende de forma poco homogénea, en algunas zonas más empastada y en otras en forma de veladura. En los rostros se pintan los cabellos sobre la frente, siguiendo el diseño de la policromía original. Aparentemente ambas policromías están realizadas con técnica oleosa (Fernández 2007:10).

Insiste de nuevo en el asunto cuando describe el estado de conservación de ambas piezas, lo que no deja lugar a dudas:

Las carnaciones fueron repolicromadas en su totalidad en los dos ángeles. Se trata de una capa de color aplicada directamente sobre la policromía original. Como se aprecia a simple vista,

3 Concretamente de la calle central del banco del retablo.



Fig. 3. Ángel pasionista. Retablo mayor. Parroquia del Sagrario (Sevilla) [M^a Isabel Fernández Medina].

presenta un mayor grosor en los rostros y brazos, y es más fina y transparente, como una vela-dura, en cuello y piernas, pudiéndose apreciar la policromía subyacente (Fernández 2007:12).

Aunque durante la intervención se retiraron los repintes aplicados, las repolicromías de las encarnaciones se conservaron, como es preceptivo. Esta circunstancia les confiere ese aspecto de pincelada gruesa y marcada que Ignacio Hermoso atribuye a la técnica de ejecución (Hermoso 2021:75). Sin embargo, debemos de descartar que dichas pinceladas se correspondan con la técnica pictórica de Valdés Leal, que debiera de estar más en consonancia con las encarnaciones lustrosas y cuidadas que observamos en el resto de su producción. Aun cuando no contamos con estratigrafías que lo certifiquen analíticamente, la inspección directa de las encarnaciones no deja lugar a dudas [Fig. 3]. Por otro lado, la reforma acometida en la totalidad del retablo para su adaptación tras su traslado en 1840 induce a pensar que los ángeles, al igual que el resto de la obra, sufrieron la incidencia de una actuación restauradora. Especialmente destacable es que el perímetro de esta repolicromía no alcance al pelo, observándose claramente como los contornos han sido obviados, algo que resulta muy frecuente en estos casos de intervenciones posteriores. Además, el tratamiento de los mechones de pelo que caen sobre la frente y las propias cejas no alcanzan el nivel de calidad que en el resto de las obras de Valdés se aprecia. Otro dato a tener en cuenta es también el que estas pinceladas no alcancen la totalidad de la encarnación, quedando fuera la zona inferior del cuello y posterior del mismo, coincidiendo con las zonas menos visibles, algo más que habitual cuando se trata de una intervención restauradora poco ortodoxa. Lo mismo ocurre en las piernas y en la zona de las manos, donde la complejidad de la repolicromía de los dedos ha derivado en una aplicación incompleta y discrecional, dejando al descubierto parte de la encarnación primigenia [Fig. 4]. En estos casos, como en alguna zona del cuello o del pecho, se puede identificar un cuarteado que, en este caso sí, pudiera tratarse de la encarnadura original subyacente, como bien apunta Fernández Medina.

3. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Si algo queda fuera de toda duda es que las piezas adscritas a la producción de Juan de Valdés Leal poseen una alta calidad técnica, propia de un maestro. No en valde, que



Fig. 4. Ángel pasionista. Retablo mayor. Parroquia del Sagrario (Sevilla). Detalle mano izquierda [M^a Isabel Fernández Medina].

Valdés -recién llegado de Córdoba donde había pintado los lienzos del retablo mayor del Convento del Carmen Calzado-, trabajase para José de Arce en el cénit de su carrera profesional nos hace pensar que su solvencia profesional debía de estar fuera de toda duda, a pesar de estar refiriéndonos a la primera y más temprana obra del catálogo estudiado. Del prestigio de este escultor, así como del precio pactado por la ejecución de la imagen se percibe que el trabajo se concibió con altas cotas de calidad, aun cuando la imagen de San Teodomiro quede relegada a un discreto segundo plano en su currículo, fruto de la belleza y solvencia técnica que desarrolló en su producción posterior. Con todo, se aprecia minuciosidad y buen hacer en una imagen -recordemos- que se sitúa a una altura considerable en el ático del retablo que preside, junto con la Virgen de la Antigua, en la prioral de Santa María de Carmona. Lo mismo podemos decir de otras obras que, aún no citadas de forma expresa en este estudio, se sitúan en la esfera de la producción del artista y que, lamentablemente, no hemos podido estudiar con el detenimiento y la información técnica que nos hubiera gustado.

Por otro lado, no es de extrañar tal capacidad artística, a tenor de la destreza demostrada en su producción, no sólo en lo que a pintura sobre lienzo se refiere, sino a diseños, arquitecturas, grabados, pintura mural o escultura en barro que ya alabaron Palomino o Ceán Bermúdez, entre otros (Cano; Hermoso; Muñoz 2021:25-29). Esto le debió conferir gran soltura a la hora de elaborar sus encarnaciones y estofados, como nos informa Peter Cherry en el caso de la pintura, que elaboraba *alla prima* y a golpe de pincel (Cano; Hermoso; Muñoz 2021:38). Detalles como las arrugas, lágrimas, cejas o cabellos debieron salir de la mano de Valdés con gran maestría y soltura, de ahí la diferencia con otras piezas similares, de entre las cuales sobresale. Sobre este asunto, y en relación con lo expuesto anteriormente, los gruesos empastes blancos que, para simular las lágrimas, figuran en las mejillas de los ángeles pasionistas del retablo mayor de la parroquia del Sagrario, no pueden considerarse obra de nuestro afamado pintor; si bien parece que el repolicromador hubiera querido reproducir -con menor o mayor fortuna- la técnica preexistente. Si comparamos las calidades del pelo y las lágrimas de los ángeles pasionistas del retablo del Santo Cristo de la Caridad o incluso los del propio retablo mayor de la Iglesia de San Jorge podemos evidenciar como las lágrimas de los ángeles de Valdés son más refinadas y suelen llevar incorporados los surcos que nacen del propio ojo, como hemos descrito.

Con todo, habría que hacer notar una diferencia entre los elementos orgánicos citados y los planos generales de las encarnaciones, donde se aprecia el uso de pinceladas sueltas pero fundidas.

Como se ha podido observar a lo largo del texto, las piezas analizadas comparten similar técnica policroma y materiales, lo que nos puede permitir establecer un modelo de referencia en relación con la producción policroma de Valdés Leal. Ello no significa que en otras obras no puedan darse cita otras soluciones técnicas, si bien, queda patente que la calidad final de la producción del artista está muy estrechamente vinculada al proceso constructivo de su propia obra, que parece se acomodaba estrictamente a lo establecido por las ordenanzas (Gañán 1999:145-227; González 2020:27-50). Así, el aparejo es de alta calidad y se aplica en sus dos preceptivas manos; las encarnaciones van precedidas de una imprimación rosado-anaranjada como base carnososa que se repite en el Santo Cristo de la Caridad o en el yacente del retablo mayor. En la paleta figura de forma recurrente, junto al albayalde o blanco de plomo, el bermellón, tierra roja, minio y una leve presencia de negro y tierras con la que consigue el efecto carnososo perseguido. En los estofados usa de forma muy solvente el cincelado y/o picado de lustre combinándolo con el pincel, si bien, esa soltura en la forma de estofar le imprime cierta anarquía, lo que podríamos llegar a considerar una grafía en su producción. Parece que a Valdés lo que le preocupa es el efecto general más que los detalles, aún sin descuidarlos, pues como bien apunta Hermoso las decoraciones buscan asemejarse a los tejidos reales, como los brocados o el *moaré* (2021:70). Con todo, los motivos que componen los ropajes están elaborados con gran maestría y capacidad, lo que nos remite, no sólo al uso de modelos para su ejecución, sino a su capacidad como dibujante.

Que al grupo principal del retablo mayor de la Santa Caridad debió de dedicarle todos sus esfuerzos, además de resultar obvio, queda demostrado por la diferente técnica policroma que utiliza para encarnar la imagen del cristo yacente, frente al resto de los querubines que componen la obra. Tres capas oleosas previa imprimación en el primero, frente a una que se repite de forma idéntica cuando se analiza la correspondiente al retablo del Santo Cristo (albayalde y bermellón) son buena prueba de ello. Por otro lado, detalles como la secuencia descrita en la saga del Santo Cristo de la Caridad ponen de manifiesto la minuciosidad de su labor.

4. CONCLUSIONES

El estudio de la materialidad de la obra, a través del examen directo, así como la extracción de muestras y análisis científico de los materiales constitutivos de las obras de artes, como sabemos, práctica de obligado cumplimiento en la praxis profesional actual. Dicho conocimiento científico, conjugado en armoniosa colaboración con las fuentes documentales y la disciplina de la Historia del Arte, nos proporciona una sólida base de conocimiento que supera a la tradicional práctica investigadora, lo que no puede ser obviado. Ello se ha puesto de manifiesto en el caso de los ángeles pasionistas de la parroquial del Sagrario donde un estudio de correspondencia de capas policromas apoyado en la extracción de muestras y su caracterización podría determinar la secuencia estratigráfica existente, confirmando y documentando de manera fehaciente la realidad que hemos relatado. No obstante, conviene advertir también, que la simple extracción de información no construye nuevos saberes, sino que exigen un análisis comparativo y crítico -al igual que se practica en la cuestión morfológica o estilística- para avanzar realmente en el conocimiento de un determinado autor, técnica o período. En este sentido, el estudio de la



Fig. 5. Dolorosa. Iglesia de Santiago (Sevilla).

técnica polícroma en profundidad, así como las características morfológicas de algunas piezas todavía no debidamente estudiadas, podrían incorporar nuevas obras al catálogo de Pedro Roldán-Juan de Valdés Leal. Como simple hipótesis de trabajo y con las debidas reservas -quedan emplazadas éstas y otras cuestiones para investigaciones posteriores-, creemos que las dolorosas que actualmente reciben culto en las iglesias de San Alberto y de Santiago de Sevilla aúnan todas las características técnicas descritas en este trabajo y bien podrían ser atribuibles a la mano de tan afamados artistas. Centrándonos en la segunda [Fig. 5]-la cual hemos tenido la oportunidad de estudiar de forma directa-, desde



Fig. 6. Dolorosa. Iglesia de Santiago (Sevilla). Detalle estofados.

el punto de vista de la técnica de ejecución, nos llama especialmente la atención la fórmula para elaborar las cejas, de gran preciosismo, su forma desahogada de estofar, pero de gran calidad, la presencia de ligeros empastes en el rostro, la composición sencilla pero efectista propia de retablos que presentan los ropajes... No habría que dejar pasar por alto el uso de las estrellas como motivo ornamental de los ropajes [Fig. 6], que reciben un punzonado a diferencia del resto, con una técnica muy similar a la que se observa en los ángeles llorosos del ático del retablo mayor de la Santa Caridad o los fondos del manto imitando el efecto *moaré* que hemos visto también en la imaginería del mismo retablo, en las zonas más alejadas del espectador. Esta economía de medios nos induce a pensar que se trataría de una imagen de retablo y no exenta para procesionar⁴. La tan necesaria restauración que demanda esta imagen bien podría regalarnos la resolución de esta hipótesis en el transcurso de los próximos años.

Por otro lado, habría que poner de manifiesto la importancia de elaborar de forma completa y exhaustiva los informes técnicos correspondientes, así como su adecuada custodia y puesta a disposición de los investigadores. Hemos de insistir en seguir tomando conciencia del “momento metodológico” que supone el acto de intervenir una pieza y la importancia historiográfica que conlleva, ya que permite acceder a una información que, una vez culminado el proceso, es probable quede inaccesible por décadas, de ahí la importancia de su correcta documentación y difusión. En este sentido, hemos echado en falta memorias de intervención, análisis o mayor profusión de información en algunos casos. A estas dificultades hemos de sumar nuestras posibles carencias en la interpretación de los datos o la premura con la que hemos tenido que configurar este texto. Obstáculos que nos han impedido completar, como nos hubiera gustado, esta contribución. No obstante, sirvan estas líneas como punto de partida para futuras averiguaciones y para poner de manifiesto, una vez más, la importancia del análisis de caracterización de materiales en lo que se refiere al avance del conocimiento científico en el campo de los bienes culturales.

4

No traemos de forma gratuita esta apreciación, puesto que algunos autores han querido relacionar a esta escultura con la imagen titular de la extinta cofradía de la Antigua y Siete Dolores, de gran devoción en la ciudad en el siglo XVII y que, a juicio de otros, es la que actualmente se conserva en la Parroquia de la Magdalena.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Gutiérrez, Juan (2018): *Memoria de intervención Retablo del Cristo de la Caridad, Iglesia de la Santa Caridad*; Sevilla: ÁGORA S.L.
- Andalucía Barroca (2010): *Intervenciones de conservación y restauración: bienes muebles*; Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Cano, Ignacio; Hermoso, Ignacio; Muñoz, Valme (2021): *Valdés Leal (1622-1690)* [Catálogo exposición]; Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía.
- Fernández Medina, M^a Isabel (2007): *Restauración de los dos ángeles pasionarios del Retablo Mayor de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla. Memoria final de intervención*. Sevilla: M^a Isabel Fernández Medina conservación-restauración de obras de arte S.L.
- Gañán Medina, Constantino (1999): *Técnicas y evolución de la imaginería policroma en Sevilla*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- González-López, María-José (2020): *Conservación y restauración de encarnaciones policromas praxis ejecutiva e intervención en escultura policromada en madera* Madrid: Editorial síntesis.
- Halcón, Fátima; Herrera, Francisco; Recio, Álvaro (2000): *El retablo barroco sevillano*; Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Hasbach, Bárbara; Aguilar, Juan (2007): *Memoria restauración del Retablo Mayor de la iglesia de la Santa Caridad*; Sevilla: ÁGORA S.L.
- Hermoso Romero, Ignacio (2021): «Juan de Valdés Leal, maestro escultor, dorador y estofador» en *Valdés Leal (1622-1690)*; Sevilla: Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía, pp. 69-84.
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.) (2005): *Proyecto de estudio, investigación y propuesta de intervención del Retablo Mayor de la Iglesia de San Jorge (Hospital de la Caridad) Sevilla; enero 2005*. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11532/317192>
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.) (2002): *Informe diagnóstico, propuesta de examen y tratamiento “Santo Cristo de la Caridad” Iglesia de San Jorge (Hospital de la Caridad)* septiembre 2002. Disponible en: <https://hdl.handle.net/11532/331884>
- Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.) (2002): *Análisis químico de materiales pictóricos: Identificación de cargas y pigmentos, Cristo de la Caridad Pedro Roldán, enero 2003* (inédito).
- Martínez Montiel, Manuel (2007): *Restauración de dos ángeles pasionarios, iglesia de la Caridad, Sevilla. Memoria de intervención*. Sevilla.
- Pleguezuelo, Alfonso; Valdivieso, Enrique; Respaldiza, Pedro (2007): *Teatro de grandezas: [Exposición], Hospital Real de Granada, 15 de noviembre 2007-30 de enero de 2008*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura.
- Roda Peña, José (2012): *Pedro Roldán*. Madrid: Colección Ars Hispánica. Ed. Arcolibros S.L.
- Valdivieso, Enrique (2007): *Retablo Mayor de la Santa Caridad de Sevilla*. Madrid: Área de Comunicación e Imagen BBVA, Departamento de Actividades Culturales.
- Villa Nogales, Fernando de la (2010): *La imagen de San Teodomiro Mártir: abogado, hijo ilustre y patrón de Carmona: conmemoración del IV centenario de la traída de las reliquias de San Teodomiro a Carmona, 1609-2009*. Carmona: Ayuntamiento de Carmona, Delegación de Cultura.

Rastreando las huellas de Valdés Leal en dos imágenes de la Virgen del Hospital de la Santa Caridad

David Triguero Berjano
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

Como bien es sabido el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla es una de las instituciones religiosas que atesoran uno de los mejores exponentes artísticos sevillanos del último tercio del siglo XVII -así como obras de siglos posteriores- reuniendo obras de prestigiosos artistas como Zurbarán, Hermanos García, Herrera, Murillo, Pedro Roldán, Simón Pineda, Ruiz Gijón, Cristóbal Ramos, Astorga, Meneses, Campobin, Esquivel, etc.

Pero si hay un artista que destaque por su prolífica y variada producción artística es Juan de Valdés Leal (1622-1690). En la Hermandad de la Santa Caridad se documentan y conservan obras ejecutadas en diferentes disciplinas artísticas donde el artista trabajó como dibujante, iluminador o grabador (portada de Libro del Inventarios o del libro de Protocolo General realizados en 1974), como pintor realiza las famosas Postrimerías “*In ictu oculi*” y “*Finis gloriae mundi*” en 1671-1672, o el Retrato de Miguel Mañara leyendo la regla de la Santa Caridad en 1681, o las pinturas murales como son las realizadas en el anteprebisterio entre 1678 y 1682; pero también trabaja como policromador para el retablo mayor en 1676, y como dorador en los retablos colaterales en 1670-1671, así como en los marcos de las pinturas de Misericordia *La multiplicación de los panes y los peces* y *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb*, que representan las obras de misericordias de Murillo. En este trabajo pretendemos poner de relieve su faceta como “restaurador”, particularmente en los trabajos que realiza sobre la imagen de la *Virgen de la Caridad* en 1671, pero también su faceta menos conocida como escultor, centrándonos en la imagen de la *Virgen del Rosario* ejecutada en 1681. No en vano, Valdés fue considerado ya en su época como un artista muy completo, baste citar el Parnaso de Palomino, publicado en 1724, en la que se refiere al artista como “pintor, escultor y arquitecto”. Tengamos en cuenta el hecho de que, además de a Valdés, Palomino sólo otorga el título de estas tres disciplinas a artistas de la talla de El Greco y Alonso Cano (Palomino 1724). Por tanto, nos encontramos ante un artista polifacético que mantuvo diversas inquietudes estéticas y que transitó diferentes disciplinas artísticas ejecutadas con absoluta maestría.

2. OBJETO

En este trabajo abordaremos el estudio de la materialidad de dos obras. La primera de ellas es la *Virgen de la Caridad*, imagen anónima flamenca del siglo XV-XVI que presenta una policromía realizada por Valdés Leal en 1671. La segunda, la *Virgen de la Rosario*, es una escultura en madera policromada, documentada como obra realizada por Valdés en 1681, pero cuya policromía actualmente -por circunstancias históricas que trataremos- no es la original del artista. Ambas obras ocuparon un lugar importante entre las obras ele-

gidas para formar parte de la exposición y catálogo que conmemoró el cuarto centenario del nacimiento de Valdés Leal realizado en el marco incomparable del Museo de Bellas Artes de Sevilla recientemente.

En cuanto a la *Virgen de la Caridad*, fue intervenida mediante un proyecto de investigación innovador: *Plan estratégico interdisciplinar para la actuación preventiva y conservadora en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla por el grupo de investigación pCultural+3i* (Patrimonio cultural: intervención, investigación, innovación) HUM966 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Actuación integral para su recuperación al culto y que fue desarrollada durante el curso 2010-11 (Arjonilla 2014:989). Por otra parte, la imagen de la Virgen del Rosario fue intervenida en el 2019 (Triguero 2019).

3. METODOLOGÍA

Las nuevas metodologías que se están desarrollando en el campo de la investigación en torno a obras de arte tienen mucho que ver con un concepto que ha dado en llamarse: materialidad. Estudiar una obra desde su materialidad compete el empleo de diversos enfoques en conjunto, tales como la historia del arte, la aplicación de las ciencias químicas y físicas, y los aportes que se generan durante la investigación en conservación-restauración (Siracusano 2020:11). Según Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez, es necesario entender la materia como “[...] un documento del pasado, [pues] nos permite posicionarnos de una manera distinta frente a estos artefactos e identificar los procesos creativos que tuvieron lugar en su factura”. En definitiva, la materialidad nos aporta una comprensión global de la obra. No sólo contextualiza la pieza en la historia del arte, sino que a su vez se busca comprender las diferentes funciones que la pieza ha desempeñado y que han modificado su estética, su función o su consideración.

Siguiendo una metodología basada en la materialidad de la obra, este trabajo de investigación se ha fundamentado en una filosofía de trabajo interdisciplinar, enmarcada en el campo de la Historia del Arte, las Bellas Artes y la Conservación–Restauración, con el auxilio de distintas disciplinas científicas que nos aportan datos fundamentales para el reconocimiento de la naturaleza y origen de materiales y procesos técnicos.

4. LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD EN EL PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA HERMANDAD DE LA SANTA CARIDAD

El interior de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla cuenta con un programa iconográfico perfectamente definido e ideado por el venerable Miguel Mañara. Como ya dijera el jesuita D. Fernando Gracia Gutiérrez “... el amor entre la Virgen y el Hijo es un ejemplo de la caridad que aparece en las distintas obras de arte que describen la misericordia; el amor de Cristo que se encarna en la Virgen como supremo acto misericordioso. De aquí la representación de la *Virgen de la Caridad*”.

La imagen de la *Virgen de la Caridad* es una de las esculturas más antiguas de la Hermandad, pues de esta manera aparece documentada en el inventario en 1674 (A.S.C.S. 1674). Su veneración, posiblemente se iniciase en los orígenes fundacionales de la hermandad, allá por el siglo XV (Valdivieso 2004:15), en la primitiva capilla asentada en el cementerio de San Miguel, centro de la ciudad. Posteriormente, después de pasar por diversos lugares en la ciudad, se trasladaría a la antigua capilla de San Jorge. En 1640, se decide realizar la nueva construcción de la actual capilla, cuyos trabajos de inicios de edificación y derribo del antiguo edificio comenzaron en 1645, según las trazas realizadas por el Maestro mayor de la ciudad y del Arzobispado, Pedro Sánchez

Falconete, contratándose las obras al albañil Juan González. La falta de presupuesto ralentizó su construcción finalizándose en 1670.

Siguiendo con el programa iconográfico que Miguel Mañara estableció a partir de su elección como hermano mayor, no es de extrañar que dedicase el retablo lateral derecho -también llamado del evangelio- a la Madre de Dios, devoción a la que se encomendaba frecuentemente (Amore 1978:28). La nueva distribución y decoración de la capilla se debió afrontar de manera especial, teniendo en cuenta las necesidades que pasó la hermandad para la reconstrucción y ampliación de esta. Es por ello por lo que Miguel Mañara buscará el mecenazgo de familias adineradas para que costeen algunos de estos altares.

En el Cabildo de la Santa Caridad celebrado el 10 de agosto 1670, el hermano D. Gregorio Pérez propone que le haga la donación de uno de los altares colaterales de la capilla Mayor para que sirviera de lugar de enterramiento para su familia. Se decide aceptar su petición y se especifica que debía de “[...] adornarlo, y a hacerle retablo de madera dorado, tal cual convenga a el adorno de nuestro Santo Templo y en esto recibirá particular favor” (A.H.S.C. 1899:219). El espacio que se le concede es el del retablo lateral del Evangelio de la capilla mayor, donde se encontraba la antigua imagen de San Jorge, patrón de la hermandad. Así mismo, se decide acordar los costes del altar y la sepultura, como también la del retablo y adorno del altar “que se le señalare”. Además, se realizó la escritura por parte de un hermano abogado de la hermandad, D. Fabián de Cabrera, ajustando los términos y tiempo en que debía estar acabado el retablo (A.H.S.C. 1899:917-920).

Transcurrido un breve espacio de tiempo, el 20 de diciembre de 1670 es aprobada la ejecución del retablo promovido por D. Gregorio para decorar los sepulcros situados al pie del altar, realizando escrituras mediante el escribano público de la ciudad D. Ambrosio Díaz. En el documento se le obliga a pagar la cantidad de “[...] Cien Ducados de Vellon por una vez a esta Hermandad, y a gastar todo aquello que fuese necesario para el adorno de dicho altar, como más largamente consta de dicha escritura” (A.H.S.C. 1899:942).

No obstante, de la lectura de dicha acta se deduce que en buena parte la empresa fue programada por el Hermano Mayor D. Miguel Mañara y se sabe que una de las condiciones de su ejecución fue que alojara a la antigua imagen de la *Virgen de la Caridad*, ya existente. De igual forma, se decide que el diseño y la ejecución del retablo fuera encargado al entallador Bernardo Simón de Pineda, como así se hiciera anteriormente con el retablo dedicado al Cristo de la Caridad y el retablo mayor, que se había empezado a realizar en el mes de julio. Toda una organización logística por parte de Mañara para que la capilla tuviera la armonía deseada (Valdivieso 2004:19).

Finalmente, el retablo estaría estructurado mediante un sotabanco y mesa de altar; un banco, formado por un solo cuerpo principal y un ático. En la hornacina sería ubicada la imagen de la *Virgen de la Caridad*, flanqueada mediante dos columnas salomónicas de seis espiras, decoradas con rosas y hojas doradas sobre fondo negro. El ático fue decorado con una pintura sobre tabla dedicada al *Niño Jesús* y realizada por Bartolomé Esteban Murillo¹ (Halcón 2000:276).

5. LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD

La imagen de la *Virgen de la Caridad* es una escultura dorada y policromada, realizada en madera de roble, y ejecutada entre finales del siglo XV y principio del XVI. Sus medidas aproximadas son 90 cm x 35cm x 18 cm (altura x anchura x profundidad). Su diseño ico-

¹ Dicho retablo y tabla del *Niño Jesús* ha sido intervenido por este grupo de investigación, mediante un convenio de colaboración y mecenazgo de la *Fundación Focus Abengoa*.

nográfico corresponde al designado como “*Mater Amabilis*” (Hernández 1971:21). En ella se puede observar un primer momento de naturalismo e intimidad entre madre e hijo. Se trata de una iconografía poco frecuente en este tipo de imágenes, puesto que la Virgen es representada de pie sosteniendo en su brazo derecho al Niño Jesús, el cual lleva su mano izquierda sobre el pecho de la madre.

Morfológica y estilísticamente corresponde al periodo del último cuarto del siglo XV, epílogo de la Edad Media e inicio del Renacimiento. Según Martínez Alcalde, “[...] perviven en la imagen no pocos resabios góticos frente al compromiso de las nuevas líneas renacentistas” (Martínez 1997:91). El mismo autor recuerda su exótica iconografía en Sevilla, aduciendo a las imágenes nórdicas o germánicas. No debemos olvidar el importante papel que para la ciudad de Sevilla desempeñó el puerto fluvial que favoreció el desarrollo del comercio europeo en el siglo XV, de tal forma no es de extrañar la difusión de obras flamencas que se importaban debido al intercambio de materiales. Otro aspecto a tener en cuenta es el de la afluencia de artistas flamencos en la ciudad, y el tráfico de nuevas ideas artísticas, que se reflejarían en el diseño de obras tan destacadas como la del retablo mayor de la catedral hispalense, en el que trabajaron artistas como Pyeter Dancart (1481-1488), Maestre Marco (1497-1506), Pedro Millán, Jorge y Alexo Fernández (1508-1529), Roque de Balduque (1551-1561), entre otros (Morón 1981:124).

La escultura es un alto relieve y se encuentra ahuecada en la parte posterior, hecho que ha llevado a pensar a algunos autores que se trata de una pieza menor, que cumple una función meramente decorativa en el retablo, es decir, para ser vista frontalmente. No obstante, esta factura responde a una causa que no es otra que la adecuación a la técnica propia del momento en el norte de Europa, que consistía en tallar la pieza de un único tronco de madera, adaptando el volumen a este. Por tanto, es realizada en un solo embón, no presentando ensambles. Destaca por el primoroso estudio de la parte frontal, estando la posterior plana y perfectamente ahuecada -como decimos- siguiendo los dictados de los diseños flamencos. [Fig. 1]

Aunque su aptitud es un tanto hierática, muestra un leve movimiento en el torso y cabeza hacia el lado derecho. La Madonna, cuya cabeza está algo desproporcionada con respecto al cuerpo², adelanta su pie izquierdo que es tapado mediante los pliegues de la túnica y el manto. La disposición del cuello es alta y tubular, las manos con dedos largos, finos y torneados. La cintura alta, marcada por el cingulo que es apretado bajo los senos. También presenta un exquisito modelado en la cabellera de largos mechones ondulados.

En cuanto a la vestimenta de la Virgen, en primer lugar, vamos a prestar atención a los volúmenes, ya que ciertamente respetan la composición original de la imagen, aunque algo embotada, debido a la incorporación de la policromía realizada en el siglo XVII. Se pueden apreciar características típicas del siglo XV en la indumentaria mariana, como son la disposición del manto, el cual reposa sobre los hombros, resbalando de manera suelta por el lado izquierdo, mientras que por el derecho es cruzado y envuelto en casi toda la imagen, dando como resultado angulosos pliegues y crestas redondeadas. Dicha moda de composición del manto era la moda frecuente en las imágenes marianas del gótico europeo del siglo XIV (Bernis 1970: 205-211). Por otro lado, el Niño Jesús va vestido mediante una túnica que le cubre casi todo el cuerpo.

² Carácter propio del manierismo propio de la medievalidad y donde apuntan leves rasgos barroquizantes.



Fig. 1. Radiografía lateral de la Virgen de la Caridad

6. INTERVENCIÓN DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD POR JUAN DE VALDÉS LEAL

La imagen de la *Virgen de la Caridad*, como anteriormente hemos indicado, es una de las más antiguas de la hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, y por tanto, cuando se decide ubicarla en el nuevo retablo se “renueva” para adaptarla a la estética de este, como bien se indica en el inventario de 1674 a la hora de describir a la escultura: “[...] una imagen pequeña de Nuestra Señora con su Hijo en Brazos de la advocación de Nuestra Señora de la Caridad, imagen que es antigua en esta Santa Casa la que se renovó cuando se puso en dicho retablo [...]” (A.S.C.S. 1674). De esta cita nos interesa el significado de la palabra *renovó*, la cual hace alusión a una intervención sobre la imagen con propósito de conservarla y adaptarla a las nuevas modas. Es muy probable que la ejecución del retablo de la *Virgen de la Caridad* y la intervención en la imagen se realizasen entre finales del año 1670 y 1671, teniendo en cuenta la fecha en que se otorga la propiedad y realización del mismo, puesto que aparecen de tal forma en el inventario de 1674.

La escultura es modificada morfológica y estilísticamente para adecuarla a la estética sevillana del momento, debido a la importancia que adquirió la imagen para la hermandad. Por “Regla” todos los hermanos que ingresaban en la Santa Caridad estaban obligados a prestar juramento concepcionista³ frente a ella (A.H.S.C. 1661). Pese a que lo lógico

3 La devoción hacia el tema de la Inmaculada Concepción de María era muy importante en Sevilla, ello provocó que las Hermandades realizasen el juramento al voto concepcionista varios siglos antes de su definición dogmática. La Hermandad de la Santa Caridad hizo su primer juramento en 1653 y a él estaban obligados todos los hermanos desde el momento de su ingreso, como es recogido en las Reglas de 1661.

hubiera sido realizar una talla expresamente para el nuevo retablo, para que guardara cierta coherencia estética con este, parece que la decisión de adaptar la antigua imagen responde a una extraordinaria idea de conservación y valoración de ésta por parte de Mañara, y muy probablemente aconsejado por Valdés Leal.

Para dar la dignidad que se merecía a dicho acto de juramento, la antigua imagen es transformada añadiéndole una corona de orfebrería, de “mayor categoría” que la anterior, tallada en la propia madera de la pieza, que tuvo que ser mutilada para ello. De igual forma, es suprimida la media luna, retirando las dos extremidades salientes por los dos lados que estaban a los pies de la imagen⁴. En esta intervención es suplementada la escultura mediante dos peanas: en primer lugar, por una con forma de nube y tres querubines (9,5 cm x 39,5 cm x 33 cm) realizada por Pedro Roldán (Valdivieso 2004:68), y finalmente por una peana concepcionista o de gallones (21,5 cm x 48 cm x 41 cm) realizada por Bernardo Simón de Pineda, alcanzando una altura total de 121 cm. Si bien los datos referidos anteriormente están bien documentados, en el caso de la policromía (encarnadura y estofado) no fue hasta el momento de la intervención de conservación-restauración cuando se descubrió que la imagen fue repolicromada con motivo de esa antigua “renovación”, conservándose su policromía original debajo. [Fig. 2]

La intervención pictórica realizada por Valdés Leal abarcó tanto la realización de nuevas encarnaduras como la aplicación de estofados según hemos podido argumentar en el proceso de investigación. Este estudio fue presentado en el congreso internacional “Las encarnaciones de la escultura policromada” del Grupo de Trabajo de Escultura, Policromía y Decoraciones Arquitectónicas del ICOM-CC, celebrado en Madrid en el 2015. Para argumentar nuestra tesis nos basamos en gran parte en la documentación existente en el archivo, bibliografía y diferentes estudios e investigaciones, como es el caso de los resultados de la intervención realizada en el retablo mayor de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad y los resultados obtenidos en nuestra investigación sobre la imagen de la *Virgen de la Caridad* (Triguero 2018:199-215).

Otro aspecto importante en nuestra investigación fue la estrecha vinculación laboral y familiar entre Valdés Leal, Bernardo Simón de Pineda y el taller de Pedro Roldán. Valdés Leal colaboró frecuentemente con el escultor Pedro Roldán en las policromías de sus imágenes, así mismo con Bernardo Simón de Pineda, interviniendo en el dorado y policromía de sus retablos (Valdivieso 1991:12-13). Un claro ejemplo documentado lo tenemos en el Retablo Mayor de la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla; obra otorgada a Bernardo Simón de Pineda, el cual, en su anticipo o borrador pone como condición que la imagería la realizaría el escultor Pedro Roldán (A.H.S.C. 1899:888-893). En la firma del contrato aparecen como fiadores de Bernardo Simón de Pineda, el platero Juan de Segura y Valdés Leal (López 1928:99-102). Una vez terminado el proceso de talla y secado del retablo, Mañara propone al Cabildo el policromado de este, el cual, tras varias gestiones se decidió, en un primer momento, que fuera realizado por los dos grandes maestros de la casa, que ya habían realizado los *Jeroglíficos de las Postrimerías* y los *Jeroglíficos de la Caridad*, Juan de Valdés Leal y Bartolomé Murillo. Murillo se encargaría de policromar “la historia”, o bajo relieve que sirve de fondo de la escena principal del entierro de Cristo, y Valdés del dorado. No obstante, por razones desconocidas y mediante decisión de Mañara -que dirigía todo el proceso de decoración de la iglesia-, sería Valdés Leal quien finalmente se encargaría de todo el dorado y policromías del retablo.

⁴ Dichas transformaciones se han podido comprobar en el estudio de investigación realizada a la imagen en su intervención mediante el estudio morfológico y estilístico, y el análisis radiológico.



Fig. 2. *Virgen de la Caridad*.
Detalle frontal y trasera

En el contrato, como anteriormente se hizo con el retablo y esculturas, se establecieron las calidades y condiciones de dichos dorados y policromías. En este caso aparece como fiador el “maestro escultor” Simón de Pineda y Ventura Perez Durago, batihoja. Una vez más la voluntad de Miguel Mañara se reflejará en los aspectos técnicos del dorado y policromía del retablo, indicando y exigiendo el uso “[...] *de colores ultramares como carmines finos, y los demas que fuere conveniente [...]*”, estableciendo la mayor calidad en el retablo, así como había realizado en toda decoración de la iglesia (A.H.S.C. 1676:290-291).

En la policromía de la *Virgen de la Caridad* vamos a distinguir entre las encarnaduras realizadas al óleo (aceite de linaza) y los estofados realizados de manera mixta mediante temple y algunos detalles al óleo. Las encarnaciones de la Virgen, el Niño Jesús y angelitos de la peana se encuentran realizadas mediante la misma técnica, se caracterizan por tener un aspecto brillante o pulido, terminadas mediante veladuras rojizas en las mejillas, punta de la nariz y mentón. Llama la atención los densos empastes aplicados en los dedos de la Virgen mediante verdaderas pinceladas de color blanquecino, siendo de especial relevancia por su espesor y soltura. Esto mismo ocurre en la terminación de los ojos, pestañas, cejas y cabellos que fueron terminados mediante frescas y sueltas pinceladas. Esta misma técnica es aplicada en algunas de las esculturas del retablo mayor de la Caridad, como es el caso del Ángel que acompaña a San Roque y en el rostro de la Virgen y María Magdalena siendo el resto de las encarnaduras de las esculturas del retablo realizadas mediante la técnica mate (Hasbach 2006:63).

En el caso de las vestiduras de la Virgen y el Niño Jesús se encuentran realizadas mediante la técnica del estofado, con decoraciones a punta de pincel y cincelado. Los diseños decorativos de las ropas siguen motivos vegetales y geométricos inspirados en las telas de brocados y damascos del siglo XVII. Este tipo de decoraciones las hemos encontrado de forma repetida en algunas de las esculturas del retablo mayor de la Caridad, como son las imágenes de los Ángeles sedentes, imagen de la Fe y de la Esperanza, San Jorge, Ángel que acompaña a San Roque y la escultura del ático de la Caridad. En todas ellas se repiten los motivos vegetales y geométricos, pero cambiando los colores de cada uno. Para nuestra investigación hay que destacar la decoración de la vestimenta del Ángel que acompaña a San Roque y la imagen de la Caridad, ya que encontramos los mismos elementos decorativos y de color que la túnica de la *Virgen de la Caridad*, estofada en color “Jacinto”⁵, y decoraciones florales a punta de pincel.

El trabajo de “renovación” consistente en el estofado de la *Virgen de la Caridad* dota a la imagen de un cambio estilístico, morfológico e iconográfico, adaptándola a los gustos sevillanos, estilizando la imagen sin realizar cambios a nivel morfológico en los volúmenes de las ropas. El manto que reposa sobre la pierna izquierda es convertido en vestido, a través de los juegos cromáticos concebidos por Valdés Leal, acentuando los valores plásticos y potenciando los efectos espaciales de la escultura, recursos que solo podía realizar el pintor teniendo en cuenta su dominio de la perspectiva, como demostró en sus diferentes obras, así como en la realización de las arquitecturas efímeras (Valdivieso 1991:13).

Durante el proceso de intervención e investigación sobre la imagen de la *Virgen de la Caridad* se tomaron cinco muestras sólidas de diversos puntos de la policromía (encarnadura y estofados). En el estudio se han podido determinar dos policromías claramente diferenciadas: la policromía original del siglo XV y las pertenecientes a la intervención del siglo XVII.

Los materiales y pigmentos utilizados en la policromía del siglo XVII coinciden exactamente con los aplicados en las policromías de las esculturas del retablo mayor del Hospital de la Caridad, realizados por Valdés Leal según hemos podido corroborar con los datos obtenidos en la última intervención realizada en el 2006.

Sobre la policromía original del siglo XV existe una gran capa de preparación formada por yeso (sulfato cálcico deshidratado) y cola animal (compuestos proteínicos), aplicada en dos capas. Dicho estrato llega a alcanzar un espesor máximo que oscila entre 870-935 µm. La capa inferior es más gruesa, formada por yeso con granulometría basta y mayor cantidad de anhidrita, trazas de calcitas y arcillas. La capa superior está formada por yeso fino más puro. Las capas de color se alternan mediante las técnicas del óleo y el temple. Los pigmentos hallados son para los blancos: el albayalde (carbonato básico de plomo), calcita (carbonato cálcico) y el yeso (sulfato cálcico deshidratado); en los azules: el esmalte (vidrio de cobalto) y la azurita (carbonato básico de cobre); en los rojos: el cinabrio o bermellón (sulfuro de mercurio) y el bol rojo (óxido de hierro); y en los pardos: las tierras ocre y tierras.

7. LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA CARIDAD, OBRA DE VALDÉS LEAL

La imagen de la *Virgen del Rosario* es una escultura en la que confluyen diferentes estéticas debido, entre otras causas, a las condiciones de su ubicación dentro de la llamada “sala de la Virgen”, en el pasado habilitada como enfermería del hospital, actualmente sala de exposiciones.

5 El color “Jacinto” ha sido utilizado como símbolo alusivo a la pureza, y muy utilizado en las vestimentas sagradas, siguiendo lo fijado en el Éxodo (Ex. 39.1)



Fig. 3. *Virgen del Rosario*.
Juan de Valdés Leal, 1680

El origen de esta obra data del siglo XVII como consta en el documento anotado en el libro de tesorería de la Hermandad del pago hecho a Juan de Valdés Leal de 750 reales por cuenta de la Virgen. Esta imagen se realizó conjuntamente con un retablo de Bernardo Simón de Pineda por el que se pagaron 2000 reales (Roda 2010: 126).

La obra se ejecuta en torno a 1680, una vez terminada la sala de la Virgen del Hospital, efectuándose el pago en este año. Por otro lado, Valdivieso y Serrara sostienen que la talla de la imagen debió comenzar tras la finalización de la enfermería en 1676 (Valdivieso 2004:25). Si tenemos en cuenta que los pagos se realizan en el año 1680 –año en el que se anotó el pago de 350 reales y donde se especifica que la imagen ya estaba terminada-, eso nos da una acotación temporal de cuando hubo de realizarse. No obstante, la imagen no terminó de pagarse hasta 1682.

La imagen es descrita por Valdivieso y Serrara como una imagen de rasgos roldanescos en cuanto al tipo de rostro y cabellos, aunque las facciones del niño son propias de las pinturas de Valdés. Roda Peña tampoco alberga dudas al determinar que la imagen de la Virgen del Rosario que conocemos es la realizada por Valdés Leal. No obstante, el historiador americano Duncan T. Kinkead la supuso desaparecida (Kinkead 1978:558-613). Respecto a esto último, Valdivieso comenta que la imagen actual es la que fue encargada por Mañara conjuntamente con el retablo que la sustentaría (de Bernardo Simón de Pineda) ya que se la cita expresamente como “Nuestra Señora del Rosario» y la ubicación

es la misma. Recientemente, se ha podido demostrar mediante estudios estratigráficos de las encarnaduras que la imagen es antigua, pero intervenida en diferentes ocasiones, resultados que apoyan esta última teoría (Triguero 2019).

Palomino destacó las cualidades de Valdés Leal como escultor, y Kinkead -por su participación en varias obras escultóricas de este, de las cuales aun se conservan la *Virgen del Rosario* -objeto de este estudio- y la imagen de la Virgen del Rosario del Sagrario de la Parroquia de San Andrés, documentada por Roda Peña y que ocupa la hornacina central de un retablo de Bernardo Simón de Pineda.

La imagen de la *Virgen de Rosario* es una talla de bulto redondo policromada con unas dimensiones de 143 cm x 51 cm x 35 cm. La escultura representa a la Virgen María que sostiene sobre sus brazos a su Hijo en un gesto de dulzura como *Mater Amabilis* como en el caso de la *Virgen de la Caridad*. [Fig. 3]

En primer lugar, apoyamos la argumentación de Roda Peña en cuanto a que la imagen de la *Virgen del Rosario* de la Caridad es una versión de la escultura flamenca de la Virgen de la Caridad, que intervino Valdés y que existe en la iglesia del Hospital. Gestos y posiciones de las manos que sujetan al Niño Jesús, que apoya su peso en el brazo derecho, ponen en consonancia esta influencia. Téngase en cuenta que lo habitual es que la virgen sostenga al niño con el brazo izquierdo. Imágenes erguidas ambas, sendas interpretaciones del icono tradicional bizantino de la virgen *Hodegetria*, pero dulcificando su apariencia como *Mater Amabilis*.

El hallazgo de la autoría de Valdés de la policromía de la imagen flamenca de la *Virgen de la Caridad* nos aporta una idea estética de la policromía que pudo tener la *Virgen del Rosario* en su momento. Sin embargo, para hacernos una idea más fidedigna de la policromía desaparecida de esta imagen, debemos también compararla con la imagen de la Virgen del Rosario de la Parroquia de San Andrés de Sevilla (Roda 2001). Se trata de una imagen sedente de tamaño académico y que tiene marcadas similitudes estilísticas con la imagen que nos ocupa, que sigue un modelo que Valdés realizó en barro para la iglesia del Hospital del Pozo Santo de Sevilla, y que está desaparecido. Su iconografía corresponde a la de “Virgen amable”, un gesto claramente expresivo en la posición de protección hacia el niño, muy dulcificado. En este clímax de dulzura, encontramos unos rasgos faciales muy similares entre ambas imágenes. Pero donde se da una mayor similitud es en el tratamiento mórbido de las facciones del niño, aunque como bien apunta Roda Peña, diferenciándose notablemente la cabellera de nuestra imagen, de tratamiento más revuelto y pormenorizado que en el cabello del niño de la Virgen de San Andrés, de composición compacta y cercana a Roldán (Roda 2001:56). Aunque de perfiles mucho más generales en el contexto barroquizante de ambas imágenes, con señeros precedentes como Montañés, es necesario señalar las características formales de las vestimentas. Ambas coinciden en un modelado efusivo y etéreo. Con un diseño más quebrado y sinuoso de los paños. No en vano, no son pocos los autores que deducen la proximidad o influencia con el estilo de su amigo Pedro Roldán. No obstante, pese a las similitudes e influencias de estos artistas, y teniendo en cuenta la apabullante producción de Roldán, no debemos desmerecer la obra escultórica de Valdés. Para no tratar injustamente al autor, es perentorio recordar que “[...] aunque no se ven obras suyas señaladas de esculturas [...]” como así expresa Palomino, éste considera que se trata de un “escultor excelente”. Otro ejemplo de la destreza de Valdés Leal como escultor lo encontramos en la afirmación de Rafael Ramírez de Arellano, quien, respecto a una estatuilla en barro de San Jerónimo, dice que “[...] era digna de un gran escultor por su dibujo y facilidad de su ejecución abocetada [...]”. (Ramírez 1893:268)



Fig. 4. Macrofotografía en la que se puede observar la presencia de diferentes policromías en las encarnaduras del pie izquierdo del Niño Jesús de la Virgen del Rosario de la Caridad.

8. INTERVENCIÓN PICTÓRICA DE GABRIEL DE ASTORGA EN LA IMAGEN DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

La historia material de la imagen de la Virgen del Rosario de la Caridad es muy extensa. No en vano, ha tenido muchas intervenciones, seguramente motivadas por el carácter sanitario de la sala en la que se ubica la obra. En épocas de epidemia la estancia era encalada constantemente, como así se hacía con iglesias y cementerios, para eliminar las bacterias y microbios tras difíciles episodios de aglomeraciones de enfermos y muerte. Es por ello por lo que durante la centuria del siglo XVII ya intuimos que pudiera someterse la imagen a algunas reformas o repolicromías. [Fig. 4]

Según los profesores Valdivieso y Serrera, en 1861 se realiza una modificación en la capilla en la que el retablo de Bernardo Simón de Pineda desaparece para incluir el nuevo retablo de gusto neoclásico que se conserva en la actualidad (Valdivieso 2004:24-25). Esta remodelación y adecentado, sin duda, se hará por la visita que en 1862 realiza la reina Isabel II al hospital de la Caridad al ser nombrada hermana honorífica. Una pintura firmada por J. Roldán (1808-1871) de aquel hecho evoca a una reina Isabel II besando la mano de un enfermo acompañada de los duques de Montpensier y del padre Antonio M^a Claret, entre otras autoridades. En el cuadro se representa la sala de la Virgen en la que, en el fondo, de manera abocetada, observamos el nuevo retablo neoclásico con la imagen de la *Virgen del Rosario* (Valdivieso 2004:80-81, 167). [Fig. 5]

Es esta intervención la que presumiblemente ha dado el aspecto final con el que conocemos la imagen en la actualidad.

Se trata de una nueva policromía realizada por D. Gabriel de Astorga y Miranda (1804-



Fig. 5. *Visita que en 1862 hará la Reina Isabel II al hospital de la Caridad al ser nombrada hermana de la Hermandad de la Santa Caridad.* Una pintura firmada por J. Roldán (1808-1871)

1895) según pudimos argumentar durante el tratamiento de conservación- restauración realizado en la imagen en el año 2019, dato inédito que di a conocer a la prensa en la presentación de la imagen en ese mismo año (Comas, 2019:26). Se trata de unos de los escultores-imagineros más renombrado en el siglo XIX. Gran parte de su buena crítica, y fama que tuvo en vida, se la debía a su padre el escultor Juan de Astorga Cubero (1779-1849), el más importante escultor imaginero activo en Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX. Gracias a que su padre era director de Escultura en la Real Escuela de las Tres Nobles Artes, ingresó en la misma en 1827 como Profesor Ayudante, y fue nombrado académico de mérito en 1848. Poco tiempo después, en 1849 encontramos por primera vez su vinculación con los Duques de Montpasier, apareciendo como “tasador de la colección de esculturas” en la venta del palacio de San Telmo a la infanta y su marido (IAPH 2006:6).

Por otro lado, hemos podido documentar la actividad artística de Gabriel de Astorga en 1856 en el Hospital de la Caridad. Concretamente, en la realización de la imagen de San Antonio de Padua ubicada en la hornacina que preside la “Sala de San Antonio”, antigua enfermería realizada entre 1678 y 1682. Se trata de una escultura académica (105 cm), de bulto redondo, modelada en terracota y posteriormente dorada y policromada. Es una obra que siempre había sido inventariada como una escultura de principios del siglo XVIII (Valdivieso 2004:26). No será hasta 2011 cuando descubrimos el dato inédito de la firma y fecha en la peana de la imagen (Arjonilla 2014:989). [Fig. 6]

La policromía que presenta la imagen de la *Virgen de Rosario*, sobre todo en lo que al dorado y estofado se refiere, contiene las mismas características formales que el estofado aplicado sobre la imagen de San Antonio, la profusión de roleos planos de gruesa sección, sin volumen, con malla para los fondos y abriendo en muchos casos peristilos en hojas y flores que dejan de nuevo ver los fondos, como un recurso casi del bordado. Estas características estilísticas y técnicas, en uno y otro estofado, respaldan la autoría de Gabriel de Astorga en la intervención y nueva policromía de la imagen de la *Virgen del Rosario*. Es por todo ello que consideramos que es más que probable que la imagen fuera policromada por Astorga para la ocasión de la visita de la reina, modernizando la sala con los nuevos gustos clasicistas y su decoración interior.



Fig. 6. *San Antonio de Padua*
Firma y fecha del autor. Gabriel de
Astorga, 1856



9. CONCLUSIONES

Pese a todo, lo que parece leerse entre líneas a tenor de los hechos constatados y el estudio de las materialidades en las obras, es el importante papel que desempeña Valdés en el Hospital de la caridad, no sólo como creador sino en el de visionario, pues que queda demostrado que, si bien era un artífice capaz de realizar una escultura como la *Virgen del Rosario*, tuvo a bien renovar y conservar la imagen flamenca existente, respetando al máximo sus volúmenes.

Durante nuestra investigación, la imagen de la *Virgen del Rosario* fue explorada en toda su superficie mediante procedimientos no destructivos. Los resultados que obtuvimos arrojan varias conclusiones, la más que probable autoría de Astorga en cuanto a la policromía y la estimación de la fecha en que se realiza: en 1861 con motivo de la visita de la Reina Isabel II. Es curioso que lo que Valdés hizo con la talla flamenca, es lo que Astorga hace con la *Virgen del Rosario*, varios siglos después. Queremos pensar que estas renovaciones estuvieron motivadas por un espíritu, si bien no de restaurador, si de artista conservador. Pues, no en vano, gracias a ellos estas imágenes no perdieron el culto y, por tanto, se conservaron. No debemos juzgarles con los ojos del restaurador actual, ya que el paradigma de la conservación-restauración, como la entendemos hoy, es diametralmente opuesta.

Por otra parte, lo que nuestra investigación pone de relieve es la importancia de rastrear y comprender la historia material de obras como las que hemos tratado, en las que intervienen diferentes artífices. Aún más si cabe si tenemos en cuenta que estos se influyen estéticamente. En definitiva, estas piezas son producto de múltiples influencias estéticas, colaboraciones creativas y renovaciones plásticas, que redundan en un palimpsesto que tan sólo una mirada poliédrica puede llegar a desentrañar. Acercarnos a ellas desde su materialidad nos ayuda a entender las modificaciones que han sufrido, pues cobran sentido en el contexto de los hechos históricos.

AGRADECIMIENTOS

El autor quiere agradecer en primer lugar al cabildo de la Hermandad del Hospital de la Santa Caridad por la confianza depositada durante estos años para la investigación, conservación y restauración de estas magníficas imágenes de la Virgen.

Y al grupo de investigación pCultural+3i (Patrimonio cultural: intervención, investigación, innovación) HUM966 de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.S.C.S. (1674): *Libro general de inventarios de 1674*. Sevilla: Hermandad Santa Caridad de Sevilla.
- A.H.S.C. (1661): *Reglas de 1661*. Sevilla: s.n., pp. Cap. 35, f. 44.
- A.H.S.C. (1676): *Libro de Cabildos que comienza el 10 de enero de 1672 y acaba el 28 de diciembre de 1676*. Sevilla: s.n.
- A.H.S.C. (1899): *Copia literal del Libro II de Cabildos. De autos de la Hermandad de la Santa Caridad 1619-1671. (Copiado por orden de 14 de abril de 1895. En 6 de noviembre de 1899)*. Sevilla: s.n.
- Amore, F. A. (1978): *Beatificationis et Canonizationis Venerabilis Servi Dei Michaelis Mañara equetis de Calatraba et Fundatoris nosocomii vulgo "de la Santa Caridad"* (1679). Ciudad del Vaticano: Typis Poliglottis Vaticanis.
- Arjonilla Álvarez, María y otros, (2014): "La conservación del patrimonio como cauce para la formación actuación en el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla". *Jornadas*

- de Investigación Emergente en Conservación y Restauración del Patrimonio*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia.
- Bernis Madrazo, Carmen, (1970): “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”. *Archivo Español de arte*, 170 (43), 205-211.
- Comas, Javier (2019): “Rescatan del olvido una imagen única de Valdés Leal” ABC Sevilla, 19 noviembre. Sevilla, 26.
- Halcón, Fátima; Herrera, Francisco & Recio, Alvaro (2000): *El Retablo Barroco Sevillano*. Sevilla: Universidad de Sevilla/ Fundación El Monte.
- Hasbach Lugo, Bárbara & Aguilar Gutiérrez, Juan (2006): *Memoria. Metodología de trabajo. Restauración del Retablo Mayor de la iglesia de la Santa Caridad*. Sevilla.
- Hernández Díaz, José (1971). *Iconografía medieval de la madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- IAPH (2006): *Memoria final de intervención Virgen del Buen Aire, (Juan de Oviedo y a Bandera y Pedro Duque Cornejo, 1600-1700)*. Palacio de San Temo. Sevilla.
- Kinthead, Duncan T. (1978): *Juan Valdés Leal (1622-1690). His life and work*. Nueva York y Londres: Garland Publishing.
- López Martínez, Celestino (1928): *Retablos y esculturas de traza sevillana*. Sevilla: Rodríguez Giménez y cía.
- Martínez Alcalde, Juan (1997): *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*. Sevilla: Guadalquivir.
- Morón de Castro, M. Fernanda, (1981): “Análisis histórico estilístico”. En: *El retablo mayor de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Publicación del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, 121-172.
- Palomino de Castro y Velasco, Antonio (1724): *El Museo pictórico y escala óptica. Tomo II. Práctica de la pintura, en que se trata el modo de pintar al óleo, temple y fresco. Tomo III. El parnaso español pintoresco laureado. Con las vidas de los pintores, y estatuarios eminentes españoles*. Madrid: Vda. De Juan García Infanzón.
- Ramírez de Arellano, Rafael (1893): *Diccionario biográfico de artistas de la provincia de Córdoba*. Madrid.
- Roda Peña, José (2001): “Valdés Leal, escultor. Aportación a su catálogo” en *Laboratorio del Arte*, 14, 51-64.
- Roda Peña, José (2010): “Juan de Valdés Leal. Virgen del Rosario” en Valdivieso González, Enrique e Illán Martín, Magdalena, *Miguel Mañara. Espiritualidad y Arte en el barroco sevillano (1627-1679)*. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad, 126.
- Siracusano, Gabriela y Rodríguez Romero Agustina (2020): *Materia Americana. El cuerpo de las imágenes hispanoamericanas (Siglos XVI a mediados del XIX)*. EDUNTREF.
- Triguero Berjano, David (2018): “Intervención pictórica de Valdés Leal sobre la escultura policromada de la Virgen de la Caridad en el Hospital de la -santa Caridad de Sevilla” en *Las encarnaciones de la escultura policromada. ICOM-CC & Sculpture, Polycromy and Architectural Decorations Working Group Interin Meeting Madrid, 19 y 20 de noviembre de 2015*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. 199-215.
- Triguero Berjano, David (2019): *Memoria final de conservación restauración de Ntra. Sra. del Rosario (Juan Valdés Leal, 1680)*. Sevilla
- Valdivieso Enrique y Serrera Juan Miguel (2004): *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla.
- Valdivieso, Enrique (1991): *Valdés Leal*. Sevilla: Junta de Andalucía, Museo del Prado.

El atavío de las dolorosas de candelero sevillanas en la época de Valdés Leal

Francisco José Carrasco Murillo
Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de los siglos hasta llegar a la actualidad, el atuendo de las dolorosas sevillanas se ha convertido en una iconografía propia con elementos identificadores que hacen que pueda considerarse como una expresión artística por sí misma dentro de la Semana Santa.

Sin embargo, este atavío no ha sido un modelo fijo, sino que ha ido evolucionando con el paso de los siglos teniendo como resultado una apariencia completamente diferenciada del primitivo luto que homogeneizó a las vírgenes españolas desde el siglo XVI y con una gran proyección en Sevilla durante todo el siglo XVII.

De otro lado, el pintor Juan de Valdés Leal (1622-1690) estuvo en activo en Sevilla en la segunda mitad del siglo XVII, llegando a nuestros días varias de sus obras cuya temática se centra en los momentos pasionistas. En ellas, es habitual que aparezca reflejada, ya sea en primer o segundo plano, la figura de la Virgen María en su iconografía dolorosa.

Esta investigación tiene como objetivo principal realizar una comparación entre la indumentaria utilizada por el artista para la representación de la efigie mariana en sus distintas obras pictóricas y el atavío que portaban las efigies escultóricas en la ciudad de Sevilla en su tiempo.

2. SEVILLA EN EL SIGLO XVII

Tras la llegada a América de Cristóbal Colón en 1492 se inició una época de esplendor para la ciudad de Sevilla, que al obtener el monopolio en la carrera de Indias y al proclamarse como “puerto y puerta de América” se convirtió en el prototipo de ciudad moderna, con un gran desarrollo y riqueza agrícola, artesanal y comercial, multiplicando su actividad mercantil y financiera. Su situación geográfica, los límites defensivos, urbanismo y población la hicieron un modelo a seguir en el siglo XVI, llegando a adquirir el rango de gran ciudad en el reinado de los Austrias (Morales, 1989: 17 y Sánchez Mantero, 1992: 69).

Todo ello provocó una revolución demográfica que transformó la urbe de una metrópolis regional a centro económico mundial y una entre las diez más grandes de Europa y la primera de España, destacando por sus industrias variadas y su auge intelectual y artístico (Morales, 1989: 12 y García Gómez, 2008: 27). No se puede fijar una cantidad concreta de habitantes debido al flujo de visitantes atraídos por el comercio con las Indias, pero sí la existencia de tres estamentos sociales: nobleza, clero y un grupo formado por hombres de profesiones liberales, mercaderes y artesanos. A ellos habría que sumar a las minorías étnicas y marginados que eran apartados por la propia sociedad civil y no eran considerados miembros de los grupos anteriores (Morales, 1989: 67).

El principio del siglo XVII estuvo marcado por una etapa de prosperidad económica debida tanto a la estabilidad política del reinado de Felipe II como al comercio con América. Sin embargo, también trajo consigo algunos de los peores episodios para la sociedad sevillana. Algunos ejemplos de ello fueron la crisis del comercio entre 1622 y 1625, la quiebra política de la monarquía en la década de los 40 y algunos hechos locales como la progresiva pérdida del monopolio del tráfico marítimo con América a favor de Cádiz y la gran epidemia de peste de 1649, en la que pereció la mitad de la población sevillana (García Gómez, 2008: 46).

Esta gran epidemia provocó un profundo cambio en la mentalidad y actitud ante la vida del sevillano, que tras ella vivía atormentado por la fugacidad de la vida y el poder de Dios. Se intensificó la religiosidad popular en todas sus manifestaciones y la Iglesia fomentó el arrepentimiento y la penitencia para librarse de los pecados de la humanidad.

En esta época de crisis, el aumento que se experimentó en la creación de obra artística religiosa se explica por dos motivos: de manera económica, porque era una manera de invertir la riqueza en bienes materiales, y el factor estético y devocional, que hacía que el clero y grupos sociales quisieran tener pinturas y esculturas de sus devociones (García Gómez, 2008: 48).

3. LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DE LA VIRGEN DOLOROSA Y SU PRESENCIA EN LA OBRA DE VALDÉS LEAL

La Virgen dolorosa es la iconografía mariana que representa los momentos correspondientes a la Pasión de Jesús, entre el Prendimiento (madrugada del Jueves Santo) y la Resurrección (Domingo de Pascua). Como tema iconográfico la Virgen de los Dolores nace cuando se le colocó la espada en el conjunto de la *Piedad*, la Virgen con Cristo muerto en sus brazos tras ser descendido de la cruz, que algunos autores sitúan en Alemania y otros en Holanda en torno a los siglos XIII – XIV (Trens, 1947: 205 y Fernández Paradas, 2016a: 78).

En el siglo XVI se expande el culto a la Virgen de los Dolores por toda Europa, difundida por la orden de los Siervos de María (Servitas). En los siglos XVII-XVIII vivió su punto álgido en España un tipo iconográfico relacionado con la advocación de los Dolores, la Virgen de la Soledad que “[...] arrodillada y con las manos unidas o apoyadas en el pecho, contempla arrobada los clavos y la corona de espinas” (Fernández Paradas, 2016a: 81).

El arte de los Países Bajos fue una referencia para el desarrollo artístico español desde el siglo XV debido a que en ambos lugares la corte era la misma y, por tanto, todo lo referente a modas y estilos artísticos tenía una evolución equiparable.

Existen antecedentes pictóricos, provenientes en su mayoría de Flandes, donde se representa a la Virgen con ropas de viuda, por ejemplo, la *Piedad* de Roger van der Weyden para la Capilla Real de Granada, entre 1435 y 1438 o el *Político del Juicio Final* del mismo autor, entre 1444 y 1450; la *Pietá* de Ercole de Roberti fechada en 1482 de la Walker Art Gallery de Liverpool; o algunas obras del primitivo flamenco Dirk Bouts como la *Lamentación de Cristo*, entre 1455 y 1460. En todas ellas la Virgen María es revestida con túnica y manto amplios de color negro y paños blancos ceñidos a modo de toca que enmarcan el rostro y evitan que se vea el pelo.

Estas representaciones artísticas convivieron con otras en las que la Virgen dolorosa era presentada con los colores asociados a la figura de la Virgen María, es decir, con túnica roja, manto azul y tocado blanco. Estos derivan de los que aparecen en el icono atribuido a San Lucas que se venera en la Iglesia de Araceli de Roma.

Precisamente fueron estos colores los que utilizó Valdés Leal en las distintas representaciones de la Virgen María en su iconografía dolorosa. No está documentada ninguna obra del pintor donde la figura mariana se muestre de manera aislada en sus misterios dolorosos, pero sí varias composiciones de escenas pasionistas donde aparece como figura principal o en un segundo plano.

En la obra *Cristo camino del Calvario*, del Museo del Prado, emerge entre las sombras la silueta de la Virgen María envuelta totalmente en un manto azul que la cubre desde los hombros y con una toca blanca que cae desde la cabeza. De la misma colección, en *Jesucristo camino del Calvario y la Verónica* se reconoce la figura de la Virgen María como protagonista de un segundo plano situado a la derecha de la escena principal. Está representada con túnica roja, manto celeste dispuesto sobre los hombros y toca blanca de tejido vaporoso enmarcando el rostro. Este lienzo es, de los estudiados, en el que se utilizan los colores más claros para los ropajes de la Virgen María, probablemente como recurso pictórico para contrastar con el pronunciado claroscuro de la Santa Faz. De igual manera, en *Cristo camino del Calvario* del Museo de Bilbao, los ropajes de la Virgen son representados con colores claros, llegando la túnica a cambiar el rojo por un tono rosado, y portando en sus manos un gran pañuelo con el que enjuga sus lágrimas.

En la *Pietà* del Metropolitan Museum of Art de New York es patente la búsqueda de un mayor dramatismo en el atuendo mariano para reforzar el mensaje de la escena. La Virgen viste de nuevo túnica roja, bajo la que se aprecian unas mangas de una camisa interna en color claro, y una toca blanca que envuelve la cabeza y el cuello enmarcando el rostro. En esta ocasión, el manto es de un azul oscuro y está colocado sobre la cabeza por encima de la toca, reforzando el recogimiento pretendido.

En el lienzo del *Calvario* de la Capilla de la Quinta Angustia de la Iglesia de la Magdalena de Sevilla se introduce una nueva prenda. A la túnica roja, el manto azul sobre los hombros y la toca blanca dispuesta en torno a la cabeza, se suma una segunda toca o velo en tonos ocres colocada sobre la primera cubriéndola casi en su totalidad a excepción de los bordes.

Por último, en el lienzo del Museo de Bellas Artes de Sevilla titulado *La Virgen con las tres Marías y San Juan, camino del Calvario* [Fig. 1] la figura mariana ocupa el papel principal junto a San Juan, por lo que se aprecia con claridad toda su indumentaria. La Virgen viste una túnica sencilla hasta los pies con mangas largas ajustadas a la muñeca de color rojo o rosado intenso. Sobre ella, un amplio manto azul colocado sobre los hombros y recogido terciado en la cintura. Enmarcando el rostro y el cuello, una escueta toca blanca. Sobre ella, una segunda prenda de color azul muy oscuro o negro que tiene un largo que sobrepasa la altura de los hombros. Por la representación pesada del tejido, así como por su colocación y tamaño se debería asociar esta prenda con un pañuelo o primitiva mantilla, entendida aquí como "[...] diminutivo de manto, sinónimo de velo, [...] manto corto que usaban las mujeres como cobertura y abrigo dispuesto sobre la cabeza y los hombros, hecho de distintos tejidos: lana, seda, etc. con diferentes guarniciones de cintas y encajes, o sólo de encaje o de madroños" (Tejada, 2006: 327).

4. INDUMENTARIA DE LAS DOLOROSAS DE CANDELERO EN EL SIGLO XVII: LA MODA HABSBURGO

Albaladejo (2014: 131-132) expone la estrecha vinculación que tuvo la dinastía Habsburgo con la religión cristiana, teniendo una especial relevancia el culto a la Virgen María, en quien confiaron como intercesora y beneficiaria en sus victorias en los territorios gobernados. Esto se manifestó, entre otras maneras, en el uso de la moda cortesana para



Figura 1: Juan de Valdés Leal, hacia 1657. *La Virgen con las tres Marias y san Juan, camino del Calvario* [detalle]. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

el atuendo de las primeras representaciones marianas en el siglo XVI. La utilización de estos ropajes propició también una identificación en el sentido opuesto: la figura femenina de la nobleza era equiparada con la Virgen y, por tanto, se convirtió en una manera de hacer propaganda y manifestación del poder de la corona por su relación con la Iglesia.

Era tanta la importancia que se daba al vestido y el atavío, que los reyes incluso tuvieron que legislar mediante prohibiciones para contener el derroche de dinero que destinaban los nobles a adquirir los tejidos y complementos. Sin embargo, la reiteración de estas disposiciones con el fin de frenar el despilfarro manifiesta que fueron sistemáticamente desobedecidas (Bernis, 1962: 7-13).

Bernis (1962: 17-19) recoge las distintas prendas del traje o saya femenino de la época Habsburgo, que se componía de una falda de forma cónica denominada “basquiña” (normalmente dividida en dos en la parte delantera); el “cuerpo” o “jubón” prenda que cubría el torso quedando muy ajustada a modo de corpiño con un talle muy alto y terminaba en la parte baja delantera en forma de pico; y se completaba con doble manga, una interior ajustada al brazo y otra exterior abierta que se prendía en el antebrazo llamada “brazal” o “manga perdida”. El jubón se podía rematar en la parte superior con la “gorguera”, normalmente realizada en un tejido fino o encaje, usada en las imágenes religiosas para enmarcar el rostro pasando a denominarse rostrillo.

Este atuendo fue el utilizado para las representaciones marianas de gloria completado con el manto colocado desde los hombros o la cabeza, que junto con el verdugado dieron una silueta piramidal. Algunas imágenes como la Virgen de Gracia de Carmona (Sevilla), la Virgen del Rocío de Almonte (Huelva) o la Virgen de Setefilla de Lora del Río (Sevilla) mantienen hoy en día esta impronta estética con modificaciones en algunos de sus elementos.

Sin embargo, las imágenes de las dolorosas tomaron como referencia el atuendo de las viudas de la corte. Fernández Merino (2012), Romero (2012 y 2013) y Prieto (2013) realizan sendos estudios sobre la gestación y evolución del uso de esta indumentaria que llegó a convertirse en una iconografía propia vinculada a la advocación de Soledad.

[...] se consiguió un tipo iconográfico de la Soledad de María lo suficientemente cercano y reconocible para los fieles, que entienden al ver sus ropas la “doble viudez” de María que es viuda de san José y a la vez de su propio Hijo en el Calvario como Esposa Mística de Dios y al mismo tiempo cumple la función buscada por los religiosos de la época de transportar visualmente al espectador a la escena representada para conmover vivamente sus sentimientos y hacer más eficaz la oración (Fernández Merino, 2012: 44).

Según relata Romero (2013: 90), la reina Isabel de Valois habría heredado un cuadro de la *Soledad de María* que probablemente trajo consigo a España al contraer matrimonio con Felipe II, aunque este no aparece en el inventario realizado con los bienes trasladados. En el momento de la fundación del Convento de la Victoria de Madrid de frailes mínimos, Fray Simón y el padre Diego de Valbuena, confesor de la condesa de Ureña¹, pidieron este cuadro de la Virgen arrodillada. La condesa les recomendó pedir una reproducción en su lugar y el fraile prefirió, ya que iba a ser copiado, realizar una talla de bulto para sacarla en procesión, cuya ejecución se encargó a Gaspar Becerra (Fernández Merino, 2012: 37-38).

Hasta ahora se ha venido aceptando por los historiadores que ésta fue la primera imagen de la Virgen con iconografía de dolorosa realizada para ser vestida en España, tallada en 1565 [Fig. 2]. La Condesa de Ureña [Fig. 3] fue la que decidió que fuera ataviada como una viuda de la época [Fig. 4], siendo la promotora en el uso de las prendas de luto en las dolorosas, ya que esta costumbre se extendió por los conventos españoles de frailes mínimos, tomando importancia hacia la mitad del siglo XVII y manteniéndose hasta prácticamente el siglo XVIII (Prieto, 2013; Romero, 2012: 55 y 2013).

Vista la implicación y cuidado que mostraba la condesa de Ureña en el desarrollo de la obra, el Provincial determinó que la misma doña María diese su parecer en cuanto al vestido que resultaría adecuado, a lo que la condesa respondió: “Cierto que supuesto que este misterio de la Soledad de la Virgen parece que quiere decir cosa de viudez, que si se pudiese vestir como viuda, de la manera que yo ando, que me holgaría, porque tuviese yo también parte en esto, y pudiese servir a N.S. con un vestido, y tocas como estas mías” (Fernández Merino, 2012: 42).

Fernández Merino (2012: 72-110) explica los pormenores de esta indumentaria de viuda². Entre las prendas interiores se encontraban la “camisa”, que era la única que estaba en contacto con el cuerpo y lo cubría desde los hombros hasta más abajo de las rodillas. Se realizaban en lienzo, lino, estopa o algodón blanco y solían adornarse en los puños y escote, ya que eran las zonas que podían verse bajo las prendas exteriores. Sobre la camisa se colocaban las “enaguas”, utilizándose entre tres y cuatro, realizadas normalmente con los mismos tejidos que la camisa. El largo dependía del vestido exterior y su perímetro rondaba los tres o cuatro metros, fruncidos y recogidos en dos partes en la cintura, evitando el centro delantero, ya que el vientre debía verse totalmente plano. Terminaban en un amplio volante o varios montados unos sobre otros para dar aún más vuelo, pudiendo coserse unos gruesos cordones en los bajos para dar consistencia y rigidez y estando adornados por si se veían al recoger las faldas del vestido.

¹ “María de la Cueva y Álvarez de Toledo nace en 1490 [...] El rey Enrique IV había creado también en 1462 para el segundo señor de Osuna el condado de Ureña, referido a la localidad de Ureña, en Valladolid, título al que accedería doña María al contraer matrimonio en 1536 el día de San Marcos con el cuarto conde de Ureña, don Juan Téllez-Girón” (Fernández de Merino, 2012: 30).

² Fernández Merino (2012: 61-63) data el uso del traje de luto con tocas largas en la corte por la reina Catalina de Alencastre, abuela de Isabel la Católica, a la muerte del rey en 1406, tal vez adaptando las prendas habituales de las viudas de Castilla.



Figura 2: Autor desconocido, siglo XVII. *Virgen de la Soledad*. Antequera, Málaga. Pintura devocional que reproduce la imagen de la Virgen de la Soledad, que se veneraba en el Convento de la Victoria de Madrid.



Figura 3: Autor desconocido, fecha desconocida. *Condesa de Ureña*. Pintura de la Condesa de Ureña ataviada con la vestimenta propia de las viudas.



Figura 4: Juan Bautista Martínez del Mazo, 1666. *La reina Mariana de España de luto*. National Gallery de Londres.

Las sucesivas capas de enaguas colocadas una sobre otra cumplían la doble función de ocultar y proteger las piernas de la dama y de ir sumando volumen al ruedo inferior de las faldas para conseguir la forma acampanada o cónica que dictaba la moda (Fernández Merino, 2012: 74).

A continuación, se utilizaba el “verdugado”³, “[...] prenda interior armada generalmente con cinco verdugos que aumentaban de tamaño según se alejaban de la cintura para formar la silueta cónica que estuvo en boga durante el siglo XVI” (Fernández Merino, 2012: 76). Estos aros, que normalmente se realizaban en mimbre o cañas, se cosían en un principio directamente a la falda y se forraban en un tejido de material y color diferente, pero evolucionó hasta ser una prenda independiente. Sobre él, se disponía el “manteo”, confeccionado en tejidos ricos y adornados en los bajos para lucirlo cuando se levantaba la falda.

En cuanto a las prendas exteriores se utilizaba el “monjil”, que apareció en el siglo XV y fue utilizado para el luto ya que era un vestido amplio, con mucho vuelo y despegado del cuerpo, que podía llevar manga corta, larga, ajustadas o perdidas. En el siglo XVI se definen dos tipologías: el monjil redondo, que llegaba casi hasta el suelo y tenía unas mangas amplias y redondeadas que se ceñían al puño, y el monjil tranzado, que se dividía en un jubón y una falda o basquiña. El jubón estaba confeccionado para hacer el torso totalmente plano y acababa normalmente con un pico pronunciado en la cintura y se utilizaba una manga ajustada que cubría el brazo y una exterior perdida. Este tipo de manga y el uso de una larga cola que arrastraba por el suelo hicieron que se considerara al monjil tranzado más lujoso y solemne, por lo que fue utilizado para los lutos más ampulosos.

Sobre el monjil se utilizaban dos “tocas” blancas realizadas en materiales finos como

3

En 1468 doña Juana de Avis y Aragón quedó embarazada estando casada con Enrique IV de Castilla, hermano de Isabel la Católica, apodado el impotente. Para ocultar el embarazo recurre a la invención del verdugado, que le aportaba una silueta abombada y hueca (Fernández Merino, 2012: 75).

el algodón, lienzo, beatilla, lino, bofetán, anjeo, holanda, cotonía o canequí. Lo usual era usar una toca corta, ajustada a la cabeza o sobre los hombros envolviendo los brazos hasta los puños, donde se ceñía con una cinta negra; sobre ésta se disponía una segunda más amplia que rodeaba la cabeza, se prendía bajo la barbilla y caía sobre el vestido. La longitud de esta segunda toca estaba relacionada con la alcurnia de la propietaria, siendo más larga cuanto más rango social tenía la señora. Las tocas se fueron modificando según el gusto de la época, apareciendo la que se ajustaba al peinado de papos⁴. Del mismo modo, se utilizó un pequeño volante de tela o puntilla fruncida, similares a los utilizados en los cuellos y puños, que se denominó “rostrillo” (Fernández Merino, 2012: 102)

Por último, las viudas utilizaban un “manto” de tejido grueso para salir de casa. Era corriente que estos mantos se prendieran en mitad de la espalda, a la altura de los hombros, de manera que disminuía el largo del manto.

Existían mantos con larga cola destinados a los ampulosos lutos que obligaban a arrastrarlos por el suelo en lugar de ser recogidos por las criadas, y otros más cortos casi semicirculares, utilizados con prendas más sencillas como el monjil redondo [...] Solían confeccionarse en géneros bastos y pesados como el anascote o carisea, el perpetúan y la sempiterna, cuyos nombres recordaban la gran duración de los lutos, la anasaya y la estameña (Fernández Merino, 2012: 103).

En el caso de las imágenes de la Virgen, este atuendo se completaba con la corona, símbolo de la realeza de María. Este tema comenzó a aparecer en el siglo XIII, pero se consolidó en el s. XVI por la difusión que tuvo el rezo del rosario, que recoge la coronación en su quinto misterio. Por tanto, la corona era uno de los atributos marianos, a pesar de que hasta 1954 no se aprueba el Dogma de la Realeza de María. En Sevilla se utilizaron coronas de tipo imperial⁵, tomando los imperiales forma bulbosa e incluyendo en la crestería elementos heráldicos. Así mismo, se incorporó un aro o ráfaga que rodeaba la corona a modo de resplandor (Hernández Lázaro, 2018: 168 y Sánchez, Bejarano Ruiz y Romanov, 2015: 90).

El uso de este atuendo de viuda para la iconografía mariana dolorosa fue extendido por toda la geografía española vinculado a la devoción a la Virgen de la Soledad, difundida por los frailes mínimos mediante estampas y copias pictóricas o escultóricas. En Sevilla, hubo presencia de esta orden en el Convento de Nuestra Señora de la Victoria situado en el barrio de Triana a principios del siglo XVI. Ninguna de las hermandades fundadas en él tenía como titular a la advocación de Soledad, lo que no implica que la comunidad de frailes no tuviera alguna representación de la misma que copiara el modelo madrileño citado anteriormente.

Algunos historiadores han identificado la *Virgen de la Antigua y Siete Dolores y Compasión* de Pedro Roldán como una de las primeras representaciones escultóricas que siguió esta iconografía en la escuela sevillana, arrodillada con las manos entrelazadas y realizada en talla completa.

Existen dos teorías respecto a esta imagen. La primera de ellas estima que el escultor copiaría este modelo del taller granadino de su maestro Alonso de Mena. La segunda, que

4 “1530 – 1540. – En esta década la novedad más importante fue la transformación sufrida por las tocas fruncidas, las cuales tomaron dos protuberancias laterales, dando nacimiento a la españolísima toca de papos. Estas protuberancias aparecieron por exigencias de un nuevo peinado típicamente español, peinado que originaba a los lados de la cabeza dos abultados moños de pelo rizado” (Bernis, 1962: 43-44).

5 Este tipo de corona se compone de un aro o diadema ajustado a la cabeza, una parte superior que a partir del siglo XVII se convirtió en unas bandas cruzadas, llamadas imperiales, y una ráfaga o aureola (Sanz, 1983: 133).

se inspiró en una imagen anterior que tuviese la ahora extinta hermandad y que seguía el prototipo castellano de la vestimenta de dolorosa⁶ (Roda, 1995: 50-52).

La evolución de la vestimenta mariana a partir de esta época es complicada, ya que estuvo marcada por los gustos populares que fueron introduciendo variaciones de manera progresiva, pero no de forma uniforme en todas las dolorosas. Además, se produjo un cierto inmovilismo en algunas imágenes que tardaron en adaptarse a los cambios que se vivían en ese momento en la corte. En el siglo XVII muchas imágenes seguían vestidas a la moda de la corte de Felipe II.

En Sevilla, la gran evolución de la vestimenta de las imágenes producida en el siglo XX no permitió que se conservaran ejemplos de este tipo de indumentaria que podamos estudiar en la actualidad. Sin embargo, en las distintas estampas y grabados podemos apreciar cómo era el atuendo que lucían las distintas dolorosas sevillanas en estos siglos. Ejemplo de ello es la ilustración del libro de reglas de la Soledad de San Lorenzo de 1555-57, que sigue el modelo de las pinturas pasionistas flamencas, apareciendo la Virgen sentada al pie de la cruz con los brazos extendidos, vestida con amplia túnica y manto negros y con una toca blanca que enmarca el rostro y llega hasta la altura del pecho. A pesar de que aparece inserta en un paisaje, a modo naturalista, probablemente este fuera el aspecto que presentase la talla en el siglo XVI. En el dibujo de Lucas Valdés de 1686 del palio que albergaba esta imagen, porta también una segunda toca que llega hasta los pies y se aprecian dos cintas negras que caen desde los hombros y manto negro largo, portando una corona sobre su cabeza y en sus manos una corona de espinas

Aspecto similar presentaba la Virgen de la Concepción del Silencio, como queda patente en el dibujo a plumilla de su palio de 1611-17, en el que la Virgen lleva en sus manos una toalla y aparece una media luna a sus pies. En una pintura anónima entre 1619-1632 aparece con el mismo atuendo, añadiendo una corona de espinas depositada sobre la toalla.

Carrero Rodríguez (1991: 355) recoge la descripción que se hacía de la indumentaria de la Virgen de Mayor Dolor y Traspaso en 1618: “[...] con su mongil manto, tocas y paño de manos [...]”.

En una vitela del libro de reglas de la hermandad la O, posterior a 1685, se puede apreciar que la imagen porta toca de papos ceñida con una cinta negra que cae por la parte delantera sobre los hombros y otra que cubre casi hasta los pies, donde aparece el bajo negro de la saya. Se completa con manto negro, toalla con un plegado en espiguilla, corona y ráfaga que la circunda.

Del atuendo de viuda se generó otra nueva iconografía, la de “sacerdotisa”⁷, utilizada por la mayoría de hermandades sevillanas. A pesar de que en los inventarios del ajuar⁸ no se describe con exactitud las piezas que conformaban esta iconografía, podemos apre-

6 Los investigadores Antonio Torrejón Díaz y José Luis Romero han afirmado que la obra de Roldán es la Virgen de los Dolores que recibe culto en la Parroquia de Santiago de Sevilla, y no como se venía aceptando tradicionalmente la talla que se encuentra en la Iglesia de la Magdalena de la misma ciudad, que pertenecería con anterioridad a la Hermandad de la Antigua y Siete Dolores y Compasión y sería el modelo en el que se inspirase el escultor.

7 “[...] era una creencia muy arraigada en el pasado, aunque la Iglesia oficialmente no lo haya reconocido como dogma de fe. En el cristianismo el sacerdocio del Señor se comparte a través del sacerdocio común de los fieles, aunque la tradición lo afirma también de la Virgen María, que se ve como un sacerdote sacrificador y paralelamente a los ministros de la Eucaristía” (Jiménez Sampedro, 2004: 613; González Isidoro, 2004).

8 “Conjunto de alhajas, ropa blanca, vestidos, muebles, enseres para la casa y adornos que la mujer aportaba al matrimonio” (Tejada, 2006: 34).

ciarla en los grabados y representaciones de los siglos XVII y XVIII, como la pintura de Nuestra Señora de los Ángeles del simpecado de la hermandad de los Negritos, del siglo XVIII [Fig. 5].



Figura 5: Autor desconocido, s. XVIII. *Nuestra Señora de los Ángeles* [pintura del simpecado de la hermandad de los Negritos]. La Virgen de los Ángeles es representada como sacerdotisa, luciendo una estola sobre sus hombros y sosteniendo en sus manos un cáliz.

Se aprecia a la Virgen vistiendo saya negra sobre la que está dispuesta una toca enmarcando el rostro y un alba blanca que cubre casi hasta los pies, manto negro y estola negra sobre los hombros. Porta varios elementos de orfebrería, como son la corona, una ráfaga en forma de ocho que la circunda, media luna a los pies y un cáliz que sostiene en sus manos.

Se trataba de mostrar a la Dolorosa en calidad de correparadora, corredentora y mediadora coadjutora de la humanidad, entregando al Padre, como virgen sacerdotal los padecimientos de y por su Hijo, el eterno sacerdote [...]. No en vano, las toallas que antaño portaba Nuestra Señora se encargaban de potenciar dicho contenido e igual que las mencionadas mártires de los mosaicos bizantinos presentaban con reverencia sobre el blanco manipulo, envueltas las manos, los instrumentos del sacrificio, convertidos ya en las más preciosa ofrenda a su Señor, la Madre de Dios lleva a menudo los de Jesús (González Isidoro, 2014: 687-688).

Esta iconografía surge de la confusión generada en el uso de las cintas negras que sujetaban las tocas a la frente, se anudaban en la nuca y se dejaban sueltas hacia delante como elemento decorativo (Fernández Merino, 2012: 109). Con la pérdida del uso civil de las tocas, comenzaron a incorporar los elementos de la pasión, ya fueran bordados o en orfebrería, a dichas cintas y, al añadirse encajes a las tocas, se confundieron estas con albas y roquetes sacerdotales, lo que conllevó que las cintas se convirtieran a su vez en estolas, ornamento sagrado que consiste en una banda textil cuyos extremos tienen forma trapezoidal y que se coloca sobre los hombros. Además, como expone González Isidoro (2014) el uso de las prendas sacerdotales tenía un significado propio, ya que la largura del roquete indicaba el rango social de la persona que lo utilizaba, y la Virgen, como madre de Cristo y esposa mística del Espíritu Santo, debía utilizar una prenda equivalente a su estatus.

5. CONCLUSIONES

El uso de las imágenes marianas de candelero, como seña de identidad de la Semana Santa sevillana, tuvo implícito desde sus orígenes la búsqueda de prendas textiles que permitieran mostrar la Virgen a los fieles con el decoro establecido con respecto a lo que representan. Desde sus inicios se utilizaron los atuendos de la corte para estas representaciones marianas con la pretensión de reforzar su simbología regia, seleccionando por tanto las prendas y textiles de mayor calidad. Con idea de reforzar el dolor asociado a las escenas pasionistas, se escogió para el atavío de las dolorosas las piezas que componían el atuendo del luto, con los colores negro y blanco como protagonistas.

Estas prendas confirieron una impronta fácilmente reconocible en las distintas representaciones artísticas que han llegado a nuestros días, principalmente pinturas y grabados. Gracias a ellas, se pueden confrontar con las obras realizadas por Juan de Valdés Leal en las que aparece la figura de la Virgen María en sus misterios dolorosos. De esta comparación se observa fácilmente que el modelo utilizado es totalmente distinto, como demuestra por ejemplo la introducción de los colores rojo y azul en el segundo caso o la ausencia de determinados elementos del atavío de las viudas como el verdugado que aportaba una forma campaniforme a la silueta femenina.

La obra *Inmaculada Concepción con dos donantes* de la National Gallery de Londres, firmada por Valdés Leal y fechada en 1661 en un papel algo arrugado que se encuentra sobre la mesa junto al donante, es la prueba concluyente de que el pintor conocía el atuendo de viuda. La donante representada viste traje negro de manga larga, una toca blanca fruncida que cubre toda la cabeza y enmarca el rostro y, sobre esta, una segunda toca negra de un tejido muy fino parecido a la gasa o tul. Es más, una de las primeras representaciones de los palios sevillanos que conocemos en la actualidad, donde se aprecia a la imagen de la Soledad de San Lorenzo, se debe a la mano de Lucas Valdés en 1686, hijo de Juan de Valdés Leal.

Esto pone de manifiesto y reafirma que el atavío de luto ya era utilizado para las esculturas de dolorosas sevillanas con fecha anterior a la muerte de Juan de Valdés en 1690 y que, por tanto, fueron coetáneos y probablemente el pintor las contemplara con dicho atavío.

No obstante Valdés, al igual que otros artistas de su época como Murillo, optó por utilizar en sus obras la iconografía mariana compuesta por túnica roja y manto azul en vez de los ropajes asociados al luto, probablemente porque le aportaban una mayor libertad creativa relacionada con el naturalismo de las telas y la riqueza cromática, huyendo de la rigidez del atavío de viuda.

BIBLIOGRAFÍA

- Albadalejo Martínez, María del Pilar (2014): <<La Virgen, señora del cielo y soberana de los Habsburgo: el imaginario áulico en la iconografía mariana de finales del siglo XVI>>, *Ars longa: cuadernos de arte* [en línea], 23, 131-140 [consulta: 14 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5086436>
- Bernis, Carmen (1962): *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones científicas.
- Carrero Rodríguez, Juan (1991): *Anales de las cofradías Sevillanas*. Sevilla: Editorial Castillejo.
- Fernández Merino, Eduardo (2012): *La Virgen de Luto. Indumentaria de las dolorosas castellanas*. Madrid: Visión Libros.

- Fernández Paradas, Antonio Rafael (coord.) (2016): <<Entre el Barroco y el siglo XXI>> en *Escultura barroca española. Nuevas lecturas desde los Siglos de Oro a la sociedad del conocimiento, I* [en línea] Málaga: Exlibric [consulta: 26 de junio de 2018]. Disponible en: <https://ebookcentral-proquest-com.us.debiblio.com/lib/uses/reader.action?docID=4775923&query=>
- García Gómez, José Jaime (2008): *Las cofradías de Sevilla en la historia*. Sevilla: Deculturas.
- González Isidoro, José (2004): <<Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de María en la ciudad de Carmona>>, *Carel: Carmona: Revista de estudios locales* [en línea], 2, 669-705 [consulta: 9 de enero de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2328555>
- Hernández Lázaro, Antonio (2018): *El paso de palio: la búsqueda. El Santo Grial que Sevilla encontró*. Almuzara.
- Jiménez Sampedro, Rafael (2004): <<Sobre la más antigua iconografía de las dolorosas sevillanas: la Virgen vestida de sacerdotisa>>, *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, 546, 613-619.
- Morales Padrón, Francisco (1989): *Historia de Sevilla. La ciudad del Quinientos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Prieto Prieto, Javier (2013): *El traje de la condesa viuda de Ureña. Realidad y mito en el origen de la imagen de la Soledad de la Victoria* [en línea]. [Consulta: 7 de junio de 2016]. Disponible en: <http://patrimoniocofrade.blogspot.com.es/2013/09/eltrajedelacondesa.html>
- Roda Peña, J. (1995): <<La dolorosa genuflexa con las manos entrelazadas. Iconografía escultórica en Sevilla>> en *Primer simposio nacional de imaginiería. Actas. Sevilla, 11 y 12 de noviembre de 1994*. Sevilla: Caja San Fernando.
- Romero Torres, J.L. (2013): <<La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (II)>>, *Cuadernos de los Amigos de Osuna* [en línea], 15, 90-98. [Consulta: 12 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4736076>
- Romero Torres, J.L. (2012): <<La Condesa de Ureña y la iconografía de la Virgen de la Soledad de los Frailes Mínimos (I)>> en *Cuadernos de los Amigos de Osuna* [en línea], 14, 55-62. [Consulta: 12 de junio de 2018]. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4212599>
- Sánchez Mantero, Rafael (1992): *Historia breve de Sevilla*. Madrid: Sílex Ediciones.
- Sánchez Rico, José Ignacio, Bejarano Ruiz, Antonio y Romanov López-Alfonso, Jesús (2015): *Imago Mariae. El arte de vestir vírgenes*. Sevilla: Jirones de Azul.
- Sanz Serrano, María Jesús (1983): <<La representación dolorosa de Nuestra Señora>> en *Semana Santa de Sevilla*, 3. Sevilla: Biblioteca de Ediciones Andaluzas S.A.
- Tejada Fernández, Margarita (2006): *Glosario de términos de la indumentaria regia y cortesana en España: s. XVII y XVIII*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Trens, Manuel, (1947): *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus - Ultra.

La exaltación de la muerte en Nueva España: El túmulo funerario del minero José de la Borda en la iglesia de Santa Prisca de Taxco

José M^a Sánchez-Cortegana
Celia S. Morgado
Universidad de Sevilla

*Murió Borda, es verdad, pero tú advierte
Cuando esta pompa miras erigida
Que si la Parca a Borda dio la muerte,
Hoy a Borda José le da la vida¹*

Desde la Baja Edad Media, la exaltación de la muerte ha sido uno de los grandes temas del arte occidental, cobrando especial trascendencia con la llegada del Barroco. Los grandes artistas de los siglos XVII y XVIII -pintores, escultores, grabadores, etc.- se aplicaron con empeño a su representación, mostrando crudamente el trágico fin de todos los hombres y proponiendo, al mismo tiempo, una profunda reflexión sobre la fugacidad de la vida y vanidad de las cosas terrenales.

La retórica de la estética barroca se proyectó muy especialmente en la celebración de los funerales, en la despedida del difunto de su tránsito por la tierra, oportunidad que se consideró idónea para exaltar la categoría de la persona y su “fama”, es decir, el derecho a ser recordado en la memoria de las futuras generaciones.

Templos lujosamente decorados con frontales de altar, paños de púlpitos y colgaduras de ricas telas luctuosas; grandes piras funerarias donde colocar simbólicamente el féretro, solemnes funciones de réquiem con responsos y salmos entonados por magníficos coros y, como colofón, una exaltada oración panegírica; fueron todos recursos empleados por el gran “teatro barroco” para despedir a los individuos más poderosos y notables. El adiós del hombre triunfador debía ser lujoso, ejemplar y público.

Las exequias de una persona relevante duraban, por lo general, entre uno y tres días y debían incluir la edición impresa de la descripción de los funerales donde constarían: los oficios celebrados, las personas asistentes, el adorno de la iglesia y, muy especialmente, la ubicación y descripción del túmulo (incluyendo, siendo posible, un grabado del mismo), además de la transcripción completa de la oración fúnebre.

Los túmulos funerarios que, en un primer momento, estuvieron reservados a las élites del poder político y religioso -miembros de las casas reales, de la nobleza y de la alta curia eclesiástica-, pronto alcanzaron también, especialmente en los territorios americanos, a la naciente burguesía -ricos hacendados, mineros, cargadores, etc.-, detentadora del poder económico.

Sus diseños arquitectónicos siempre estuvieron acordes con las modas estéticas imperantes en cada momento. Durante los siglos del Barroco, fueron habituales las estructuras

¹ Versos de un soneto laudatorio inserto en la *Fúnebre Parentación* compuesto por don José Manuel Sartorio, bachiller de las facultades de Filosofía y Teología y catedrático que fue de Historia y Disciplina Eclesiástica del Real Colegio de Corrección de Tepotzotlan.

piramidales, con varios cuerpos superpuestos en altura, de volúmenes decrecientes, sobre los que se distribuían decenas de esculturas, relieves y pinturas con las alegorías escogidas, todo con una fastuosidad y lujo desmedidos².

Por otra parte, en todos ellos fueron muy importante las luminarias, en ocasiones, constituidas por cientos de hachas de cera que, distribuidas con rigurosa simetría por los distintos cuerpos, hacían de estas altas construcciones efímeras unas verdaderas “ascuas de luz”; y es que en estas piras (término que significa hoguera) la luz simbolizaba la vida eterna, en contraposición a las tinieblas de la eterna condenación³.

Respecto a sus programas iconográficos, éstos fueron diseñados, en muchas ocasiones, por los propios autores de las oraciones panegíricas, pues se trataba de personas cultas -laicas o religiosas-, generalmente con formación universitaria y, por tanto, idóneas para ello (Soto, 1992: 152). En sus emblemas se enaltecieron los principales pasajes de la biografía del difunto junto a las virtudes que atesoró en vida, enumerándolas de una manera fácil y eficaz; méritos adquiridos en la existencia terrenal que garantizaban su derecho a la vida eterna (García, 1998: 371). Normalmente, solían incluir también inscripciones y poemas laudatorios.

Estas impresionantes estructuras funerarias cumplieron, además, con otros dos objetivos: En primer lugar, conmovier a los fieles presentes en las exequias mediante la visión óptica del monumento, la retórica de la oración fúnebre y el boato y pompa de la ceremonia y, en segundo lugar, en el contexto del orbe católico, mostrar cómo el triunfo sobre la muerte era posible gracias a las “buenas obras”, manifiestas en la ejemplaridad de la vida del difunto como fiel cristiano.

En Nueva España, en el siglo XVIII, se levantaron importantes piras funerarias para un selecto número de mineros y comerciantes enriquecidos, poseedores de extraordinarias fortunas, que favorecieron, con su generosidad, a la Iglesia y al Estado. Tal fue el caso de don José de la Borda, un “extranjero” que emigró a América en el 2º tercio del siglo XVIII en busca de fortuna y que, establecido en el Real de Minas de Taxco, logró convertirse en uno de los hombres más ricos del momento.

1. JOSÉ DE LA BORDA⁴

A las 6 de la tarde del 30 de mayo de 1778, en la gran villa de Cuernavaca, tras dos años de precario estado de salud, casi ciego, moría don José de la Borda, “Fénix de los mineros de la

² En las últimas décadas del siglo XVIII, siguiendo los dictámenes de distintas reales pragmáticas, se limitó la proliferación de adornos y luces, tendiéndose a unos diseños más depurados y sobrios, de concepción más clásica, con dominio de lo estructural.

³ Por otra parte, los tómulos conmemoraban la pira donde fue incinerado el mortal Hércules para renacer como un nuevo dios. Narra Ovidio como Hércules, tras talar numerosos árboles del monte Eta (Tesalia) y formar en su cumbre una pira funeraria, se entregó a las llamas, no para morir sino para ascender hasta el Olimpo (Ovidio, 1989: 173).

⁴ La figura de don José de la Borda no ha pasado desapercibida para la historiografía mexicana. En 1933 Manuel Toussaint escribió una primera monografía titulada: *Don José de la Borda restituido a España*. Años después, en 1982 (1ª ed.), Elisa Vargaslugo en su libro: *La iglesia de Santa Prisca de Taxco*, le dedicaba un capítulo como patrono de la obra. Más recientemente, en 2001, Marco Aurelio Galicia Contreras publicó una segunda monografía titulada: *Don José de la Borda Sánchez. El Fénix de los mineros ricos de América*; a la que siguieron la tesis de licenciatura de Alexis Abraham Almazán Salgado: *José de la Borda: el potentado de la minería novohispana del siglo XVIII* (inédita) y sus más reciente, trabajos en colaboración Patricia Isaura Santiago Delgado: “José de la Borda y la formación de su primera fortuna” en *El tesoro del lugar florido. Estudios sobre la plata iberoamericana* (2017) y “El resurgimiento del Fénix”: José de la Borda y sus últimas empresas mineras (1767-1778)” en *El jardín de las Hespérides. Estudios sobre la Plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*; (2020).

Nueva España” y una de las grandes fortunas del virreinato en la 2^a mitad del siglo XVIII.

Los orígenes de don José de la Borda son, a día de hoy, aún bastante desconocidos; no obstante, por un codicilo que otorgó en 1776 y publicado por Elisa Vargaslugo, consta que era hijo de Juan de Goireaux, de posible origen francés, y de Juana de la Borda, aunque no se cita, en ningún momento, su lugar de nacimiento⁵.

Sabemos que en 1716 embarcó hacia América, requerido o quizás siguiendo los pasos de su hermano Francisco, ya por entonces un destacado minero en el Real de Minas de Taxco, donde estaba casado con María Verdugo⁶.

Establecido y plenamente integrado en dicha villa, cuatro años después, en 1720, contraía matrimonio con Teresa Verdugo, hermana de su cuñada⁷, quien murió prematuramente 7 años más tarde, aunque ya, por entonces, le había dado tres hijos: Ana Antonia, Ana María y Manuel Vicente⁸.

Hacia 1740, junto a su hermano, se dedicaba a la explotación, no sin grandes dificultades, de distintas minas en dicho Real. En lugar de malgastar esfuerzos en tareas de nuevas prospecciones, se aplicó a reflotar antiguas minas que se encontraban abandonadas por encontrarse anegadas sus galerías. Gracias a su gran capacidad de observación e ingenio, pudo encontrar nuevas soluciones tecnológicas para reactivar estos pozos aún con importantes vetas⁹.

Afianzado como exitoso minero, aunque todavía sin gran solvencia económica, inició una importante empresa en Tlalpujahua, en esta ocasión, junto al “aviador” Manuel de Aldaco, quien actuó como socio capitalista (Almazán y Santiago, 2020: 98).

El 4 de enero de 1744 moría su hermano Francisco, heredando José las minas de Nuestra Señora del Perdón y La Esperanza, además de tres haciendas de “beneficio” llamadas San Antonio de los Nogales, San José y El Dulce Nombre de Jesús (Almazán y Santiago, 2017: 284). De esta manera, se quedaba ya como único propietario de todas las empresas mineras de la familia.

En 1748 dio con la veta San Ignacio, de la mina La Lajuela, siendo el punto de partida de la que sería, a la larga, su extraordinaria fortuna.

Años después, a finales de la década de los cincuenta, buscó suerte en otros enclaves como el Real del Monte, Chontalpa, Zacualpan y, finalmente, Zacatecas, donde retomó las explotaciones de las minas La Esperanza y La Quebradilla, obteniendo también importantes beneficios (Almazán y Santiago, 2020: 99-100).

5 Debió mantenerlo siempre oculto pues, al ser extranjero, no podía pasar ni mantener actividades comerciales con los territorios americanos. De hecho, su paisano y amigo el doctor José Antonio Ximénez, en su oración fúnebre, afirmaba desconocer su lugar de nacimiento, indicando simplemente su ascendencia extranjera (Ximénez, 1779: s/n). Hoy se le tiene por originario de Olorón, población francesa situada en la provincia del Bearne, cerca de Jaca, donde parece que nació el 2 de enero de 1699.

6 Francisco había llegado a México en 1708, con tan sólo 12 ó 13 años de edad, estableciéndose en el poblado de Tehuilotepic. En 1710 se casó con dicha María Verdugo, hija del capitán Martín Verdugo, no recibiendo dote, signo inequívoco del rechazo de su suegro al enlace. No obstante, este matrimonio le permitió contactar con destacados personajes de la sociedad taxqueña, que le ayudaron en sus primeras empresas (Almazán y Santiago, 2017: 279).

7 Matrimonio concertado, sin duda, por su hermano Francisco, con el que pretendió garantizar la concentración del capital de su suegro e impedir su dispersión tras su muerte: así la fortuna de la familia Verdugo pasaría a sus hijos o sus sobrinos, pero siempre quedando en la familia Borda (Almazán y Santiago, 2017: 279).

8 Ana María ingresó en 1739 en el convento de Jesús María de la ciudad de México donde, al parecer, murió joven, antes que su progenitor. Manuel Vicente, se ordenó sacerdote, ejerciendo como cura beneficiado de Santa Prisca a mediados del siglo. Por su parte, Ana Antonia casó en 1751 con Francisco Javier Yznar (Almazán y Santiago, 2020: 98-99).

9 En el Archivo General de la Nación de México se conservan varios expedientes sobre “proyectos de desagües” que llevó a cabo en distintas minas abandonadas, poniéndolas de nuevo en explotación.



Fig. 1. Retrato 'post mortem' de don José de la Borda. Sala capitular de San Prisca de Taxco. Foto autores.

En 1776, aquejado de diversas dolencias, se trasladó a Cuernavaca, lugar retirado “por juzgarse aquel temperamento más acomodado a su salud quebrantada.” Al poco tiempo, llegó desde España, para ayudarlo en sus negocios, su sobrino Alejandro Nicolás Pemarkín¹⁰. Sin embargo, su estado fue empeorando progresivamente hasta finalmente fallecer dos años después, el 30 de mayo de 1778 (Fig. 1).

La fama de don José, como aplicado e ingenioso minero, alcanzaron a la propia corte española, siendo descrito por Carlos III como “...el sujeto más inteligente que en este reino se conoce en minas y en la maquinaria para su excavación” (Paire, 2022).

2. LA CARIDAD EN GRADO HEROICO

Si algo caracterizó a don José de la Borda fue el haber sido un hombre extraordinariamente generoso y humilde que, a lo largo de toda su vida, no dudó en compartir sus inmensas riquezas con sus paisanos.

El padre José Antonio Ximénez y Frías, en la oración panegírica que le dedicó durante sus exequias en Santa Prisca de Taxco, recordaba esta virtud de don José con estas palabras: “Murió aquel varón cuya maternal conmiseración y caridad cristiana, lo hicieron padre de los huérfanos, asilo de las doncellas, consuelo de las viudas, alivio de los enfermos, abrigo de los desamparados, socorro de todos los necesitados, de todos los miserables, de todos los pobres” (Ximénez y Frías, 1779: 26).

Ciertamente, a lo largo de su vida, aplicó una parte considerable de su hacienda a la prosperidad del Real de Minas de Taxco, lugar donde había reunido su fortuna y donde se estableció tras arribar a Nueva España, aliviando la vida material de sus convecinos y

¹⁰ Su expediente de información y licencia de pasajero a indias en Archivo General de Indias. Contratación, 5522, N.1, R.28.

tratando de encauzar sus almas en “carrera de salvación”¹¹.

Muchas fueron las empresas en la región donde la aportación de don José de la Borda fue determinante:

En primer lugar, financió importantes obras civiles. Así, por ejemplo, proveyó de agua a la villa de Taxco mediante la construcción, a su costa, de una cañería de más de 500 varas, que terminó con la escasez que anualmente se padecía durante los meses de marzo, abril y mayo, tanto para el consumo humano como para las explotaciones mineras; también abrió el camino entre Coatepec y Quiltlapilco, en el paraje de Teitzatsica¹², y arregló el de Acuitlapan a Acamixtla, pavimentando su calzada y evitando los muchos precipicios y peligros existentes en su trayecto; e igualmente, erigió un puente de cantería en el camino entre Taxco y Pilcaya, permitiendo el tráfico de personas y mercancías durante todo el año, poniendo fin con ello a las paradas estacionales por las fuertes crecidas del río (Ximénez y Frías, 1779: 51-52).

Además, como persona devota y extraordinariamente piadosa, en el convencimiento de la mediación divina en el éxito de sus empresas, no dudó en destinar otra considerable parte de los beneficios que obtuvo, en ayudar generosamente a la Iglesia y a los más necesitados. Recogen repetidamente distintos testimonios literarios contemporáneos que tuvo como lema personal: “Dios a darle a Borda y Borda a darle a Dios”¹³.

Muy importante fueron sus aportaciones para la erección y mantenimiento de distintos templos de la región. Así, enriqueció el santuario de Nuestra Señora de Tlaltenango, proveyéndolo de un rico ajuar litúrgico, “vistiendo costosamente” la imagen de la Virgen y fabricando una hospedería para peregrinos. En la villa de Tehuilotepic, junto a su hermano Francisco, dotaron a su iglesia parroquial de San Antonio de Padua de un rico ajuar litúrgico. Finalmente, en la propia villa de Taxco arregló el convento franciscano de San Bernardino de Siena y las capillas de los barrios, “unas techadas de su cuenta, otras adornadas de su bolsa”, dotándolas de imágenes y sagrados ornamentos; pero, sin lugar a dudas, su gran empresa en esta población, aquella que le dio fama y gloria, fue la reconstrucción de la iglesia de Santa Prisca, para lo cual contó con el beneplácito y bendición del papa Benedicto XIV¹⁴ (Fig. 2).

El nuevo monumental templo fue proyectado por el arquitecto Cayetano de Sigüenza. Comenzaron las obras en febrero de 1751, contando con la autorización del arzobispo de

11 Desde el siglo XIII, los franciscanos trataron de reconciliar la virtud de la pobreza con la acumulación de bienes a través de la práctica de la caridad, condición *sine qua non* para alcanzar la salvación. En los sermones fúnebres impresos en Nueva España durante el siglo XVIII suele advertirse, como los difuntos (por lo general nobles o burgueses “triunfadores”) aunque hubieran acumulado grandes caudales, ésto no era motivo de condenación (por práctica de usura) sino, al contrario, de alabanza, al repartirlos con “liberal mano” entre los más necesitados.

12 Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales. Gobierno Virreinal. General de Parte (051), Volumen 42. Año 1760. Fol. 296r/297v.

13 Quienes habían sido favorecidos por Dios se sentían obligados a mostrar su agradecimiento costeando capillas, templos o santuarios para uso espiritual de la comunidad a la que pertenecían. En esta línea de actuación, el primer conde de la Valenciana patrocinó la iglesia de San Cayetano de Guanajuato y el marqués de San Juan de Rayas, coterráneo del anterior, junto a su hermano José Joaquín, financiaron el templo de la Compañía de Jesús de esta misma ciudad.

14 El hecho fue mencionado y, naturalmente, exaltado por su singular de importancia, en el panegírico de su ceremonia fúnebre de 1778: “Me bastaría ver que el incomparable Benedicto XIV, en carta particular, no sólo lo saludó y dio su bendición, con particulares gracias y privilegios que extendió a su nobilísima descendencia, sino que le animó a que llevase adelante la fábrica de este gran templo” (Ximénez, 1779: 31); siendo posteriormente recogido por todos los historiadores que han abordado a este singular indiano.



Fig. 2. Iglesia de Santa Prisca de Taxco, Estado de Guerrero (México). Foto autores.

México don Manuel Rubio y Salinas y del virrey don Juan Francisco de Güemes, conde de Revillagigedo; siendo consagrado en marzo de 1759¹⁵. Además, don José quiso dotar al nuevo templo de todo su ajuar litúrgico: retablos, que fueron tallados por Isidoro Vicente, hijo adoptivo de Gerónimo de Balbás, y por su hermano Luis de Balbás; pinturas realizadas por Miguel Cabrera, pintor de cámara del arzobispo de México (Vargaslugo, 1999), y de innumerables enseres de plata necesarios para los oficios, muchos de ellos labrados en el taller del maestro de origen andaluz Manuel de Andrade¹⁶. En total gastó en esta empresa la extraordinaria cantidad de 1.051.572 pesos.

Finalmente, también destacó por sus obras de caridad. Así, por ejemplo, con motivo de la gran escasez de víveres, especialmente de maíz, que padeció el Real de Taxco en el año de 1753, sus vecinos pudieron sobrevivir gracias a don José quien, no sólo mandó comprar todo el cereal necesario, sino que lo transportó a su costa, asumió las mermas, pagó los salarios a los corredores y, después de todo, lo vendió a un peso menos de lo que le había costado. También en Taxco revitalizó la cofradía del Santísimo Sacramento, corrió con los gastos de estudios de 5 niños pobres hasta que fueron ordenados sacerdotes y, comenta el autor de la oración fúnebre que, en una ocasión, entregó a su confesor 45.000 pesos para que los repartiera como limosnas entre los más necesitados.

En Zacatecas, igualmente, ordenó la entrega de 100 pesos semanales al cura de su parroquia para repartirlo entre los menesterosos y dotó a 20 niñas con 2.000 pesos anuales para que pudieran estar recogidas en el colegio de la ciudad.

Por último, en la villa de Cuernavaca compró una casa por 2.000 pesos para establecer en ella una escuela de primeras letras para niños pobres, pagando el sueldo del maestro y la manutención de los alumnos (Ximénez y Frías, 1779: 55).

¹⁵ Fue bendecido por don Manuel Antonio Rojo del Río, nuevo arzobispo de Manila, quien, gratamente deslumbrado, escribió a Madrid comentando del nuevo templo *...arquitectura perfecta y hermosa, tan completa y rica en sus adornos*; destacando, a continuación, sobre de su patrocinador su extraordinaria humildad *...pues ni en una lápida, ni en una alhaja se encuentra vestigio de ser él el benefactor* (Payre, 2015: 3^a Parte).

¹⁶ Previendo posibles reveses de la fortuna, se reservó la propiedad de estas joyas, entre las cuales figuraba una gran custodia procesional. Efectivamente, en 1772 mermados sus ingresos, con permiso del entonces arzobispo de México, don Alonso Núñez de Haro y Peralta, la vendió a la catedral metropolitana junto a un viso, un copón, un cáliz, seis blandones, tres frontales, cuatro hacheros y tres pedestales para cruces altas y ciriales; obteniendo, por todo, la suma de 110.000 pesos (Toussaint, 1931: 93).

3. UNAS SUNTUOSAS EXEQUIAS

Al día siguiente del fallecimiento de don José de la Borda, el 31 de mayo de 1778, don Francisco de Córdoba, notario del juzgado eclesiástico de Cuernavaca, remitió carta urgente al cabildo eclesiástico de Santa Prisca de Taxco, comunicándole el fatal desenlace.

Conocido el hecho, don José Antonio Ximénez y Frías, cura más antiguo de la parroquia, ordenó de inmediato que doblasen las campanas de sus torres en señal de duelo, al mismo tiempo que convocó en su casa a las personas más notables de la villa, entre las que se encontraban su alcalde mayor don Vicente Joseph de los Covos Moxica, el juez eclesiástico interino don Felipe Alemán y los vicarios don Francisco Ocampo y don José Patiño, a fin de escribir a don Manuel Vicente de la Borda, hijo del fallecido, para pedirle, en nombre de todo el vecindario, se dignase traer el cuerpo de su padre a Taxco para darle cristiana sepultura. Tal pretensión, sin embargo, no tuvo efecto pues, cuando llegó la carta a Cuernavaca, ya estaba celebrándose el funeral en su parroquia y no se estimó conveniente suspenderlo¹⁷.

Por otra parte, aquella misma tarde en Santa Prisca se inició un novenario de misas cantadas, con responso solemne, por el alma del difunto, presidido, de manera simbólica, por un catafalco cubierto con un paño negro y alumbrado con seis velas y cuatro blandones con sus hachas.

No fueron las únicas conmemoraciones en la villa de Taxco. En el convento de San Bernardino de Siena, de la orden de San Francisco, y en todas las capillas de los barrios, doblaron las campanas al tiempo de las misas, al ángelus y en la oración de la noche; y el día 3 de junio, por las calles de la población, se celebró un “rosario de ánimas” en memoria del difunto, con gran concurrencia de vecinos portando luces¹⁸.

También por esos días, habiéndose juntado los vecinos del Real con su alcalde mayor, resolvieron dedicar, en honor de su célebre paisano, un solemne sufragio de honras el día 17 de junio, determinando se erigiese para esta función “una nueva tumba”.

Resuelto el asunto de común acuerdo y en plena preparación del evento, llegó a Taxco, procedente de México, don Antonio de Villanueva, diputado de la minería, quien, no contento con la sencillez del túmulo proyectado, propuso posponer el sufragio para el día 26 de agosto, dando con esto tiempo a que se fabricase uno de mayor envergadura y alarde.

Finalmente, tras un nuevo retraso por los ritmos de trabajo en su construcción, el 3 de septiembre de 1778, se celebraron las esperadas exequias públicas, que fueron minuciosamente narradas y descritas por el citado don José Antonio Ximénez y Frías¹⁹ en el impreso titulado: *El Fénix de los mineros ricos de América. Fúnebre parentación...*, editado en México por Felipe de Zúñiga y Ontiveros en 1779 (Fig. 3).

Las honras fúnebres, tal y como describe el citado impreso, fueron de la siguiente manera:

El día 2 de septiembre, en las vísperas, a las 12 del mediodía, 3 de la tarde y oración

17 Comenta Elisa Vargaslugo que, en realidad, detras de esta contundente e inesperada negativa, pudo estar la voluntad del propio don José de la Borda que, en un último gesto de humildad, no quiso ser enterrado en el gran templo que él había levantado, con los honores, distinciones y/o privilegios que naturalmente hubiera conllevado (Vargaslugo, 1999: 93).

18 En Tehuilotepic, población donde don José tuvo casa, el mismo día 3 también se celebró en su parroquia de San Antonio de Padua otro solemne funeral con su vigilia, misa y responsos correspondientes, levantándose una *tumba* de cinco cuerpos en medio de la iglesia.

19 Bachiller de las facultades de Filosofía, Teología y Leyes; y doctor en Sagrados Cánones por la Real Universidad de México; abogado de la Real Audiencia y del Real Colegio de Abogados de México, cura más antiguo, juez eclesiástico y comisario del Santo oficio en Taxco.

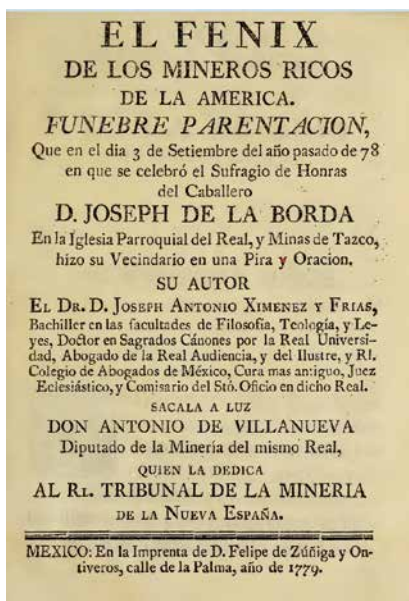


Fig. 3. Portada del impreso *El Fénix de los mineros ricos de América. Fúnebre Parentación...*, editado en México por Felipe de Zúñiga y Ontiveros en 1779. Foto autores.

de la noche, doblaron todas las campanas del Real, anunciando el solemne funeral del día siguiente.

Para la ceremonia principal, la iglesia de Santa Prisca apareció lujosamente engalanada con colgaduras negras en sus pilastras, con un frontal de estreno, de terciopelo negro con su galón y fleco de oro, para la mesa de altar y presidida por un enorme túmulo funerario.

La ocupación del templo se hizo conforme a unas estrictas normas de protocolo.

En el presbiterio estuvieron los oficiantes: el doctor don José Antonio Ximénez, cura más antiguo de la parroquia; el reverendo padre Fray Gabriel Vidaña, guardián del convento de San Bernardino de Siena; el reverendo padre Fray Juan Guadalupe de León, exguardián del dicho convento; el bachiller Juan Diego Gutiérrez, juez eclesiástico de Cacalotenango y el bachiller don Miguel Ruiz de la Mota, teniente de cura del partido de Iguala y natural de Taxco; además de toda la comunidad franciscana del convento de San Bernardino que fue situada en una banca a un lado del altar.

Ya en el crucero, en el lado izquierdo, también en una banca con respaldo enlutada, se colocaron las autoridades eclesiásticas (el clero, los dos diputados y los oficiales de la ilustre archicofradía del Santísimo Sacramento); mientras en el lado derecho, en otra banca similar, las autoridades civiles (el alcalde mayor, el alguacil mayor y el escribano); distribuyéndose el resto de fieles (un gran número de vecinos de ese Real y otros llegados de México) tanto a sus espaldas como por el resto de la nave del templo, ocupando “no solamente toda la iglesia, más también la capilla de los indios y mucha parte del cementerio.”

A las nueve de la mañana se inició la vigilia de los difuntos que duró una hora, en la que se entonaron distintos himnos y salmodias por las voces de un coro traído de México junto al propio de la parroquia.

A continuación, se inició la misa de réquiem que se prolongó durante tres cuartos de hora, a cuya finalización el preste, con sus ministros, subieron a la tarima del túmulo, donde se cantó un responso muy solemne.

Toda su superficie estuvo pintada imitando mármoles policromos, “salpicada en parte de vivas llamas, que la hacían parecer toda una hoguera” (Ximénez, 1779: 4).

Como luminarias, se previó que estuviera alumbrado con tan sólo cuatro blandones en las esquinas del zócalo, más 16 “arbotantes” repartidos por sus 4 cuerpos superpuestos; número escasísimo en este tipo de escenografía. De hecho, la falta de luces se substituyó ilusionistamente por las citadas llamas pintadas²¹.

La decoración, por su parte, también fue muy sencilla, sin relieves, ni esculturas exentas, reduciéndose a ciertos paneles pintados en cada uno de los frentes de los cuatro cuerpos, enfatizándose así el valor arquitectónico de la máquina.

Ciertamente, el túmulo no fue tan exuberante ni fastuoso como otros ejemplares de la 1ª mitad de la centuria; sobriedad que sería explicable tanto por el corto plazo que se tuvo para su ejecución, como por haberse respetado las últimas reales pragmáticas contra la ostentación y el lujo en estas estructuras efímeras. A estos dos motivos, habría que sumar también la progresiva implantación de los postulados academicistas, tendentes a una recuperación de lo clásico, con primacía de los volúmenes limpios sobre las exuberantes y profusas decoraciones barrocas. En efecto, en el túmulo de don José de la Borda se impuso lo arquitectónico sobre lo decorativo, con un diseño elegante y, a la vez, sobrio.

Sí se mantuvo, en cambio, el significado alegórico característico de estas máquinas barrocas: la representación de los pasajes más notables de la vida del difunto, junto a las virtudes que “atesoró”; aunque, en la línea de sobriedad expresada, no se incluyeron elementos como la figura de la Fama proclamando su triunfo sobre la muerte, ni el retrato del difunto, ni sus armas, ni las prolíferas representaciones de elementos macabros (esqueletos, huesos, calaveras y/o ataúdes) tan frecuentes en las piras funerarias de los siglos XVII y principios del XVIII.

Elisa Vargaslugo advirtió la correspondencia entre el programa iconográfico de la pira con los distintos pasajes de la oración fúnebre, señalando cómo el texto era mucho más erudito, cuidado y rico que su plasmación plástica, con pinturas un tanto simples y repetitivas, explicable porque don José Antonio Ximénez dispuso de tres meses para la elaboración del texto y sólo se contó con algo más de uno para la construcción de la pira (Vargaslugo, 1983: 57).

La edición impresa del citado texto: *El Fénix de los mineros ricos. Fúnebre parentación...* de 1779, incluyó una estampa del túmulo, que nos permite conocerlo con gran pormenor de detalles²².

El grabado, de tamaño algo mayor de la doble página, se insertó en el capítulo titulado “Descripción de la pira”, y debió realizarse a buril sobre una posible plancha de cobre. Mostraba el alzado del túmulo visto desde la puerta principal de entrada del templo, incluyendo, en el ángulo inferior izquierdo, una tarja orlada de rocalla con la siguiente ins-

21 A mediados del siglo XVIII, concretamente en 1744, la pira del marqués de la Villa del Villar tuvo 445 luces (Vargaslugo, 1983: 56). Tan drástica reducción sería sólo explicable por haber sido reglamentado por alguna real pragmática para frenar su abusivo uso. En este sentido, un número también muy reducido de hachas alumbraron el túmulo del Conde Regla, erigido en 1781, en la iglesia del colegio apostólico de Propaganda Fide de Pachuca (Véase Sánchez-Cortegana y Martínez, 2021).

22 Fue publicada, por primera vez, por Manuel Toussaint en 1931, en su libro *Tasco: su historia, sus monumentos*, pero sin hacer un estudio específico de la pira. Posteriormente, este fue abordado en 1983 por Elisa Vargaslugo en un artículo publicado en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, titulado “Dos piras funerarias barrocas”, aunque sin total exhaustividad. Más recientemente, en 2016, algunos de los que se creían sus elementos componente, fueron abordados por Benito Rodríguez Arbeteta, en el artículo “Notas sobre los catafalcos de la monarquía hispánica y su simbolismo, a la luz de sus ejemplos físicos (siglos XVII y XVIII). El conjunto pictórico de Taxco” en el *Boletín de Monumentos Históricos*.

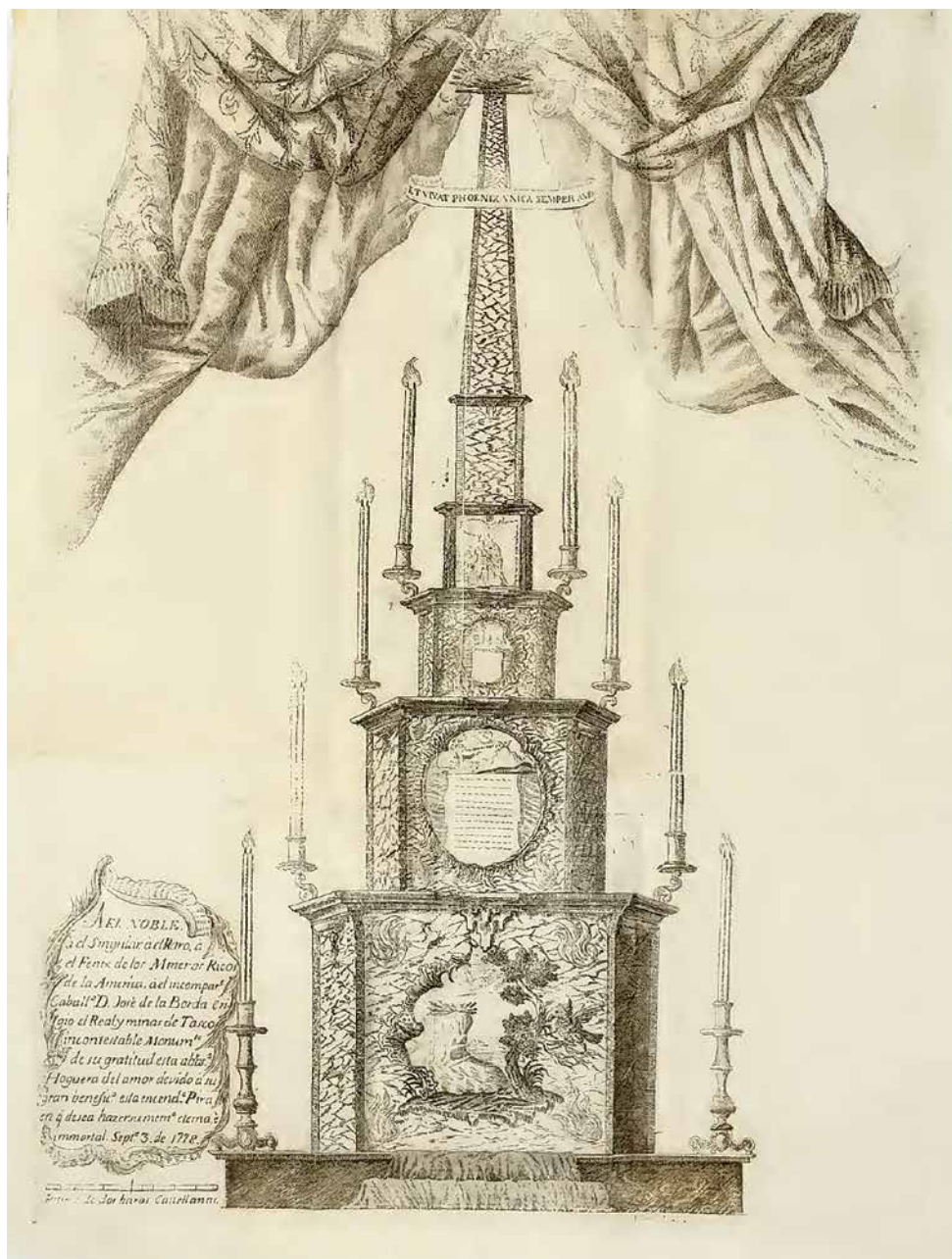


Fig. 5. Grabado del túmulo de don José de la Borda levantado en 1778 en Santa Prisca de Taxco. Foto autores.

cripción: A EL NOBLE, AL SINGULAR, AL RARO, A EL FENIX DE LOS MINEROS RICOS DE LA AMÉRICA, A EL INCOMPARABLE CABALLERO DON JOSÉ DE LA BORDA, ERIGIÓ EL REAL Y MINAS DE TASCO, INCONTESTABLE MONUMENTO DE SU GRATITUD, ESTA ABRASADA HOGUERA DEL AMOR DEBIDO A SU GRAN BENEFICIENCIA, ESTA ENCENDIDA PIRA EN QUE DESEA HACER SU MEMORIA ETERNA E INMORTAL. SEPTIEMBRE 3 DE 1778. Y debajo la escala de la representación en varas castellanas (Fig. 5).

El programa simbólico de la pira consistió, como hemos señalado, en un conjunto de pinturas que giraron en torno a la vida de don José de la Borda y, en especial, a la virtud de la caridad que practicó, en palabras de don José Antonio Ximénez, en grado heroico, junto a numerosos poemas que insistían en las explicaciones de sus significados.

El primer cuerpo estuvo dedicado al Fénix, “...ave única en el mundo que, después de vivir (según dicen) cerca de siete siglos, conociéndose ya débil y disminuida de fuerzas, compone un nido, tomando los leños de los árboles más olorosos y, entrándose en él, encendiendo el sol con sus rayos aquella luminaria, lo consume y muere entre las llamas, de cuyas cenizas nace un gusano que, creciendo, es otro Fénix, que sólo dicen haberse visto en Arabia”²³.

La “historia” de este prodigioso pájaro inmortal se desarrolló en cuatro paneles pictóricos emplazados en los frentes de cada una de las caras de este 1º cuerpo:

- En el lado hacia la puerta principal del templo, se representó un Fénix posado en un árbol aromático de donde arrancaba astillas para fabricar su nido, el que se veía ya iniciado en un alto roquedo próximo.
- En el lado frente al altar mayor, se veía al Fénix en su nido, abrasado por los rayos del sol, ya casi muerto.
- En el lado hacia la capilla de indios aparecía, emergiendo de las cenizas del nido quemado, “el gusano del nuevo Fénix”.
- Finalmente, en el lado hacia la puerta del costado de la iglesia, se representó un nuevo Fénix ya formado, “...aunque tierno, sirviéndole de cuna las mismas cenizas del nido.”

La leyenda de esta singular criatura fue utilizada en el mundo cristiano (desde las primeras comunidades) como símbolo de la resurrección y, en esta pira, como alegoría de la inmortalidad de don José de la Borda, de su derecho a pervivir en la historia por sus virtudes y acciones, “resucitando” de sus cenizas al igual que el ave Fénix²⁴.

Junto a estas pinturas no se dispuso ninguna inscripción o poema pues, previéndose una gran concurrencia de personas a su alrededor antes, durante y después de los oficios, se haría muy dificultosa sus lecturas.

Los dos cuerpos siguientes estuvieron dedicados a la caridad, la principal virtud de don José de la Borda. Los pasajes elegidos se representaron en el interior de grandes tarjas ovas de rocallas, con fuerte modelado para general la ilusión de ser marcos en relieve, acompañadas de poemas alusivos a sus temas.

En concreto, en el segundo cuerpo, se representaron las siguientes ficciones:

- En el lado hacia la puerta del hastial, aparecía un Fénix sobre su nido encendido

²³ Ximénez, 1779: 1. El mito del ave Fénix proviene del Antiguo Egipto: se trata del pájaro *Bennu* que, al final de sus días, construía un nido con nardos, mirra, ramas de canela y astillas de roble y, después de entonar un bellissimo canto, era consumido por las llamas, para renacer tres días después lleno de fuerza y poder. Los griegos le dieron el nombre de *Phoenicoperus* (que significa alas rojas), apelativo con el que pasó al mundo romano.

²⁴ La imagen del ave Fénix con esta simbología ya se empleó en el túmulo erigido en la catedral de Barcelona en 1701 a la muerte del monarca Carlos II coronando, como en nuestro caso, una estructura piramidal.

por el sol y, a su lado, don José de la Borda portando un triángulo de fuego con la inscripción: *Deus charitas est* ("Dios es caridad"); y en la boca de don José estas palabras dirigidas al Fénix: *Iam sumus ergo pares* ("Así que ahora somos iguales"). Se completaba esta representación con un soneto.

- Por el lado hacia el altar mayor se pintó a don José de la Borda de rodillas sobre una hoguera, las manos juntas, mirando al cielo y en su boca: *Scrutabor legem tuam e custodiam illam* ("Examinaré tu ley y la guardaré") y delante, sobre un bufete, la sagrada Biblia. También incluía otro soneto.
- En la tercera tarja, hacia la puerta lateral del templo, se veía una alegoría de la Prosperidad, bajando de un cerro de oro y plata, en pos de don José de la Borda, diciendo: *Velut umbra sequor* ("Te sigo como una sombra") y éste corriendo, con los brazos abiertos, hacia unos pobres que tenía delante. A continuación, una octava.
- Finalmente, en la cuarta tarja, por el lado hacia la capilla de los indios, se representó a don José vestido con un ropaje blanco, en señal de pureza, entre barras y monedas de plata y oro, mirando al cielo y diciendo: *Ego autem in te speravi* ("Yo, sin embargo, esperaba en ti") y, detrás de él, una alegoría del tiempo, en figura de un viejo con alas en los pies, diciendo: *Semper honos, nomenque tuum, laudesque manebunt* ("Tu honor, tu nombre y tu alabanza siempre permanecerán"). Después una octava.

En el tercer cuerpo se representaron cuatro notables episodios de la vida de don José de la Borda, donde se evidenciaban las virtudes cristianas que atesoró:

- La tarja hacia la puerta del hastial estuvo dividida en dos mitades: en una, se mostraba a don José alejándose de una ciudad, donde se veía un teatro y una plaza de toros entre un fuego oscuro que salía del infierno, mientras admirado, uno de los que lo veían huir, decía: *Qui relicto pallio fugit* ("Dejando la capa huyó")²⁵; y, en la otra, a don José con un libro, en cuya primera hoja se leía: *Scriptis illa quidem ignatius, sed dictante María* ("Ciertamente Ignacio lo escribió, pero al dictado de María"). A continuación, un epigrama.
- Por el lado hacia la puerta lateral, se representó a don José rodeado de gran cantidad de provisiones, diciendo: *Venite ad me, et ego dabo vobis* ("Venid a mí y yo os daré"); y, a su vista, muchas personas, de todas las condiciones, acercándose, a quienes sus líderes decían: *Ite ad Joseph* ("Vamos hacia José"). Después, una décima.
- En la tercera tarja, cuyo lugar no se especifica, se veía a don José entrando en un resplandeciente templo diciendo: *Ecce nova facio omnia* ("He aquí la nueva obra") y la muerte detrás, arrojando el arco y las flechas, desesperada por no poder acabar con su vida. Al lado, una décima.
- Finalmente, la cuarta tarja, cuya ubicación tampoco se concretó, mostraba a don José, entre muchos haces de trigo, dirigiéndose a ciertas personas allí congregadas con estas palabras: *Ego sum Joseph, pro salute enim vestra misit me Deus* ("Yo

25 Don José Antonio Ximénez, advirtió un curioso paralelismo entre don José de la Borda y José, el hijo del patriarca Jacob, cuya historia se narra en el Libro del Génesis (39, 1-23): el nombre, la humilde cuna de ambos, la edad de dieciséis años en que ambos salieron de su lugar de origen, su triunfo en tierras extrañas en donde obtuvieron riqueza, poder y el reconocimiento general, y la práctica de las virtudes de la pureza, castidad y caridad. La expresión "Dejando la capa huyó", en boca de quienes le vieron salir de Taxco; hace referencia a como el casto José abandonó sus ropas al huir de las tretas de la mujer de Potifar (Vargaslujo, 1983: 59).



Fig. 6. Posibles lienzos del 4º cuerpo del túmulo de don José de la Borda, repintados en el siglo XIX. Arca: arte colonial.



soy José, Dios me ha enviado para vuestra salvación”) y la gente le decían: *Salus nostra in manu tuas est* (“Nuestra seguridad está en tus manos”) y *Servi tui sumus* (“Somos tus servidores”); concluyendo con un elogio final.

Estas imágenes hacían alusión a los tres episodios más destacados de la vida de don José de la Borda, puestos de manifiesto en el sermón funerario. El primero, referente al año 1754 cuando, con motivo de la Proclamación Pontificia del Patronato de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de Nueva España, don José, lejos de participar en las fiestas de toros y comedias que se organizaron en Taxco para la celebración, se retiró a su casa de Tehuilotepetec, donde se aplicó a hacer los ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola; el segundo, al año de 1753 cuando, con motivo de la gran crisis de alimentos que sufrió el Real de Taxco, sus vecinos pudieron sobrevivir gracias a los generosos donativos de don José; y, el tercero, a su gran empresa, la construcción a su costa del gran templo de Santa Prisca de Taxco entre 1751 y 1758.

Finalmente, en el cuarto cuerpo, ya sin tarjetas ni poemas explicativos debido a la estrechez del espacio, se volvía a la alegoría del Fénix representándose los siguientes temas:

- Por el lado de la puerta principal del templo, la Caridad abrazando a don José y diciéndole estas palabras del santo Job: *In nidulo meo moriar, et sicut Phoenix multiplicabo dies meos* (“Moriré en mi morada y como el ave Fénix multiplicaré mis días”).
- Por el lado del altar mayor, aludiendo a la devoción de don José a la Virgen María, se le representó hincado de rodillas delante de una imagen de la Inmaculada Concepción, vestida de sol y con la luna a los pies, junto al dístico: *Vive tuo moriens Phoenix in amore Mariae claraque sit flammis dein tua vita suis* (“Vive tú, ave Fénix moribunda, en el amor de María y deja que tu vida brille con las llamas de ella”).
- Por el lado de la puerta del costado, se pintó a don José muerto en la tierra y vivo



Fig. 7. Túmulo funerario con elementos reutilizados de la dedicada a don José de Borda en 1778. Museo de Arte Virreinal de Taxco. Foto autores.

en el cielo, vestido de blanco, sobre una hoguera y la inscripción: *Supremis moriens nascitur ille rogis* ("El ilustre mortal nace rogando").

- Finalmente, por el lado de la capilla de indios se representó la tumba de don José en Cuernavaca con estas palabras dirigidas a sus convecinos taxqueños: *Asportate ossa mea vobiscum* ("Llévate mis huesos contigo")²⁶.

La pirámide estuvo coronada por una escultura que representaba el ave Fénix en su nido y, en el medio de su fuste, un rótulo donde se leía: *Et viva Phoenix única semper avis* ("Viva siempre el Fénix, ave única").

Terminados los funerales, la pira debió ser desmontada y sus elementos guardados en algún almacén de la parroquia.

En 1988 el arquitecto Luis Ortiz Macedo encontró en la iglesia de Santa Prisca, en una estancia junto a una de las torres, un cajón con la siguiente inscripción: COSAS QUE PERTENECEN A LAS HONRAS DEL SEÑOR DE LA BORDA, FUNDADOR DE ESTA IGLESIA. Tales "cosas" eran una escultura de madera policromada de un ave y varios lienzos de pintura al óleo que, inmediatamente, interpretó como restos de la pira descrita (Vargaslugo, 1999: 93). Sin embargo, la mayoría de tales lienzos representaban alegorías de la "muerte viva" que, junto a un escudo heráldico y otras armas (temas éstos no descritos por el padre Ximénez), debieron pertenecer, sin duda, a otro túmulo.

Recientemente, Benito Rodríguez ha lanzado la hipótesis, a partir del análisis del escudo heráldico, que tales elementos pudieron haber pertenecido a un túmulo erigido en Santa Prisca a la muerte del rey Carlos III en 1788; además de haber identificado la escultura del ave que, repetidamente había sido descrita como el Fénix que remataba la

²⁶ Al igual que el José, el hijo de Jacob, que al sentir aproximarse la muerte, hizo jurar a los hijos de Israel diciéndoles: "Ciertamente os visitará Dios; entonces, llevad de aquí mis huesos..." (Génesis 1, 25). Muy satisfecho debió sentirse Ximénez y Frías al encontrar que este hecho coincidía con el anhelo indiscutible de los taxqueños por enterrar en la parroquia de Santa Prisca los restos de José de la Borda (Vargaslugo, 1983: 59).

pirámide del túmulo de don José, como un cisne, también muy empleado en contextos funerarios (Rodríguez, 2016: 29 y 44).

Sin embargo, también contenía el citado cajón, dos lienzos que podrían relacionarse, al menos iconográficamente, con la pira de don José de la Borda: concretamente con los descritos en el 4º cuerpo, donde se representó a nuestro prócer rezando ante la Inmaculada Concepción y otro donde aparecía “muerto en la tierra y vivo en el cielo”; aunque ambos muy alterados por repintes posteriores, posiblemente para poderlos reutilizar en otros sepelios²⁷ (Fig. 6).

Ambas pinturas, de carácter muy popular, sin ningún tipo de alarde técnico, coinciden con las descripciones contenidas en el texto de Ximénez y Frías; pero no se ajustan al formato de su emplazamiento y tampoco incluyen las inscripciones en latín que contenían; planteándose, con ello, lógicas dudas si sería consecuencia de los repintes posteriores o si se trataría de recreaciones realizadas en algún momento posterior.

Todos estos elementos, poco tiempo después, fueron reutilizados por el arquitecto Ricardo Prado Núñez para reproducir una pira funeraria, que hoy puede contemplarse en el Museo de Arte Virreinal de Taxco (Fig. 7).

5. EPÍLOGO

Las fuentes literarias que describen la muerte y funerales de don José de la Borda, contienen el protocolo establecido para los entierros de las grandes personalidades en Nueva España durante el Antiguo Régimen.

El funeral de don José de la Borda fue solemne y fastuoso, acorde con el éxito y fama de que gozó en vida e incluyó, como gesto póstumo de agradecimiento de sus paisanos de la villa de Taxco a su importante benefactor, un gran túmulo conmemorativo, del cual sólo se han conservado un grabado, un par de lienzos repintados y su minuciosa descripción.

El análisis de su programa iconográfico nos permite enumerar no sólo las grandes acciones filantrópicas de don José a lo largo de su vida, sino también testimonian su personalidad como hombre extremadamente cristiano, que entendió su triunfo en la vida no como una mera consecuencia de su talento, esfuerzo o capacidad, sino también y fundamentalmente como premio o recompensa de la Providencia Divina.

La ejemplaridad de su vida le llevó a la inmortalidad, a su triunfo sobre la muerte, un sentir que estuvo presente durante la celebración de sus funerales, donde se despidió a un líder, a un generoso filántropo o simplemente a un “buen cristiano”.

BIBLIOGRAFÍA

- Almazán Salgado, Alexis Abraham (2015): *José de la Borda: el potentado de la minería novohispana del siglo XVIII*. Tesis de licenciatura. UNAM. México.
- Almazán Salgado, Alexis A. y Santiago Delgado, Patricia I. (2017): “José de la Borda y la formación de su primera fortuna” en Rodas Estrada, Juan Haroldo; Salazar Simarro, Nuria y Paniagua Pérez, Jesús (Coord.), *El tesoro del lugar florido. Estudios sobre la plata iberoamericana. siglos XVI-XIX*. Secretaría de Cultura. INAH. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (México). Instituto de Humanismo y Tradición Clásica. Universidad de León, 277-295.
- (2020): “El resurgimiento del Fénix”: José de la Borda y sus últimas empresas mineras

²⁷ Así, por ejemplo, la pérdida de las inscripciones en latín que contenían.

- (1767-1778)" en Salazar Simarro, Nuria; Paniagua Pérez, Jesús y Pérez Morera, Jesús (coord.) *El jardín de las Hespérides. Estudios sobre la Plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX*. Secretaría de Cultura. INAH. Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (México). Instituto de Humanismo y Tradición Clásica. Universidad de León, 95-110.
- Allo Manero, María Adelaida y Esteban Lorente, Juan Francisco (2004): "El estudio de las exequias reales de la monarquía hispana: siglos XVI, XVII y XVIII", *Artigrama*, 19, 39-40.
- Galicia Contreras, Marco Aurelio (2001): *Don José de la Borda Sánchez. El Fénix de los mineros ricos de América*. Emahaia. México.
- García Portugués, Esther (1998): "Cambios y pervivencias en los túmulos de nobles y militares en la Cataluña del siglo XVIII" *Pedralbes*, 18, 371-380.
- Horta, Manuel (1928): *Vida ejemplar de D. José de la Borda*.
- Maza, Francisco de la (1946): *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*, México.
- Ovidio Nason, Publio (ed. 1989): *Las metamorfosis*. Barcelona.
- Paire, Jacques (2015): *Senderos de plata. Taxco y los Borda*. Ed. De bolsillo. México.
- (2022): "Don José de la Borda, el "fénix de los mineros" en Nueva España", *Relatos e historias en México*. (Puede consultarse en: <https://relatosehistorias.mx/>).
- Pérez Rosales, Laura (1996): *Minería y sociedad en Taxco durante el siglo XVIII*. Universidad Iberoamericana. México.
- Prado Núñez, Ricardo y Barquero Díaz Barriga, Rafael (1991): *Los túmulos de Santa Prisca*, Chipalcingo, Guerrero.
- Rodríguez Arbeteta, Benito (2016): "Notas sobre los catafalcos de la monarquía hispánica y su simbolismo, a la luz de sus ejemplos físicos (siglos XVII y XVIII). El conjunto pictórico de Taxco" en *Boletín de Monumentos Históricos*, tercera época, 37, 19-46.
- Sánchez-Cortegana, José M^a y Martínez Salazar, Guillermo (2021): "Unas exequias dignas de un monarca. El túmulo funerario en honor a don Pedro Romero de Terreros, I conde de Regla" en *Huelva en su Historia*, 15, 243-255.
- Soto Caba, María Victoria (1992): *Catafalcos reales del Barroco Español: Un Estudio de arquitectura efímera*. UNED. Madrid.
- Toussaint, Manuel (1931): *Tasco: su historia, sus monumentos, características actuales y posibilidades turísticas*. Editorial Cvltura. México.
- (1933): *Don José de la Borda restituido a España: otra prueba de su nacimiento en la jurisdicción de Jaca*. México.
- Vargaslugo, Elisa (1983): "Dos piras funerarias barrocas" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 53, 49-63.
- (1999): *La Iglesia de Santa Prisca de Taxco*. UNAM. México.
- Ximénez y Frías, Joseph Antonio (1779): *El Fénix de los mineros ricos de América. Fúnebre Parentación que en el día 3 de septiembre del año pasado de 78 en que se celebró el sufragio de honras del caballero don Joseph de la Borda en la iglesia parroquial del Real y Minas de Tazco, hizo su vecindario en una pira y oración*. Imprenta de don Felipe de Zúñiga y Ontiveros. México.
- Zárate Toscano, Verónica. (2000): *Los nobles ante la muerte en México. Actitudes, ceremonias y memoria, 1750-1850*. Colmex-Instituto Mora. México.
- (2002): "La muerte y su noble ceremonia en Nueva España siglo XVIII" en *Ritos y ceremonias en el mundo hispano durante la Edad Moderna* (coord. por David González Cruz Árbol), págs. 373-380.

Acerca de lo eterno del arte

Miguel Torralba García

Universidad de Sevilla

La obra de arte no muere con su autor, y prueba de ello son las colecciones de cualquier museo, llenas de piezas de siglos atrás. La vida resulta fugaz, casi como un parpadeo (*in ictu oculi*), pero, ¿qué es la vida de un hombre si se compara con siglos de historia? Llega el final, el parpadeo se vuelve eterno y la carne se corrompe, pero la historia de la humanidad no comienza de nuevo, esta continúa, y los actos de una generación se convierten en legado de la siguiente. Esta línea continua, que no se interrumpe, es la que da significado a la cultura, pues lo cultural requiere de esa trascendencia y ese legado, manteniendo inseparable la cultura del patrimonio. Historia, patrimonio y cultura son entonces interdependientes, son tres miradas de una misma cosa, la vida de hombres y mujeres.

La idea de lo trascendente es inherente a la cultura, como así también lo es al ser humano. Este a lo largo de la historia, en toda sociedad, siempre ha manifestado su creencia en algo más grande y más allá de la brevedad de una vida. La cultura y el arte pueden suponer el centro de gravedad que da equilibrio al ser humano en el mundo posmoderno, aquello que aporta la trascendencia necesaria para dar sentido a la propia vida, en un mundo en el que los referentes de lo imperecedero no abundan, cuando la religión, los ideales y los principios se han desvanecido. Algo debe recordar a las personas qué significa ser humano y cuán importante es.

Las postrimerías, término central de esta publicación, reflejan algo que va “después de”, implica pues, un fin de ciclo e inicio de otro, algo que va más allá de la realidad en la que fue concebido. Dos acepciones quedan reflejadas en el *Diccionario de la Lengua Española* como son: “1. Período final de algo” y “2. En religión católica, cada uno de los cuatro novísimos del ser humano” (RAE, 2021). Son acepciones cortas y concisas y, si se busca en diccionarios antiguos esta definición, aparece en la acepción de novísimos: “Las quatro que llaman postrimerías del hombre, que son muerte, juicio, infierno y gloria. *Hominis novissima*” (RAE, 1780: 652). Implica con ello pensar que la vida no queda en la muerte, sino que continúa tras ella, y con ello, que la muerte no es antónimo de la vida, pues no termina tras producirse esta.

Con la cultura, como ya se ha afirmado, ocurre igual. La cultura de una sociedad no muere con esta, cambia, torna, evoluciona y prosigue. El ser humano se conserva a sí mismo a través de la cultura. Entiende que, (hablando en términos hegelianos) su esencia, lo universal (de la humanidad) se encuentra particularizada en su hacer concreto. Es por ello, que a través de los siglos y el paso del tiempo, aun con cambios de gusto estético, evolución en los saberes técnicos, cambios en las creencias religiosas...las distintas sociedades han decidido guardar, conservar y con ello, legar, diferentes manifestaciones de la cultura humana. “Lo universal, al exteriorizarse, se individualiza” dice Hegel (2008: 88), así lo humano (lo universal) queda patente, encapsulado, en las manifestaciones humanas, sus haceres, los bienes culturales. Atender a estos bienes, implica conservar la

humanidad misma. Pero estos bienes, no han de relegarse a permanecer postergados en vitrinas, con fruto estéril, han de ser objeto de reflexión, deben procurar vida fértil por cuanto “que conservar es siempre producir, no simple duración” (Hegel, 2008: 89)

Las obras de arte, por cuanto son bienes culturales, no se quedan atrás en esta idea. Estas sobreviven a sus creadores, y corren larga vida sin ellos. Con los siglos adquieren nuevos valores a los que de inicio poseían, así como nuevos significados. El contenido de valores que las obras de arte “encarnan”¹ (Pérez Carreño, 2017: 11) evoluciona y se enriquece, dando vida y vigencia al objeto, siendo fértil su legado.

El arte no cae entonces en cosa vana, vacía. La vanidad se define como “Falta ó carencia de substancia, entidad, ó realidad de las cosas”, “Fausto, pompa vana, ú ostentación”, “Vacuidad” (RAE, 1780: 914). El término se refiere entonces tanto a las cosas vanas como a quien ostenta de ellas y las coloca en puesto de relevancia en su vida. Los artistas hicieron hincapié en la idea de la trascendencia, presente en las postrimerías, mediante la ausencia de esta. Las *vanitas*, como género artístico, ponían de manifiesto riquezas y placeres mundanos, lo caduco, lo carente de importancia, generando una elipsis, en la que lo importante, lo trascendental (en este caso la vida eterna) era enfatizado a través de su falta. Desprovisto un mundo sin aquello que importa, todo parece nada. ¿Qué sería de un mundo sin cultura? ¿Cómo sería un mundo sin obras de arte? Paradójicamente los artistas y artífices lograron una trascendencia real y no metafórica con sus actos, y, prueba de ello, son las propias obras de arte.

Resumiendo un poco lo hasta ahora enunciado, desde el mismo significado de la cultura, está implícita la idea de lo trascendental, desarrollado en la terminología de patrimonio cultural y ejemplificado en los bienes culturales. Y las obras de arte, como bienes culturales que son, participan de esta dinámica. Difícil resulta sentenciar qué es aquello de lo que habla el arte, pero se puede generalizar, sin miedo a encontrar contraargumentos, que siempre guarda relación con la vida humana (vida, muerte, amor, cotidianeidad, política, entornos...). Las obras de arte, son ejemplo, entonces, al menos en parte, de esa vida humana que prosigue, esa parte, tanto de su autor como de la sociedad que lo acogió, que continúa adelante, aun pereciendo estos. La pregunta que queda por formular, y que da pie al desarrollo de este capítulo es: ¿Está la idea de trascendencia presente en la intención de quien creó esas obras de arte?, y si es así, ¿en qué forma está presente esa trascendencia?, y por último, ¿qué implicaciones puede suponer esto en la actualidad?

Se parte aquí de una premisa que interesa ser debidamente ilustrada y argumentada. Esta es que las obras de arte han llevado de forma implícita la trascendencia, propia de la cultura, y que de alguna manera, lo ha sido de forma consciente por parte de los artistas. Con ello se pretende citar algunos ejemplos acerca de cómo esta idea ha afectado y ha estado presente en el hacer de los artistas: desde la filosofía en el uso de los materiales, la transmisión de los saberes, hasta la admiración por los maestros del pasado o la conservación y restauración de las obras antiguas. Esto implica establecer que la creación debe siempre contener la conservación en alguna forma. La creación artística, debe siempre servir de conexión entre lo que fue y lo que será, tiene que ser transmisor y progreso de la cultura y, con ello, conservador de la humanidad. A continuación se ilustrarán estas ideas

¹ En el prólogo de *El valor del arte* Francisca Pérez Carreño comienza el libro empleando este verbo. Hace énfasis en el término “encarnar” por cuanto que las obras de arte dan corporeidad a valores que no existirían sin ellas. Se entiende entonces, que, lo material y lo inmaterial son dos partes inseparables en la obra, y si bien la materia carecería de sentido sin los valores que encarna, los valores son inexistentes sin la materia, razón por la cual resulta erróneo el uso generalizado de que el las obras de arte “representan” valores.

usando como fundamento diferentes escritos de artistas, y para lo cual, por motivos de extensión, se han escogido ejemplos de los siglos circundantes a la época de Valdés Leal, encontrando sus precedentes en el medievo, y su desarrollo en los siglos XV-XVII. Ello se hace en búsqueda de manifiestos que impliquen esa relación de la idea de lo trascendental con el mundo de la creación. Tras ello se podrá ver qué vigencia tiene esta idea en el mundo actual, y cuán presente está la conservación en el panorama artístico y cultural actual.

1. LA PERDURABILIDAD MATERIAL Y EL LEGADO DE LAS OBRAS. LA VISIÓN ARTESANAL Y CONSERVATIVA EN EL MEDIEVO

Abundantes son los escritos que los artistas han dejado a lo largo de la historia. No obstante, el sentido de estos ha variado mucho con el pasar de los siglos. Se pueden diferenciar múltiples tendencias en las distintas épocas, las cuales responden a las visiones de la vida de estas y a los diferentes acontecimientos históricos de cada momento. El carácter de estos escritos ha sido ya analizado por numerosos expertos entre los que se ha de destacar la obra de Silvia Bordini (1999). Por ello no es menester hablar aquí en concreto sobre información ya aportada por verdaderos expertos en la materia, sino más bien, reflexionar, acerca de qué implicaciones con la idea de conservación y trascendentalidad guardan estos escritos.

Mirando *grosso modo* el total de los escritos sobre arte, se puede ver fácilmente un punto de inflexión importante en el siglo XIV, coincidiendo con el final de la Edad Media y el comienzo de la Edad Moderna. Desde la antigüedad, comenzando por Plinio y Vitruvio, hasta el siglo XIV, con Cennino Cennini, los distintos tratados intentan ser, en mayor o menor medida, manuales sobre materiales, a modo de recetarios, los cuales, en su mayoría, pasaban de mano en mano e iban copiándose total o parcialmente, por lo que hay mucha información repetida, si se comparan unos con otros. Sí es importante resaltar que los saberes comprendidos en ellos necesitaban “formas de transmisión no sólo orales y reificadas en los manuscritos, sino confiadas también al código de la escritura” (Bordini, 1995: 22), generándose con ello un argot del oficio con terminología específica. A lo largo de los siglos se comprueba una muy lenta evolución tecnológica asentada bajo una tradición material. Los nuevos descubrimientos materiales eran entonces escritos, enseñados y legados a las generaciones futuras, pero ¿cuál es el criterio de buen funcionamiento material para un artesano del siglo XII? De modo general, se puede afirmar que el artesano del medievo buscaba una relativa estabilidad material, en lo que está implícita la perdurabilidad futura de la obra producida, y realizar un objeto bien hecho, esto es, con la mejor calidad material posible. Buenos ejemplos hay de ello en los principales recetarios como los de Le Begue², Alcherio, Heraclio (transcritos y traducidos en el siglo XIX por Mary Merrifield (1999)), Teófilo y Cennini. Sin embargo, la procurada perdurabilidad de la obra guardaba relación más bien con la dignidad del objeto creado y del oficio mismo, ya que en la mayoría de los casos se trataba de obras de arte sacro. En ellas las materias eran valoradas por su “preciosidad intrínseca y potencialmente simbólica” (Bordini, 1995: 25), siendo ejemplo de ello el empleo de los metales preciosos, como el oro. Esto viene a confirmar que la preocupación por lo material estaba en consonancia con una idea de dignidad del objeto creado, funcionando desde un aspecto simbólico y no desde una pers-

2 Los manuscritos de Jean Le Begue, titulados *Tabula de vocabulis sinonimis equivocis colorum* (1431), agrupan diferentes tratados de distintos autores y épocas, entre los que se encuentran Alcherio y Heraclio.

pectiva sobre las posibilidades plásticas del material. Todo esto ocurría en la pintura y en el resto de artes, de la misma forma que el oro que compone un cáliz se utiliza pensando en los valores con que este material le dota como objeto sagrado. Hay una relación clara entre lo bueno y lo imperecedero, muy cercana a la trascendencia de las postrimerías. Si se revisa la historia del coleccionismo, se comprueba cómo las grandes colecciones del medievo, se corresponden con las reliquias, muy a menudo de los cuerpos incorruptos de los santos. La idea de mantener y conservar se ve claramente en estos objetos y resulta “ilustrativa la imagen de los relicarios, verdaderas vitrinas, donde se conservan objetos mínimos, pero de alta significación religiosa” (Ruiz de Lacanal, 2018: 52)

Además de este simbolismo de lo material habría que entender el funcionamiento de los talleres de artesanía del medievo. Inicialmente estos se reducían principalmente a los monasterios y más tarde agrupados dentro de gremios y logias. La preocupación material y su recopilación en libros aluden al carácter especializado del conocimiento y a un “ambiente laboral” concreto. El artesano se formaba durante largos años en el taller de un maestro, donde adquiriría las destrezas necesarias, heredando las recetas y preceptos de su maestro. Por este motivo, muchos de los escritos de estos siglos son de eminente carácter didáctico y pedagógico. En esto se comprueba la intención de legar y transmitir los conocimientos del oficio.

Esto se contrapone entonces a la idea de lo vano, ya que no solo se transmiten los conocimientos de un arte, sino que ese arte perdura gracias a ello. Ello ocurre además de forma doble, ya que el legado de los conocimientos sobre materiales implica la transmisión de un determinado arte como forma de expresión de conocimiento, así como este conocimiento garantiza una determinada calidad, y en consecuencia, perdurabilidad de los propios objetos así generados. Heraclio (siglos X-XIII) lo deja muy claro en el proemio de su manuscrito en el que comienza hablando sobre los saberes romanos desaparecidos y pregunta: “¿Quién es ahora capaz de mostrarnos lo que estos artífices, poderosos por su inmenso intelecto, descubrieron por ellos mismos?” (Merrifield, 1999: 182). Existe entonces una preocupación por mantener los distintos conocimientos de los oficios y, en general, por el patrimonio documental. Prueba de ello son los *scriptoria* de los monasterios, lugares dedicados específicamente a copiar, en un tiempo en el que “conservación es copiar” (Ruiz de Lacanal, 2018: 49). Se conforma así una cadena de transmisión del aprendizaje configurada en forma de tradición material, en el que se persigue la perdurabilidad de las obras producidas a través del legado del saber técnico. Buen ejemplo de ello es cuando Cennino escribe:

“[...] tú empero, para colorar, procede en la forma que te mostraré; pues Giotto, el gran maestro procedía así. El tuvo a Taddeo Gaddi de Florencia, el cual era su ahijado; Taddeo tuvo a Agnolo, su hijo, y Agnolo me tuvo a mí” (2008: 77-78)

Cennini se preocupa por mantener el legado de su maestro y sus antecesores, a la par que confía en la utilidad y calidad del conocimiento heredado. Con ello queda patente la preocupación del artesano por la calidad de lo que fabrica. Se convierte en eslabón de la cadena que es la tradición material, perteneciendo a algo que va más allá de él como individuo. Cuando aplica lo que aprendió de su maestro, no sólo se realiza en el trabajo hecho, sino que continúa la tradición del oficio, la transmite, y la cultura pervive con él.

A continuación se muestran algunos extractos de los manuscritos antiguos en los que se pueden ver advertencias y preocupación por el correcto uso de materiales y las consecuencias de esto:

Heraclio (siglo X-XIII): “Tenga cuidado de nunca poner el color demasiado gordo, porque si hace esto, y pone mucho, cuando comience a secarse, se formarán arrugas en la superficie” (Merrifield, 1999: 230)³

Teófilo (siglo XI-XII): [acerca del pegado de paneles de madera con “cola de queso” (caseína)] “Cuando los paneles se han pegado con esta cola no se pueden separar ni por la humedad ni por el calor (Theophilus, 1979: 26)

Cennino Cennini (siglo XIV): [acerca del cardenillo] “Guarda de no ponerlo cerca del albayalde, pues son enemigos a muerte en todo”⁴ (Cennini, 1947: 62)

Alcherio (Finales del siglo XIV): [acerca de las preparaciones para dorar] “Pero sobre tela o sindone es necesario que se ponga dos veces este color, mientras se templea con cola, antes de que se ponga la última capa templada con clara de huevo. Y esto se debe a que las telas, por su porosidad, son demasiado absorbentes, fluidas, flexibles e inestables y absorbe el color, de modo que no queda una firme sustancia de color sobre la tela” (Merrifield, 1999: 264)⁵

En todos los ejemplos citados se ve como el artesano del medievo no solamente se preocupa por el buen hacer del oficio, sino que hay, en cierto modo, una preocupación por el futuro de la obra. En el buen hacer está implícita la relativa perdurabilidad de lo que se hace, y aunque parezca evidente decirlo, no son piezas que estén realizadas con fines perecederos, es decir, “de usar y tirar” sino que se realizan ya desde una perspectiva patrimonial. Ello implica que tales objetos son vistos como nuevos tesoros y riquezas, ya que necesitan de gran cantidad de materiales, mano de obra y tiempo, y desde su concepción ya se entienden como algo valioso. No obstante, los valores atribuidos en un inicio se irán enriqueciendo y ampliando con el tiempo y lo que, al principio, se limita a valores de tipo religioso, o simplemente económico, se transformarán en valores históricos, artísticos, sociales...

La conservación queda patente de forma doble en el hacer de los artesanos del medievo, a través de la prevención, mediante la preocupación constante por procedimientos y técnicas, y por la transmisión y legado de dichos conocimientos.

2. LA EDAD MODERNA. EL RESPETO Y SUPERACIÓN DEL PASADO. TRADICIÓN Y VANGUARDIA

Dejando atrás el medievo, se comentó ya el punto de inflexión que marca el Renacimiento desde la perspectiva de los escritos de los artistas, y es que, desde el siglo XV y XVI comienza la lenta pero constante desvinculación del artista por las tareas materiales, descentrando la atención en su oficio de estas y enfocándose sobre aspectos más concernientes a la tarea intelectual. El hecho más relevante en todo ello es la constante defensa, en todos los escritos, de la pintura como arte liberal, liberándola de las cadenas de las artes manuales o mecánicas. Ello no quiere decir que el artista se despreocupe de la parte

3 El texto pertenece al tratado de Heraclio *De Coloribus et Artibus Romanorum* (Siglos X-XIII). Es un manuscrito redactado por varios autores siendo Heraclio un seudónimo, una especie de autor legendario (Bordini, 1995: 22). El texto es agrupado dentro de un compendio de tratados que conforman Los manuscritos de Jean le Begue, los cuales a su vez fueron transcritos y traducidos por Mary Merrifield en 1849.

4 Los pigmentos de cobre reaccionan y alteran su color con el tiempo al estar en contacto con los de plomo.

5 Al igual que con Heraclio el tratado de Giovanni Alcherio (Archerius) *De coloribus diversis modis tractatur* se encuentra recopilado en los manuscritos de Jean le Begue y fue traducido y transcrito por Merrifield en 1849.

material de sus obras, ya que de hecho, las obras de arte, especialmente pintura y escultura de los siglos XV, XVI y XVII están fantásticamente bien ejecutadas, pero los tratados, manuales y demás escritos de artistas, comienzan a tomar un enfoque diferente. Bordini lo explica como el asentamiento definitivo de una tradición material que se da por hecho, y que, a pesar de los enormes avances materiales de esos siglos (como por ejemplo el uso del lienzo como soporte), permite al artista preocuparse por otras tareas (1995: 37-43).

Así, se mantiene en parte el carácter de recetario de algunos de los textos, siendo buenos ejemplos de ello los tratados de Pacheco (s. XVII), Palomino (s. XVIII) o Armenini (s. XVI), los cuales continúan dictando preceptos sobre el uso de materiales, pero con la diferencia de no quedarse sólo ahí. Ilustra, en cierto modo, esta tendencia el tratado de Pacheco (1649) en el que intercala preceptos sobre los buenos modos de pintar, a la vez que da nociones sobre perspectiva, anatomía, color, historia o iconografía.

Por su parte, *El libro del Arte* de Cennino Cennini, aun cuando se mantiene en estructura de recetario, posee una sistematización no tan propia de su tiempo. Además, aunque en menor medida que en los escritos posteriores, se extralimita de lo estrictamente material, habiendo partes que versan, por ejemplo, sobre el origen de la pintura (2008: 23-25). Es por ello que se puede entender este manuscrito como un punto de inflexión entre las preocupaciones y las formas de hacer propias del medievo y las que le continúan.

Singular resulta el *Tratado de Pintura* de Leonardo (s.XVI), el cual precede a los citados (salvo a Cennino), ya que, en este, las cuestiones materiales son casi anecdóticas. En cambio, el grueso del escrito versa, mayormente, sobre una reafirmación de la pintura como arte liberal, puesta por encima de todas las demás artes (enfaticando muy a menudo su superioridad sobre la poesía). No han de extrañar frases tan rompedoras como “la pintura es filosofía” (Leonardo, 2013: 62) o tan chocantes como “el pintor es señor de toda suerte de personas y de todas las cosas” (64). Aquí se denota una idea de trascendencia muy diferente a la anterior, el énfasis de la figura del artista y del arte que este ejecuta, expresa la idea de que lo que se pretende trascender no es tanto la obra en sí, sino el arte al que pertenece y la mano de quien la ejecutó. De igual forma, se trata la pintura, en concreto, como algo de por sí trascendental, como manifestación humana, más allá de su significado como oficio o de su carácter material, sino entendida como algo verdaderamente importante para el hombre. Destaca, aunque sea algo posterior, *El museo pictórico y escala óptica*, de Antonio Palomino, el cual en su tomo primero dedica un capítulo completo a “La composición metafísica de la Pintura” (1796: 24-27). Es reseñable cómo Palomino ya menciona que la pintura pertenece a la “fidelísima cultura de la verdad” (27). Aun cuando para esta época, el significado de pintura se reducía al de *Fictura* de lo real (“fingir lo real”), entienden tal ficción como un conocimiento verdadero, no como vulgar imitación, sino “verdad figurada”, convirtiendo a la pintura en una forma de acceso a lo verdadero, una manera de comprender y hacer comprender la realidad. La verdad presente en la pintura, según Palomino, es ejemplo de valor trascendental. Representa el novísimo de la gloria del artista, que como perseguidor de lo verdadero, trasciende a lo que es eterno.

Junto con estas ideas empiezan a aparecer entonces alusiones constantes a la fama, a la par que admiración y alabanza a maestros antiguos, a los que se pretende imitar, y de los que se entiende que se persigue, al menos en parte, la misma trascendencia futura que ellos tuvieron.

La admiración por los maestros antiguos no es cosa que aparezca de repente, y conocido es el dato que el mismo Cennino escribe sobre ser discípulo de un discípulo de un discípulo de Giotto (Cennini, 2008: 24), alabando tanto a su maestro (Agnolo de Taddeo)

como al de este. Igualmente ya se mencionó el comienzo del prefacio del tratado de Heraclio, el cual ya se maravilla por el saber de los antiguos romanos. Sin embargo el matiz es diferente, por cuanto se denota la persecución de la fama del maestro admirado. Es decir, por la forma en la que los textos de finales del medievo hablaban de maestros antiguos, se evidencia la admiración por estos, a la vez que se persigue la trasmisión y conservación de los saberes, propios de la tradición de los *scriptoria* de los monasterios. En los escritos posteriores, se puede ver una connotación marcada, en parte, por la ambición personal. Cuando el artista moderno (de la edad moderna) alaba a un maestro antiguo, no sólo lo admira, sino que quiere igualarlo o superarlo. Ejemplo de ello es la figura del artista-restaurador del renacimiento el cual al reponer piezas en las antiguas esculturas clásicas no se basta de su reconstrucción, sino que ha de “superar al propio creador” (Ruiz de Lacanal, 2018: 60)

Es destacable un fragmento del proemio escrito por José Valdivielso en la primera edición de *Los diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (16336). Esta dice, en alabanza al autor:

Cedan a tus pinceles
Los ingeniosamente competidos
De Parrasio a Apeles
De todos vencedores,
De los tuyos vencidos
Por sabios mas, por mas executores.
Pues pintas (ó Vincencio) tus afectos
Con tan vivos efectos

Sin necesidad de mayor aclaración, queda patente que, sin menospreciar a los antiguos maestros, “los ingeniosamente competidos”, se hace un evidente alarde de la superación de estos.

El ya muy citado Cennino se halla, tal vez, en el tránsito entre una visión y otra, pues en su *Libro del Arte* se encuentran frases tales como: “Si trabajas bien y dedicas tiempo a tus trabajos y empleas buenos colores, adquirirás fama [...] y tu nombre será tan conocido como que usas buenos colores” (Cennini, 2008: 97). Esta frase ejemplifica muy bien el nexo de unión entre una y otra visión, ya que muestra la incipiente ambición personal del artista, a la vez que una gran preocupación por el material con el que se trabaja. Equipara pues la visión de que el buen artista es, sencillamente, el que trabaja bien los materiales, el que continúa con la tradición asentada, el buen artesano, a la vez que este quiere elevarse y trascender a la fama.

Coexisten dos visiones en las que interaccionan la ambición personal del artista, en la que quiere ser más de lo que es y llegar más lejos, con una visión generalista del arte que realiza, el cual es importante en sí mismo para la sociedad. En resumidas cuentas, por un lado, siente que el arte (o muy a menudo, en concreto, la pintura) es algo de especial valor humano, mientras que a la vez persigue la valoración personal de su trabajo como individuo. Se siente con ello realizado desde una doble perspectiva como es su ambición personal, en la que logra sus fines particulares, mientras que, a la vez, forma parte de una actividad en sí misma importante. Prueba de esta actitud son frases como las de Arme-

6 Proemio en verso titulado “El maestro Ioseph de Valdivielso, Capellan de Honor del Serenissimo Señor Infante, y Cardenal de España, A Vincencio Carduchi, Portogenes deste siglo” (Carducho, 1633). La referencia carece de número de página pues la edición empieza la numeración de las páginas más adelante al comienzo de los diálogos.

nini (s. XVI-XVII), cuando dice que: “un arte de tal calidad no debía estar en manos de personas vulgares o plebeyas, sino de sabios y espíritus nobles” (1999: 70). Es evidente que resulta una vanagloria por parte de Armenini, siendo pintor, afirmar tales palabras, pero deja constancia al margen de lo personal, de lo orgulloso que está de pertenecer a tal colectivo. Lo trascendente del oficio se hace presente.

Esta idea elevada que el artista tiene de sí mismo se ve también cuando este ejecuta tareas de conservación y restauración de las obras antiguas. Muchos son los ejemplos de artistas como restauradores⁷. Lo que hoy en día es considerado, sin objeción alguna, un intrusismo laboral, como consecuencia de la especialización del conservador-restaurador como profesión, fue la condición normal durante siglos. El artista era el encargado de esta tarea y, ya desde el Renacimiento, muchos artistas fueron nombrados conservadores de las colecciones de personajes ilustres de su época. El artista a menudo, trataba esta tarea como algo propio y no como un extra, viéndose a sí mismo como ese “espíritu noble” al que alude Armenini, como un experto en defender y proteger tan importantes objetos. Es reseñable en este sentido una pequeña cita dentro del manuscrito de Volpato⁸ (s. XVII) el cual se preocupa por cómo se han de lavar las pinturas expuestas al humo, ya que muy a menudo, los propietarios de estas las limpian de forma incorrecta deteriorándolas y eliminando los más finos detalles (Merrifield, 1999: 750). Es curioso entonces ver cómo el artista entiende como un intrusismo la tarea de conservación y restauración de la pintura por parte de manos ajenas a la profesión, entendiéndose que es él quien está especialmente formado y dotado para dicho trabajo.

Esta visión de sí mismo del artista, aun cuando resulta importante, para la historia del arte, surgiendo de ello el florecimiento propiamente dicho del arte como definición, avanzando de lo meramente artesanal, coincide con una actitud un tanto vanidosa por parte del artista. Recuértese que una de las acepciones de vanidad es “Fausto, pompa vana, ú ostentación” (RAE, 1780: 914). Y es que unido a la exaltación del arte, en concreto de la pintura como arte liberal, y entonces tratada como actividad intelectual, también va unida la exaltación de quien la practica. Es decir, si la pintura en este caso, es una actividad de tan alta estima, así lo será también aquel que la ejecuta. Buenas citas como la de Armenini han reflejado esta actitud, por ejemplo, Leonardo menciona que “la pintura no puede enseñarse a quien la naturaleza no dotó” (2013: 60). Siendo artistas los que escribieron tales palabras, queda claro que ellos mismos se consideraban personas con cierta superioridad, no pertenecientes al vulgo, en cierto modo elegidos. Esta vanagloria, esta “jactancia del propio valer u obrar” (RAE, 2021) deja clara la cercanía entre los conceptos centrales de este escrito, como son postrimerías y vanidad. Se persigue pues dos tipos de trascendencia, una “falsa” y otra verdadera. La primera es la trascendencia del yo, el querer perdurar, la búsqueda de la fama, y en esencia, acciones mundanas movidas en parte por codicia y vanidad. La otra “trascendencia del yo” no es la que lo lleva más allá, sino la que sobrepasa a este, es decir, la persecución de valores universales, amplios y verdaderos. Estos valores universales son los que dichos artistas a menudo dicen ver en el arte.

7 Muy a menudo los grandes maestros desde el Renacimiento dedicaron parte de su actividad a esta tarea. Así hay ejemplos tan notables como Vasari, Rubens o Velázquez. Este último fue el “Primer conservador de las colecciones regias” (Ruiz de Lacanal, 2018: 197). Por otro lado resulta interesante la variedad de tareas de restauración y conservación que se aplicaban, siendo la copia una de las formas de conservar una pintura, resultando, muy a menudo, indistinguibles original y copia para los propietarios. Buen ejemplo de ello es la copia de Rubens del *Adán y Eva* de Tiziano (192-195)

8 Al igual que los tratados de Heracleio y Alcherio, este manuscrito se encuentra entre los transcritos y traducidos al inglés por Mary Merrifield en 1849.

Ambas versiones de lo que es trascendental, o pretende serlo, se manifiestan de forma muy clara cuando los artistas hablan bajo la mirada de la admiración de los que son sus antecesores. Así, con la actitud maravillada ante el arte clásico, los artistas del Renacimiento en adelante contemplan cosas que son *eternas*, aquellas que han perdurado y pasado por los siglos. Estos bienes son entonces contemplados desde una óptica en la que se entiende, que aquello que perdura, es debido a su importancia tácita, ya que con el pasar de los siglos, muchos fueron los hombres que poseyeron esos objetos y que decidieron legarlos tras su muerte. Ello constituye entonces una tradición conservativa que con el paso de las generaciones, aquello que perdura no es sólo los objetos conservados, sino que además, la conservación misma como tradición es perseguida⁹. La mirada del artista por quienes hicieron tales obras, contiene una doble naturaleza (vanidosa y no vanidosa) en la que si bien, se admira por lo eterno, por aquello que le supera, por lo que atraviesa barreras, a la vez pretende superarlo, quiere ser aquello que admira, cayendo en la persecución de la fama. Es una mirada humilde a la vez que soberbia en la que, en cierto modo, se admira de lo que Dios ha creado y cuán grande es, a la vez que pretende reemplazarlo¹⁰. Ilustra mucho esta idea la forma en la que Vasari en sus famosas *Vites* comienza la introducción a la vida de Miguel Ángel cuando afirma que “el muy benigno Rector del Cielo [...] puso a mandar a la tierra un espíritu que universalmente en cada una de las artes y en todas las profesiones mostrase habilidad” (Vasari, 2021: 745). Coloca al maestro a la altura de un enviado celestial, puesto sobre un pedestal, pedestal que aun cuando se exprese en magnitud inalcanzable, el artista siempre pretenderá superar.

Estas visiones contrapuestas son intrínsecas a la idea de arte desde su nacimiento como tal. Ya que esta consiste en una constante visión doble hacia adelante y atrás, en la que se contempla y se revisa aquello que se hizo, a la vez que se admira, pero siempre intentando superarlo. El principio antes citado de Hegel de que “conservar es siempre producir, no simple duración” (Hegel, 2008: 89) se encuentra de forma tácita en la definición de arte y de cultura. Es una mirada humilde hacia la inmensidad e importancia de lo que hubo (lo cual lleva a querer que perdure), a la vez que se es soberbio como para que se intente igualar y superar. Esta doble moral, explica por sí sola el avance estilístico del arte, siempre partiendo de lo anterior, siempre admirador de lo que precede, pero siempre valedor de sí mismo hacia el avance y el progreso. Se transmite entonces una tradición conservativa y productora en el que conservar forma parte del producir y producir implica conservar.

Lo artístico (y más en general, lo cultural) queda ligado en estrecha relación semántica con lo trascendental y aun cuando sea producido bajo vanidosa intención de su creador, por simple definición no puede ser cosa vana. En cierto modo, siempre expresa, habla o desarrolla pensamientos que van más allá de lo concreto de su tiempo. Los significados y valores de los objetos artísticos se vuelven complejos conforme son asumidos por

⁹ Entendiendo que la definición de conservación así como sus métodos y contenido han ido cambiando y evolucionando con los siglos. Sin embargo, a pesar de fundamentarse en criterios diferentes, la conservación en sí misma como perduración y como legado (material o inmaterial) se ha ido manteniendo, ya sea en la copia de manuscritos en los monasterios o en los actuales métodos y criterios, en los museos. Conservando no solamente perdura el bien en sí mismo, sino que se continúa con la tradición de conservar. Cuando se conserva el patrimonio, el ser humano se conserva a sí mismo.

¹⁰ Ejemplo de ello es la ya mencionada cita de Leonardo, la cual completa dice así: “Cómo el pintor es señor de toda suerte de personas y de todas las cosas. Si el pintor quiere ver las bellezas que lo enamoran, él mismo es señor para crearlas. Y si quiere ver cosas monstruosas que asusten o que sean risibles o que verdaderamente conmuevan, él es señor y creador” (Leonardo, 2013: 64)

generaciones posteriores y culturas ajenas a las que los concibieron. La constante reinterpretación de los valores de las obras muestra su carácter universal, por cuanto que lo imperecedero lo es por los problemas que plantea y no por sus soluciones.¹¹

Esta dinámica, perteneciente de modo general al mundo de lo intelectual, ya fue descrita de un modo más amplio por José Ortega y Gasset en *La Rebelión de las Masas*, cuando afirma que el *hombre-masa* “se habitúa a no apelar de sí mismo a ninguna instancia fuera de él. Está satisfecho tal y como es” (2010: 127). Por el contrario el hombre de excelencia (“el hombre noble”) mira fuera de sí y ve a otros que le superan en diferentes ámbitos, ello hace que quiera superarse a sí mismo y llegar a donde otros llegaron: “para mí nobleza es sinónimo de vida esforzada, puesta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que ya es hacia lo que se propone como deber y exigencia” (130). Esta trascendencia de lo que uno es, explica, a ojos de Ortega, el fenómeno del progreso. Querer superar a los antiguos maestros puede ser entonces soberbio, pero necesario, más no vanidoso, pues lo vano, lo vacío, nace de la actitud contraria, en la que, bajo una satisfacción personal absoluta y ante una carencia de superación personal el hombre se transforma en masa, y con ello se vuelve “inerte” (130).

Es interesante, en este aspecto, el capítulo XXVII del *Libro del Arte* llamado “Como debes tratar de copiar del menor número de maestros posible” (Cennini, 2008: 40-41). En él, Cennini se preocupa por el aprendizaje de los futuros pintores, afirmando que, según él, de copiar de unos y de otros el alumno saldrá algo “caprichoso” queriendo pintar de una u otra manera a placer. Para evitarlo, él recomienda copiar de un sólo gran maestro, adquiriendo con el tiempo su “manera y aire”. Sin embargo, lo que resulta revelador es que según Cennino, con el tiempo, el alumno adquirirá así “una manera propia”. La búsqueda de una manera propia ya denota esta idea de superación personal en el que la tradición no es rota o trasgredida, sino en cambio superada. Así, por un lado Cennini afirma que para crecer uno debe mirar lo que otros hicieron (otros, que son llamados maestros por cuanto se entienden superiores al aprendiz), pero de ello uno adquirirá su forma propia, es decir, la superación no consiste en hacer lo que otro, por bueno que fuera, ya hizo, sino por el contrario, tomarlo como punto de partida hacia un progreso distinto.

Esto lleva implícita ya una idea de trascendencia personal, pero también a nivel general. De lo personal, en tanto que llama de manera expresa a la búsqueda individual de una forma propia, y de lo universal o general, por cuanto que se sobreentiende una idea de avance en sí mismo, que implica cambio, un inconformismo por continuar las cosas tal cuales son. Puede parecer un tanto evidente esta idea hoy en día, como es que un artista intenta ser diferente (esto es, buscar un lenguaje, forma, estilo o discurso personal). Pero desde una óptica histórica, resulta vanguardista el momento en el que se apela a la superación del maestro como algo bueno, en lugar de aspirar a perseguir y continuar la tradición de forma invariable. Esta actitud no es rupturista ni antisistémica, por cuanto que parte del pasado, pero permitiendo una evolución, sin con ello traicionar los valores humanos precedentes. Esta dinámica entra dentro de lo descrito por Hegel (2008), en tanto que los hombres a través de sus pasiones, y persiguiendo sus intereses particulares,

11 Idea extraída del prólogo de José Ortega y Gasset para la primera edición de las *Lecciones sobre filosofía de la historia Universal* de Hegel. En esta, Ortega afirma que “Clásico es cualquier pretérito tan bravo que, como el Cid, después de muerto nos presente batalla, nos plantee problemas, discuta y se defienda de nosotros [...] El error está en creer que los clásicos lo son por sus soluciones. Entonces no tendrían derecho a subsistir, porque toda solución queda superada. Por eso no naufraga el clásico cuando la ciencia progresa” (2008:16).

permiten la determinación de los valores universales¹².

El espíritu de superación y comparación con lo externo inundaba la actitud de todos los artistas citados. Esto se ve no solo en la admiración por sus precedentes, sino en la transmisión de sus conocimientos, en el legado y continuación de una tradición material, en el revisionismo por lo que otros hicieron y en la conservación de los bienes patrimoniales del pasado. Conservar es entonces avanzar desde una perspectiva más óntico-epistemológica que histórica, en tanto que el avance humano no es simplemente una repetición de los errores del pasado, sino una continuación desde lo que se fue y se es hacia lo que se debe ser. Implica un comprender histórico del ser humano¹³.

3. CONCLUSIONES Y REPERCUSIÓN

A modo de resumen de todo lo mencionado se puede extraer que la trascendencia del arte es debida a su concepción dialéctica, una mirada doble, a caballo entre la conservación y la creación, en el que dos mundos antagónicos se complementan para continuar con la historia humana.

De esta forma existe un sentimiento de lo trascendental en el hacer de los artistas y artesanos cuando estos transcriben sus secretos de taller y los legan por escrito, cuando configuraban una tradición de lo material, y cuando admiraban, confiaban y repetían los preceptos de sus maestros. Igualmente existe dicho sentimiento en la admiración con el pasado, en búsqueda de una superación personal y procurando la vanguardia con respecto a lo hasta entonces hecho. En todos esos casos, los artesanos, artistas y artífices denotan según sus escritos, que aquello que hacen no es cualquier cosa, no es algo vacío, ni vano, y aún con sus distintas perspectivas, siempre fue tomado como algo de suma importancia.

La síntesis, producto de dos premisas contrarias como son tradición y vanguardia, conservación y creación, debe ser una idea esencial presente en todo intento de progreso. Con ello no se apela pues a una excesiva ni tan solo obligatoria formación histórica, sino más bien, la procuración por el desarrollo de una sensibilidad por los bienes patrimoniales y culturales. La estima por estos bienes, implica entender, aunque sea de forma asumida, que son cosas importantes, y aun cuando en ocasiones representan ideas o valores, ya caducos, o moralmente cuestionables, valorar lo humano o inhumano de ellos, y con espíritu reformista, avanzar en el camino.

Todo intento de arte que huya de esta idea, se quedará en ello, en tan solo un intento, porque supone un autor deshumanizado, insensible, bárbaro, ajeno a su natura, y si su producto no lleva el calificativo de humano, no puede ser llamado cultura, y tampoco arte. Esta es la auténtica trascendencia humana, el mantenimiento de unos sólidos principios en el que debe primar la concordia, lo que implica romper con un nihilismo pasivista, en el que nada importa, y hoy imperante. Supone con ello pensar que el patrimonio tiene la capacidad de dar sentido a sociedades completas, y sacarlas de su apatía. De esta forma,

¹² De igual forma que como cuando un artista a través de la persecución de su “manera propia” lleva implícita la idea asumida de forma tácita, de que superación conlleva un cambio. Aun cuando el individuo persigue sus fines particulares, en ello se pueden entrever valores universales, en este caso la idea de progreso.

¹³ Hegel en sus *Lecciones sobre filosofía de la historia universal* (2008) plantea que lo universal, presente en el espíritu del ser humano, es determinado a través de las acciones concretas de las personas, movidas por sus intereses particulares. Así según Hegel se puede ver lo universal en lo concreto, siendo lo concreto (las acciones humanas) necesarias para la determinación de los fines universales. Por tanto se necesita la acción humana para la existencia de los fines universales (tales como el bien o la justicia). Las obras de arte (y en general los bienes culturales) son testimonios materiales de esa acción humana, y con ello recipientes que encarnan lo universal.

todo cambio, incluso catastrófico, a nivel de humanidad, tan solo es un punto de inflexión, mas no un término de lo humano, como la muerte puede serlo, sin con ello cesar la vida.

Ante todo el artista, como figura, ha demostrado ser, no solo importante como creador que es, sino como figura intelectual. Este abandonó el ser un mero artesano de objetos eternos cuando terminó el medievo. Se convirtió a partir de entonces en procurador cultural, erudito, y continuador del legado humano. A partir de entonces, han sido los artistas, quienes han cumplido el papel de hombres humanistas, en muchas ocasiones asesores y maestros de los poderosos. Han llevado con ellos la tarea no solo de ser pintores o escultores, sino además historiadores, conservadores, matemáticos, arquitectos... La actual especialización laboral e intelectual, ha logrado desprender de todas esas facetas al artista, el cual, reduce, más o menos su tarea a crear. Esto puede ser peligroso, pues supone despojar al artista, y entonces al arte, de su carácter universal. Erróneamente, el artista contemporáneo, que pretende con acierto ser más que un artesano, acaba convirtiéndose en algo así como un “filósofo plástico”. No se encuentra problema en el filosofar del arte, mas no con ello filosofar significa por completo ser humanista. Desde aquí se apela ante todo al artista conservador. No se habla con ello de conservador material de los bienes culturales, lo cual acertadamente se dividió como ciencia aparte. Lo que aquí se defiende es la formación en conservación, en cuanto a espíritu, de los futuros artistas. Estos no pueden vivir ajenos al debate de la preservación de la cultura, ignorantes de la valoración en verdadera magnitud de los bienes patrimoniales.

El arte debe conservar cuando crea, como siempre ha hecho, y esta es su auténtica tradición y legado. Para ello debe mantener su rumbo centrado en lo verdaderamente importante para el ser humano. Esto es, pues, porque para deshumanizar al arte “basta con invertir la jerarquía, y hacer un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida” (Ortega y Gasset, 2016: 82). Si esto no ocurre, la trascendencia triunfa y el tiempo desaparece, y tan contemporáneo y actual resulta la Capilla Sixtina como una obra de Joseph Beuys. Esta es la verdadera gloria del arte y triunfo de la cultura, y aun cuando las obras mueran, el arte, la cultura y la humanidad, continúan. Esto es conservación.

BIBLIOGRAFÍA

- Armenini, Giobanni Batista, (1999 [1587]): *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Visor de Libros.
- Bordini, Silvia, (1995): *Materia e imagen. Fuentes sobre las técnicas de la pintura*. Barcelona: El serbal.
- Cennini, Cennino, (2008 [s.XIV]). *El libro del arte*. (Edición facsímil publicada originalmente en 1947). Valladolid: Maxtor.
- Da Vinci, Leonardo, (2013 [1550]): *Tratado de pintura*. Madrid: Alianza
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (20083): *Lecciones sobre filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza.
- Merrifield, Mary, (19992 [1849]): *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting. Original texts with english translations*. New York: Dover
- Ortega y Gaset, José, (202044): *La rebelión de las masas*. Barcelona: Austral
- Ortega y Gasset, José, (2016): *La desumanización del arte y otros tratados de estética*. Barcelona: Austral
- Pacheco, Francisco, (1649): *Arte de la pintura. Su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo

- Pérez Carreño, Francisca (ed), (2017): *El valor del arte*. Móstoles: La balsa de la medusa.
- Real Academia Española, (202123): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE
- Real Academia Española, (1780): *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*. Madrid: Joaquín Ibarra
- Ruiz de Lacanal Ruiz-Mateos, M^a Dolores, (2018): *Conservadores y restauradores. La historia de la conservación y restauración de bienes culturales*. Sevilla: Trea Ediciones Universidad de Sevilla.
- Theophilus, (19792 [s.XI-XII]): *On divers arts*. New York: Dover.
- Vasari, Giorgio, (202111[1550]): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Madrid: Cátedra.

La majestad de la muerte

Miguel Gutierrez-Villarrubia

Universidad de Sevilla

Ioseth Cabeza Lainez

Universidad de Sevilla

1. EL SÍMBOLO DE FRAZER Y WITTGENSTEIN

La representación de la muerte es una de las grandes incógnitas sin resolver en la experiencia de los seres humanos. A pesar de ser universal, hemos intentado incesantemente encontrar una lógica, una respuesta que pudiera contestar a todas nuestras azarosas preguntas a lo largo de la historia. Por lo tanto, no es de extrañar que la muerte, haya sido y aún sea uno de los motivos reiterados en las artes tanto a nivel teórico y filosófico como plástico.

Posiblemente no sea el hombre el único animal que sabe que ha de morir, pero sí que es el único que entierra a sus muertos, en eso se diferencia de sus antepasados, los homínidos. El hombre es el primero que deposita a los muertos en edificios o lugares construidos para esta finalidad; y es de tal manera así, que los cementerios más antiguos tienen más de cuarenta mil años, lo que significa que la cultura de los muertos nos puede dar la más antigua noticia de la presencia del hombre sobre la Tierra, y de la relación inalterable de la cultura y la muerte (Martínez Silvente, 2014).

Ya advirtió el filósofo griego Panagiotis Kanellopoulos (1967–1967) en 1956 que “*la arquitectura nace en el ser humano cuando éste toma consciencia de la infinitud del espacio y la inevitabilidad de la muerte*” (citado en Cabeza Lainez y Almodóvar-Melendo, 2016).

Por ello, desde su existencia, el ser humano ha lidiado con la mortalidad y la temporalidad desde distintas posiciones teleológicas, filosóficas, místicas, esotéricas, estéticas y artísticas. En todas ellas el factor común sería el desconocimiento: la inexperiencia de la muerte (un acontecimiento singular sin testigos) y de las postrimerías más allá de la muerte misma. Enfrentándonos de este modo ante el abismo del desconocimiento, el vacío, lo eterno, la intemporalidad y lo preternatural.

En ese sentido, el estudio sobre la muerte y más allá de ella es prolíficamente imaginativo e hipotético. Elucubraciones e incertidumbres trasladan esta cuestión al ámbito de lo sobrenatural. Las relaciones con la muerte han ido cambiando a lo largo de las épocas y según las distintas culturas, pero de alguna manera, podemos identificar distintas formas de representar a la muerte y “el más allá” en la mayoría de ellas.

Die Majestät des Todes (La majestad de la muerte) es un símbolo identificado por Ludwig Wittgenstein (1889–1951) en su *Remarks on Frazer’s “Golden Bough”*. Dicho comentario se enfoca en la historia de El rey de los bosques de Nemi que incluye el libro sobre mitología comparada y etnología de James George Frazer (1854–1941) titulado *Golden Bough* (La rama dorada).



Fig. 1. Sarcófago del císar Karla VI en KapuzinerGruft, Wien (1720-1740). Fuente: Cabeza Lainez, 2010.

La historia de Nemi fue la razón por la que Frazer empezó a escribir un artículo que acabaría transformándose en tan vasta y erudita obra. Se cuenta que en el templo romano de *Diana Nemorensis* del lago de Nemi, en Aricia, a pocos kilómetros de Roma y cerca del paso de la vía Apia, el aspirante a sacerdote debía ser un esclavo fugado que asesinara a su predecesor. La tragedia era doble: por un lado, el esclavo tenía que sortear todos los peligros, evitar ser detenido, quitarse los cepos que le identificaban, alcanzar el templo, romper una rama del árbol sagrado y matar al actual sacerdote; por otro, dicho sacerdote velaba en todo momento por su seguridad en una espera angustiada, siempre preparado para defenderse. Se dice que el emperador Calígula (12 d.C.-41 d.C.) contrató a criminales para que ocuparan el puesto del sacerdote de Diana. El título del pontífice era *Rex Nemorensis*, por lo que aunaba el sacerdocio con las etiquetas de rey, esclavo y asesino (Frazer, 1998). En palabras de Wittgenstein:

Coloquemos la historia del rey de los bosques de Nemi al lado de la frase “la majestad de la muerte” y veremos que son una. La vida del rey-sacerdote muestra lo que se quiere decir con esta frase. Si alguien se aferra a la majestad de la muerte, entonces a lo largo de semejante vida, puede darle expresión a ésta. Naturalmente no se trata de una explicación: coloca un símbolo en lugar de otro, o una ceremonia en lugar de otra (Wittgenstein, 2018: 36).

La *majestad de la muerte* tendría un tono terrible, trágico, pero a la vez magnánimo, solemne. Tal y como señala el término “majestad” se dota a la muerte de un rasgo sublime, omnipotente, ominoso, universal y de gran poder. Cuando escribe esto, Wittgenstein aún estaba bajo la influencia de sus continuas visitas en Wien a la *KapuzinerGruft*, la célebre cripta de los Habsburgo donde aparecen catafalcos y sarcófagos con calaveras coronadas en magnífico detalle.

Esta idea, a la que volveremos más adelante, también se manifiesta a menudo en la iconografía jesuita cuando aparecen las representaciones de San Francisco de Borja sosteniendo la calavera coronada de Isabel I y exclamando la frase “*Jamás serviré a Señor mortal*”.

Incluso la enfermedad, como preludio a la muerte, subraya etimológicamente su simbolismo: “*Síntoma* viene del griego *σμπωμα*, y símbolo, de *σμβολον*: comparten la raíz *sim*, que significa ‘juntos’ y evoca la reunión de algo con su significado; es una advertencia y una analogía somática del conflicto psíquico” (Ronnberg y Martin, 2011: 732).



Fig. 2. *Antisphera* (Ioseth Cabeza Lainez, 2022). ejecución en bronce por Sergio Portela. Fuente: fotografía de Cabeza Lainez.

Como apunta Wittgenstein, un símbolo no es una explicación. El símbolo no es la representación o la materialización de lo sagrado, lo sublime, lo fúnebre, lo trágico o ideal, el símbolo *es* en sí mismo. El símbolo se representa a sí mismo como referente de otra cosa. No es lo material representando lo ideal; lo material se sublima y lo sublime (e inmaterial) se solidifica, creando un objeto o acto (si es que hay diferencia en ello) que es puente entre ambas realidades teleológicas: “La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real” (Gadamer 1991: 24).

Pero sobre todo el símbolo *es* en sí mismo un objeto auto-representado. Imaginemos una palabra más allá del concepto que representa y de la tinta y la grafía con la que está escrita. El símbolo no es su concepto ni su materialidad, siquiera sería una suma heurística, el símbolo *es*: “En su insustituibilidad, la obra de arte no es un mero portador de sentido, como si ese sentido pudiera haberse cargado igualmente sobre otros portadores. Antes bien, el sentido de la obra estriba en que ella está ahí” (Gadamer, 1991: 40).

Por ello, a manera de colofón de este estudio, hemos concebido un nuevo símbolo geométrico conocido como *Antisphera*, que más que todo muestra un enigma cosmológico, ancestral y primigenio.

Volviendo al tema anterior, es esta *majestad de la muerte* representada a través de piezas artísticas la que al ser-espectador conmueve intrínsecamente, llegando incluso a manifestar “el fin de la vida” desde la satisfacción, la admiración y hasta el placer. Para entender la *majestad de la muerte*, es necesario plantear un recorrido a través de diferentes obras y de diversas épocas. Tales piezas, seleccionadas específicamente, nos permitirán situarnos ante la muerte como espectadores, como intérpretes de dichas sensaciones y emociones, como en el oxímoron barroco que, inspirado por *El mundo por de dentro* de Francisco de Quevedo (1580-1645), nos muestra la muerte desde el interior, todo ello gracias al patrimonio y el legado histórico que permanece con nosotros.

2. EXHALACIÓN: BREVE HISTORIA DE LA MUERTE

2.1. Los primeros estertores: el miedo a la muerte, de Gilgamesh al jaque mate

Ya considerada como obra literaria más antigua, el *Poema de Gilgamesh* (2500-2000 a.C.), culmina con la búsqueda de la inmortalidad del héroe protagonista. El rey sumerio Gilgamesh, apesadumbrado por la muerte de su amigo Enkidu, decide buscar a Utnapishtim para descubrir el origen de su inmortalidad. Su travesía y esfuerzos para llegar al superviviente del diluvio no son una nimiedad: “Vine por todos los países,/Viajé sobre arduas montañas, y todos los mares he atravesado,/Nunca mi rostro se llenó del mínimo sueño, pero con dificultad/Me he agotado, y mi carne he cargado de dolor” (Thompson, 1928: 49).



Fig. 3. *Libro de los muertos de Aanaeru* - Cat.1771, (Tebas, Dinastía 21 - 1076 a.C.-944 a.C.). Museo Egizio de Turín. Fotografía de Gutierrez-Villarrubia, 2021.

Todas esas dificultades para hacerle a Utnapishtim una pregunta fácil de formular: ¿qué es la muerte? Pero esa pregunta y su imposible contestación merodea en la mente de la humanidad desde sus albores. La primera ficción literaria de la humanidad es la de un rey que teme a la muerte.

Al contrario que en Sumer, donde la imaginación mitopoética estaba basada en la noche y su calendario era lunar, el antiguo Egipto era por contraste una civilización solar (Cabeza Lainez: 1997: 9-10). Curiosamente, también una cultura que miraba a la muerte, al occidente, donde moría el sol. El dios de la Oscuridad, Ptah, lo es también de la arquitectura, porque en los recintos que ellos podían construir apenas penetraba el sol.

Al atardecer el nenúfar [la nymphaea] cierra su flor y arrastra el capullo bajo la superficie del agua, tan profundamente que no puede ser alcanzado ni con la mano. Al amanecer los rayos del sol lo impulsan nuevamente a la superficie donde se abre con toda su belleza. Este ciclo llevó a que los primeros egipcios relacionaran a esta flor con la llegada del sol. Uno de los mitos de la creación, que perdura solamente en parte, narra que el mundo era un mar sin límites donde todo era oscuridad antes de que existiera la vida (Armour, 2021: 23).

Los egipcios crearon una compleja y extensa parafernalia sobre la muerte y el más allá, una cultura de ceremonias, mitos y textos mortuorios con enterramientos (mastabas, después pirámides y por último tumbas) a prueba del tiempo destinados a almacenar todo lo que se necesitaba tras la muerte y sobre todo a mantener el cuerpo incorrupto, sombreado, seco y fresco. En el Alto Egipto existían mitos de muerte y renacimiento con la flor de loto como símbolo de regeneración por emerger de las profundas aguas oscuras con la luz del alba. “Los mitos de esta flor de loto, un símbolo egipcio muy importante desde la Antigüedad hasta nuestros días, son característicos de la mitología de esta antigua cultura” (Armour, 2021: 24).

Aun teniendo en cuenta la fijación por su peculiar escatología, no es que los egipcios antiguos buscaran la muerte. “A pesar de su preocupación por la muerte, no esperaban morir. Más bien, los textos indican que odiaban y temían el final de la vida” (Teeter, 2011: 119).

El denominado *Libro de los muertos* nos habla del juicio de Osiris, quizás un preludio del juicio en las barrocas postrimerías. Este libro egipcio (con ejemplos atesorados en el Cairo, Berlín, Turín o Wien) no era un tratado como tal, sino un conjunto de rollos de papiro producidos durante el Imperio Nuevo, Período del Reino (1550 - 1077 a.C.) y que eran sepultados junto a los restos mortales del fallecido como práctica ritual. Este “libro” servía al difunto como guía espiritual para atravesar la *duat* (inframundo), donde mora Apophis y otros demonios informes. Conocido también como el libro de la *Salida del Día*, cada rollo estaba escrito e ilustrado de manera única e individual. No muy diferente del Bardo Throdol de los tibetanos.

Como narran las diferentes versiones del libro, tras pasar por numerosos peligros y

dificultades, el alma se enfrentaba al *Pesaje del corazón*. Guiado por el psicopompos dios Anubis y en presencia de Osiris así como un jurado de cuarenta y dos dioses menores, sobre una balanza se pesa el corazón del fallecido y se compara con una pluma que es a su vez la diosa de la justicia y la verdad Maat. Si la balanza se equilibra, el alma del fallecido es recompensada por su vida ejemplar. Si, por el contrario, la balanza se desequilibra, el corazón es devorado por la bestia Ammyt. En resumen, un juicio de la vida según su rectitud moral:

La teología [o teogonía] mortuoria de los egipcios estaba basada en la idea de que todos aquellos que habían vivido su vida moralmente renacerían en la otra vida. El renacimiento era consecuente según uno había llevado su vida, no por su riqueza o estatus social (Teeter, 2011: 120).

Podríamos considerarlo un preludio de las postrimerías barrocas, con su juicio a una vida ejemplar y su recompensa celestial o infernal. El símbolo de la balanza está ahí, como veremos más adelante, al igual que el temor al “más allá”. Sin embargo, la concepción egipcia de la muerte permite la acumulación de tesoros, objetos materiales, animales e incluso otras personas y la recuperación del cuerpo (que por ello era embalsamado). “La vida tras la muerte no era significativamente distinta a la vida misma; la existencia era simplemente transferida a otro remoto reino [...] los muertos no se habían ido, simplemente estaban lejos” (Teeter, 2011: 120).

El juicio mismo se podía “manipular” mediante sortilegios y hechizos protectores descritos en los libros de los muertos, por lo que la consideración del juicio como moral dista en cierto sentido de la idea católica.

El juez de este ritual del más allá, Osiris, era considerado por los egipcios no sólo un dios, sino el primero de los faraones, un rey mítico de la primera dinastía (así como rey de los muertos). También, según el mito narrado en los *Textos de las pirámides* (repertorio de bajorrelieves en cámaras funerarias que anticipa los libros de los muertos en el Imperio Antiguo) y posteriormente por Plutarco (c.50-c.120) en su *De Iside et Osiride*, resucita tras ser asesinado por su hermano Set en un acto que preludia a su homólogo cainita:

Por un lado, la lucha entre Osiris y Seth representa un conflicto en la naturaleza [...]. Por otra parte, reflejado en textos posteriores, la lucha representa un conflicto entre dos herederos antropomórficos que se disputan el dominio de su padre, la tierra [Geb] [...] Originalmente el mito podría incluso estar destinado a resolver el problema de sucesión legitimando la candidatura al trono del hijo frente a la candidatura rival del hermano del rey difunto (Baynes, Lesko y Silverman, 1991: 93).

El regicidio, la dualidad antagonica, el juicio, lo terrible y la sucesión del asesinado por su verdugo se conjugan una vez más en la *majestad de la muerte*. Una idea similar representa Aleister Crowley (1875–1947) en el prólogo de su libro poético *Aceldama*: “Dios y Satanás pelearon por mi alma esas tres largas horas. Dios venció —ahora solo me queda una duda— ¿cuál de los dos era Dios?” (Crowley, 1905: 1).

Pero fueron los griegos los que cultivaron la *majestad de la muerte* como origen de la tragedia. “[...]para defenderse de la arbitrariedad de los dioses, el pensamiento heleno crea la tragedia, invención que podríamos describir como un “cofre dentro de otro cofre”” (Cabeza Lainez, 1997: 9).

Pongamos por ejemplo la tragedia anti-homérica *Agamenón*, la primera de la trilogía de la Orestíada de Esquilo (ca.526-525 a.C.- ca.456-455 a.C.). En ella se narra el asesinato del famoso rey micénico, que vuelve victorioso de la guerra de Troya habiendo sacrificado a su hija Ifigenia a la diosa Artemisa (no muy diferente del abortado sacrificio de Isaac

que se nos muestra en la Biblia) para buscar buenos vientos, motivo por el que Clitemnestra, su esposa, confabula su venganza:

En la prosperidad, para los hombres/insaciable pasión: nadie renuncia a ella./Nadie le dice, con la mano alzada:/"La entrada te prohíbo."/A este varón los dioses concedieron/ vencer a Troya, y, llega, ahora, a la patria/ por los dioses honrado. Mas si hoy ha de pagar/ la sangre que vertiera con el pasado,/y con su muerte, por culpa de otra muerte,/ ha de causar más muertes,/ ¿quién, quién, al escuchar esto, osaría/ decir que vino al mundo exento de desgracias? (Esquilo, 1999: 292-293).

En este regicidio ya aparece la *vanitas* y el *memento mori*. La tragedia es terrible: Agamenón, pese a todos sus triunfos, muere a manos de su propia esposa por haber sacrificado a su hija. El origen de todo se sitúa en el castigo de la diosa Artemisa (Diana para los romanos, como en Nemi), que se siente ofendida porque Agamenón cazó un ciervo en una arboleda sagrada y se jactó de ser un buen cazador. De nuevo la arbitrariedad divina, de nuevo el bosque sagrado y la caza. La *majestad de la muerte* se percibe aquí, aunque la idea de reemplazar al asesinado sólo se cumple por confabulación si tenemos en cuenta que Egisto, amante de Clitemnestra, es el que se convierte en rey. Por si fuera poco, "Según la tradición, el culto de Diana en Nemi fue instituido por Orestes" (Frazer, 1998: 24).

Hay que entender que, en la devoción grecorromana, siquiera en los ritos místicos, los principios morales y el buen obrar no garantizaban ningún tipo de salvación tras la muerte. Así es la arbitrariedad divina. Excepto los héroes deificados, el resto de los mortales daban con su espíritu en el Hades. El templo Telesterion de Eleusis, encomendado a Demeter y Persephone estaba dedicado a este tipo de catarsis en el inframundo.

[...] en la época de su reinado Darío convocó en cierta ocasión a los griegos que tenía con él y les preguntó por qué precio se comerían los cadáveres de sus padres. Ellos contestaron que no lo harían por ningún precio. A continuación convocó a los indios, los llamados calatios (éstos se comen a sus padres) y les preguntó, delante de los griegos, aún presentes allí y que entendían el diálogo por medio de intérpretes, por qué precio quemarían en la pira los cuerpos de sus padres difuntos. Pero los interrogados prorrumpieron en gritos y le dijeron que se callara, para evitar la blasfemia. Esta es, pues, la creencia común, y me parece que Píndaro lleva toda la razón cuando dice que la costumbre es la reina de todo (Herodoto, 1999: 316).

No sólo mortales reyes como Agamenón terminan su vida en trágico asesinato. El dios griego Chronos, Saturno en la mitología romana, devora a sus hijos para eliminar a cualquier pretendiente y seguir reinando. Las representaciones de este filicidio abundan en el arte. Más allá del terrible acto, son imágenes metafóricas del tiempo, Cronos, que devora nuestra existencia, identificando así a Saturno con la *majestad de la muerte*.

Avanzando en el tiempo, podemos identificar una contrapartida a la *majestad de la muerte* en la *Jómsvíkinga Saga* (Saga de los vikingos de Jóm). Antes de fundar la orden de los jomsvikings, Pálma-Tóki y su ahijado Sveinn Haraldsson, hijo ilegítimo del rey Haraldr Gormsson Blátönn, se enfrentaron en batalla a éste último.

[Pálma-Tóki] Colocó una flecha en su arco y la disparó al rey. Por lo que cuentan los sabios, la flecha le hendió al rey en sus cuartos traseros y le salió por la boca, y cayó muerto, como era de esperar. Al ver lo ocurrido, sus hombres quedaron paralizados. Fjölfnir empezó a hablar y dijo que aquel que hubiera planeado y ejecutado esa acción acababa de cometer un horrible crimen "pues es una enorme vergüenza morir de esta manera" (Díaz Vera y Manrique Antón, 2022: 107).

Así es cómo Sveinn se convirtió en rey. Sin embargo, incluso a pesar de que Harald no

reconoció nunca a su hijo y habían terminado siendo enemigos, Sveinn debía honrar a su padre: “Llegó el momento en el que Sveinn no podía considerarse un buen rey si no celebraba el funeral de su padre antes de la tercera noche del siguiente invierno, y por ello el rey no quería seguir retrasándolo” (Díaz Vera y Manrique Antón, 2022: 112).

Esto condujo al desencuentro entre Sveinn y Pálma-Tóki, al descubrir el rey que la flecha regicida pertenecía a su padrino mientras celebraban el funeral por todo lo alto. Sorprende no sólo que se honre la memoria del enemigo y el padre ausente, más aún habiendo muerto sin honor según sus ideales, sino que llegue hasta el extremo de enemistarse con aquel que ha sido aliado y tutor.

Incluso en uno de los juegos de mesa más famosos, el ajedrez [heredero del juego indio *chaturanga*] (los cuatro elefantes en sánscrito); de hecho además, el alfil الفيل, palabra sólo utilizada en idioma español (ni siquiera en los idiomas de oriente medio, donde esta pieza se llama en la actualidad اقسف *usquf*: obispo como en francés o en inglés), quiere decir elefante en árabe y proviene del griego ἐλέφας, que Alejandro habría traído de sus campañas en el Hindostán] e introducido a los reinos y condados hispano-cristianos sobre los siglos X u XI a través del Califato de Córdoba y analizado por Alfonso X el Sabio (1221-1284) en su *Libro de los juegos* (Vázquez Campos, 2010: 297), podamos columbrar *la majestad de la muerte*: el regicidio del jaque mate [la expresión “jaque-mate”, que deriva del persa *shah*: “rey” y el árabe *mat*: “el rey está muerto” (Burckhardt, 1969: 1)], la dualidad opuesta de las piezas blancas y negras, el peso de la realeza en la amenaza del jaque e incluso la transmutación en la coronación del peón al alcanzar la octava casilla, en la línea del contrario. Nada extraño teniendo en cuenta lo profuso de la simbología que se atribuye al ajedrez: numerología, zodiaco, cosmología, mandalas, determinismo, etc.

2.2. El buen morir y las postrimerías barrocas

A pesar del tenebrismo barroco y la reiteración de los martirologios en los discursos religiosos, la idea imperante en el Barroco correspondía al “buen morir”. La muerte se consideraba un estadio más de la vida, y órdenes religiosas como la Compañía de Jesús se preocupaban de desdramatizar la muerte a la hora de acompañar y ayudar al que va a morir. La muerte se tornaría entonces en una suerte de reposo, una continuación más allá de la vida en el Paraíso. Pero para ello los devotos debían aprender a “buen morir”, es decir, debían expiar sus pecados, cumplir sus débitos morales y mentalizarse ante la muerte. Les sería requerido prepararse para los *novísimos* de las postrimerías: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria, donde el alma era juzgada por Dios como una antesala del Juicio Final, y se determinaba si era castigada a perpetuidad en el Infierno, cumplía pena en el Purgatorio o se premiaba con el Paraíso. La muerte se convertía entonces en la recompensa de una vida ejemplar. Según el jesuita Francisco de Arana, “Clausurar una buena vida y comenzar una bienaventurada eternidad, está en el arbitrio del hombre y cae debajo de su elección. El medio más oportuno que conduce a esta elección es la preparación anticipada de la muerte” (Arana, 1736: libro primero, 325).

En la bibliografía de los jesuitas abundan libros dedicados a este tema. Tanto en la obra capital de los Ejercicios Espirituales como en el famoso capítulo décimo de las Meditaciones Espirituales, llamado *De lo que sucede al cuerpo después de la muerte y la sepultura*, se invita al ejercitante a imaginar el momento del propio fallecimiento (Burrieza Sánchez, 2009: 515).

La muerte ejemplar resultaba incluso bella. La muerte de los santos se describe como serena, con el rostro y el cuerpo incluso más bellos que en vida. La belleza de la muerte se

expresaba por lo tanto según la rectitud, moralidad y austeridad en vida del fallecido. Una muerte desdramatizada, que contrasta con la representación de la *vanitas*, la muerte terrible y agitada de aquel que se ha colmado de riquezas, placeres y títulos, todos perdidos, y al que le espera un juicio severo. Las descripciones de la podredumbre de los cadáveres de los condenados son la otra cara de la incorrupción de la santidad. La *majestad de la muerte* en el barroco es una advertencia a todos los que acumulan poder en vida.

[...]pues sabemos, que ninguno es ejemplo de la ley del morir, ni los supremos Monarchas, ni los mayores Santos. Y lo que es más, ni Jesu Christo, Rey de Reyes, y Santo de los Santos, ni su Beatísima Madre quisieron eximirse de morir y gozar el privilegio de inmortales. (Arana, 1736: libro segundo, 9).

In Ictu Oculi y Finis Gloriæ Mundi, el díptico de las Postrimerías de Juan de Valdés Leal (1622-1690), se encuentra en el sotocoro de la iglesia hospitalaria de la Caridad en Sevilla. El primero de los óleos, “En un abrir y cerrar de ojos”, representa la Muerte con una *vanitas* y diferentes elementos iconográficos, como el ataúd, la guadaña o el globo terráqueo.

A la muerte se la ha dotado de una iconografía de formas más o menos trágicas: la más extendida, el esqueleto portando una guadaña que siega las vidas, frecuentemente vestido con una andrajosa túnica con capucha, amazona de un veloz corcel negro... es la imagen apocalíptica, dulcificada en ejemplos muy concretos, como cuando viene a liberarnos del sufrimiento amoroso o nos lleva a un más allá definitivo y mejor...(Martínez Silvente, 2013).

Curiosamente, esta imagen, en su versión escultórica, sigue procesionando en Sevilla en la comitiva del Santo Entierro bajo el lema solemne “*Mors Mortem Superavit*”. En la otra obra, *Finis Gloriæ Mundi*, o “Fin de las glorias terrenales”, Valdés Leal:

Muestra a tres cadáveres, uno en la penumbra, sólo huesos, y dos en primer plano, en sendos ataúdes y con sus respectivas mortajas. En lugar destacado, el cuerpo de un obispo en claro proceso de descomposición, recorrido por los insectos que testimonian el deterioro. En cambio, podría reconocerse la identidad del caballero de la Orden de Calatrava cuyo rostro aún se mantiene indemne (Quiles García, 2006: 357).

Sobre los tres cadáveres, encontramos una balanza sujeta por una divina mano que surge del cielo, donde:

Los platillos están marcados en la parte inferior. El de la izquierda firma: NI MÁS, y el de la derecha: NI MENOS. Cada uno contiene elementos simbólicos: el primero la vida disoluta, ejemplificada en imágenes como: el perro, el pavo real, la cabra, serpiente, rana, cerdo y un corazón con púas, aprisionado, figuras de los pecados capitales; el segundo, la senda de la virtud, representada en los panes, la estrella, el corazón, los libros, la piedad (otro corazón con espinas, el de la pasión de Cristo, con las siglas JHS) (Firmiano, 2019).

En ambas obras de Valdés Leal podríamos encontrar de nuevo referencias a los atributos de la *majestad de la muerte*, así como relaciones con otros iconos y mitos ya vistos. El peso de reinar en la representación del obispo y el caballero de Calatrava; la dualidad terrible en el juicio, con similitudes al rito egipcio: Anubis se transmuta en la *vanitas* o la Muerte como psicopompos que se mantiene a la espera para guiarnos; la balanza del juicio de Osiris que llega a las postrimerías como la balanza de las virtudes, convirtiéndose en una representación del juicio de los pecados.

En ambas obras aparecen tocados que simbolizan el poder: en *In Ictu Oculi* son dos coronas, en *Finis Gloriæ Mundi* el solideo sobre la calavera del obispo. La *calavera coro-*



Fig. 4. Osario en la Iglesia de San Bernardino alle Ossa, Milán. (Andrea Biffi y Carlo Giuseppe Merlo, 1750-1776). Fuente: fotografía de Gutierrez-Villarrubia, 2017.

nada es uno de los símbolos clave de la *vanitas*. Dejando a un lado la irrevocabilidad de la muerte y la futilidad de los logros humanos, este símbolo también nos puede recordar a la Pasión de Cristo: “La corona de espinas lacera la frente de Cristo en la cruz, haciendo burla de su “reinado” terrenal, pero elevando también su sufrimiento a la majestad espiritual” (Ronnberg y Martin, 2011: 540). Es decir, “*Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*”.

Precisamente Jesús sería crucificado en el Gólgota o monte Calvario (lugar de la calavera). No extraña por tanto la profusión de osarios en el Barroco, como la *Capela dos ossos* en Évora, *San Bernardino alle Ossa* en Milán, la *Basílica de San Francisco de Lima*, la *Kaplica Czaszek* en Kudowa Kłodzko (Polonia) o *Les Catacombes* en París; que componen los huesos y calaveras con afán decorativo. También la mencionada *KapuzinerGruft* en Wien y sus inquietantes sarcófagos con calaveras coronadas de los Habsburgo. Si realizamos la asociación unívoca de calavera con la muerte y la corona con la majestad, se comprueba la pervivencia de la *majestad de la muerte*.

2.3. Más allá de la muerte en lo sublime romántico

Como ya hemos visto, en la idea de muerte se conjuga lo sagrado. Pero lo sagrado es equívoco y equívoco. Lo profano y lo hierofano son un binomio heurístico. Lo celestial y lo terrenal, lo racional y lo incomprensible, lo físico y lo metafísico mantienen una frontera muy difusa, dos rostros diferentes y paradójicos para una misma realidad entendida a través de un pensamiento mágico. Lo sagrado supone reconocer lo divino, lo singular, lo rarificado cuanto más lejos esté del alcance y comprensión del ser humano, como afirma el *dictum* del historiador griego Tucídides (c.460a.C.-c.396a.C.): “τὰ γὰρ διὰ πλείστον πάντες ἴσμεν θαυμάζόμενα καὶ τὰ πείραν ἤκιστα τῆς δόξης δόντα” (Pues es sabido por todos, que lo más lejano resulta portentoso, así como aquello de lo que menos pruebas existen) (Tucídides, 1994: 499). O bien en la novela del japonés Mishima Yukio (1925-1970) *Nieve de Primavera*:

Todo lo sagrado tiene la sustancia de los sueños y los recuerdos, y así experimentamos el milagro de lo que está separado de nosotros por el tiempo o la distancia se haga repentinamente tangible. Los sueños, los recuerdos, lo sagrado, todo es semejante en cuanto está más allá de nuestro alcance [...] Una vez que nos separamos de lo que podemos tocar, ese objeto se santifica: adquiere la belleza de lo inalcanzable, la cualidad de lo milagroso (Mishima, 2010: 66).

La representación de lo profano no debiera suponer más que la *imitatio*, la representación por sí misma o mediante un calco del original. Como la idea de Leon Battista Alberti (1404-1472) de que el cuadro es “una ventana abierta desde la cual se puede observar la historia” (Alberti, 1998: 67). Pero lo sagrado no es perceptible, por lo que el ser humano recurre a otras formas de representación. La muerte, o, mejor dicho, lo que hay tras la muerte, se debe representar mediante símbolos. Los filósofos estéticos románticos identifican que lo sagrado (en este caso la muerte y tras la muerte) se objetualiza en lo sublime (en química el precipitado de un sólido en vapor). Tras el tratado de la Antigüedad *Περὶ ὕψους* (De lo sublime) atribuido a Pseudo-Longino en sus copias medievales y renacentistas, lo sublime resurge en el Barroco y es abordado por los empiristas británicos y los idealistas alemanes del siglo XVIII hasta convertirse en ideal estético por antonomasia del romanticismo.

Al respecto, el empirista británico Joseph Addison (1672-1719) señala que existen tres cualidades estéticas: la grandeza (lo sublime), lo singular (novedad) y lo bello: “Primero consideraré aquellos Placeres de la Imaginación, que surgen de la Vista e Inspección reales de los Objetos externos; y estos, creo, todos proceden de la Vista de lo que es *Grande, Infrecuente o Hermoso*” (Addison y Steele, 1950: 279).

Si existen dos tipos de gusto, el gusto por lo bello y el gusto por lo sublime, lo sagrado, lo sobrenatural, lo milagroso se alberga en aquello que percibimos como sublime. Este placer estético por lo bello o por lo sublime es concebido como excluyente por el irlandés Edmund Burke (1729-1797): “Es mi designio considerar la belleza como distinta de lo sublime” (Burke, 1909: 93):

Al cerrar esta visión general de la belleza, ocurre naturalmente que debemos compararla con lo sublime; y en esta comparación aparece un notable contraste. Porque los objetos sublimes son vastos en sus dimensiones, los hermosos comparativamente pequeños: la belleza debe ser suave y pulida; los grandes, rudos y negligentes; la belleza debe evitar la línea recta, pero desviarse de ella insensiblemente; lo grande en muchos casos ama la línea recta, y cuando se desvía, a menudo se desvía fuertemente: la belleza no debe ser oscura; lo grande debe ser oscuro y sombrío: la belleza debe ser ligera y delicada; lo grande debe ser sólido, e incluso macizo. Son, en efecto, ideas de naturaleza muy diferente, estando una fundada en el dolor, la otra en el placer; y por mucho que después se aparten de la naturaleza directa de sus causas, estas causas conservan, sin embargo, una distinción eterna entre ellas, una distinción que nunca olvidará cualquiera que se ocupe de afectar las pasiones. (Burke, 1909: 135-136).

Lo sublime nos acerca por tanto al éxtasis.

Continuando el debate cronológicamente pero moviéndonos al idealismo alemán, comprobamos que lo sublime sigue presente. En palabras de Immanuel Kant (1724-1804):

Lo bello y lo sublime convienen en que ambos agradan por sí mismos[...] Pero entre uno y otro existen diferencias considerables. Lo bello de la naturaleza corresponde a la forma del objeto, la cual consiste en la limitación; lo sublime, por el contrario, debe buscarse en un objeto sin forma, en tanto que se represente en este objeto o con ocasión del mismo la *ilimitación*, concibiendo además en esta la totalidad. De donde se sigue que nosotros miramos lo bello como la manifestación de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la manifestación de un concepto indeterminado de la razón (Kant, 1876: 76).

Y siguiendo con otro de los grandes cartesianos, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831): “De semejante arte se puede decir que es sublime, pero no tiene nada que ver con la belleza [...] y lo que caracteriza a lo sublime es el esfuerzo de expresar lo infinito” (Hegel, 1985: 132-143).

Terminemos por postular entonces que lo sublime, aquello que es inabarcable o incomprendible, se conjuga como símbolo, es decir, como un elemento que es concepto y realidad objetual simultáneamente, para poder ser aprehendido. ¿Cuáles son las representaciones del símbolo de la *majestad de la muerte* en el romanticismo?

El cuadro de John Martin (1789-1854) titulado *Belshazzar's Feast* podría considerarse un ejemplo romántico de la *majestad de la muerte*. Representa la historia bíblica (Biblia de Jerusalén 2009, Daniel 5) del rey babilonio Belsasar (en realidad, príncipe heredero, el verdadero rey era Nabonido, que se había retirado al oasis de Taima) quien profanó los vasos sagrados que habían saqueado del templo de Jerusalem usándolos para escanciar vino en su banquete, lo cual era a todas luces una abominación. En ese momento apareció una mano divina o fantasmal que escribió un mensaje sobre una pared encalada en hebreo. Sólo el esclavo israelita Daniel pudo descifrar la maldición que auguraba el fin del reino y la muerte de Belsasar, que en realidad murió cuando Ciro II el Grande conquistó Babilonia.

La historia contiene los ingredientes necesarios para la *majestad de la muerte*: la tragedia sublime, con maldición divina incluida; la majestad de Belsasar antepuesta a la elección divina del profeta Daniel (Daniel significa, de hecho, Juicio de Dios), el peso de reinar y la muerte terrible profetizada del monarca.

John Martin no es el único autor en dar su versión de la leyenda. Existe, entre otros óleos, una versión anterior de Rembrandt (1606-1669) que representa la escena en la que aparecen las palabras divinas *mene, mene, tekel, upharsin* en el mismo aire, escritas en hebreo, pero en columnas, creando un galimatías que sólo podría resolver Daniel. Ya en 1632 el dramaturgo y sacerdote del siglo de oro Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) presentó un auto sacramental al respecto, *La cena del rey Baltasar*. En su barroquismo, incluye en el elenco las personificaciones de la Muerte, la Idolatría y la Vanidad:

IDOLATRÍA: Baltasar de Babilonia,/ Que á las lisonjas del sueño,/ sepulcro tú de ti mismo,/ Mueres vivo y vives muerto...

VANIDAD: Baltasar de Babilonia/ Que en el verde monumento/ De la primavera, eres/ Un racional esqueleto...(Calderón de la Barca, 2013).

Tras estas digresiones barrocas, y continuando con el tratamiento romántico de la *majestad de la muerte*, el propio Frazer identifica la rama dorada de su libro homónimo, que es a su vez la rama dorada del árbol sagrado de Nemi, con la del cuadro del pintor inglés J.M.W. Turner (1775-1851) llamado también *The Golden Bough*: "Según la opinión general de los antiguos, la rama fatal era aquella rama dorada que Eneas, aconsejado por la Sibila, arrancó antes de intentar la peligrosa jornada a la Mansión de los Muertos" (Frazer, 1998: 25). Este cuadro de la katabasis se supone una secuela de otro titulado *The Bay of Bale*. En palabras de Ruskin:

El lector en general puede alegrarse al recordar que la Sibila de Cumas, Deifobe, siendo en su juventud amada por Apolo, y habiendo prometido el dios que le concedería todo lo que pidiera, ella, tomando un puñado de tierra, pidió poder vivir tantos años como granos de arena había en su mano. Ella obtuvo su petición, y Apolo le habría dado también la juventud perpetua a cambio de su amor; pero ella lo rechazó, y se consumió en las edades largas; reconocida al final sólo por su voz [lo que la identifica con Calciopé]. Con razón nos vemos inducidos a pensar en ella aquí, como el tipo de belleza arruinada de Italia; presintiendo, hace tanto tiempo, sus bajos murmullos de melancólica profecía, con todas las voces inmutables de sus dulces olas y ecos montañoses. La fábula parece haber causado una fuerte impresión en la mente de Turner, sien-



Fig. 5. Turner. *The Golden Bough* (Turner, 1834). Fuente: fotografía de Didier Descouens, bajo licencia Creative Commons BY-SA 4.0, 2022.

do el cuadro “The Golden Bough” una secuela de ésta; mostrando el lago de Avernus, y Deifobe, ahora con la rama dorada, la guía de Eneas a las sombras (Ruskin, 1857: 39-40).

2.4. Tras la muerte del arte: postrimerías en el arte contemporáneo

Artistas contemporáneos como Doris Salcedo (1958-) o Felix Gonzalez-Torres (1957-1996) entre otros, tratan la muerte desde un plano distinto, desde una especie de “elegía fúnebre” o recuerdo materializado.

La obra de Felix Gonzalez-Torres aborda la muerte a través del amor, la coexistencia y la pérdida del ser querido, en su caso, su pareja Ross Laycock, fallecido por causa del VIH en 1991. En este sentido podemos recordar un fragmento de *El guardián entre el centeno*: “No sé por qué hay que dejar de querer a una persona sólo porque se ha muerto. Sobre todo, si era cien veces mejor que los que siguen viviendo” (Salinger, 1997: 184).

Gonzales-Torres no olvida a su ser querido, sino que lleva su recuerdo a su producción artística. Su obra se convierte en una oda al amor tras la pérdida, una transmutación creativa desde el amor. Ese sentimiento, el amor transmutado, no pierde en absoluto la intensidad o vigencia del amor entre ambos cuando Ross Laycock seguía con vida. Esa transmutación en el arte tampoco es necesaria para la justificación de tal amor, sino que es utilizado como una forma de expresión para compartirlo, de manera empática, con el espectador.

En “Untitled” (Perfect Lovers), 1987-1990, Gonzalez-Torres nos hace ser conscientes del tiempo. Al igual que Saturno devorando a sus hijos, nos obliga a pensar en la temporalidad de la vida y en el acecho de la muerte. Y lo hace a través de un instrumento que podríamos considerar contemporáneo, aunque se haya creado en la temprana Edad Moderna. Si lo comparamos con las Postrimerías de la tradición católica en representaciones barrocas como la de Valdés Leal, que se valen de calaveras, monedas, relojes de arena o balanzas para representar los estados de la muerte y los conceptos de *vanitas* y *memento mori*, Gonzalez-Torres recurre a un símbolo nuevo que es evolución del de arena: el reloj de manecillas, para constatar la muerte y a la vez demostrar el amor que pervive. Como amor, podríamos aventurar que los dos relojes lo simbolizan independientemente de su sincronía: cuando marchan asincrónicos el amor no se pierde, el vínculo no desaparece, se altera. Una representación de la pareja y de la soledad:

El sentimiento de soledad no está nunca representado por el “1”, sino por la ausencia del “2”. Su obra marca un momento importante en la representación de la pareja, una figura clásica

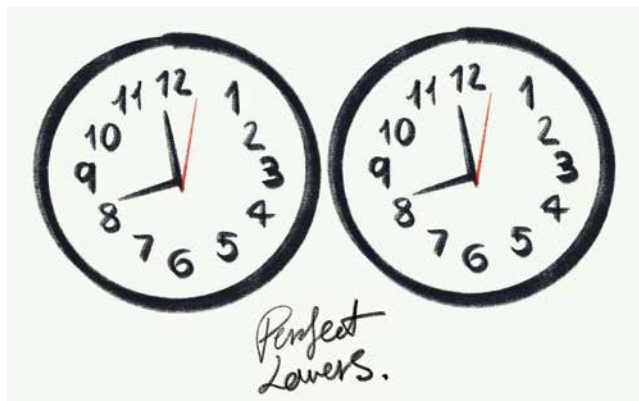


Fig. 6. Ilustración de «Untiled» (Perfect Lovers), 1987-1990. Fuente: ilustración de Celia S. Morgado, 2022.

en la historia del arte: ya no se trata de la suma de dos realidades fatalmente heterogéneas [...]. La pareja de Gonzalez-Torres se caracteriza [...] por ser una unidad doble y calma (Bourriaud, 2008 :61).

Además del trasfondo social y político relativo a la homosexualidad, el VIH o la migración, el logro de esta obra radica también en convertir un objeto contemporáneo fagocitado por el capitalismo, que nos obliga a trabajar, que nos recuerda que el tiempo es un recurso que siempre vamos perdiendo, que nos hace ser conscientes de nuestra temporalidad y futilidad, en un objeto que representa el amor, el amor más allá del tiempo, de la muerte y de la coexistencia.

La muerte no existe. Nunca lo hizo, nunca lo hará. Pero hemos dibujado tantas imágenes de él, tantos años, tratando de precisarla, comprenderla, que tenemos que pensar en ella como una entidad, extrañamente viva y codiciosa. Todo lo que es, sin embargo, es un reloj detenido, una pérdida, un final, una oscuridad. Nada (Bradbury, 1983: 40).

El propio Gonzalez-Torres perdería la vida de igual manera que su pareja en 1996. Podríamos pensar en otros ejemplos de la *majestad de la muerte* en la fatalidad del virus de inmunodeficiencia humana de otros artistas contemporáneos: el escritor Reinaldo Arenas (1943-1990), también cubano residente en Nueva York con versos como “Sé que más allá de la muerte/está la muerte” (Arenas, 2001; 93) en su poema *Introducción del símbolo de la fe*; los españoles Costus [Enrique Naya (1953-1989) y Juan José Carrero (1955-1989)] o incluso el propio vocalista de la banda de rock Queen, Freddie Mercury (1946-1991), quien aparecía ataviado con corona y manto en su última gira Magic Tour en 1986.

En la literatura contemporánea la muerte toma un carácter extraño. En la discreta obra del mexicano Juan Rulfo (1917-1986), consistente en *El Llano en llamas*, *Pedro Páramo* y *El gallo de oro*, la muerte es el tema principal. En palabras de Rulfo: “No existen más que tres temas básicos: el amor, la vida y la muerte” (Rulfo 1992, p. 385).

Comala, antaño regida por el cacique Pedro Páramo, se torna un purgatorio de almas errantes “sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del infierno” (Rulfo 1995, p.12). Rulfo toma mucho de su relato de la sorprendente *Tirano Banderas* de Ramón María del Valle Inclán (1866-1936), que por supuesto alude al mismo tema que estamos tratando. Los personajes, incluido el propio narrador al avanzar la historia, están ya muertos y sus

voces se confunden, como los *gossies* y *fessups* de Brian Aldiss en Helliconia. Según Tom Shippey en la introducción de Helliconia Spring:

Los fantasmas de los Helliconians muertos, aún susceptibles de ser visitados (como los fantasmas de Homero) por sus descendientes vivos exigiendo conocimientos o consejos, pero creando un contrapunto de decadencia y olvido al tema del crecimiento y nueva vida en la superficie (Aldiss, 1993).

La crueldad de Pedro Páramo como tiránico cacique podría compararse con el peso de la realeza en la *majestad de la muerte*. Juan Preciado acude a Comala para reclamar lo que es suyo y vengarse de su padre, pero como el inicio de la novela desvela (“Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre, un tal Pedro Páramo”), Preciado no ha abandonado Comala, al igual que el esclavo acude a Nemi a convertirse a vengarse, convertirse en sacerdote y no abandona el templo.

Algo similar ocurre en el último relato del *Dubliners* de James Joyce (1882 -1941), titulado *The Death*, donde los personajes parecen imbuidos en un marasmo, una muerte en vida. “Constantemente se sugiere el término para describir las cualidades y estados de ánimo en que se encuentran los personajes” (Morales Padrón 1999, p.151). La sensación de que ambas obras transcurren en otra vida, más allá de la muerte, se torna en una melancólica postrimería. Los desdichados personajes se recrean en el lamento de su pasado, en la continua espera [como en el *Godot* de Samuel Beckett (1906-1989)] y en el arrepentimiento de sus equivocaciones. Asistimos en la lectura a esos purgatorios literarios que suceden tras la muerte y el juicio de las virtudes. El recelo ante la muerte sigue vivo en la literatura contemporánea:

No te habrá de salvar lo que dejaron/escrito aquellos que tu miedo implora;/no eres los otros y te ves ahora/centro del laberinto que tramaron/tus pasos. No te salva la agonía/de Jesús o de Sócrates ni el fuerte/Siddharta de oro que aceptó la muerte/en un jardín, al declinar el día./Polvo también es la palabra escrita/por tu mano o el verbo pronunciado/por tu boca. No hay lástima en el Hado/y la noche de Dios es infinita./Tu materia es el tiempo, el incesante/tiempo. Eres cada solitario instante (Borges, 1995: 63).

3. CONCLUSIONES

Podríamos afirmar que la *majestad de la muerte* es un símbolo sobrenatural que puede ser rastreado e identificado en las representaciones artísticas de cualquier época y cultura humana, estando constantemente presente a lo largo de la historia de la humanidad.

Se identifica con diversos atributos, como el regicidio, lo sublime-terrible, la dualidad antagónica, el juicio, el peso de la realeza o la transmigración ritual del vergudo en el asesinado. El símbolo, así como sus atributos, se recrean cultura tras cultura aun teniendo en cuenta la heterogeneidad de éstas. Obras tan diversas como las tratadas en las páginas anteriores son referencias de la *majestad de la muerte* que se urden desde diferentes épocas y contextos a fin de expresar la fascinación por lo terrible y el temor a la muerte.

En la Antigüedad, la *majestad de la muerte* se denotaba a través de la arbitrariedad de los dioses en un mundo cuya explicación bebe en gran parte del pensamiento mágico-animista heredado de épocas pretéritas.

En el cristianismo, alcanzando su punto álgido en la Contrarreforma y su expresión artística barroca, el temor a la muerte se apacigua con la fe en una recompensa *post mortem* que depende del buen obrar en vida y la preparación anticipada de la muerte. La *majestad de la muerte* se representa en la *vanitas* recordando que las glorias terrenales

(fama, dinero, poder) no trascienden a la muerte. Valdés Leal, con sus *Postrimerías*, nos enseña la temporalidad, lo efímero, y en definitiva, la majestuosidad de la muerte.

En el romanticismo, la *majestad de la muerte* encaja dentro del gusto estético por lo sublime. La muerte y su simbología se tornan en una experiencia estética y emocional con un deleite distinto al de la belleza.

La contemporaneidad muestra tal noción asociada al tiempo y a la ausencia. Se desnuda de mitos arcaicos, de heroicidades y de la seguridad de la recompensa eterna y se aúna al existencialismo.

Por último, queda pendiente explorar en una segunda etapa la *majestad de la muerte* en culturas no occidentales: en las concepciones sobre el más allá de las civilizaciones originarias de América, en los mitos mortuorios del África subsahariana, en la reencarnación hinduista y budhista del subcontinente indio o en la idea de la caída y el honor en Asia Oriental.

AGRADECIMIENTOS

Gutierrez-Villarrubia y Cabeza Lainez quieren agradecer a Celia S. Morgado por su contribución a este texto cediendo su ilustración (Figura 6) realizada *ad hoc* y su contribución bibliográfica para los apartados 2.1. y 2.2.

BIBLIOGRAFÍA

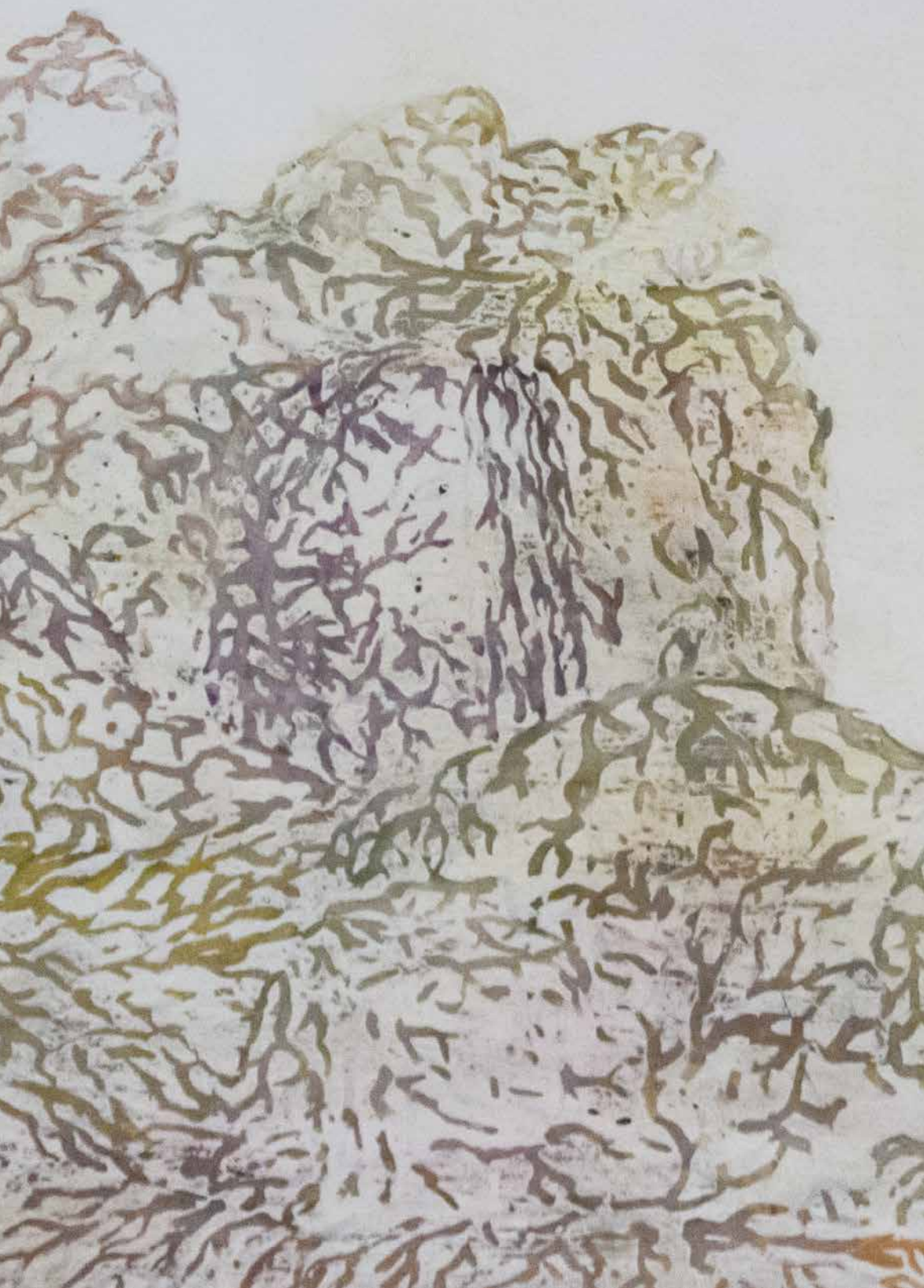
- Addison, Joseph y Steele, Richard (1950 [1711-1712]): *The Spectator*. Vol. 3. London/New York: Everyman's Library.
- Alberti, Leon Battista (1998 [1540]): *Tratado de pintura*. Colección Ensayos, 6. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapotzalco. ISBN 9706543171.
- Aldiss, Brian W. (1993): *Helliconia Spring*. Collector's Ed. Norwalk: Easton Press.
- Arana, Francisco (1736): *Muerte prevenida, cristiana preparación para una buena muerte. Sobre aquellas palabras del Evangelio: "Es vos estote parati, quia, qua hora non putatis, Filius hominis veniet"*. Sevilla: imprenta de Juan Francisco Blàs de Quesada.
- Areinas, Reinaldo (2001): *Inferno (poesía completa)*. Barcelona: Lumen. ISBN 8426428355.
- Armour, Robert A. (2021): *Dioses y mitos del Antiguo Egipto*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN: 9788420683287.
- Baines, John; Lesko, Leonard H, y Silverman, David P. (1991): *Religion in Ancient Egypt. Gods, Myths and Personal Practice*. Byron E. Shafer (ed.). Ithaca, New York/Londres: Cornell University Press. ISBN 0801425506.
- Biblia de Jerusalén (2009).
- Borges, Jorge Luis (1995 [1981]): *La cifra*. Buenos Aires: Emecé editores. ISBN 9500400219.
- Bourriaud, Nicolas (2008 [1998]): *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. ISBN 9789871156566.
- Bradbury, Ray (1983 [1962]): *Something Wicked This Way Comes*. London: Grafton. ISBN 0586043578.
- Bucci-Gluckmann, Christine (1994). *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*. London: Sage Publications. ISBN 0803989768.
- Burckhardt, Titus (2008 [1969]): "The Symbolism of Chess", en Francis Clive-Ross (ed.), *Studies in Comparative Religion*. 1969 Commemorative Annual Edition. Bloomington, Indiana: World Wisdom, 91-95. ISBN 9781933316710.
- Burke, Edmund (1909 [1757]): *On the Sublime and Beautiful*. Vol. XXIV, Part 2. The Har-

- vard Classics. New York: P.F. Collier & Son.
- Burrieza Sánchez, Javier (2009): "Los jesuitas: de las postrimerías a la muerte ejemplar". *Hispania Sacra*, LXI 124, 513-544. ISSN 0018215X.
- Cabeza Lainez, José María y Almodóvar-Melendo, José Manuel (2016): *Fundamentos de Composición y Arquitectura y Medio Ambiente*. Saarbrücken: Editorial Académica Española. ISBN 9783841751706.
- Cabeza Lainez, José María (1997): *El espíritu de la tragedia*. Sevilla: Tripode. ISBN 8460568024.
- Calderón de la Barca, Pedro (2013 [1632]): *La cena del rey Baltasar*. Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez (eds.) Autos sacramentales completos de Calderón, 85. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Edition Reichenberger. ISBN 9783944244174
- Crowley, Aleister (1905): *The Works of Aleister Crowley*. Vol. 1. Des Plaines, Illinois: Yogi Publication Society. ISBN 0911662510.
- Díaz Vera, Javier E. y Manrique Antón, Teodoro (Eds.) (2022 [c. 1275 - 1300]): *Saga de los vikingos de Jóm*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 9788413627526.
- Firmiano, Diego (14 abril 2019): Juan de Valdés, "el pintor de la muerte". iHistoriArte. <https://ihistoriarte.com/arte/juan-de-valdes-el-pintor-de-la-muerte/>
- Gadamer. Hans-Georg (1991 [1977]): *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós Ibérica. ISBN 8475096794.
- Gudmunsen. Chris (1997): *Wittgenstein and Buddhism*. Londres: Palgrave Macmillan. ISBN 9781349031306.
- Hegel. Georg Wilhelm Friedrich (1985): *Introducción a la estética*. Barcelona: Península. ISBN 9788429723304.
- Herodoto (1999 [430 a.C.]): *Historia*. Letras Universales, 274. Madrid: Cátedra. ISBN 8437617111
- Kant, Immanuel (1876 [1790]): "*Crítica del Juicio*" seguida de las observaciones sobre el asentimiento de "*Lo bello y lo sublime*". Madrid: Librería de Iruvreda.
- Martínez Silvente, María Jesús (2014): "Disertaciones sobre la muerte en el arte desde una mirada contemporánea". Tsantsa. Revista de Investigaciones artísticas, 1. ISSN 13908448.
- Mishima. Yukio (2010 [1966]): *Nieve de primavera*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 9788420664446.
- Morales Ladrón, Marisol (1999): "Vida, muerte y parálisis en Pedro Páramo de Juan Rulfo y "The dead" de James Joyce". *Exemplaria*, 3, 145-158.
- Pendered, Mary L. (2005): *John Martin, Painter. His Life and Times*. Whitefish, Montana, Estados Unidos: Kessinger Publishing. ISBN 9781417952243.
- Quiles García, Fernando (2006): "Varias imágenes y un pensamiento sobre los retratos de difuntos", *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo XV, 39, 355-396.
- Ronnberg, Ami y Martin, Kathleen J. (eds.) (2011): *El libro de los símbolos: reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Köln: Taschen. ISBN 9783836525732.
- Rulfo, Juan (2001 [1955]): *Pedro Páramo*. Las 100 mejores novelas en castellano del siglo XX, 22. Barcelona: Bibliotex. ISBN 8481302651.
- Rulfo, Juan (1992): "El desafío de la creación", en Claude Fell (ed.), Juan Rulfo: toda la obra. Colección Archivos, 17. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 383-385. ISBN 9788400071219.
- Ruskin, John(1857): *Notes on The Turner Gallery at Marlborough House*. London: Smith, Elder & Co.

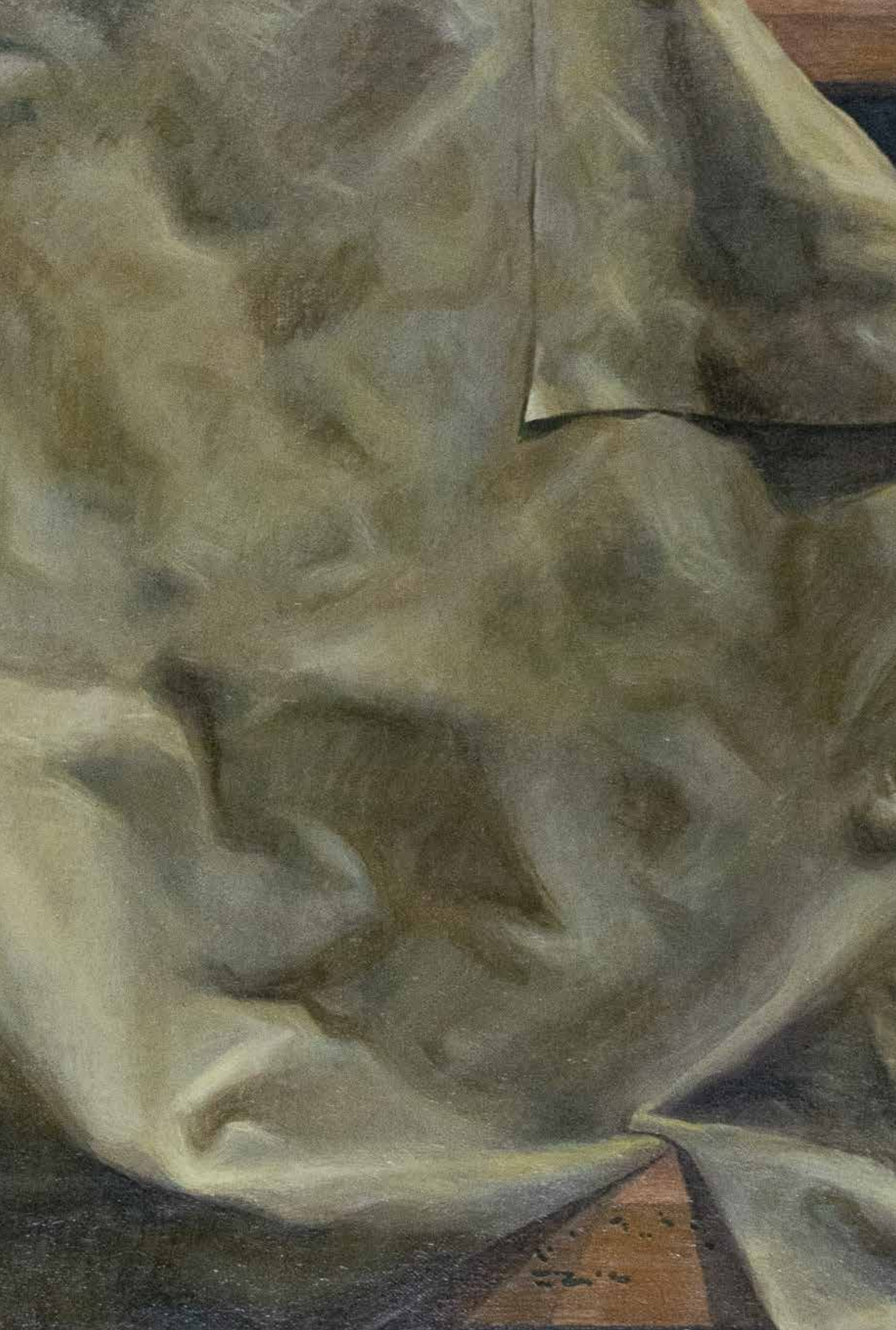
- Salinger, Jerome David (1997 [1951]): *El guardián entre el centeno*. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 8420616893.
- Teeter, Emily (2011): *Religion and Ritual in Ancient Egypt*. New York: Cambridge University Press. ISBN 9780521848558.
- Thompson, Reginald Campbell (1928): *The Epic of Gilgamesh*. Londres: Forgotten Books. ISBN 9781605060347.
- Tucidides (1994 [s. V a.C.]): *Historia de la Guerra del Peloponeso*. Letras Universales, 97. Madrid: Cátedra. ISBN 843760768X.
- Vázquez Campos, Braulio (2010): "El Rey en jaque: Alfonso X y el ajedrez", Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes, 7, 293-328.
- Wittgenstein, Ludwig (2018 [1967]): *The Mythology in our Language. Remarks on Frazer's Golden Bough*. Chicago: HAU Books. ISBN 9781912808403.

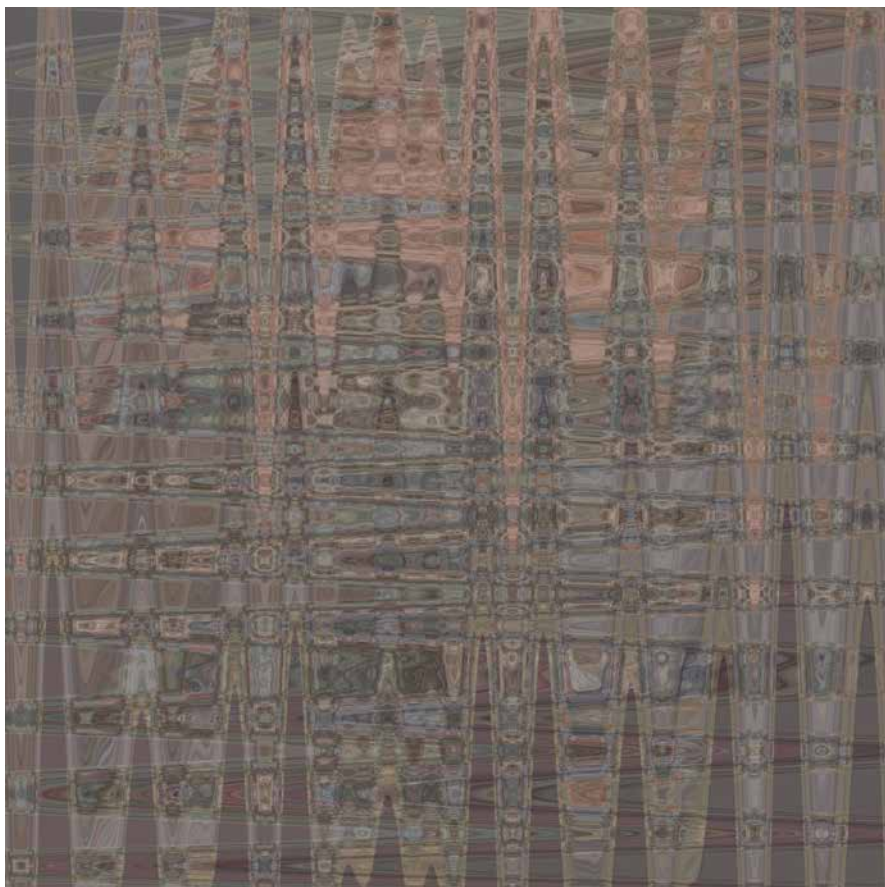
ÍNDICE DE FIGURAS.

- Figura 1: *Sarcófago del cisañe Karla VI en KapuzinerGruft, Wien (1720-1740)*. Fuente: Cabeza Lainez, 2010.
- Figura 2: *Antisphaera* (Ioseth Cabeza Lainez, 2022). ejecución en bronce por Sergio Portella. Fuente: fotografía de Cabeza Lainez.
- Figura 3: *Libro de los muertos de Aanaeru - Cat.1771* (Tebas, Dinastía XXI, 1076 a.C.-944 a.C.). Museo Egizio de Turín. Fotografía de Gutierrez-Villarrubia, 2021.
- Figura 4: *Osario en la Iglesia de San Bernardino alle Ossa*, Milán. (Andrea Biffi y Carlo Giuseppe Merlo, 1750-1776). Fuente: fotografía de Gutierrez-Villarrubia, 2017.
- Figura 5: Turner. *The Golden Bough* (Turner, 1834). Fuente: fotografía de Didier Descouens, bajo licencia Creative Commons BY-SA 4.0, 2022. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/%28Barcelona%29_The_Golden_Bough_-_Joseph_Mallord_William_Turner_-_Tate_Britain.jpg
- Figura 6: *Ilustración de "Untiled" (Perfect Lovers), 1987-1990*. Fuente: ilustración de Celia S. Morgado, 2022.

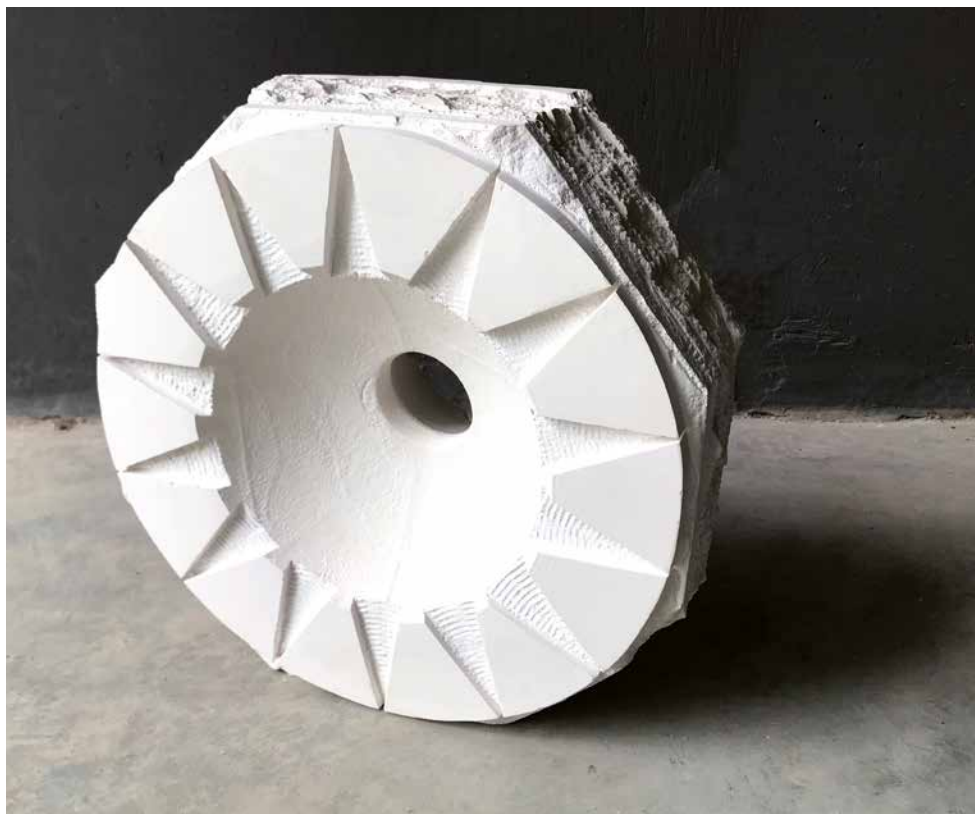


Postrimerías
/ Catálogo
de obras /





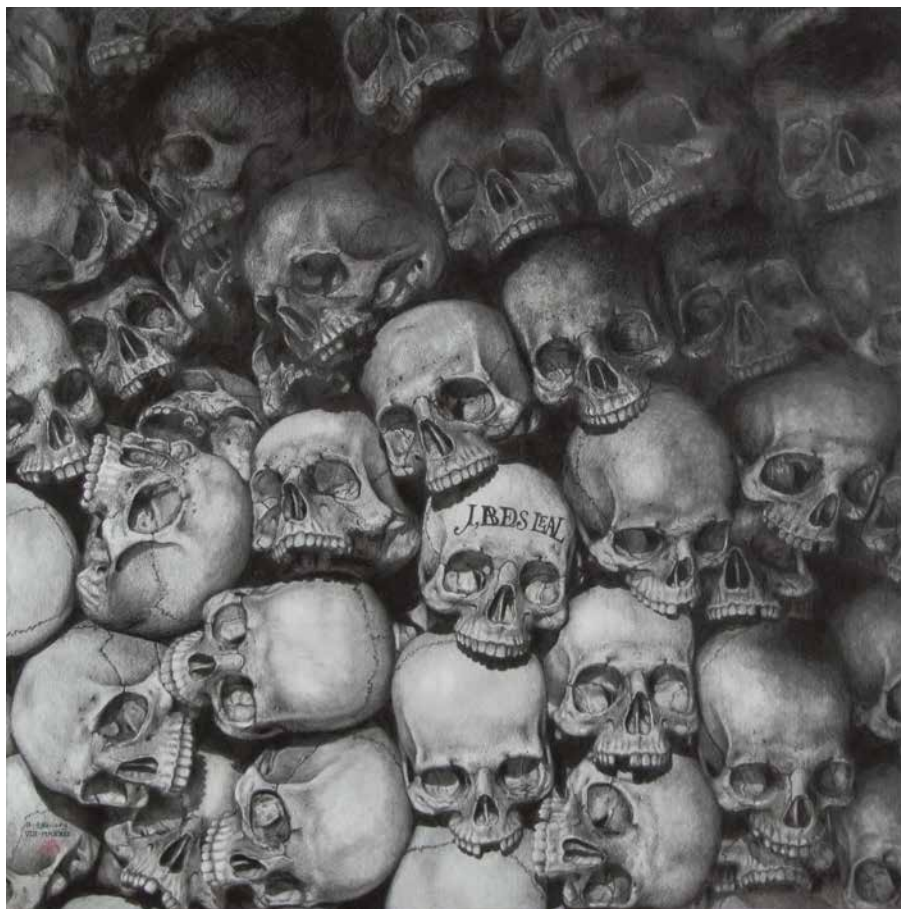
233 | *Expanded Portrait of Forthelov Eofgod*
Fotografías intervenidas digitalmente con técnicas mixtas | 50 x 50 cm
2022



AAaron | *Empíreo*
Yeso cerámico | 32 x 32 x 12 cm
2022



José Antonio Aguilar Galea | *Sin título*
Fotografía digital | 50 x 50 cm
2022



Alfredo Aguilar Gutiérrez | *De rerum ossibus et animi*
Grafito sobre tabla | 50 x 50 cm | Vídeo 1280 x 720 ppp
2022



Lucía Álvarez-Borrajo | *Ora et labora* (Zarataras. Colección otoño-invierno 2022)
Bordado sobre tela | Medidas variables
2022

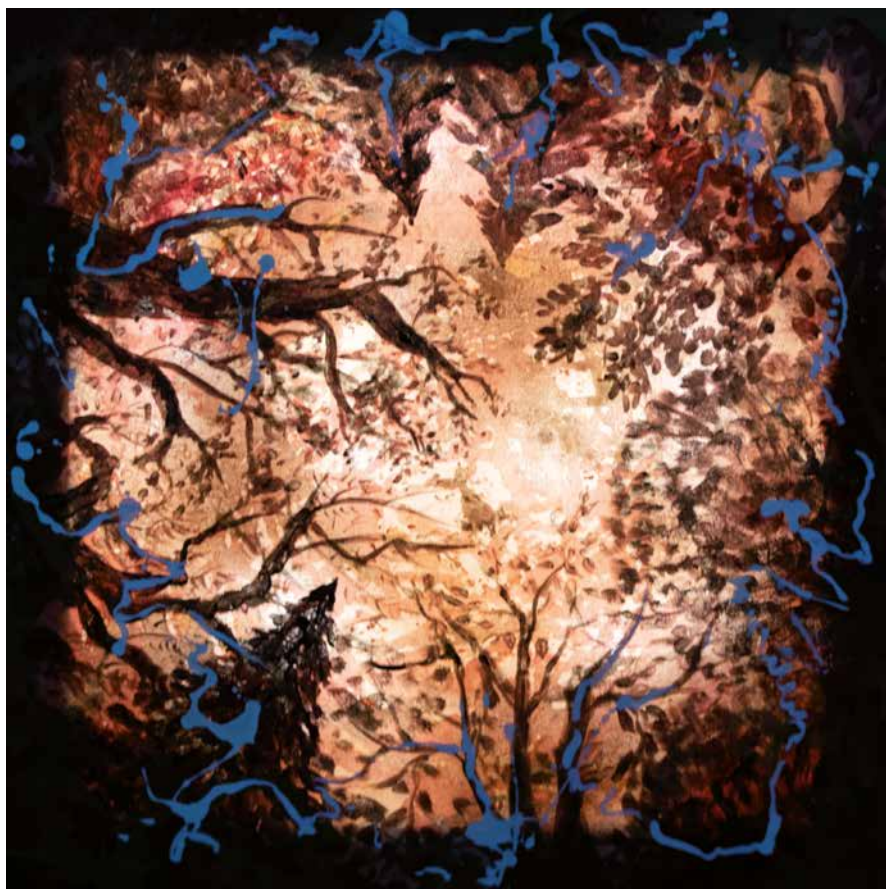


Carmen Andreu Lara | *La mano izquierda de dios*
Temple de huevo sobre papel Guarro de 450 gr | 50 x 50 cm
2022



María Arjonilla Álvarez | *Tiempo presente*

Instalación (sitio específico). Cerámica arqueológica en antigua alacena de muro, correspondiente a la cama nº 16 del antiguo Hospital de la Santa Caridad, hoy Sala de la Virgen | Medidas variables | 2022



Rocío Arregui | *La mirada de las micorrizas*

Acrílico (eco-label) sobre muselina morena y caja de luz | 50 x 50 cm
2022



Raquel Barrionuevo Pérez | *Polvo eres y en polvo te convertirás*
Construcción modular, modelado y vaciado. Resina acrílica y acero | 165 x 50 x 36 cm
2022



Miguel Ángel Bastante Recuerda | S/T
Oleo/acrílico sobre lienzo | 55 x 46 cm
2022



Antonio Bautista Durán | *Vanitas, Carpe Diem*
Pintura, y técnicas gráficas | 55 x 50 cm
2022



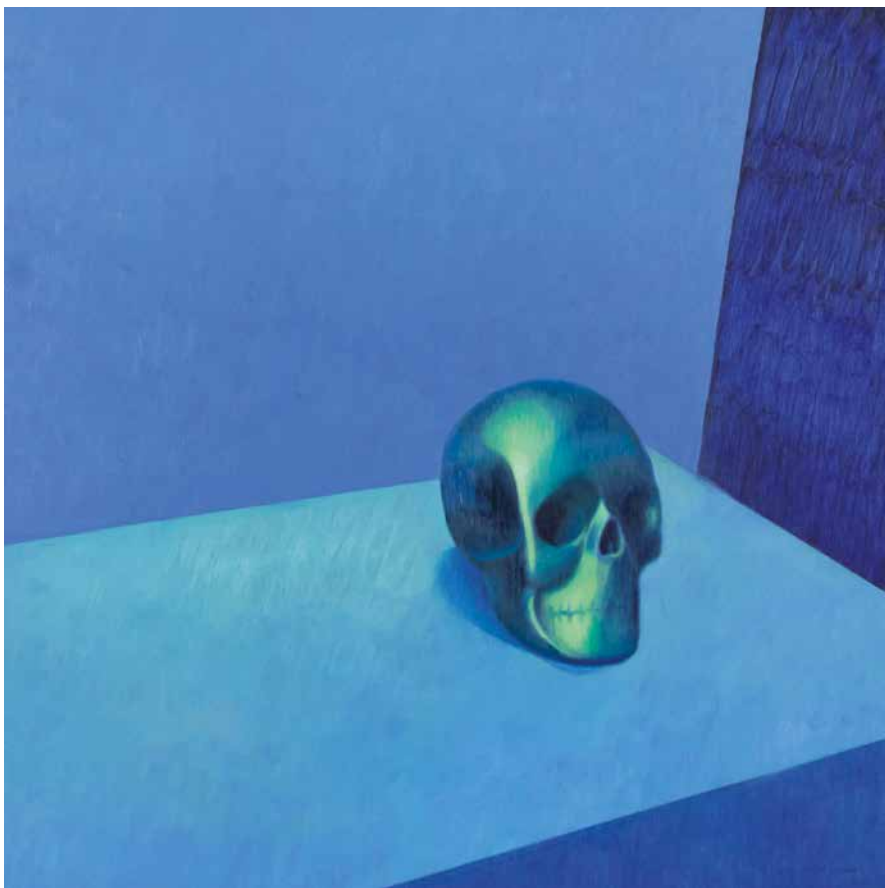
María del Mar Bernal | *Tumba de Catalina Enríquez de Ribera, Virreina*
Frottage sobre lápida. Grafito sobre papel japonés | 55 x 50 cm
2022



Daniel Bilbao Peña | *Postrimería XXI*
Técnica mixta sobre madera | 50 x 50 cm
2022



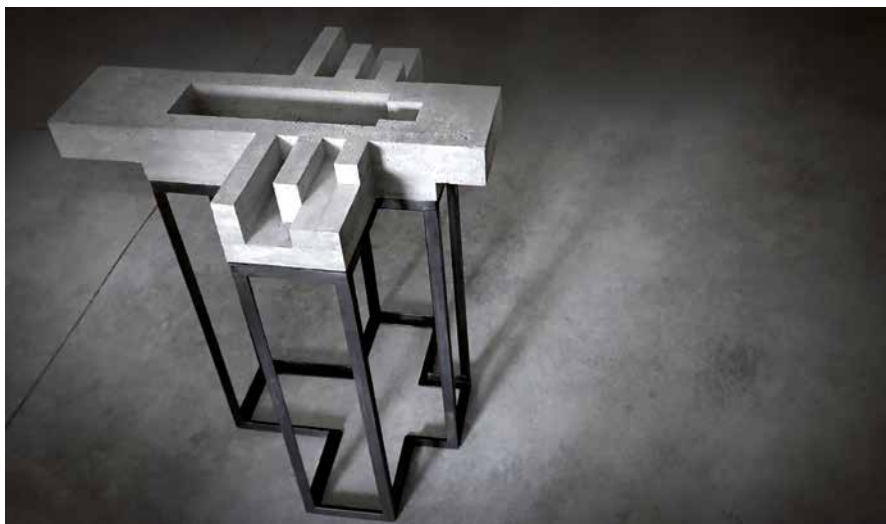
Antonia Blanco Arroyo | *Tránsito*
Fotografía digital sobre papel Museum rag acuarelle mate, 310 gr | 50 x 50 cm | N^o edición: 1/10
2022



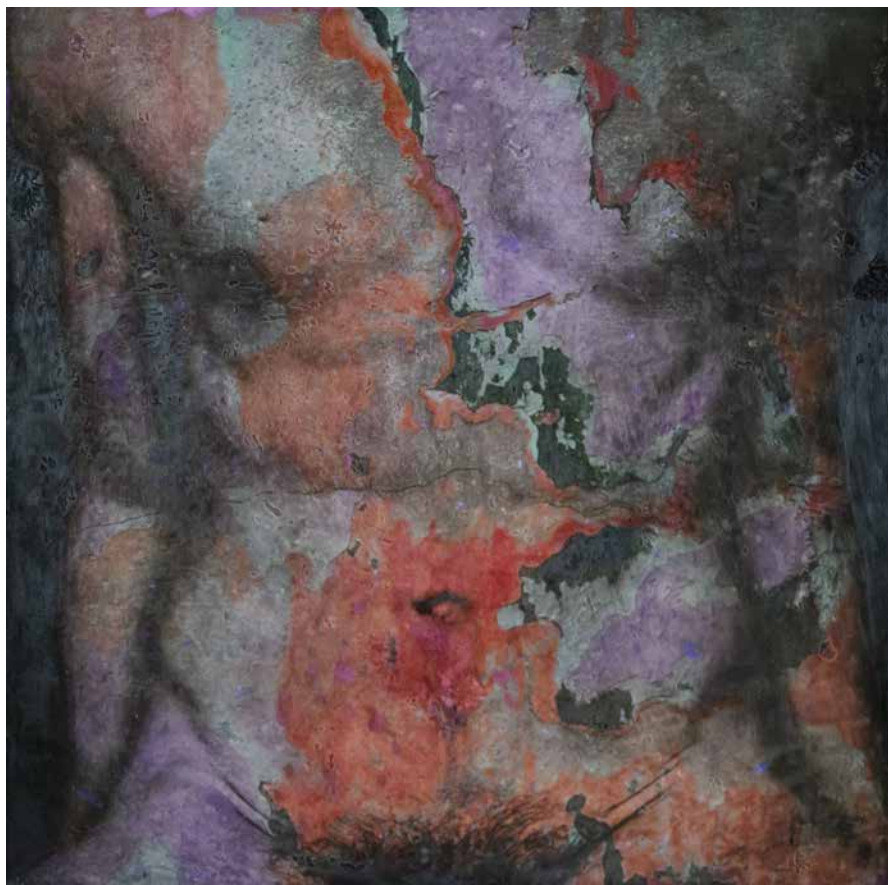
Diego Blázquez Pacheco | *Calaca Vanitas*
Óleo sobre tabla | 50 x 50 cm
2022



Elena Vázquez-Jiménez y Javier Bueno-Vargas | *Dimitto Liber (Libro El Libro)*
Instalación. Dibujos y objetos | Medidas variables
2022



Enrique Caetano | *Hierofante*
Hormigón armado y acero pavonado | 86 x 80 x 60 cm
2022



Manuel Caro | *El purgatorio de Owein*
Técnica mixta sobre madera | 50 x 50 cm
2022



Manuel Castro Cobos | *5 minutitos más...*
Fotografía digital | 50 x 50 cm
2022



Manuel Cid Medrano | *Damnatio Memoriae*

Talla sobre molde de cabeza de alma de cañote de girasol intervenida con tinta de catalpa y pan de oro de 300 g | Medidas variables | 2022



Gema Climent | *Muerte bajo el lecho de rosas*

Fotgrabado (4 planchas de fotopolímero, con fotolitos manuales y fotográficos, gofrado y plantilla) sobre papel Litograph 250 gr | 50 x 50 cm | Edición: 1/1 | 2022



Constantino Gañán Medina | *S/T*
Acero, bronce y velas | 40 x 90 x 120 cm
2022.



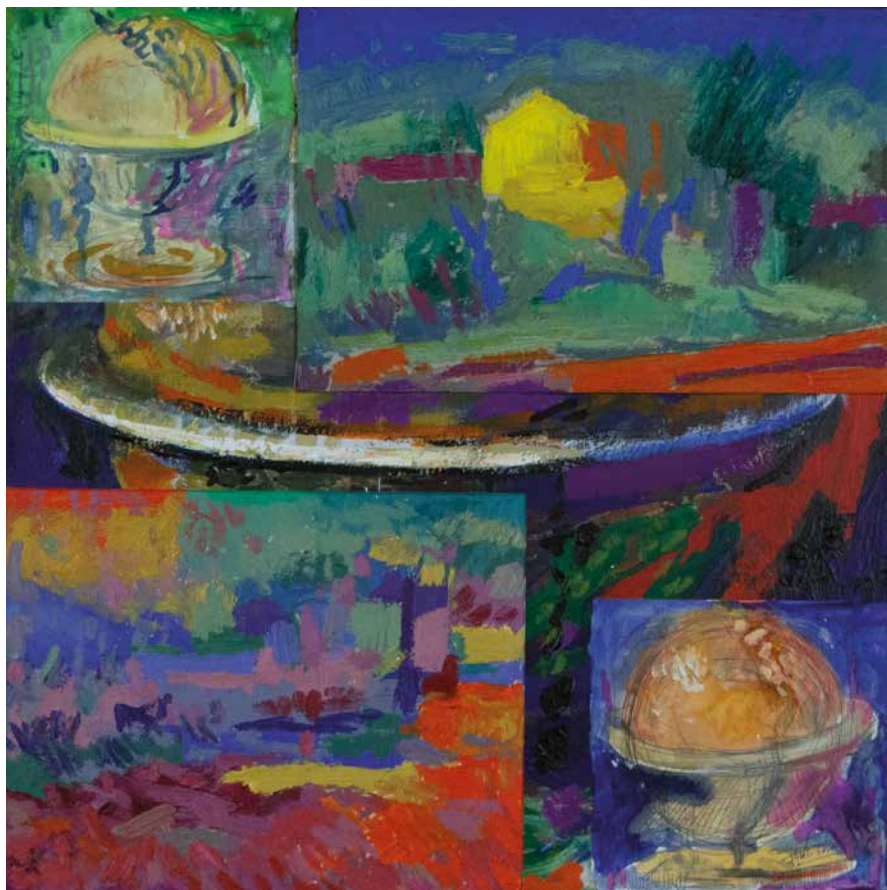
Fernando García-García | *Ars Longa Vita Brevis*
Acrílico, lápiz y óleo sobre tabla | 50 x 50 cm
2022



José García Perera | *Jeroglífico*
Acrílico sobre tela | 50 x 50 cm
2022



Haalimah Gasea Ruiz | Magia Lucis et Umbrae Domestic [Fot. Manutrillo]
Madera, hierro, cristal, luz led, vinilo y cerámica | ø 90 x 77 cm (platos ø 20 cm)
2022



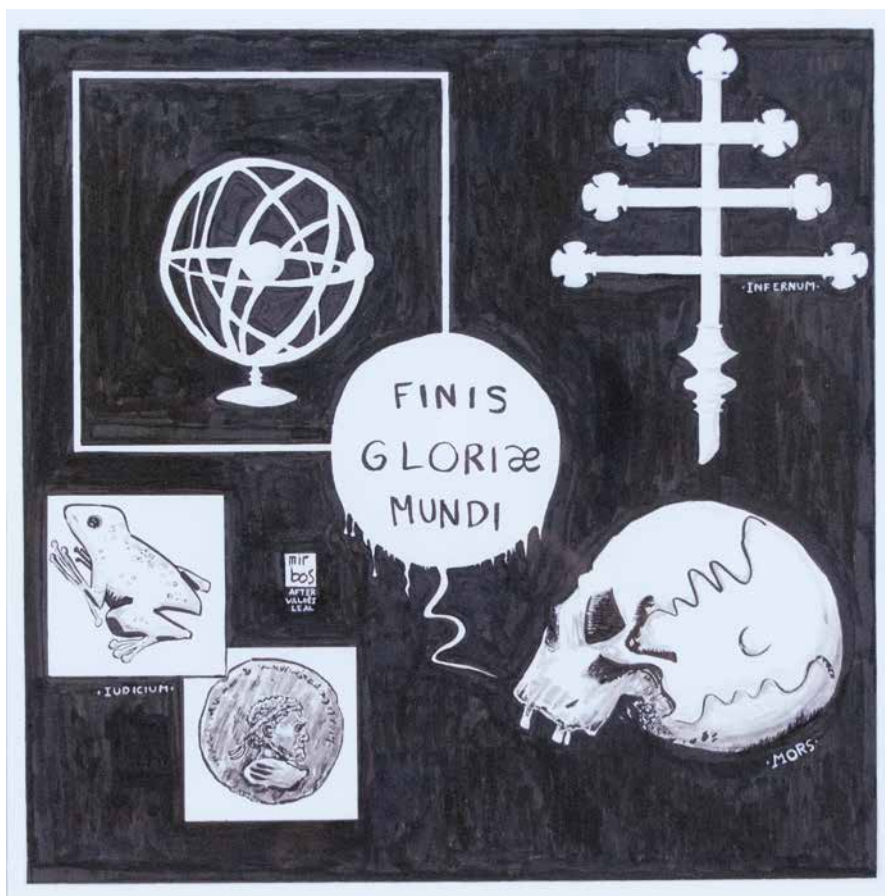
Juan José Gómez de la Torre | *Globo terráqueo*
Técnica mixta sobre madera | 50 x 50 cm
2022



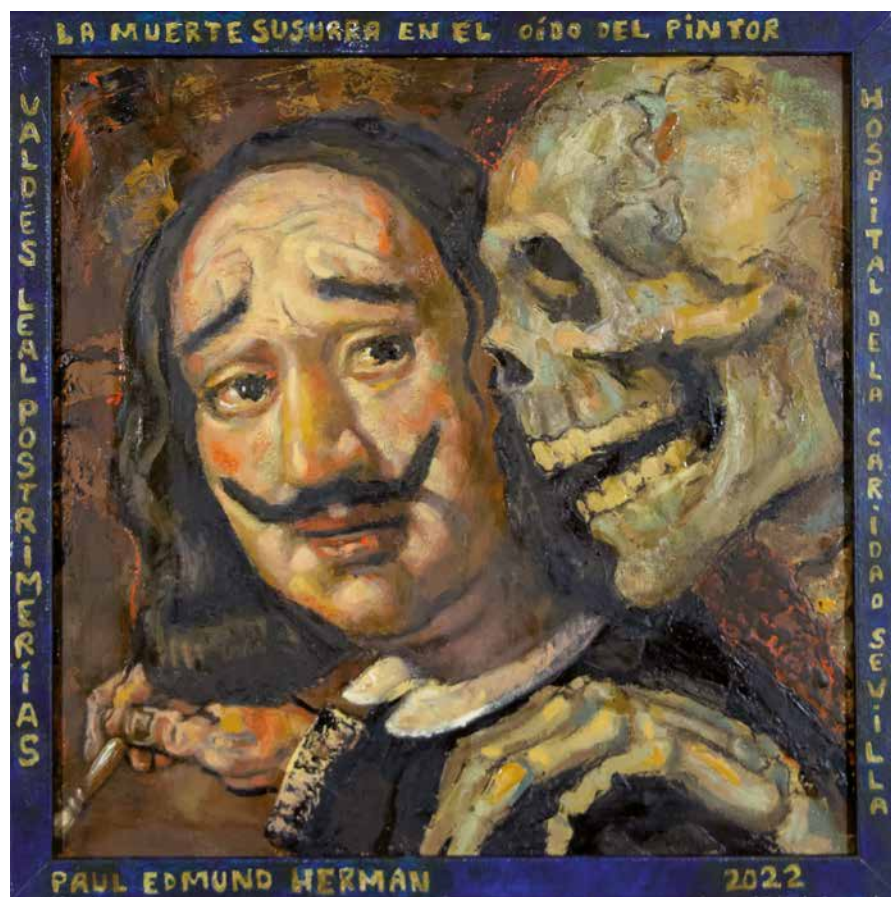
Joaquín González González | *Efímero*
Grafito y temple sobre papel montado en tabla | 50 x 50 cm
2022



M^a Ángeles González Sánchez | *El sacrificio de Isaac*
Grafito sobre papel | 50 x 50 cm
2022



Miguel Gutiérrez Villarrubia | *Finis Gloriæ Mundi (After Valdés Leal)*
Tinta china sobre papel | 50 x 50 cm
2022



Paul Edmund Herman | *La Muerte Susurra en el Oído del Pintor*
Óleo sobre lienzo | 50 x 50 cm
2022



Helena Hernández Acuaviva | *Melting*
Cerámica sobre soporte de cristal | 10 x 35 x 36 cm (soporte 63'5 x 48 cm)
2022



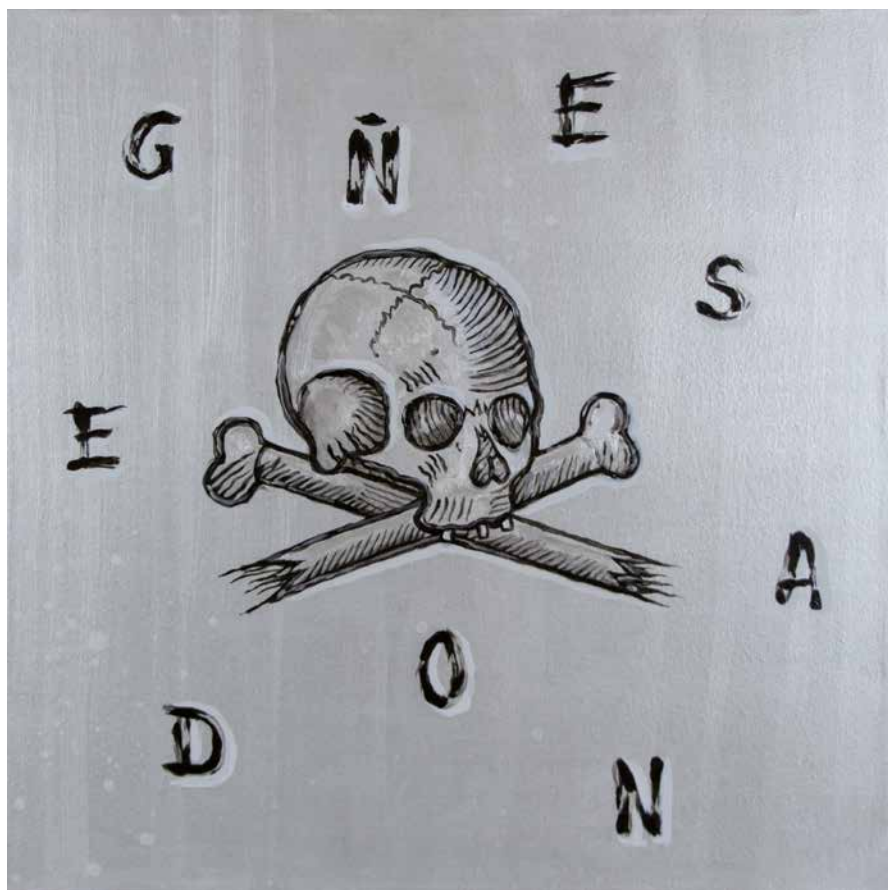
Patricia Hernández Rondán | *Urna Funeraria I*

Técnica mixta | 50 x 50 x 50 cm

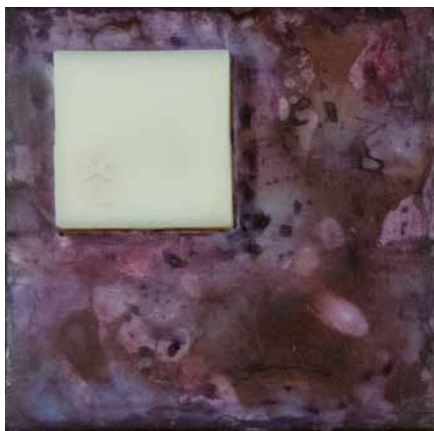
2022



Natalia Herrera Pombero | 20'
Carboncillo sobre tabla | 50 x 50 cm
2022



Susana Ibáñez Macías | *Masaca*
Acrílico sobre lienzo | 50 x 50 cm
2022



Fernando Infante del Rosal | *Cuando el arte muera*
Cera pigmentada de velas sobre madera + Intervención sonora | 50 x 50 x 4 cm + 1'47"
2022



Miguel Ángel Jiménez Mateos | *Finis Gloriarum Mundi*

Modelado en barro y posterior vaciado de poliéster y polvo de mármol | 70 x 54 x 70 cm
2022



Salvador Jiménez-Donaire Martínez | *Sin título (In Ictu Oculi)*
Gesso, pigmentos naturales y punta de oro sobre papel japonés Kozo 70 gr | 50 x 50 cm
2022



Keiko Kawabe | *Jarro*

Bronce (fundición a la arena), cera virgen y peana de acero oxidado | 50 x 30 x 14 cm
2022



Laforêt (Cristina Quintana Laforêt) | *Polvo seré, mas polvo enamorado*
Cianotipia, objetos encontrados y ceniza | 40 x 30 x 30 cm
2022



Paco Lara-Barranco | *4 MAY. 1622 – 15 OCT. 1690*
Óleo y pan de oro sobre tabla | 50 x 50 x 5 cm
Junio-septiembre, 2022



Félix López de Silva | *Postrimería* 2022 ½

Procesos destructivos sobre obra adquirida en mercadillo (óleo sobre fieltro de 71,5 x 132,5 cm), tapada con acrílico blanco, recortada y adecuada sobre nuevo lienzo con bastidor | 50 x 50 cm | 2022



Manuel Fernando Mancera Martínez | *Morir de amor*
Gráfica digital | 50 x 50 cm
2022



Olegario Martín Sánchez | *Árbol caído*
Talla en cedro | 72 x 90 x 95 cm
2022



Guillermo Martínez Salazar | *Iudicium vanitatis*
Resina acrílica policromada. | 110 x 60 x 50 cm
2022



Manuel Mena Bravo | *Como me ves, te verás*
Acrílico y óleo sobre cartón gris | 50 x 50 cm
2022



José Luis Molina González | *Observadoras de lo efímero*
Técnica mixta sobre papel | 50 x 50 cm
2022



Inés Molina Navea | *El tormento y Tomás y Valiente*
Transferencia sobre papel japonés | 20 x 900 cm
2022



Manuel Moreno Espina | *Tempus ad tempus*

Técnica mixta: construcción por soldadura en hierro y modelado en aluminio | 112 x 60 x 48 cm aprox.
Septiembre, 2022



Marina Mulero | *El juicio del hombre*
Acrílico sobre lienzo | 50 x 50 cm
2022



Áurea Muñoz del Amo | *Finis Mundi*
Dibujo a color sobre papel | 50 x 50 cm
2022



José Naranjo Ferrari | *Homo edax rerum*
Técnica mixta sobre lienzo | 50 x 50 cm
2022



Laura Nogaledo | *Postrimerías*

Mesita galvanizada, vaciado en yeso exaduro, vaciado en silicona intervenida, vaciado en resina, imágenes diapositivadas, mecanismo de luz y sonido ambiente natural con grillos | 67 x 47 x 34 cm | 2022



Amalia Ortega Rodas | *Uriel*
Fotografía e ilustración digitales y collage | 27 x 27 cm
2022



Inmaculada Otero-Carrasco | *Dos gorrones sin réquiem*
Óleo emulsionado | 50 x 50 cm
2022



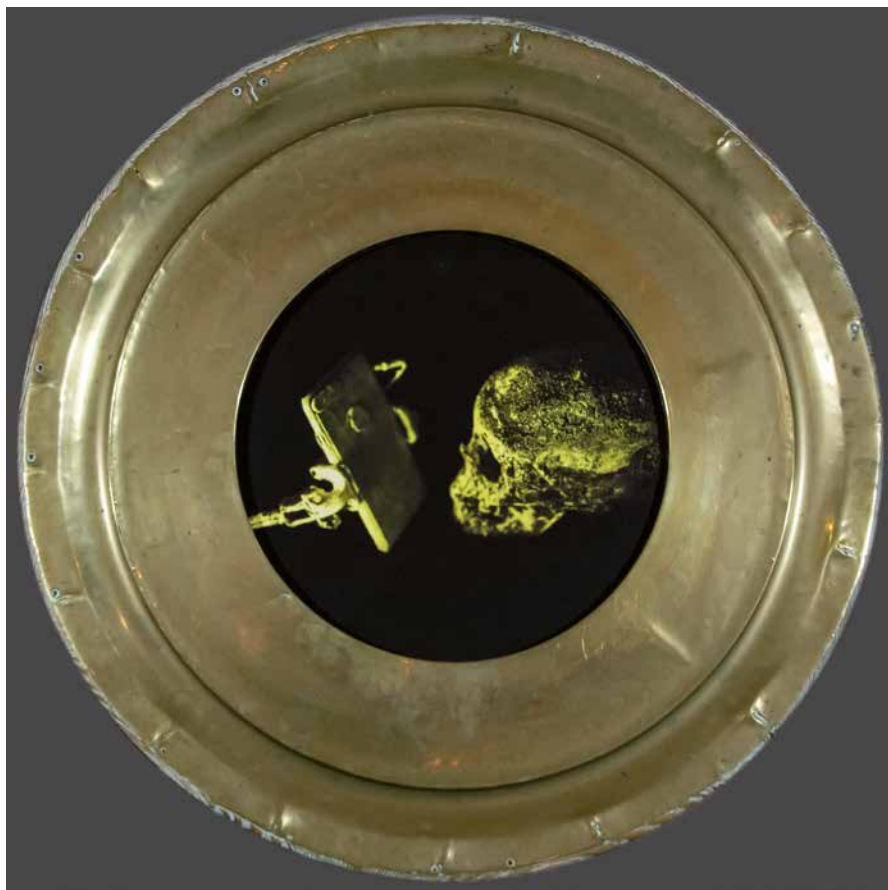
Bartolomé Palazón Cascales | *Partida doble*
Bronze a la cera perdida, libros y acero corten | 65 x 85 x 40 cm
2022



Juan Palomo Reina | *Transitus animae*
Técnica mixta sobre tabla | 50 x 50 cm
2022

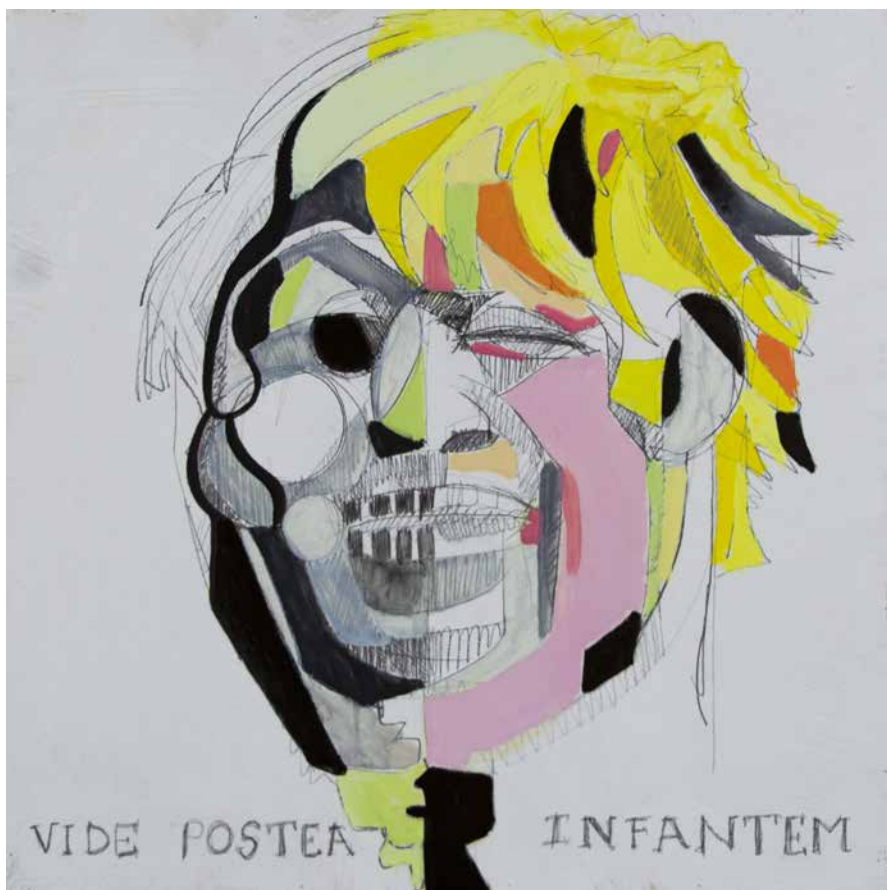


Inmaculada Peña Cáceres | *Post Vanitates*
Técnica mixta | 43 x 43 cm
2022

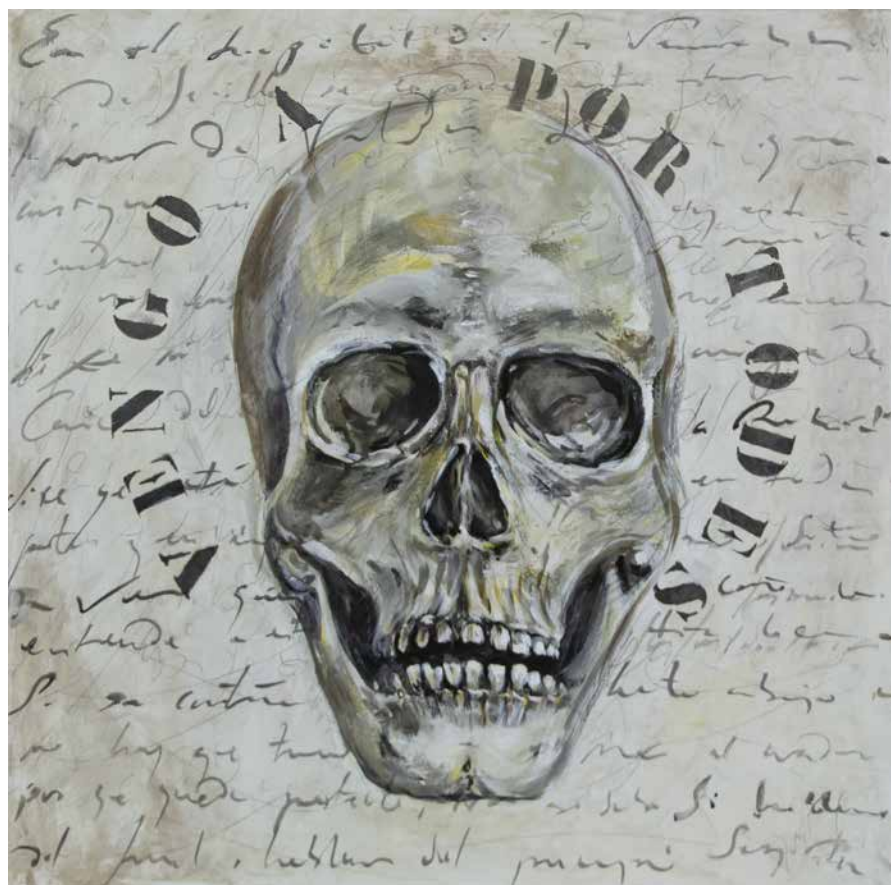


Rafael Pérez Cortés | *Sin Título*

Impresión pigmentada en papel Hahnemühle 300 gr | ø 36 cm
2022



Fernando Javier Poyatos Jiménez | *Vide Postea Infantem* (¡Hasta la vista, baby!)
Óleo sobre tabla | 50 x 50 cm
2022



2022

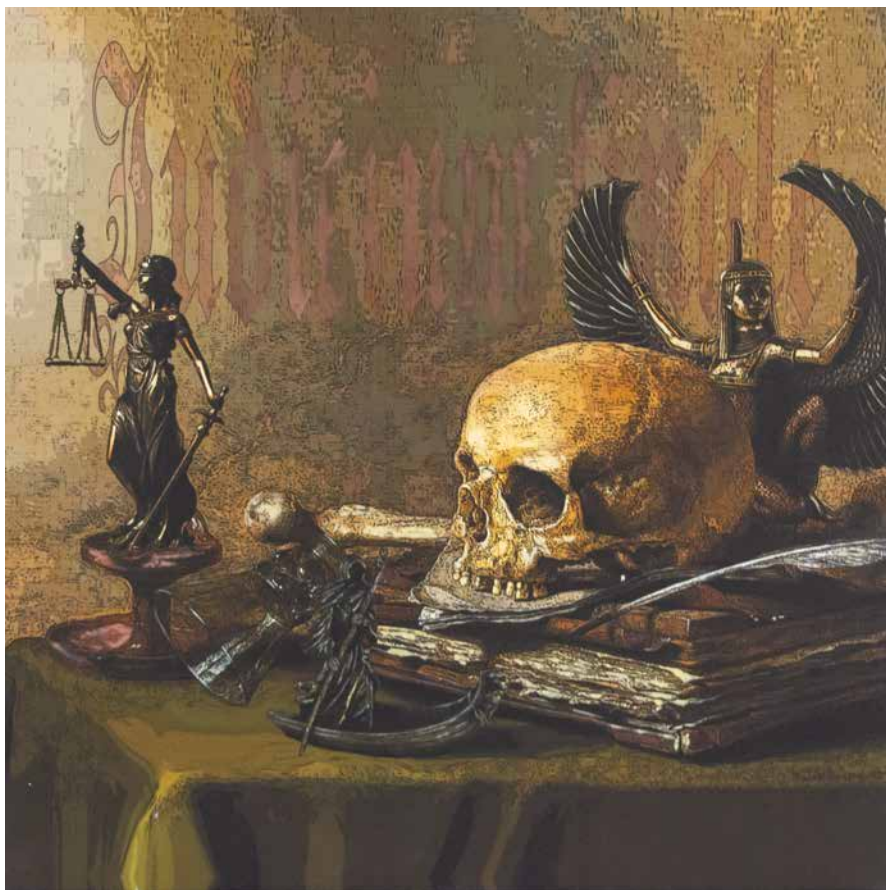


Guillermo Ramírez Torres | *No vaya a marchitarse la certeza*
Fotografía digital | 50 x 50 cm
2022



Guille Rodríguez | *San Juan: Torso*

Modelado 3D y fotomontaje. Impresión digital en papel Canson infinity | 50 x 40 cm
2022



Carlos Rojas-Redondo | *Iudicium finale*
Pintura digital iluminada al óleo sobre lienzo | 50 x 50 cm
2022



Elisabet Roldán-Rojo | *No me dejan entrar*
Fotografía digital | 50 x 50 cm
2022



David Romero Montero | *Batalla del Inframundo*
Acrílico y rotulador sobre lienzo | 50 x 50 cm
2022



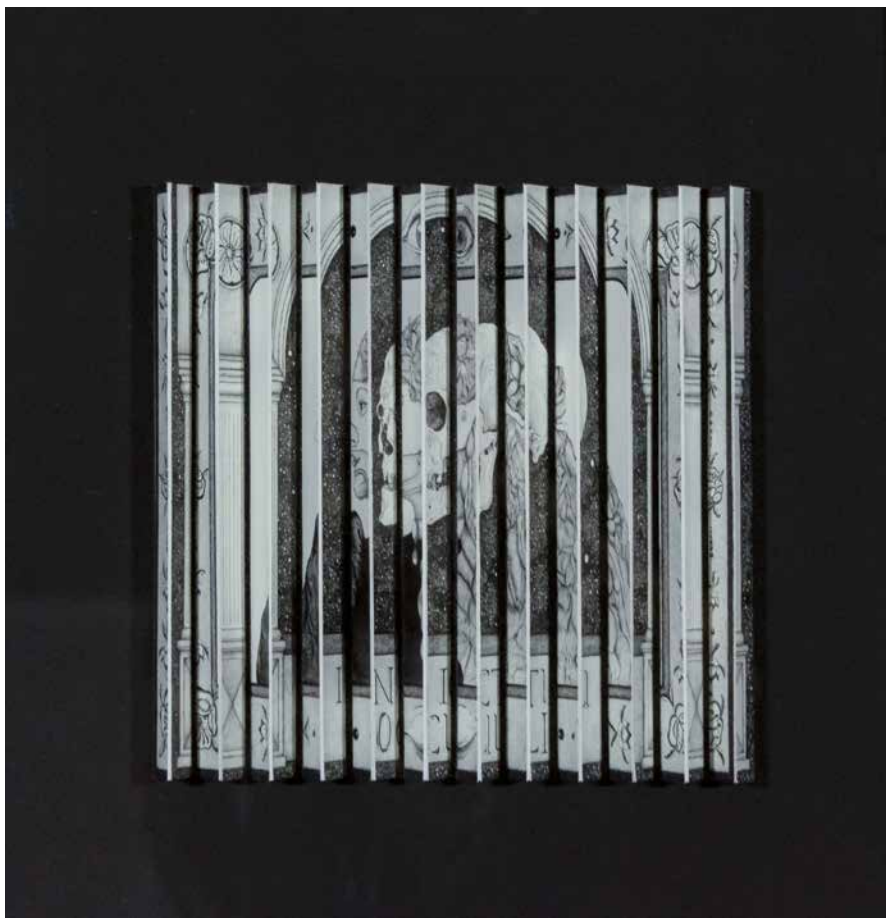
Julio Romero-Noguera | *Naturaleza muerta*
Técnica mixta sobre papel | 50 x 30 cm
2022



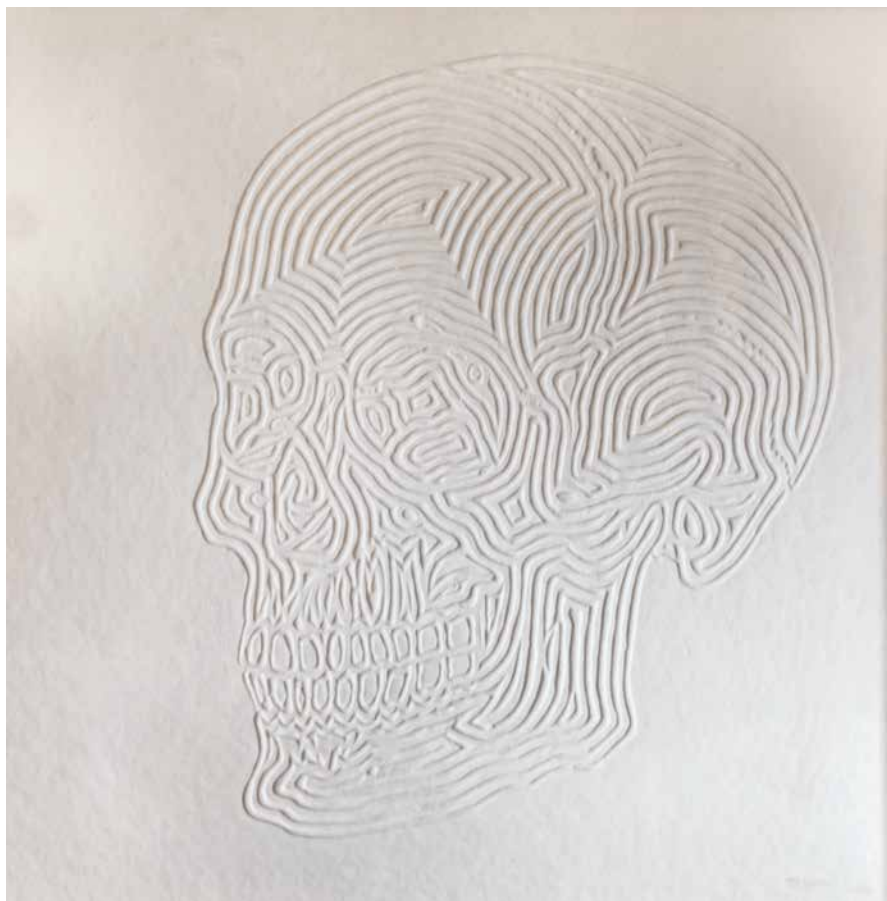
MP&MP Rosado | *Sin título. La Bestia y el Alma. (2 manos y 4 pies)*
Escayola cerámica, resina y pigmento | 30 x 22 x 40 cm cada unidad (2 piezas)
2021



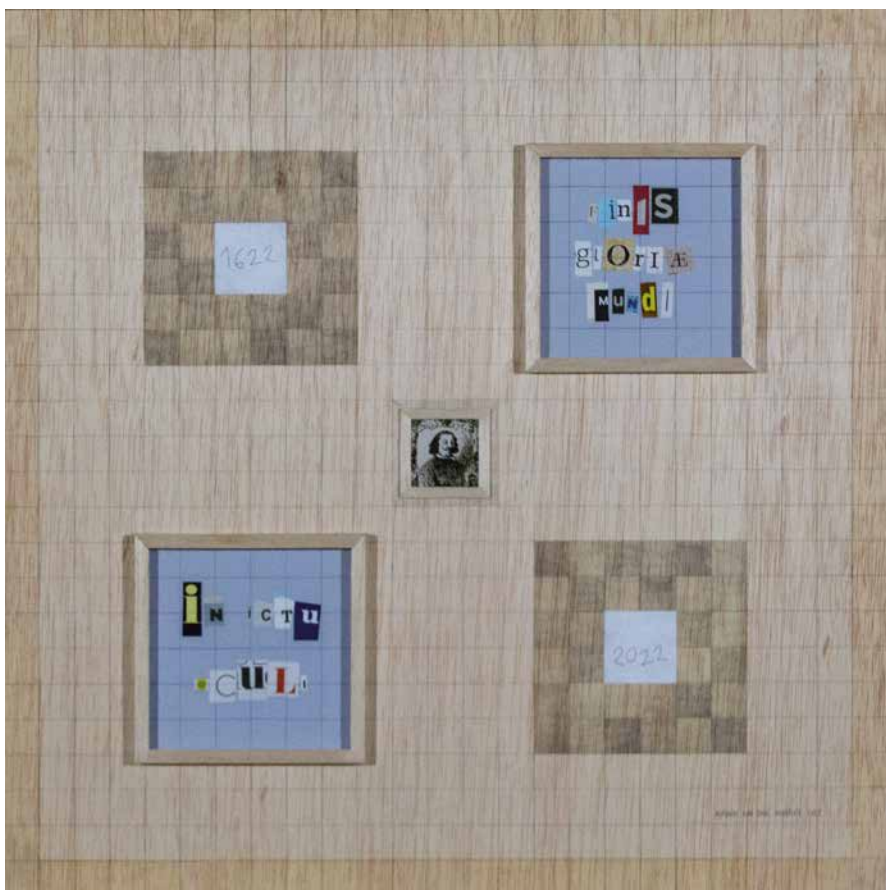
Celia S. Morgado | *Ánimas*
Técnica Mixta. Relieve | 50 x 50 cm
2022



Luz Marina Salas Acosta | *Anamorfosis 0*
Dibujo sobre papel | 48,40 x 48,40 cm
2022



Carmen Salazar Pera | *Memento mori*
Collagraph, estampación en seco | 47 x 47 cm
2022



Alfonso San José González | *Sin título*
Técnica mixta sobre tabla | 50 x 50 cm
2022

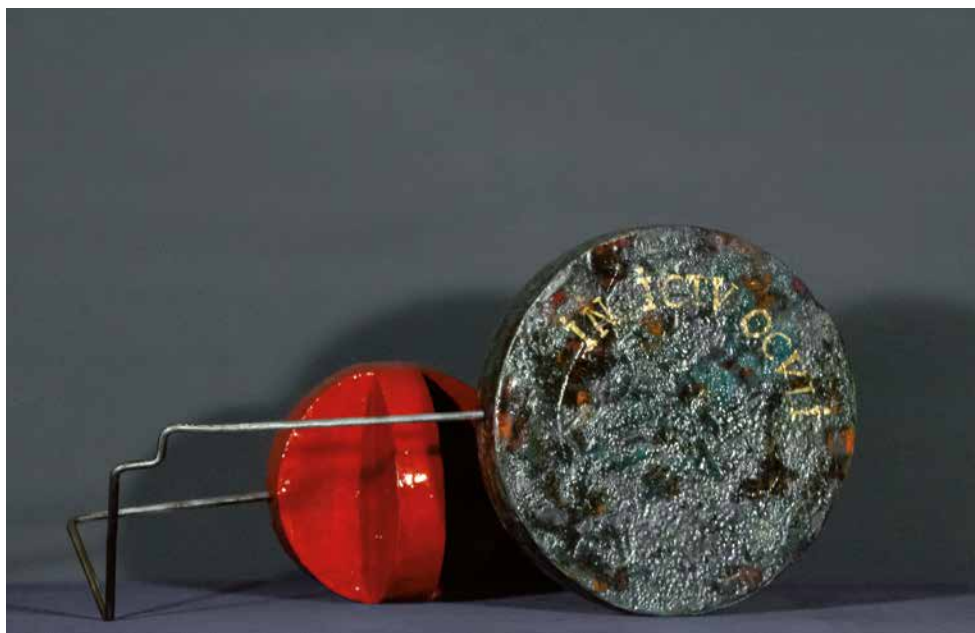


Triana Sánchez-Hevia | *Los jeroglíficos de las postrimer(IA)s*
GANs y post-producción con After Effects | Medidas variables
2022



Isabel Sola | *Amor mortem vincit*

Técnica mixta sobre tabla. Pintura digital, tintas acrílicas de aerografía y resina epoxi | 50 x 50 cm
2022



Carlos Spínola Romero | *Sin título*
Cerámica. Técnica mixta | 50 x 29 x 25 cm
2022



Juan Manuel Torrado Martínez | *Obsolescencia programada*
Impresión digital sobre papel | 45 cm x 38 cm (papel doblado), 28 cm x 28 cm (imagen doblada)
2022



Miguel Torralba García | *Causa Finalis*
Óleo sobre lienzo | 50 x 50 cm
2022



Marisa Vadillo Rodríguez | *Transfiguración*

Impresión digital sobre tela samba opaca de óleo sobre lienzo, imperdibles
y cadenas metálicas | 75 x 75 x 5 cm aprox. | 2022



Acerca
de artistas
y obras
/ Biografías
y textos
sobre las
obras /

233

233 es el nombre del artista y/o catalizador social Ramón Blanco-Barrera, quien utiliza este número como seudónimo en alusión al juego identitario de nuestro actual sistema mundial superpoblado y capitalista. Persigue la reflexión en el espectador a través de ideas artísticas sociales y políticas. Su deseo es inspirar a otras personas a preocuparse por sus comunidades, sus entornos, tanto locales como universales, generalmente sobre conceptos y valores de derechos humanos, de los animales y del planeta.

Trabaja internacionalmente con y para las personas, en site specifics, entendiendo los proyectos artísticos como experiencias directas sobre el terreno. Entre sus últimos proyectos, podemos citar 'UCPOCRISY' (2022), 'The Divoc Family' (2021), 'Aboriginal

Project' (2017), 'Democratic Artworks' (2016), '#TheUniversal-Game: One flag to connect us all' (2015), 'INTEGRAÇÃO' (2014) o 'Sahara Libre Flag' (2011), entre muchos otros.

Docente e Investigador del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla desde 2014. Associate Community Member del Human Rights Research and Education Centre de la University of Ottawa (Canadá) y Advisory Board Member de Emergent Art Space (Estados Unidos). Beneficiario de becas y residencias por todo el mundo. Cofundador y Gestor cultural de @BICImageneta junto a Concha Barrera Carmona, un proyecto artístico educativo sostenible con base en Cañada Rosal (Sevilla). Autor de numerosos artículos de investigación pu-

blicados en revistas científicas. Finalista del Premio Andaluz del Futuro en 2021. Ponente TEDx.

www.233art.com
@233art



Expanded Portrait of Forthelov Eofgod

Fotografías intervenidas digitalmente con técnicas mixtas
50 x 50 cm
2022

Materializada artísticamente a partir del trabajo de investigación realizado en torno a la devastación provocada por la pandemia, esta obra individual se presenta de manera abierta y participativa con el público. La influencia de la obra de Valdés Leal está presente, inspirándose en el concepto que lapidará su vida para siempre. En un juego de palabras, la audiencia, fiel a la podredumbre, podrá encontrar en el título un espejo en el que mirarse, como así figuraba en las obras del pintor sevillano.

En base a la colección de una serie de obras artísticas trabajadas a partir de la documentación audiovisual apropiacionista recopilada mediante la red social Instagram, este proyecto se plantea a modo de parodia seria a partir de la organización, edición, creación y diseño artístico nuevo de una colección visual de imágenes trabajadas desde la intuición fi-

gurativa hasta el más absoluto abstraccionismo del acabado de la pieza.

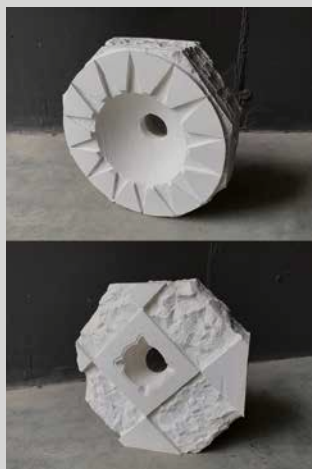
Como objetivo principal, con la producción de este proyecto expositivo exclusivo, se plantea una nueva aproximación al universo de la obra de Valdés Leal a través del paralelismo con la iconosfera expandida que encontramos hoy a través de la Cultura Digital, apropiándose de la misma para superponer todo este flujo de sensaciones en una serie de composiciones fotomontadas y trabajadas a modo de juego visual, invitando al público a comparar y reflexionar.

AAron

Me interesan los acontecimientos surgidos de la experiencia cotidiana, viajes, sus entorno y las tareas diarias, vivencias, ... para ello me baso en el poder de la fabulación y la recreación de territorios irreales, donde mi creación persigue dar respuesta a cuestiones personales y colectivas. Recorro al uso de imágenes materializadas en una iconografía con tintes simbolistas y guiños a la historia del arte. Desde mi primer proyecto *...del hombre anónimo* (1987-1997), mi investigación y producción artística se ha centrado en confrontar el acontecimiento de lo artístico con mi experiencia vivencial, mediante planteamientos de un marcado carácter multidisciplinar: Dibujo, Instalación, fotografía, vídeo, performance, y una serie de recursos visuales y sonoros que han enri-

quecido mi lenguaje personal. Un lenguaje formal, no estrictamente definido, para provocar intencionadamente una evolución activa de mi vocabulario, que se acrecienta en cada uno de mis proyectos. *El paisaje donado* (Caja San Fernando, Sevilla, 1999); *Side a Landscape* (Galería Fernando Serrano, Moguer, Huelva, 1999); *a lagoa* (UFMG-Belo Horizonte, Brasil, 1999); *El jardinero de seis dedos* (Galería Trem, Faro, 2000); *Peter shadows project* (Fundación Unicef, Sevilla, 2001); *La caja de grillos* (Spanish Institute, Nueva York, 2002); *Der Wanderer* (Wiesbaden-Berlin-Cádiz, 2001-03); *Hola, ¿qué tal?* (Sevilla, 2004); *SOS Symphony* (DA2 Salamanca / CAC Málaga, 2004); *Lebensformen* (Diputación de Huelva, 2016); o *Soy mi jardín* (CAC Málaga, 2021), son algunos de los más representativos.

Desde 1997 soy profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Imparto docencia en el Programa de Doctorado en Arte y Patrimonio y en el Máster en Arte: Idea y Producción, así como en otras materias del área de escultura. Dirijo y coordino el proyecto sobre arte público "Sie7e: Lugares de creación". Soy miembro del Grupo de investigación TEBRO (HUM-491), y mi investigación queda reseñada en publicaciones tales como: "Corpus Solus", de Juan Antonio Ramírez; "La renovación plástica de Andalucía", de Bernardo Palomo; "Las formas de la forma", de Miguel Cereceda; o en la monografía AAron (1987-2016), de Sema D'Acosta y otros.



Empíreo

Yeso cerámico
32 x 32 x 12 cm
2022

El poema que sigue pertenece al poemario "Serenata a la postre" (2022), que acompañan a una serie de obras escultóricas como "Empíreo", (2022). En él se incluyen una serie de cantos a temas tales como: el sepelio y la travesía; los limbos, la espera o el tiempo, entre otros. Organizados en escenas, hacen referencia al tránsito vital.

Escena 11. El verdadero drama
Silenciados ya los truenos, acallados los congojos / sepultada queda Eco bajo quemados rastrosjos. / No se escucha aquel jilguero y el ruiseñor enmudece, / sin mirlos hay mal agüero, mudo el canario perece.

Sin trinar de gorrones todo se torna sigilo / me faltan aquellos sonos, algo es que no asimilo. / La quietud todo domina ante campanas calladas / convertidas en sordina con sus cuerdas desatadas.

Es vacío más que reposo lo que rodea la escena, / no hacen falta las palabras cuando no existe la pena. / No hay ni rastro de animales, ni de bípedos tampoco, / son lugares surreales sin la brisa del siroco.

Mi respiración se enfría, no repica el corazón / ¡sus latidos no batían!, pierdo toda la razón. / Me convierto en avefría y recuerdo a Camarón / que por cantes de alegría descargaba su pasión.

Nadie puede abrir semilla en el corazón del sueño / entonó desde su silla con cierto aire risueño. / El tiempo siembra leyendas, que enraízan con este isleño, / me siento parte de ellas por eso aquí las reseño.

Al toque del Cuco espero algún acontecimiento, / ¡qué retumbe! ¡lo prefiero! en el corazón del tiempo. / A ver si ya lo supero con el son de esta balada: / sólo es drama verdadero, que en calma, no pase nada.

José Antonio Aguilar Galea

Aunque la escultura es el ámbito artístico donde he desarrollado mi producción plástica, por medio de la participación en un buen número de exposiciones colectivas, la fotografía es el lenguaje con el que inicio mi trayectoria expositiva en 1990 con una muestra precisamente colectiva que itinera entre varias ciudades extremeñas.

La fotografía siempre me ha interesado y me acompañado como herramienta metodológica para la docencia de la escultura, y en otro plano más informal como una manera diferente y abierta de expresión y experimentación. En cuanto a las temáticas, abordo lo cotidiano a partir del retrato individual y colectivo. Me interesa la fotografía documental como vehículo de representación de la sociedad

por medio del retrato de lo anónimo. Captar las cosas como son, sin preparación ni artificio. En particular persigo la percepción de la expresión de la mirada del ser humano en ese momento de contacto con la cámara improvisado o furtivo.

En cuanto a la expresión escultórica, apuesto por lo contrario en este capítulo, las obras que realizo son de producción bastante lenta porque además de abordar personalmente sus procesos, me gusta madurar su creación. Aunque me interesan todo tipo de soportes materiales siento preferencia por los metales y de entre éstos, especialmente el bronce.

Creo que estos enfoques tan dispares que aplico a la escultura y la fotografía son los que permiten su convivencia al

encontrar en uno lo que no persigo en el otro y viceversa.



Sin título es un homenaje a Valdés Leal focalizado desde la propia institución, desde el campanario de la iglesia de la Anunciación, anexa a la Facultad de Bellas Artes.

Creemos que la imagen transmite sin necesidad de comentarios una función congelada, un rito en descanso, pospuesto, ¿hasta cuando?

Sin título
Fotografía digital
50 x 50 cm
2022

Alfredo Aguilar Gutiérrez

Nace en Sevilla en 1962. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, en la especialidad de Pintura, en 1986. Profesor Encargado de Curso de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, en 1987, y Profesor Asociado en la misma desde ese año y hasta 1995. Doctor en Bellas Artes en 1993. Profesor Titular de Universidad en la misma Facultad desde 1995 hasta la actualidad. Ha sido secretario del Departamento de Dibujo desde 1998 hasta 2009, y director del mismo desde 2009 hasta 2011. Fue director del grupo de investigación “Teoría, método y didáctica de la forma plástica” (HUM 814), desde 2004 hasta 2011. En la extinta Licenciatura impartió docencia en las asignaturas Geometría Descriptiva —durante veintiún años—, Dibujo en Movimiento y Dibujo del

Natural y Composición, y en el actual Grado en Bellas Artes en las asignaturas Discursos del Dibujo, Estrategias Narrativas del Dibujo y Dibujo del Natural. Ha participado en diversos proyectos de investigación, publicaciones, congresos y exposiciones. Actualmente compagina la docencia con la producción artística y la elaboración digital de material audiovisual para la enseñanza del dibujo.



De rerum ossibus et animi

Grafito sobre tabla

50 x 50 cm

Vídeo 1280 x 720 ppp

2022

Doy fe en el presente billete de lo que en aquella noche nubosa de noviembre fue dicho y sucedió.

Díjele yo tembloroso, más por nervios que por frío, y tapándome nariz y boca con un pañuelo:

— Advierta, Don Juan, que ha ya más de una hora que estamos en aquesta cripta pestilente, que el hedor del ayre es cada vez más insoportable, que la salida no está precisamente aquí mismo y que este último cabo de vela que nos alumbraba no nos ha de durar mucho. ¿Acaso piensa pintar algo atinente a lo que mira con tanto denuedo?

A aquellas palabras mías respondiome impasible y sin dirigirme la mirada:

— No así, Don Alfredo. Colijo agora que lo que era menester pintar, pintado estaba antes de que huviesse podido imaginar pintura alguna. Pero mi extrañeza es ver que lo que aquí ay asemeja ser obra de mi propia

mano, a la que sólo le faltasse vn detalle.

En esto diciendo, sacó de su jubón vn lápiz con el que, sin premura y con mucho celo, dexó su firma sobre la frente de vna de las calaveras, de entre las inconcables que en aquel ossario avía. Y en el mesmo instante en el que hubo terminado, la vela, qual si sobre su llama moribunda huviesse suspirado alguna ánima, nos sumió en la más negra y profunda de las obscuridades.

Quede así testimonio, y ejemplo de tesón, para quantos artistas afronten obras, ideas y pensamientos del género, en los siglos que han de venir, con los medios, las herramientas y las formas que los tiempos deparen, y que con certeza resultan inimaginables para quantos vivimos las fechas corrientes.

Y quede igualmente para las cosas de los huesos y del alma, y para su debida estimación.

Anno Domini 1690.

Lucía Álvarez-Borrajo

Actualmente es investigadora predoctoral perteneciente al grupo HUM-841 Observatorio de Paisajes en el Programa Arte y Patrimonio. La tesis codirigida por la Dra. Carmen Andreu-Lara y la Dra. Rocío Arregui-Pradas lleva por título *Viticultura performativa. La práctica artística como investigación. La escritura performativa como método*.

Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de escultura. Recibió el premio especial del jurado *Andalucía Joven en Formación Artística* otorgado por el Instituto Andaluz de la Juventud para cursar el máster *MA Fine Art* en Central Saint Martins School of Art and Design, University of the Arts, en Londres. También ha realizado estudios de viticultura en la Fundación Juana de Vega; además de realizar talleres

prácticos y jornadas técnicas en la Estación de Viticultura y Enología de Galicia (EVEGA) o en el Museo del Vino de Galicia, entre otros.

Entre las publicaciones cabe destacar la participación en *NUA Performance Art Magazine* editado por el marco, Museo de Arte Contemporáneo de Vigo; y el artículo revisado por pares titulado *Un Selfie Autoetnográfico. Escribiendo y caminando hacia la aldea cosmopolita* publicado en *Mazarelos No6. Revista de historia y cultura*. También ha participado en el proyecto de investigación *Humus de iniciativas culturales en el campo*, compuesto por el libro *Culturarios* y el documental *Red Difusa*, un proyecto de la red *El Cubo Verde* financiado por la Fundación Daniel y Nina Carasso. *El Cubo*

Verde, es una red de arte vinculada a entornos rurales que surge como una iniciativa que nace desde los alumnos de Bellas Artes del Máster de Investigación en Arte y Creación de la UCM, Universidad Complutense de Madrid.



Ora et labora (Zarataras. Colección otoño-invierno 2022)
Bordado sobre tela
Medidas variables
2022

Sudarios elaborados a partir de tiempos muertos y de sábanas recicladas de color amarillo pajizo sin reflejos pero con gran concentración de insectos bordados a mano. Envejecidos durante años en un armario de madera. Combinan bien con una guadaña que perteneció a mi abuelo y un globo terráqueo de hojalata; o un reloj de arena y un cráneo. Mi perro, Don Emilio, arropado en uno de ellos yace junto al castaño que planté el invierno pasado.

Sudario No1: Destacan notas frutales a uva tinta, flores de vid con recuerdo a trufa de perro negro, sudor de pies cansados mezclado con estiércol de vacas, unto¹ y pólvora mojada.

Sudario No2: Aromas a plástico de muñeca *Famosa*,

canela, lejía e incienso, pan caliente, humo de monte quemado y a *Nocilla*. Destacan notas intensas de agua sulfurosa y a petrificador, tierra mojada después de la lluvia en una tarde de verano.

Sudario No3: Notas frutales a chicle de fresa ácida, a moras y a *Zotal*. Aromas a mina de lápiz, goma de borrar, ceras *Manley*, plastilina, pegamento *Imedio*, a pez negra y a bagazo.

Sudario No4: Notas herbáceas de sarmientos y eucalipto, genario y nébeda. Aroma a granito, a crisantemos marchitos y a galletas húmedas guardadas en el delantal de Dosinda.

Sudario No5: Notas florales a sangre menstrual, semen, sulfato cuprocálcico, saliva, pelo, leche materna, orín, lías² y rosas. Aroma persistente a cristales rotos y azufre, a rabo de lobo con piel de cordero.

¹ Grasa blanca del cerdo que recubre las tripas del intestino delgado. Una vez salado y ahumado se presenta enrollado formando un hatillo con forma de cilindro. Es de uso común en la gastronomía gallega.

² Materia formada por las levaduras muertas tras la fermentación de un vino.

Carmen Andreu Lara

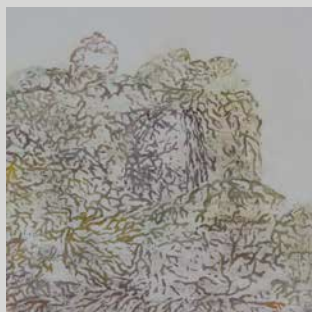
Nacida en Cádiz, el 18 de agosto de 1963. Pintora y profesora titular en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Su producción artística gira en torno al Paisaje como experiencia compleja que aborda tanto aspectos vivenciales como políticos o éticos. Sobre este tema ha trabajado tanto desde la pintura, con la participación en exposiciones, jornadas y conferencias, como mediante la organización y comisariado de numerosas exposiciones.

Su actividad docente parte del convencimiento de que el arte es un modo de vivir e interpretar el mundo. Confiando en la fuerza del colectivo como un motor que potencia la experiencia y el aprendizaje, se centra en crear un buen ambiente de trabajo y reflexión para

acompañar a cada estudiante en sus procesos personales.

Como investigadora trabaja con especialistas de otras áreas de conocimiento en la búsqueda de una metodología que facilite la lectura transdisciplinar del paisaje. Sus publicaciones ofrecen la interpretación de distintos paisajes a partir del diálogo especulativo con otros especialistas en la materia. En la actualidad lidera un proyecto de investigación sobre las prácticas artísticas participativas en el espacio público.

https://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=2111



La mano izquierda de dios
Temples de huevo sobre papel
Guarro de 450 gr
50 x 50 cm
2022

Cuando el progreso interminable pone en cuestión la supervivencia del planeta, cuando la cultura del exceso arruina incluso las mejores intenciones para mantener el equilibrio medioambiental, reflexionar sobre las postrimerías es imaginar cómo quedará este mundo cuando desaparezca la vida de la faz de la Tierra. No se trata de explorar algunas de las ideas de estirpe rousseauiana sobre la bondad de la naturaleza y la corrupción derivada de la cultura, sino, más bien, aventurar un futuro donde la naturaleza puede imponer condiciones adversas para la vida no susceptibles de ser superadas ni mediante el desarrollo tecnocientífico ni mediante la acción política. En los límites del planeta, esta aportación en homenaje a Valdés Leal y sus postrimerías, apuesta por confiar en la capacidad de adaptación de las

plantas, en su flexibilidad y resiliencia.

El futuro requiere aprender de la metáfora vegetal. Las plantas poseen una estructura modular, colaborativa y distribuida. A pesar de su apariencia frágil y delicada su fuerza radica en la organización en redes, la estructura descentralizada y la creatividad aplicada a la adaptación en condiciones hostiles como la escasez de agua o los ambientes contaminados.

Esta aportación recrea a través de un entramado de raíces un fragmento de *In ictu oculi* en el que Valdés Leal simboliza algunas de las vanidades del mundo. Imagina un futuro vegetal para un planeta en crisis.

María Arjonilla Álvarez

Doctora en Bellas Artes y Licenciada en las especialidades de Pintura y Conservación Restauración por la Universidad de Sevilla.

Desde la terminación de sus estudios ejerce la profesión de conservadora restauradora, dirigiendo los proyectos de intervención de numerosas colecciones privadas, entre las que destaca la pinacoteca de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, por la dedicación continuada a lo largo de los años, y la conservación de distintos conjuntos patrimoniales ligados a instituciones religiosas, entre las que menciona con especial cariño el Convento de Santa Paula y la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla.

Entró en el cuerpo docente del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes en el curso

2002 y a lo largo de estos años ha impartido distintas asignaturas en la antigua Licenciatura en Bellas Artes, el Grado en Conservación Restauración de Bienes Culturales, el Grado en Arqueología, el Máster en Arte: Idea y Producción y el Programa de Doctorado Arte y Patrimonio.

Ocupa por segunda vez el cargo de Vicedecana de Cultura de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, con la principal responsabilidad de coordinar las actividades expositivas. Entre 2011 y 2017 codirigió el Máster en Arte: Idea y Producción. Formó parte del Comité de Patrimonio de la Universidad de Sevilla y fue miembro del comité de expertos en el área de Humanidades de la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva del Ministerio de Ciencia e Innovación.

En su trayectoria académica

participa de forma activa en dirección de tesis doctorales, conferencias, publicaciones, congresos, comités científicos, y proyectos de conservación y restauración, ejerciendo además labores de gestión y asesoramiento en patrimonio.

Miembro del equipo de investigación del SICA, *pCultural+3i* (*Patrimonio cultural: intervención, investigación, innovación*), entre las actividades investigadoras más recientes, fue responsable de conservación en el Plan Director del Patrimonio Histórico Municipal de Sevilla, financiado por la Gerencia de Urbanismo y Medio Ambiente del Ayuntamiento de Sevilla.

Como vocal de publicaciones del Colegio Oficial de Doctores y Licenciados en Bellas Artes de Andalucía fue directora de la revista *Cuadernos de restauración* y del boletín *Teodosio 5*.



Tiempo presente

Instalación (sitio específico)
Cerámica arqueológica
en antigua alacena de muro,
correspondiente a la cama nº 16
del antiguo Hospital de la Santa
Caridad, hoy Sala de la Virgen
Medidas variables
2022

La presencia del pasado en el presente. La construcción de lo anónimo como parte de la memoria común. Lo cotidiano como referencia. La arqueología desde la perspectiva de lo contemporáneo. La laguna, el fragmento, la pérdida, la huella de lo que fue, el dibujo imaginado de lo que existió. El paso del tiempo.

Esta instalación en sitio específico, busca una mirada poética sobre dos fragmentos de las vajillas¹ que se usaron de forma cotidiana en el hospital de la Santa Caridad para servir las comidas. Se contextualizan en una de las alacenas, que servían a los enfermos postrados en las camas para guardar sus pertenencias. El polvo que guardan forma parte de la huella del paso del tiempo.

¹ Se trata de dos fragmentos de loza blanca que pertenecieron a la vajilla doméstica del comedor del hospital de la Santa Caridad, datadas hacia el s. XIX y fabricadas para esta institución por la Cartuja de Pickman. Los restos proceden de una excavación arqueológica realizada recientemente en el Patio de los Rosales bajo dirección técnica del Prof. Miguel Ángel Tabales. Ambos fragmentos fueron registrados y sometidos a tratamiento de limpieza selectiva, dejando las huellas de los restos de comida que presentaba uno de ellos. (Alumnos del Grado de Conservación Restauración de la US del curso 21-22, bajo tutorización de la autora de la instalación, como responsable de la asignatura Intervención en Cerámica).

Rocío Arregui

Nacida en Osuna (Sevilla), ha sido profesora de Artes Plásticas tanto en Educación Secundaria como en el Grado de Educación Primaria. Es coautora de los recursos didácticos para el CAAC y de los libros de texto de educación artística de Anaya. Actualmente, es Profesora Titular del Departamento de Dibujo de la Universidad de Sevilla.

Interesada en un aprendizaje crítico y sostenible a través de la obra de arte, sus exposiciones (pintura, dibujo e instalación) tratan de indagar en las dicotomías entre el paisaje y las formas de la ciudad, los comportamientos, el consumo responsable y la vegetación urbana. La creación artística pretende así ser útil para re-pensar nuestras responsabilidades con el medio ambiente y contribuir a entender

nuestra identidad y nuestros modos de actuación cotidianos.

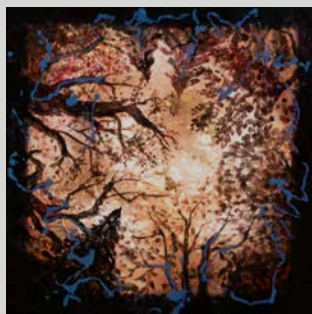
Ha realizado numerosas exposiciones colectivas, tanto en España como en el extranjero y diversas exposiciones individuales como *Olea*, en la casa de la Provincia de Sevilla, *Patio Community*, en CICUS, *Cartografías de afectos vegetales*, en Neilson Gallery, *Plantae*, *City Flowers*, en la galería Félix Gómez y sala Maravillas, *Metálica vegetal* en la galería Icaria, *Fulgor*, en la galería Vírgenes, o la instalación artística *Sombras y réplicas*, en la Fundación Aparejadores. Tiene obras seleccionadas o premiadas en ayudas o concursos como Iniciarte, Grúas Lozano o Arte de Mujeres, y formando parte de colecciones.

Su investigación está centrada principalmente en el

acercamiento al arte actual y su integración en el sistema educativo. A este respecto ha escrito artículos en revistas como *Gearte* (Brasil), *The International Journal of the Arts in Society* (USA), *Engaged Art Education* de InSEA, o capítulos en libros como *Manual de primeros auxilios para un planeta herido* coordinado por José María Parreño. Ha participado con comunicaciones y ponencias en congresos tanto nacionales como internacionales.

www.rocioarregui.art

https://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=14401



La mirada de las micorizas

Acrílico (eco-label) sobre muselina morena y caja de luz
50 x 50 cm
2022

En esta obra, la luz se transparenta a través de las capas de pintura, que semejan hongos y raíces conectados por las micorrizas. Las copas de los árboles aparecen como sombras lejanas y se unen creando nuevos entornos vitales, de otros seres, como aves o insectos. La vida y la muerte, la gloria y el declive del mundo, dejan de tener el mismo sentido vistas desde el subsuelo, donde todo fluye con otra fertilidad, a menudo en riesgo por los haceres de la especie humana. Es frágil y está lleno de fuerza a un mismo tiempo, repite mecanismos ancestrales de intercambio y subsistencia y se reinventa a cada momento.

Contemplando los árboles pienso que algunos llevan más años que yo en esta tierra. Quizás mueran y este terreno se vuelva arena en algunos centenares de años, o quizás se hagan fértiles y sean sustituidos por otros semejantes. Sus tiempos no son los

míos, *in actu oculi* dejaré de estar aquí, pero si alguna humedad del río continúa impregnando estas tierras, ellos permanecerán. Los hongos convertirán ese agua en nutrientes y las micorrizas promoverán intercambios fértiles con otras formas de vida.

Si pudiéramos mirar desde el subsuelo, podríamos observar cómo la delicada capa de vida que rodea la tierra depende de complejos intercambios entre multitud de seres y entidades diferentes, vivos e inertes, frágiles y duraderos. La vida y la muerte humanas dejan de ser el centro, y se convierten en un ciclo más de complejas interacciones multiespecies. Al igual que los árboles, somos holobiontes. Como dijera la bióloga Lynn Margulis, el resultado de complejos procesos entre hongos, bacterias, minerales, energía... procesos físicos y químicos. Y eso seguiremos siendo más allá de lo que llamamos muerte.

Raquel Barrionuevo Pérez

(Marbella, Málaga 1974) es escultora, Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2004) y Profesora Titular en el Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. Ha sido Secretaria de Centro (2018) y desde 2019 es Vicedecana de Ordenación Académica. También ha sido profesora de escultura y Vicedecana de Calidad y Convergencia Europea en la Facultad de Bellas Artes de Murcia (2005-2008).

En su trayectoria investigadora se distinguen dos líneas. Una, la aportación de la mujer a la escultura, eje central de su tesis doctoral, *De Escultura y Escultoras. Nueve décadas de creación en España*, y la base del proyecto de investigación, *Escultoras Españolas en la Colección del Museo Reina Sofía*,

realizado con una beca posdoctoral, en el MNCARS (2005). Esta línea le lleva a ser comisaria de la exposición itinerante, *Re-existencias. Escultoras del siglo XX* (2006), a ser autora del libro *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos, ocho historias (Siglo XVI al XIX)* (2011) y del libro *Hijas de la Posguerra, esculturas de la transición* (2012). Sus estudios de género se siguen transfiriendo en conferencias invitadas nacionales e internacionales, contribuciones en congresos, artículos y capítulos. Su otra línea de trabajo, fruto de su interés como escultora y docente, es la experimentación con nuevos materiales y nuevas tecnologías aplicadas a la escultura. Los resultados de ambas se han transферido a su práctica artística, se han visibilizado en sus exposi-

ciones, han sido el motor de numerosos proyectos de comisariado y la base de sus publicaciones.

Es investigadora principal del grupo HUM 749 “Nuevos Materiales Procedimientos Escultóricos” y forma parte del Programa de Doctorado Arte y Patrimonio.



Polvo eres y en polvo te convertirás

Construcción modular,
modelado y vaciado.
Resina acrílica y acero
165 x 50 x 36 cm
2022

Partiendo de las *Postrimerías* de Valdés Leal, enfoco el concepto de la obra bajo su significado más teológico. En el barroco aludía a la importancia de la conciencia de la muerte en los vivos porque los estados posteriores a la vida dotaban a ésta de su auténtico sentido. Consignas morales que aún prevalecen en nuestros días y que nos ponen frente al espejo cada miércoles de ceniza.

Dentro de la obra, una construcción modular con dos vistas, planteo dos aproximaciones.

En una cara nos enfrentamos al cuerpo, como contenedor del alma. Pero no vemos un cuerpo completo sino una obra fragmentada en la que cada porción de carne se nos muestra descontextualizada del todo. Cada módulo, representa al ser humano sin resaltar de él rasgos relativos a su identidad, origen o edad. No se destacan atributos que se identifiquen con el género. Se nos presenta como un muestrario de tejidos sin catálogo, totalmente

despersonalizado, que aspira a representar de forma global a la humanidad, entendida como el conjunto de seres humanos que habitan el planeta.

En la otra cara del relieve, pasamos a una capa más profunda. Se trata también de una construcción modular, pero en este caso cada elemento conecta con el siguiente, a modo de rompecabezas. Aquí si aparece representado el individuo al completo recorrido por el sistema circulatorio que se expande por toda la superficie haciendo un guiño a los propios caminos que forman parte del transitar del ser humano. Nos sumergimos en estos recorridos y vemos alternativas, atajos, cruces de senderos que nos obligan a tomar decisiones, pero siempre teniendo presente que nuestro paso por este mundo es temporal. Lo que hagamos formará parte de esta dimensión ya que al morir todo lo material aquí quedará. La propia obra nos recuerda: “Polvo eres y en polvo te convertirás”.

Miguel Ángel Bastante Recuerda

Doctor Filosofía por la Universidad de Sevilla. En 2015 realiza un Máster en Filosofía y Cultura Moderna, Facultad de Filosofía. En 1992 obtiene la Diplomatura en Arquitectura Técnica y en 2007 la Licenciatura en Bellas Artes Especialidad de Pintura, ambos por la Universidad de Sevilla.

Entre los reconocimientos destacar: Noviembre/2021, Mención Honor LXX Exposición Nacional de Otoño Real Academia Sta. Isabel Hungría. En octubre/2018 1º Premio XVI Certamen Pintura Farmacéutico, Sevilla. En noviembre/2017 2º Premio XIV Certamen Pintura Alfonso Grosso, Sevilla y en septiembre del mismo año logra la Mención Especial en el LXX Certamen Nacional Pintura José Arpa, Carmona. En no-

viembre/2016 obtiene la Mención de Honor Certamen Pintura Farmacéuticos, Sevilla y en enero del mismo año el 2º Premio XLIII Certamen Internacional de Pintura Alcalá de Guadaira, Sevilla. En diciembre/2012 gana el 1º Premio de Pintura XXIII Exposición Otoño los Tranquilotes, Carmona. En junio/2010 el 2º Premio del Certamen de pintura de Tomares, Sevilla. En julio/2008 obtiene una Mención de Honor del Certamen Iberoamericano "Enrique Montenegro" de Huelva y en abril del mismo año se hace con el 3º premio de pintura por la Universidad de Cádiz. Y en septiembre/2007 gana una Mención Especial, XXI Salón de Otoño de Huelva.

Colaboración con la Galería Félix Gómez de Sevilla, des-

tacando la exposición individual abril/2009 titulada «Experiencias ante el paisaje urbano». Y con la galería Gesarte Gallery-Sotomarket de Sotogrande con exposiciones individuales como en diciembre/2007 titulada «Marinas»

Entre los cursos realizados resaltar el «III Curso de realismo y figuración» impartido por Antonio López y realizado en mayo/2014 en la Fundación Museo Casa Ibáñez, Almería. Ya en septiembre/2012 había recibido en la misma Fundación un curso-taller con el artista Golucho.

Por último, destacar en septiembre/2016 su participación en la feria 3ª Ed. Open Portfolio, Edificio Ensanche de Bilbao



S/T
Oleo/acrílico sobre lienzo
55 x 46 cm
2022

Qué sería del ser humano sin el mundo; cualquier intento de sobrevalorar uno sobre el otro haría desaparecer a ambos. Con esta pintura se pretende mostrar la obra de Valdés Leal sin la representación de los personajes. Se mantienen las características cromáticas y lumínicas de su obra, pero se elimina todo dinamismo y abigarrado de sus personajes tan expresivos. En definitiva, se propone en esta obra hacer visible lo velado de la pintura barroca para mostrar el paisaje como único elemento pictórico y revalorizar la importancia del mismo.

Antonio Bautista Durán

Estudios en la Escuela de Artes y Oficios y en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Primer expediente Facultad de Bellas Artes, promoción 1983-88. Premios fin de carrera de la Real Maestranza de Caballería y del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

Becario Investigación Junta de Andalucía, 01/10/1989-30/10/1992. Doctor en Bellas Artes 14/07/1994. Tesis: El Canon en el Arte.

Profesor Asociado Facultad de Bellas Artes, 01/11/1992-21/03/2002. Responsable del Grupo de Investigación Hum 552 desde 1997 hasta la actualidad. Profesor Titular Universidad de Sevilla, 22/03/2002. Director del Departamento de Dibujo, 11/04/2011-07/05/2015. Vice-decano de Relaciones Interna-

ciones y Prácticas Externas de la Facultad de Bellas Artes desde el 29/04/2015 hasta 2019.

Investigación en proyectos de morfología anatómica, réplicas de disecciones, difusión del patrimonio escultórico de Itálica, y monumentos urbanos en el Aljarafe sevillano.

11 tesis dirigidas, tituladas:

-*Raíces simbólicas y microcosmos en el dibujo de proporciones humanas del tratadista español Diego de Sagredo.*

-*Preceptiva gráfica de Juan de Arfe: Análisis y trascendencia de su teoría artística sobre la figura humana.*

-*Crónica del Tatuaje: Arte corporal del dibujo permanente en la modificación y transgresión de la anatomía humana.*

-*Creación de un libro animado como herramienta*

docente.

-*Morfología de la expresión emocional genuina y autogestionada en el rostro humano.*

-*Canon y estilo de la figura humana en la Publicidad Gráfica.*

-*Morfología y Conceptos del Paisaje Gráfico en el Arte.*

-*La abstracción del paisaje natural en la Fotografía.*

-*Los procedimientos seriográficos de José Luis Pajuelo.*

-*Estrategias de intervención artística contemporáneas con seres vivos desde finales del siglo XX a principios del siglo XXI.*

-*Investigación de las propiedades plásticas de los morteros tixotrópicos.*



Vanitas, Carpe Diem

Pintura, y técnicas gráficas
55 x 50 cm
2022

Nuestra obra se titula *Vanitas, Carpe Diem*. Es una obra realizada para esta exposición en técnica mixta que combina pintura, y técnicas gráficas. *Vanitas* es un vocablo latino que el Barroco y específicamente nuestro homenajeado conciudadano y pintor Juan de Valdés Leal introdujo en sus cuadros para reflejar el sentido moralizante de insignificancia y vanidad del ser humano. La muerte anunciada por la representación de un cráneo o un esqueleto nos recuerda nuestra finitud y mortalidad, y que la vida es un sople fugaz que solo dura un instante. Este carácter tétrico le otorgaría injustamente a Valdés una fama macabra, como el polo opuesto a Murillo. Sea representada en el arte de hueso o de diamantes, la calavera nos mira como si el cuadro fuera un reflejo en el espejo, donde nos vemos representados radiográfi-

camente tanto por dentro como por fuera, y cuya moraleja es recordarnos que todos hemos de morir, y qué sentido damos a la vida. Con nuestra obra hemos querido darle otro sentido paralelo a la *vanitas*, no tanto el tradicional de la vanidad de la vida para acumular riquezas, ni tampoco la visión de insignificancia o levedad del ser, sino recuperar el sentimiento clásico y poético de Horacio del “*Carpe diem, quam minimum credula postero*”, esto es “*Aprovecha el día, no confíes en el mañana*”.

María del Mar Bernal

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y Doctora en Grabado por la Universidad de Sevilla. Desde el inicio de su actividad investigadora, ha estado ligada a los estudios sobre la teoría, crítica y la práctica de las bellas artes en el campo del grabado. Actualmente está centrada en la gráfica contemporánea y la adaptación de los campos analógicos a las nuevas tecnologías. Imparte docencia en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla desde 1992, incluyendo cursos de doctorado y el máster en *Arte: idea y producción*. También participa en diferentes cursos tanto nacionales como extranjeros acerca abordando la gestión y desarrollo de proyectos artísticos para el emprendimiento. Es autora de varias publicaciones, libros y ar-

tículos, entre otros: *Técnicas de grabado.es [Difusión virtual de la gráfica impresa]* (Universidad de la Laguna, 2012); *Los nuevos territorios de la gráfica (imagen, proceso y distribución)* (UCM de Madrid, 2016); *El espanto del cura: la difusión del libro de artista en internet* (grupo LAMP, de la UCM de Madrid); *Metodologías históricas de estampación calcográfica* (Universidad de México, 2017) o varios estudios sobre estampación litográfica en planchas de aluminio (Universidad de la Laguna, 2007 a 2011) Actualmente pertenece al grupo HUM822 “Gráfica y creación digital”. Ha sido IP en los proyectos *Estudio sobre los usos del papel japonés en el campo de la gráfica*. (2016) o *Gráfica y postgraffiti. Análisis de las intervenciones en el espacio*

público mediante los métodos del grabado (2019). Colabora en la revista de difusión internacional Grabado y Edición [G&E: Print and Art Edition Magazine] con artículos como *Grabado y Performance (una desobjetualización de la gráfica)* entre otros.



Tumba de Catalina Enríquez de Ribera, Virreina

Frottage sobre lápida. Grafito sobre papel japonés

55 x 50 cm

2022

Catalina Enríquez de Ribera y Cortés (¿1634) fue, por este orden, Virreina, madre y esposa de Duques, administradora de la Casa de Osuna y una mujer dedicada a defender la cultura, la religión y la justicia a partes iguales. Fue nieta de Hernán Cortés y biznieta de Dña. Catalina de Ribera (1447-1505) otra dama antológica fundadora del Hospital de Las Cinco Llagas y responsable de la construcción de la Casa Pilatos, entre otras bellezas sevillanas. De su bisabuela heredó su porte real, su valentía y su espíritu humanista.

Su legado es uno de los olvidos imperdonables de la historia, tal vez eclipsada por la figura deslumbrante de su segundo esposo, el Gran Duque Pedro Téllez Girón y Velasco, conocido como *Pedro el Grande* por sus hazañas al servicio Felipe II en los virreinos de Sicilia y Nápoles. En las postrimerías de su vida, los años circundantes a 1622, encargó para su oratorio particular el renombrado cuadro de *El Calvario* a José de Ribera *El Españoleto* junto a otras cuatro obras

más. Fundó colegios, favoreció los estudios mediante un sistema de becas y protegió las distintas cátedras que facilitaron el prestigio y la persistencia de la Universidad de Osuna. Tras la muerte de su marido en 1624, donó su excepcional colección de arte a la Iglesia Colegial de Osuna, donde aún perdura.

El calco de lápidas o *brass rubbing* es una actividad que ya se hacía en China en el siglo VI y que se extendió a los monumentos de gran parte de oriente. En Inglaterra se hizo muy popular en la época victoriana. Al mero deseo de calcar el relieve se une la necesidad emocional de cumplir con el fallecido generando una estela portátil de papel, algo que la pesadez de la piedra no permite. Es un acto simbólico, un recuerdo táctil que ayuda a superar la ausencia, un duelo procesual que la fotografía no puede suplir por su rapidez y racionalidad. Tiene momentos comunes con el frottage, la técnica artística que Max Ernst potenciaría durante el periodo surrealista.

Daniel Bilbao Peña

Sevilla, 1966. Doctor (1992), docente e investigador. Director del Departamento Dibujo de la Universidad Sevilla (2015). Decano de la Facultad Bellas Artes desde 2019. Investigador principal del grupo "Morfología de la Naturaleza". Docente del Programa Doctorado Arte y Patrimonio. Académico correspondiente extranjero de la Academia Nacional Belas Artes de Portugal. Académico numerario de la Real Academia Bellas Artes Santa Isabel Hungría, en Sevilla, desde 2021. Ha realizado 39 exposiciones individuales y más de un centenar de colectivas. Galar-donado con 22 premios nacionales e internacionales. Sus trabajos se encuentran en museos y colecciones de Europa y EE.UU. Su obra es polidrica, predominando el análisis del

entorno, la arquitectura y la intervención humana.



Postrimería XXI

Técnica mixta sobre madera
50 x 50 cm
2022

Postrimerías son las etapas que, según la concepción católica de la religión cristiana, debe transitar el ser humano al finalizar su vida mundana para acceder a la Gloria Eterna: *Mors, Iudicium, Infernum et Gloria*. Como homenaje a Valdés Leal en el cuarto aniversario de su nacimiento y, en base a las pinturas llamadas *Jeroglíficos*, que le encargase Miguel Mañara para el Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, he abordado la realización de la obra *Postrimerías XXI* teniendo en cuenta la simbología barroca sobre la muerte y la vida terrenal. Uno de los aportes conceptuales de este periodo fue la humanización de *lo divino* representado desde su carácter más próximo a lo mundano. De ahí la predilección por estéticas cercanas a la materia y su degradación, como se desarrolló en géneros cargados de simbolismo como el de *vanitas*, que tuvo su eclosión en los Países Bajos y que, debido a la moda predominante se extendió rápidamente por toda Europa. Así pues, en la obra que

muestro aquí, realizada con técnicas mixtas en combinación con tecnología digital, presento una calavera que aparece enfrentada al espectador en un espacio arquitectónico oscuro y rectangular con dos inscripciones doradas que anuncian *Memento mori* e *In ictu oculi*, recordando al observador la inevitable muerte y la fugacidad de la vida terrenal. Este espacio está rodeado de un muro en el que aparecen enumeradas las cuatro postrimerías con caracteres romanos y bajo ellas el rótulo *Finis Gloriarum Mundi*. Como elementos gráficos complementarios pueden observarse una serie de cotas lineales que hacen alusión a la medida ortogonal como elemento de análisis categórico tan propio del ser humano. Como guiño sarcástico, la calavera aparece portando unos brackets ortodontales, tan entendidos en la sociedad actual en relación al aspecto estético. En uno de los márgenes vemos una mosca posada en el muro, símbolo de la vida terrenal que, tras nuestro paso, continuará *per secula...*

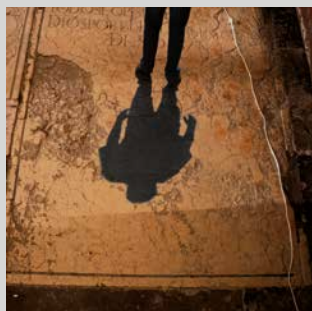
Antonia Blanco Arroyo

María Antonia Blanco Arroyo es Doctora en Bellas Artes con Mención Internacional por la Universidad de Sevilla (2015), donde trabaja como profesora en la Facultad de Bellas Artes. Premio Extraordinario de Doctorado en 2017 por la citada universidad. Miembro del grupo de investigación HUM950: Contemporaneidad y Patrimonio (COPA). Ha recibido varias becas de investigación financiadas por la Universidad de Sevilla: entre 2011 y 2015 recibió la beca predoctoral de Personal Investigador en Formación (PIF), y en 2018 obtuvo la beca para la Movilidad e Intercambio de Investigadores/ Profesores de la Universidad de Sevilla y la Universidad de California, Berkeley. Ha desarrollado estancias de investigación artística en instituciones norteamer-

ricanas, como el Centro de Fotografía Creativa de la Universidad de Arizona, la Universidad de Nebraska-Lincoln, el Centro de Arte y Medioambiente del Museo de Arte de Nevada, y la Universidad de California, Berkeley. Entre sus publicaciones destacan sus libros: *Discursos intervinientes: mujeres y arte actual* (editora y autora, 2022); *Conversaciones D/P [Dionisio González/Peter Goin]* (editora, 2019); y *El mundo alterado: el paisaje antrópico en la fotografía contemporánea* (autora, 2017). Artículos más destacados: *Más allá del arte: encuentros con fotógrafos en torno a la naturaleza* (revista Arte, Individuo y Sociedad, 2021); *Arte y horror: Lynsey Addario y la estética de la guerra en la fotografía de nuestro siglo* (revista Letra Internacional, 2018); *Lo*

sublime en el paisaje antrópico a través de la fotografía actual (revista Arbor, 2017). Su actividad docente e investigadora se nutren de forma recíproca, complementándose con la creación que aborda mediante un enfoque altamente abstracto en su obra plástica y fotográfica. Ha desarrollado exposiciones colectivas e individuales a nivel nacional, como *[Re] descubriendo la realidad* en la galería Spectrum Sotos de Zaragoza, o, *Transiciones: de lo real a lo imaginario* en el Ateneo de Sevilla.

www.antoniablanco.com



Tránsito

Fotografía digital sobre papel
Museum rag acuarelle mate,

310 gr

50 x 50 cm

Nº edición: 1/10

2022

Esta obra busca perpetuar la presencia de un ser querido, y la silueta como contorno da vida a un sentimiento de resistencia y afecto ante la pérdida. Miguel Mañara perdió a su esposa, y así, esta fotografía nos permite imaginar que una mujer perdió a un hombre y busca consuelo en el mismo suelo que levantó Mañara para vivir su devoción. En la silueta se expresa el deseo de permanencia ante la evanescencia y la incertidumbre del tiempo presente que vivimos, una silueta que nos devuelve a los orígenes de la pintura y la escultura al situarnos en la época de Plinio el Joven. De hecho, en el libro XXXIV de la Historia Natural se apunta que los orígenes de la pintura consistió en circunscribir las líneas de contorno de la sombra de un hombre, y en el libro XXXV se indica que también la escultura debe su nacimiento a querer per-

petuar, esta vez con arcilla, el perfil de la sombra del enamorado que se va. Además, el entorno de esta perpetuación nos sumerge en un mundo sugestivo y sombrío, con un halo de surrealidad creado por la conjunción de elementos de distinta procedencia que componen la imagen, que aluden a un mundo tangible y concreto a la vez que nos conecta con lo espiritual. Se pone así en valor el poder de las sombras para escribir la imagen más allá del mundo de las apariencias, siendo la silueta el testimonio de un sentimiento real e indeleble. En definitiva, esta fotografía versa sobre resistir y persistir; resistencia afectiva y persistencia espiritual de una vida que no acaba con la muerte. Entendamos este viaje afectivo como un tránsito hacia la tan ansiada verdad que nos relataba Miguel Mañara.

Diego Blázquez Pacheco

Sevilla 1964. Vive y trabaja en Sevilla. Doctor en Bellas artes por la Universidad de Sevilla en el año 2000. Profesor Titular de Universidad adscrito al Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Miembro investigador del Grupo -554 denominado Morfología de la Naturaleza. Su obra artística actualmente está enfocada al estudio del paisaje.



Calaca Vanitas
Óleo sobre tabla
50 x 50 cm
2022

La cultura es siempre una respuesta colectiva de la sociedad, del clan, de la tribu ante el medio en el que se desarrolla y los interrogantes que eso plantea, y el artista: el músico, el poeta, el pintor... el chamán que es capaz de interpretar ese sentimiento colectivo. La muerte ha sido, es, posiblemente, el mayor de los interrogantes en todas las épocas y las respuestas a ese interrogante una de las claves fundamentales del “entendimiento cultural”.

Postrimerías es el título de esta exposición conmemorativa. Y vinculado con “*Postrimerías*” está el concepto de “vanitas” y los encontramos prácticamente a lo largo de toda la Historia del Arte, desde frescos de Pompeya pasando por culturas orientales y adquiriendo especial relevancia en nuestra Cultura Occidental a partir de la Edad Media con, por ejemplo, las “Danzas de la muerte”. Ese concepto de *vanitas* adquiere carta de naturaleza durante El Barroco llegando a convertirse en “género pictórico”, tiene su origen en Los Países Bajos, se extiende por toda Europa y

pintores como Memling, Holbein, La Tour, Durero o Rembrandt forman parte de esa nómina excepcional. En España Ribera, Zurbarán, Murillo o Antonio de Pereda son exponentes de ello y de manera excepcional Valdés Leal con dos epígonos como “*In ictu oculi*” y “*Finis gloriae mundi*”, ambas obras inspiradas en el “Discurso de la verdad” de Miguel Mañara, fundador del Hospital de la Caridad donde, ¿y donde mejor?, tendrá lugar esta exposición.

Con motivo de la misma he realizado la obra *Calaca-Vanitas* en la que, desde un punto de vista simbólico y con connotaciones de culturas muy afines represento una calavera inmersa en un espacio articulado en cuatro planos que, con dicho carácter simbólico, representan las cuatro fases de las *Postrimerías*: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria a través de distintos matices y valores de luz y oscuridad para significar una aproximación a lo que ha sido, es y será el hecho que ha suscitado el mayor interrogante de la humanidad.

Javier Bueno Vargas

Doctor en Bellas Artes (2002), Licenciado en Bellas Artes en las especialidades de Restauración de Pintura (1992) y Restauración de Escultura (1992) y Licenciado en Filosofía y Letras (Geografía e Historia, especialidad de Historia del Arte) por la Universidad de Granada (1997). Especializado en la intervención de bienes culturales, especialmente libros, documentos y creaciones contemporáneas, ha realizado numerosas estancias, conferencias y cursos en instituciones nacionales e internacionales. Investiga sobre materiales y técnicas de intervención, criterios tradicionales y contemporáneos de conservación-restauración o puesta en valor y disfrute sostenible de bienes culturales muebles. Como profesor e investigador ha impartido do-

cencia en las Universidades SEK de Santiago de Chile, SEK de Segovia, Universidad Autónoma de San Luis Potosí (México) y Universidad de Granada, siendo actualmente Profesor Titular del Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, en donde ha ocupado diversos cargos como vicedecano y coordinador del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Ha dirigido y participado en numerosos proyectos de investigación con ayudas de ámbito nacional, autonómico y del Plan Propio de la Universidad de Sevilla, dirigido tesis, publicado tres libros y numerosos capítulos de libros, artículos en revistas especializadas y actas de congresos. Actualmente es responsable del grupo de investigación *Pa-*

trimonio Cultural: producción, conservación y restauración (HUM-1069).



Dimitto Liber (Libro El Libro)

Elena Vázquez-Jiménez y Javier Bueno-Vargas
Instalación. Dibujos y objetos
Medidas variables
2022

Tanto en su versión tradicional en papel o pergamino como en su formato más actual en digital, el libro ha proporcionado vida y difusión a las ideas a través de la palabra escrita y recoge el saber que queremos transmitir, la cultura y la opinión o ideas de las que queremos dejar testamento. Como mero objeto si tenemos en cuenta su descripción física, como símbolo en contextos y rituales o incluso como medio para la identificación de personajes y escenas, ha sido un elemento recurrente de representación tanto en las pinturas de Valdés Leal como en las obras de muchos otros artistas de todas las épocas. Valdés Leal como artista barroco además destacó como un gran dibujante; en 1660 aparece entre los creadores de la Academia de Dibujo; en 1671 tiene la oportunidad de trabajar como arquitecto en las decoraciones efímeras que hace instalar la Catedral de Sevilla para celebrar la canonización de San Fernando; gracias a estos trabajos Palomino lo define como

“gran dibujante, perspectivo y arquitecto” y le hace poseedor de “el ornato de todas las buenas letras, sin olvidar las de la poesía”.

Por ello, tras revisar más de un centenar de cuadros del pintor, hemos querido convertir *DIMITTO LIBER (LIBRO EL LIBRO)* en un alegato al conocimiento compartido y una oda al libro a través del dibujo. Mediante treinta y nueve bocetos dibujados a lápiz, invitamos al espectador a establecer un diálogo con la obra, a explorar el universo de los libros pintados por Valdés Leal con la intención de “liberarlos” de su formato bidimensional en el que fueron representados por medio de la materialización de varios ejemplares en pergamino y cuero y un singular libro de gran formato que configura la base de la instalación. El espectador podrá asignar a todos estos libros el saber, compendio, referentes o funciones que estime oportunos y meditar sobre lo que cada cual dejaría por escrito en alguno de ellos como legado antes de sus postrimerías.

Enrique Caetano

Las Palmas de Gran Canaria, 1972. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, desde 2003 es profesor universitario, comenzando su carrera docente en el Departamento de Dibujo de la US, y pasando en 2007 al Dpto. de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, del que es director en la actualidad.

Ligado tradicionalmente tanto en la enseñanza, como en su quehacer artístico a la representación figurativa, se distancia de ésta en los últimos años, para centrarse en la actualidad en procesos de abstracción geométrica derivados de influencias y referentes arquitectónicos, escultóricos y del ámbito del diseño, desarrollando su trabajo principalmente sobre el estudio de la espacialidad, a través de representaciones

gráficas y sus consecuentes materializaciones tridimensionales. Plantea, desde la reflexión y la ponderación formal, un reencuentro con los discursos proyectivos, contruidos, concretos y a la vez metafóricos, donde procura que el dibujo, la escultura y la arquitectura se conecten con total afinidad. Recurre a lenguajes acromáticos donde el pigmento del grafito y el gris del cemento, o la tersura de la tinta y el frío del metal, son las analogías preferentes para formalizar las exploraciones sobre su propio *ideospacio*, con claras referencias hacia movimientos de corte abstracto tales como el Constructivismo o Suprematismo, entre otros.

En el plano académico ha publicado varios libros referentes a los campos de la Escultura y el

Dibujo, así como capítulos y artículos en publicaciones que abordan temáticas afines. Ha realizado diversas estancias y contribuciones a congresos y conferencias invitadas nacionales e internacionales. Imparte docencia en asignaturas de las titulaciones del Grado en Bellas Artes y en el Máster en Arte, Idea y Producción.

Actualmente es miembro de los grupos de investigación: “*Investigación de Técnicas Escultóricas*” (US) y de “*Técnicas y Procedimientos Escultóricos*” (ULL), participando en proyectos de investigación competitivos. Es cofundador del Grupo de Cooperación US: “*Arte y Desarrollo*”.



Hierofante

Hormigón armado y
acero pavonado
86 x 80 x 60 cm
2022

A propósito del proyecto expositivo acerca de los Jeroglíficos de las Postrimerías, he acometido mi propuesta a través de la reinterpretación escultórica de algunos de los símbolos en ellos contenidos, en consonancia con los discursos formales de mi actual línea de trabajo. A partir de planteamientos derivados de la relación entre la escultura y la arquitectura, y en el marco de la Abstracción Geométrica y el Brutalismo, la obra que presento ha sido ideada como un juego de elementos prismáticos que sintetizan escalonadamente una Cruz Hierofante —o cruz pontificia, de tres brazos en decreciente longitud— en la que se inscribe un hueco de formas rectangulares a modo de silueta de sarcófago, aludiendo a los *Stone Coffins* medievales de líneas puras y austeras.

La pieza principal, realizada en hormigón, se eleva y sostiene sobre una estructura cruciforme de acero pavonado que se proyecta verticalmente desde los vértices, no sólo como pedestal, sino como

símbolo de trascendencia ascendente del cuerpo. De este modo, se procura generar un singular diálogo entre la terrenal y grave materialidad del hormigón, en estable suspensión sobre los diáfanos, etéreos y vectoriales elementos portantes.

Preocupado siempre por establecer en clave escultórica un diseño equilibrado de la geometría modular de las partes, y por acentuar la categórica sobriedad de los materiales brutales propios de la arquitectura, tales como el hormigón armado y el acero, persigo, a su vez, recrear una espacialidad patética y silenciosa que juegue con las proporciones, la escala, o la luminosidad mediante un claroscuro relato de sombras sobre las superficiales coqueras y huellas de los encofrados, confiando así al conjunto, una cualidad espiritual que facilite la transmisión de mensajes metafóricos sobre el tránsito de la vida a la muerte y el desvanecimiento irremediable de lo material.

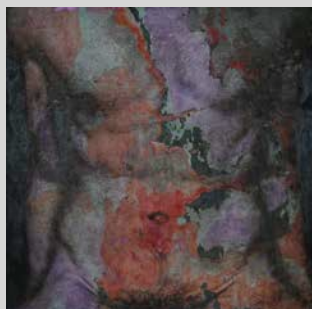
Manuel Caro

Artista plástico malagueño. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Profesor Titular de Universidad del Departamento de Pintura.

Beca de Pintura Fundación Rodríguez Acosta. Junta de Andalucía, Granada. Beca Pintores Pensionados, Segovia. Beca del Plan FPI. Ministerio de Cultura. “Mejor expediente académico” de la Facultad de Bellas Artes, 1980-85 por el Ayuntamiento de Sevilla. “Premio Universitario” por la Facultad de Bellas Artes de la Real Maestranza de Sevilla. 2º Premio Nacional de terminación de estudios de Bellas Artes por el Ministerio de Educación y Ciencia.

Desde 1987-2012 imparte docencia en la Licenciatura de Bellas Artes, Especialidad Pintura. Cursos de Doctorado

“Elementos dinámicos de la imagen fija” y “La imagen fotográfica como medio de expresión”. Desde 2012 imparte docencia en el Grado en Bellas Artes en las asignaturas “Estrategias de la Pintura”, análisis y desarrollo perceptivo de la realidad y posibilidades compositivas del modelo en vivo en la búsqueda de estrategias para el desarrollo de un lenguaje personal, y “Discursos Pictóricos”, proyectar y producir propuestas pictóricas personales en el ámbito de la contemporaneidad, enfrentándose con los procesos de creación e investigación artística. Investigador del Grupo HUM 841, “Observatorio del Paisaje”.



El purgatorio de Owein
Técnica mixta sobre madera
50 x 50 cm
2022

La idea del Purgatorio, un lugar similar al infierno pero, a diferencia de éste, temporal, emerge por primera vez en el *Tractatus de Purgatorio Sancti Patricii*, un texto en latín del año 1180 escrito por el monje inglés Henry de Saltrey. El clérigo relata el viaje de Owein, un caballero irlandés que busca purgar sus pecados, para lo que accede a una cueva cuya entrada sitúa en el lago Derg de Irlanda.

En su periplo por la cueva, descubre un mundo poblado por demonios que torturan a las almas con múltiples padecimientos y les enseñan el camino hacia la salvación celestial. Owein es arrojado al fuego, torturado y forzado a cruzar un río fétido lleno de criaturas maléficas, pero la mención del nombre de Cristo le salva de ser destruido en cada encrucijada.

Cuando logra atravesar el río, en cuyo fondo se esconde la

puerta del Infierno, la recibe una única salida que conduce directamente al Paraíso. Dos arzobispos reciben a Owein y le acompañan por un paraje lleno de flores, dulces perfumes y música. Le explican que se encuentra en un lugar en el que las almas descansan tras haber sido purificadas en el Purgatorio, como paso previo a la entrada al Cielo.

Manuel Castro Cobos

(Villanueva de Córdoba, 1968). Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. En la actualidad es profesor Titular de Universidad del departamento de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Ha sido becado para ampliar sus estudios en el International Centre for Photography de New York, en el Tamarind Institute de la Universidad de Nuevo México, E.E.U.U y en la Universidad de Saskatchewan, Canadá, entre otros. Cuenta con diversas publicaciones en libros y revistas internacionales especializadas y ha recibido diversos premios nacionales e internacionales de Arte Gráfico, Fotografía y Pintura. Ha realizado exposiciones individuales en España, Reino Unido y Canadá. Su obra se encuentra en museos

y colecciones como The Print Collection of the New York Public Library de Nueva York, Colección Caja Madrid, Museo de Huelva y la Biblioteca Nacional. Madrid.



5 minutitos más...
Fotografía digital
50 x 50 cm
2022

Lo que está por llegar, lo que se espera, como antesala de la incertidumbre.

Desperdicios como inicio anímico, ya que tras el juicio no queda ya gloria alguna que alcanzar, habiendo perdido toda la perspectiva y caminando hacia el desconcierto, el caos que nos apremia.

El desorden de las *vanitae* y su poética. El acto de la comida como metáfora de lo que va desapareciendo y transformándose poco a poco, manteniendo el acto de yantar como la memoria de aquel instante o de la persona con la que se compartió el ágape. Esa reunión ante las viandas que se convierte en un suceso que nos acerca a dimensiones más antropológicas que vitales.

Ya solo queda esperar cinco minutitos más...

Manuel Cid Medrano

Desarrolla actualmente su investigación de materiales en el Programa de Arte y Patrimonio de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Sevilla (EIDUS). Realizador de Audiovisuales y Espectáculos en el IES Néstor Almendros, Graduado en Arte Dramático en la Especialidad de Escenografía en la Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla, invitado en 2015 a formar parte de las propuestas profesionales del Pabellón de España en la 13ª Cuatrienal de Escenografía de Praga y Máster en Idea y Producción en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Su labor investigadora y su producción artística no están centradas en la producción seriada de artefactos sino en la búsqueda de materiales abundantes e inutilizados

por los sistemas de producción de la Era del Antropoceno, materiales de gran potencialidad como material plástico multiplataforma, en un binomio recuperación-demostración, transformando la producción artística en un ejercicio de activismo material ofreciendo e inspirando un cambio de paradigma. Partiendo en sus inicios de una búsqueda de texturas orgánicas en lo sintético (espumas vinílicas y piel de poliestireno), hasta el hallazgo, recuperación y sintetización de materiales enmarcados dentro de los objetivos de desarrollo sostenible, más allá de sus interesantes atributos estéticos. Actualmente su investigación está centrada en el versátil tinte-aglutinante pictórico/cerámico-abono presente en los restos de la poda urbana de la Catalpa

Bignonoides, un árbol ornamental estandarizado, y en las posibilidades de la pasta celulósica moldeable y tallable presente en los restos de la cosecha del *Helianthus annuus* (girasol). No se hace uso de electricidad, ni de combustible en la extracción y procesamiento de dichos materiales y los restos ofrecen cualidades como abono NPK, sin fase de compostaje; es decir: generan cero residuos y cero impacto medioambiental.



Damnatio Memoriae

Talla sobre molde de cabeza de alma de cañote de girasol intervenida con tinta de catalpa y pan de oro de 300 g
Medidas variables
2022

Estamos ante un material que no existe. Que no se puede adquirir porque no forma parte del catálogo de posibilidades. Miento, es un material que existe durante unos días, apenas un parpadeo, en miles de inmensos campos de cosecha y que luego se destruye sistemáticamente. Y así, ciclo tras ciclo, desde hace siglos.

Hasta ahora, donde ofrece una forma, una faz, una ocupación espacial, un movimiento, una intencionalidad y un mensaje; en esencia una mimesis figurativa, resultado de un proceso de investigación artística, donde la voz material adquiere proporción áurea y antropomórfica. La materia trasciende adquiriendo la forma más comprensible para el ser humano: la binaria, el todo y la nada, en el contexto contemporáneo de los objetivos de desarrollo sostenible, que subrayan la necesidad de entrar en conciencia de la finitud de la vida humana en contraposición a la eternidad de su huella ecológica. Y es que el Metaverso ofrece una in-

sondable profundización en el mito de la caverna, el sentido de la metavida se antepone por primera vez en la historia al sentido mismo de la vida y a la propia idea de trascendencia. La contrarreforma barroca y el abrazo de la exuberancia y la sensualidad han dado paso al abrazo del bucle infinito de dopamina sensorial, de la grandilocuencia por encima de la elocuencia de las formas y de lo intangible por encima de lo tangible.

Este artefacto instalativo ofrece una última mirada escénica a lo que dejamos atrás en nuestro abrazo al infinito y a nuestro rechazo a reformular las miradas, con una nueva materialidad llena de posibilidades en búsqueda de forma, un artefacto tan polisémico, tan ancestral como contemporáneo, tan democrático y objetivo como la evidencia de la finitud humana, la fina línea perceptiva que hay entre lo vivo y lo inerte, entre lo existente y lo inexistente, lo esencial y lo superfluo.

Gema Climent

Titular de Grabado Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

PREMIOS -2003.1º Premio Cultural Antares, de la Ciudad de Sevilla Concurso de Obra -2013 1º Premio de Pintura Nacional del LXIV Salón de Arte “*Ciudad de Puertollano*”. -2003. EXPOSICIÓN INDIVIDUAL de Pintura y grabado Galería Infantas, Madrid. -2008. Exp. Indiv. Museo Arte Contemporáneo Castilla La Mancha. -2010. Exp. Indiv. Palacio Pimentel Valladolid. 2013. Exp. Indiv. Museo de Puertollano. 2016. Exp. Indiv. Museo López de Villaseñor C.R. -2008. EXPOSICIÓN COLECTIVA Internacional de grabados, i Milano Italia. -2008. Exp. Colec. Inter. de grabados National Taiwan Museum of Fine Arts. -2008. Exp. Colec. Inter. de grabados, titulada: Vancouver BC,-

Canadá. -2009. Exp. Inter. itinerante: “Muestra Rosario-Argentina”. -2009. Exp. Colec. “Mufart Artes Plasticas Para El Siglo Xxi”, M. de la Presidencia. Madrid. -2012. Exp..Colec. Inter. Grabado Museo del Grabado Contemporáneo Málaga. -2012.Exp. Colec .Inter. de Grabado “III Bienal Internacional Palacio de Pimentel. Valladolid. -2012. Exp Colec. Inter.I de Grabado “ARTE en papel Amatl Pahuatlán. Puebla, Nuevo México. -2012. Exp. Colec. Nacional de grabados, titulada: “Grabado e Innovación Palacio los Serrano Ávila. -2012. Exp. Colec. Internacional de Grabado Iberoamericano. Fundación Ladrús Huelva. -2012. Exp. Colec. Internacional de Grabado 32è Mini Print. Internacional. Cadaqués Girona España. -2013. Exp. Colec. Nacional de Pintura y grabados,

Badajoz. -2013. Exp. .Colec. Inter-nacional de Serigrafía Museo de Ciencias Valencia y Claustro de San Agustín en Bogotá. -2013. Exp. Colec. Internacional de Grabado. Titulado: “The Iosif Iser International Contemporary Engraving Biennial Exhibition”, Art Museum of Prahova County Rumanía. -2013. Exp. Colectiva Internacional de Grabado 32è Mini Print. Internacional.

-Galerie L'Etangd' Art Bages, Francia.y -Wingfield Barns, Wingfield (Reino Unido). -2014. Exp. Colectiva IV Bienal Internacional De Grabado Aguafuerte Valladolid. -2017. Exp. Colectiva internacional de Grabado. Sala de Exposición Centro Cultural Tachia-Taiwán. -2019. Exp. Individual de Obra Gráfica Museo Centro Cultural San Clemente Toledo.



Muerte bajo el lecho de rosas
Fotograbado (4 planchas de fotopolímero, con fotolitos manuales y fotográficos, gofrado y plantilla) sobre papel
Litograph 250 gr
50 x 50 cm
Edición: 1/1
2022

La nostalgia y el deseo de profundizar en suaves sueños con un indescriptible perfume a rosas, es la metáfora con que se muestra esta imagen gráfica, mezcla entre fantasía y realidad, que se perpetúa con una atmósfera íntegramente en naranjas, colores cálidos para dulces sueños eternos.

La obra se basa en el comportamiento de la luz, el color y las sombras bajo las espesuras florales, que se vuelven tridimensionales, acentuando los blancos del papel y el volumen que emerge de la pulpa.

Técnicamente, la obra gráfica está compuesta por cuatro planchas de fotopolímero, realizadas con fotolitos manuales y fotográficos y entintada *à la poupée* en sus múltiples tonos anaranjados, a los que se le suman la intervención de gofrado y plantilla de acetato recortadas con estructuras rectan-

gulares para la obtención de veladuras.

Constantino Gañán Medina

Sevilla, 1966. Licenciado, especialidad de Escultura, BBAA Universidad de Sevilla. 1989.

Estudios en la Städel Schule, Frankfurt. Alemania. 1989-90.

Profesor Asociado, Dpto. de Escultura e H^a de las Artes Plásticas. 1991.

Doctor en BBAA, Universidad de Sevilla. 1998.

Premio Doctorado Universidad de Sevilla. 1998.

Profesor titular, Dpto. de Escultura e H^a de las Artes Plásticas. 2001.



S/T
Acero, bronce y velas
40 x 90 x 120 cm
2022.

...”algunos hombres creen que viven eternamente, que su alma sube al cielo aunque su cuerpo haya muerto, ¡como si en el firmamento hubiera sitio para tantos! ... lo único que sube al cielo son los pedos que se tiran los gusanos cuando comen sus despojos”...

Fragmento de la canción de Albert Plá “El gallo Eduardo Montenegro”:

<http://www.youtube.com/watch?v=wZ8trENzm1c>



Fernando García-García

(Carmona, 1973. Es Profesor Titular del Departamento de Dibujo, Doctor por la Universidad Hispalense, Primer Premio Nacional de Terminación de Estudios, y Premio Extraordinario de Doctorado. Su continua actividad investigadora ha encontrado difusión a través de publicaciones especializadas y cuenta con estancias formativas en centros como la National Portrait Gallery de Londres y el Centro de Artes da UDESC de Brasil. Sus líneas de investigación y creación giran en torno a las presencias del cuerpo en el arte contemporáneo, el retrato como práctica recurrente y la docencia del dibujo, así como a la recuperación y reinterpretación del patrimonio iconográfico.

Su producción artística, difundida en medio centenar de ex-

posiciones y en otros medios, ha sido galardonada por entidades como la Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, el Excmo. Ayuntamiento de Carmona, la Diputación de Segovia, la fundación Ramón Areces, etc.; formando parte de colecciones como la de La Real Maestranza de Caballería de Sevilla, o la del Excmo. Ateneo de Sevilla entre otras.

Desde 2008 se ha especializado en la investigación plástica en torno a la obra de Murillo y otros pintores del s. XVII, a raíz de los proyectos de restitución del patrimonio iconográfico de las Iglesias de la Santa Caridad y Santa María la Blanca de Sevilla, lo cual ha dado lugar a una línea de creación donde hibrida procesos e imágenes del pasado, descontextualizadas y ampliadas,

como excusa para confrontar concepciones tradicionales con categorías contemporáneas de la pintura.



Ars Longa Vita Brevis

Acrílico, lápiz y óleo sobre tabla
50 x 50 cm
2022

Ars longa, vita brevis es, según parece, una sentencia atribuida a Hipócrates, el del juramento, el galeno de los galenos, el primer médico de Occidente, que sabía que el conocimiento era más largo que la vida que tenemos para adquirirlo, que el ARTE, así, como habilidad, como ciencia, dura más que los que lo hacen y lo construyen, que al fin y al cabo no son sino criaturas perecederas, presa fácil de la despellejada.

Hay algo misterioso y seductor en los latinazgos, que conservan un qué sé yo de distancia épica, de autoridad sagrada, ya procedan de la antigüedad clásica o de la escolástica medieval; suenan bien y conviven bien en nuestro imaginario... Aunque entre el *Finis gloriae mundi* y el *In ictu oculi* de Valdés Leal, y el *Ars longa Vita brevis* de Hipócrates (o el *Carpe diem*, el *Collige, Virgo, Rosas* y el *Tempus fugit irreparabile*) haya siglos y abismos de distancia

cultural, a nuestros oídos post-pop les resuenan solemnes, admirables, dignos de reverencia, como la letra ininteligible de un canto coral polifónico. Se han convertido quizá en tópicos frivolizados, pero siguen siendo frases útiles y poderosas.

Como son poderosas las imágenes de las *vanitas* Pieter Claesz, de los bodegones de Zurbarán y Sánchez Cotán, o los trampantojos de Cornelius Norbertus Gilsbrechts, Pedro Acosta o Diego Bejarano. Engaños, que a sabiendas de que nos engañan, siguen revelando la verdad que nos es común a todos. Quizá por eso sean poderosas y útiles, porque nos enfrentan, como una lección de tinieblas al reflejo de la fragilidad y a nuestra propia incapacidad para permanecer, por más que lo ocultemos bajo simulacros cada vez más sofisticados... Que el tiempo pasa y la vida perece... ¿Qué piensas hacer con este trocito de existencia? ¿Pintamos?

José García Perera

Nace en Huelva en 1983. Pintor y profesor de Bellas Artes en la Universidad de Sevilla, su investigación, difundida a través de exposiciones de obra pictórica y de publicaciones científicas en diferentes medios, se acerca al innegable placer estético que produce la ruina de nuestra era. De una dialéctica entre la destrucción y la creación surge el paisaje cambiante de las urbes que habitamos. Es el tema clave de sus exposiciones individuales –*Desquace* (2009), *Fósiles de metal* (2011), *Retratos de la destrucción* (2013), *De tiempo y óxido* (2014) y *Cavar en la memoria* (2016)– y de sus aportaciones a los proyectos realizados por el grupo HUM 841-Observatorio de Paisajes, así como de algunas de sus contribuciones a revistas científicas y a congresos

nacionales e internacionales. En 2006 recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas que convoca la Universidad de Sevilla, y en 2008 interviene, como integrante del grupo Caleidoscopia, en la III Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla, gracias al Premio de intervenciones públicas “La Transversal BIACS”. Ha disfrutado de diversas becas de producción, ha participado en numerosos exposiciones colectivas y ha sido seleccionado en los últimos años en certámenes como el Premio Club del Arte Paul Ricard, el Premio nacional de Pintura José Arpa y el Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera.



Jeroglífico

Acrílico sobre tela
50 x 50 cm
2022

Las ciudades que habitamos se transforman a un ritmo vertiginoso siguiendo una coreografía inevitablemente imperfecta. Su cara lustrosa no puede a menudo esconder otra realidad menos amable: el cambio constante implica un tránsito entre lo viejo y lo nuevo y en ese lapso se revelan las estructuras desnudas y se imponen el polvo y el ruido. A veces, estos procesos, que quieren ser fugaces para dar paso al pulimento, quedan suspendidos, dejando espacios alestargados, como esperando a recibir una misión, indefinidos, como esperando a ser algo de nuevo. Es ahí, en ese abandono, que adquieren una inusitada fuerza poética y plástica: en su condición de paréntesis constituyen pequeños oasis de entropía en la construcción de la modernidad, rincones de nadie que, dentro de la urbe atestada, nos permiten inventar historias.

Jeroglífico pretende sublimar, mediante la sensualidad de la materia pictórica, una visión anodina: un local en desuso, un papel abandonado en el suelo y un escaparate que, como si se tratara de un cuadro, encierra la escena, otorgando un carácter atemporal a lo que no es sino la máxima expresión de lo transitorio. Sobre la superficie una frase ilegible –un jeroglífico– parece querer aclarar el significado de aquello que no lo tiene. Siguiendo la estructura compositiva de *Finis Glorae Mundi*, uno de los dos cuadros que componen los *Jeroglíficos de las Postrimerías* de Valdés Leal, la visión se vuelve trascendente: la luz sigue brillando arriba, pero los cuerpos ya no están, solo la tela que un día los cubrió.

Haalimah Gasea Ruiz

Artista visual nacida en Sevilla, lugar donde reside y trabaja. Es licenciada en Bellas Artes en la especialidad de escultura por la Universidad de Sevilla. Posteriormente cursa estudios de posgrado en los Másteres oficiales en Arte, Idea y Producción de la Universidad de Sevilla y en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas en la Universidad de Córdoba. Actualmente es Doctoranda del Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas (área de escultura) en el Programa de Doctorado Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla.

Ha expuesto individualmente la muestra *MU-DANZAS. Metamorfosis del ser y*

el espacio habitado en el Espacio Laraña de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y en la Galería Weber-Lutgen, en 2017 y 2019 respectivamente, y *Crisálidas*, en la AC Espacio Abierto Sevilla (2019). También ha participado en diferentes exposiciones colectivas como *Viverunt*, en el Ateneo de Sevilla (2014), *¿Sostenible?*, Escuela saharauí de artes en la Wilaya de Bojador, RASD y en Facultad de Bellas Artes de Sevilla (2014). El video en el aula 2015, Ciclo de videoarte fundación Valentín de Madariaga. Seleccionada en la segunda convocatoria de Impulsarte by Petit Palace Hoteles para participar en la exposición The Host dentro del marco de ARTSevilla. Ganadora del Premio Impulsarte para participar en la feria internacional de arte

emergente de Madrid Hybrid Art Fair & Festival 2018. También en el 2018 las exposiciones *ARTS-gráfica II. Mujer, Arte y Sociedad*, en la Cámara de Comercio de Sevilla bajo la organización de ARTSevilla, y *ELLAS. Arte, Género e Inclusión Social*, VI Edición en-REDadas, Escuela Saharaui de Artes (Tindouf. RASD), Facultad de Bellas Artes y Casa Sáhara Aminetu Haidar, Sevilla. En 2019 *Happy new art!*, Galería Weber-Lutgen, y *Bauhaus: A 100 Años de la revolución total de un lenguaje*, proyectada por ART-Sevilla 2020 en la Casa de la Provincia de Sevilla.



Magia Lucis et Umbrae
Domestic

Madera, hierro, cristal, luz led,
vinilo y cerámica
ø 90 x 77 cm (platos ø 20 cm)
2022
[Fot. Manutrillo]

La luna, astro nocturno regido por la ley universal del devenir cíclico, nace y muere en un continuo principio de crecimiento y decrecimiento. En su novilunio podemos observar aquel preciso momento en el que desaparece en la oscuridad, en la muerte, sin embargo tras esa historia triste de decrepitud, se esconde una regeneración cósmica, una esperanza de renacer.

Existe una simetría de estructura y funcionamiento entre la vida de la luna y la de las personas: ambas desembocan en la muerte. Por ello, a lo largo de los tiempos, el hombre asimiló las virtudes selénicas, y “se vio a sí mismo en la «vida» de la luna; no sólo porque también su vida, como la de todos los organismos, tenía un final, sino [...] porque el fenómeno de la «luna

nueva» legitimaba su sed de regeneración”¹.

Desde tiempos inmemoriales, al tener conciencia de nuestra brevedad, hemos sentido, deseado y soñado trascender nuestra condición de seres fugaces, nuestra condición de seres humanos. Y es sobre los planos celestes donde se ha proyectado desde entonces nuestra geografía mítica de la muerte. La luna, allá en lo alto, nos desvela la posibilidad de una resurrección. El destino de los estados posteriores de la vida se asegura por el eterno retorno de la luna, aquél que trasmuta de su fase de oscuridad y muerte a la de luz y vida *ad infinitum*.

¹ Eliade, M. (1954). Tratado de historia de las religiones. Biblioteca de Cuestiones Actuales. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, p. 192.

Juan José Gómez de la Torre

Málaga, 1959. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla 1987. Profesor del Departamento de Dibujo.

Su actividad investigadora se centra en el desarrollo del dibujo y el color, tomando como base temática el paisaje.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales, a lo que ha de sumarse su participación en exposiciones colectivas. Además, ha sido galardonado con premios de pintura de elevado prestigio.



Globo terráqueo

Técnica mixta sobre madera

50 x 50 cm

2022

Joaquín González González

Nací en Madrid. Tras la realización del bachillerato, comienzo la preparación del duro examen de ingreso a la recién estrenada Facultad de Bellas Artes de la UCM. Un año de continuo ejercicio: Escuela de Cerámica por la mañana, Artes y Oficios después de comer, y apuntes en el Círculo de Bellas Artes para concluir la jornada. Época intensa llena de descubrimientos. En ese verano empiezo a asistir a una academia de arte donde hago mis primeros escauceos con los materiales de la pintura. Realicé el examen de ingreso, por entonces marcado de gran competencia, durante dos semanas, sábados incluidos y aunque apruebo me traslado a Sevilla. En el curso 1980/81 inicio mis estudios de licenciatura en esta Facultad de Bellas Artes, años también cruciales en mi formación y en mi vida.

El segundo ciclo de carrera lo realizo en Madrid, vuelta a la UCM y participo en mi primera exposición profesional, en la galería Nolde, donde coincido con pintores de la figuración del momento: Florencio Galindo, Cayetano Portellano, Matías Quetglas, etc. Allí haría, corriendo los años, varias exposiciones individuales y numerosas colectivas.

Realicé mi Tesina, dedicada a las “posibilidades técnicas del grafito”, y consigo la beca predoctoral de investigación concedida por el Ministerio de Educación, que me permite, durante tres maravillosos años, vivir entregado a mis dos pasiones: la pintura y la investigación. Continué con mi tesis doctoral, titulada “Técnicas y materiales del dibujo en España: Noticias sobre el concepto y la práctica del dibujo en los tratados españoles”,

bajo la dirección de D. Manuel López Villaseñor.

Un año después comienzo mi docencia en la UCM, hasta que en 1992 me traslado al Departamento de Pintura de la Facultad de BBAA de Sevilla, donde tengo actualmente mi dedicación: Grado en Bellas Artes y Máster en Arte: Idea y Producción. Compaginando la docencia con publicaciones y la dirección del grupo de investigación *Patrimonio Cultural: Intervención, Investigación, Innovación* (HUM966).

Durante estos años, muchas han sido las experiencias, las exposiciones, dentro y fuera de España, participaciones en concursos y adquisiciones de obra en instituciones, e invitaciones a formar parte de colecciones nacionales y extranjeras, entre las que destaco el Museo del dibujo Julio Gavín.



Efímero

Grafito y temple sobre papel
montado en tabla

50 x 50 cm

2022

Realizo un dibujo con lápiz de grafito, empleando como base y soporte un papel Schoeller Turm montado sobre tabla e imprimado al temple.

En el tema que abordo, se conjuga una acción cotidiana a lo largo de la historia, unas manos femeninas tejiendo, con un hilo que en este caso se sale del tondo.

Parto de la iconografía clásica, cargada de significancia en relación al paso del tiempo.

Los dioses castigaron la soberbia de Aracne. Todos los mitos clásicos conllevan una misma enseñanza, el destino del ser humano está en manos de la divinidad. Desde esta premisa, los griegos formularon el concepto de “ephēmeros” (lo que dura sólo un día) para designar lo fugaz y transitorio.

M^a Ángeles González Sánchez

Licenciada en Bellas Artes (especialidad en Grabado).

Actualmente cursando estudios de Doctorado. Título de la Tesis “Sexo, empoderamiento de la mujer en el arte”.

Pertenece al grupo de investigación HUM337-proyectos de la Universidad de Sevilla.

Divulgadora radiofónica sobre Historia del Arte. Radio Guadalquivir.

Profesora de cursos de verano en la Universidad Pablo de Olavide sobre Salud Sexual y Arte.

Destaca su participación en proyectos de investigación y creación artística en exposiciones como: Love Actually, Bauhaus, Circunvalación Magallanes.



El sacrificio de Isaac

Grafito sobre papel

50 x 50 cm

2022

Elegí la obra de **el Sacrificio de Isaac**, por la carga de significado espiritual; ya que Abraham ha de tener confianza y fe absoluta en la encomendación que le manda Dios. Su único hijo ha de ser degollado por su amado padre, dándole la noticia un Ángel del cielo. Es fascinante como Valdés Leal deforma la realidad hasta pintar la fealdad, potenciando así la profundidad de los sentimientos encontrados que expresan la composición de la obra.

La reflexión que realizo de la obra es que todos pasamos a lo largo de nuestra vida por miedos, incertidumbre, dudas y dificultades. Pero la fe que cada persona posee en su interior nos hace gestionar todas y cada una de esas piedras del camino.

La técnica utilizada en la realización del proyecto ha sido grafito, la cual me ha llevado a otorgar un profundo dramatismo teatral a la composición, enfa-

tizando solo algunos detalles a través de los claroscuros que otorgan a la obra una fuerza extrema. Así el espectador se centra en Abraham y el cuerpo desnudo de su hijo, matizando a su vez todos los detalles.

Miguel Gutiérrez Villarrubia

(Cádiz, 1988). Arquitecto y Máster en Urbanismo, Planeamiento y Diseño Urbano por la Universidad de Sevilla, diplomado en Arte Contemporáneo por la Sala Mendoza de la Universidad Metropolitana de Caracas.

Actualmente es Asistente Honorario y doctorando en Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla con el proyecto de tesis *Atlas artístico y cosmológico de los laberintos borgeanos y su aplicación en el desarrollo artístico en las misiones de Asia Oriental: Nagasaki, Macao* junto a la directora Inmaculada Rodríguez Cunill.

En su perfil multidisciplinar, desarrolla su actividad entre el urbanismo, la investigación científica, la cultura japonesa, la literatura y la historieta.

En 2020 es ganador del Certamen literario de la Feria del Libro de Cádiz con el cuento *«El gato positrónico»*. En 2020-2021 ha sido arquitecto paisajista en el ayuntamiento de Arcos de la Frontera (Cádiz). En 2021, editor colaborador del libro *Conversaciones con Antonio Sáseta. Docencia, arquitectura, espacio escénico, vida*.

Como investigador es coautor del artículo académico *Sustainability in Early Modern China through the Evolution of the Jesuit Accommodation Method*, así como de Comunicación en el *6th Annual Hasekura Symposium-Yonaoshi: envisioning a better world* y autor completo en la comunicación en I Jornada AyP *«Inventario artístico y cosmológico de los laberintos Borgeanos»*.

Como conferenciante, ha impartido charlas como *«Aproximación a la accommodatio jesuita en el urbanismo del Nagasaki ibérico»*, *«Inculturación en la fundación y evolución de la ciudad japonesa de Nagasaki»*, *«Pensamiento y arquitectura japonesa: de lo tradicional a lo contemporáneo»*, *Arquitectura japonesa: el palacio imperial de Katsura*; *«Arquitectura y cosmología japonesa»*, *«Jidaigeki: la cultura japonesa en los manga de Koike y Kojima»*, *«Yokai Otogizoshi: Mitología y folclore en el Manga fantástico»*, *«Ryôan-ji: quintaesencia del jardín zen»* y *«Do what thou wilt: la subversión en los procesos creativos»*.



Finis Gloriæ Mundi
(After Valdés Leal)
Tinta china sobre papel

50 x 50 cm
2022

La reinterpretación de los atributos barrocos de las postrimerías de Juan de Valdés Leal en clave contemporánea puede tener múltiples posibilidades. En *Finis Gloriæ Mundi (after Valdés Leal)* se presenta, a modo figurativo, diversos símbolos de la obra del pintor sevillano y de la interpretación barroca de la *vanitas* y las cuatro postrimerías (*Muerte, Juicio, Infierno y Gloria*) reimaginados con características de historieta, considerada noveno arte y uno de los más paradigmáticos del siglo XX y XXI.

La composición en viñetas con una narrativa *non sequitur*, la posición central del bocadillo con el lema *Finis Gloriæ Mundi*, el uso de la tinta china a pincel y aguada, las correcciones con acrílico blanco o a cuchilla son recursos propios del lenguaje del cómic y de una contemporaneidad incuestionable.

A ello se le suman la pulsión

de archivo, el despiece analítico y el redescubrimiento del pensamiento simbólico-mágico propios de la inquietud contemporánea. La calavera, la cruz, la moneda, la rana o la esfera armilar, más allá de símbolos postrimeros, aparecen compartimentados en sus propias viñetas, espacios escénicos acotados, sin una clara narrativa con ecos recombinatorios de *bilderatlas*. Los textos *Mors, Iudicium* e *Infernum* parecen asociarse por cercanía a esos símbolos, pero el espectador puede refutar, si quiere, la combinación calavera-*Mors*, rana y moneda-*Iudicium* y cruz-*Infernum*. *Gloriæ* se encuentra sólo dentro del bocadillo, recurso que el lector contemporáneo asume que no está realmente presente en la escena, al igual que los cartuchos de las máximas en los cuadros barrocos.

Paul Edmund Herman

Paul Edmund Herman es un pintor y escultor que trabaja en la tradición renacentista con tendencias expresionistas. Su tema principal son las personas. El padre de Paul era pintor y su madre, pintora y conservadora de pinturas antiguas. Comenzó a pintar tan pronto como tuvo la edad suficiente para sostener un pincel. Como lo atestigua un autorretrato pintado al óleo que data de cuando tenía seis años, aún en posesión del pintor.

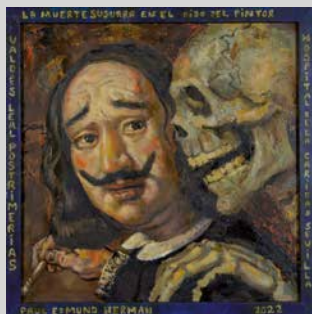
Paul nació en California, pero comenzó a viajar a los dos años. La familia se mudó por los Estados Unidos y luego por el Mediterráneo, desde Marruecos y Malta, hasta Sicilia y Francia, finalmente instalándose en Florencia. La emoción de viajar, de llegar a un lugar donde todo es diferente y la excitación sensual

en consecuencia, se arraigó en su médula. Desde entonces, ha vivido por todo el mundo, desde la India y el sudeste asiático hasta Escocia y Alemania. Ha sido a España, sin embargo, donde siempre ha regresado. Es la gente la que le hace sentir como en casa y entre los suyos en Andalucía.

La motivación principal de Paul es la experimentación, sin la cual, según él, el arte carece de la chispa esencial de vida —la chispa vital. Una de las formas en que Paul evita caer en la trampa de la autosatisfacción, la repetición, la fórmula, es cambiando de medio. En su obra, ha experimentado con todos los medios de pintura y muchos de los medios de la escultura, incluidos: piedra, madera, bronce, modelado y ensamblaje. En el grabado ha tra-

bajado con: aguafuerte, punta seca, y xilografía de madera y lino.

Actualmente está desarrollando una tesis doctoral centrada en Rembrandt, inscrita en el programa de Doctorado en Arte y Patrimonio, de la Universidad de Sevilla. También realiza una estancia en la ciudad de Nueva York, el mayor centro del maestro holandés fuera de Ámsterdam.



La Muerte Susurra en el Oído del Pintor

Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
2022

La danza macabra es un tema importante para mí como pintor y como escultor. Creo que afrontar filosóficamente la muerte, mientras vivimos, es uno de los retos importantes de la vida. La muerte es, por tanto, un tema digno de ser tratado por las artes. Como decía Nietzsche, tenemos las artes para no morir de la verdad.

He estado explorando las técnicas de Rembrandt últimamente y usé su paleta en esta pintura. Colores tierra; sombras, ocre, negro de hueso, bermellón y blancos de plomo. Mezclo los pigmentos en polvo con aceite de lino a medida que los necesito, tal como lo hacían los asistentes al taller de Rembrandt. La gama de colores y la forma en que se mezclan entre sí está cambiando el carácter de mis pinturas, pero lo más importante para mí es la gama de efectos de textura que estoy logrando con diferentes

proporciones de pigmento al aceite, así como con las diferentes formas de aplicación que permiten. Pinceles, por supuesto, pero también espátulas e incluso arrastrar pintura, o rasparla, con el extremo equivocado del pincel.

Amontóné esfuerzo en la expresión matizada del pintor. Dado que no sabemos qué hay en el susurro de la muerte, quería evitar un gesto preciso. Buscaba en su lugar la ambigüedad en su reacción para que el espectador tenga la libertad de interpretar y cuestionar su propia interpretación de la reacción del pintor representado.

Helena Hernández Acuaviva

(Sevilla, 1995) es Graduada en Bellas Artes, con Máster Universitario en Arte: Idea y Producción de la Universidad de Sevilla y Máster Propio en Diseño. Actualmente es personal Investigador contratado en el Dpto. de Arquitectura y Tecnología de Computadores, estudiante de Doctorado en Arte y Patrimonio y Asistente Honoraria del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Como investigadora, artista y docente su trabajo y su discurso creativo toman forma a través de la fotografía, el videoarte, el dibujo, la pintura, los procedimientos de estampación y la cerámica. En el curso 2015-2016 obtuvo la Beca Santander Iberoamericana de curso completo en la carrera de Diseño Gráfico

en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México. Ha participado en múltiples exposiciones y proyectos artísticos como, entre otros, la exposición colectiva en Feria de Arte Internacional ARTSevilla en la Sala de Exposiciones Santa Inés (Sevilla); o la Exposición colectiva #8 Foro Arte Relacional en la Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla). Además, ha ejercido, durante cinco años, como Asistente del Pintor Pepe Barragán, ha trabajado en la galería de arte La Caja China, ha impartido docencia en el Taller de Pintura de Adultos en el Ayuntamiento de Valencia (Sevilla) y colabora con la galería de arte ArtTazgona de Madrid.

Es miembro investigador del grupo de investigación “Gráfica y Creación Digital” (HUM822)

desde el año 2020. Desde entonces ha publicado en revistas internacionales y ha participado en congresos relacionados con el arte, como el II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de la Imagen en Movimiento: Identidad y Patrimonio, Proyecto MICIU de I+D+i EShID, celebrado en la Universitat Politècnica de València. Actualmente es investigadora contratada en el Proyecto I+D+i “Aster: Promoting Art-Science-Technology-Engineering Research By Using Collaborative Methodologies And Tools”, convocatoria FEDER 2020-Universidad de Sevilla (proyecto activo).



Melting

Cerámica sobre soporte de cristal
10 x 35 x 36 cm
(soporte 63'5 x 48 cm)
2022

Esta obra se inspira en las *Postimerias* de Valdés Leal, si bien se aborda a través de una problemática propia de nuestra época: la dependencia de las redes sociales. La pieza, una cabeza de carácter escultórico, está modelada en cerámica y se presenta encima de un soporte de cristal negro que hace las veces de pantalla, sobre la que el rostro parece derretirse. Con esta obra pretendemos hacer reflexionar sobre el uso que hacemos de las redes sociales y cómo la identidad tiende a diluirse en ellas. Queremos así hacer pensar en cómo el individuo racional, con identidad crítica, que se presupone el ser humano, ha claudicado ante “el infierno de lo igual”, que diría el filósofo Byung-Chul Han, deviniendo en parte de una masa uniforme y autocomplaciente, incapaz de pensar y actuar por propia voluntad. Esta obra forma parte de

la producción artística que se está llevando a cabo en el marco de la tesis doctoral “La era de la productividad digital: Internet y los modos de crear, observar y ser observado” a través de la cual pretendemos cuestionar, desde el ámbito de las Bellas Artes y la investigación científica, cómo fluye y se transforma la imagen artística que navega por Internet, las redes sociales y las plataformas virtuales, atendiendo a dos cuestiones que entendemos estrechamente asociadas a su condición contemporánea; de una parte, el fenómeno de la posverdad y, de otro, la problemática de la saturación del yo.

Patricia Hernández Rondán

Profesora Titular del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Desde el 2005 hasta la actualidad ha realizado diversas estancias de investigación en países como Reino Unido, México, Costa Rica, Argentina y EEUU (Nebraska y Nueva York). Sus líneas de trabajo se centran, por un lado, en el estudio de las técnicas del grabado en relieve, y por otro, en el proceso creativo y el análisis de la respuesta del público frente a la obra. Las claves de la percepción visual así como el trabajo con materiales sostenibles han cobrado igualmente gran presencia en su obra en estos últimos años.

Colabora con el grupo de investigación GEA -Grupo de Evolución Artificial- de la Universidad de Mérida en el estudio

de procesos creativos a partir de la metodología con la que operan los algoritmos evolutivos. Desde el 2012 ha estado vinculada a diferentes proyectos de investigación que han propiciado la generación de varios proyectos artísticos experimentales cuyos resultados se han difundido en prestigiosos congresos, revistas de alto impacto y salas de exposiciones.

Respecto a su producción artística ha sido merecedora de diferentes premios entre los que destaca el Evolutionary Art, Design and Creativity dentro del marco del Congreso GECCO 2013 (Amsterdam, Holanda). Cuenta en su curriculum con más de cuarenta exposiciones individuales y colectivas tanto a nivel nacional como internacional y su obra forma parte de

distintas colecciones -Academy of Art University (San Francisco, EEUU), SGC International at Zuckerman Museum of Art (Kennesaw, Georgia, EEUU), Paper Museum (Turkey) y el Department of Art & Art History de la Universidad de Nebraska (EEUU)-.



Urna Funeraria I

Técnica mixta
50 x 50 x 50 cm
2022

En el corazón de un colérico y hostil páramo habita la muerte. Cuando se aproxima me adentro en otra cosmovisión, siento un mar de ecos, de sombras, la elongación de sus raíces y cómo éstas me envuelven arbitrariamente. Frente a su innominado trato, procuro sortear sus trampas, rehuyo sus murmullos, la quiero lejos de mi cuerpo, en un perpetuo exilio. Me aferro a los timbres de la vida, atiendo cada susurro, cada sacudida, y sobre todo exploro la extrema belleza del lenguaje no verbal, sus múltiples facetas abstractas, las de un código desconocido. Y es que, cuánto hay por identificar en el canto de los pájaros, en la forma de nado de los peces o en el plegado de las hojas de una flor en el interior de su capullo. Pero la muerte, con toda su raigambre, inexorablemente cobra cada día más fuerza en este ecosistema.

La soberana, hegemónica y omnipresente industria tecnológica, ha dado lugar a un tirano capitalismo de vigilancia en el que los datos que acompañan cada una de nuestras

búsquedas en Internet son fagocitados, computados y embalados para su posterior venta en el mercado, dando lugar a una economía perversamente planificada, basada en la explotación y tratamiento de los aspectos más vulnerables de la psicología humana.

¿Es consciente el ser humano de que cada mensaje de WhatsApp emite CO_2 a la atmósfera, de la existencia de más líneas móviles que personas con electricidad o agua corriente, de que un uso excesivo y sin control de las nuevas tecnologías puede generar nomofobia, problemas de sueño o de salud mental, o que en 2021 se generaron unos 57,4 millones de toneladas métricas de basura electrónica? Claramente somos rehenes de un proceso no negociado. ¿A dónde nos lleva este viaje? ¿Verbalizarán los árboles la palabra auxilio? ¿Aullarán los lobos a la luz de una luna artificial? ¿Serán lobos o avatares? ¿Habrás suficiente “polvo de oro” para reparar las heridas?

Natalia Herrera Pombero

Es una artista y arquitecta pacense que actualmente se encuentra en el Programa de Doctorado Arte y Patrimonio, desarrollando su tesis bajo el título *Acústica gráfica. Investigación en la expresión plástica como herramienta multidisciplinar inherente a la música dentro de un proceso de sinestesia* y la tutela de Manuel Fernando Mancera Martínez. Un trabajo que fue expuesto individualmente en el Espacio Lاراña en 2021.

Tras obtener el Premio Extraordinario de Bachillerato en Extremadura, se gradúa en Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, donde destaca su participación como alumna interna y representante de la delegación de alumnos en Junta de Escuela. Allí se le concede la beca Erasmus+,

por la que estudia dos semestres en Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza-Modrzewskiego, en Cracovia. Posteriormente, completa sus estudios en el grado de Bellas Artes en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla siendo también alumna interna del departamento de Dibujo y culminándolos como mejor expediente de su promoción, obteniendo el Premio Real Maestranza de Caballería. Permanece en la facultad como asistente honorario y complementa esta formación con diversos congresos, cursos, talleres, *workshops* y encuentros. Culmina estos estudios de forma previa a la entrada en el Programa de Doctorado, terminando el Máster Universitario en Profesorado en Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato.

Tras trabajar arquitecta autónoma y adherirse al grupo de investigación HUM-337, con el que participa mediante la participación en exposiciones colectivas y contribuciones en publicaciones varias, se le concede un contrato Predoctoral o de PIF para el Desarrollo del Programa Propio I+D+i en Áreas Especial Atención de la US (Anualidad 2020), dentro del VI Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla, incorporándose al Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes.



20'
Carboncillo sobre tabla
50 x 50 cm
2022

El trabajo de Natalia versa, dentro de la corriente de investigación que desarrolla actualmente, sobre la relación sinestésica entre la música y el sonido con el arte gráfico.

Partiendo de un trabajo en el que ya ha reflejado relaciones entre sonidos de animales con canales de sonido, transformado el mecanismo de cajas de música en sucesiones de puntos musicales o plasmado el movimiento de la música a través de la fotografía de larga exposición, se centra en esta obra en el momento del roce con la muerte y su evasión.

Partiendo del concepto de postrimerías desarrollado por Valdés Leal en su obra y de esta investigación propia sobre la acústica gráfica, 20 minutos destaca el sonido y la marca que dejó en la retina de la artista un momento traumático en el que un desfibrilador y unas manos

sustituyeron durante el plazo de tiempo que el título indica, los latidos de un corazón. Un corazón muerto que, lejos de pasar al juicio, resucitó. Así, tres marcas gráficas, dos placas que acabaron como quemaduras y unas manos que provocaron contusiones, son la traducción de un sonido inolvidable, o de la sustitución de otro que nunca debió parar. Unos minutos interminables que al mismo tiempo supusieron un acercamiento al fin de la vida sentido, como reflejaría Valdés Leal en los Jeroglíficos de las postrimerías, en un abrir y cerrar de ojos.

Unos minutos recogidos con carboncillo, como material efímero si no se trata, como las marcas físicas que se plasmaron en la piel, pero igualmente como medio permanente si se fija, y si la mente lo ata mediante el trauma a los recuerdos.

Susana Ibáñez Macías

Sevilla, 1981. Formación // 2021-2022 Matriculada en Arte y Patrimonio, Universidad de Sevilla finalizando la tesis "De la wunderkammer o gabinete de curiosidades al museo. El poder del desorden o la miseria de la clasificación", cuyo Director es José Luis Molina y Tutora Carmen Andreu. 2012 Diploma de Estudios Avanzados "Del gabinete de curiosidades al museo. Una aproximación a la obra de Mark Dion" Universidad de Sevilla. 2007 Cursos de Doctorado Universidad de Sevilla. 2006 Cursos de Doctorado Universidad de París VIII (Beca Erasmus), Saint Denis. 2005 Licenciada en Bellas Artes, Universidad de Sevilla.

Becas // 2014 y 2013 Beneficiaria III edición «Sevilla Es Talento Para Ti» Ayuntamiento de Sevilla y Fundación Valentín de Madariaga. 2005-2006 Beca Sócrates – Erasmus de Doctorado en París VIII, Saint

Denis, Francia. 2005 Beca de paisaje en "La Alberca", Salamanca. 2004-2005 Beca Sicue – Séneca Universidad de Barcelona

Exposiciones Individuales // 2018 Une chienne andalouse (Una perra andaluza), La 13 Dadá Trough Gallery, Huelva. 2017 RITOS DE INICIACIÓN. Factoría de Arte y Desarrollo, Madrid. 2014 Naturalia Mirabilia. D_mencia 2014. Doña Mencía, Córdoba. 2014 Lo Indescriptible, Espacio California Sevilla. 2012 retrato del artista adolescente, joven, maduro y senil. La caja habitada. Sevilla. 2010 Sólo estoy mirando, Museo de Sanlúcar de Barrameda (Sala Tallafigo), Cádiz. // "My Wunderkammer", Sala El Camarote, Ciudad Real.

Premios // 2015 Premio Adquisición Certamen de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera. 2014 D_mencia. Proyecto expositivo y premio adquisición de la instalación

Naturalia Mirabilia. 2014 UNIA Premio adquisición (Universidad Internacional de Andalucía), Huelva. 2010 Premio adquisición DESENCAJA, Certamen de Artes Plásticas del Instituto Andaluz de la Juventud, Málaga / Premio adquisición Fundación Focus Abengoa. 2009 Adquisición de obra por la Diputación de Sevilla / Finalista II Edición Premio UNIA de Pintura. 2008 Premio "Otras Expresiones Artísticas" 7ª Edición Arte de Mujeres, Instituto Andaluz de la Mujer / Premio adquisición XXIX Certamen Nacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera.

Obras en Colección // Fernando Yñiguez Ovando en su colección Yñiguez-Aragón. 2010 El Camarote. Ciudad Real. 2010 Diputación de Sevilla. Sevilla. 2008 Instituto Andaluz de la Mujer. Sevilla. 2008 Colección de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera. Sevilla.



Masaca

Acrílico sobre lienzo
50 x 50 cm
2022

Las alegorías y jeroglíficos de Valdés Leal resultan ciertamente inquietantes y enigmáticos. Su solemnidad, dramatismo y carácter y mortuorio invitan a la reflexión y al recogimiento. La muerte no entiende de status ni riquezas, la muerte es el asunto más democrático que se pueda imaginar. Quizás por este poder igualatorio haya atraído siempre a las personas creativas.

Para esta obra ex profeso, se realizó una visita a la capilla del Hospital de la Santa Caridad como inspiración. Uno de los motivos que más llamó nuestra atención en aquel espacio fueron las lápidas grabadas en mármol que reposan en suelo santo. Existe un repertorio muy rico de diferentes calaveras que representan un punto de atención para el visitante. Una llamada al reposo y al respeto. A partir de esos penetrantes cráneos grabados en mármol, que las personas pisaban y que permanecían semicultos bajo los bancos de madera y ventiladores, azaro-

samente colocados encima. Visualicé una de esas imágenes, a modo de señalética, que interactuara con las letras desordenadas de la palabra "desengaño", como un juego infantil y macabro que se acerca a lo grotesco. Motivo este integrado de sobra en el lenguaje religioso que considera lo monstruoso como prodigio cristiano y que termina resultando una de las interpretaciones alegóricas más clásicas de la muerte. Y es en este punto donde conecta directamente con mi investigación sobre las wunderkammern o gabinetes de curiosidades. En su excentricidad y carácter prodigioso que alude a la decepción que entraña el sentido de la vida y al desasosiego que proporciona su reflexión. La contemplación melancólica de antaño se podría considerar la meditación de hoy día, esa que te hace sentirte vivo en el aquí y ahora, que te ayuda a respirar, aún sabiendo que la vida pasa en un abrir y cerrar de ojos.

Fernando Infante del Rosal

(Badajoz, 1969). Comencé a pintar al óleo en la infancia, bajo la tutela de mis padres, que eran pintores aficionados, para entrar más tarde en el estudio de María Teresa Romero (Madrid, 1930). En la década de los ochenta obtuve los premios Bartolomé José Gallardo y Caja Badajoz, entre otros galardones de artes plásticas y literarias.

En 1994 cofundé en Sevilla el estudio de diseño El golpe, desde el que he realizado hasta hoy numerosos proyectos de imagen y comunicación nacionales e internacionales para marcas e instituciones, especialmente del ámbito de la cultura. Como diseñador, obtuve dos premios Laus, junto a otros reconocimientos.

Tras licenciarme en Filosofía, recibí los premios al mejor expediente concedidos por la Real Maestranza de Caballería y el

Ayuntamiento de Sevilla. Fui becario de investigación FPI entre 1993 y 1997. Empecé mi labor docente en 1994, y sigo en la actualidad como profesor titular de Estética y teoría de las artes de la Universidad de Sevilla. En estos años he impartido treinta materias distintas en diferentes títulos de dicha universidad.

He publicado, entre otros, el libro *La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética* (Valencia, 2018). Mis intereses como investigador en estética están relacionados con los factores que determinan la intersubjetividad, el intercambio afectivo, etc. En la actualidad desarrollo una metodología, a la que he denominado *protoestética*, que pretende ofrecer herramientas de comprensión de los hechos estéticos fuera de los parámetros de la creencia estética moderna. Per-

tenezco al Grupo de Investigación CREAESGEN Hum-1025.

Como músico, he compuesto principalmente para cine y publicidad. En 2018, como cantante, guitarrista y teclista, grabé con mi banda, NULØ, el disco *Elige tu propia mentira* (BlueAsteroid). En 1990 había intervenido como solista en el Vaticano ante Juan Pablo II. También soy creador y productor audiovisual, colaborador de la revista *SoFilm* y de otras publicaciones sobre el séptimo arte. Dirijo *Thémata Revista de Filosofía* y coordino *Laocoonte Revista de Estética y Teoría de las Artes*.

La racionalidad gráfica del diseño me hizo abandonar en gran medida la plasticidad de la pintura; y, mi dedicación al arte útil, a dejar atrás la autonomía de las bellas artes y del arte contemporáneo.



Cuando el arte muera

Cera pigmentada de velas sobre madera + Intervención sonora
50 x 50 x 4 cm + 1'47"
2022

Cuando el arte muera, porque todo muere, se habrá despegado de sus restos aquello que hemos creído durante mucho tiempo el centro de su valor: su trascendencia, su significado, su huella.

Cuando el arte muera lo habremos librado de esa carga humana, de la responsabilidad de ser más allá de las cosas, más allá de los tiempos; y, entonces, el arte vivirá, vivirá realmente, desatado ya del imperativo humanista, de los exigentes valores del proyecto moderno, que quieren ser fijados, labrados en piedra. Cuando el arte muera, seremos nosotros quienes muramos, con nuestro ideal de ser siempre más, de ser otra cosa, de ser lo otro.

El arte entonces se abrazará a lo efímero, como ya hace cuando no lo acechan los ideales de una reticente humanidad; se deshará con la misma felicidad con que fue hecho; desaparecerá disuelto, borrado, ardido, derretido. Y en

ese desaparecer, ya sin la carga de memoria y de testigo, sin ser ya sublime ni fetiche, volverá a la acción que muere en la vida, sin documento; volverá a ser humo de leña y gota de cera en las calles, papel despedazado por el aire o cartón desfigurado en la tormenta. No será ya permanencia exigida ni trascendencia obligada, el arte será, como todo, algo que muere, y que en morir encuentra otra manera de ser nosotros, sin ser para nosotros, sin sobrevivirnos para hacernos eternos. Las obras del arte no tendrán valor por exceder ninguna dimensión humana, por ser sublimes, ni por multiplicar la fuerza o el acopio del mundo, serán cera derretida sin la presencia de un "fue", materia incinerada que a nadie tiene en ascuas. No tendrán que ser el alma de cuerpos condenados al mundo; como los nuestros, *serán ceniza, mas tendrá sentido*.

Miguel Ángel Jiménez Mateos

Profesor titular, doctor en Bellas Artes y director del grupo de Investigación Hum 749: "Nuevos materiales y procedimientos escultóricos". Tesis dirigida: "Sistemas Escultóricos en la Ciudad Contemporánea: Códigos Tecnológicos, Simbólicos y Virtuales" (2010). Ha impartido conferencias sobre el proceso de la escultura y cursos de modelos anatómicos y maquetas escultóricas. Colabora en el Plan de Renovación y Metodologías Docentes en asignaturas obligatorias de Bellas Artes. También ha trabajado en Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla con vídeos docentes para la Educación Infantil (2016). Tiene reconocimientos y premios desde 1993 hasta la actualidad: Premio Ángel Orensanz, Sabiñánigo (Huesca 1993), Premio

Villa de Rota (Cádiz 1998), Finalista Monumento a Aníbal González (Sevilla 2009). Obras en colecciones públicas y privadas: Museo Ángel Orensanz ((Huesca); Ayuntamiento Alcalá la Real (Jaén); Museo Ruiz Mateos de Rota (Cádiz); Convento Santa Clara Alcalá de Guadaíra (Sevilla); Facultad de Medicina Univ. Sevilla; Monumento público Cementerio de Osuna (Sevilla); Parroquia Santa Aurelia (Sevilla); Parroquia Rochelambert (Sevilla); Parroquia San José de la Rinconada (Sevilla); Monumento al Rey Alfonso X El Sabio, Almonte (Huelva).



Finis Gloriarum Mundi

Modelado en barro y posterior vaciado de poliéster y polvo de mármol

70 x 54 x 70 cm
2022

Estudiando las partes de la compleja estructura humana comprendemos la perfección de la máquina y su profunda razón de ser. El cuerpo humano es básicamente el mejor material que podemos disponer para conocernos a nosotros mismos.

Esta escultura que tituló *Finis Gloriarum Mundi* también es el título de una de las obras más conocidas del pintor español Juan de Valdés Leal. La presento como un fragmento de escultura exenta, para esta exposición de las postrimerías de la vida, para seguir haciendo pensar al espectador sobre la cruda realidad de la muerte del hombre al final de su vida. La misma imagen del obispo que representa Valdés Leal en su cuadro, un obispo ricamente revestido con la mitra que forma parte de sus ropajes litúrgicos, ante el juicio divino.

Una disciplina de la práctica escultórica que me ayuda a

seguir profundizando en el estudio del retrato realista, y para recoger esos conocimientos académicos que nos ayudaron en nuestra formación y que continúan en el proceso de mi obra.

Insisto, hay infinidad de caminos para acercarnos al conocimiento del cuerpo humano, uno de esos caminos está en el estudio pormenorizado y sistemático de la anatomía humana y del modelo en vivo. La observación del natural es fundamental y necesaria para matizar características y peculiaridades individuales, así como para estudiar la modificación de las formas que este produce en estado de descomposición. La representación de este modelo cadavérico parte de un conocimiento profundo de estructuras, texturas y relieves detallados.

Salvador Jiménez-Donaire Martínez

Graduado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (Premio Extraordinario Fin de Carrera; Beca de Colaboración en el Departamento de Dibujo por el Ministerio de Educación y Cultura español; Premio Real Maestranza a la Excelencia Académica), máster en Técnicas Gráficas (MA Printmaking) en Cambridge School of Art – Anglia Ruskin University, Cambridge (Mención a la Excelencia) y máster en Investigación y Creación en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid (Beca Excelencia; Mejor Expediente Académico). Ha recibido becas de movilidad para realizar estancias de investigación predoctoral en la Université Bordeaux Montaigne, Francia, y la Université Laval en Quebec, Canadá. En la actualidad disfruta una beca de

investigación predoctoral PIF en la US, donde desarrolla su labor investigadora y docente en paralelo a la escritura de su tesis, dirigida por las profesoras Áurea Muñoz del Amo y Mar García Ranedo.

Como artista visual ha sido seleccionado para realizar exposiciones individuales en instituciones nacionales e internacionales como el Colegio de España en París, Francia; el Centro de Arte Tomás y Valiente, Madrid; la Fundación Antonio Gala, Córdoba; St Peter's Church en Cambridge, Inglaterra –con el apoyo de Kettle's Yard y The Churches Conservation Trust–, las salas expositivas de la Catedral de Cuenca, la Sala La Capilla de la Universidad de Murcia o las salas del Torreón de Fortea, Zaragoza. Ha participado

en exposiciones colectivas internacionales en el Museo Etnográfico di Udine, Italia; la Real Academia de Bellas Artes de Amberes, Bélgica, o la Ruskin Gallery en Cambridge, Inglaterra. Entre otros, ha sido galardonado con el Premio Nacional de Artes Plásticas Universidad de Sevilla 2019, el Premio de Pintura Joven de Granada 2021, el XXIV Premio Nacional de Pintura Fundación Mainel 2021 (accésit), el XXVIII Certamen de Artes Plásticas Art Nalón (Mención Especial) o el XXII Premio de Pintura de la Universidad de Murcia, y ha recibido becas en la Fundación Antonio Gala, la Caravanserai Residency, Cambridge; la histórica Residencia de Estudiantes de Madrid, la Fundación Martín Chirino o la Fundación Miró Mallorca.



Sin título (*In Ictu Oculi*)

Gesso, pigmentos naturales y punta de oro sobre papel japonés Kozo 70 g
50 x 50 cm
2022

Realizada con pigmentos naturales, gesso y punta de oro sobre papel japonés, la obra presentada toma como referencia el lienzo titulado *In Ictu Oculi* del homenajeado pintor sevillano Juan de Valdés Leal. Terminada en 1672, esta pintura fue encargada por la Hermandad de la Santa Caridad para la iglesia del hospital que regía en la ciudad bética, donde actualmente sigue en exhibición. Valdés Leal realizó dos obras de gran formato en las que recogía una de las grandes preocupaciones del catolicismo: la transitoriedad de la vida terrenal y la salvación o condenación eterna. El título de ambas pinturas, *Finis Gloriarum Mundi* e *In Ictu Oculi* –cuya traducción aproximada sería “en un abrir y cerrar de ojos”–, hace alusión a la mortalidad y lo efímero de los placeres sensoriales, quedando así las obras enmarcadas en el género barroco de las *Vánitas*. El tema, recurrente en la pintura de la época e impulsado por la Iglesia Católica, inyecta a las

obras de una intención moralizante al subrayar la inutilidad de la riqueza, el lujo o el poder tras la llegada de la muerte. De esta forma, en *In Ictu Oculi* aparece la parca, armada con una guadaña y arrastrando un ataúd, pisando la superficie del globo terráqueo: no hay escondite posible. La pintura es rica en su simbología: la vela apagada, como metáfora visual de la consumación de vida humana; la corona, el cetro o el toisón, en alusión al poder; o el báculo, la mitra y el capelo cardenalicio, en referencia a las glorias eclesiásticas son algunos de los objetos representados, que quedan arrasados tras la conclusión de la muerte.

La pintura sobre papel presentada recoge el lema escrito en la obra de Valdés Leal y lo aísla en un fondo que emula la atmósfera tenebrista de la obra original. Las letras están dibujadas a la punta de oro, metal frecuentemente empleado en la iconografía religiosa por su vinculación a lo divino o sagrado.

Keiko Kawabe

Nació en Nagaoka, Japón. Desde el año 2000 está afincada en Sevilla. Posee el Grado medio en Grabado y Serigrafía y Grado superior en Escultura por la Escuela de Artes Aplicadas de Sevilla. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en especialidad de Escultura. Titulada en Máster Universitario Arte, Idea y Producción. Actualmente está cursando el Programa de doctorado Arte y Patrimonio y está investigando sobre las técnicas tradicionales de la fundición en bronce (*). Es presidenta de la Asociación Cultural Japonesa Wakei y se dedica a la difusión de la cultura japonesa. Imparte clases de *shodō* (caligrafía) y *sumie* (pintura a la tinta) en centros cívicos de Sevilla. Ha impartido cursos, conferencias y talleres en diversas jornadas orga-

nizadas por instituciones tanto públicas como privadas.

*Título de la tesis: Recuperación de técnicas tradicionales de fundición “a la tierra preparada y a la arena natural” y su aplicación en la producción contemporánea, mediante el estudio comparativo entre los procedimientos de Niigata (Japón) y los de Andalucía.



Jarro

Bronce (fundición a la arena),
cera virgen y peana de acero
oxidado
50 x 30 x 14 cm
2022

Presentamos un jarro, en un estado de arreglo o descomposición, según se mire. Se muestra en el proceso de hacer parches para tapar los agujeros, en este caso, surgidos por fallos de la colada y de la solidificación del bronce. Los fragmentos de cera serán fundidos en el mismo material y taparán estas imperfecciones. Nuestra vida puede que también no ha sido del modo que habíamos pensado en un principio. No es buena ni mala, en su transcurso van surgiendo improvisaciones e intervenciones que nos hacen ir refundiendo, o, si sopla un viento se llevaría estas hojas. La imperfección o deformación provocada por el tiempo, puede ser una belleza o una identidad, aunque quizá hasta última hora no nos demos cuenta de ello. Ni más ni menos, tal como estamos.

Es un trabajo de experimentación de la técnica de fundición

a la arena; uno de los proyectos de la tesis que se está desarrollando. Se ha experimentado también una técnica japonesa de la pátina denominada *niage*, que crea un efecto de la veladura que filtra el brillo del bronce.

En esta obra se ha buscado una nueva expresión introspectiva dentro del contexto de la creación personal mediante el estado líquido y sólido de los materiales.

Laforêt (Cristina Quintana Laforêt)

Graduada en Bellas Artes y Máster en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla. Máster en Diseño gráfico y Creatividad digital CEADE Leonardo. Estudios superiores de Grado en Esmaltes artísticos al fuego sobre metales, Artes aplicadas a la Escultura y Arquitectura Efímera (Escuela de Arte de Sevilla). Actualmente cursando el ciclo de Orfebrería y platería artística y realizando el doctorado en el Programa de Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla, llevando a cabo su actividad investigadora y artística en el ámbito de las poéticas de la imagen con su tesis titulada: *Entrada al infinito. Imagen poética en la expresión artística contemporánea* dirigida por Áurea Muñoz del Amo.



Polvo seré, mas polvo enamorado
Cianotipia, objetos encontrados
y ceniza
40 x 30 x 30 cm
2022

Cerrar podrá mis ojos la postrera
/ sombra que me llevare el blanco
día, / y podrá desatar esta alma
mía / hora a su afán ansioso li-
sonjera;

mas no, de esotra parte, en la
ribera, / dejará la memoria, en
donde ardía: / nadar sabe mi
llama la agua fría, / y perder el
respeto a ley severa:

Alma a quien todo un dios
prisión ha sido, / venas que
humor a tanto fuego han dado, /
medulas que han gloriosamente
ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado; /
serán ceniza, mas tendrá sentido;
/ polvo serán, mas polvo ena-
morado.

Francisco de Quevedo (1580 –
1645) *Amor constante, más allá
de la muerte*

Paco Lara-Barranco

En 1964 nace en Torredonjimeno (Jaén). Es pintor y profesor titular en la Facultad de Bellas Artes (Universidad de Sevilla).

Su **producción artística** — pintura, objeto encontrado, fotografía, performance, instalación— está muy determinada por un doble objetivo: (1) Las obras deben ser lo más autónomas posible de las decisiones del autor. Para abordar este pensamiento ha usado materiales crudos —aceites, jugo de aceituna, grasas, telas sin imprimación— cuyo comportamiento queda fuera del control de quien ejecuta el trabajo. (2) Las producciones deben estar conectadas al curso natural de la vida, para conceder un alto grado de autonomía a la obra realizada. Este presupuesto es desarrollando con proyectos de larga duración

que transcurren en paralelo al curso de su propia vida. *Carpe Diem* (dibujo diario desde el 13/09/1993) y *A través del tiempo* (fotografía diaria de su rostro desde el 11/06/1994), abordarán hasta su muerte lo indicado. Desde sus primeras exploraciones artísticas y hasta el presente mantiene como constante un método de trabajo que permite la búsqueda del hallazgo creativo antes que insistir en lo ya conocido. Su trabajo es representado por la Galería Bimimao (Sevilla).

Su **actividad docente** pone el acento en el estudiante, en la idea de “enseñar a aprender” antes que “transmitir conocimientos”. Lo fundamental de su acción educativa reside en conocer los intereses de cada estudiante con el fin de promover

el desarrollo del proyecto personal.

Su **actividad investigadora** está demarcada por las palabras clave: Pintura, azar, proceso, arte conceptual, arte posmoderno y arte sostenible. Es autor de los libros: *Hacen lo que quieren* (junto con Javier Martín-Ruiz) y *21 años después de la revista Figura*. Ha publicado artículos científicos en las revistas: *Arte y políticas de identidad*, *Croma*, *Claustro de las Artes*, *Cuadernos de Arte*, *Estúdio*, *Laboratorio de Arte*, *Revista de Antropología Experimental* y *Fotocinema*.

www.pacolara.es



4 MAY. 1622 – 15 OCT. 1690
Óleo y pan de oro sobre tabla
50 x 50 x 5 cm
Junio-septiembre, 2022

La obra ha sido realizada entre los meses de junio-septiembre de 2022. Se ha usado el procedimiento tradicional de dorado al agua para el fondo y óleo para el dibujo de las dos fechas inscritas. Estas corresponden al nacimiento y fallecimiento del pintor barroco Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690).

La pintura incide en la fugacidad de la vida. El paso del tiempo ha sido un tema tratado en proyectos de larga duración, desarrollados en paralelo al devenir de mi propia vida. Ejemplos de ello son *Carpe Diem* (dibujo diario desde el 13/09/1993) y *A través del tiempo* (fotografía diaria de mi rostro desde el 11/06/1994) —ambos finalizarán el día en que muera.

El uso del dorado —más allá de la diversidad de connotaciones alegóricas aplicadas a este color: desde símbolo solar, hasta riqueza y poder, también inmortalidad, aprendizaje y sabiduría, incluso banalidad y excentricidad— pretende que el espectador, tan

pronto como se aproxime a la obra, quede inmerso en el espacio de ésta a través de su propio reflejo. El espectador se encuentra dentro de la obra cuando la mira. Sumado a este recurso, cuando se leen las dos fechas, que refieren a la extensión de *una vida* en particular, la obra en su conjunto busca inducir al receptor en una reflexión abierta sobre el transcurrir de la existencia: todo pasa en un abrir y cerrar de ojos (*In actu oculi*).

La vida es un soplo, en términos de duración. Sean cuales sean las aspiraciones personales, en busca de poder, de abundancia material o para alcanzar notoriedad social, cuando se apaga una vida, todo queda en un segundo plano. Nada te llevará cuando acontece la muerte. Sin embargo, a sabiendas de esta inevitable brevedad, esta obra no se centra en la expiración, en la desaparición. Por el contrario, pretende una reflexión continua acerca de las preguntas universales: ¿quién soy y adónde voy?

Félix López de Silva

(Huelva, 1982). Miembro del Grupo *Arte, Técnica y Sostenibilidad* HUM447 y doctorando en el programa “Arte y Patrimonio” de la Universidad de Sevilla con la Tesis “Procesos de Destrucción como leitmotiv en la creación contemporánea” bajo la dirección de Paco Lara-Barranco.

Mi trabajo se centra tanto en la creación desde impulsos no convencionales que expanden el ámbito de la pintura, como en la revisión crítica con perspectiva contemporánea de tratados y manuales tradicionales con el fin de redefinir el oficio y la relación arte-artista. Los procesos tradicionales, contemporáneos y destructivos junto a la iconoclasia, lo pseudoartístico y la iconografía heredada estructuran junto a la voluntad de anexionar docencia, preceptos creativos y experiencia

vital mi propuesta. La devolución y reinserción del desecho “artístico” mediante el deshacer como creación se convierte en proceso y fin. Destacan las muestras individuales: *Fe. Alquimia y Dogma* (Monasterio de San Jerónimo, 2021) y *De Alquimia y Alquibla* (Casa Museo Amalio García del Moral, 2017). Imparto talleres en Espacio Claroscuro (2018-) y Distrito Sur del Ayto de Sevilla (2015-). Como asesor técnico y comisario de proyectos como *Monasterio* (2021), *Culto* (2022), *Arte en la Buhaira I y II* (2017 y 2020) del Ayuntamiento de Sevilla; además de miembro del jurado en Certámenes como Alfonso Grosso y Salón de Otoño de San Fernando entre otros. Como divulgador he impartido conferencias como: “Procesos de elección y creación”

(C.C. Buhaira, 2022); “Culto, Espacio y Arte” y “Procesos de Creación” (2021, Monasterio de San Jerónimo); “Metodologías de la enseñanza no reglada de la pintura en confinamiento y estado de alarma sanitaria” (C.C. Buhaira, 2020); y con textos como: “Menos es más, en busca de la esencia” (2022); “Ego vs Colectivos” y “Culto, Espacio y Arte” (2021), “Pintura y docencia no reglada en el confinamiento” (2020), “Fuera, fronteras, limitaciones y desaprobaciones” (2019), “Crear. Asociacionismo. Crear” (2018) y “Estética y creación en torno a la destrucción. El caso del Arte Destructivo” (2011) entre otros.



Postrimería 2022 ½

Procesos destructivos sobre obra adquirida en mercadillo (óleo sobre fieltro de 71,5 x 132,5 cm), tapada con acrílico blanco, recortada y adecuada sobre nuevo lienzo con bastidor 50 x 50 cm
2022

De casa al taller, en 2021, adquirí una tela con bastidor y marco dorado rescatada en venta, junto a otros cachivaches, sobre una sábana. En *Iconoclasia* (2020-) recurro a obras plásticas, imágenes o incluso reproducciones de incierto valor artístico que consuman su circulación social en la basura, en mis manos, o en ambas como postrimería vital. La apropiación no premeditada (del fieltro marrón con naturaleza muerta) evidencia, como precepto autoimpuesto, la permeabilidad sensible a lo que aparece. Permaneció ésta almacenada hasta la proposición del que fuera mi primer docente en BB.AA y que recuerdo por como incitaba a aprender para, llegado el momento, desaprender. Hoy, en este momento, inmerso en procesos destructivos como creación y convencido de que cada decisión plástica repercute en el resultado final compruebo que, a diferencia de la adición, la sustracción tiene poca o ninguna corrección (casi* sin camino de

vuelta), presentándose indomable y por ende más atractiva. Como siempre, intenté, fallé y sobre los errores continué —habitual en occidente— hasta dar con una negación acorde al objeto origen: un borrado con blanco [agua sobre aceite]. La monocromía aproximó la pieza a su esencia como también a obras como *Cuadrado Blanco sobre Blanco* de Málevich (1918), *el De Kooning* borrado de Rauschenberg (1953), los blancos de titanio de Barceló y a las *Correcciones* (2001-) de Aballí entre otras; mientras la ocultación tras baños de cloro y sol, era la dirección ya señalada por Man Ray, Duchamp y Christo entre otros, pero no el fin absoluto. *Huellas, rastros y texturas invocan una percepción más sensible sobre lo que queda cuando parece que todo se ha ido*. Muerte, juicio, infierno y gloria estar están en *Postrimería 2022 ½* como propuesta de redención aunque *hacer-hacer poco, deshacer también poco pero suceder-sucedir mucho*.

Manuel Fernando Mancera Martínez

Natural de Sevilla (1971), Licenciado y Doctor en BBAA (mejor expediente académico 93-98). Becario de Investigación (FPU) de la Junta de Andalucía (2000-2004). Responsable del Grupo de Investigación HUM337. Trabaja en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Cuenta con más de 200 exposiciones en distintos puntos de la geografía nacional e internacional (Argentina, Italia, México, Taiwan, Perú, Inglaterra, Francia, Alemania, España). Galardonado en más de 30 ocasiones en ferias, festivales, certámenes y muestras.

Responsable de más de una veintena de proyectos de investigación y/o artísticos, coordinando estructuras híbridas de conocimiento nacionales e inter-

nacionales, que han dado lugar a varias líneas de trabajo concretadas en publicaciones de un amplio espectro de difusión (revistas, monografías, participaciones en jornadas, simposios y congresos nacionales e internacionales, entrevistas, entre otras), llegando a publicar más de 15 libros y más de 250 proyectos relacionados con el Arte en distintas disciplinas.

En la actualidad, toda meta investigadora se centra en el emprendimiento y la difusión de la producción en medios de divulgación en los que la *Imagen Digital* es el referente creativo. Tomando los avances tecnológicos como un elemento que retroalimenta al concepto de la imagen, como innovación al proceso creativo, y aplicando en la misma códigos QR que

amplíen o apliquen capas de información extras, la creación se construye en un modelo alquímico de contenidos culturales (literatura, música, séptimo arte, etc) que favorecen y empoderan la construcción gráfica y profundiza en el *statement* ideado por el autor.



Morir de amor
Gráfica digital
50 x 50 cm
2022

El amor, siempre vivo, muere constantemente. Para los que aman demasiado construye, con intención de salvaguardar la integridad del Amor, su T-800¹ con un poder magnánimo, armado de la carga positiva del despertar al mundo de la ilusión recreada. Un electrificante poder alimenta el estadio malgrado de la desventura. Con solo invocarlo, surge del metaverso para *supervivitar* y *mineralizar*² las almas caducas. Es la chispa de una *postrer mirada*³ que tras un beso despierta a Julieta, y es el corazón que lastima el día a día porque duele *hasta la sangre*⁴ cuando el amor transita... Convierte la

verdad en mentira y la sinrazón queda encubierta por los legajos que en otro tiempo fueron poesía.

Al fin, en el laureado espacio que habita, como la esencia de un péndulo, en un ente bipolar de sentimientos transmutados, acuna el asalto y, taimado, en su comecón barrunta el final como principio que es disfrazado de fuerza desamparada. Llegado el caso, la casualidad y su causalidad, lo mismo da sentir que hierven los clisos por ventura, que dejarse morder por una serpiente⁵ y, esperando que todo sea mejor, *morir de amor*.



Olegario Martín Sánchez

(1960). Escultor y profesor Titular de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

En su trayectoria artística cuenta con cuatro exposiciones individuales. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas como *Joven Escultura* (1988); *Artistas plásticos por la paz en Centroamérica* (1989); *Vanguardia Cacerense* (1997); *Puerto de las Artes* (1998); *Abierto a Extremadura* (1999); *Noventa y nueve del noventa y nueve; Arte comestible* (2000); *30 años no es nada* (2015). *Murillo y la Facultad de Bellas Artes de Sevilla* **Quatro cientos años después** (2017). Ha asistido a las principales ferias de Arte contemporáneo de España con la Galería Fernando Serrano (ARCO, Foro Sur, Foro Atlántico, Tránsito, Hotel y Arte).

Cuenta con obra pública escultórica (*Alegoría al Teatro*, Moguer; *Ofrenda*, La Rábida y *Puerta de la Salud*, Hospital de Valme, Sevilla).

Ha comisariado exposiciones como *GRUPO TEBRO. Investigación + Creación; Escultores Andaluces; Mar de bronce; Huellas de bronce; 250 GRAMOS; Enrique Ramos Guerra. La otra luz de Sevilla; Hijas del fuego. Fundación Bellas Artes* 21/22.

Obtiene el Primer Premio de Escultura de la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla (1987) y el Primer Premio de la Academia de Bellas Artes de Sevilla en las ediciones XXXVI y XXXVII.

Su obra está representada en colecciones públicas y privadas, entre ellas la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla; Palacio de la Zarzuela; MEIAC; Caja de

Ahorros Castilla La Mancha; Museo de Cáceres, etc.



Árbol caído

Talla en cedro
72 x 90 x 95 cm
2022

¿Qué hace ahí ese tocón varado en el suelo con ese lingote, ese pergamino y con esas inscripciones en retruécano?

Una vez fuiste un árbol alto y poderoso, ocupabas el centro de nuestro jardín, ahora estás aquí sacrificado, has pasado de la vida al símbolo. Ya no formas parte del ciclo natural, te has detenido para hablarnos del cambio climático, y el consiguiente calentamiento del planeta, debido a la contaminación atmosférica y a la creciente deforestación de la Tierra. Has venido en representación de los bosques, con el deseo de que en nuestro viaje por el mundo dejemos la mejor herencia y biodiversidad posible a las generaciones venideras.

Árbol caído es una ofrenda que luce su cepa con orgullo, su albura grita y se repliega conformando un pergamino portador de la leyenda LEY DE ORO. De su duramen –que surge en las entrañas– nos entrega su

alma en forma de lingote con el lema ORO DE LEY.

Sus raíces, que un día abrazaron la tierra fértil, se han mostrado intactas, sin intervención plástica alguna para que su memoria siga rindiendo homenaje a la Naturaleza, manteniendo así la identidad de su muerte, en contraste con las formas artificiosas creadas por el hombre para su beneficio personal.

La “razón” nos ha traído hasta aquí en un proceso de tecnificación continuo, con el compromiso de que la transformación de la materia prima y los usos que le demos sean sostenibles con el medioambiente. Es hora de que nos acerquemos a la Naturaleza con la mirada ancestral de respeto y admiración, para que entendamos que esta magnificencia que nos ha sido dada, es una hierofanía, que nos debe replantear la LEY DE ORO: “trata a la Naturaleza como querrías que ella te tratara a ti”.

Guillermo Martínez Salazar

(Alcaudete, Jaén, 1973.). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, 2004.

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, 2010.

Profesor Titular de Universidad, que desarrolla su actividad docente e investigadora en el ámbito de la escultura, abordando los procesos y técnicas de policromía e implementación de nuevas tecnologías aplicadas al volumen.

Ha formado parte de varios grupos de investigación como; Grupo ARTANA HUM-552, Grupo de investigación HUM-184 Técnicas escultóricas. Actualmente, forma parte del Grupo HUM-461 Restauración de Obras de Arte.

A nivel internacional, pertenece al equipo de investigación de la Secção de Ge-

nealogia, Heráldica e Falerística del Centro de Pesquisas e Estudos Sociais. Faculdade de Ciências Sociais. Universidad Lusófona de Lisboa.

En el ámbito de la transferencia del conocimiento ha dirigido numerosos proyectos relacionados con la escultura y la puesta en valor del patrimonio artístico a través de la Fundación de Investigación de la Universidad de Sevilla (FIUS).

Ha ocupado diferentes puestos de gestión universitaria, desde el año 2019 desarrolla tu labor como Vicedecano de Calidad y Estudiantes.

Su producción artística está ligada principalmente a trabajos de encargo, obras pertenecientes a entidades, diferentes entidades y agrupaciones, así como de ámbito privado, alcanzando re-

percusión a nivel nacional e internacional.



Iudicium vanitatis
Resina acrílica policromada
110 x 60 x 50 cm
2022

La escultura figurativa como vehículo de expresión. *Iudicium Vanitatis* es una interpretación personal que mira a través de la perspectiva alegórica que tan bien supo tratar el pintor sevillano Valdés Leal.

Valdés Leal no solo es un pintor visceral que refleja de forma ejemplar los pasajes más escabrosos de la muerte frente a las posesiones materiales, es un artista que ha tratado las postrimerías y las vanidades en una indiscutible expresión de desprecio ante las pompas mundanas, el poder, la gloria, el dinero o las riquezas, que como determina Eclesiastés, *todo es vanidad*. En este sentido, el transcurso de la vida es la antesala en la que se desarrolla la vacuidad de la misma, la relevancia de la muerte se comprende como el fin de los placeres mundanos, dando paso al último periodo de la propia existencia de la persona.

Iudicium Vanitatis presenta la vanidad no sólo como un

concepto que atesora riquezas materiales, da un paso más, y en un acto de superficialidad y ambición desenfadada se aferra al valor del material por encima del significado intrínseco del objeto, sin advertir que realmente lo que sostiene su poder, es la materialización de propia muerte enmascarada por el deslumbrante oro que la configura.

Muestra a una joven desnuda que sostiene en su mano derecha una bolsa de hilo tejido en forma de red, permitiéndonos entrever en su interior un cráneo de oro que simboliza a la muerte. El tratamiento de color aplicado simula una pátina de bronce blanco, con irisaciones azuladas y destellos metálicos a modo de desgastes que contrasta con la calidez y atractivo visual del oro del cráneo. La obra, en suma, nos invita a participar de la hipnótica belleza material del símbolo de la muerte y asumir su posesión pese a la verdad que ésta encierra.

Manuel Mena Bravo

(Sevilla, 1987). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en la especialidad de pintura, curso académico 2010/2011. Máster Oficial en Arte: Idea y Producción de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla 2012/2013. Máster Oficial en Profesorado de E.S.O y Bachillerato, FP y E. Idiomas, Especialidad de Dibujo 2014/2015.

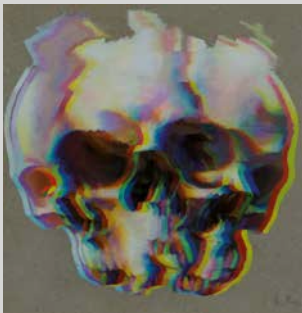
Actualmente realizando estudios de Doctorado en el programa Arte y Patrimonio de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla teniendo como director de tesis a Fernando García-García y como codirector a Alberto Mañero Gutiérrez en el plan de investigación titulado: *La era tecnológica en el retrato pictórico contemporáneo*. Análisis e influencia tecnológica en las ideas

y procesos de artistas tipo: Emilio Villalba, Justin Mortimer, Adam Lupton Christian Hook y Nicolas Uribe”.

Ha sido voluntario en varias organizaciones como son grupos juveniles, comedores sociales, casas de acogida, campos de servicio, destacando su colaboración como voluntario en la Fundación Vicente Ferrer en Anantapur, India durante el otoño del 2018, dentro del proyecto de cooperación *Comuniars* de la Universidad de Sevilla enfocado en el desarrollo de actividades artísticas que sirvan como vía de expresión y empoderamiento de niños en riesgo de exclusión social.

Desde 2007, ha participado en varias exposiciones, siendo la última la 3ª edición del proyecto Navegantes en 2021, donde se ha

conmemorado el aniversario de la primera vuelta al mundo. También ha realizado numerosas obras que han servido como carteles para anunciar distintos eventos y fiestas de la zona de Sevilla y el aljarafe. Por último, destacar la obtención de diversos premios como el de Aula taurina de la Real Maestranza de Sevilla en varias ocasiones, finalista en el premio Paul Ricard y el más reciente, el premio Andalucía Joven al Arte y la Cultura.



Como me ves, te verás

Acrílico y óleo sobre cartón gris
50 x 50 cm
2022

Esa obra, realizada *ex profeso* para la participación en esta exposición, entra dentro de un conjunto de obras que el artista esta desarrollando para la investigación que lleva a cabo en su tesis doctoral. Su trabajo comenzó a raíz del interés suscitado por una serie de características producidas por las nuevas aplicaciones (*apps*), interpretando en sus obras algunos de los elementos propios de esa tecnología. A partir de ese momento empezó a descubrir cómo esas mismas características aparecían en la obra de otros artistas. Fue entonces cuando consideró oportuno comenzar un trabajo de investigación centrado en ese tema, concretamente en cómo la tecnología afecta y se está abriendo camino en las ideas y procesos de los artistas contemporáneos y cómo estos, a parte de utilizarla como herramienta de trabajo para un fin distinto, las

están asumiendo como propias y las traducen para interpretarlas y posteriormente reflejarlas en sus obras.

Como me ves, te verás hace referencia directa a esa corriente barroca donde la temática de las postrimerías desarrollada por Valdés Leal recordaba continuamente a la sociedad de donde venimos y a donde vamos, como todo tiene un final y que lo importante no eran los bienes materiales, sino sus actos. Extrapolando esa misma idea a la actualidad, el artista nos enfrenta a una calavera reflejo del mundo frenético en el que vivimos, donde todo se hace en pos del avance personal y tecnológico, una calavera distorsionada, multiplicada, errónea, producto del empleo de *apps* de uso cotidiano, interpelando al espectador para que se cuestione esa misma idea que ya se planteaba hace 400 años.

José Luis Molina González

(Sevilla, 1974). Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2001) y profesor Titular del Dpto. de Pintura de dicha Universidad (2008). Fue becario de investigación del Ministerio de Educación y Cultura, desarrollando parte de dichos estudios en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Su formación ha sido ampliada con dos másteres en diseño 3D y postproducción digital. Sus labores docentes le han permitido explorar una gran variedad de materias de grado y posgrado. En la actualidad imparte las asignaturas Arte y Tecnología, Pintura del Natural y Dibujo e Ilustración. Ha participado en varios proyectos artísticos y autor asimismo de diversas publicaciones en torno al retrato contemporáneo y sobre videojuegos. Su labor ar-

tística y profesional le ha permitido desarrollar su trabajo en el campo de la pintura y la ilustración a través de distintas exposiciones y proyectos literarios para niños y adultos. De otro modo, ha trabajado como artista 3D y diseñador conceptual en distintas compañías especializadas. En la actualidad, sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre la naturaleza, el arte y la tecnología.



Observadoras de lo efímero

Técnica mixta sobre papel

50 x 50 cm

2022

La obra presentada bajo el título “observadoras de lo efímero”, pretende trasladar el concepto de lo perecedero al espacio atemporal de las deidades. Éstas son representadas desde un lenguaje narrativo, donde las expresiones se han vaciado de contenido, y escrutan con extrañeza el significado de la muerte. De este modo, se puede llegar a la conclusión, como ya expresó el profesor Volker Rühle¹ a propósito de Hegel que «con ello se hace comprensible que la muerte no es tan sólo una negación absoluta de la vida, sino también una exigencia incondicional, que rige la vida y que es constitutiva de su “forma” temporal».

¹ Rühle, V., 2009. “La insistencia de la muerte en la vida: Hegel después de Heidegger”, *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*. II Época, no 4, p. 11.

Inés Molina Navea

Licenciada en Artes plásticas y Doctora en filosofía de la Universidad Paris 8 y de la Universidad de Chile. Actualmente trabaja las técnicas de reproducción entre la fotografía y el grabado en el Doctorado de Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla, bajo la dirección de Mar García Ranedo, y lleva una investigación postdoctoral en la Universidad Paris 8 sobre el problema de la alucinación en la obra de Gabriel Tarde e Hippolyte Taine, dirigida por Éric Alliez.



Este texto hizo de prólogo al libro de Tomás y Valiente *Historia de la Tortura en España*. El *Auto de Tormento* debía dar el tono de la desmesurada tarea del libro. Lo macabro de la escena no desdibuja en nada la sorpresa de una escritura que se esfuerza en darle al lenguaje un lugar ahí donde siempre guarda silencio. De todas las preguntas posibles yo me quedé con ésta: ¿cómo se escribe un grito?

El tormento y Tomás y Valiente

Transferencia sobre papel

japonés

20 x 900 cm

2022

Manuel Moreno Espina

Manuel Moreno Espina es ESCULTOR, doctor en Bellas Artes y profesor Titular de Universidad en la Universidad de Sevilla. Cuenta con un extenso currículum tanto académico como profesional. Destacan, a nivel académico: el premio de la Universidad de Sevilla, la Real Maestranza de Caballería y el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla al mejor expediente académico de promoción (1992-97) en los estudios de Bellas Artes, así como el Segundo Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria, otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura. A nivel profesional, su obra ha sido galardonada en más de una quincena de certámenes nacionales e internacionales, como los convocados por: la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, la

Excmo. Diputación de Málaga, la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla, la Escuela del Mármol de Andalucía (Fines, Almería) y la Universidad de Sevilla, entre otros.

Sus obras se exponen en espacios públicos y privados de diversas ciudades de España y se encuentran en colecciones, como: la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla, ENDESA, la Fundación Cruzcampo, Excmo. Señora Duquesa de Alba, la Diputación de Málaga y el Colegio Notarial de Andalucía, entre otras. Ha realizado distintas exposiciones individuales y un extenso número de colectivas. Además, ha participado en distintos simposios de escultura de talla en piedra.

Su investigación se centra en el ser humano y sus emociones: cuerpo y alma; desde el elemento

formal, meramente anatómico, hasta los pensamientos y las emociones más profundas. Actualmente, el vehículo para llegar a la realización de proyectos escultóricos de carácter pleno viene marcado por el empleo, como método, de la Pareidolia (visualización de elementos figurativos en patrones vagos), bien de forma directa o dirigida. La investigación que desarrolla, la pone en práctica al incorporarla en los contenidos de sus proyectos docentes en las asignaturas de grado que imparte, en la Facultad de Bellas Artes, dentro del Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, con resultados verdaderamente importantes. La escultura realizada para la presente exposición se ha proyectado y realizado conforme a los parámetros anteriormente descritos.



Tempus ad tempus

Técnica mixta: construcción por soldadura en hierro y modelado en aluminio
112 x 60 x 48 cm aprox.
Septiembre, 2022

Tempus ad tempus. Amanece: cantos y sonidos varios, escalofríos y humedad en el ambiente, junto a los tenues rayos de luz en el horizonte, alumbran la larga senda en el tiempo que se vislumbra al despuntar el día.

Las sombras aún son largas, pero paso a paso, se van desvaneciendo a la par que se forjan las realidades que hasta ahora fueron sueños.

Mediodía: grandes, fuertes, poderosos, soberbios, pecadores, justos, humildes, bienaventurados y llenos de gracia. Llegó el mediodía para todos, y con él, el cenit deseado: pódiums, haberes y obras..., cada cual a lo suyo, creando o destruyendo a razón de lo aprendido o de lo que en verdad se lleva dentro; familia, sociedad o entorno han fraguado lo que somos y la realidad que se muestra.

El día continúa y la fruta madura, que en el árbol permanece firme y carnosa, es zarandeada por el viento de levante,

que sin compasión, da batalla sin igual, hasta ser despojada de la seguridad de su rama. Es ahora la tierra su hogar. La inmortalidad quedó atrás, perecederos como cualquiera el jugo que derrama, como metal fundido, vacía su cáscara hasta ser consumida. ¿Dónde queda la inmortalidad?, ¿dónde queda la laureada figura que sombra dio? Sin más, ha llegado la hora de pagar.

Atardece: caminos, sendas y veredas se angostan al paso que nos tocó vivir, y es en el recorrer de nuestra vida, en el recorrido de nuestro tiempo, cuando intenciones, actos y hechos quedarán como herencia, como un legado, un rastro qué, según cómo, perpetuará nuestro nombre hasta el final de los tiempos. Así, en las postrimerías del viaje, se hace obligado una mirada atrás en el atardecer del día, una mirada atrás en el crepúsculo de la vida, para retomar lo vivido o cambiar nuestro destino. Tiempo al tiempo.

Marina Mulero

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, cursa Máster Universitario en Profesorado en la Especialidad en Dibujo, Imagen y Artes Plásticas, en la Universidad de Cádiz, 2018; es doctoranda en el Programa de Doctorado Arte y Patrimonio de la Universidad de Sevilla y forma parte del equipo colaborador del grupo de investigación HUM-1025 CREAESGEN de la misma universidad. Es profesora interina de Dibujo artístico y co-fundadora de *El jinete Verde*, espacio para las artes y de *El jinete Verde Films*, donde trabaja como ilustradora, escenógrafa, guionista y actriz.

Forma parte de *e-spiral asociación para la transformación social a través del arte*, entidad que pretende la mejora social por medio de la creación en sus dife-

rentes formas y que trabaja con las herramientas propias de esta con el objetivo de colaborar en la mejora social.

Sus trabajos como ilustradora y guionista han recibido diversos premios, entre los que podemos destacar el Primer premio en el International Independent Film Awards L.A., California, en 2021, el Primer premio en el Festival Nuevo Cine Andaluz de Casares en 2020, el Primer premio en el concurso de cortometrajes Sundance Channel y la mención especial en el Festival de cine Sundance London en 2014, el Premio RTVE al Mejor Cortometraje Iberoamericano en el XV Festival Internacional de Cine de Almería en 2016, o la Mención especial en Ibiza Perservation VII Festival Internacional de Cine Mar del

Cap en 2021, entre otros.

Su trabajo actual gira en torno a la idea del uso del dibujo como herramienta hacia la consecución de un mundo en equilibrio y alrededor de este objetivo desarrolla su labor como docente y como artista, intentando vincular el trabajo de investigación teórica con la creación pictórica.

Título de proyecto de tesis: Sensibilidad estética hacia el camino del paradigma ecológico. El dibujo como herramienta ecofeminista y ecoactivista.

Directora de tesis: María Luisa Vadillo Rogríquez.



El juicio del hombre
Acrílico sobre lienzo
50 x 50 cm
2022

Reflexión en torno a la relación del hombre con la muerte, haciendo referencia al hombre como ser masculino alejado de la esencialidad de la vida y que es mostrado aquí como negador de esta. El hombre como productor del caos, como autor del desastre al que el entorno natural y social se ve abocado en la actualidad, el hombre como consumidor imparable. Formamos parte de un periodo que está demostrando la capacidad del ser humano para situarse como el ser más destructivo jamás conocido, hasta el punto de ser capaz de provocar la sexta extinción masiva, la primera causada por la actividad humana. Asistimos a la no posibilidad de juicio y a la falta de sentido de este, pues nada queda tras el paso destructivo del hombre por su entorno natural. La obra pretende mostrar uno de esos momentos inmediatamente posteriores a la destrucción, donde toda esperanza

parece no tener cabida, pero que sin embargo continúa residiendo ahí, bajo todo ese caos.

Más allá de mostrar una visión pesimista de la situación donde parece no quedar espacio para el optimismo ni la conciliación, este trabajo se sitúa, dentro de la producción artística de la autora, en un lugar simbólico, ya que supone una antítesis a su línea de trabajo actual. Esta se centra en mostrar la belleza y esperanza que aún nos brinda la naturaleza como ente que aglomera vida animal, vegetal y cosmos; una perspectiva donde todavía es posible la recuperación de un estado natural de equilibrio donde ser humano y vida formen parte indisoluble de un todo armónico. Es por ello que este trabajo ha supuesto una oportunidad para situarse en otro punto de vista, y desde ahí crear reflexionando en torno a cuestiones tan importantes como la conexión del ser con la vida y la muerte.

Áurea Muñoz del Amo

(Badajoz, 1980) es Licenciada en Bellas Artes (especialidad en Grabado y Diseño) y Doctora en Bellas Artes (Mención Europea). Actualmente es Profesora Titular del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Imparte docencia en el Grado en *Bellas Artes*, en el Grado en *Conservación y Restauración de Bienes Culturales* y en el Máster en *Arte: Idea y Producción* y forma parte del Programa de Doctorado *Arte y Patrimonio* de la Universidad de Sevilla.

Su labor docente, artística e investigadora está estrechamente vinculada al ámbito de la gráfica contemporánea y a la construcción del discurso creativo a través del dibujo, los procedimientos de la estampación y los medios infográficos. En 2004 obtuvo una beca de Formación

de Personal Investigador (FPI) del Plan Propio de la Universidad de Sevilla para la realización de su tesis. Ha realizado estancias de investigación en centros de arte de diferentes países europeos (Reino Unido, Italia, Finlandia, Holanda y Bélgica), participando en múltiples exposiciones y proyectos artísticos y recibiendo, entre otros, el Premio “Fundación Pilar Banús”, dentro de los XV Premios Nacionales de Grabado convocados por la Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella. Desde 2019 es responsable del grupo de investigación “Gráfica y Creación Digital” (HUM822). Es co-Investigadora Principal en el Proyecto I+D+i “Aster: Promoting Art-Science-Technology-Engineering Research By Using Colla-

borative Methodologies And Tools”, convocatoria FEDER 2020-Universidad de Sevilla, y participante en el proyecto “Fortalecer las capacidades de pensamientos críticos, alternativos y de habilidades sociales de la comunidad universitaria y de otros actores de la cooperación andaluza para el ejercicio responsable de la ciudadanía global”, financiado por la Agencia Andaluza de Cooperación Internacional para el Desarrollo.

Entre 2010 y 2014 formó parte del equipo decanal de la Facultad de Bellas Artes, desempeñando, entre otros cargos, el de Vicedecana de Calidad y Estudiantes. Desde 2014 a 2021 fue directora del Secretariado de Estudiantes de la Universidad de Sevilla (Vicerrectorado de Estudiantes).



Finis Mundi
Dibujo a color sobre papel
50 x 50 cm
2022

El cambio climático es un hecho ya indiscutible. La temperatura media en la tierra se ha elevado. Los glaciares se derriten. Los incendios estivales son cada vez más agresivos. La flora y la fauna se resienten. ¿Estaremos acaso en las postrimerías del mundo que conocemos?

“Finis Mundi” forma parte de una serie de dibujos sobre los incendios ocurridos durante el verano de 2022 en España. La imagen está extraída de un vídeo colgado en YouTube que mostraba en directo el incendio ocurrido en la Sierra de Gata (Cáceres) en agosto de este año. La grafía del dibujo está inspirada en el *rigatino* que habitualmente se emplea para reintegrar cromáticamente lagunas en obras de arte a restaurar.

Enlace al vídeo:

<https://m.youtube.com/watch?v=uQHClwG621Q>



José Naranjo Ferrari

(Cantillana, 1981). Pintor y licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 2004 y doctorado en 2013.

Ha sido becado en “Sevilla Talento 2014 (Fundación V. Madariaga), beca de paisaje “Pintores Pensionados del Palacio de Quintanar” (Segovia 2004) y la beca de paisaje de la Fundación Rodríguez- Acosta (Granada 2005); disfrutó de una beca de investigación predoctoral en el departamento de Pintura de la Facultad de BB.AA. de Sevilla, donde presentó su tesis doctoral sobre el pintor andaluz José Pérez Ocaña; que fue reconocida con el accésit del IX Premio de Tesis Doctoral del Centro de Estudios Andaluces (2013) y Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Sevilla.

Su producción pictórica se centra en la investigación sobre el paisaje, que aborda desde dos puntos claves en su investigación plástica: el pan metálico como recurso técnico y la capacidad creadora del paisaje fluvial en el territorio, como tema; líneas que desarrolla en el grupo de investigación HUM 841 “Observatorio del paisaje”. Ha realizado exposiciones individuales como *Anegados* (2018), *Superficie Argénteas* (2012), *Paisajes* (2005), *Cauces efímeros* (2009) y ha participado en exposiciones colectivas y ferias internacionales.

Su obra ha sido seleccionada y premiada en diversos certámenes de pintura. Destacamos su selección como finalista en el 30 Premio de Pintura BMW (2015), Focus-Abengoa (2004 y 2005), Paul Ricard (2008 y 2016),

Universidad de Sevilla (2011), Fundación Cajasur (2007), Ciudad de Utrera (2007); y sus premios en el V Certamen de Artes Plásticas DCOOP (2019), ProyectoARTE (2019), XVII Certamen Cultural Virgen de las Viñas (2018), XLVI Certamen Internacional de Pintura Rafael Zabaleta (2016), Ateneo de Sevilla (2006), Fundación Agua-Granada (2014), XXIV Certamen Nacional de Pintura de Gibraltár (2015), XLII Concurso Internacional de Pintura de Alcalá de Guadaira (2005), X Premio de Pintura “Timoteo Pérez Rubio” (2009), entre otros.



Homo edax rerum

Técnica mixta sobre lienzo
50 x 50 cm
2022

Homo edax rerum como versión posmoderna del tópico clásico, el tiempo destructor de todas las cosas. En la reflexión que plantea esta obra es el hombre quien destruye su propio medio; abordando el cambio climático como postrimería de la relación naturaleza – hombre.

El egoísmo, la acumulación, ansias de poder, en definitiva, la dominación de la naturaleza por el hombre se visualiza en el embalse, que ocupa el territorio, lo modifica y es capaz de sepultar pueblos y hábitats; todo por saciar las necesidades humanas.

Esas grandes acumulaciones de agua que se tragaron vidas y pueblos, hoy día las contemplamos vacías y secas, agonizantes; y afloran las ruinas muertas de lo que fue y tuvo vida, imagen tópica del simbolismo barroco. El paisaje seco evoca lo mismo que la muerte y en este caso es el resultado de la

conducta humana y el egoísmo.

El tema del *finis mundi* por causa de los excesos humanos es el trasfondo de una postrimería actual; el cambio climático, que precisamente tiene su origen en el derroche, egoísmo, excesos.... Y un final desgraciado.

Laura Nogaledo

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, con la tesis “Espacio: Mirar ver e intervenir”. Licenciada en Bellas Artes con las especialidades de Escultura, Diseño y Grabado. Ha impartido docencia tanto en el Departamento de Dibujo, como en el de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, donde actualmente es profesora.

Su formación se completa con una titulación como Experto en Gestión Cultural, CAP, y diferentes cursos específicos. Profesionalmente compagina su labor docente en la Universidad con su obra artística. Ha disfrutado de gran número de becas, estancias tanto investigadoras, docentes, como artísticas, en España y en el extranjero, entre las que destacan una en la Universidad de París8, en el Departamento de Filosofía

y Artes Plásticas, París. Estancia en la Facultad de Bellas Artes de Lisboa. Estancia en la Universidad de Artes de Tirana. Seleccionada en el “I Simposio internacional de Arte y Medio ambiente” en Creta. BrufArte Giovani. Torgiano. Italia. “II Simposio ABA Internacional de Arte Contemporáneo”, realizado en Mersin, Turquía. “VII Encuentro de Facultades y Escuelas de Bellas Artes de la cuenca del Mediterráneo”, Damasco. “Proyecto internacional Tierra de Sueños” Marruecos “XII Seminario de Pacakaging Escola Massana/Pro cartón”. Cetro d’art i Disseny Escola Massana de Barcelona y “I y II Campus de las Artes de Guía”, Gran Canarias.

Ha expuesto su obra en diferentes espacios, entre los que destacan el CAAC Centro

Andaluz de Arte Contemporáneo, Fundación Valentín de Madañaga, Sala de la Pescadería Jerez, o Espacio Escala, Sevilla.



Postrimerías

Mesita galvanizada, vaciado en yeso exaduro, vaciado en silicona intervenida, vaciado en resina, imágenes diapositivadas, mecanismo de luz y sonido ambiente natural con grillos
67 x 47 x 34 cm
2022

Obra instalativa relacional Compuesta a modo de *vanitas*, con elementos simbólicos que invitan al espectador a reflexionar sobre la brevedad de la vida y la inexorable muerte.

En una primera mirada la pieza atrae al espectador por su composición poética cargada de alegorías, que invitan a una reflexión intimista sobre el sentido de la vida, su vacuidad, futilidad, fragilidad y la brevedad de la existencia.

Al acercarnos, nos envuelve una atmósfera con un sonido que nos traslada a un entorno natural, que rememora nuestra unión con la naturaleza. A esta corta distancia, una iluminación tenue, cambiante al compás del sonido, descubre, en la parte inferior de la mesita, que funciona a modo de relicario como matriz generadora de vida, imágenes de nuestro principio, que aparecen y difuminan de manera aleatoria.

En la parte superior, una composición diagonal de elementos alegóricos, muestran un recorrido por la vida y la muerte, la unión entre lo material, lo efímero y espiritual.

Una narración de un camino vital desde la niñez, con una reflexión crítica sobre la necesidad de posesión, el tiempo agotado representado por un reloj de arena, rodeado de siete flores secas a modo de las virtudes cardinales: prudencia, justicia, fortaleza y templanza y virtudes teológicas: la fe, la esperanza y la caridad.

Amalia Ortega Rodas

Es artista y profesora de Video-creación y Discursos del Arte Gráfico en el Departamento de Dibujo de la Universidad de Sevilla. Sus principales temas de investigación son: arte y género; intersecciones imagen-texto e hibridaciones entre técnicas de creación artística tradicionales y digitales.

Durante los últimos años ha ubicado su obra dentro de los discursos de género, produciendo una obra crítica, irónica, sutil y poética para acercarse a la identidad femenina y las vidas de las mujeres. Una obra que, por otro lado, se adentra en temáticas particulares y recurrentes, como son el concepto de tiempo, la soledad, el cuidado, la libertad, los miedos, la belleza, lo doméstico, etc.

Su trabajo multidisciplinar

hace que se mueva entre diversos medios como la pintura, la fotografía, el vídeo y la obra gráfica.

Entre sus últimas exposiciones individuales se encuentran las realizadas en el Centro de las Artes de Sevilla (2017), el Palazzo Fernandez de Palermo (Italia, 2016), o en el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (2012).

www.amaliaortega.es



Uriel

Fotografía e ilustración digitales
y collage
27 x 27 cm
2022

Como estatuas de piedra, impasibles, vemos arder nuestro mundo.

El resplandor del fuego nos hipnotiza, del mismo modo en que lo hacen las imágenes de catástrofes que en los medios de comunicación se reproducen vibrantes, brillantes.

El fuego como símbolo de destrucción, nos hace cuestionarnos nuestra relación con la vida, con la tierra que nos ha sido entregada y de la que somos responsables. Como seres humanos tenemos una relación contradictoria y atávica con las imágenes del fuego y la destrucción: por un lado, nos aterran, por otro nos atraen. Es la estética del horror.

Tendemos a identificar fuego con infierno, pero también Dios se ha manifestado como fuego.

En hebreo Uriel es “Fuego de Dios”. Uriel es el arcángel encargado de activar, a través de su fuerza y su fuego, la conciencia de los humanos con la verdad. Representado portando una espada

flamígera, como antorcha ardiente, símbolo de la fuerza de Dios, es el ángel que custodia las puertas del Edén.

Junto a Miguel, Gabriel y Rafael, es uno de los cuatro arcángeles a los que Dios encargó cuidar de la Tierra.

Es el Ángel del Arrepentimiento y de la Justicia, pero también el Ángel de la Paz. En la tradición judía, Uriel es portador de las llaves del Infierno, que abrirá al final de los Tiempos, en las postrimerías, cuando llegue el Juicio Final.

Uriel intenta salvar a los humanos a través de lo que representa el fuego que porta: el poder iluminador de la verdad.

Durante el Concilio de Roma del año 745, el Papa Zacarías prohibió el nombre del arcángel Uriel, haciendo que se destruyeran sus imágenes en las iglesias de Roma, por lo que él mismo, su imagen y su memoria, están vinculados a la destrucción humana.

Inmaculada Otero-Carrasco

Doctora en Estudios Visuales y Educación (2013) y Licenciada en Bellas Artes en la especialidad de Diseño y Grabado (2004), es profesora asociada en el Departamento de Pintura, impartiendo “Arte y Tecnología” e “Ilustración” como asignaturas vinculantes a su perfil profesional.

Como parte del grupo de investigación “Pintura y nuevas tecnologías” (HUM555), en la actualidad centra su trabajo académico en el campo de la producción digital, temática que relaciona con sus principales líneas de investigación en torno a los Estudios Visuales y la construcción de imaginarios sociales vinculados al género y la cultura de consumo. Dentro de este mismo sector ha desarrollado y colaborado con diferentes proyectos de investigación y gestión

cultural, habiendo sido integrante del I+D+I “Género y Ciberespacio desde el arte y la representación visual” (FEM2001-10147), parte del equipo de organización de las jornadas Xoy1, asesora en proyectos educativos promovidos por la Universidad de Deusto, directora de Garabato Fest (Festival de Ilustración de Sevilla) en sus cinco últimas ediciones y presidente de la asociación Garabattagge Ilustra, punto de encuentro y asesoramiento para el sector de la ilustración profesional a nivel nacional, entre otras muchas iniciativas.

En otros entornos laborales, ha trabajado para Talens España S.A.U en los departamentos de Formación, Marketing y Ventas elaborando guías técnicas, didácticas y estudios comparativos

de producto durante diecisiete años. También posee una larga experiencia en el campo de la animación, el diseño gráfico-multimedia y la ilustración, habiendo colaborado con varias productoras de televisión, agencias de publicidad e instituciones, labor que sigue desempeñando en la actualidad como trabajadora autónoma, paralelamente a su actividad como docente en los sectores públicos y privados.



Dos gorriones sin réquiem

Óleo emulsionado
50 x 50 cm
2022

Nadie reza una oración por los pájaros que no llegan a volar.

Abandonan el latir de su corazón en silencio cuando pasamos cerca de sus nidos, sin que hagan el intento de pedir ayuda mientras la vida continúa a su alrededor. No hay rito de despedida, congoja, desconsuelo o recuerdos que evocar, porque no se velan los cuerpos que conocieron la muerte antes de llegar a la vida. Las almas de las aves esquivan la misa y el perdón necesario para descansar en paz de un mundo que les hemos hecho ajeno. Construyen su lugar sin necesidades vacías, viajan sin equipaje y asumen el final de ser en el momento en el que exhalan el último aliento. A pesar de ello, en un absurdo intento de humanizar con el artificio el silencioso y digno adiós que la naturaleza escogió para estos seres, yo, que no entiendo aún el valor de tener tiempo por delante,

lamenté su partida, custodié su presencia inerte y di sepultura segura, como hacemos vanamente las personas cuando queremos salvar el alma de quien con el cuerpo lleno de energía no hizo honor a la oportunidad de existir con plenitud, de disfrutar de lo sencillo y de llenar el pecho con la corriente de felicidad que supone dar este paseo sintiendo que estás en paz y ser consciente de lo que formas parte. Orar con la excusa de iluminar un nuevo camino para los que no veremos más, es la forma simbólica de aferrarnos a quien sin remedio nos deja y lo que suponía en nuestras vidas. Así, en un egoísta acto humano, los enterré con dolor, llorando que no los escucharía piar entre las macetas y sabiendo que esa tierra no despedía dos polluelos, sino mi ilusión por haberlos visto salir del nido.

Bartolomé Palazón Cascales

(Murcia, 1983). Escultor y profesor de la Universidad de Zaragoza. Doctor Internacional en Investigación Artística en la especialidad de Escultura por la Universidad de Sevilla.

Obtiene dos becas de investigación y creación artística *Patrimonium-10*, para estancias de investigación en el Centro Tecnológico del Mármol, Piedras y Materiales de Cehegín (Murcia) y en el Centro de Investigación CODEMA Nacional de La Habana (Cuba). Actualmente cursa una estancia de un año, a través de la *Beca de Recualificación del Profesorado Español*, en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla con el proyecto "Sostenibilidad y Tecnologías digitales aplicadas a la fundición artística: Colaboración Universidad-Empresa para el prototipado

e impresión 3D de modelos gasificables-licuables y revestimientos cerámicos sostenibles", dentro del grupo de investigación Técnicas del bronce (TEBRO). Seleccionado en convocatorias públicas y competitivas para creación artística y expositiva del Instituto de las Industrias Culturales de la Región de Murcia.

Ha realizado numerosas exposiciones individuales: *Desbloqueados* y *La Ventana* en la Galería Mariano Rodríguez de La Habana (Cuba); *El Triunfo*, en la Escuela de Arte de Murcia; *El Mito de Prometeo*, en Fortuna (Murcia); *Ritual, vientos anidados de esparto*, en la Casa de la Tercia de Villarejo de Salvanés (Madrid); *Sincronías*, en el Museo de Archena (Murcia).

En relación a exposiciones colectivas, ha participado en *Gri/s I* en la Universidad de Shakaria (Turquía); *Cenizas de Tiempo. Proyecto Éter*, Universidad de Argentina, Brasil y Oporto; en la Mostra 17^a Concorso Nazionali di Calco-grafica, en Gorlago (Italia); *Exposición de arte para mantener viva la cultura del esparto*, en Villarejo de Salvanés (Madrid); *Mapa. Territorio. Región*, en el Palacio de San Esteban (Murcia).

Ha comisariado exposiciones como *Sheet body* de Fayos Bosch, *Hijas del fuego. Fundación Bellas Artes 21/22*, *Enrique Ramos Guerra: Una vida entregada al Arte o La otra luz de Sevilla*.



Partida doble

Bronce a la cera perdida, libros y acero corten
65 x 85 x 40 cm
2022

Partida doble rinde homenaje a *In ictu oculi* y *Finis Gloriarum Mundi*. A modo de bodegón escultórico, la obra nos muestra esa dualidad del bien y el mal, y cómo todos seremos pasto de los gusanos.

La obra, materializada en bronce, representa a dos esqueletos que se dan la espalda, posicionados a distinto nivel. Cada uno sostiene la mitad de una balanza, que se completa con la diagonal de sus brazos. En este sentido, un acto no pesa más que otro, ya que la ceniza que hay bajo los platos representa la igual recompensa de nuestros actos, el mismo fin y la certeza de que todos acabaremos en el mismo lugar.

El bien porta la mitad de la balanza con los brazos unidos paralelos al suelo. Muestra su cabeza inclinada hacia abajo, en un acto de humildad y resignación de su suerte. El mal se posiciona de forma más activa, amenazante, vanidoso. Con su mano derecha

sostiene la otra mitad de la balanza y, con la izquierda, un pergamino en el que contempla la sentencia de muerte.

La unión de los platos perforados forma un reloj de arena (ceniza), simbolizando la fugacidad del tiempo. Aquí aparece inservible, descompuesto, fragmentado, desecho... La composición de la obra confiere al conjunto la apariencia de una escena teatral. Los libros en el suelo, y que la Muerte pise el globo terráqueo –los cráneos sin mandíbula–, es símbolo de que la sabiduría puede ser tan efímera como el poder o la riqueza.

Un careo con la muerte que nos recuerda la fugacidad de la vida y la fragilidad de nuestros cuerpos. La única certeza que tenemos es la muerte, sean cuales sean nuestros actos, la muerte nos alcanza inevitablemente a todos. Pues, recordando la clásica frase cristiana, 'polvo eres y en polvo te convertirás'.

Juan Palomo Reina

(Cantillana, 1965). Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (1992) y profesor Titular de Universidad en el Dpto. de Pintura (2000). Fue becario de investigación FPI del Ministerio de Educación y Ciencia (1989-1992).

Ha sido Secretario (2021-13) y Vicedecano de Ordenación Académica (2013-15) de la facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Miembro de varios equipos de investigación y responsable del Proyecto de investigación FIUS de la Universidad de Sevilla, sobre la transformación de espacios arquitectónicos mediante la decoración pictórica mural, 2015.

Autor de varios libros y artículos en revistas de arte especializadas.

Tiene dos sexenios de inves-

tigación reconocidos por la CNEAI.

Ha obtenido diversas becas y premios en certámenes de Pintura, como la Beca Pintura de Paisaje en Segovia 1988.

Además de su labor como docente, actividad que desempeña desde hace más de treinta años, su investigación plástica se manifiesta en una extensa obra pictórica en el ámbito de la pintura de paisaje, la pintura mural, el retrato, el arte sacro y originales composiciones de objetos inanimados.

Su producción pictórica se ha mostrado en numerosas exposiciones individuales y colectivas, celebradas en Madrid y en otras ciudades españolas y europeas.



Transitus animae

Técnica mixta sobre tabla
50 x 50 cm
2022

Antes de tener conciencia de sí mismo, el hombre ha sido arrojado a la existencia en un tiempo y un lugar concretos y, con el paso del tiempo, va adquiriendo la absoluta certeza de que un día y una hora que no conoce, deberá partir inevitablemente de este mundo.

La muerte es el límite que trunca definitivamente la vida del hombre y, al mismo tiempo, la frontera a partir de la cual se abre el enigma de un más allá absolutamente desconocido. Tal reflexión debería conducir al reconocimiento de la propia finitud y a la búsqueda del sentido de la existencia.

La iconografía barroca, reflejando la vanidad de una vida sin amor, abocada al fracaso y a la condenación eterna, animó a los hombres a orientar el rumbo de sus vidas.

Una iconografía actual sobre los novísimos debería contribuir, mediante la *via pulchritudinis*, a suscitar la maravilla y el deseo de lo

bello, para que, tomando conciencia del don inmenso de una existencia proyectada a la eternidad, podamos orientar nuestras vidas por la senda de la verdad, la bondad y la belleza y así vivir en plenitud nuestra esencial vocación al amor.

Si la muerte fuera el destino final, la aceptaríamos como conclusión del proceso natural de la vida; pero, la resistencia instintiva, que brota en lo más profundo del hombre, que se subleva ante la idea de que la muerte sea la aniquilación total y definitiva de su persona, pone de manifiesto la semilla de eternidad que encierra en su alma inmortal.

El alma sabe, aunque muchos no son conscientes, que la muerte es solo una puerta que debe atravesar cuando se separe temporalmente del cuerpo, para continuar viviendo en el Amor, de una forma nueva, plena y definitiva en el Reino de la Luz y de la Paz.

Inmaculada Peña Cáceres

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Comienza su labor profesional, en el ámbito de la comunicación visual, en el estudio Aplicando como directora creativa. Se independiza para abrir su propio estudio de diseño y comunicación editorial. Ha sido miembro de la AAD (Asociación de Diseñadores de Andalucía). Desde el 2002 compatibiliza su actividad profesional con la docencia e investigación en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

En la actividad creativa destaca la producción en el diseño de packaging y editorial. Los diseños de cubiertas y/o maquetación para publicaciones, en el ámbito empresarial privado y entidades públicas como la Diputación de Sevilla, Consejería de Cultura, Medio Ambiente de la

Junta de Andalucía y EUS (Editorial Universidad de Sevilla) en la que realiza la mayor producción.

El especial interés y pasión por la tipografía confluye en actividades específicas en este ámbito: “Jornada La Tipografía Experimental” en la Facultad de Bellas Artes de Málaga, 4^o y 7^o “Congreso Internacional de Tipografía” en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia y organiza la “I Jornada Tipográfica” en la Fundación Madariaga, Sevilla.

Ha participado en exposiciones colectivas, siendo las más recientes: “Murillo y la Facultad de Bellas Artes 400 años después”, Sala Santa Inés. Sevilla, 2017; “Internacional Mini Print Cantabria”, Centro de Arte Faro Cabo Mayor. Santander, Cantabria,

2019-2021 y seleccionada para la 9^a Edición de la Feria de la Estampa y 8^a Edición de la Semana de América Latina y del Caribe “Collection Mini Print Cantabria, La Mer et les Phares” Burdeos, Francia. 2021



Post Vanitates
Técnica mixta
47 x 47 cm
2022

Post vanitates despojada de la representación simbólica de la muerte desde el prima de la religión católica, y exenta de la estética barroca, expresa en este políptico las cuatro últimas etapas del ser humano según creencia cristiana.

Para representar la reflexión de Miguel Mañara sobre el triunfo de la muerte y la brevedad de la vida, Valdés Leal lo simboliza en los *Jeroglíficos de las Postrimerías*. En homenaje a ello, la obra presentada, abstrae el significativo empleo de la tipografía en sus pinturas, como elemento participativo de la composición simbólica y adoctrinadora mediante la filactería y otras composiciones novedosas de estos mensajes verbales. El protagonista tipográfico, mediante técnica mixta, caligrafía con tintas sobre papel de acuarela y pan de oro sobre piezas óseas, crea, esto último, la dualidad

entre el poder terrenal y la representación divina. La fuente tipográfica se ajusta a las talladas en las antiguas inscripciones funerarias, siendo clásica romana en caja alta. El empleo de la letra V como “U” y letras adicionales por ligaduras como “ER” referencian al alfabeto latino arcaico. La agrupación de las letras y el oscuro contraste de las molduras, dirige la atención a un jeroglífico tipográfico. La disposición del conjunto conforman una cruz, emblema del cristianismo entre otras religiones y culturas. Inscritas en un círculo conformado por las cuatro composiciones caligráficas, en representación formal del mundo: lo temporal.

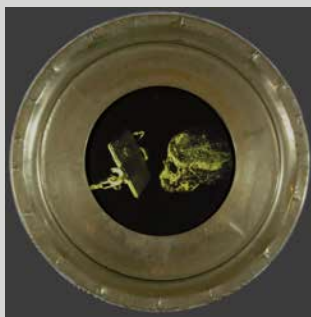
La unión, en vertical, entre los formatos mediante los objetos iluminados, unen la secuencialidad *post mortem*: *Mortis-Iv-dicivm / Gloria/Infernvm*.

Rafael Pérez Cortés

(Almería, 1961) es doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (1989). Profesor Titular en el Departamento de Dibujo. Imparte docencia en el Grado de Bellas Artes (Producción Fotográfica y Gráfica Digital) y (Fotografía)

Desde 1990-2004 perteneció al Grupo de Investigación Experimental de Estampación acogido al Plan Andaluz de Investigación y en 2004 al grupo ARTANA acogido al plan de Investigación Andaluz.

Su línea de investigación está orientada a la relación de los distintos lenguajes (literario, sonoro, cinematográfico, objetual) con el fotográfico y sus posibilidades de desplazamiento. Ha dirigido tesis y TFM con esta orientación al igual que ha realizado distintos proyectos artísticos personales.



Sin Título

Impresión pigmentada en papel
Hahnemühle 300 gr

ø 36 cm

2022

Fernando Javier Poyatos Jiménez

Licenciado en Bellas Artes, Restauración (Universidad de Granada). Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada y Licenciado en Historia del Arte (Universidad de Granada).

Restaurador profesional activo desde 1998, ha trabajado en el Museo Hispano Americano de Arte Colonial Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires, Argentina. Participó en el Proyecto Prometeo de Ecuador siendo docente en el Grado de Conservación, Restauración y Museología de la Universidad Tecnológica Equinoccial de Quito. Desde 2017, imparte docencia en el Grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universidad de Sevilla, siendo profesor Asociado del Sbarro Institute de La Temple University de EEUU y miembro del Grupo de

Investigación Virarte de la Universidad de Granada especializado en el estudio del bioterio del Patrimonio Cultural.

Paralelamente a esta labor, como creador se ha dedicado exclusivamente a la pintura, realizando exposiciones individuales y colectivas de ámbito nacional e internacional en Granada, Philadelphia, Quito, etc...

<https://csny2009.wixsite.com/fernandopoyatos>



Vide Postea Infanтем

(¡Hasta la vista, baby!)

Óleo sobre tabla

50 x 50 cm

2022

Este verano asistimos a las postimerías políticas de Boris Johnson, ex primer ministro de Inglaterra, obligado por los suyos a abandonar el cargo. En su despedida del parlamento, y como últimas palabras, Johnson empleó la frase lapidaria mil veces empleada *"Hasta la vista Baby"*, citando así al androide *Terminator* cuando mostraba su real aspecto esquelético-metálico al final de la película del mismo nombre. Este episodio me pareció el adecuado para esta representación, por supuesto irónica, de Postimerías, simbolizando la decadencia política del momento que a su vez ha sido un ejemplo de regeneración. Tanto el motivo real de la escena como la frase empleada trajeron a mí mente los retratos empleados en la iconografía religiosa, muchas veces colonial, para mostrar, de la forma más evidente, un cuerpo vivo junto a su mitad que se des-

vanece en un proceso de descomposición, acompañado de una cartela en latín con frases lapidarias tales como *"Polvo eres y en polvo te convertirás"* o *"Como te ves me vi, y como me ves te veras"*, etc.... Tanto por su estética naíf como por la irónica simbología vista desde hoy, esta idea me ha servido para acudir a un acontecimiento que, siendo real, ha tenido en su final un elocuente elemento sarcástico. La obra está realizada sobre un panel de madera de pino de 50 x 50 cm con una imprimación sintética marca Lumens. Se han empleado lápices de grafito Faber -Castell nº6B y nº8B y colores al óleo Goya, Van Gogh y W&N. El acabado se ha realizado con un barniz mate Talens.

Sergio Cruz Pozuelo Cabezón

Ldo. de Pintura, Diseño y Escultura en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Ldo en Hª del Arte. Universidad de Sevilla. DEA Hª Del Arte. Doctorando en Arte y Patrimonio: "El Rocío. Estudio de la fiesta a través del arte". Director Dr. D. Daniel Bilbao Universidad de Sevilla. Co-directora Dra. Dª. Águeda Milla UPO. Máster Formación del Profesorado. Innovación docente UHU. Máster de educación para el desarrollo UPO. Máster en Arteterapia UPO. Máster atención psicosocial y promoción de la salud, F. Psicología U. Sevilla Máster Cinematografía U Córdoba. Curso adaptación Pedagógica F. Pedagogía U. Sevilla

Profesor: Artes Plásticas y Diseño: Volumen. Escuela de arte Mateo Inurria Córdoba 2015-16. Escuela León Ortega Huelva 2016-2018 Escuela Dionisio Ortiz.

Córdoba 2018-2019. Secretario y profesor Máster de Arteterapia y terapias creativas UHU 2013. Profesor de arteterapia. Aula de la experiencia de la U Huelva. 2009-14. Profesor de arteterapia, Extensión universitaria de U. Sevilla 2009-12. Participación en congresos nacionales e internacionales de educación, arte, psicología entre los que se destaca C. Int de Barcelona (Julio). C. Terapias creativas, Zaragoza CI I Psicología Valladolid, Educación en Jaén, Artes visuales Jaén, ONCE discapacidad y Universidad Madrid.

Exposiciones nacionales: Nuevoarte o Belgamboxer (Sevilla) Actual arte contemporáneo (Madrid) Blitz (Mallorca) y ferias como ArteFama en Almería, Iberarte en Zaragoza, Arte Sevilla Galería María Nieves Martín, Villafranca de los Barros.

Exposiciones Internacionales en: Europeans Mackers Gallery (Ámsterdam), Le petit Coin Galerie Cholet (Francia) Athens Art Space, Tower Agora, y Yiayianos Gallery (Atenas. Grecia). Colectivas en La Habana, Pabellón de España en Expo Universal de Hannover (Alemania).

Obras en instituciones públicas de Egipto, Grecia, Comunidad Europea, Junta de Andalucía. Fundación Barenboim-Said par ala Paz. Fundación Antonio Pérez en Cuenca. 2012 Beca en Galería Le petit Coin en Francia.

Proyectos: Los deseos Arte terapia grupal, que realiza por España, Italia y Francia, en Museos, Universidades, Centros de personas con diversidad funcional. ADEFISAL Sanlúcar la Mayor

sergiocruz-arte.blogspot.com



Vengo a por todos

Técnica mixta sobre lienzo
50 x 50 cm
2022

En todo momento histórico, el ser humano se ha rodeado de controversias, gestionando sus vidas con sus necesidades básicas y superfluas. En tiempos de Valdés Leal, la Iglesia se enfrentaba a numerosas crisis de fé frente a la opulencia, el deseo de poder económico y manipulación social de las distintas jerarquías eclesiásticas o aristocráticas y dentro de este contexto el gran artista sevillano lo plasmó en sus obras, acusando y señalando a todos.

En 2022, continúan las polémicas entre distintos grupos sociales, queriendo unos, ejercer poder sobre otros (económicos, territoriales, identitarios...), sigue siendo una constante, hasta el punto de negar a personas no binarias quienes reclaman el derecho de ser reconocidas y poder nombrarse a sí mismas. Es un simple cambio de letra que a los demás no supone ninguna

merma de derechos pero aún así parece incomodar.

Cuando doblan las campanas, nos preguntamos quién ha sido, ¿un hombre o una mujer? No dejamos lugar a que las personas que han vivido sin poder auto-proclamarse no binarias, puedan morir con dignidad.

En definitiva.... da igual lo que nosotros discutamos.

Mientras nos centramos en debates absurdos, nuestra querida amiga la Muerte, la única que no nos abandonará jamás, no entiende de nuestras historias mundanas, lo simplifica.... Sencillamente no entra en la polémica de Todas o Todos, simplemente nos lanza un mensaje globalizador: Vengo a por Todes.

Guillermo Ramírez Torres

Graduado en Bellas Artes (2015) y Máster en Arte: Idea y producción (2016) en la Universidad de Sevilla. Becario de Investigación (F.P.U) desde 2020 en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. En la actualidad realiza su tesis en el programa de doctorado Arte y Patrimonio bajo la dirección de la Dra. Marisa Vadillo Rodríguez. Igualmente, se encuentra finalizando el Máster en Filosofía y Cultura Moderna en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla. Es miembro del grupo de investigación HUM-1025 CREA-REGEN, Creación, Arte Gráfico, Estética y Género. En 2015 obtuvo una Beca de Colaboración en el Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Desde 2022 es secretario de la revista de filosofía *Thémata*. Ha sido co-director y co-editor de la revista de arte *elRespirador* (2015-2017) compaginando estas actividades con trabajos para diversas instituciones como el Encuentro Internacional de Arte Contemporáneo ARTSevilla (2015-2017), la Diputación de Sevilla (La Escena Encendida 2016) o la Fundación de Artes Plásticas Rafael Botí (Córdoba), para quien realizó la imagen de la VIII Bienal de Arte, edición y el catálogo de la misma. Ha sido director fotográfico en Editorial dArte para las obras Pedro Duque Cornejo (2019) y José de Arce (2020).

En su faceta creadora destaca su última exposición individual, *Hasta que cae el andamio*, celebrada en 2017. Del mismo

modo ha participado en una veintena de exposiciones colectivas en diferentes espacios como la Galería Antoni Pinyol (Reus), la galería ELBUTRÓN (Sevilla) o en instituciones como la Sala Atín Aya, del Ayuntamiento de Sevilla, el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), o el Centro de Artes Visuales La Neomudéjar (Madrid), donde realizó una residencia artística en 2016. Igualmente, ha sido seleccionado en proyectos como BIUNIC (Bienal Universitaria Andaluza de Creación Plástica Contemporánea) en 2019 y en la XXXV Muestra de Arte Joven en la Rioja, el mismo año.



No vaya a marchitarse la certeza
Fotografía digital
50 x 50 cm
2022

El arte barroco, en sus atmósferas teatrales, dinámicas composiciones y dramáticos claroscuros, fue pródigo en la creación de obras de marcado sentido alegórico. Estas escondían complejos conceptos teológicos y morales que de tal modo se encarnaban. En la búsqueda de la representación de lo irrepresentable, la imagen se poetiza, inaugurando nuevas relaciones y derivas. Las *vanitas*, un singular subgénero del bodegón o la naturaleza muerta, se convirtieron en un tópico de gran difusión en el arte posterior al Concilio de Trento con el cual se ponía de manifiesto la brevedad de nuestra existencia terrenal. La carne perece, y con ella todo lo material. La virtud del ser humano radica en su alma inmortal, la cual debe conocer la muerte para poder ascender a la gloria. Este sacro sublime tan solo puede ser alcanzado como reflejo, como tránsito hiriente que hace

de la consciencia de la muerte el inicio de la vida.

No vaya a marchitarse la certeza forma parte de un proyecto que aborda aspectos conceptuales como lo sublime, el cuerpo herido, la poética de las ruinas, la vulnerabilidad y el paso del tiempo. En esta imagen contemplamos la ruina de la propia ruina corporal. El cráneo de un mártir jesuita es custodiado dentro de un delicado relicario de cristal ricamente ornamentado, sin embargo, es el precario estado del resto óseo lo que nos cautiva. La gran abertura de su frente nos revela un oscuro interior, un terror atávico al vacío y la nada. El mismo drama que sienta las bases de la condición humana. Sobre él, una corona floral recuerda que la belleza también reside en lo fugaz, una suerte de alegoría que nos lleva a encontrarnos con una vida eterna susurrada por las cosas perecederas.

Guille Rodríguez

Guille Rodríguez (Sevilla, 1997) Artista Graduado y Máster en Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Realiza actualmente el doctorado en Arte y Patrimonio y es Asistente Honorario en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Su línea de investigación y producción está especializada en lo espiritual y su relación con las narrativas de la obra artística virtual. Se encuentra investigando en la aplicaciones de la Inteligencia Artificial en la producción de narrativas. Hasta ahora, su exploraciones iban en torno al concepto del Falso-Verosímil y las herramientas narrativas que nos hacen aceptar en nuestro día a día la ficción y la separación que existe entre Pasado e Historia. Estos últimos con-

ceptos fueron el núcleo de su última exposición "METAMAPS" (2021), en la Casa de la Provincia de Sevilla. Ha participado también en varias exposiciones colectivas dentro y fuera de España como "Adentro/Afuera" (2022, en la galería El Chico de Madrid o "自然: 自性自然-臺灣&西班牙版交流展" (2019) en la Galería 102 de Taina (Taiwan). Finalista en el III Certamen de creación joven de artistas emergentes 2021 y en el XXVII Certamen europeo de artes plásticas de la Universidad de Sevilla.

Actualmente en su etapa como doctorando su investigación está enfocada en realizar una tesis en la que acuñar y definir el concepto del Falso-Verosímil, el cual se entiende como la puesta en práctica de la Hipe-

rralidad en la práctica artística. El fin de esta es el de esclarecer cuáles son las herramientas que han servido a la modificación de nuestra concepción de la historia, y cómo podemos hacer uso de ellas, en la práctica artística, para convencer y sugestionar a terceros (o a nosotros mismos) de la veracidad de una narrativa ficticia.



San Juan: Torso

Modelado 3D y fotomontaje.
Impresión digital en papel
Canson infinity
50 x 40 cm
2022

La obra "San Juan : Torso" forma parte del proyecto *Occiso*, una de las ramas de producción artística vinculada a la investigación doctoral del Falso-Verosímil. En esta línea de trabajo se explora la recreación virtual de diferentes avatares religiosos usando el texto y registro escrito como punto de partida para la elaboración de los mismos, rehuendo del uso de iconología visual como referente para la misma, buscando con ello crear una iconología liberada del peso y trasfondo visual precedente, como si del resto arqueológico de una figura nunca antes vista o imaginada se tratara. Como si desde la perspectiva de nuestros ojos presentes redescubriéramos el Cristianismo.

Esta pieza en particular, "San Juan : Torso", es parte de una serie donde se recrean las figuras de los Santos desde la perspectiva del cuerpo/cascarón, el

resto físico que queda una vez lo santo, el alma, abandona la materia. Con el nombre de *Occiso*, se pone el foco en la muerte violenta y el rastro que deja, pero también en su raíz *kae-id-* (cortar), lo que sustraemos al cuerpo del santo, las llamadas reliquias. Por otro lado, el latín tiene posee otro verbo *occid* re, de diferente origen etimológico y significado, *ob-* y *cadere* (caer), la cual dio pie a generar palabras como *ocaso* (decadencia final o muerte, de un astro o una persona), la cual adoptamos bajo la poética de entender que el material que estamos tratando se encuentra en etapa ya crepuscular, este es el análisis tardío de un mito. Hablando en concreto de la pieza, San Juan es considerado desde la ausencia. El cuerpo sin el icono en el que hemos convertido su cabeza.

Carlos Rojas-Redondo

Carlos Rojas-Redondo, nacido en Úbeda (Jaén, 1988), licenciado en 2011 (especialidad Pintura y Escultura) se doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2017) con mención internacional. Ha sido profesor de Artes Plásticas tanto en Educación Secundaria como en los Grados de Educación Primaria y Educación Infantil. Ha colaborado con la UNIR en la elaboración de recursos didácticos bilingües. Actualmente, es Profesor del Departamento de Pintura de la Universidad de Sevilla.

En cuanto a su actividad artística ha realizado numerosas exposiciones colectivas, tanto en España como en el extranjero, y diversas exposiciones individuales como *SHE*, en la Sala Ana de Viya (Cádiz), *SHE: The Woman* en el Real Ateneo de Sevilla, así

como obras premiadas en el *IV Certamen Internacional de Pintura “Manuel Ángeles Ortiz”*, seleccionadas en concursos como *Exposición Internacional de Valdepeñas, Ciudad de Martos, Emilio Ollero, José Arpa o Universidad de Sevilla*, y formando parte de colecciones como la Universidad de Jaén, Basílica Menor de Santa María de los Reales Alcázares de Úbeda y diversas iglesias y hermandades.

Su investigación está centrada principalmente en la relación de la pintura y el cine como generador de significado por medio de la escenografía y la aparición del simulacro en su conformación, unido a discursos de género jugando con la analogía entre el procedimiento y lo representado haciendo del dibujo a la inversa un reflejo me-

tafórico del ente conceptual que lo envuelve. A este respecto ha escrito artículos en revistas científicas como *Fotocinema, Laboratorio de Arte o :Estudio* (Portugal), o capítulos en libros editados por la Diputación de Salamanca, Centro de Estudios Brasileños, Gobierno de Aragón o Universidad del País Vasco, entre otros. Ha participado con comunicaciones en congresos tanto nacionales como internacionales.



Iudicium finale
Pintura digital iluminada al óleo
sobre lienzo
50 x 50 cm
2022

La idea principal de *Iudicium finale* se centra en la concepción existente a lo largo de las diversas civilizaciones históricas, de un juicio final que valora las acciones de la persona difunta durante su vida que decidirán su posterior destino.

Partiendo de *Naturaleza muerta* de Pieter Claesz (con la calavera, los escritos y la copa caída), se reinterpreta mediante pintura digital y una impresión sobre lienzo que se ilumina al óleo para fortalecer la presencia de la pintura y su relación con la técnica empleada por Valdés Leal en sus *Postrimerías*.

A partir de ahí, y tomándolo como referencia, surge el término de la *psicostasis* como el acto de valoración del alma por medio de su pesaje en la cultura egipcia. En este caso se tomaba el corazón del difunto y se pesaba frente a una pluma de la diosa Maat, teniendo que ser más liviano para poder superar el juicio de Anubis. Por

ello, tras la calavera aparece la figura de dicha diosa imponente con sus alas y sus vestimentas lujosas. Igualmente, en la mitología griega se le daba demasiada importancia a que el cadáver llevara un óbolo bajo la lengua, dado que al enfrentarse al barquero Caronte le daba la posibilidad de cruzar a la otra orilla o vagar durante cien años por las riberas del Aqueronte o la Estigia. Por último, y en la cultura cristiana, se hace presente la fe y la justicia como figura portadora de la balanza ante el juicio final que aborda el pecador en su camino al infierno o el paraíso.

Una obra que hace especial mención a ambas piezas del pintor sevillano tanto por su temática como por la apariencia de latinismos que ayudan al espectador a su comprensión, así como en la nuestra que, a modo de epitafio, puede leerse: “*Iudicium finale*”.

Elisabet Roldán-Rojo

Graduada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, actualmente se encuentra doctorando en la Universidad de Sevilla, con un proyecto de tesis que tiene por título "La figura de la mujer: feminismo y roles de género a través del arte textil en España (1980 - 2020)" bajo la tutela del Doctor Paco Lara-Barranco.

Su trabajo se caracteriza por una continua búsqueda de su propia identidad a través de los problemas sociales, actualmente se encuentra desarrollando una investigación de campo en torno al bordado y la tejeduría que está estrechamente relacionada con el proyecto de tesis que está desarrollando.



No me dejan entrar

Fotografía digital

50 x 50 cm

2022

No me dejan entrar, es una obra estrechamente relacionada con la muerte, lo que podemos ver en esta fotografía es la puerta del cementerio de San Eufrasio en Jaén popularmente conocido como el cementerio "viejo", este lugar es considerado patrimonio histórico y cultural de la capital.

Este cementerio es muy importante e histórico para mí, no solo por los personajes ilustres que se encuentran enterrados allí, sino por la fosa común ubicada en el patio de los ahorcados del campo santo, concretamente la fosa 702 y la cual alberga actualmente los cuerpos de 1026 víctimas de la Guerra Civil Española. Esta fosa está considerada como una de las más grandes de España y a lo largo de su historia ha sufrido varios actos vandálicos. El último y más significativo en el año 2019 con una pintada en la que se podía leer "Vencimos - Venceremos",

sobre los mármoles donde están escritos todos los nombres de las personas que se encuentran dentro de la fosa común.

David Romero Montero

David Romero Montero comenzó su formación artística al realizar un Grado en Bellas Artes, en la Universidad de Sevilla. Tras su graduación en 2015, realizó un Máster en *Arte, idea y producción*, en la Universidad de Sevilla, terminado el mismo en 2019. Hoy en día se encuentra cursando un doctorado de Arte y Patrimonio.

En referencia a los méritos artísticos ganó un Premio de pintura, en el I.E.S. Politécnico, en 2007.

Entre sus exposiciones individuales destacan: *El Ahora*, en el Centro Cívico La Sirena de la Alameda, en 2017, *Lo blanco y Negro del Ser Humano*, en la Galería Manuel Reyes de Sevilla, en 2018, *En un Universo*, en el Low Cost de Sevilla, en 2018 y *Objeto V no Identificado*, en el

CAAC de Sevilla, en octubre, del 2020.

Sus exposiciones colectivas son las siguientes: *Grabados*, Sala expositiva de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, en 2012, *Colectiva*, en la Galería Manuel Reyes de Sevilla, en 2013, *Bécquer por Sevilla y Murielleando16*, exposiciones itinerantes en diversos lugares de Sevilla, la primera en 2015, y la segunda en 2016. Siguen en 2017 *José Gestoso*, también una exposición itinerante en diversos lugares de Sevilla, *Los Bécquer y Gestoso* en los locales de la calle José Gestoso de Sevilla, *Murielleando17* en el Low Cost de Sevilla, *1+1=4* en el Hostal Museo de Sevilla. Por otro lado, su creación artística participa también en *Puentes de Triana Alfalfaños*, *Alfalfa de Sevilla*, en

2018. En 2019 sus obras también destacan en 72 horas, en la Galería Zunino de Sevilla, *Línea de vida*, en el Hospital de la Caridad de Sevilla, *Colaboración con Aurelien Lortet y Mapa conceptual*, en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, colaboración con Antonio Muntadas. Su última y recién obra fue presentada en la exposición *Retratos de la Música contemporánea*, en el Centro cívico Entreparkes de Sevilla, en 2022.



Batalla del Inframundo

Acrílico y rotulador sobre lienzo
50 x 50 cm
2022

Desde un principio nos adoc-trinan sobre que la religión se funda-menta en la batalla del bien contra el mal, ángeles contra demonios. En este cuadro se ha querido representar el origen de una historia, en la cual, dependiendo del transcurso de la narrativa, algunas veces gana el bien y otras el mal.

Las motivaciones que llegaron a la realización de esta obra fueron, una pasión por el misterio y sus entresijos en la historia. De muchos autores relacionados con este argumento, uno sobresale por su forma de tratar el tema de la muerte y del mundo no terrenal a través de enigmas: Juan de Valdés Leal, además de ser atraído por la hipótesis de la batalla del bien contra el mal.

Por ello se pensó investigar a los siguientes antecedentes: *El Arcángel Miguel expulsa a los ángeles rebeldes*, ilustración de Gustave Doré, *La caída de los condenados*, de Rubens, y de Juan

de Valdés Leal las siguientes pinturas: *Alegoría de la Muerte*, *El fin del mundo Gloria*, *Inmaculada Concepción* y *La derrota de los sarracenos*. Después de un atento estudio, se logra llegar al procedimiento para la realización de esta obra, utilizando el misterio del bien y el mal exhibiéndolos como ángeles y demonios.

Para que la obra tuviera un estilo propio y personal, se vistieron a los ángeles y a los demonios con armaduras más futuristas, para así adaptarlos a la narrativa del artista. Esto hará que se vean como una interpretación de la historia de los ángeles y los demonios dentro del mundo del artista.

La técnica utilizada es Pintura acrílica sobre lienzo, pero rotocando con rotulador negro algunas líneas del dibujo, para que se cree una fusión del dibujo y la pintura dándole un aspecto más cercano a un cómic, lugar donde también se desarrollan historias.

Julio Romero-Noguera

Profesor Titular del Departamento de Pintura de la Universidad de Sevilla. Doctor en Bellas Artes, Licenciado en Farmacia y especialista en Microbiología. Ha sido profesor de los departamentos de Dibujo y Pintura de la Universidad de Granada. Como becario FPU y posdoctoral MEC ha trabajado en importantes centros internacionales de investigación en el área de pintura-ciencia-restauración, especialmente compleja y que requiere una alta cualificación en campos del conocimiento muy diferentes.

Desde el año 2002 ha realizado un amplio trabajo de investigación, reconocido con tres sexenios CNEAI, dirigido a la caracterización y control del deterioro de materiales artísticos (resinas naturales, sintéticas,

aglutinantes y piedra ornamental), métodos genéticos de identificación de microorganismos, nuevos procedimientos de limpieza de policromías y técnicas analíticas aplicadas.

Como artista plástico ha realizado exposiciones pictóricas individuales y colectivas de ámbito nacional e internacional



Naturaleza muerta

Técnica mixta sobre papel

50 x 30 cm

2022

La obra propuesta se relaciona con el tema de la *vanitas*, tan cercano a la sensibilidad barroca de Valdés Leal, una original mixtura de la ideología de la Contrarreforma con las peculiaridades de la cultura española en general y sevillana en particular. La obra pretende ser una alegoría de una de las obras más conocidas de este autor, *Finis Gloriae Mundi* (El fin de las glorias mundanas), materializada en la sencilla descripción de la carne muerta de una liebre desollada. Está realizada sobre papel Fabriano de 50 x 30 cm sin imprimir. La técnica empleada ha sido pintura acrílica y acabado al óleo con barniz satinado polimérico.

MP&MP Rosado

Miguel Pablo Rosado colabora con Manuel Pedro Rosado desde 1996 en el grupo MP & MP Rosado. Formados en Bellas Artes en la Universidad de Sevilla y en School of Fine Arts de Atenas. Realizan su doctorado en la Universidad hispalense. En la actualidad son docentes en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla y de Málaga, respectivamente.

Desde mediados de los años 90 han desarrollado un trabajo fundamentado en los mecanismos constitutivos de los discursos del espacio, el tiempo y del sujeto. Su condición gemelar, paradójica, les permite explorar la dualidad y el *alter ego*, la construcción del yo, individual y colectivo.

El trabajo teórico y artístico o experimental viene determinado por diversas exposiciones indivi-

duales, colectivas, residencias de estudio y de producción, gracias a becas, ayudas, premios y ponencias, divulgaciones o distintas obras en colecciones privadas y públicas, nacionales e internacionales, así como publicaciones que han posibilitado nuestra investigación. Entre las becas, ayudas o premios obtenidos se encuentran:

2002/2003 Beca "The Pollock-Krasner Foundation", New York. 2006 International Studio & Curatorial Program. (ISCP). Nueva York. EEUU.

2006 VII Premios El Público de Canal Sur Radio. 2008_V Premio Arco Comunidad de Madrid para Jóvenes Artistas. Madrid.

2008/2009_XVI Becas Artes Plásticas Fundación Marcelino Botín. Santander.

2009_IV Premio Iniciarte 2009. Programa de Apoyo a la Creación Artística Contemporánea de la Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

2009/2010_7ª Becas Colección CAM de Artes Plásticas (2009/2010). Alicante;

2012_VI Premio Iberoamericano Cortes de Cádiz de Creación Artística Contemporánea 'Juan Luis Vasallo'. Ayuntamiento de Cádiz.

2013 Premio BIENAL Pilar Juncosa & Sotheby's. Fundación Pilar i Joan Miró de Mallorca.

2018 Premio Obra abierta. Fundación Caja Extremadura. Cáceres.

2017/2018_Becas Leonardo a Investigadores y Creadores Culturales concedidas por la Fundación BBVA.



Sin título. La Bestia y el Alma.
(2 manos y 4 pies)

Escayola cerámica, resina
y pigmento
30 x 22 x 40 cm cada unidad
(2 piezas)
2021

La Bestia y el Alma. Teoría Del Alma y de la Bestia, descubrimiento según Xavier de Maistre, en su libro *Viaje alrededor de una habitación*¹ que influye en las ideas y las acciones. Observa como el hombre está compuesto de un alma y de una bestia. Encajados. Platón llamaba a la materia la otra.

El hombre es doble, según dicen está compuesto de un alma y un cuerpo...

El gran arte de un hombre de genio es saber educar bien a su bestia para que pueda ir sola, mientras que el alma liberada de esta penosa relación puede elevarse hasta el cielo. El relato comienza con una descripción del cuarto, situado a 45 grados de latitud: Lo atravesaré a lo largo y a lo ancho, o bien diagonalmente, sin seguir regla ni método. Haré incluso zigzags y recorreré todas las líneas geométricas posibles, si la necesidad lo exige.

La Bestia y el Alma apela a un deseo humano básico de escapar o desaparecer. Las partes que juegan

en este proyecto son la escultura, el espacio, el paso del tiempo, el sujeto, lo inútil, el vacío, el viaje inmóvil, el relato autobiográfico, los viajes extraordinarios, los objetos y los cuerpos.

Sin título. La Bestia y el Alma. (2 manos y 4 pies), expresa formas muy particulares de erotismo, ira, dolor y esperanza. Un trabajo entre la psique personal y la realidad compartida. Un cuerpo, y un alma, pueden experimentarse en partes y luego recuperarse como un todo.

La pieza, compuesta por cuatro pies y dos manos, conforma una escena verosímil desde el punto de vista anatómico – representacional: Un cuerpo apoyando una pieza escultórica en el suelo. La obra aglutina dos procesos escultóricos separados por más de 20 años. Dos pies calzados, realizados en resina policromada, se engarzan con extremidades realizadas a partir de vaciados de yeso cerámico. Sendas manos atentan las resinas policromadas, mientras que los pies desnudos operan como apoyo.

¹ *Viaje alrededor de mi habitación*. Maistre, Xavier de 1763-1852; Sainte-Beuve, Charles-Augustin 1804-1869; Anadón, Puerto; Staal, Gustave; Madrid Funambulista; 2007

Celia S. Morgado

Egresada de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla con premio Extraordinario Excelencia Académica de su promoción 2017-2018, obteniendo también el premio al Mejor Expediente Académico por la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, el premio Extraordinario Fin de Estudios por el Ayuntamiento de Sevilla y mención de SEDEA, Sociedad Española de Excelencia Académica con el 3º Mejor Expediente Académico en el Ranking 2021, en Bellas Artes a nivel nacional.

Actualmente, es Profesora Sustituta Interina en el Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, impartiendo docencia en ambos Grados: Bellas Artes y Conservación y Restauración de Bienes Culturales y es miembro inves-

tigador del grupo CREARESGEN HUM-1025 de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Además se encuentra realizando el programa de doctorado Arte y Patrimonio... (seguir con todo lo que está puesto).

Ha participado en diferentes exposiciones colectivas como:

2015 Participación en la exposición "Metamorfosis" (Sevilla).

2016 Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARTS Sevilla.

2017 Exposición Duchamp alumnado interno (Sevilla).

2017 Exposición "Tiempo y Materia" Jornadas What's Art (Sevilla).

2018 Exposición "Lo (IN)correcto" Jornadas What's Art (Sevilla).

2019 Exposición Mujer creadora y transmisora de cultura. Pabellón de Colombia (Sevilla).

2019 Exposición "Building Paradise" con Asma Kazmi y Allan Desouza. Espacio Larena.

2019 Exposición Real Alcázar de Sevilla. Entre nuestras luces y sombras. (Sevilla).

2022 Exposición colectiva Entre Azules, Edificio Funddatec (Sevilla).

2022 Exposición colectiva Geometría al cubo, sala Antiquarium de Sevilla.



Ánimas

Técnica Mixta. Relieve

50 x 50 cm

2022

Una alegoría a las ánimas, a las almas errantes. Ellas se alzan intentando a travesar el velo negro que las separa del mundo terrenal. Su cuerpo, su fuerza, se dejan ver sutilmente en los picos de la tela de la obra, como elementos punzantes que intentan atravesarla. El desgaste de la pieza en forma de rozaduras doradas enfatiza la permanencia, el encarcelamiento, y a su vez el tiempo de las ánimas que intentan atravesar la superficie para descansar en paz.

Algo tan volátil como una tela, se convierte en un elemento sólido congelando el tiempo, traspassando la eternidad. Un letargo entre el alma y la vida, entre lo terrenal y lo espiritual.

Luz Marina Salas Acosta

Profesora Titular de la Universidad de Sevilla. Licenciada en Bellas Artes (especialidad en Pintura). En 2001 obtiene la Beca de Formación de Profesorado e Investigador Universitario (FPDI-Junta de Andalucía) en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla para la realización de su tesis y formación docente e investigadora. En relación con la gestión académica cabe destacar que entre 2007 y 2010 desempeñó primero el cargo de Secretaria de Centro y seguidamente el de Vicedecana de Ordenación Académica y Actividades Culturales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Actualmente es Profesora del Departamento de Dibujo. Imparte docencia en ambos Grados (Bellas Artes y Conser-

vación y Restauración de Bienes Culturales).

Pertenece al grupo de investigación COPA (Contemporaneidad y Patrimonio Humano) en la Universidad de Sevilla. Anteriormente ha formado parte de los grupos: Grupos HUM-812, HUM-815 y HUM-429.

Las dos líneas de investigación fundamentales en las que ha desarrollado su trayectoria docente, artística e investigadora son las siguientes:

- El estudio de la percepción y de las construcciones espaciales en la representación del Dibujo.

- Los lenguajes del Dibujo contemporáneo y sus repercusiones en el desarrollo formativo de los discursos artísticos.

En relación a ambas líneas, ha realizado numerosas publica-

ciones y contribuciones a congresos, presentando diversas ponencias y comunicaciones. Asimismo, paralelamente, ha llevado a cabo un trabajo continuado de aplicación a la creación de la propia grafía personal.

Por otra parte, destaca su participación en proyectos de investigación y creación artística como: "Region o, The Latino Video Art Festival at King Juan Carlos I Center at New York University" (España-New York), "Pintando entre dos orillas" (España-Marruecos), "Cerro de las Mariposas" (Temuco-Chile), dirigidos a la solución de problemas relevantes en diversos ámbitos sociales y culturales, que han contribuido a la creación del tejido económico y social.



Anamorfosis O
Dibujo sobre papel
48,40 x 48,40 cm
2022

Valdés Leal fue considerado en su tiempo el pintor apasionado de la estética de lo feo y lo horrible, se decía de él que llegaba con su pintura a lo excesivamente desagradable. Una invitación a descubrir aquello que se oculta detrás del telón.

A la sombra de esta premisa, esta *Anamorfosis O* hunde sus raíces en aquella idea de Omar Calabrese del *gusto*, y de la definición que de él hace como "la búsqueda de formas en la que se produce una pérdida de la integridad de la globalidad, de la sistematización ordenada en favor de la inestabilidad, la polidimensionalidad, la mudabilidad"¹.

Es también elemento fundamental en la obra el barroco antinormativo, momento de crisis, de tránsito, de romper las reglas establecidas. A partir de estos planteamientos se decidió experimentar con los límites de los datos lógicos de la perspectiva lineal, modificando el punto de vista para dar lugar a esa otra cosa: la *ana-*

morfosis. Se sumó a todo esto aquella otra idea de la que hablaba Valdés: *vida y muerte, las dos caras de una misma moneda*. Se propone entonces al espectador un recorrido de un lado a otro de la obra (rompecabezas de piezas aparentemente desordenadas), para que ante sus ojos aparezca en continuo cambio el viaje del ser humano desde *lo indefinido*, desde el *origen* (desde aquel ápeiron que definió Anaximandro el de Mileto) hasta la muerte, y esta a su vez como vuelta al origen, como vuelta a lo indefinido en un movimiento cíclico constante.

Aunque vivimos bajo un narcisismo narcotizado que navega entre el simulacro y la incesante construcción de un mapa fotográfico del mundo que a su vez nos aleja de nuestra propia realidad, *cuando se levanta el telón*, el momento de la muerte se nos presenta como una de las verdades de la que es imposible dudar. Esa es la única verdad que hay, dicen muchos. *In ictu oculi*.

¹ Calabrese, O. (1989): *La era neobarroca*. (sinopsis). Madrid: Cátedra

Carmen Salazar Pera

(Sevilla), Doctora en Bellas Artes, Premio Extraordinario de Doctorado, Profesora Titular de Universidad (ANECA). Profesora del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla. Imparte docencia en el Grado en Bellas Artes y en el Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

Su obra artística forma parte de colecciones públicas y privadas, habiendo sido ampliamente divulgada en exposiciones, certámenes, catálogos y libros. Ayudada por la libertad creativa y argumental que permite la multidisciplinariedad, aborda reflexiones sobre temáticas diversas en las cuales el hilo conductor son las experiencias vitales, propias o ajenas, y cómo éstas se perciben en un

mundo globalizado.

Investigadora y docente cuya actividad ha derivado en artículos y ponencias presentadas en eventos nacionales e internacionales. Es miembro activo del grupo HUM-855 (Gráfica y Creación Digital) de la Junta de Andalucía desde hace más de 15 años, así como co-directora en varios proyectos de investigación financiados por la Universidad CEU San Pablo de Sevilla. Actualmente colabora en el Proyecto I+D+i Aster: *Promoting Art-Science-Technology-Engineering Research By Using Collaborative Methodologies And Tools* (convocatoria FEDER 2020) cuyo objetivo es fusionar la investigación en arte y ciencia como método para dar impulso a nuevos modos de expresión.

https://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=8363

<https://www.instagram.com/carmensalazarpera/>

<https://aster.us.es/proyecto/www.carmensalazar.es>



Memento mori

Collagraph, estampación en seco
47 x 47 cm
2022

*Media el cielo, ahora mido
las sombras de la Tierra;
el espíritu era celeste,
y aquí yace la sombra del cuerpo.
(Epitafio de Kepler)*

Años de colegio, visitas extraescolares, Hospital de la Caridad, nos adentramos en el sotocoro. A la entrada de la iglesia: *In ictu oculi* y *Finis Gloríae Mundi*. El cuadro de Valdés Leal *Finis Gloríae Mundi* impacta en la imaginación infantil, cómo no hacerlo ante la visión de cadáveres en descomposición rodeados de insectos, lechuzas y murciélagos. Con el transcurso del tiempo, la asustada mirada hacia la *vanitas* de Valdés Leal se transforma. En el imaginario del adulto, la percepción y las reflexiones en torno a ella han evolucionado. El momento vital es otro. Se repara en la simbología del *memento mori*, “recuerda que vas a morir”.

Desde esa evocación, la diversidad de lecturas que transmiten los *Jeroglíficos de nuestras postrimerías* se ha impuesto como resorte e inspiración para esta pieza. Material e inmaterial; muestra del eterno binomio luz y sombra; día y noche en la que indefectiblemente caeremos (¿?). Paradoja de luz arrojada por un soporte *blanc infini* que, irónicamente, nos devuelve sombras, siempre rodeadas de sospechas y miedos; adalides de la ausencia, la negación y la evocación desdibujada de lo que ya no es.

Alfonso San José González

(Dos Hermanas, 1988) es un artista plástico y docente. Ha sido galardonado en 2014 con el Premio Extraordinario Fin de Carrera de la Universidad de Sevilla tras su paso por la Licenciatura en Bellas Artes (Especialidad en Escultura) y recibido en 2015 el Premio del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla al mejor expediente, así como el Premio Universitario Real Maestranza de Caballería de manos del Rey Felipe VI por su currículum académico. También cuenta con el Premio Nacional Fin de Carrera obtenido en 2018. Dentro del ámbito de la creación plástica ha obtenido el X Premio de Escultura Figurativa Ciudad de Badajoz en 2016 o el Tercer Premio en el XX Concurso Nacional de Pintura Ciudad de Antequera, entre otros.

Tras esta etapa, se introdujo en el mundo educativo y en la actualidad compagina su actividad investigadora, en el marco de la realización de su tesis doctoral, a través de la creación y la realización y participación en una veintena de exposiciones hasta la fecha, con su faceta docente como profesor de dibujo artístico en el Departamento de Comunicación Gráfica y Audiovisual de la Escuela de Arte de Jerez desde año 2019.



Sin título

Técnica mixta sobre tabla
50 x 50 cm
2022

La obra ejecutada para la exposición “Postrimerías” es un trabajo realizado mediante diferentes técnicas y procedimientos como el dibujo a grafito, el collage o la pintura acrílica sobre tabla. En este sentido, surge como respuesta a la segunda línea de investigación del doctorado en Arte y Patrimonio que lleva por nombre “Investigación experimental de los diversos lenguajes artísticos y sus tecnologías aplicadas. Materiales, procedimientos y técnicas”.

El propósito fundamental de la misma es el de realizar un homenaje a la figura de Juan de Valdés Leal en el cuarto centenario de su nacimiento. De este modo he tratado de reflejar y resumir desde un punto de vista diferente el contenido conceptual de dos de sus obras más icónicas. Los dos cuadros de Valdés Leal conocidos como los Jeroglíficos de las postrimerías,

que están debajo del coro de la Iglesia de la Santa Caridad de Sevilla y que forman parte de una serie de pinturas alegóricas que representan la espiritualidad de Miguel Mañara. La composición la completan un retrato del pintor que preside la obra en el centro y dos recuadros que contienen las fechas del aniversario que celebramos. Por otra parte, la retícula que aparece de fondo está basada en el pavimento en forma de damero que caracteriza determinadas zonas del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, sede de la exposición.

Triana Sánchez-Hevia

Docente e Investigadora en Formación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla desde el año 2020, becada por el Ministerio de Universidades. Colabora en el grupo de investigación Laboratorio de Arte, Ciencia, Tecnología y Sociedad (HUM1045). Ha participado en varias exposiciones colectivas de carácter nacional e internacional y ha sido beneficiada con varias becas y concursos locales y nacionales. Destaca su participación como artista y colaboradora en el proyecto de AI+Art Pavilion Kick-off meeting for Esch2022 (Luxemburgo 2020 y 2022). Actualmente desarrolla su tesis doctoral con nombre: Arte e inteligencia artificial: emoción, creatividad y aprendizaje sintético, dirigida por la profesora Yolanda Spinola-Elias.

Su área de investigación aborda el cuerpo estético en conexión con la identidad, lo antropológico y lo objetual. Haciendo uso de una visión descarnada y metódicamente compositiva, yuxtapone procedimientos tanto analógicos como mecánicos y digitales. En rasgos generales, bajo la influencia de la Inteligencia Artificial, explora intencionadamente la conexión entre el ser humano y la máquina, mediante las nuevas tecnologías presentes y futuras en su relación con el arte, dirigiéndose a cuestiones que tienen que ver con lo siniestro, la consciencia, y el futuro de la mente humana. Así mismo, en la aparición del descontrol de lo artificial y cómo esto se proyecta en lo cultural, lo social y lo ético; promoviendo, así, la idea del sujeto orgánico, las acciones o

funciones mecanizadas y la materia prima dada por la máquina, en busca de un valor estético y de interacción pasiva o activa con el resultado.



Los jeroglíficos de las postrimerías

GANs y post-producción con After Effects
Medidas variables
2022

La obra originaria de Los Jeroglíficos de las Postrimerías de Valdés Leal exhibe la representación de la muerte y el conflicto de la salvación aludiendo al término teológico “postrimerías” que hace referencia a los sustantivos: muerte, juicio, cielo e infierno. Teniendo en cuenta esto, la obra realizada por la autora *Los jeroglíficos de las postrimerías* (IA) recoge en su título los cuatro principios de las postrimerías que Valdés Leal presentó en sus dos obras originales (*In Ictu Oculi* y *Finis Gloriarum Mundi*), en las que el autor aborda la disputa entre la salvación o la condena perpetua tras la muerte. La pieza actual se trata de un vídeo de 1920 x 1080 ppp que muestra –mediante la técnica de *morphing*– unas imágenes que han sido generadas por un software de inteligencia artificial a través de un algoritmo que emplea el uso de

redes neuronales generativas antagonicas. Este sistema ha sido configurado con unos parámetros preestablecidos, que permiten “entrenar la máquina” con las cuatro palabras de las postrimerías –muerte, juicio, cielo e infierno–, con el fin de observar qué es lo que entiende la Inteligencia Artificial de estas palabras y qué imágenes nuevas crea teniendo como punto de partida las propias imágenes de la obra original (*In Ictu Oculi* y *Finis Gloriarum Mundi*). Esta producción explora el potencial de la Inteligencia Artificial para generar nuevas formas de creación, abriéndose, a su vez, a nuevos contextos de reinterpretación artística, aplicando un método basado en el uso de redes neuronales aplicadas a las pinturas de las postrimerías de Valdés Leal.

Isabel Sola

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2003). Artista visual, profesora e investigadora en la Facultad de BB.AA. (miembro del grupo de investigación Análisis y Estudio Científico de la Dinámica en el Dibujo HUM516), participa en el proyecto de investigación estatal VISUALECT del Ministerio de Ciencia e Innovación.

Directora del Departamento de Dibujo. Premio Real Maestranza de Caballería y Ayuntamiento de Sevilla al mejor expediente de su promoción. Primer premio de pintura de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Exposición de Otoño de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (2000). Primer premio Certamen Nacional de Pintura Fundación Cirugía Española (2005). Premio de la Junta de Andalucía (2007). Becada para asistir a la feria

internacional de arte Great Gulfcoast Arts Festival, Pensacola, Florida, EE.UU. (2008). Participa en la Bienal Internacional XIV INTERBIFEP 2011 y 2018. International Gallery of Portrait, Tuzla (Bosnia y Herzegovina). Premiada por El Correo de Andalucía (2016). Finalista en el Salón Internacional ARC de Nueva York (2017). Finalista en el certamen internacional de retrato ModPortrait 2021 (Museo Europeo de Arte Moderno de Barcelona). Estancias internacionales en Florencia, Museo Uffizi.

Ha expuesto individualmente en las galerías Haurie, Casa de la Provincia (Sevilla) y Alfama (Madrid) y en más de 70 exposiciones colectivas: Sevilla (Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Excmo. Ateneo, Sala Imagen de la Caja San Fernando, Galería Haurie, Reales Alcázares, Casa de la Provincia Di-

putación de Sevilla, Espacio Santa Inés, Palacio de Exposiciones y Congresos FIBES, Real Academia de Bellas Artes, etc.), Málaga (Palacio de Ferias y Exposiciones), Segovia (Casa de los Picos, Torreón de Lozoya, etc.) Madrid (Galería Alfama), Murcia (Kim Gallery), Cádiz (Sala del Ayto. de Algeciras y de Tarifa, Caja San Fernando en Jerez.), Caja Rural de Aragón, Museo Julio Gavín (Huesca); el Instituto Cervantes en Tetuán (Marruecos). Su obra está en las colecciones del Museo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, de SS.MM. los Reyes de España, Duque de Alba, colección Haurie, Patronato del Alcázar y Diputación Provincial de Segovia, Ayuntamientos de Sevilla y Cantillana, CajaSegovia, y colecciones privadas en Florida, Francia, Portugal, Italia, Reino Unido y México.



Amor mortem vincit

Técnica mixta sobre tabla.
Pintura digital, tintas acrílicas
de aerografía y resina epoxi
50 x 50 cm
2022

Evocando la obra titulada *Finis Gloriarum Mundi*, de los *Jeroglíficos de las Postrimerías*, realizada por Valdés Leal, en la cual, en alusión al juicio de las almas, la mano de Cristo sujeta una balanza en cuyo plato izquierdo aparecen los símbolos de los pecados capitales y la leyenda “Ni más” y en el derecho se muestran elementos relacionados con la virtud, la oración y la penitencia, con la inscripción “Ni menos”, la obra presentada, *Amor Mortem Vincit*, hace referencia a dicha leyenda como metáfora del equilibrio entre la luz y la oscuridad. En ella se muestran dos figuras: una mujer, Eva, dadora de vida, que eleva su mirada al cielo y porta en sus manos una calavera ornamentada con joyas (representación de lo terrenal) simbolizando el triunfo del amor sobre la muerte y la imagen simbólica de Adán, en cuya piel aparece tatuado un corazón con el lema “In dubio pro amore”. La duda, la zozobra y el azoramiento solo pueden superarse a través del

sentimiento espiritual del amor, liberador de las tinieblas. Dicha idea, relacionada con la negación de los placeres terrenales, está presente en la obra de Miguel Mañara, *El discurso de la verdad*, y forma parte del pensamiento neoestoicista del Barroco. En la presente obra se invierte el significado comúnmente atribuido a la imagen de la mujer como paradigma de pecado. Asistimos a un juicio diferente, en el que no es acusada por Adán, sino que ambos aparecen reflejados a través de una unión más espiritual que carnal, en la que no se renuncia a la piel ni al cuerpo, sino que ambos se convierten, buscando el equilibrio, en el medio a través del cual se manifiestan el amor y los valores esenciales del ser. Es ese sentimiento, la verdad del amor, el que libera de la muerte y convierte lo efímero en eterno. Como el arte, da luz, a través del pensamiento y la emoción, sacudiendo conciencias y acercándonos a una verdad diferente.

Carlos Spínola Romero

Nace en Sevilla. Ciudad en la que trabaja e investiga.

Licenciado en Bellas Artes. Universidad de Sevilla.

Mejor Expediente Académico. Especialidad de Escultura. Bellas Artes. Sevilla.

II Premio Nacional Fin de Carrera. M.E.C. Madrid.

Beca Programa Nacional de Personal Investigador en España. Madrid.

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla.

Profesor Titular de Universidad. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Sevilla.

Ha participado en más de un centenar de Exposiciones de carácter Nacional e Internacional; obteniendo diferentes premios y distinciones, tiene obras en Museos, Colecciones e Instituciones.

Desarrolla su actividad como docente e investigador en la Facultad de Bellas Artes. Departamento de Escultura. Universidad de Sevilla.

Proyecto y realización de Mural Cerámico. Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía.

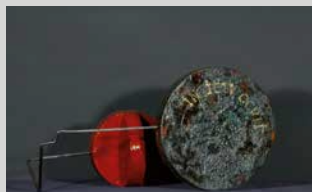
Proyecto Andaluz de Formación del Profesorado Universitario "Estrategias de enseñanza interdisciplinar para la Facultad de Bellas Artes de Sevilla". UCUA.

Proyecto y realización de vídeos didácticos. Tratamientos de Superficie Cerámicos. SAV. Universidad de Sevilla.

Actualmente realiza diferentes proyectos de investigación con varias líneas de trabajo, relacionados con:

Nuevos materiales y experimentación de diferentes procesos

tecnológicos cerámicos y procesos escultóricos, fuera y dentro del Grupo de Investigación (I-D) HUM 373. Junta de Andalucía.



Sin título

Cerámica. Técnica mixta

50 x 29 x 25 cm

2022

La presente obra está concebida con diferentes materiales y técnicas cerámicas.

El disco como rueda de la vida, el vidriado en su superficie como espejo; formando parte el hierro como material y nexo de unión, este elemento une la vida a la muerte, el rojo va hacia la oscuridad y la brevedad de ese abrir y cerrar de ojos, presente de forma constante mientras vamos y venimos en una carrera fugaz hacia ninguna parte.

Juan Manuel Torrado Martínez

(Badajoz, 1980) es Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Grabado y Diseño. Obtiene el Diploma de estudios avanzados (DEA) en 2013. Actualmente, está realizando la tesis doctoral bajo la tutela de las doctoras Áurea Muñoz del Amo y María Teresa Carrasco, con el título: *Interpolaciones de la creación digital en el campo del Arte Gráfico (Una aportación artística a partir del análisis global)*. Así mismo, es miembro del grupo de investigación “Gráfica y Creación Digital” (HUM822). Ha completado su formación académica asistiendo a diferentes cursos como “Serigrafía y estampa digital” de la Fundación Pilar i Joan Miró de Mallorca, “Código de la Imagen. Visualización de datos con Processing.org” y “Desarrollo de aplicaciones con

realidad aumentada”, ambos de la Universidad Internacional de Andalucía, así como “Arte e Internet. La red como campo de investigación para las nuevas prácticas artísticas” en la UNED, y también la VIII edición del curso “Transformaciones. Arte y estética desde 1960. Claves para pensar el paisaje” (CAAC).

En cuanto a su labor como docente, es Profesor de Dibujo Funcionario de Carrera en Educación Secundaria desde 2005. Además ha impartido diversos talleres: Taller de Processing. Talleres Infográficos en la Facultad de BBAA de Sevilla (2012). Iniciación a las técnicas de grabado (2006), Técnicas de grabado en hueco (2007) y Técnicas de Grabado contemporáneo (2010) en diferentes centros de Formación para el profesorado.

Ha participado en diferentes exposiciones grupales como “Arte sobre papel: ¿reminiscencia o vigencia?” (itinerante: Centro de Arte Contemporáneo Francisco Fernández Torreblascopedro, Jaén, 2021; Museo de Jaén, 2022; Sala de Exposiciones de la Escuela de Arte de Toledo, 2022); Premio Sala El Brocense de Cáceres (2018); Premio Timoteo Pérez Rubio de Oliva de la Frontera (en los años 2009, 2011 y 2018); o el premio Paul Ricard en Sevilla (2010).



Obsolescencia programada
Impresión digital sobre papel
45 cm x 38 cm (papel doblado)
28 cm x 28 cm (imagen doblada)
2022

Toda obra de arte -con el tiempo- ha de convertirse en un *memento mori*. Según Theodor Adorno, los museos son los “[...] *sepulcros familiares de las obras de arte*”. Mausoleos, al fin y al cabo, cuyas obras desprenden una sensación aurática y lúgubre que tiene mucho que ver con un sentimiento de nostalgia. Mientras más bella nos parece una obra, más tristeza emanará de ella. Pues sabemos que aquello que inspiró su creación, hace mucho que dejó de ser. No obstante, esto no ocurre tan sólo con las obras de arte. Todo objeto que perteneció a alguien cercano es -en sí- una preciada reliquia para todos los que aún lo recuerdan: Unas gafas que pertenecieron a aquel familiar que murió en la guerra civil o la caja-joyero musical de la abuela... No obstante, las obras de arte son objetos más complejos, pues se crean con propósito de perdurar y así dar testimonio de

su tiempo, por ello son reliquias que son veneradas de manera institucional en los museos.

Cuando visité la exposición de Valdés Leal en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, sentí una conexión especial con el retrato de Fray Alonso de Sotomayor y Caro. Se trata de uno de los mejores retratos del artista, quizás uno de los más naturalistas, a mi parecer. Era tal la sensación de veracidad que emanaba de las facciones que cierta tristeza me embriagó. Me pregunté: ¿qué quedaría de aquél que era allí representado? Acaso tan sólo una calavera, descansando en alguna cripta olvidada en algún lugar del otrora Convento de la Merced, hoy museo de Bellas Artes. Cual Hamlet, imaginé una calavera superpuesta fantasmagóricamente sobre el rostro y comprendí -amargamente- que todos los retratos terminan convirtiéndose finalmente en un *memento mori*.

Miguel Torralba García

Nacido en El Carpio (Córdoba) en 1996, su vida ha estado dedicada por entero a las artes. Estudió música desde los ocho años en el conservatorio, siendo su instrumento la guitarra clásica, estudios que continuó durante diez años hasta completar el grado profesional. De forma paralela a esta actividad comenzó en el mundo de la pintura en el taller de la artista local Paqui Gavilán. Realizó el bachillerato de artes en la Escuela de Artes Dionisio Ortiz (2012-2014) de Córdoba, obteniendo la matrícula de honor y mejor expediente de su promoción. Tras ello decidió continuar por la vía plástica y no la musical, estudiando Bellas Artes en la Universidad de Sevilla (2014-2018). No quedando tranquilo con ello, su preocupación por el papel de la materia

en el objeto artístico lo llevó a continuar sus estudios en la facultad, realizando el grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (2018-2021), estudios que finalizó con la medalla al premio extraordinario al mejor expediente de su promoción. En el final de esta etapa (curso 2020-2021) compaginó nueve meses de prácticas en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico a la par que cursaba el Máster de Profesorado (MAES), también en la Universidad de Sevilla. En la actualidad es investigador dentro del grupo “Conservación del patrimonio. Métodos y técnicas”, investigando como doctorando acerca de los efectos plásticos en la pintura de caballete y su relación material en búsqueda de nuevos materiales para la creación pictórica con-

temporánea. Su recién comenzada tesis titulada “El efecto plástico en la pintura de caballete en los principales estilos pictóricos. Praxis, materialidad e incorporación de nuevos materiales a la creación pictórica” está siendo tutelada y dirigida por la profesora titular de la Universidad de Sevilla María José González López. Su carrera como investigador queda con ello marcada por su doble formación como conservador y creador.



Causa Finalis
Óleo sobre lienzo
50 x 50 cm
2022

La obra de arte pretende de forma infructuosa permanecer para siempre. Sus valores son eternos, la materia que la compone no lo es tanto. Es una lucha constante entre dos naturalezas dentro del objeto artístico, el cual, en su ser, participa de lo eterno y de lo transitorio. Es un recordatorio del papel del esfuerzo humano en el progreso y la cultura. La muerte del arte nos recuerda que la destrucción es posible, que el avance no es razón natural, que es reversible y que lo humano sin esfuerzo se pierde. Nada material es para siempre; por ello, la creación no cesa; sin embargo, la *causa finalis* (empleando términos aristotélicos) de todo lo creado busca y persigue lo eterno. Conservar implica entender esta premisa, que creación y conservación no son enemigos encontrados y que ambos participan del mismo fin. El conservador cura el objeto y

extiende su existencia todo lo largo que le es posible, a la vez que reflexiona sobre su naturaleza. Pero, después de la muerte del arte, cuando su materia sucumbe al tiempo, este cae en el infierno del olvido si su fruto ha sido estéril. Crear, desde esta perspectiva, es en parte conservar, porque implica la continuación de la cultura, fin último de la conservación misma. La destrucción y la muerte se convierten en el enemigo de ambos mundos.

Estas son las postrimerías del arte, la ruptura, el olvido y la destrucción son su infierno, el avance, la conservación y la creación son su gloria. Persiguiendo esta última nada perece a pesar de su inevitable muerte.

Marisa Vadillo Rodríguez

Licenciada en 2001 (especialidad *Diseño y Grabado*), se doctoró en Bellas Artes (Mención Europea) en 2006. Profesora Titular del Departamento de Dibujo en la Universidad de Sevilla, fue becaria de investigación (F.P.U.) entre 2002 y 2006, cuando presentó su tesis doctoral "*Las artistas de la Bauhaus: una revisión del arte y del diseño femenino*". En la actualidad es investigadora responsable del Grupo de Investigación HUM-1025 CREA-REGEN, Creación, Arte Gráfico, Estética y Género; grupo interdisciplinar con áreas de Dibujo, Estética, Ingeniería del Diseño e Historia del Arte. Ha sido miembro de la comisión técnica de la Fundación de Arte Contemporáneo Rafael Botí desde 2015 a 2022, Vicedecana Coordinadora de Actividades Expositivas en la

Facultad de Bellas Artes (2015-2019), directora artística del *Festival Bauhaus 101* (2020). Ha impartido conferencias en Pekín, Londres, Florencia, Bruselas, Viena o Lisboa. Autora de los libros: *Women designers at the Bauhaus: the history of a silent revolution* (2021); *Las alumnas de la Bauhaus: artes, oficios y revolución. Las mujeres que marcaron la diferencia* (2021); *Las diseñadoras de la Bauhaus: historia de una revolución silenciosa* (2016) y *Otra mirada: las fotografías de la Bauhaus* (2010).

Su trayectoria artística comenzó en 1996, con una producción que se ha centrado en el discurso de género, una línea a la que se ha sumado la medioambiental. Habitualmente, lo ha desarrollado en pintura, pero

también fotografía, dibujo y otros medios digitales, enfocando su producción, en los últimos años, hacia la pintura expandida. Ha expuesto en México, EE.UU., Argentina, Austria o Cuba. Presidenta de UAVA, Unión de Artistas Visuales de Andalucía (2019-2021).

En la actualidad dirige el proyecto de investigación *Artesanas y diseñadoras en Andalucía: de la Bauhaus al siglo XXI. Valores, análisis y archivo interactivo en red*.



Transfiguración

Impresión digital sobre tela
samba opaca de óleo sobre
lienzo, imperdibles y cadenas
metálicas
75 x 75 x 5 cm aprox.
2022

La esencia de la obra *Transfiguración* se inspira en un juego entre el límite y el exceso de la propia imagen pictórica, re-creando en sí -desde el lenguaje contemporáneo- esta condición propia del movimiento Barroco, o del Neobarroco en este caso.

A partir de una pintura realizada en óleo sobre lino, la propia pintura se somete a una dinámica de inestabilidad y metamorfosis por la que su imagen clásica pictórica es capturada a través de los medios de digitalización para ser devuelta al medio físico como una impresión digital sobre tela.

La ficción, el espejismo, de la propia materia pictórica es fundamental para entender la complejidad conceptual de la obra, invitando al espectador a fluir en un laberinto conceptual en el que la distorsión (y algo de per-versión pictórica) es esencial para comprender la pieza, dando

un nuevo planteamiento formal a la pintura de la que parte.

Una pieza que es, desde un punto de vista general, un homenaje floral a las mujeres artistas que han pintando flores a lo largo de la historia, bien por convicción, bien por obligación. Su instalación, al situarse exenta y colgada, hace referencia a cierta ascensión tras la postrimería, a un final que es el inicio de la salvación, del reconocimiento, de la gloria de estas autoras. La imposibilidad de control absoluto de la forma final expuesta, que genera pliegues, se acerca al desorden y al caos que establecía Calabrese como alguno de los principios del Neobarroco. Una pieza en la que el pasado y lo contemporáneo conviven como una forma actual.

Elena Vázquez Jiménez

Doctora en Bellas Artes (2014), especialidad en Conservación y Restauración de Bienes Culturales por la Universidad de Sevilla (2007). Ha seguido desarrollando su formación en este campo mediante una beca internacional en México D.F. (Programa de Movilidad Académica entre Universidades Andaluzas y Latinoamericanas), una estancia de investigación en el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración, una estancia Erasmus+ en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (Perú) y la asistencia a numerosos cursos, jornadas, congresos y seminarios a nivel nacional. Ha participado como investigadora en distintos proyectos financiados por la Universidad de Sevilla y ha sido responsable de dos de ellos en el VI

Plan Propio de Investigación y de uno en el IV Plan Propio de Docencia. Ha participado en diversos proyectos de investigación financiados en convocatorias competitivas: uno, financiado por el Ministerio de Defensa y dos financiados por organismos como Patrimonium-10 y OTRI. Actualmente forma parte del equipo de trabajo de un proyecto financiado por el Plan Estatal 2017-2020 Generación Conocimiento - Proyectos I+D+i. Ministerio de Ciencia e Innovación (Generación de Conocimiento y Retos Investigación). A su vez ha sido responsable de distintos proyectos gestionados a través del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia (Fundación a la Investigación de la Universidad de Sevilla). Cuenta con más de una treintena de pu-

blicaciones en el campo de la conservación y restauración de bienes culturales, ha participado como evaluador académico de publicaciones indexadas y ha sido ponente en diversos congresos y jornadas de índole local, nacional e internacional.



Dimitto Liber (Libro El Libro)

Elena Vázquez-Jiménez y Javier Bueno-Vargas

Instalación. Dibujos y objetos

Medidas variables

2022

Tanto en su versión tradicional en papel o pergamino como en su formato más actual en digital, el libro ha proporcionado vida y difusión a las ideas a través de la palabra escrita y recoge el saber que queremos transmitir, la cultura y la opinión o ideas de las que queremos dejar testamento. Como mero objeto si tenemos en cuenta su descripción física, como símbolo en contextos y rituales o incluso como medio para la identificación de personajes y escenas, ha sido un elemento recurrente de representación tanto en las pinturas de Valdés Leal como en las obras de muchos otros artistas de todas las épocas. Valdés Leal como artista barroco además destacó como un gran dibujante; en 1660 aparece entre los creadores de la Academia de Dibujo; en 1671 tiene la oportunidad de trabajar como arquitecto en las decoraciones efímeras que hace instalar la Catedral de Sevilla para celebrar la canonización de San Fernando; gracias a estos trabajos Palomino lo define como

“gran dibujante, perspectivo y arquitecto” y le hace poseedor de “el ornato de todas las buenas letras, sin olvidar las de la poesía”.

Por ello, tras revisar más de un centenar de cuadros del pintor, hemos querido convertir *DIMITTO LIBER (LIBRO EL LIBRO)* en un alegato al conocimiento compartido y una oda al libro a través del dibujo. Mediante treinta y nueve bocetos dibujados a lápiz, invitamos al espectador a establecer un diálogo con la obra, a explorar el universo de los libros pintados por Valdés Leal con la intención de “liberarlos” de su formato bidimensional en el que fueron representados por medio de la materialización de varios ejemplares en pergamino y cuero y un singular libro de gran formato que configura la base de la instalación. El espectador podrá asignar a todos estos libros el saber, compendio, referentes o funciones que estime oportunos y meditar sobre lo que cada cual dejaría por escrito en alguno de ellos como legado antes de sus postrimerías.

El espacio
vacío
/ Acción
invitada /



El Colectivo Avanti es un equipo multidisciplinar, formado por Mercedes González Fuentes, licenciada en Bellas Artes, especialidad de Pintura por la Universidad de Salamanca, y especialidad de Conservación y Restauración por la Universidad de Sevilla, y Manuel Cid Medrano, graduado en Arte Dramático en la especialidad de Escenografía en la ESAD de Sevilla y Máster en Arte: Idea y Producción por la Universidad de Sevilla. Propone ejercicios de ocupación espacial basados en lenguaje no verbal con propuestas elaboradas dentro del marco creativo del *work in progress*, el mimo y el clown, a través de acciones con una gran carga emocional, con permeabilidad a la hora de captar el *genius loci* de los espacios performativos y abiertos a la improvisación, sin ensayo, para no incurrir en la mecanización de los movimientos.

El espacio vacío es un tránsito espacial lineal, de ida y vuelta, en parte como homenaje al título del influyente tratado de teatro experimental del recientemente fallecido Peter Brook, y en parte como experimento de superación y ruptura de barreras personales de los miembros del colectivo que lo emprende, con una firme idea de transformar el ritmo y el bullicio de la sala expositiva en plena inauguración; componiendo una obra en movimiento transversal inspirada en el imaginario popular de las ánimas y la santa compañía, que vagan por el purgatorio acogiendo a las almas errantes, deambulando en la oscuridad, al repicar nocturno de las campanas. El desfile de figuras, recorre su camino silencioso y simétrico entre la multitud, con él único apoyo de una luz oscilante y fantasmagórica, un rostro velado y desvirtuado, atravesando el espacio de exhibición, recordando a los asistentes la finitud de la experiencia humana, durante unos breves minutos, apenas un parpadeo, hasta desaparecer.





Colectivo Avanti | *El espacio vacío*

Performance | Hospital de la Santa Caridad de Sevilla

Viernes 14 de octubre de 2022. 12 h y 13,30 h [Fot. Luis Serrano Martín de Eugenio]



‘Postrimerías’
/ Imágenes
de la muestra /



Imágenes de la exposición ‘Postrimerías’ | Fot. Jesús Conde
Hospital de la Santa Caridad de Sevilla | Del 14 de octubre al 9 de noviembre de 2022









Índice
de participantes

233	197, 277
AAron	198, 278
José Antonio Aguilar Galea	199, 279
Alfredo Aguilar Gutiérrez	200, 280
Lucía Álvarez-Borrajo	201, 281
Carmen Andreu Lara	202, 282
María Arjonilla Álvarez	203, 283
Rocío Arregui	204, 284
Raquel Barrionuevo Pérez	205, 285
Miguel Ángel Bastante Recuerda	206, 286
Antonio Bautista Durán	207, 287
María del Mar Bernal	208, 288
Daniel Bilbao Peña	209, 289
Antonia Blanco Arroyo	210, 290
Diego Blázquez Pacheco	211, 291
Javier Bueno Vargas	212, 292
Enrique Caetano	213, 293
Manuel Caro	214, 294
Manuel Castro Cobos	215, 295
Manuel Cid Medrano	216, 296
Gema Climent	217, 297
Colectivo Avanti	356, 357
Constantino Gañán Medina	218, 298
Fernando García-García	219, 299
José García Perera	220, 300
Haalimah Gasea Ruiz	221, 301
Juan José Gómez de la Torre	222, 302

Joaquín González González	223, 303	Inmaculada Otero-Carrasco	250, 330
M ^a Ángeles González Sánchez	224, 304	Bartolomé Palazón Cascales	251, 331
Miguel Gutiérrez Villarrubia	225, 305	Juan Palomo Reina	252, 332
Paul Edmund Herman	226, 306	Inmaculada Peña Cáceres	253, 333
Helena Hernández Acuaviva	227, 307	Rafael Pérez Cortés	254, 334
Patricia Hernández Rondán	228, 308	Fernando Javier Poyatos Jiménez	255, 335
Natalia Herrera Pombero	229, 309	Sergio Cruz Pozuelo Cabezón	256, 336
Susana Ibáñez Macías	230, 310	Guillermo Ramírez Torres	257, 337
Fernando Infante del Rosal	231, 311	Guille Rodríguez	258, 338
Miguel Ángel Jiménez Mateos	232, 312	Carlos Rojas-Redondo	259, 339
Salvador Jiménez-Donaire Martínez	233, 313	Elisabet Roldán-Rojo	260, 340
Keiko Kawabe	234, 314	David Romero Montero	261, 341
Laforêt (Cristina Quintana Laforêt)	235, 315	Julio Romero-Noguera	262, 342
Paco Lara-Barranco	236, 316	MP&MP Rosado	263, 343
Félix López de Silva	237, 317	Celia S. Morgado	264, 344
Manuel Fernando Mancera Martínez	238, 318	Luz Marina Salas Acosta	265, 345
Olegario Martín Sánchez	239, 319	Carmen Salazar Pera	266, 346
Guillermo Martínez Salazar	240, 320	Alfonso San José González	267, 347
Manuel Mena Bravo	241, 321	Triana Sánchez-Hevia	268, 348
José Luis Molina González	242, 322	Isabel Sola	269, 349
Inés Molina Navea	243, 323	Carlos Spínola Romero	270, 350
Manuel Moreno Espina	244, 324	Juan Manuel Torrado Martínez	271, 351
Marina Mulero	245, 325	Miguel Torralba García	272, 352
Áurea Muñoz del Amo	246, 326	Marisa Vadillo Rodríguez	273, 353
José Naranjo Ferrari	247, 327	Elena Vázquez Jiménez	212, 354
Laura Nogaledo	248, 328		
Amalia Ortega Rodas	249, 329		



Este libro se terminó de imprimir el miércoles 2 de noviembre de 2022, Día de los Difuntos en numerosas tradiciones.

Fue diseñado con la tipografía Celeste, creada por Christopher Burke en 1994, y Nofret, diseñada por Gudrun Zapf-von Hesse en 1990.

