

Revista de Historia del Arte

ACCADERE

Universidad de La Laguna

4

2022



Revista
ACCADERE

ACCADERE

Revista de Historia del Arte

DIRECTORA

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

SECRETARIO DE REDACCIÓN

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

CONSEJO DE REDACCIÓN

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

EQUIPO TÉCNICO

Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España- Francia) anitaorzes@gmail.com
Cristóbal Moya Díaz. Universidad de La Laguna (España) moyadiazcristobal@gmail.com
Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uautonoma.cl
Sandra Medina Rodríguez. Universidad de La Laguna (España) smedinar@ull.edu.es

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO

Alejandra Palafox Menegazzi. Universidad Autónoma de Chile (Chile) alexmd87@gmail.com
Aline dos Santos Portilho. Instituto Federal Fluminense (Brasil) asportilho@gmail.com
Ana María Quesada Acosta. Universidad de La Laguna (España) aquesada@ull.edu.es
Anita Orzes. Universidad de Barcelona / Université Grenoble Alpes (España- Francia) anitaorzes@gmail.com
Antonio Albaronado Freire. Universidad de Sevilla (España) aaf@us.es
Carmen de Tena Ramírez. Universidad de Sevilla (España) carmendetenamirez@gmail.com
Carmen Milagros González de Chávez. Universidad de La Laguna (España) cmgonzal@ull.edu.es
Carolina Valenzuela Matus. Universidad Autónoma de Chile (Chile) carolina.valenzuela01@uautonoma.cl
Claudio Petit Laurent Charpentier. Universidad Católica de Temuco (Chile) claudiopetitlaurent@gmail.com
Consuelo Soler Lizarazo. Universidad Autónoma de Chile (Chile) lsolerl@uautonoma.cl
Cristo María Gil. Universidad de La Laguna (España) cristo.gildiaz@gmail.com
Dèbora Madrid Brito. Universidad de La Laguna (España) dmdridb@ull.edu.es
Emilce Nieves Sosa. Universidad Nacional de Cuyo (Argentina) emilcesosa@fyl.uncu.edu.ar
Esther Torrado Martín-Palomino. Universidad de La Laguna (España) estorra@ull.edu.es
Fernando Cruz Isidoro. Universidad de Sevilla (España) cruzisidoro@us.es
Isabel Hernández Campo. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) isahc1962@gmail.com
Ismayr Santana Flores. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) jrls04@gmail.com
Ivan Sergio. Universidad Autónoma de Chile (Chile) ivan.sergio@uautonoma.cl
Jesús Rojas-Marcos González. Universidad de Sevilla (España) rojasmarcos@us.es
Juan Chiva Beltrán. Universitat Jaume I (España) chivaj@his.uji.es
Juan Ignacio Brizuela. Universidade Federal da Bahia (Brasil) juanbrizuela.gpc@gmail.com
Kepa Sojo. Universidad del País Vasco (España)
María de los Angeles Fernández Valle. Universidad Pablo de Olavide (España) maferval@upo.es
María Inmaculada Rodríguez Moya. Universitat Jaume I (España) mrodrigu@his.uji.es
María Isabel Navarro Segura. Universidad de La Laguna (España) minavarr@ull.edu.es
Maribel Licea Avilés. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) jrls04@gmail.com
Maricela Velasco Barani. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) jrls04@gmail.com
Nuria Segovia Martín. Universidad de La Laguna (España) nsegovim@ull.edu.es
Oscar Rodríguez Pedroso. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) jrls04@gmail.com
Pedro Zamorano Pérez. Universidad de Talca (Chile) pzamoper@utalca.cl
Pompeyo Pérez Díaz. Universidad de La Laguna (España) poperez@ull.edu.es
Ramón Rosendo Pacheco Salazar. Museo de la Ruta del Esclavo. Matanzas. (Cuba) jrls04@gmail.com
Ricardo Anguita Cantero. Universidad de Granada (España)
Simonne Teixeira. Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro-UENF (Brasil) simonnetex@gmail.com
Valeria Camporesi. Universidad Autónoma de Madrid (España)
Victor Mínguez Cornelles. Universitat Jaume I (España) minguez@his.uji.es
Yolanda Peralta Sierra. Universidad de La Laguna (España) yperalta@ull.edu.es

EDITA

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

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.accadere.2022.04>

ISSN: e-2660-9142

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

Revista
ACCADERE
4

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2022

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

Semestral.

ISSN: e-2660-9142.

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

7(05)

ACERCA DE LA REVISTA

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

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

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

ISSN: e-2660-9142.

DECLARACIÓN DE BUENAS PRÁCTICAS

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

AUTORES/AS

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

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

REVISORES/AS

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

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

DIRECCIÓN Y EQUIPO EDITORIAL

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

REVISIÓN

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

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

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

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

SUMARIO / CONTENTS

ARTÍCULOS / ARTICLES

Dora Maar, la mujer que ya no llora / Dora Maar, the woman who no longer cries
Noemi Díaz Rodríguez..... 11

La carta de dote [y arras] de doña Inés De Zúñiga, condesa de Olivares (1608) / The dowry of mrs. Inés de Zúñiga, countess of Olivares (1608)
José Manuel Ortega Jiménez..... 31

Accio Animalis! Rastreado el origen de las criaturas fantásticas en la obra de JK Rowling a partir de los mitos y folklore del Norte de Europa / *Accio Animalis!* Tracking and Tracing the Origins of the Fantastic Beasts in JK Rowling's Works Based on the Myths and Folklore from Northern Europe
Irene C. Marcos Arteaga..... 43

Tan conocida, tan venerada y aplaudida. La iconografía guadalupana en el monasterio de San Leandro de Sevilla / *So well known, so venerated and applauded.* The iconography of Guadalupe in the monastery of San Leandro of Seville
Salvador Guijo Pérez y Jesús Sánchez Gil..... 71

Una historia visual del papado: la fotografía de Pío IX / The photograph of Pío IX. A visual history outline of the contemporary papacy
Vicente Jesús Díaz Burillo..... 95

RESEÑA / REVIEW

García Cueto, David (dir.) La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias, Universidad de Granada, 2019. 660 p. ISBN 978-84-338-6419-2.
Elena Muñoz Gómez..... 111



ARTÍCULOS / ARTICLES

DORA MAAR, LA MUJER QUE YA NO LLORA

Noemi Díaz Rodríguez

Universidad de Oviedo

noedr4343@gmail.com

RESUMEN

El presente artículo se centra en el estudio concreto de una de las biografías artísticas más destacadas del siglo xx (Dora Maar) y, a la vez, menos estudiadas por la sombra del gran genio picassiano con quien compartió parte de su vida. Este acontecimiento ocurre repetidas veces a lo largo de la historia del arte. La figura femenina es rápidamente asociada a su exclusiva condición de musa. En todo caso, sus nombres se tergiversan y ocultan bajo los títulos de «compañera» y «amante», encerradas en el cajón del artista, sin posibilidad de ser descubiertos o estudiados.

PALABRAS CLAVE: Dora Maar, Picasso, surrealismo, amante, fotografía.

DORA MAAR, THE WOMAN WHO NO LONGER CRIES

ABSTRACT

This article focuses on the specific study of one of the most outstanding artistic biographies of the 20th century (Dora Maar) and, at the same time, less studied by the shadow of the great Picassian genius with whom she shared part of his life. This event occurs repeatedly throughout the history of art. The female figure is quickly associated with her exclusive status as a muse. In any case, their names are misrepresented and hidden under the titles of “companion” and “lover”, locked in the artist’s drawer, with no possibility of being discovered or studied.

KEYWORDS: Dora Maar, Picasso, surrealism, lover, photography.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2022.04.01>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 4; diciembre 2022, pp. 11-29; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

La idea básica de este ensayo es señalar nombres de mujeres totalmente silenciados por los de aquellas figuras masculinas que, ya sea por apropiaciones históricas o relaciones sentimentales, suelen colocarse en primer término, ocultando la trayectoria profesional de estas artistas. No obstante, el caso de Dora trasciende incluso física y psicológicamente, debido a su relación con Picasso. Huelga decir lo abismal de una figura como la del pintor malagueño y la enorme cantidad de estudios centrados en exclusiva en él. Cuando el foco de atención es otro, por ejemplo, cualquier persona perteneciente a su grupo cercano, la figura se ha visto afectada por el *efecto de sombra* que proyecta Picasso. En este sentido, es necesario ser consciente de ello. Debemos observar la otra cara de la moneda y cómo, dicha sombra, oscurece al resto por medio de un perverso juego psicológico, lleno de ambigüedades, críticas y falsas promesas de amor.

A sus 30 años, la joven artista se convierte en la prototípica figura del imaginario popular, es decir, en la *amante* de uno de los grandes genios del siglo xx, como es Pablo Ruiz Picasso. Pese a la existencia de una vida pre-Picasso y post-Picasso, se tiende a focalizar la atención en el momento que comparte su vida con el artista, realizar juicios de valor sobre su personalidad e, incluso, sobre su salud mental. Dora sufre así la suerte de la *damnatio memoriae* romana, aunque con matices. Su nombre, unido al resto de mujeres que compartieron (más bien, pausaron) su vida con el pintor desaparece de cualquier otro marco que no sea ese.

A partir de aquí, se realiza una necesaria revisión biográfica que, lejos de hundir la figura masculina para alzar a la femenina, son capaces de equilibrar la balanza en ambos casos. Sólo a partir de esta metodología igualitaria se consigue contrastar la información y a comprender la pluralidad de visiones que existen sobre esta historia, con la intención de hacer justicia a la figura de esta gran mujer.

2. EL PAPEL DE LA MUJER EN LA ÓRBITA VANGUARDISTA

La fotografía experimenta grandes cambios en el siglo xx. En primer lugar, el perfeccionamiento de las técnicas reduce los costes de producción y, sobre todo, de venta. La fotografía ya no es una herramienta exclusiva para el dibujo o para captar únicamente a los rostros más adinerados de la época. Los tiempos de exposición se reducen, los materiales se hacen más fotosensibles, las cámaras son más pequeñas y manejables a raíz de los prototipos de algunas marcas (ej. Kodak). Todos estos avances facilitan enormemente su comercialización y, con ello, la democratización de las imágenes, así como la llegada de un mundo más visual.

La entrada de las mujeres al sector fotográfico rinde cuentas a cualquier otro sector. En otras palabras, los avances en el terreno artístico y laboral van a la par que los sociales. Fuera del ámbito privado (es decir, doméstico) son vistas como seres extraños que amenazan el discurso de poder y el constructo patriarcal. La fotografía recurre a este mismo sistema, ofreciendo nuevos puestos de trabajo en función al sexo y a las capacidades normativamente vinculadas a éste. Así, las mujeres



son rápidamente colocadas en puestos «menores», como ayudantes de laboratorio, al considerarse trabajos de escaso esfuerzo físico. Por otro lado, este acceso está terriblemente condicionado por la capacidad económica. Generalmente, las primeras mujeres que acceden a la fotografía provienen de clases adineradas, no por ello exentas a críticas al poder «manchar el buen nombre de la familia». Más adelante, la Primera Guerra Mundial se entiende como una brecha inicial en lo que a la independencia económica femenina se refiere. Las mujeres comienzan a ocupar puestos de trabajo eminentemente masculinizados, posteriormente arrebatados a causa de la obligada regresión doméstica al finalizar el conflicto.

Los agitados años bélicos también tienen sus consecuencias en el mundo artístico. Es momento de rupturas, de avances y obras contestatarias. La pluralidad e hibridaciones sucedidas en las denominadas vanguardias históricas permite la adhesión de la fotografía como parte del mundo artístico. No obstante, esta nueva valoración depende de la vanguardia seleccionada, pues algunos artistas se mantienen reacios a considerar este nuevo arte como algo más que el hermano menor de la pintura.

Frente a tales promesas modernizadoras, ¿cómo afecta esta situación a las mujeres? El discurso libertador de las vanguardias y sus ejecutantes queda rápidamente truncado a causa de sus actos. En este sentido, las vanguardias suelen presentarse desde un plano casi celestial y benévolo, bajo el cual ocultan unas bases rígidas, reiterativas del arte anterior en algunos casos y retardatarias en otros, más aún en lo que concierne al papel de la mujer. De igual modo, los propios artistas se apellidan revolucionarios, pero se mantienen dentro del mismo discurso patriarcal de la época. Todas estas afirmaciones se desprenden, incluso, de la redacción de sus Manifiestos, como ocurre en la exclusividad gramatical de Bretón en el caso surrealista (Torrent 1996).

En el periodo comprendido entre 1920 y 1930 proliferan los nombres de pintoras y fotógrafas, pero no dejan de operar en un mundo de hombres al que incluso deben adaptarse¹. En este sentido, considerar la participación femenina en algunas de estas agrupaciones artísticas es síntoma de una actitud más abierta hacia la perspectiva de género es un acto ingenuo y ligeramente fantasioso (fig. 1).

La órbita surrealista es la principal representante de esta situación. La mujer real y concreta no es digna, sino que debe de ser perfecta, imaginada y diosa. El surrealismo es misterio, interés por lo oculto, el deseo, el erotismo, el sueño, los encuentros casuales, el azar... Y todo en relación con la mujer. Ésta es observada, pero no vista. Genéricamente asociada a una categoría objetual, como musa recreada en

¹ En esos años, las fotógrafas y artistas en general influyen en la visión sociológica de la mujer y muestran su estado de sometimiento, sobre todo, en los ámbitos más asociados a la mujer, como es la fotografía de moda. Además, no contribuyen a perpetuar los parámetros predominantes, sino que los reconstruyen y establecen los suyos propios, como es el caso de Hannah Höch o Claude Cahun. Muchas pasan desapercibidas en su momento, ya sea por su condición como mujer o porque ellas lo deciden así (empleando, por ejemplo, pseudónimos masculinos), hecho que les permite reivindicar cuestiones en su obra con una mayor libertad, aunque corren la suerte de un posible olvido posterior.





Fig. 1. Man Ray, *El grupo surrealista en 1930*. 1930, 9×12 cm, Centro Pompidou, París, Francia.
Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cj7koyr>.

función al ideario masculino. Nunca es una figura completa, sino mutilada o fragmentada a decisión del artista.

Las pocas artistas pertenecientes al grupo surrealista mantienen su estatus como creadoras, exponen, publican y son consideradas, pero no tanto como sus compañeros, y su obra tiende a reconocerse de manera más tardía. En algunos casos, las relaciones profesionales tornan a personales, siendo ellas relegadas al papel de musa (ej. Jacqueline Lamba, esposa de Breton).

3. BIOGRAFÍA DE DORA MAAR

Henriette Théodora Markovitch nace el 22 de noviembre de 1907 en París. Tres años después, sus progenitores deciden emigrar a Buenos Aires. La familia cambia de domicilio en la capital argentina con bastante frecuencia, todo en función del trabajo del padre (arquitecto), cuyo éxito crece por momentos. Rápidamente, estos viajes aumentan los kilómetros, alternando estancias entre Buenos Aires y París, que Dora continúa hasta 1929. Desde entonces no regresa más la Argentina de su infancia, que considera «falta de espíritu artístico» (Combalía 2013, 44).

De origen francocroata, la joven Dora muestra así un espíritu crítico de manera temprana. Habla francés y español a la perfección, y cuenta también con algunas lecciones de inglés. Su infancia transcurre con tranquilidad, pero también

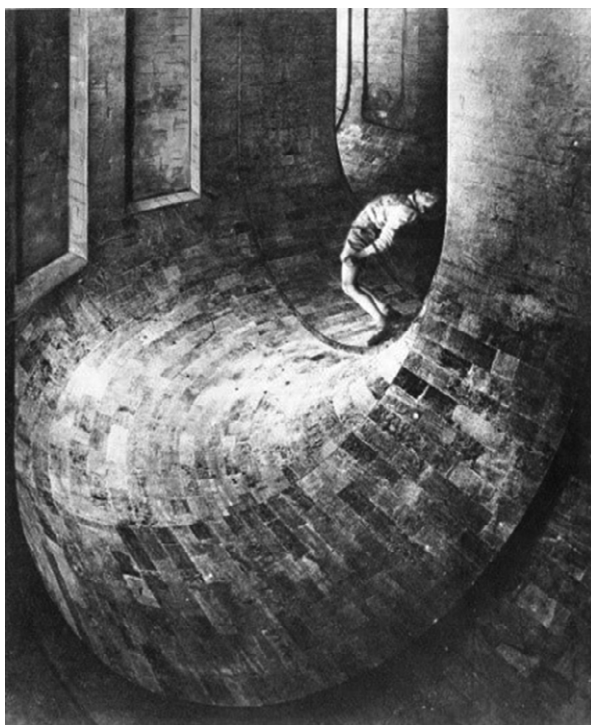


Fig. 2. Dora Maar, *Le Simulateur*, 1936, 48,7×35,1 cm,
Fotomontaje, Centro Pompidou, París, Francia.

Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cpg4LE6>.

de manera solitaria, gestando poco a poco el título de mujer esfinge. De hecho, al conocerla por primera vez, Françoise Gilot (2017) añade que «se llevaba a sí misma como si fuera cargada con el Santo Sacramento». Tales atributos son, a su vez, herencia de sus progenitores. De su madre guarda cierta severidad y una gran elegancia. Al ser modista, su influencia también se plasma en algo ya advertido por Dujovne Ortiz (2013), como son los extravagantes sombreros con los que el pintor malagueño retrata a Dora años después y que, incluso, considera un símbolo premonitorio de su locura, cuando son un recuerdo de su madre. De su padre, obtiene ese aire melancólico, pero también el interés por la fotografía, inicialmente arquitectónica. En estas primeras imágenes, ya se puede observar una visión pre-surrealista y continuada en obras posteriores (fig. 2).

Entre 1923 y 1926, la joven estudia pintura, fotografía e interiorismo en la Escuela de Artes Decorativas parisina y, al año siguiente, se matricula en la Academia de André Lhote. Bajo sus enseñanzas conoce los rudimentos de la pintura de Cézanne, algo inseparable de su producción artística posterior (década de 1950), otra prueba más para negar la exclusiva influencia picassiana con la que se califica su obra.



En este entorno, conoce a Henri Cartier-Bresson mientras practica su famoso *instante decisivo*. A la vez, Dora comienza a salir a la calle a fotografiar. Estilísticamente, en la fotografía de aquellos años domina una triple influencia: la visión del fotógrafo ruso Rodchenko con puntos de vista poco convencionales y contrapicados forzados, los exagerados primeros planos de la Nueva Objetividad alemana y, finalmente, el surrealismo y su búsqueda de lo extraño en lo cotidiano. Con estas pautas en mente, la fotografía comienza su carrera a finales de la década.

En la década de 1930 los fotógrafos proliferan en gran medida y, ante tal sobreoferta, el talento no siempre es lo único necesario. Bien es cierto que Dora expone individualmente en varias ocasiones y comienza a hacerse un nombre, pero ser apadrinada por una figura de referencia abre un mayor abanico de posibilidades. De nuevo, nos encontramos ante una triste realidad. La masculinización laboral, unida a la estereotipación de cualidades femeninas, se acusa en algunas de las reseñas que reciben sus trabajos:

Una morena cazadora de imágenes, a la que no cansan las largas sesiones. Una franqueza de muchacho, con la curiosidad de una mujer [...] el señor Kéfer ha hecho construir un estudio [...]. Tuvo la inteligencia de discernir que nadie mejor que Dora Markovich para utilizar esas luces (Dujovne Ortiz 2013, 54-55).

En este contexto, Dora pretende disponerse al servicio de Man-Ray, quien niega precisar de ningún asistente. Falso, pues cuenta con Berenice Abbott, Lee Miller y André Boiffard. Ante la negativa, de 1930 a 1931 comienza a trabajar para Harry Ossip Meerson, en cuyo estudio conoce al siguiente fotógrafo clave en su trayectoria, Brassai. No obstante, Dora continúa sin maestro como tal, un puesto que finalmente ostenta Emmanuel Souguez.

Por lo tanto, los inicios fotográficos de la joven acontecen tras una larga lista de paradas técnicas, colaboraciones y puestos de ayudante. No obstante, gracias a su espíritu impulsivo, consigue un estudio compartido con Pierre Kéfer. Por esta misma razón, las obras realizadas hasta 1934 incluyen la firma *Kéfer-Maar*, un inconveniente artístico que provoca algo semejante a la marca *Capa & Taro*. Así, algunas fotografías de Dora quedan selladas bajo la doble autoría. Consciente de la situación, configura su propio estudio el número 29 de la Rue d'Astorg, donde también reside. Desde entonces, Dora Maar firma en solitario. Vemos, pues, que se trata de una persona con carácter, autoexigencia y profesionalidad.

Una vez expuestas las condiciones con las que Dora comienza su carrera fotográfica, pasamos a la explicación de algunos de sus trabajos. Cultiva prácticamente todos los campos de la fotografía: moda, arquitectura, artística y reportajes.

En primer lugar, encontramos sus primeros encargos. Como tal, la fotografía desbanca a las anteriores ilustraciones o dibujos en la década de 1920, y lejos de lo que pueda parecer, la moda no es un terreno rígido ni encorsetado artísticamente, sino que anima a la experimentación. Según la fecha o el encargo, sus imágenes oscilan entre lo clásico y lo inquietante, pero siempre se caracterizan por un gran dominio de las sombras. Poco a poco, estas obras encajan con esa temprana visión surrealista que se observaba en sus vistas callejeras y arquitectónicas. Con la





Fig. 3. Dora Maar, *Assia*, 1934, 26,4x19,5cm, Fotografía, Centro Pompidou, París, Francia.
Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cL9bjr4>.

misma originalidad trabaja el desnudo (fig. 3). Los múltiples retratos de la modelo *Assia* representan su destreza con el claroscuro. La sombra acompaña sus imágenes y a la persona fotografiada, en efecto espejo y de forma oblicua, para generar un mayor contraste. El resultado proyectado en una pared nos recuerda tanto a las representaciones femeninas de Matisse como a una escultura de Henry Moore.

En segundo lugar y, a causa del propio contexto, comienzan sus reportajes. Las consecuencias del crack de 1929 y el ascenso de los nacionalismos motiva sus deseos de fotografiar el mundo y defender las causas de la izquierda política. París, Barcelona y Londres son los escenarios en los que capta sus imágenes más destacadas. Se centra en arquetipos desfavorecidos (obreros, pobres y marginados sociales) para agudizar la crudeza social, en una línea semejante al estilo de Dorothea Lange en la *FSA*², así como las extrañas imágenes de Diane Arbus, si bien les guarda una distancia de respeto.

² Farm Security Administration.





Fig. 4. Dora Maar, *Médiant aveugle* (Barcelona), 1933, 30×23,9 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/médiant-aveugle-médigo-ciego>.

Sus fotografías inquietan constantemente. Resulta inevitable destacar su interés por los invidentes (fig. 4), con la importancia que tiene el ojo para los surrealistas. Ella mira a través de su ventana al mundo, y retrata a quien la ha perdido.

Como puede apreciarse, su temprana visión surrealista no deja de crecer. Tal es así que, finalmente, consigue ser reconocida como miembro en 1934. Desde entonces, participa en diversas exposiciones colectivas, donde demuestra una gran libertad creativa. Es entonces cuando elabora la obra que la proclama como fotógrafa surrealista por excelencia, hasta el punto de simbolizar la imagen del grupo, *Portrait d'Ubu* (fig. 5). Remite al personaje teatral de la obra de Alfred Jarry, *Ubu rey*, que encarna al perfecto dictador. Para Bretón, se trata de «un objeto encontrado interpretado [...] la obra más profética y vengadora de la era moderna». Combalía (2013) nos relaciona este pequeño armadillo con el aguafuerte del pintor malagueño, *Sueño y mentira de Franco* (fig. 6), del año siguiente. Su relación con Dora se inicia en 1936, por lo que resulta lógica una retroalimentación artística entre ambos.

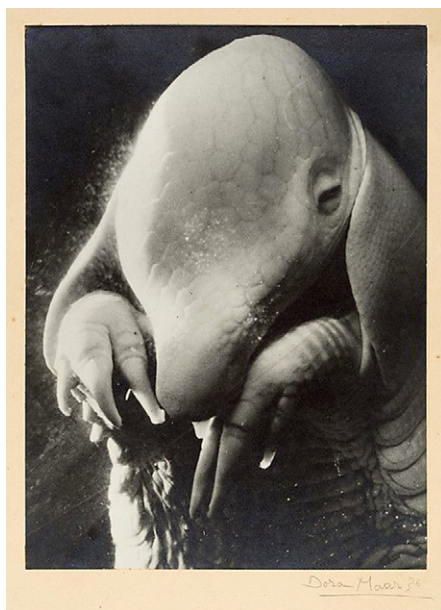


Fig. 5. Dora Maar, *Portait d'Ubu*, 1936, 24×18 cm, Centro Pompidou, París, Francia.
Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cgG8k>.



Fig. 6. Pablo Picasso, *Sueño y mentira de Franco*, 1937, imagen: 31 × 42 cm, soporte: 38,8 × 57 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.
Fuente: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/sueno-mentira-franco-i>.





Fig. 7. Co-autoría de Dora Maar y Pablo Picasso, *Retrato de mujer*, 1936-1937, Obra citada por Victoria Combalía en *Dora Maar. Más allá de Picasso*.

Es innegable la proyección picassiana a sus allegados, pero tampoco es descabellada una situación contraria. Al fin y al cabo, es célebre su capacidad de para captar lo mejor de las obras de los demás y superarlas, provocando temor entre los artistas. Algunos, incluso, se negaban a mostrarle su estudio. Cabe citar, además, la existencia de obras de doble autoría (fig. 7). Sin embargo, estos «reclamos de luz» no son, ni mucho menos, símbolos de un trato igualitario entre fotógrafa y pintor.

4. ARTE Y DESTRUCCIÓN

Existen varias teorías acerca del primer encuentro entre el pintor y la fotógrafa. «Encuentro A», Dora trabaja como fotógrafa en el rodaje de *El crimen del señor Lange* de Renoir (1936), donde Éluard los presenta. «Encuentro B», ese mismo año, Picasso acude al taller de Man-Ray y conoce previamente a Dora por medio de un rayograma en el que aparece retratada. Ambos casos son bastante superficiales, lo que no resta para que sean conscientes de la existencia del otro. Será Dujovne Ortiz (2013) la que establezca una relación entre obras que refleje este primer acercamiento, a través de un análisis comparativo entre uno de los fotogramas de dicha película y *La mujer que llora* (1937), de Picasso (figs. 8 y 9). La semejanza radica en



Fig. 8. Jean Renoir, Fotograma de *El crimen del Señor Lange*, 1936.



Fig. 9. Pablo Picasso, *La mujer que llora*, 26 de octubre de 1937, 60×49 cm, Galería Tate, Londres, Inglaterra.



un personaje femenino que solloza lleno de rabia, con la boca entreabierta para morder un pañuelo. Este fotograma debe entenderse como una de las tantas imágenes que el pintor guarda en su *mente visual* para, posteriormente, confeccionar algunas de sus obras. En este sentido, no debemos obviar la posible relación de esta iconografía con las *dolorosas* andaluzas que Picasso conoce en su infancia.

Pese a estas suposiciones, bastante obvias a la par que inciertas, la teoría oficial sobre el primer encuentro sucede en enero de 1936, en uno de los cafés parisinos más destacados por la órbita artística de la época: *Lex Deux Magots*. Ahora, entramos en un relato cargado de erotismo y provocación:

Picasso se fijó en la mesa de al lado [...] ella se quitó sus guantes de lana negros bordados de florecitas rosas y, mientras hablaba, se divertía lanzando sobre la mesa una navajita entre sus dedos separados. A veces ésta fallaba y se pinchaba la mano, de donde surgía una gota de sangre. Fascinado, Pablo pidió a la joven que le diera sus guantes, que guardó más tarde en una vitrina de su estudio [...] en donde conservaba los recuerdos más preciados. (Combalía 2013, 144)³.

Hasta ese momento, es él quien elige a sus amantes. De esta forma, tiene el poder e inicia la seducción. Autorreflejado como Minotauro en varias de sus obras, caza a sus presas y las encarcela en su laberinto. Con Dora sucede, aparentemente, al revés. Ella cautiva su atención y, no satisfecha con ello, le invita a su propio estudio para realizarle fotografías. Por otro lado, el juego con la navaja podría interpretarse cual tendencia masoquista, pero también como un acto desafiante a quien se proclamaba el más invencible del mundo por aquel entonces. Fascinado, siente un amor tan fuerte como tormentoso hacia Dora.

Comentar cada acto sufrido en esos años no es, ni mucho menos, motivo de esta reflexión. Lo que interesa es la trascendencia que tiene en la vida de Dora, pero no de la manera en la que siempre se ha proyectado, es decir, su ruptura con Picasso y, por extensión, su título de ex-amante. Así, la imagen que llega a nosotros de Dora es únicamente esa, la de *La mujer que llora*. Esta devaluación no concuerda con la impresión que ella provocaba en vida, previamente a su relación con Picasso. Como hemos visto, fotógrafa de amplio espectro y, tal y como ella se define al final de su vida, pintora. La naturaleza de esta historia es caprichosa, puesto que tanto la fotógrafa como el pintor son dos personajes de gran empaque. Marcan a quienes los conocen e, incluso, presentan algunos rasgos de personalidad bastante semejantes: un fuerte carácter, gran intelecto y curiosidad por la vida. En resumidas cuentas, se tratan de dos figuras artísticas de primer nivel, pero sólo una, la masculina, es reconocida. La causa intrínseca debe justicia al clima patriarcal que gobierna al universo femenino.

Mayo de 1943, nuevamente, nos encontramos en un café parisino. Él se fija en una joven pintora sentada en una de las mesas de *Le Catalan* mientras cena con Dora. A partir de aquí, Françoise Gilot conoce a Dora Maar a través de la visión

³ Realmente, se trata de las palabras de Pierre Cabanne, citado por Victoria Combalía.

picassiana, pero, desde un inicio, es consciente del tándem amoroso y de las consecuencias que éste supone para la fotógrafa. En sus memorias, afirma: «Podía admirarle enormemente como artista, pero no quería convertirme en su víctima o en una mártir. Me parece que algunas de sus otras amistades sí lo fueron: Dora Maar, por ejemplo» (Gilot y Lake 2017, 130).

La relación con Maar dura casi una década y, en teoría, finaliza con la llegada de Gilot. Cuando se analiza mínimamente las distintas relaciones que el pintor suma a lo largo de su vida, podemos observar el juego de enredo que éste mismo teje entre ellas. No se despoja de ninguna mujer sin tener atada la siguiente y, aun así, nunca pone un punto final absoluto⁴. Se tiende a transmitir que esta nueva relación es el desencadenante de la depresión de Dora. No obstante y, al conocer la cantidad de anécdotas trasmitidas por Gilot, encontramos señales de alerta que, a día de hoy, se calificarían de juegos psicológicos.

La realidad de esta historia es mucho más amplia. Su madre fallece en 1942 por un derrame cerebral mientras mantiene una conversación telefónica con su hija. Debido al toque de queda durante la Ocupación, ésta no se entera hasta que la visita a la mañana siguiente. También hay que sumar los continuos enfados causados por la relación de Picasso con Marie-Thérèse, antítesis de todo lo que es Dora y que así queda reflejado en los lienzos del malagueño. Los ritmos sensuales contrastan con deformidades atormentadas, respectivamente. Esta dicotomía de los tipos femeninos es constante y, en el caso de Marie-Thérèse con Dora, siempre juega en contra de la fotógrafa.

No hay que olvidar su primer encuentro, donde ella se presenta como una diosa, una esfinge desde niña o, como el poeta Max Jacob la denomina, una *dama etrusca*. Abrumado por la personalidad de la franco-croata, Picasso sentencia: «Para mí sólo hay dos clases de mujeres, las diosas y las que son como felpudos» (Gilot y Lake 2017, 129). Casi a título de desafío personal, nada ilógico si tenemos en cuenta el temperamento del pintor, Dora se convierte poco a poco en la segunda tipología. Así es su retrato oficial, su gran obra maestra, una *mujer que llora*. No obstante, dicha obra sobresale del lienzo y se alimenta de falsas esperanzas. En estas efigies, sus elegantes manos, el rasgo físico que todo el mundo alaba de la fotógrafa; quedan reconvertidas en garras. A partir de todo lo anteriormente citado, en cierto modo, pueden interpretarse como un símbolo de autodefensa. Sin embargo, a causa de esta jaula, casi imperceptible y cristalina para el resto, Dora abandona su título de artista para convertirse en la *ex-amante de*.

Es entonces cuando Picasso la despersonaliza completamente y la convierte en otra de sus creaciones. Por si queda algún atisbo de insatisfacción, el pintor mues-

⁴ Este desafortunado hilo rojo llega hasta tal punto que, la casa por excelencia de Picasso, en Mougins, se encuentra a unos escasos 17 kilómetros de Antibes, donde el pintor se preocupa por ubicar una residencia para la fotógrafa.





Fig. 10. Man Ray, 1937, 6×9cm. Centro Pompidou, París, Francia.

De izquierda a derecha: Ady Fidelin, Marie Cuttoli, Man Ray, Paul Cuttoli, Picasso y Dora Maar.

Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/c46qdX>.

tra cada cuadro de la serie ante sus amigos en común⁵, que comentan, frente a Dora, sus opiniones (fig. 10).

Dora era una persona de temperamento intenso y apasionado, pero también voluble. Esta polaridad emocional se ha empleado en varias ocasiones para el desprestigio de la fotógrafa, tachándola de inestable. De hecho, algunas facetas de su personalidad sobrepasan al pintor desde el inicio de la relación, simbolizando una primera señal de ruptura. Lejos de lo que pueda parecer (o se ha querido dar a entender), no son rasgos negativos, sino aspectos que, simplemente, le superan. Por ejemplo, el interés de la fotógrafa por lo oculto y la muerte suponen una amenaza para el malagueño, temeroso del día final, sobre todo tras el fallecimiento de su hermana, Conchita, siendo niño.

⁵ Nos referimos a la vodevilesca *troupe de Mougins*, así denominada por el conjunto de artistas que veranearon juntos en la casa de Picasso, ubicada en Mougins, durante las vacaciones de 1937: Roland Penrose y Lee Miller, Carrington y Ernst, Man Ray y Ady, los Élouard, entre otros. Los principales testigos gráficos sobre estas estancias pertenecen a Lee Miller, Roland Penrose y Man Ray.

Al añadir su carácter a estos antecedentes, la situación llega a tal extremo que, en 1945, Dora es hospitalizada en un psiquiátrico de París⁶. Picasso y Éluard, en secreto, se encargan de su ingreso. Cuentan con la ayuda del psiquiatra Jacques Lacan, que procura terapias de electrochoques para estimular la mente insana de la fotógrafa. Un fin con toque surrealista, cuyo grupo de artistas se interesaban constantemente en los dibujos realizados por enfermos mentales. En un acto de cobardía, Picasso justifica la imposibilidad de continuar su relación con Dora a causa de su salud mental, lo que supone una nula responsabilidad emocional y afectiva con la que fue su pareja. Según el biógrafo del pintor, John Richardson: «La dejé por miedo. Miedo de su locura... Dora estaba loca mucho antes de volverse realmente loca». El carácter voluble y sarcástico del malagueño también es de sobra conocido, capaz de normalizar afirmaciones ilógicas: «... cuando se curó, ya no hacía buena pintura» (Combalía 2013, 238).

Por su parte, Éluard atribuye la culpabilidad del estado de Dora a su amigo. Lejos de expiarse, Picasso acusa a los surrealistas y a los «defensores del inconsciente» de llevar a Dora a la locura. Desde su castillo real, acompañado de su nueva compañera, Gilot, proliferan las malas lenguas hacia la fotógrafa. Es decir, el legado que llega hasta nuestros días nace de la misma persona que lo ocasionó:

Vamos a dejar de hablar de esto. La vida es así. Tiende a eliminar automáticamente a los que no saben adaptarse. Y no tiene el menor sentido hablar ni un minuto más de lo que ha sucedido hoy. La vida debe seguir su camino. Y la vida somos nosotros [...]. El presente tiene prioridad sobre el pasado. Eso es una victoria para ti (Gilot y Lake 2017, 139).

Completamente despersonalizada, abatida y atormentada. El resto de títulos emanan de estas primeras consideraciones. Esta herencia ha perdurado en la historia durante décadas y, sólo de manera tardía, el interés por las personalidades femeninas opacadas favorece un cambio en la percepción del personaje. En su caso, la metamorfosis pasa primero por un análisis comparativo con la obra del pintor, en tanto a influencias, dobles autorías y, al fin y al cabo, dependencias. De ex-amante pasa a reconocerse su faceta como fotógrafa, y aunque su carrera sobresale previamente a su relación con Picasso, queda velada durante la misma. El caso más evidente sucede con una de las coberturas fotográficas sobre la creación de una obra pictórica, como es *Guernica*, donde el nombre de la autora se reduce a «fotógrafa de» y, en el peor de los casos, se oculta en favor a renombrar la serie como «Proceso pictórico del *Guernica*, de Picasso».

Actualmente, se custodian 28 imágenes de este proceso en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cuyas descripciones vienen anteceditas por la frase: «Pablo Picasso comenzó a trabajar en los bocetos del *Guernica* el 1 de mayo de 1937.

⁶ Existen diversas teorías sobre el lugar en concreto, debido a la falta de informes que confirmen un ingreso hospitalario. Se debate entre el Saint-Anne y la Maison de Santé de Saint Mandé.



Dora Maar acudió a su taller en la Rue des Grands-Augustins...». Nuevamente, el predominio de firma masculina sobrepasa a la femenina.

A partir de aquí, lo único que cambia es la manera de parafrasear, en función de quien escribe el artículo, la participación de Dora. Sólo estudios especializados y, metodológicamente, acompañados por los estudios de género, revelan su insistencia en la implicación política de Picasso, inexistente hasta ese momento por no querer condicionarse bajo ninguna propuesta ideológica. Del mismo modo, es ella quien alquila un estudio de mayor tamaño para la realización del gran lienzo, en el número 7 de la Rue des Grands Augustins, anterior escenario de *La obra maestra desconocida*, de Balzac. Los paralelismos con Picasso resultan tan asombrosos que, quizás, el instinto de Dora los asociase: el gran genio de avanzada edad (Picasso) y su obsesión por realizar el mejor cuadro del mundo, su búsqueda de una nueva musa, el idilio con la mujer de quien le pide consejo (aplicable a Nusch Éluard, amiga de Dora por aquel entonces), entre otras cuestiones. Incluso, Picasso realiza seis años antes aguafuertes de la *Suite Vollard*, cuya temática se vincula en ocasiones con la obra de Balzac.

En cuanto a su faceta como pintora, el reconocimiento es más tardío y, cuando aparece en escena, se relaciona con la obra picassiana casi por inercia. El hilo que los une todavía se mantiene, por mucho que su nombre salga hacia la luz. De hecho, ella pinta antes de conocer a Picasso y no al revés, algo, paradójicamente, advertido por el malagueño: «... en lo profundo de Dora Maar *fotógrafo* había una pintora que trataba de liberarse». La cuestión aquí sería, ¿de qué o de quién trata de liberarse?, ¿de la fotografía hacia la pintura o, más bien, del pintor? Lejos de lo que pueda parecer esta frase, Picasso era reacio a compartir *sus* lienzos. La vuelta de Dora a la pintura y su relación con Picasso coinciden en el tiempo.

Por otro lado, Picasso practica la fotografía en 1932, y posteriormente cuenta con las enseñanzas de la propia Dora. Existen testimonios contradictorios sobre su opinión fotográfica. Generalmente, la entiende como un arte relegado a la pintura, que solo frustra a quienes la practican, pues solo quieren ser pintores (Gilot y Lake 2017). De una forma u otra, él no es fotógrafo, no es su zona de confort, por lo que no puede ni dominar a Dora ni superarla. La solución, por tanto, se traduce en el artificio y sarcasmo típicos del malagueño. Él, aparentemente, la anima a introducirse cada vez más en *su* campo, y ahí está la clave. No es, pues, una sentencia de aliento, sino un reconocimiento de su incapacidad de superarle.

Esta situación provoca, en últimos términos, la opinión genérica de que Dora no alcanza en su pintura la mirada tan única y personal de sus fotografías. Nuevamente, es François Gilot quien defiende a la fotógrafa, asiste a sus exposiciones y nos deja opiniones al respecto. Todo ello subraya la capacidad consciente de Gilot, como primera mujer capaz de superar a Picasso, futura (aunque dolorosamente) seguida por Dora:

Pueden haber reflejado, en cierta medida, su comunidad de espíritu con Picasso, *pero* producían una sensación enteramente diferente. [...] Ella tenía una manera muy personal de trabajar el claroscuro (2017, 133).



Al finalizar la década de 1930, todavía practica y alterna la fotografía con la pintura, a la que se dedica casi en exclusiva desde 1939 en adelante, recuperando la cámara al final de su vida. Por aquel entonces, es consciente del lastre picassiano para su carrera artística:

Quiero crear un halo de misterio en torno a mi obra. La gente debe sentir el deseo de verla. Todavía soy demasiado famosa por haber sido la amante de Picasso para poder ser aceptada como pintora (Combalía 2013, 264).

Retoma sus exposiciones individuales, previamente fotográficas, e incluye poco a poco varios lienzos. Tarda casi diez años en desligarse artísticamente de Picasso, en esencia, por la intermitente presencia del pintor en su vida. No obstante, la crítica general mantiene una influencia permanente, casi innata. En los años cincuenta ya no existe mención. El método fue la soledad y el exilio emocional. Ya desde la década anterior, Dora asume un cambio de vida. Conserva algunas amistades, pero el cerco decrece con el tiempo. El último acto de socorro es de tipo espiritual. Bien es cierto que Dora se siente atraída por lo místico y lo oculto desde un inicio. En este momento, orienta su mirada a la religión, como método de salvación ante una derrota no sólo amorosa, sino también social, al romper varios núcleos por incompatibilidad moral y política.

Durante su reclusión religiosa se destaca una frase que, finalmente, se convierte en una sentencia empleada en su contra: «Después de Picasso, solo hay Dios». La crítica general desprende la sensación de una persona abatida y totalmente absorbida por el universo picassiano hasta su último aliento. Más aún cuando abandona su «legítima» posición de musa, hasta el punto de impedir cualquier tipo de retrato, dificultando por completo la obtención de imágenes suyas con cierta edad.

Gracias a las nuevas perspectivas actuales, así como al enfoque de género, podemos observar la posible ambivalencia de esas palabras. Por un lado, se traduce como la búsqueda de un nuevo guía espiritual que se equipare al pintor malagueño, aquél que finaliza sus días con el mantra «Soy Dios, soy Dios». Ciertamente, la sentencia es literal, ya que tras su relación con Picasso se refugia en la religión. Sin embargo, no debemos olvidar que este cambio es una decisión voluntaria, para su propia mejora, lo que reafirma su carácter y fuerza de voluntad. Es el acto de sobrevivir a Picasso: «Todos esperaban que me suicidara cuando me dejó, incluso Picasso lo esperaba, y la razón principal por la que no lo hice fue para privarlo de esa satisfacción» (Combalía 2013, 233).

Durante 40 años, Dora experimenta una plenitud religiosa. Muchas personas intentan acercarse a ella, pero escasa vez obtienen respuesta positiva. Vende sus fotografías y también algunas obras de Picasso que tiene en propiedad. Almacena todos los recuerdos en la Rue de Savoie parisina, su residencia desde 1942.

Hasta 1980, sus fotografías apenas se producen interés. Las escasas ofertas expositivas no le satisfacen y reniega de las mismas, lo que tampoco ayuda al redescubrimiento de su talento. Esta actitud genera la opinión popular de secuelas depresivas. Picasso pinta hasta el 8 de abril de 1973 y, sin embargo, su sombra todavía se proyecta sobre el título de su anterior pareja, diez años después. Debemos esperar a



1993 para que Dora conceda algunas entrevistas. Sin ellas, es imposible comenzar la labor de contraste de información.

Dora Maar fallece el 16 de julio de 1997, sin nadie que cumpla los deseos de su testamento al no ser encontrado hasta mucho tiempo después. Sus pertenencias quedan a merced de oportunistas, fundamentalmente, dos bufetes de abogados, algunos genealogistas y también especialistas, como Michelle Chomette⁷ (que realiza un inventario fotográfico) y Victoria Combalía (que inicia la labor biográfica).

Sin embargo, esta invasión del espacio personal tiene un claro fin. La búsqueda no radica en la obra de una gran artista, sino en sus relaciones personales: todo tenía que ver con Picasso. El exclusivo interés también provoca una visión distorsionada de la realidad. El público, desde su actitud morbosa, ansía conocer los detalles de las múltiples cartas de la pareja. En ellas, se aprecia claramente el sometimiento del pintor a la fotógrafa y, sin embargo, sobrevive la perpetua idea de un amor romántico. Así, aunque Dora Maar es cada vez más reconocida como tal, *La mujer que llora* alcanza el precio más elevado de las subastas realizadas a finales de los años noventa. La consecuencia última es que, aún hoy en día, algunas de sus pinturas más valoradas son las que mantienen la huella que el pintor malagueño dejó en su vida.

5. CONCLUSIONES

La ocultación de Dora Maar es muy profunda y puede plantearse desde muchos puntos de vista, todos ellos insertos en parámetros estereotipados y condicionados a su posición como mujer, perviviendo así las designaciones de ex-amante sufriente y de artista *dependiente* del eterno genio masculino. Mientras tanto, los méritos personales se omiten y toda biografía de la artista ofrece una visión reduccionista. Esta situación trasciende aún más al considerar que el causante de dicho olvido sea el mismo que elige su futuro recuerdo, así como ejerce sobre ella maltratos de todo tipo.

Con todo ello, la reivindicación de Dora Maar como una *sobreviviente* a Picasso debe, incluso, superarse; pues toda idea que coloque su avance personal dentro de la órbita picassiana continúa perpetuando el rol de las *mujeres-musas*. Así, la efigie de esta fotógrafa franco-croata aumentaría considerablemente, como una persona consciente y proactiva del marco ideológico y político coetáneo, fotógrafa de gran espectro y, finalmente, pintora.

RECIBIDO: 13-5-2022; ACEPTADO: 11-7-2022

⁷ De hecho, sus imágenes llegan a nosotros casi por un acto de la fortuna. Una vez en su piso, Chomette investiga más allá de lo superficial, tal y como hace un fotógrafo. De esta manera, encontró un gran número de fotografías apiladas bajo la cama. Gracias a esta curiosidad, a día de hoy contamos con gran parte de la producción artística de Dora Maar, entre 1932 y 1936.

BIBLIOGRAFÍA

- BENKEMOUN, B. (2022). *En busca de Dora Maar*. España: Editorial Taurus.
- COMBALÍA, V. (2013). *Dora Maar más allá de Picasso*. Barcelona: Ediciones Circe.
- DUJOVNE ORTIZ, A. (2013). *Dora Maar. Prisionera de la mirada*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- GILOT, F., y LAKE, C. (2017). *Vida con Picasso*. Barcelona: Editorial Elba, S.L.
- LÓPEZ RIVERA, F. J. (2017). «Dora Maar y Margaret Michaelis, dos fotógrafas frente al arte y la arquitectura», en *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*, España, n.º 31, v. 22, pp. 262-269.
- ROMERO GODOY, C. (2017). «Picasso adora la Maar: una biografía escenificada», en *ASRI-Arte y Sociedad*, Revista de investigación, n.º 13, pp. 1 -9.
- TERUEL, A. L. (2005). «Fundamentos de la pintura de Dora Maar», en *Laboratorio de Arte*, Sevilla: Revista del Departamento de Historia del Arte, n.º 18, pp. 527-540.
- TORRENT, R. (1996). «Mujeres e imágenes de mujeres en la vanguardia histórica», en *Asparkia VI: Dona dones: art i cultura*, Barcelona: Universitat Jaume I, 6, pp. 147-162. URL: <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1016>.



LA CARTA DE DOTE [Y ARRAS] DE DOÑA INÉS DE ZÚÑIGA, CONDESA DE OLIVARES (1608)

José Manuel Ortega Jiménez

Universidad de Almería

joseoj@ual.es

RESUMEN

En septiembre de 1607 Inés de Zúñiga contrajo matrimonio con Gaspar de Guzmán, futuro valido de Felipe IV. Algunos meses después, en 1608, se expidió la carta de dote en la que se inventariaron los objetos que Dña. Inés aportó al matrimonio, como joyas, vestidos u objetos de plata labrada. Sin embargo, el conde de Olivares consiguió unir en esta misma escritura el contrato de arras. Con este artículo pretendemos realizar un estudio de los bienes muebles que los esposos incluyeron al matrimonio, lo que nos permitirá aproximarnos al origen del patrimonio de los III condes de Olivares. Del mismo modo, reivindicamos la figura de Inés de Zúñiga, siempre a la sombra de su marido.

PALABRAS CLAVE: Inés de Zúñiga, Gaspar de Guzmán, condes de Olivares, dote.

THE DOWRY OF MRS. INÉS DE ZÚÑIGA,
COUNTESS OF OLIVARES (1608)

ABSTRACT

This article is a study of Inés de Zúñiga's dowry contract on the occasion of her marriage to Gaspar de Guzmán, count of Olivares, in 1607. Thanks to this inventory, taken in 1608, goods that Inés included in her marriage will be analyzed. Among them jewelry, silver objects and clothing. This document will allow the readers to know some artist objects of the young couple.

KEYWORDS: Inés de Zúñiga, Gaspar de Guzmán, counts of Olivares, dowry.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2022.04.02>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 4; diciembre 2022, pp. 31-42; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

Inés de Zúñiga nació en la villa zamorana de Villalpando en 1584¹. Martínez Calderón, cronista del Conde Duque y fuente indispensable para conocer la figura del valido, señala que era hija de Gaspar de Acevedo y Zúñiga, V conde de Monterrey, y de Inés de Velasco (Martínez Calderón 1638: 694v)². Carecemos de noticias acerca de su infancia y juventud. No obstante, y como era habitual en las mujeres nobles de la época, su formación se centraría en las enseñanzas religiosas, aprendizaje de la escritura y lectura, sobre todo de vidas de santos, y en el desempeño de algunas labores domésticas como la costura (Fraile Seco 2004).

Era conocida su religiosidad entre sus contemporáneos. De hecho, el propio Lope de Vega le dedica, en 1625, sus Triunfos Divinos con otras rimas sacras de la siguiente manera: «consagro al nombre de V[uestra] Ex[celencia]a devidos a sus virtudes, escritos a su devocion, y dignos de su entendimiento» (de Vega Carpio 1625). Sabemos que asistía regularmente a misa y rezaba diariamente el rosario, cuidando su alma con «la atención de su celo cristiano» (Martínez Calderón 1638: 624v).

La educación recibida, así como la privilegiada situación que gozaba su padre en el ámbito cortesano, pues era virrey de Nueva España desde 1595 (Rubio Mañé 1983), posibilitó el nombramiento de doña Inés como dama de la reina Margarita de Austria en abril de 1605³. Desde el punto de vista social, este oficio suponía un reconocimiento para las familias nobles cuyas hijas habían sido seleccionadas para servir a la reina. Tan solo dos años después, en 1607, abandonará este cargo para contraer matrimonio con Gaspar de Guzmán, III conde de Olivares.

El nuevo conde de Olivares había heredado el título en 1607, tras la muerte de su padre Enrique de Guzmán. A partir de ese momento, se convierte en la cabeza de un linaje que, poco a poco, había ido ganando protagonismo gracias a los servicios prestados a la corona. De esta manera, los anteriores condes allanaron el camino de Gaspar de Guzmán, quien logrará la grandeza de España para su familia y, lo más importante, será el ministro de Felipe IV durante la primera parte de su reinado. La férrea educación con la que había sido criada, siguiendo los estándares de las nobles de la época, tenía como objetivo convertirla en la mujer perfecta. Siempre inclinada a defender los intereses de su marido, doña Inés rara vez aceptaba regalos, a pesar de ser una práctica habitual del momento. Así, cuando la princesa de Cariñano le entregó dos fuentes con tela de Milán, la Condesa Duquesa las rechazó porque no tenía el permiso de su marido (VV. AA. 1862).

Del mismo modo, consintió sin resignación los continuos devaneos amorosos de Gaspar de Guzmán, admitiendo como heredero del linaje a un hijo bastardo que su marido había tenido con una mujer desconocida. Enrique Felípez, así

¹ <http://dbe.rah.es/biografias/135922/ines-de-zuniga-y-velasco>; consulta hecha el día 13/06/2022.

² Documento localizado en Biblioteca Nacional de España (BNE): mss. 2258.

³ Archivo General de Palacio (AGP), sección Reinados, fondo Felipe II, leg. I, s/f.

se llamaba este hijo, pasará a ser conocido como marqués de Mairena y contraerá matrimonio con Juana de Velasco (Herrera García 1988; Ortega Jiménez 2021).

Según Martínez Calderón, don Gaspar empleó «en este galanteo parte de su patrimonio hasta que el año mismo [1607] tuvo efecto su casamiento» (Martínez Calderón 1638: 672v). Similares palabras son las que dedica el conde de la Roca, quien asegura que el noble gastó «trescientos mil escudos» entre bienes libres y ganado⁴. Sin embargo, este dato parece algo exagerado y nos resulta más lógico pensar que fue su padre, Enrique de Guzmán, quien intercedió e impulsó este enlace.

Con este pacto se pretendía consolidar la posición de su hijo y heredero en la Corte. El matrimonio con Inés de Zúñiga, su prima hermana, reforzaría la unión entre ambas familias. Pero además, estos acuerdos pactados, algo común en la Edad Moderna, se utilizaban como herramienta para ascender en la escala social y aumentar el patrimonio familiar (López Millán 2014).

Es por ello que, de forma paralela a este matrimonio, se concertó el de Leonor de Guzmán, hermana de Olivares, y Manuel de Fonseca y Zúñiga, VI conde de Monterrey y hermano de doña Inés. De hecho, la prueba de la política de unión entre ambos linajes son las capitulaciones matrimoniales, pues se firmaron en una misma escritura el 19 de julio de 1607, como veremos más adelante (Herrera García 1990). Pocos meses después, el 13 de septiembre, se llevó a cabo el enlace entre Gaspar de Guzmán e Inés de Zúñiga en San Lorenzo de El Escorial en presencia de los reyes⁵.

Dado el interés que tenía el recién estrenado conde de Olivares por mostrar el poder de su linaje ante los cortesanos, y, a través del escrito de Martínez Calderón, sabemos que este acontecimiento se celebró con gran pompa y regocijo (Martínez Calderón 1638: 672v). En este punto cabe recalcar que, desde su nombramiento como conde de Olivares, Gaspar de Guzmán supo utilizar la propaganda como medio para aumentar su presencia ante otros miembros de la nobleza y reforzar el prestigio de su familia.

Carecemos de noticias sobre Inés de Zúñiga en los años posteriores al matrimonio. Sabemos que residió junto a su marido en Sevilla hasta 1615 (Marañón 1980). En la ciudad hispalense dio a luz a su hija y única heredera, María de Guzmán, que se casaría en 1624 con Ramiro Pérez de Guzmán, futuro marqués de Medina de las Torres (Marañón 1980; Herrera García 1990).

El nombramiento de Gaspar de Guzmán como gentilhomme del príncipe Felipe en 1615, obliga a la familia a trasladarse permanentemente a Madrid, alojándose, a partir de ese momento, en el alcázar de la villa del Manzanares.

Años después, y tras la llegada al poder de Olivares como ministro de Felipe IV en 1621, doña Inés adquirirá un papel destacado dentro del organigrama de la Casa de la Reina Isabel de Borbón.

Su experiencia como dama de Margarita de Austria la convertía en la candidata perfecta para obtener el cargo de Camarera Mayor, título que se hizo efectivo

⁴ BNE, mss. 7436, fol. 3v.

⁵ BNE, mss. 9129, fol. 346r.



tras la muerte de la duquesa de Gandía en 1627⁶. Posteriormente, será nombrada aya del príncipe heredero Baltasar Carlos (Marañón 1980).

A través de su esposa, Gaspar de Guzmán recibiría información privilegiada de la Casa de la Reina. Esto le permitió volver a tener un cierto control en esta institución después de que su hija María de Guzmán abandonase su condición de dama de Isabel de Borbón en 1625⁷.

Durante los años siguientes, Inés de Zúñiga sirvió fielmente a la monarca, a pesar de la fuerte oposición que se estaba gestando en la Corte contra la figura de su marido por parte de un amplio sector de la nobleza. El descrédito, cada vez mayor, hacia las políticas del valido, afectó a la relación de la Condesa Duquesa con otras nobles que la veían con recelo y la consideraban cómplice de su esposo.

La relación se tornaría inaguantable tras la expulsión de Gaspar de Guzmán de palacio en enero de 1643. No había motivos para seguir ocultando el rencor hacia Inés, quien sufrió numerosas vejaciones en público y, en ocasiones, a la vista de la reina⁸. Episodio indeseable debió de ser el que vivió con la duquesa de Mantua. Esta impidió que se sentase a su lado por considerarla indigna de ello. Del mismo modo, muchas de las nobles que se cruzaban con ella por los pasillos de palacio la agredían verbalmente (VV. AA. 1864: 10, 67 y 68).

Por este motivo, doña Inés pidió permiso a Isabel de Borbón para acompañar a su marido a Loeches, una pequeña población al este de la Comunidad de Madrid que los Condes Duques habían comprado en 1633 y en donde poseían un palacio y el patronato de un convento dominico⁹ (fig. 1). La decisión de Olivares de partir a la villa zamorana de Toro, lugar en el que fallecería en julio de 1645, obligó a la Condesa Duquesa a trasladarse junto a su esposo.

Durante los años posteriores a la muerte de Olivares, Inés de Zúñiga retornó a su palacio de Loeches hasta que se le dio licencia para residir en la Corte donde «se aposentó en la Calle de Alcalá en una casa mui moderada cerca del Prado fronterero de los Caños de Agua»¹⁰.

Pasó sus últimos meses de vida viviendo frente al palacio de El Buen Retiro, residencia real en la que se mostró ante los miembros de la Corte como la Camarera Mayor de la reina y esposa del todopoderoso ministro del Rey Planeta. Lejos quedaban aquellos años gloriosos donde la Condesa Duquesa acompañaba a la monarca en las fiestas que se celebraban en las calles de la Villa.

Falleció en septiembre de 1647 siendo enterrada en el panteón familiar de la iglesia del monasterio dominico de Loeches, ubicado debajo de la cabecera del templo (figs. 2 y 3). En 1909 el XVII duque de Alba mandó construir en el lado

⁶ BNE, mss. 2513, fol. 153v.

⁷ La hija de los Condes Duques de Olivares fue menina desde 1622 hasta 1624. A partir de ese año, y hasta 1625, ocupó el cargo de dama (Franganillo Álvarez 2015).

⁸ El rencor hacia su marido se volvió en contra de ella durante los meses que permaneció en palacio tras el exilio de este último (Marañón 1980: 269).

⁹ Para este asunto véase Peña y Montes de Oca (2010).

¹⁰ BNE, mss. 1764, fols. 339v-340r.



Fig. 1. Portada de la iglesia del convento dominico de Loeches, fundación de los Condes Duques de Olivares, Loeches (Madrid), siglo xvii.
Fotografía del autor.



Fig. 2. Entrada a la cripta donde fue enterrada Inés de Zúñiga, Iglesia del convento dominico de Loeches (Madrid), siglo xvii.
Fotografía del autor.



Fig. 3. Interior de la cripta donde fue enterrada Inés de Zúñiga, Iglesia del convento dominico de Loeches (Madrid), siglo xvii.
Fotografía del autor.

de la epístola un nuevo panteón, lugar donde en la actualidad descansa junto a su marido (fig. 4).



Fig. 4. Actual enterramiento de Inés de Zúñiga y Gaspar de Guzmán en el panteón de los duques de Alba Iglesia del convento dominico de Loeches (Madrid), siglo xx. Fotografía del autor.

2. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

Pese a encontrarnos con un personaje destacado dentro de la Corte de Felipe IV y, particularmente, de la Casa de la Reina, son escasos los trabajos que se han realizado sobre Inés de Zúñiga y, en su mayoría, relacionados con el Conde Duque de Olivares.

Precisamente fue Gregorio Marañón en 1936 quien, en su estudio sobre el valido, nos proporciona un primer acercamiento a la biografía de Dña. Inés. En él publica algunos datos desconocidos hasta ese momento que sacaron del ostracismo la figura de la noble (Marañón 1980).

Varias décadas después, en 1990, el historiador Herrera García llevó a cabo un estudio sobre la formación del estado de Olivares desde su fundación en 1535 hasta la muerte de Gaspar de Guzmán en 1645. Si bien se centra en aspectos económicos, nos proporciona algunos datos interesantes sobre los bienes del matrimonio. De la misma manera, dio a conocer documentación inédita como la carta de dote de Inés de Zúñiga, objeto de estudio de este trabajo (Herrera García 1990).

Por último, debemos destacar la tesis doctoral de Franganillo Álvarez, defendida en 2015. En ella, se realiza un exhaustivo y documentado estudio sobre las redes de poder en torno de la Casa de la Reina. Nos permite conocer el complicado organigrama en el que participa Inés de Zúñiga como Camarera Mayor de Isabel de Borbón y aya del príncipe heredero Baltasar Carlos (Franganillo Álvarez 2015).

Como ya hemos apuntado, el matrimonio entre Gaspar de Guzmán e Inés de Zúñiga se acordó en paralelo al de Inés de Guzmán y Manuel de Fonseca y Zúñiga con el claro objetivo de afianzar la unión entre ambos linajes. De hecho, las capitulaciones matrimoniales, llevadas a cabo el 19 de julio de 1607, se firmaron en la misma escritura y pueden considerarse un trueque entre familias. Cada uno de los condes debía entregar a su hermana como dote 50 000 ducados. En el caso de Olivares, 36 000 de esos ducados se destinarían a juros y los 14 000 restantes a joyas, vestidos, plata y menaje. Por su parte, el marido destinaría 1500 ducados anuales para la cámara de su esposa y 8000 de arras en joyas y vestidos. La semejanza entre las dotes provocó que fuese el futuro esposo el encargado de entregársela a su prometida (Herrera García 1990).

Poniendo en valor su interés personal y dando muestras de una gran capacidad para controlar los asuntos financieros de su casa, Gaspar de Guzmán anuló la cláusula que le obligaba a pagar los 8000 ducados de arras. Del mismo modo, consiguió que, de los 50 000 ducados de dote que debía entregar a su esposa, 40 000 fueran en juros y 10 000 en joyas, plata y vestidos (Herrera García 1990). Podemos considerar, por tanto, que el conde de Olivares unió en una misma escritura la dote y las arras. De hecho, el documento se titula «carta de dote y arras que otorga el conde de olivares [en] virtud de la facultad rreal a favor de mi s[eñor]a la condesa su muger».

Con este trabajo pretendemos llevar a cabo un estudio de los objetos muebles que se tasán en este documento y se incorporan al matrimonio. Debido a que no ha sido analizado con anterioridad, creemos necesario exponer los datos más relevantes del mismo y conocer, con ello, parte del patrimonio inicial de los jóvenes esposos.

3. LA CARTA DE DOTE Y ARRAS, OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO

La carta de dote y arras se firmó en la villa de Madrid el 5 de abril de 1608 ante el escribano público Juan de Santillana¹¹. Los encargados de llevar a cabo la tasación fueron personas nombradas por cada una de las partes.

Se registran distintos lotes de piezas entre los que tenemos joyas, vestidos, ropas blancas y plata labrada. De estos conjuntos y, como suele ser habitual, el de mayor valor fue el de las joyas, tasado por el platero Narváez y cuyo monto ascendió a unos 5818 ducados.

Si bien no nos encontramos ante un lote numeroso, algunas de las alhajas parecen de cierto valor como un cintillo de diamantes «que tiene set[ent]a y una piezas» valorado en 1450 ducados, un collar de «rubis y diamantes y de perlas» en 1050 o un apuntador de diamantes con «otra pieza en medio en forma de e[s]trella» en 760.

¹¹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), prot. 1699, fols. 304r-317v. Este documento fue publicado por primera vez por Herrera García (1990).



Se contabilizan seis brazaletes de diversos materiales y pedrerías como oro, plata, ámbar, esmeraldas, diamantes o rubíes. Este último, el más valioso, se apreció en 225 ducados, seguido del de diamantes en 200 y del de esmeraldas en unos 130.

En algo más de 65 ducados se tasaron cuatro sortijas, enseres muy comunes en las dotes femeninas de la época, y entre las que sobresalen la que tenía engastada un diamante y la descrita con esmeraldas. Tres fueron las cadenas que se incorporaron al matrimonio, una «de diamantes y perlas vieja» valorada en 690 ducados, otra esmaltada de blanco y negro en 124, y, la última, de oro con esmalte negro en 24. La descripción de la primera cadena nos permite aventurar que se trataría de una alhaja heredada.

Se menciona, asimismo, una lazada de diamantes, un rosario «enga[s]tado en oro con unas memorias y una cruz», y un brinco en forma de trompeta, cuya función sería la de adornar las tocas (Arbeteta Mira 2005). Alhajas, estas tres, tasadas en 311 ducados aproximadamente.

Joya curiosa es la descrita como «manos esmaltadas», pudiendo hacer referencia a objetos utilizados contra el mal de ojo, comunes en esta época (Horcajo Palomero 1999). Debemos tener en cuenta que la sociedad del siglo XVII es muy supersticiosa. Subraya este comportamiento la utilización de las reliquias de los santos a modo de talismán o, incluso, como remedios alternativos contra las enfermedades (González Lopo 1993).

Para ilustrar lo anterior, y como dato curioso y con muchos tintes antiolivaristas, destacamos el episodio que vincula al Conde Duque con el famoso convento madrileño de san Placido, ubicado en la calle San Roque. La búsqueda desesperada de descendencia provocaría que la relación del ministro con la priora Teresa Valle de la Cerda, conocida a través de numerosas cartas, se basara en la búsqueda de unas respuestas que más bien parecían profecías o vaticinios (Pujol Buil 1993). Más allá de las habladerías que pudiesen hacerse en los mentideros de la Villa, lo cierto es que, tras la muerte de su hija María de Guzmán en 1626, el valido comenzó a plantearse el futuro de su linaje.

Completan este lote los más de cuarenta y tres botones de diamantes, cuyo precio se estimó en 344 ducados, y las ciento noventa y una perlas, destacado conjunto valorado en unos 330. Estas piezas servirían para aderezar el vestuario de la condesa. En el caso de las perlas, también podrían incrustarse en otras joyas.

A continuación se procedió al registro de los vestidos y telas, lote valorado en algo más de 3400 ducados. En este caso los encargados de tasar dichos enseres fueron los sastres Vizcarreto y Alonso González (vestidos), Beatriz de Fletes y Grutería de Zevallos (menaje de casa y ropa blanca) y León Carnero (camas).

Se registra una decena de sayas de distintos tipos de seda como raso, gurbión, tabí o tafetán, siendo este último uno de los tejidos más caros que nos podemos encontrar en este tipo de tasaciones (Tenorio Gómez 1992). Todas ellas estaban aderezadas con caracolillos, pasamanos, telas de plata y alamares. La más costosa fue la de «gurvion de plata a medio guarnizada con tres pasamanos de plata y tafetan de raso y forrada en belillo y tafetan», tasada en 218 ducados.

Contabilizamos siete ropas de tejidos como camelote, raso o tabí. Su precio oscilaba entre los 103 ducados hasta los 192 en que se apreció una «ropa de levan-



tar de chamelote de agua azul de plata guarnezida con tres guarñiciones de molinillos de plata y puntillas por guardaso y pestañas de raso».

Muchas de estas ropas se tasaron junto a jubones y basquiñas, vestimentas, ambas, habituales en este tipo de registros¹². Entre las basquiñas podemos citar la que se encontraba decorada con «doce guarñiciones de raso y caracolillos de plata» o la descrita como «de tela rica de oro y plata guarnezida con tres pasamanos de oro y plata de rrico ancho y quatro caracolillas con todo con pestañas de raso negro aforrada en tafetan blanco y cuvierta de damasco».

Localizamos otras prendas importantes dentro de la indumentaria femenina de la Edad Moderna como dos manteos, cuyo coste fue de 78 ducados, dos verdugados de tafetán, –uno con ribetes de terciopelo carmesí y el otro azul– en 63, y doce cofias labradas de tela de Cambray, en unos 4. De este último tejido son los doce abanicos que se registran, siendo el de «cambray con desylados y Randas de flandes» el más valorado, unos 30 ducados.

Del mismo modo, se incluyen otras vestimentas de uso masculino como tres pares de medias de seda de colores con sus ligas¹³, dos almillas, tasadas junto a dos jubones, y dos ferreruelos, uno de gorguera y otro de paño¹⁴. Este último se describe como «de londres plateado guarnezido con cinco molinillos de plata y negro y pestañas de rraso negro y forradera de ver[d]e mar con doze florines y cinco deznas de alamares» y fue tasado en 100 ducados.

Se completa este lote con una docena de gorgueras «de crespo de cambray labradas y desyladas», dos mantos «uno de sevilla y otro de granada», una colcha de la India y numerosos paños, lienzos, peñadores, puños, toallas y camisas.

Por último, con un valor muy inferior, unos 630 ducados, encontramos el lote de plata labrada, cuyo peso fue de 40 marcos, unos nueve kilos. Se trataba de una cifra pequeña si tenemos en cuenta los más de 80 kilos de plata que incorporaron a su matrimonio los II condes de Olivares en 1576 (Ortega Jiménez 2014, 2015). Al contrario que en los otros conjuntos, en la escritura no se indica el nombre del tasador, aunque es posible que fuese Narváez, mismo platero que había llevado a cabo la valoración de las joyas.

En todo caso, el número de piezas es reducido y la mayoría de uso doméstico. Destacan tres salvas, una de ellas «con ovalos», dos flamenquillas, dos azafates, un atril, un tintero, un escalfador, un jarrito de mesa y seis platos trincheros que formarían parte del servicio de mesa.

¹² Como ejemplo ponemos la carta de dote de Dña. María Pimentel que se llevó a cabo con motivo de su casamiento en 1576 con D. Enrique de Guzmán, II conde de Olivares. En el documento se registraron 12 basquiñas, muchas de ellas aderezadas con bordados, plata y oro, así como una veintena de jubones (Ortega Jiménez 2014).

¹³ Se trataba de calzas que cubrían la pierna entera. En el siglo XVI pasaron a denominarse medias (de Sousa Congosto 2007).

¹⁴ Los ferreruelos, también denominados herreruelos, eran capas cortas, normalmente de colores oscuros (Cruz de Amenábar 2000).



Asimismo, se incluyen dos bacías, un perfumador para el aseo, y dos candelillos cuadrados para el servicio de iluminación. Por último, se cita una caja de hostias que, creemos, pudo estar destinada al oratorio privado de los condes.

4. CONCLUSIONES

Con el estudio de este inventario hemos pretendido analizar los bienes muebles que doña Inés de Zúñiga y don Gaspar de Guzmán aportaron a su matrimonio. La integración de las arras en la misma escritura que la dote fue una sagaz maniobra en la que Olivares priorizó el aspecto económico y el cuidado de su hacienda personal. De este modo, destina 40 000 ducados en juros, los cuales le proporcionarían sendos beneficios, frente a los 10 000 restantes en bienes muebles.

De la misma manera consiguió anular la cláusula que le obligaba a entregar 8000 ducados en arras y que se debían sumar a los 50 000 de la dote. Prevalció, con ello, su interés particular a la hora de distribuir el dinero, más si tenemos en cuenta que todos estos bienes pasaban a ser administrados directamente por el marido (Zarandieta Arenas 2000).

La suma total de las piezas incorporadas al matrimonio es bastante inferior si la comparamos con las cartas de dote y arras de los anteriores condes de Olivares. Ambas tasaciones sumaron más de 50 000 ducados. Mientras que María Pimentel, II condesa, entregó unos 11 000 ducados en joyas, vestidos, plata y otros enseres, Enrique de Guzmán, el padre de Gaspar, completó esta dote con 39 000 ducados más.

En el caso que nos ocupa, de los 10 000 ducados, más de la mitad, unos 5800, se destinan a joyas, algo común en las dotes de la alta sociedad a lo largo del siglo XVII (Ortego Agustín 1999). A este conjunto se añade el de los vestidos y telas, apreciado en 3400 ducados y cuyas prendas son, en su mayoría, de uso femenino. Por su parte, la plata labrada que encontramos en el ajuar es escasa. Por ello pensamos que este conjunto pudo completarse con la piezas que Gaspar de Guzmán heredó de su padre en 1607 y cuyo peso fue de 720 marcos, unos 165 kilos (Ortega Jiménez 2019).

En definitiva, nos encontramos ante un documento muy interesante, el cual nos permite acercarnos al origen del patrimonio suntuario de los III condes de Olivares. Patrimonio que se vería incrementado a lo largo del tiempo con bienes heredados, adquisiciones personales y regalos.

RECIBIDO: 16-6-2022; ACEPTADO: 11-7-2022



BIBLIOGRAFÍA

- ARBETETA MIRA, L. (2005). «Los brincos o pinjantes, una moda española en la Europa del siglo XVI», en Rivas Carmona, J. (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia. pp. 49-66.
- CRUZ DE AMENÁBAR, I. (2000). «El traje barroco en el virreinato del Perú (1650-1800)», en Zafra Molina, R. y Azanza López, J. (coords.) *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del siglo de oro*. Madrid: Akal. pp. 111-126.
- DE VEGA CARPIO, L. (1625). *Triunfos divinos con otras rimas sacras*. Madrid.
- DE SOUSA CONGOSTO, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Istmo.
- FRAILE SECO, D. (2004). *Mujer y cultura: la educación de las mujeres en la Edad Moderna*. «Foro de Educación», Salamanca: FahrenHouse. n.º 4, pp. 74-88.
- FRANGANILLO ÁLVAREZ, A. (2015). *La reina Isabel de Borbón: las redes de poder en torno a su casa (1621-1644)* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- GONZÁLEZ LOPO, D. (1993). «El papel de las reliquias en las prácticas religiosas de los siglos XVII y XVIII», en *Actas de la II Reunión Científica de la Asociación Española de Historia Moderna*. Murcia: Universidad de Murcia. pp. 247-260.
- HERRERA GARCÍA, A. (1988). «El marquesado y mayorazgo de Mairena», en *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 51-66.
- HERRERA GARCÍA, A. (1990). *El estado de Olivares. Origen, formación y desarrollo con los tres primeros condes (1535-1645)*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- HORCAJO PALOMERO, N. (1999). *Amuletos y talismanes en el retrato del príncipe Felipe Próspero de Velázquez*. «Archivo Español de Arte», Madrid: CSIC, n.º 288, pp. 521-530.
- LÓPEZ MILLÁN, M. (2014). *Linaje y matrimonio en la España Moderna. Las capitulaciones matrimoniales entre Gaspar Téllez-Girón y Feliche Gómez de Sandoval*. «Revista Historia Autónoma», Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, n.º 4, pp. 83-96.
- MARAÑÓN, G. (1980). *El Conde-Duque de Olivares: la pasión de mandar*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ORTEGA JIMÉNEZ, J.M. (2014). «La carta de dote de Dña. María Pimentel, II condesa de Olivares (1576)», en Rivas Carmona, J. (coord.) *Estudios de Platería. San Eloy 2014*. Murcia: Universidad de Murcia. pp. 373-380.
- ORTEGA JIMÉNEZ, J.M. (2015). «Introducción a los bienes suntuarios de Enrique de Guzmán, II conde de Olivares», en Labrador Arroyo, F. (ed.) *Actas del II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna: Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. pp. 819-831.
- ORTEGA JIMÉNEZ, J.M. (2019). *Linaje, patrimonio y patronazgo artístico de D. Gaspar de Guzmán, Conde Duque de Olivares* [Tesis doctoral]. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- ORTEGA JIMÉNEZ, J.M. (2021). «La carta de dote de doña Juana de Velasco: un acercamiento al patrimonio suntuario de los marqueses de Mairena», en Rivas Carmona, J. y García Zapata, I.J. (coords.) *Estudios de Platería. San Eloy 2021*. Murcia: Universidad de Murcia. pp. 289-298.
- ORTEGO AGUSTÍN, M.Á. (1999). *Familia y matrimonio en la España del siglo XVIII: ordenamiento jurídico y situación real de las mujeres a través de la documentación notarial* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.



- PEÑA Y MONTES DE OCA, J. (2010). *Arquitectura parroquial y conventual del alfoz complutense en la época de los Austrias*. Alcalá de Henares: Ayuntamiento de Alcalá de Henares.
- PUJOL BUIL, C. (1993). *Inquisición y política en el reinado de Felipe IV. Los procesos de Jerónimo de Villanueva y las monjas de San Plácido (1628-1669)*. Madrid: CSIC.
- RUBIO MAÑÉ, J.I. (1983). *El Virreinato: orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes* (tomo 1). México: Fondo de Cultura Económica.
- TENORIO GÓMEZ, P. (1992). *Realidad social y situación femenina en el Madrid del siglo XVII* [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- VV. AA. (1862). «Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía entre los años de 1634 y 1648», en *Memorial Histórico Español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que publica la Real Academia de la Historia* (tomo 14). Madrid: Real Academia de la Historia. pp. 2-3.
- VV. AA. (1864). «Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la monarquía entre los años de 1634 y 1648», en *Memorial Histórico Español: colección de documentos, opúsculos y antigüedades, que publica la Real Academia de la Historia* (tomo 17). Madrid: Real Academia de la Historia.
- ZARANDIETA ARENAS, F. (2000). *Riqueza y consumo en la Baja Extremadura en el siglo XVII. Análisis a través de las cartas de dote*, en «Historia agraria: Revista de agricultura e historia rural», Murcia: Universidad de Murcia, n.º 21 pp. 63-98.

RECURSO INFORMÁTICO

<http://dbe.rah.es/biografias/135922/ines-de-zuniga-y-velasco>; consulta hecha el día 13/06/2022.



ACCIO ANIMALIS!
RASTREANDO EL ORIGEN DE LAS CRIATURAS
FANTÁSTICAS EN LA OBRA DE JK ROWLING A PARTIR
DE LOS MITOS Y FOLKLORE DEL NORTE DE EUROPA

Irene C. Marcos Arteaga
Universidad de La Laguna
imarcosarteaga@gmail.com

RESUMEN

La presencia de seres fantásticos en la obra de J.K. Rowling es constante, pues en ellos ha basado parte de su éxito. Sus fuentes creativas no son siempre evidentes ya que juega a ocultarlos tras capas de referentes de índole diversa. Historiográficamente ha habido acercamientos analizando el uso por la autora de las fuentes grecolatinas, pero no tan frecuentemente los de las nórdicas. Por ello, nuestro interés es acercarnos al uso de estas últimas en la creación iconográfica de las bestias que pueblan su universo imaginario.

PALABRAS CLAVE: animales fantásticos, mitología, Harry Potter, J.K. Rowling, sagas nórdicas.

ACCIO ANIMALIS!
TRACKING AND TRACING THE ORIGINS OF THE FANTASTIC BEASTS IN JK ROWLING'S
WORKS BASED ON THE MYTHS AND FOLKLORE FROM NORTHERN EUROPE

ABSTRACT

The presence of fantastic beasts in J.K. Rowling's work is constant since she has based part of her success on them. Her creative resources are not always obvious. She usually plays to hide them behind references of a diverse nature. From the point of view of Historiography, there have been approaches analyzing the author's use of Graeco-Latin sources, but not so frequently of the Norse ones. Therefore, our interest is to go towards the use of the latter in the creation of the iconography of the beasts that settle her universe.

KEYWORDS: fantastic animals, mythology, Harry Potter, J.K. Rowling, norse sagas.



Los niños [...] saben que yo no inventé los unicornios, pero he tenido que explicar frecuentemente que en realidad no inventé los hipogrifos.

(JK Rowling, 2005)

1. INTRODUCCIÓN

Como bien sabemos, la obra de J.K. Rowling está compuesta de múltiples capas, no sólo de referentes literarios, sino también mitológicos. Esta característica, que identifica el trabajo de la escritora británica, no debe sorprendernos teniendo en cuenta que se licenció en Filología Francesa y Clásica en la Universidad de Exeter, donde parece que se produjo el primer acercamiento al estudio de las referencias grecorromanas que aparecen en su obra. Este hecho hace que sea un campo que domine especialmente y por el que transite de manera continuada, reinventándolo o transformándolo, al mezclarlo con otras fuentes mitológicas, como la celta, la escandinava o la eslava.

Cuando abordamos el estudio iconográfico de todos los seres mitológicos que poblaron Occidente antes de la Cristianización, nos damos cuenta de que los zoo y teriomorfos jugaron un papel importante en su visión del mundo. De manera general solían aparecer acompañando o representando a deidades, como, por ejemplo, a Atenea la lechuza, a Afrodita la paloma, o a Zeus el águila, aunque no fuera algo único de la mitología grecorromana. En el caso de la nórdica, más que ser atributos de los dioses, aparecen acompañándolos. Es así que Hela, diosa del Infierno, aparece representada con Garm; u Odín cabalga a Sleipnir y Fenrir, un lobo, hijo de Loki. Por lo tanto, de una u otra manera los animales han aparecido constantemente en el cosmos mitológico de cualquier sociedad durante la Antigüedad y el Medievo precristiano europeo.

Todas estas representaciones acabaron recogidas en los bestiarios, una colección de historias sobre animales, reales o no, a los que se les conocía popularmente como bestias. Eran obras que recogían y describían seres procedentes de todas partes del mundo, convertidas en grandes obras de arte gracias a sus ilustraciones. Fueron muy populares durante la Edad Media, pero lo cierto es que se gestaron con anterioridad. El *Physiologus* y *Naturalis Historia* de Plinio (en Serbat, Fontán y Moure, 2018), son los padres de estos bestiarios medievales. Del primero, cuyo texto original se cree de procedencia griega, probablemente fue escrito en Alejandría entre los siglos II y IV d.C. Como apunta García Arranz, «para algunos investigadores la obra inicial constituiría un tratado zoológico realizado por un escritor pagano desconocido [...]» (1997, p. 28). El segundo le dedica cuatro libros a la zoología, clasificando a los animales de la siguiente manera: terrestres, acuáticos, aéreos e insectos.

De época medieval, uno de los más famosos fue el *Bestiario de Aberdeen*, escrito e ilustrado en Inglaterra durante el siglo XII. Contiene dibujos y descripciones de animales que hoy en día siguen habitando el planeta, tales como elefantes, osos, lobos, etc.; pero también unicornios, dragones, basiliscos e hidras.

Con los avances de la ciencia en la edad contemporánea, todos estos seres quedaron como inspiración para los escritores fantásticos, especialmente para Tol-



kien, quién creó un mundo mágico con sus propias leyes, dioses, geografía, animales e incluso lenguaje; inspirándose en los relatos helenos, nórdicos y celtas. En palabras de M. González, «su imaginación abriría las puertas a muchos artistas y escritores, pero también a una generación de creadores que comenzaron a moldear juegos inspirados en sus leyendas y mitologías» (2018, p. 8). Teniendo todo ello en cuenta, no es de extrañar que el cosmos de Harry Potter no esté únicamente configurado entorno a los magos, brujas y *muggles* o no magos, sino que los animales juegan siempre un papel importante; todavía aún más si tenemos en cuenta la nueva saga de la franquicia, basada en el magizoólogo Newt Scamander y sus criaturas fantásticas. Tal es así, que el currículo de Hogwarts, la escuela de magia, le dedica un año entero al estudio de estos, por lo que no es de extrañar que a lo largo de toda la historia vayan apareciendo.

Obviamente, el número de estos seres ha ido creciendo casi de la misma manera y a la misma velocidad que lo ha hecho el cosmos potteriano, gracias, al menos parcialmente, a que mientras Rowling terminaba de escribir las últimas novelas de la saga, también firmó *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos*, manual básico para poder asistir, conocer y estudiar a las criaturas mágicas en Hogwarts.

Tal es la cantidad de bestias que han salido de su pluma que hemos tenido que empezar a clasificarlas teniendo en cuenta su lugar de procedencia. Una vez emplazados en su correspondiente continente y tomando como lectura básica el citado libro, hemos decidido abordar en este trabajo aquellos que hunden sus raíces en la mitología nórdica y el folclore británico e irlandés. Por supuesto, algunos muestran claras interacciones entre diversas mitologías, por ejemplo, la grecorromana con la nórdica o la nativa americana. Este cruce de referencias culturales lo que hace es enriquecer la construcción del personaje, pero también dota al equipo creativo de más información a la hora de configurarlos para la gran pantalla.

Por tanto, queremos indicar que los animales seleccionados representan una muestra significativa y no el total de los mismos, ya que hemos decidido no abarcar a las bestias con referencias creativas puramente grecorromanas, pues son precisamente estas las que gozan de mayores estudios. Véase, por ejemplo, el trabajo realizado por Anna Mik (2017) titulado, «Magizoology: The magical creatures' studies J.K. Rowling's postulates on animals in «Fantastic Beasts and where to find them» on examples from Graeco-Roman Mythology»; o el de Cassandra Grosh (2016), «Freaks and Magic: The Freakification of Magical Creatures in Harry Potter». Ambos ahondan en las figuras de los centauros, las sirenas o los fénix, partiendo de la tradición helena.

Por otra parte, como indica Mik, «what Rowling did is a quite opposite to what practices by many children's literature writers in the past» (2017, p. 32). Es así que cuando nos sumergimos en el mundo de Narnia, el señor Tumnus, el señor Castor o Asland, el majestuoso león, tienen habilidades humanas. Sin embargo, Rowling ofrece una versión diferente puesto que tanto los animales como las criaturas mágicas conviven en el mismo plano que magos y humanos, aunque se mantengan ocultos a los ojos de estos en la mayoría de las ocasiones. Pero no solo eso, además tienen identidad propia, voz y, por tanto, su vida en comunidad es radicalmente diferente a la de sus iguales en las obras de Lewis.





Fig. 1. Fluffy, 2001, Fotograma de Harry Potter y la piedra filosofal.
Fuente: película Harry Potter y la piedra filosofal.

Estas son algunas de las múltiples características de la representación animal en las obras de la escritora británica que, sin duda, la hacen única en la literatura de fantasía contemporánea. Por otra parte, como decíamos con anterioridad, la selección de los escogidos para este trabajo deriva de su filiación a relatos mitológicos ajenos al acervo grecorromano, dejando de lado aquellos que apenas tienen presencia en los textos y ordenándolos en sentido descendente en cuanto a la claridad de su procedencia y a las declaraciones de Rowling sobre sus fuentes creativas.

2. CRIATURAS FANTÁSTICAS (Y DÓNDE ENCONTRARLAS)

Por un lado, encontraríamos aquellos que tienen características teriomórficas o terioantrópicas y, por otro, los que su aspecto se acerca a los de las figuras más singulares de los bestiarios medievales. Comenzaremos con Fluffy, un can tricéfalo, para terminar con uno de los seres mitológicos más recurrentes en la literatura de fantasía anglosajona: el elfo.

2.1. FLUFFY

Fluffy (fig. 1) no aparece como especie en el libro de Newt Scamander, quizás porque no hay constancia en el mundo mágico de canes como este, aunque sí resulta interesante tratar a esta bestia, ya que en su gestación se tuvieron en cuenta diversas referencias mitológicas. En las novelas se describe de la siguiente manera: «(Harry, Ron y Hermione) Estaban mirando directamente a los ojos de un perro monstruoso, un perro que llenaba todo el espacio entre el suelo y el techo. Tenía



Fig. 2. William Blake, Cerbero, 1824-1827,
Tate Modern, Londres, Reino Unido.
Fuente: <https://www.tate.org.uk/>.



Fig. 3. Johannes Gehrts,
Hela y Garm.
Fuente: <https://www.flickr.com/>.

tres cabezas, seis ojos enloquecidos, tres narices que olfateaban en dirección a ellos y tres bocas chorreando saliva...» (Rowling, 1997, p. 136).

Con este texto en mente la referencia creativa más obvia es la de Can Cerbero o Cerbero (fig. 2), uno de los seres monstruosos que guardaban el Inframundo. Su iconografía más común es bien conocida gracias a su tricefalia, su cola de serpiente y un pecho con numerosas cabezas de este reptil (Grimal, 2008, p. 97). En el mito aparece en un episodio relacionado con Heracles, quién a instancias de su primo Euristeo, trajo la bestia a la Tierra.

Aun así, Fluffy no sólo guarda relación con Cerbero. En la mitología nórdica, en la que nos centramos en este paper, parece relacionarse con Garm (fig. 3), el temible perro de la diosa del Infierno, Hela, que se encontraba a las puertas del Infierno. A él se le hace mención en la Edda poética *Grímnismál*:

El mejor de los árboles
Yggdrasil debe ser,
Skíðblaðnir el mejor de los barcos;
De todos los dioses
Es Óðinn el más grande,
Y Sleipnir el mejor de los corceles;
Bifröst de los puentes
Bragi de los escaldos,
Hábrok de los halcones,
y *Garm de los sabuesos*.
(Sturluson, en trad. Thorpe, 2004, p. 102)



Cuenta la leyenda que Garm y Tyr, el dios de la guerra, estaban destinados a luchar en el Ragnarök. Daniel Ogden (2013, p. 105) refuta que su nombre deriva de la misma raíz que el can griego, ya que cree que sus denominaciones provienen de orígenes indoeuropeos diferentes. Por otra parte, las eddas nórdicas no describen a la bestia, sino que solamente aluden a su fiereza.

Aunque la representación de ambas difiera; pues Cerbero tiene tres cabezas y Garm una, lo cierto es que comparten cierta apariencia y tareas. Fluffy, como hemos visto, no custodia ninguna entrada al Infierno ni nada similar, pero sí guarda el acceso a una de las piedras más famosas y deseadas por todos aquellos que ansían la vida eterna: la filosofal. Dicho objeto se encontraba en posesión de Nicolas Flamel, famoso alquimista medieval cuya figura se recupera en los relatos potterianos, quién se la cedió a Dumbledore para que la custodiase. El director de Hogwarts la depositó en la cámara número 713 de alta seguridad de Gringotts, pero durante el verano de 1991, Rubeus Hagrid la extrajo de dicho lugar y la llevó a Hogwarts, donde fue depositada en una cámara bajo tierra y protegida por siete encantamientos. El acceso a los pasadizos que llevaban a ella estaba custodiado por la bestia. Su desaparición en la saga coincide con unas declaraciones que J.K. Rowling dio su cuenta oficial de Twitter, en donde indicaba que Fluffy había sido enviado a Grecia por orden de Dumbledore.

Este ejemplo es común en la obra de la autora. Nos referimos a las hibridaciones en la conformación de su propia mitología que, como vemos, no duda en usar fuentes de origen muy diferente que hace pasar como propias. Las imágenes que hemos referenciado muestran claramente esta mezcla a la que hacemos alusión, algo que la separa de sus fuentes literarias más reconocibles: Tolkien y Lewis.

2.2. GRINDYLOW

Los grindylow (figs. 4 y 5) son pequeñas criaturas poco amistosas que poseen brazos cortos y pulposos, cabezas tentaculares y habitan en el lago negro de Hogwarts. Aparecen por primera vez en *Harry Potter y el cáliz de fuego* y se las describe de la siguiente manera: «... un pequeño demonio marino con cuernos, le había aferrado la pierna con sus largos dedos y le enseñaba los afilados colmillos» (Rowling, 2000, p. 435).

No tenemos ninguna referencia clara a otras criaturas en las diferentes mitologías que manejamos y que hubieran servido de referencia, pero si observamos los bocetos que se realizaron junto con las descripciones y el resultado final, parece claro que en su creación convergieron varios animales, unos míticos y otros terrestres (figs. 6 y 7).

Sus extremidades son como las de los pulpos, mientras que su mal genio y el hecho de ahogar a sus víctimas llevándolas al fondo del mar recuerdan al kraken vikingo. La primera y gran objeción es que la bestia nórdica era de un tamaño colosal, capaz de hundir embarcaciones, mientras que el grindylow es pequeño. Pero si pensamos en alguna criatura que pueble nuestros océanos y que se parezca a estos pequeños demonios, están los peces abisales. El grindylow comparte con ellos





Fig. 4. Grindylows, 2005,
Fotograma de Harry Potter y el Cáliz de Fuego.
Fuente: película Harry Potter y el Cáliz de Fuego.



Fig. 5. Pault Catling, ilustración para
la configuración del grindylow, 2016.
Fuente: <https://www.pinterest.com/>.



Fig. 6. Kraken, Ilustración de la edición original
de *20 000 leguas de viaje submarino*
de Julio Verne, 1870.
Fuente: Verne (1870). *20 000 leguas
de viaje submarino*. París: Hetzel.

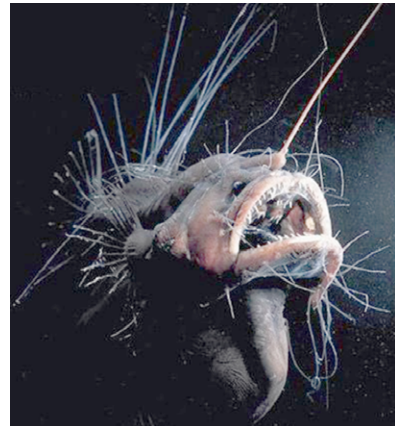


Fig. 7. Pez abisal, Demonio Negro, 2015.
Fuente: Revenson J. *El gran libro
de las criaturas de Harry Potter*.
Barcelona: Norma Editorial.

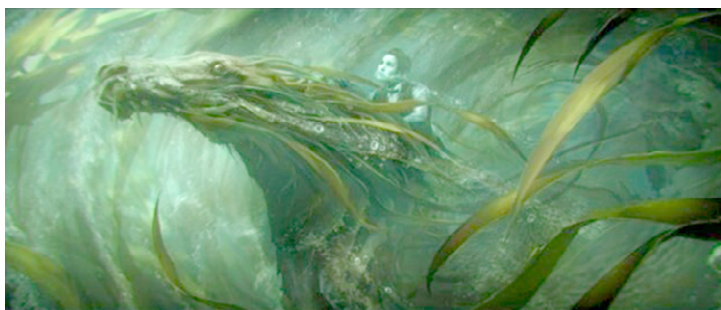


Fig. 8. Kelpie, 2018, Fotograma de *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos: los crímenes de Grindelwald*.

Fuente: película *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos: los crímenes de Grindelwald*.

varias características, tales como su tamaño, sus cuerpos blandos con bocas de gran tamaño, dientes desproporcionados y muy afilados, ojos pequeños y falta de pigmentación en la piel.

Como observamos en las imágenes, las semejanzas resultan evidentes. Rowling y el equipo artístico no indican en ninguna entrevista, ni siquiera en las páginas de *WizardingWorld*, de dónde procede la inspiración, quizá porque los *gryndilows* forman parte del imaginario popular de las tierras del norte de Gran Bretaña.

En el filme aparecen durante la segunda prueba del Torneo de los Tres Magos. En ella atacaban a los participantes que se sumergían en el lago intentando que abandonaran la prueba, como sucedería con Fleaur Delacour, quien debido a ello tuvo que dejar a su hermana en las profundidades de la laguna.

2.3. KELPIE

Esta especie aparece por primera vez en la película *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos: Los crímenes de Grindelwald*. Se trata de un caballo acuático (fig. 8), de color verde, que suele morder en repetidas ocasiones a la ayudante de Newt Scamander. En las novelas se describe de la siguiente manera: «Este demonio del agua del Reino Unido e Irlanda puede adoptar varias formas, aunque lo más frecuente es que aparezca con aspecto de un caballo con crines de junco» (Rowling, 2017, p. 36).

Su referente creativo parece ser un ser del mismo nombre propio de la mitología celta. Según las leyendas escocesas, mantenidas de forma oral, era una criatura que vivían en los lagos o ríos, cuyo origen parece ser escoto. La diferencia entre estos y los de Rowling es que los del folklore céltico eran de color negro, con crines enloquecidas, ojos feroces y con la capacidad de transformarse en un joven atractivo; sin embargo, otros relatos hablan de esta esquiva bestia como un ser de color





Fig. 9. Angie Castell, Kelpies de Falkirk, 2016, Escocia.

Fuente: www.masedimburgo.com.

«verde como el vidrio, con una melena negra y una cola curvada sobre su espalda» (Ibáñez Huete, 2018).

Spence en su libro sobre mitos celtas también nos aporta información sobre ellos (2012, p. 91):

Antes de que la imagen de Nessie fuera la de un reptil marino prehistórico, al famoso monstruo del lago Ness se le imaginaba como un kelpie debido a la abundancia de cuentos sobre estos en esta zona de Escocia y a una leyenda que narra cómo San Columba se encontró con un monstruo descrito como «con cabeza de caballo» y lo ahuyentó hacia las profundidades del lago Ness.

El texto que, como acabamos de ver, refiere su ubicación en el entorno del lago más famoso de las Tierras Altas, nos indica la familiaridad con que en el norte de la isla se refieren a este animal que ha acabado formando parte de su idiosincrasia nacional, convirtiéndose en uno de los símbolos del país que los han sincretizado con los animales de tiro que sustentaron la economía agraria escocesa durante tantos siglos (fig. 9).

Siguiendo algunas historias de esos territorios septentrionales se puede comprobar cómo se parecen entre sí el kelpie mitológico y el fantástico. Entre otras cosas, a ambos hay que pasarles una brida por la cabeza para que se vuelvan dóciles y mansos. Además, según el mito, los habitantes de las Highlands no debían acercarse a los lagos al anochecer, ya que era muy probable que se encontrasen con un hermoso caballo negro que acarrearía su perdición, pues si alguien se topaba con un kelpie se cree que tendría la tentación de montarlo ya que se presentaba aparentemente manso, pero, una vez a lomos de éste, galopaba hasta el lago y se metía hasta el fondo arrastrando con él al jinete y acabando con su vida. La leyenda da cuenta, además, del estruendoso sonido de sus cascos que pondría sobre aviso a sus inocentes víctimas. Estas historias, además, solían contar que estos eran mucho más vio-



lentos y peligrosos, pues solían devorar a sus víctimas, a diferencia de sus parientes de mismo nombre que habitaban las costas del norte de las islas británicas.

Apuntado a la confusión ya citada, según Bengtsjödren, naturalista sueco que se dedica recopilar relatos populares, la leyenda del monstruo del lago Ness estaría inspirada en la figura de los kelpi, cuya fisonomía se habrían transformado con el paso del tiempo gracias a la criptozoología, pasando de ser un equino a un reptil marino.

2.4. DRAGÓN GALÉS VERDE COMÚN

[...] otro verde se retorció y daba patadas contra el suelo con toda su fuerza
(JK Rowling, 2000)

Como estamos viendo, mito, folklore y relatos populares se funden en las tierras escocesas sin que podamos distinguir con claridad de dónde procede cada una de las singularidades de este particular imaginario que, por otra parte, está tan alejado en sus peculiaridades de la mitología grecorromana.

En el caso del dragón verde nos situaremos algo más al sur, en Gales. Su primera aparición sería en *Harry Potter y el cáliz de fuego*, durante la celebración del Torneo de los Tres Magos, cuya prueba inicial consistía en conseguir un huevo de oro custodiado por alguna de estas bestias fantásticas, que eran de diferente raza y procedencia. El Galés Verde Común, al que aludimos en este epígrafe, fue el que le tocaría en suerte a la joven francesa Fleur Delacour. Otros que aparecen en las novelas pero que son ajenos al corpus mitológico que tratamos serían el Colacuerno húngaro, el Bola de Fuego chino o Dragón León y el Hocierto sueco.

Como en todo buen relato de fantasía, este animal imaginario está siempre presente, aunque sea de manera tangencial. A pesar de su no existencia, se trata de una de las criaturas que más veneración ha despertado en Oriente y Occidente, al punto de que parece que no existe una buena historia sin la fabulosa aparición de dragones.

Obviamente, no podemos comparar a los europeos con los asiáticos; sobre todo porque los primeros eran considerados un designio de mala suerte y los segundos, todo lo contrario. Aun así, se trata de una criatura compleja ya que, como hemos apuntado, generaban temor, al menos con mucha claridad en el mundo celta pues era «un dios del bosque y del mundo que podía ser controlado y utilizado por los druidas» (González, 2018, p. 91).

En este caso, Rowling describe en el libro de Newt Scamander (fig. 10) a los dragones del mundo mágico como seres terroríficos, aspecto de serpiente y grandes dimensiones aladas, mientras que en la novela correspondiente de la saga no repara en este aspecto. Del galés se indica que su color deriva del propio de su tierra, con una envergadura de unos nueve metros con «escamas rugosas, brillantes ojos púrpura y una cresta baja, pero de puntas agudas a lo largo del lomo. La cola acaba en una púa en forma de flecha y tiene las alas semejantes a la de los murciélagos» (Rowling, 2017a, p. 14). Estos datos no son especialmente originales e hibridan los





Fig. 10. Christopher Burdett, Dragón Verde Galés inspirado en las novelas de Rowling, 2016, EE. UU.
Fuente: www.cristopherburdett.com.

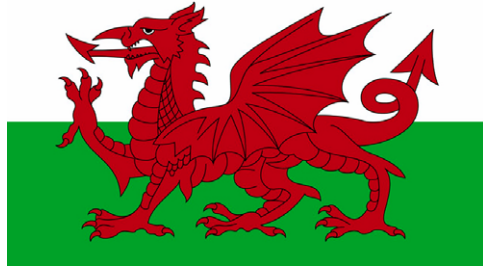


Fig. 11 Dragón en bandera galesa.
Fuente: www.pinterest.com.

aparecidos en tantas sagas fantásticas, incluyendo la de George Martín, por lo que no es posible indicar una única fuente de inspiración, lo cual es también aplicable al resto de relatos, que parecen copiarse unos a otros, encontrando su inspiración en los bestiarios medievales e incluso en la saga artúrica.

Curiosamente, la autora lo hace culpable, en un delirio literario, del incendio de Londres en 1666 que, por otra parte, lo incorpora en su escudo heráldico, como también lo haría País de Gales (fig. 11).

2.5. THESTRAL

Otro animal que hibrida la figura de un caballo real con la de un Pegaso siniestro y oscuro será el Thestral. En las primeras cuatro películas de Harry Potter, los alumnos, salvo los de primero, van a Hogwarts desde Hogsmeade en unos carruajes que parecen moverse solos, mientras que en *Harry Potter y la Orden del Fénix*, observamos que, en realidad, están tirados por una especie de equinos alados. Un ser al que los magos le atribuyen mal hado y que en las novelas se describe de la siguiente manera: «... les salían alas, unas alas inmensas, negras y curtidas, que parecían de gigantescos murciélagos. Allí plantadas, quietas y silenciosas en la oscuridad, las criaturas tenían un aire fantasmal y siniestro» (Rowling, 2003, p. 208). Por otro lado, estas bestias vuelven a aparecer en la saga dedicada a Scamander, concretamente en el segundo de los filmes, en el que Grindelwald, apresado y custodiado por el MACUSA, consigue escapar durante su extradición a Europa en un carruaje tirado por estos seres.

Es interesante reproducir completamente el episodio en el que aparecen en la novela pues en él se nos explica su supuesta invisibilidad, así como su carácter. La





Fig. 12. Luna Lovegood y thestral, 2007,
Fotograma de *Harry Potter y la Orden del Fénix*.
Fuente: película *Harry Potter y la Orden del Fénix*.



Fig. 13. Rob Bliss, *Estudio de sombras y negros en la cabeza de un thestral*, 2006, EE. UU.
Fuente: www.robb bliss.com.

escena recoge una conversación entre Harry y Ron, en la que interviene la excéntrica y singular Luna Lovegood (figs. 12 y 13):

- ¿Qué crees que son esos bichos? –le preguntó señalando con la cabeza los horribles caballos, mientras los otros alumnos pasaban a su lado–.
- ¿Qué bichos?
- Esos caballos...

En ese momento apareció Luna con la jaula de Pigwidgeon; la pequeña lechuza gorgojeaba muy emocionada, como siempre.

- Toma –dijo Luna–. Es una lechuza encantadora, ¿no?
- Esto..., si..., encantadora –balbuceó Ron con brusquedad–. Vamos, subamos al... ¿qué estabas diciéndome, Harry?
- Estaba preguntándote qué son esos caballos –repitió Harry mientras Ron, Luna y él se dirigían al carruaje al que ya habían subido Hermione y Ginny–.
- ¿Qué caballos?
- ¡Los caballos de los que tiran los coches! –dijo Harry con impaciencia–.

Estaban a menos de un metro de uno de ellos y el animal los miraba con sus ojos vacíos y blancos. Ron, sin embargo, miró a Harry con perplejidad.

[...]

- ¿No..., no los ves?
- ¿Ver el qué?
- ¿No ves lo que tira de los carruajes?

En ese instante Ron parecía ya muy alarmado.

- ¿Te encuentras bien Harry?
- Si, claro...

Harry estaba absolutamente perplejo. El caballo estaba allí mismo, delante de él, sólido y reluciente bajo la débil luz que salía de las ventanas de la estación que

tenían detrás, y le salía vaho por los orificios de la nariz. Sin embargo, a menos que Ron estuviera gastándole una broma, y si así era no tenía ninguna gracia, su amigo no los veía.

- ¿Subimos o no? -preguntó éste perplejo, mirando a Harry como si estuviera preocupado por él.
- Sí. Sí, subamos...
- No pasa nada -dijo entonces una voz soñadora detrás de Harry en cuanto Ron se perdió en el oscuro interior del carruaje-. No te estás volviendo loco ni nada parecido. Yo también los veo.
- ¿Ah, sí? -replicó Harry, desesperado, volviéndose hacia Luna y viendo reflejados sus redondos y plateados ojos los caballos con alas de murciélago.
- Sí claro. Yo ya los vi el primer día que vine aquí -le explicó la chica-. Siempre han tirado de los carruajes. No te preocupes, estás tan cuerdo como yo.

Luna esbozó una sonrisa y subió al mohoso carruaje detrás de Ron, y Harry la siguió sin estar muy convencido (Rowling, 2003, pp. 209-210).

Como se nos muestra en las películas, su anatomía se parece a la de un caballo con alas de murciélago y una larga cola, siendo además esqueletos recubiertos de una fina piel pues podemos apreciar su armazón a simple vista. Su carácter es misterioso y perturbador, pero no todos pueden verlos. Luna Lovegood se lo explica a Harry cuando se encuentran en el bosque en presencia de dos de ellos.

Scamander en su libro lo agregaría a la entrada «caballo alado», tratándose de una especie escasa, negra, con capacidad para hacerse invisible, añadiendo que: «muchos magos consideran que da mala suerte» (Rowling, 2017, p. 131).

Su adaptación al cine fue todo un desafío. Se diseñó íntegramente por ordenador y la búsqueda del color, «un negro oscuro y sombrío que no se dejaba filmar bien. Se decidió que el modelo fuera pintado de un color más pálido de lo previsto, con un cierto moteado, cosa que daba al thestral un fulgor sugestivo entre las sombras del decorado del bosque» (Revenson, 2017, p. 38).

Todas estas características parecen emparentarlos con una criatura del folklore danés, el Helhest, el caballo de la diosa del Infierno, Hela. Un corcel con el cabalgaba en la tierra anunciando la muerte. Otras fuentes indican que se trataba de un animal psicopompo que se encargaba de conducir a los muertos al Valhalla o al Helheim (fig. 14).

Por otro lado, también presenta semejanzas con el Sleipnir, un caballo de la mitología escandinava, un animal de ocho patas y de color gris. Según Sturluson (en ed. Thorpe, 2004), quien compila la mitología nórdica, pertenecía a Odín, pero era hijo de Loki y uno de los mejores corceles. La leyenda cuenta que este apareció en Asgard preñado como una yegua, dando a luz a esta bestia, un extraño corcel de numerosas patas. Loki se lo entregó a Odín, diciéndole: «ningún caballo igualará la velocidad de éste. Él te llevará por mar, tierra y aire, y también a la Tierra de los Muertos y de vuelta aquí». Y tal y como profetizaría Loki, Sleipnir (fig. 15) nunca falló a su dueño, Odín.

Aunque las leyendas varíen en torno a esta criatura, lo cierto es que siempre se le representaba de la misma manera: un corcel de tres patas, huesudo o completamente esquelético que emanaba un olor a muerte y putrefacción. Es obvio que





Fig. 14. Helheim. Fuente: www.grimoriodebestiasblogspot.com.



Fig. 15. Autor desconocido, Representación de Odín y Sleipnir en la piedra de Tjängvide, siglos VIII-X, Museo Nacional de Estocolmo, Suecia. Fuente: www.worldhistory.org.

el caballo de Rowling tiene algunas variaciones con respecto a este animal, pero no cabe duda que pudo ser el referente que la autora y su equipo creativo utilizaran para desarrollar esta enigmática criatura.

2.6. THUNDERBIRD

El Thunderbird o pájaro del trueno, parece referir a un águila mitológica con ciertas características especiales ya que tiene la capacidad de detectar el peligro y provocar tempestades. Aparece por primera vez en *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos* y en palabras de Rowling (2017b), para la desaparecida Pottermore, «es conocido por su majestuosa apariencia y por el poder de crear tormentas mientras vuela», siendo además sensible a los peligros sobrenaturales.

Por otra parte, es un ser bastante común en las mitologías de las poblaciones nativas americanas, en las que siempre se conforma como un ave de fuerza sobrenatural a la que se canta en los relatos orales de esos pueblos. Entre todas estas tradiciones, que incluso llegan hasta el mundo mesoamericano, parece que la de los algonquinos presenta una conexión directa pues en ella este pájaro tenía la posibilidad de crear truenos agitando sus alas.

Es muy factible que la escritora conociese y se inspirase en estos animales a la hora de crear el Thunderbird de Scamander, pero su continuo uso de los seres de los mitos nórdicos nos lleva a pensar que es también muy probable que tenga una estrecha relación con el Hræsvelgr.

Según la Edda poética (Sturluson, en trad. Thorpe, 2004, p. 78), este ser es un gigante con forma de águila que se sienta en el fin del mundo y provoca que el viento sople cuando bate sus alas en vuelo, igual que el Thunderbird de Rowling. El nombre se traduce como «Corriente de naufragio», lo que alude nuevamente a sus potencialidades. En la estrofa 37 de la Edda Poética se subraya:

Bajo la forma de un águila
Al final del cielo
Hræsvelg se sienta, ellos dicen;
Y de sus alas
Proviene el viento
A moverse sobre el mundo de los hombres
(Sturluson, en trad. Thorpe, 2004, p. 24)

Esta descripción viene también recogida por John Lindow (2001) en su trabajo sobre mitología nórdica, de donde Rowling pudo recabar la información que necesitara para su creación. En la primera película de *Animales Fantásticos y dónde encontrarlos*, donde cómo dijimos aparece por primera vez en la pantalla, el motivo del viaje de Newt a Norteamérica no es otro que poder soltar al Thunderbird en Arizona, pero ante los estragos producidos por Grindelwald en Nueva York, decide hacerlo en la ciudad para que cree una tormenta y poder desmemorizar a la población. En ese episodio observamos que su fisonomía mezcla la de la rapaz con la del mítico hipogrifo (fig. 16).

Rowling una vez estrenada la película hizo unas declaraciones en las que expresaba su satisfacción por el resultado final, recogidas en Snitcheeker.com: «Quería tener una cosa que fuera esencialmente estadounidense, y el ave del trueno lo es. Siento un parentesco especial con los pájaros. Me encantaba el fénix de Dumbledore, y quería un pájaro en esta película con su propia mitología. Cuando el ave





Fig. 16. Misskatniss1546, Thunderbird, EE. UU.

Fuente: www.harrypotter.fandom.com.

del trueno agita sus múltiples alas, crea tormentas, por lo que es una criatura mítica y poderosa» (2016). El texto parece indicar que la autora tenía en mente para este episodio que transcurría en Estados Unidos la mitología propia de las poblaciones originarias del continente.

Cierto es que, a lo largo de la historia, el águila ha sido un animal representado cientos de veces como trasunto del poder de dioses y monarcas, véanse por ejemplo las imágenes de Zeus metamorfoseado en dicho animal o bien acompañado por este. En relación con esta idea del poder, muchas familias nobiliarias, como los Habsburgo, encontraron en esta bestia la más idónea para colocarla al frente de sus escudos heráldicos. Es así que Federico Revilla, en su *Diccionario de Iconografía y Simbología* (2009), referencia a esta rapaz como el emblema imperial por antonomasia.

Por tanto, es un animal cuya iconografía, con múltiples variantes, es continuamente usada con múltiples fines y, en este sentido, no resulta especialmente original su aparición en las diferentes sagas mitológicas, aunque Rowling la hibrida con las de las leyendas nativas americanas para la gestación del Thunderbird.

Incluso, en la tradición judeocristiana se vuelve a utilizar, pues los hebreos contaban de él que podía alcanzar el sol, quemar sus alas y luego caer al mar para salir de él con unas nuevas. Revilla afirma que «debido a la renovación periódica de su plumaje, ya en los primeros siglos cristianos el águila se empleó también como símbolo de resurrección; en esta misma línea, representaba al neófito, cuya vida era renovada por el bautismo» (2009, pp. 24-25). Por lo que no es de extrañar que de la mano del cristianismo se relacionase a este animal con la ascensión de Cristo o que se convirtiese en el símbolo de Juan, el último de los evangelistas, pero esto ya no tiene nada que ver como la obra de la autora británica.





Fig. 18. Caracterización de Lupin, 2004, EE. UU.
Fuente: película de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*.

2.7. FENRIR GREYBACK

Fenrir Greyback (fig. 17) es un hombre lobo, quien al haber estado más tiempo en su forma animal que humana, de la que disfruta especialmente, tiene la imagen de una bestia. Rowling nos cuenta que disfruta atacando a los niños pues busca infectar a la gente con el gen de la licantropía. Su finalidad no era otra que crear un poderoso ejército capaz de derrocar a la comunidad mágica (magos y brujas). Durante la Segunda Guerra Mágica, tanto él como sus acólitos decidirían decantarse por Lord Voldemort, luchando a su lado y, a pesar de ser fieles seguidores de «quien no debe ser nombrado¹», lo cierto es que nunca se les consideró mortífagos.

Por otra parte, Lupin (figs. 18 y 19) es un mago de sangre mestiza que en su infancia fue mordido por Greyback. En Hogwarts fue seleccionado para la casa de Gryffindor donde haría amistad con James Potter, Sirius Black y Peter Pettigrew, formando, los cuatro, el grupo de Los Merodeadores. Tras salir de la escuela se enrolaría en la Orden de Fénix, enfrentándose activamente contra Voldemort.

En principio, tanto Greyback como Lupin representan seres de la misma especie, siendo la única diferencia entre ambos la ya apuntada. Por otra parte, Gre-

¹ Éste junto con «El Señor Tenebroso», son los nombres que se emplean para hacer referencia a Lord Voldemort, tanto en las novelas como en las películas.





Fig. 18. Caracterización de Lupin, 2004, EE. UU.
Fuente: película de Harry Potter y el prisionero de Azkaban.

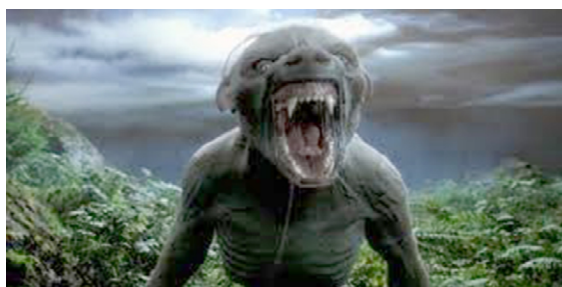


Fig. 19. Remus Lupin, 2004. EE. UU.
Fuente: película *Harry Potter y el prisionero de Azkaban*.

yback disfrutaría asesinando magos pues encuentra la sangre mágica más sabrosa que la *muggle*, algo común entre los licántropos.

Obviamente, las raíces de la licantropía aparecen ya en la Antigua Grecia. Ovidio, por ejemplo, habla de Licaón, rey de Arcadia, un monarca piadoso que recibía incontables visitas de los dioses. El mito cuenta que sus hijos querían saber si los extranjeros que llegaban a la ciudad eran dioses o no, para lo que mataron a un niño y sirvieron su carne en un banquete. Ante ello, los dioses horrorizados enviaron una tempestad que aniquiló a todos los culpables, pero según otras versiones, Licaón fue maldecido por Zeus, obligándole a convertirse en lobo y condenando, por ende, a toda su descendencia.

El poeta romano recoge así parte del episodio en Libro I de las *Metamorfosis*, como Álvarez e Iglesias reportan:

Al principio Licaón se rio de sus piadosas plegarias, después dijo: «Voy a ver con una prueba clara, si éste es un dios o un mortal, y la verdad será indubitable» [...] a un rehén enviado por el pueblo moloso le cortó el cuello con el filo de su espada y una parte de los miembros, y así semimuertos, los ablandó en agua hirviendo y otra la tostó sobre el fuego. Tan pronto como las sirvió a la mesa, yo con rayo vengador hundí su casa [...] la ropa se transforma en pelo, en patas los brazos: se convierte en lobo y conserva las huellas de su antigua figura (2005, pp. 207-243).

Dejando a un lado las referencias grecorromanas, el resto de Europa también conoció a criaturas similares, de hecho, el norte del continente está plagado

de historias que los referencian, caso de Fenrir, un lobo perteneciente a la mitología de esas tierras que comparte nombre intencionadamente con el potteriano. Hijo de Loki, era padre de todos los lobos y de Sköll² y Hati³. Tenía un tamaño monstruoso y un carácter muy agresivo, convirtiéndose en un ser incontrolable para los dioses, por lo que decidieron encadenarlo. Lamentablemente esta medida no surtiría efecto pues fue capaz de liberarse de sus cadenas y arrancarle un brazo al dios Tyr.

A nivel iconográfico su representación y características parecen estar relacionadas con los Bersekers, guerreros vikingos que combatían semidesnudos, cubiertos por pieles de oso que «eran insensibles al dolor y casi tan fuertes como los estos o los toros. Podían llegar a morder sus escudos y no había fuego ni acero que los detuviera» (Sommerville y McDonald, 2010, pp. 162-163).

Los Úlfhéðnar (Bersekers) se mencionan en varias sagas nórdicas. En el poema *Haraldskvæði* se dice de ellos:

Hablaré de los berserkers, los catadores de sangre,
Aquellos héroes intrépidos, ¿cómo trataban
a los que se vadean en la batalla?
Piel de lobo les llaman.
Portan escudos sangrientos.
De puntas rojas son sus lanzas cuando marchan.
Forman un grupo apretado, cerrando filas.
El príncipe, en su sabiduría, confía en ellos,
En los que cortan los escudos enemigos.
(Fulk, 2012, en Whaley, p. 91)

Sturluson, por su parte, se refiere a ellos en la saga Ynglinga de la siguiente manera: «Los hombres de Odín se precipitaron hacia adelante sin armadura, locos como perros o lobos, fuertes como osos o bueyes, masacran a los príncipes de un solo golpe, y ni el fuego ni el hierro los atemoriza. Su furia es conocida como *Berserkergang*» (2012, p. 28).

El rey Harald I de Noruega aparece acompañado por algunos de ellos en sus diferentes ofensivas para la unificación del reino durante el siglo IX d.C. y, a pesar de estar bien considerados como guerreros e infundir miedo entre sus adversarios, lo cierto es que la sociedad les fue marginando ya que se les comenzó a tachar de ser psicológicamente inestables. Quizá por esta mezcla de fiereza y desconocimiento, una leyenda recorrería el norte de Europa en la que se les transformaría popularmente en hombres-lobo, lo que junto a la llegada del cristianismo hizo que se les temiera aún más pues se les relacionaba con el diablo. La saga Volsunga apuntaló esta creencia en la licantropía afirmando que Sigmund y su hijo gruñían y aullaban como lobos en sus combates (Heath y Angus McBride, 1985, p. 47).

² Era el lobo que seguía al sol.

³ Era el lobo que perseguía a la luna.



Sea como fuere, la existencia de estos seres no sólo se redujo a los corpus mitológicos pues, por ejemplo, el ciclo artúrico recoge también la historia de un licántropo llamado Melion⁴, lo que demuestra que durante los siglos del Medievo la licantropía fue un tema recurrente (Beringheli, 2014).

Las historias de los licántropos podrían relacionarse con los cambia formas, pero lo cierto es que no tienen nada que ver unos con otros. Los primeros se convierten en lobos una vez al mes mientras que los segundos pueden convertirse en diferentes animales. Incluso en las leyendas celtas existen relatos de personas que se convierten en animales, como los selkies⁵.

El ejemplo más de este uso claro lo tenemos con Los Merodeadores. Remus Lupin era un licántropo, pero James Potter se transformaba en un ciervo, Sirius Black en un perro y Petter Pettigrew en una rata. Como vemos, los tres últimos tienen la capacidad de cambiar de forma y en palabras de Green, no hay constancia de cambia formas que lo hiciesen en lobos (1995, pp. 70-72); mientras que Lupin adquiere su condición por la mordida de Greyback, como ya hemos apuntado con anterioridad.

Rowling en Pottermore le dedica una entrada titulada: «Why Fenrir Greyback was the creepiest villain in the Harry Potter books?», en la que subraya la maldad de este personaje: «Once Voldemort had ascended back to power, we were ‘lucky’ enough to encounter some of the awful people who surrounded him. Wormtail, Bellatrix Lestrange and Barty Crouch Jr were particularly deranged, but there was one lesser-known follower of the Dark Lord: Fenrir Greyback, known as ‘the most savage werewolf alive’» (2017c).

El equipo creativo de los filmes no indica una fuente única para la gestación de Greyback, por lo que es probable que mezclen todas estas fuentes mitológicas que, por otra parte, forman ya parte del acervo cultural de Occidente. Es así que le cubren de un vello suave que envuelve pecho y cara, no pudiéndose identificar la línea de nacimiento de la cabellera. Revenson añade, además, que: «para conseguir la sutileza del pelo lobuno, el maquillaje de la criatura consistía en siete prótesis de silicona que fueron pintadas meticulosamente» (2017, p. 116).

En conjunto, este personaje surge en la pantalla con la imagen tradicional de un licántropo, pero con la maldad que las leyendas nórdicas atribuían a los *berserkers*, sin que en ninguna información se confirme o se desmienta.

⁴ Su historia se recoge en una balada bretona, fechada en 1190 y conservada en la Bibliothè-que de l’Arsenal de París. El relato cuenta que se ha convertido en licántropo por amor a su esposa quien termina traicionándole.

⁵ Son criaturas mitológicas pertenecientes al folklore irlandés, escocés y feroés. De ellos se dice que viven como focas en el mar pero que se despojan de su piel para convertirse en humanos cuando llegan a tierra firme.





Fig. 20. (De izquierda a derecha) Legolas, Arwen, Galadriel y Tauriel. Imágenes promocionales de El Señor de los Anillos y El Hobbit, 2001-2014, EE. UU. Fuente: www.pinterest.com.

2.8. ELFOS

En las novelas de fantasía anglosajonas resulta absolutamente verosímil que la presencia de un elfo remita, sin lugar a duda, a la figura de Legolas, Arwen, Galadriel o Tauriel, todos ellos procedentes del cosmos tolkiano (fig. 20). Pero dejando de lado estas obvias referencias, los elfos son criaturas que aparecen en casi todos los imaginarios de los diferentes pueblos del norte de Europa, las Islas Británicas e Islandia.

Según Bernárdez, es difícil identificarlos claramente porque apenas se tienen datos sobre ellos. Este autor señala además que: «buena parte de nuestra información procede de la Inglaterra anglosajona, región donde los recuerdos del antiguo paganismo son más bien escasos» (2002, p. 142).

En las leyendas nórdicas, los denominados «elfos de la luz» pertenecían a uno de los nueve mundos que estaban conectados al árbol Yggdrasil, poseyendo la habilidad de viajar a Midgard o a Asgard para aparearse. Los hijos nacidos entre estos y humanos fueron considerados por los pueblos del norte de Europa como héroes, a semejanza de un Heracles escandinavo.

Existen muchos tipos de elfos, pero hay una especie en concreto que guarda bastantes similitudes con los que pueblan el mundo mágico de Harry Potter: los brownies, pequeños, domésticos, ayudantes en los quehaceres de la casa a cambio de techo y comida. Presentan forma humana y tienen el rostro arrugado, viviendo la mayoría de ellos en un hogar durante toda su vida. A pesar de este retrato bonachón, las leyendas populares anglosajonas dicen que los elfos domésticos ingleses eran más propensos a ofrecer ayuda que los escoceses. En esta línea, Bernárdez apunta a que «... es posible que los elfos fueran en su origen divinidades estrictamente locales encargadas de proteger la economía familiar. Los elfos son básicamente buenos, y sólo cuando se les deja en el olvido podían producir algunos prejuicios menores» (2002, p. 142).

Esos seres son lo que se relacionan directamente con los creados por la escritora británica, especialmente con Dobby (figs. 21 y 22) y Kreacher, los dos que apa-





Fig. 21. Artista desconocido, Boceto conceptual primerizo de un Dobby cubierto de toallas, EE. UU.

Fuente: Revenson J. *El gran libro de las criaturas de Harry Potter*. Barcelona: Norma Editorial.



Fig. 22. Póster promocional de *Harry Potter y la Cámara de los Secretos*, 2002.

Fuente: Warner Bros.

recen repetidamente en la saga. El primero lo hace en *Harry Potter y la Cámara de los Secretos*, siendo presentado como «una pequeña criatura que yacía en la cama con unas grandes orejas, parecidas a las de un murciélago, y unos ojos verdes y saltones del tamaño de unas pelotas de tenis» (Rowling, 1998, p. 18). En el filme desarrolla una lealtad hacia Harry Potter mayor incluso que la que tenía hacia su familia, a lo que este correspondería liberándolo de su servidumbre a los Malfoy, una familia adinerada de sangre pura que, además, estaba emparentada con otras de alta alcurnia mágica, como los Black, los Lestrangle o los Greengrass. Por ello los diseñadores consideraron que «debía de tener una apariencia poco sana, macilenta, de prisionero de guerra, resaltada por la piel sucia y la falta de tono muscular» (Revenson, 2015, p. 124). Esta fisonomía y su postura siempre encorvada parecen ser el reflejo de sus años de sumisión.

En sus antípodas estaría Kreacher (figs. 23 y 24), el elfo doméstico de la familia Black, al que Harry conoce cuando llega a la casa de Sirius en Grimmauld Place n.º 12. Su menosprecio hacia los mestizos le lleva a hacer afirmaciones como: «... apesta a alcantarilla y por si fuera poco es un delincuente», haciendo referencia

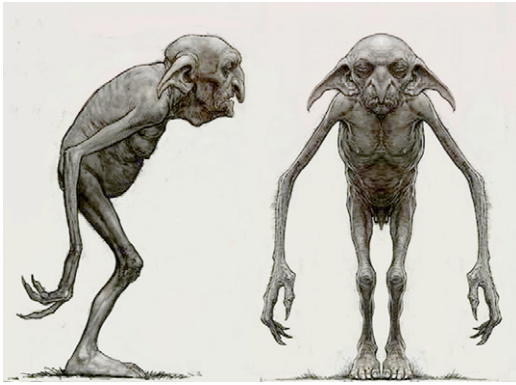


Fig. 23. Rob Bliss, Boceto de Kreacher para *Harry Potter y la Orden del Fénix*, 2007, EE. UU.
Fuente: Revenson J. *El gran libro de las criaturas de Harry Potter*. Barcelona: Norma Editorial.



Fig. 24. Kreacher, Fotograma de *Harry Potter y la Orden del Fénix*, 2007, EE. UU.
Fuente: película *Harry Potter y la Orden del Fénix*.

a Mundungus Fletcher, añadiendo: «pero ella no es mucho mejor (Sra. Weasley), una repugnante traidora a la sangre con unos críos que enredan la casa de mi ama, oh, mi pobre ama (la madre Sirius), si ella supiera, si supiera qué escoria han dejado entrar en la casa, qué le diría al viejo Kreacher, oh, qué vergüenza, sangre sucia, hombres lobo, traidores y ladrones...» (Rowling, 2003, p. 118). El discurso supremacista defendido por el elfo hace que menosprecie a su amo, el padrino de Harry; no obstante, la lealtad que guardaba a su familia hacía que no pudiese traicionarlos.

Para su diseño y caracterización partieron de Dobby intentando hacer algo totalmente opuesto, colocándole una piel envejecida y flácida, al igual que las orejas. Sus movimientos, a diferencia del primero, eran lentos y pesados, y su rostro denota siempre disgusto e intolerancia por tener que soportar constantemente en su casa la visita de lo que él llamaba «traidores a la sangre».

Rowling, en *Harry Potter y la Orden del Fénix* afirma que: «iba desnudo, con la excepción de un trapo mugriento atado, como un taparrabos, alrededor de la cintura. Parecía muy viejo. Le sobraba piel por todas partes y, aunque era calvo como todos los elfos domésticos, le salían pelos blancos por las enormes orejas de murciélago» (Rowling, 2003, p. 118).

En las novelas se nombra a alguno más, pero en los filmes no aparecen sino los ya citados, siendo, como vemos, su filiación iconográfica más cercana a la de cualquier personaje grotesco que pareciese salido del teatro medieval, con esa hibridación de lo humano y lo fantástico, trascendiendo los límites de ambas realidades y exagerando la forma monstruosa del ser, subrayando de esta forma su aspecto trágico.



3. CONCLUSIONES

Resulta evidente que los seres fantásticos en la obra de Rowling suelen poseer características físicas híbridadas de diferentes mitologías, no existiendo pureza de sangre grecolatina, nórdica o nativa americana. Por otra parte, tras nuestro acercamiento, podemos entrever que cuando se usan personajes (animales y bestias en este caso) procedentes del complejo cosmos céltico/nórdico, se toman preferentemente algunos elementos, bien entresacados de su aspecto o de la psicología de estos, pero rara vez confluyen ambos elementos en sus creaciones (tabla 1).

Cuando el ser surge de préstamos grecolatinos, se centra especialmente en cuestiones de reformulación iconográfica, viéndose modificados en su carácter o violenta actitud gracias a los elementos psíquicos de la bárbara y castrense sociedad/mitología escandinava, aportando así nuevas facetas creativas al bestiario *rowlingniano*.

J.K. Rowling nunca crea un ser desde cero, por lo que resulta siempre factible seguir y encontrar una, o más de una, fuente creativa. Hay que tener en consideración que la autora nunca las desvela, por lo que los investigadores tenemos que leer entre líneas las declaraciones online que suele hacer sobre estas para que nos sirvan de orientación en las deducciones que podamos hacer sobre sus fecundos referentes creativos.

Las fuentes más recurrentes de la mitología nórdica son las eddas poéticas y prosaicas, así como en algunos textos redactados tras la cristianización durante los siglos del Medievo. Recordemos que no tienen una religión revelada y, por tanto, no poseen un libro sagrado. Lo que conocemos de su cosmogonía deriva de textos dispersos que fueron recogidos por la tradición oral, como suele suceder con algunas de las leyendas vikingas, o las populares de Irlanda, como los ciclos Ultonianos y de Ossian, o las procedentes de las tierras altas de Escocia, así como de algunos de los relatos de los ciclos artúricos.

Evidentemente, cuando Rowling hace alusión a los relatos de la literatura medieval anglosajona, lo hace a estos últimos ciclos a los que nos referimos. No obstante, solo se citan en determinadas ocasiones, como el caso de Meliön, un licántropo que pertenecía a la mesa redonda del rey britano, pero nunca los emplea como fuente iconográfica.

Por todo ello, la obra de la escritora británica presenta una serie de singularidades que la hacen diferente de muchos de sus referentes literarios, incluso si entrásemos a valorar las esferas que estos singulares seres comparten con los humanos en las páginas de sus novelas. Es probable que todo ello devenga de la estructura multicapa de sus relatos (Sola y Marcos, 2021) y de su cercanía a los parámetros narratológicos de la literatura posmoderna. Aunque siendo todavía un proceso que está en continua construcción, es posible que la propia autora puntualice algunas de las reflexiones que hemos volcado en estas páginas.





TABLA 1

CRIATURA	FUENTE LITERARIA	MITOLOGÍA DE ORIGEN	FUENTE	SINGULARIDADES
Fluffy	Harry Potter y la piedra filosofal	Grecorromana (Cerbero) Nórdica (Garm)	Grecorromana: los 12 trabajos de Hércules Nórdica: Edda poética <i>Grimnismál</i>	Custodia la piedra filosofal
Grindylow	Harry Potter y el Cáliz de Fuego	Folklore del norte de Gran Bretaña	Tradición oral	Comparte características con el kraken vikingo y los peces abisales
Kelpie	Animales Fantásticos y dónde encontrarlos	Celta Folklore de las Highlands de Escocia	Tradición oral	Es un equino marino de color verde
Dragón Galés verde común	Harry Potter y el Cáliz de Fuego	Bestiarios medievales		Tiene aspecto de serpiente. Su cola termina en una púa y sus alas son semejantes a la de los murciélagos
Thestral	Harry Potter y la Orden del Fénix	Nórdica (Sleipnir) Folklore danés (Helheim)	Nórdica: Sturlusson	Un corcel huesudo, prácticamente esqueleético. En la saga sólo pueden verlos aquellos que han tenido una experiencia cercana a la muerte
Thunderbird	Animales fantásticos y dónde encontrarlos	Nativa-americana Nórdica (Hræsvelgr)	Nórdica: Edda poética	Tiene la forma de un águila majestuosa capaz de detectar el peligro y provocar tempestades
Hombres lobo: Fenrir Greyback y Remus Lupin	Toda la saga de Harry Potter	Grecorromana (Licaón) Nórdica (Sköll, Hati, Berserkers) Ciclo artúrico (Melión)	Grecorromana: Ovidio Nórdica: el poema <i>Haraldskveði</i> , la saga <i>Ynglinga</i> y la saga <i>Volsunga</i> Ciclo artúrico: las leyendas del Rey Arturo y los caballeros de la Mesa Redonda	Unos se convierten en lobos y luego vuelven a su forma humana. Otros, como Greyback mantienen una imagen híbrida entre la bestia y la apariencia humana
Elfos: Dobby y Kreacher	Toda la saga de Harry Potter	Folklore de los pueblos del norte de Europa, las Islas Británicas e Islandia	Tradición oral	Son domésticos y les gusta ayudar a la gente. Sus orejas son como las de los murciélagos. Visten trapos harapientos.

RECIBIDO: 15-9-2022; ACEPTADO: 8-11-2022

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, C. y IGLESIAS, R.M. (2005). *Ovidio. Metamorfosis*. Cátedra: Madrid.
- BERINGHELLI, S. (2014). *Melion: un licántropo en la corte de Arturo*, en elespejogotico.blogspot.com
URL: <http://elespejogotico.blogspot.com/2014/05/melion-un-licantropo-en-la-corte-de.html>; consulta hecha el día 14/09/2022.
- BERNÁRDEZ, E. (2002). *Los mitos germánicos*. Madrid: Alianza.
- FULK, R.D. (2012). 'Þorbjörn hornklofi, Haraldskvæði (*Hrafnsmál*)', en Diana Whaley (ed.), *Poetry from the Kings' Sagas 1: From Mythical Times to c. 1035*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 1. Turnhout: Brepols, p. 91. <https://skaldic.org/m.php?p=text&i=1436>; consulta hecha el día 08/11/2022.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. (1997). *Texto clásico e imagen medieval: una aproximación a la incidencia de la literatura antigua en el bestiario ilustrado*, en «Norba-Arte XVII», pp. 27-40.
- GONZÁLEZ, M. (2018). *Criaturas fantásticas*. Barcelona: Look.
- GREEN, M. (1995). *Mitos celtas*. Madrid: Akal.
- GRIMAL, P. (2008). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- GROSH, C. (2015). *Freaks and Magic: The Freakification of Magical Creatures in Harry Potter*, en «Digital Literature Review», v. 3, pp. 89-107.
- HEATH, I. y MCBRIDE, Angus (1985). *The Vikings*. Pennsylvania: Elite.
- IBÁÑEZ HUETE, M. (2018, 7 de febrero). *El Kelpie y el lago de la Bestia*. Leyendas escocesas. *La Paseata*. URL: <https://lapaseata.net/2018/02/07/kelpie-lago-la-bestia/>; consulta hecha el día 05/09/2022.
- LINDOW, John (2001). *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. Oxford University Press.
- MIK, A. (2017). *Magizoology: the magical creatures' studies J.K. Rowling's postulates on animals in «Fantastic Beasts and where to find them» on examples from Graeco-Roman mythology*, en «Maska», v. 33, pp. 21-33.
- OGDEN, Daniel (2013). *Drakon: Drakon Mith and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*. Oxford: Oxford University Press.
- OVIDIO (2005). *Metamorfosis* (ed. C. Álvarez y R.M. Iglesias). Cátedra: Madrid. (Documento original publicado en el año 8).
- SERBAT, G., FONTÁN, A. y MOURE CASAS, A.M. (2018). *Plinio. Historia Natural*. Gredos: Madrid.
- REVENSON, J. (2015). *El gran libro de las criaturas de Harry Potter*. Barcelona: Norma Editorial.
- REVILLA, F. (2009). *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Grandes Temas de Cátedra.
- ROWLING, J.K. (1997). *Harry Potter y la piedra filosofal*. Barcelona: Ediciones Salamandra.
- ROWLING, J.K. (1998). *Harry Potter y la Cámara Secreta*. Barcelona: Ediciones Salamandra.
- ROWLING, J.K. (2000). *Harry Potter y el Cáliz de fuego*. Barcelona: Ediciones Salamandra
- ROWLING, J.K. (2003). *Harry Potter y la Orden del Fénix*. Barcelona: Ediciones Salamandra.
- ROWLING, J.K. (2005). *Living with Harry Potter / Entrevistado por Stephen Fry*. BBC Radio 4. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YXYQqoTxAyM>; consulta hecha el día 01/08/2021.



- ROWLING, J.K. (2017a). *Animales fantásticos y dónde encontrarlos*. Barcelona: Salamandra.
- ROWLING, J.K. (2017b). *Care of Magical Creatures series: introducing the new fantastic beasts*, en «Wizardingworld». URL: <https://www.wizardingworld.com/features/care-of-magical-creatures-illustrations-introducing-new-fantastic-beasts>; consulta hecha el día 16/08/2022.
- ROWLING, J.K. (2017c). *Why Fenrir Greyback was the creepiest villain in the Harry Potter books?*, en «Pottermore». URL: <https://www.wizardingworld.com/features/why-fenrir-greyback-was-the-creepiest-villain-in-the-harry-potter-books>; consulta hecha el día 27/08/2022.
- SNITCHSEEKER (2016). *Rowling reveals her favorite 'Fantastic Beasts' creatures, writing characters*, en SnitchSeeker. URL: <http://www.snitchseeker.com/harry-potter-news/j-k-rowling-reveals-her-favorite-fantastic-beasts-creatures-writing-characters-105712/>; consulta hecha el día 10/09/2022.
- SOLA ANTEQUERA D. y MARCOS ARTEAGA, I.C. (2021). *Magia, Religión y Mito. Harry Potter bajo el signo de la postmodernidad*, en «ACCADERE, Revista de Historia del Arte», San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, n.º 1, pp. 31-48. URL: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/24312>; consulta hecha el día 20/08/2022.
- SOMMERVILLE, A.A. y McDONALD R.A. (eds) (2010). *The Viking Age*. Toronto: University of Toronto Press.
- SPENCE, L. (2012). *The Magic Arts in Celtic Britain*. London: Courier Corporation.
- THORPE, B. (2004). *Sturluson. The Poetic Edda*. Michigan: The Northvegr Foundation Press.
- IBÁÑEZ LLUCH (2012). *Sturluson. La saga de los Ynglingos*. Madrid: Ediciones Miraguano.



TAN CONOCIDA, TAN VENERADA Y APLAUDIDA.
LA ICONOGRAFÍA GUADALUPANA EN EL MONASTERIO
DE SAN LEANDRO DE SEVILLA

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

Jesús Sánchez Gil
Universidad de Sevilla
jesusanche1998@gmail.com

RESUMEN

Este artículo estudia y tiene como objetivo presentar el catálogo de pintura Novohispana con la temática guadalupana que se conserva en el monasterio de San Leandro de Sevilla. El estudio está estructurado en diferentes apartados: una introducción, un estudio que relaciona el Nuevo Mundo y el monasterio de San Leandro, el análisis de la iconografía guadalupana y su llegada a Sevilla, así como las obras del cenobio agustiniano.

PALABRAS CLAVE: pintura novohispana, monasterio de San Leandro de Sevilla, virgen de Guadalupe, arte virreinal, Juan Correa, pintor mexicano Joseph de la Cruz.

SO WELL KNOWN, SO VENERATED AND APPLAUDED.
THE ICONOGRAPHY OF GUADALOUPE
IN THE MONASTERY OF SAN LEANDRO OF SEVILLE

ABSTRACT

This article studies and aims to present the catalogue of Novohispanic paintings with the theme of Our Lady of Guadalupe that are kept in the monastery of San Leandro in Seville. The study is structured in different sections: an introduction, a study that relates the New World and the monastery of San Leandro, the analysis of the iconography of Guadalupe and its arrival in Seville, as well as the works in the Augustinian monastery.

KEYWORDS: novo-hispanic painting, San Leandro monastery in Seville, Virgin of Guadalupe, vicerealty art, Juan Correa, mexican painter Joseph de la Cruz.



1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas el arte Virreinal o Novohispano ha sido objeto de un creciente interés por parte de los investigadores. La creciente bibliografía sobre el mismo, así como la adquisición de sus obras por parte de notables museos son una clara consecuencia de ello. En esta modesta pero necesaria tarea debe inscribirse ahora el estudio que presentamos. En él analizamos cinco obras, en parte inéditas, que se conservan en el interior del monasterio de San Leandro de Sevilla (Guijo, 2019a, pp. 407-436; 2018a, pp. 157-186; 2017, pp. 609-634. Llordén, 1973) y como las mismas pudieron llegar a este cenobio.

No conocemos la fecha exacta de la fundación de este agustino convento (Miura, 1999, p. 145), sin embargo, parece ser que ya existía hacia el año 1260 cuando aparece citado entre las mandas de un testamento que recogió Ortiz de Zúñiga (1796, p. 236)¹. Igualmente, documentos del archivo monacal² relatan la existencia de éste poco después de la conquista de Sevilla. Así lo recogen cronistas e historiadores (Arana, 1789, p. 57. Ortiz, 1796, p. 236. González de León, 1839, pp. 82-84; 1844, pp. 85-87. Madrazo, 1884, p. 601. Gestoso, 1889, p. 261)³ que catalogan a San Leandro como cenobio de origen fernandino (González Jiménez, 2006. González González, 1986. Martínez Díez, 1993. Mitre, 1974. Rodríguez López, 1994) y anterior al siglo XIV. El monasterio sufrió en sus inicios el traslado de su emplazamiento hasta en tres ocasiones. Respecto al lugar que ocupa actualmente, recoge el Protocolo del convento la donación que escasos dos meses antes de su fallecimiento, pues murió el 23 de marzo de 1369 (Díaz, 1995, p. 369), concedió a la comunidad de San Leandro el rey Pedro I. Se trata de las casas en las que a día de hoy continúa teniéndolas en propiedad desde el 19 de enero de 1369⁴.

Entre el patrimonio artístico de este monasterio (Guijo, 2018b; 2019a) se encuentran multitud de imágenes con sus distintos apelativos y advocaciones, así como obras pictóricas de diferente temática y estilo. La proveniencia de la mayoría

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

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

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

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

de ellas nos resulta desconocida desde el archivo monacal. Sin embargo, testimonios expertos nos indican que su origen podría estar en el pago de la dote de una postulante, en una dádiva a la comunidad, en el encargo del propio convento al artista o podría haber pertenecido a alguna de las seglares, damas de noble linaje o de acompañamiento que sin profesar en la orden vivían en el cenobio (Peña, 2010, p. 114). Las mismas estaban presentes de forma cotidiana en las celdas de las religiosas y en las principales estancias de la clausura. Nos encontramos ante obras de meditación desde la intimidad de la religiosa y objeto de piadosas reflexiones. Desgraciadamente, los avatares históricos hicieron una gran mella en la pinacoteca de este cenobio. La necesidad del convento y las diferentes desamortizaciones provocaron la dispersión de sus obras, bien siendo malvendidas, bien siendo expoliadas. El desprecio de la escultura en este periodo permitió la conservación de las piezas de este noble arte, no corriendo la misma suerte la pintura, ni la orfebrería conventual.

2. EL NUEVO MUNDO Y EL MONASTERIO DE SAN LEANDRO

La situación de Sevilla como puerto y puerta de Indias fue un aliciente para todos aquellos soñadores que buscaban la mejora de sus condiciones de vida, gracias a las transacciones comerciales y mercantiles que se daban en la ciudad en torno al puerto. Fruto de estas, el convento de San Leandro que no dejó de participar en este entramado de relaciones, recibió entre sus miembros descendientes de familias de comerciantes afincadas en Sevilla que adquirirían el estado religioso. Igualmente, los fieles encontraban en las imágenes de San Leandro el consuelo a sus dolencias y la seguridad para vencer la incertidumbre antes y durante la partida, ya fuera la física al Nuevo Mundo, como la espiritual tras la muerte, esperando la resurrección posterior. Esas promesas llegaban a materializarse a la vuelta de sus viajes físicos con preseas, en acción de gracias, y donaciones *pro remedio animae*, así como por la dote de las religiosas entrantes. Se conservan diferentes libros registro de sus miembros donde en la mayoría de los casos se indicaban ciertos datos de importancia sobre las religiosas y sus familias. Estos contienen pocos vacíos documentales desde 1603. En el primer volumen no conocemos la procedencia de las religiosas de San Leandro, salvo contadas excepciones⁵. No pareció ser un elemento importante para los amanuenses pues en la mayoría de los asientos no se indicaba, ni siquiera lo preguntaban en muchos casos, pudiendo coincidir con el origen sevillano de las aspirantes. Sí destaca el origen de las religiosas que vienen de otras ciudades fuera de Sevilla, como Lisboa, Madrid y Jerez de la Frontera. Otras actas nos indican junto con la procedencia de las hijas la de sus padres, así como la vecindad de los mismos, donde reseñamos uno de ellos, en relación con nuestro artículo, que se encuentra residente

⁵ Libro de Profesiones del convento de San Leandro (en adelante, LPCSL) 1603. «Libro donde se acientan los hábitos, exámenes y velos de San Leandro de Civilla. Siendo el mes de noviembre del año de mil y seis cientos y tres».





en las Indias⁶. Se trata del padre de la religiosa Beatriz Laso de la Vega, hija de Antonio de Villacís. Se indica que no conoció a su madre ni sabe su nombre, tomando el hábito el 26 de agosto de 1618, a los 12 años (Guijo, 2018c, p. 195). Fue común que las hijas de mercantes viudos tomaran el hábito en un convento de clausura, tras realizar el pupilato a temprana edad.

En el segundo volumen de 1636, la procedencia geográfica, a diferencia del anterior, es un elemento a tener en cuenta que se incluye en prácticamente la totalidad de las actas estudiadas. La gran mayoría de nuestras religiosas procede de Sevilla existiendo un porcentaje de mujeres con otros orígenes nacionales, europeos y de territorio transoceánico. Los elencos de religiosas agustinas provenientes de las Indias fueron concretamente dos, de las ciudades de Lima⁷ y de México⁸. Ana de Carrascosa, hija de Juan de Carrascosa y Antonia Marcelo, profesó el 15 de septiembre de 1636, nacida en Lima (en las Indias). Igualmente, Gema Federigui, hija de Santos Federigui y Josefa, tomó el hábito el 29 de enero de 1646. Se indica que nació en México (en Indias) (Guijo, 2019c, p. 43).

Por último, el tercer libro de profesiones de 1700 del convento de San Leandro de Sevilla, abarca el periodo de 1713 a 1868⁹. Este contempla la procedencia geográfica de sus aspirantes como un elemento a tener en cuenta que se incluye en todas las actas estudiadas. Con un origen en territorio americano la comunidad de religiosas agustinas contó con una hermana proveniente de La Habana (Guijo, 2019b, pp. 175-176)¹⁰. No se nos indica, junto con la procedencia de las hijas, la de sus padres, como así ocurrió en algunos casos de los volúmenes anteriores, ni tampoco la vecindad de los mismos. La religiosa fue Josefa Joaquina Romeo, hija de Blas Martín Romeo y Juana Catalina de Castro, que tomó el hábito el 7 de abril de 1801. Esta nació en Cuba (Guijo, 2020, p. 114).

Otro documento, que puede iluminarnos en cuanto al origen de la relación patrimonial virreinal del monasterio de San Leandro es una colección de milagros y gracias concedidas por la mediación de Nuestra Señora de las Virtudes, imagen de la Virgen que se encuentra en el monasterio de San Leandro. En el archivo conventual del convento de San Leandro se conserva una memoria manuscrita sobre el origen milagroso de la imagen de Nuestra Señora de las Virtudes, en la cual se indica su llegada al convento, así como los favores y gracias concedidos mediante su intercesión:

Memoria y Tradición que se conserva en el Archivo de este Real Convento del Señor San Leandro, orden de Nuestro Gran Padre el Señor San Agustín, de esta ciudad de Sevilla, de la venida de la milagrosa Imagen de María Santísima con el Ama-

⁶ LPCSL 1603. Acta 122.

⁷ LPCSL 1636. Acta 13.

⁸ LPCSL 1636. Acta 97.

⁹ Aunque su portada indica que la redacción del presente libro comenzó en el año 1700, la primera acta que se recoge pertenece al año 1713.

¹⁰ LPCSL 1700. Acta 360, tiene correspondencia con el acta de profesión 368.

bilísimo título de las Virtudes, y milagros que la Señora ha obrado por mediación de esta hermosísima y devota Imagen.

El mismo fue realizado a petición de Rafaela de San Francisco de Borja Zerralde, religiosa del convento de San Leandro¹¹. Éste se realizó a partir de papeles y legajos sueltos que se encontraban en el archivo conventual, así como «por apuntes que prestó la citada religiosa en manifestación y justo agradecimiento de los favores que había recibido de la Santísima Virgen por mediación de la imagen de Nuestra Señora de las Virtudes». La fecha de compilación fue el 1 de octubre de 1817 y se realizó en la ciudad de Sevilla, dentro del citado monasterio. Aunque el manuscrito fue elaborado en 1817, los hechos que se recogen en el mismo son anteriores a ese año, como así se indica en el propio libreto. En éste se describen nueve historias milagrosas siendo al menos siete de ellas anteriores a la fecha indicada. Las dos primeras tienen que ver con el rescate de dos naufragos indios y como estos invocando a la Virgen de las Virtudes fueron salvos y agradecieron a la imagen con preces ejecutadas en aquél continente la intervención divina.

«Referen las religiosas modernas, por habérselo oído contar a las antiguas», prosigue el relato, que una hermana de religión, muy devota de la Sagrada Eucaristía, «pasaba las más de las noches acompañando al Santísimo Sacramento». En una de ellas estaba mirando a la iglesia desde el coro, hacia la una o las dos de la noche, y vio como un hombre estaba asido a los vestidos o ropajes de la Señora de las Virtudes. Debido a la escasa luz de las lámparas de aceite, la religiosa apercibió que el caballero tenía un armador colorado e iba en mangas de camisa. La religiosa se turbó creyendo que era un ladrón que intentaba despojar a la Virgen de aquellos objetos de valor que portaba, y como nada podía remediar, estuvo mirándolo más de dos horas, admirándose de que dicho hombre no se movía. Finalmente, al cabo de dicho tiempo, sin saber cómo ni por dónde, desapareció. Creció entonces mucho más la admiración de la religiosa por no haber visto el lugar de su salida, pues veía que las puertas estaban cerradas. Con esta confusión determinó permanecer en el coro hasta que viniese el sacristán a abrir la iglesia y llegada la hora le dijo: «Mire la iglesia que hay gente en ella». Así lo hizo, pero no halló a nadie. La religiosa insistió en que había visto a un hombre y el sacristán se abismaba, «porque no hallaba tal hombre quedando la porfía en este estado».

¹¹ LPCSL 1700, pp. 225v-228r. La religiosa era natural de la «Corte de Madrid», hija de Andrés Serralde y de Mariana Barcaneda. El libro registro recoge su profesión el día 17 de agosto de 1777 junto con la de su hermana María de Loreto. Tenía la edad de 26 años. En el mismo libro se recoge la aceptación y toma de hábito de las mismas un año antes, el día 16 de junio de 1776 (pp. 219v-222r). La citada religiosa encargó la realización del manuscrito a la edad de 66 años, a los 40 años de su profesión religiosa. Por tanto, desconocemos la identidad de su redactor. Aunque por la caligrafía y decoración del mismo intuimos que debió de ser una religiosa del mismo Monasterio.



Pasado el tiempo, se presentó un día en la iglesia un indiano, que traía una corona y potencias de plata sobredoradas con sobrepuestos imitando a piedras¹². Éste dijo a las religiosas que le manifestasen a la Virgen de las Virtudes, a quien debía la vida, porque habiéndose suscitado una gran borrasca en alta mar, el barco en que venía había naufragado. Tras el fatal acontecimiento se encomendó de todo corazón a esta santísima imagen, a quien le pareció había visto y asiéndose de sus vestidos, estuvo cerca de dos horas en una tabla milagrosamente. Le había prometido a la Señora que tan pronto como llegase a esta ciudad vendría a darle gracias y traerle la corona y potencias prometidas. Todo el relato fue oído por la religiosa y ésta le preguntó en qué mes, semana, día, y hora había sido la borrasca y qué traje tenía puesto. Por su declaración pudieron comprobar que todo era idéntico a cuanto la fervorosa monja había visto aquella noche, con gran admiración de la comunidad y de cuantos tuvieron noticia de este prodigio.

En otra época, prosigue el manuscrito, libró esta milagrosa imagen a otro indiano que naufragara, el cual ofreció a la Señora que «si lo sacaba en bien le traería una gran lámpara de plata, la que en efecto le dio en justo agradecimiento». Estuvo alumbrando a la Santísima Virgen hasta 1810 en que fue invadida Sevilla por los franceses y se vendió con otras alhajas del convento¹³. Las historias de naufragos agradecidos a las imágenes marianas son muchas y se recogen en los principales libros de milagros de aquellas vírgenes más veneradas. Éste es el caso de los milagros atribuidos a Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y su relación con el mundo de la mar. A la misma se le atribuye, entre otros, el milagro de librar de un inminente naufragio de su navío a dos hermanos en la bahía de Cádiz (Gutiérrez Lasanta, 1979). Sevilla, como hemos indicado, es puerto y puerta de Indias, en este periodo la afluencia de extranjeros a la ciudad es una práctica generalizada en búsqueda de la prosperidad económica, al mismo tiempo, la religiosidad popular estaba inserta en el diario de los habitantes como un uso social.

¹² Se indica en el manuscrito que «es la misma que hoy tiene la Señora y el Niño», no coincidiendo con las que porta en la actualidad, ni con ninguna de las existentes en el Monasterio. Ello nos lleva a pensar que la misma fue vendida o perdida en un momento posterior a la enajenación forzosa realizada por los franceses, que sí conocemos despojaron a dicho altar de sus lámparas de plata, entre otras preseas. O podemos pensar que el compilador se limitó a transcribir en el libro el milagro tal y como se redactó en su momento sin indicar que las mismas fueron enajenadas en un momento anterior, como sí indicó posteriormente con la lámpara de plata.

¹³ El manuscrito alude a la invasión francesa expresamente y al expolio cometido sobre los bienes del monasterio, así como a los de la ciudad de Sevilla, puesto que estas notas son pasadas a limpio y unificadas en este cuaderno el 1 de octubre de 1817.

3. LA ICONOGRAFÍA GUADALUPANA Y SU EXPANSIÓN

No se equivocaba el jesuita Francisco de Florencia, cuando escribió la insigne muestra devocional a la mexicana Virgen de Guadalupe, *La estrella de el Norte de México*, publicada en el año 1688 donde rubricaba la conocida frase: «En Cádiz, en Sevilla, en Madrid y en todas las partes de Catholicos, que tiene comercio la Nueva España, es tan conocida, tan venerada, y aplaudida esta Santa Imagen, que apenas ay casa, en que no la tengan»¹⁴.

3.1. LA DIFUSIÓN DEVOCIONAL MEXICANA Y SU SIGNIFICACIÓN

La devoción a Santa María de Guadalupe fue desde sus inicios, uno de los ejes de la expansión del catolicismo en América. Su rápida propagación en el altiplano mexicano desde su milagrosa aparición a mediados del siglo XVI a Juan Diego Cuauhtlatohuatzin en el conocido cerro del Tepeyac, estuvo ligada al origen de la archidiócesis bajo el gobierno de fray Juan de Zumárraga. Pero fue realmente el siglo XVII, la centuria que vertebró y encaminó el desarrollo del culto guadalupano, una etapa crucial, y complicada en Europa en la que, gracias a la defensa lícita del clero, el apoyo de las órdenes religiosas y la incipiente sociedad criolla, el hecho milagroso se convertiría para la Iglesia y la monarquía en un modelo de legitimación del poder virreinal (Mayer, 2010, pp. 20-21).

Fueron las publicaciones del presbítero Miguel Sánchez y la del bachiller Luis Lasso de la Vega inestimables puntos de certificación de los orígenes del culto y de la gran difusión que ya tenían por aquel entonces. Estos hechos se reflejaron en la existencia de una ermita, donde se peregrinaba para conseguir favores de esta celestial mediadora o en el poder taumatúrgico que se le asignaba al ayate, siendo trasladado a la Catedral por distintas inundaciones acaecidas hacia 1629¹⁵. Resulta curioso que ya por aquellas fechas muchos de los autores que dedicaban sendas publicaciones a la historia mariana nos mencionaran la multiplicación de imágenes que se estaba haciendo efectiva durante el siglo XVII, como fue el caso de Luis Becerra Tanco (Cuadriello, 1983, p. 33)¹⁶. La más antigua copia existente y documentada de la imagen original, se le debe al conocido artista Baltasar Echave Orío, en 1606, que junto con el grabado de las indulgencias de Samuel Stradanus, en 1615, inauguraron un rosario de imágenes inspiradas en el verdadero icono. A la misma vez que se elogiaba esta devoción en sermones y publicaciones, la multiplicación de la

¹⁴ Florencia, 1688: 181. Referencia que aporta en el capítulo XXXI, «Prosigue la devoción deste Reyno con la Santa Imagen».

¹⁵ En 1648 se publicó *Imagen de la Virgen María Madre de Dios, de Guadalupe milagrosamente aparecida en la ciudad de México*, recogiendo la tradición oral de las mariofonías por primera vez. Un año después, en 1649.

¹⁶ Destacamos su obra *Origen milagroso del santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, extramuros de la ciudad de Mexico*.





Figura 1. Samuel Stradamus, Detalle *Virgen de Guadalupe*, s. XVII.
Museo Franz Mayer, México.

imagen estaba siendo efectiva en distintos puntos de la geografía mexicana, como fue el caso de Puebla, Oaxaca, Querétaro o San Luis de Potosí (fig. 1).

Sobre esta expansión, Jaime Cuadriello apunta que fue fértil entre los gobernantes que llegarían a Nueva España, en el caso del Conde de Salvatierra o del primer duque de Albuquerque, ganando especial fama y devoción. Este papel no fue asumido solo por los que llegaban, sino también por los propios oriundos que debían partir hacia otro lugar, como fue el caso del virrey conde de Alva de Liste, que llevó con su nueva corte de la ciudad de Lima en 1655, la «presea de mayor aprecio y devoción», un facsímil de la Virgen (1994, p. 259). La imagen de la Virgen de Guadalupe, en su papel representativo y espiritual se convierte en un emblema para la sociedad novohispana, de la misma forma que lo fueron los santos de la Contrarreforma para los reinos católicos. Estos personajes que alcanzaron el halo de santidad fueron para la corona ejemplos cercanos y reales, que vivieron y padecieron, encumbrando en ellos un ideal que la nación mexicana vería en su imagen posteriormente. La Virgen de Guadalupe como imagen aparecida para encabezar la visión de la Iglesia novohispana, transmitió un mensaje evangelizador clave en un período importantísimo para el establecimiento y la conformación de los pilares sociales, políticos y religiosos de la Nueva España. De ese sentimiento de exclusividad y distinción territorial para los indios, se aplicó el conocido salmo 147: *Non fecit taliter omni Nationi*, no ha hecho nada igual con ninguna otra nación (1994, p. 260). En clave nacional, Jaques Lafaye recoge multitud de ejemplos dentro de esta semán-

tica sobre la exclusividad de México como pueblo elegido por Dios. De la misma forma que Abraham fue para Israel, la Virgen de Guadalupe lo fue para México, recogiendo las palabras de Bartolomé Ita y Parra: «Así se aparece María en Guadalupe dándose a toda (América), y la América toda se da a María, formándose reconocimiento» (Lafaye, 1977, p. 388).

3.2. LA RECEPCIÓN GUADALUPANA EN SEVILLA Y LA PERCEPCIÓN RELIGIOSA

La llegada de las imágenes guadalupanas al contexto sevillano viene acompañada de la difusión literaria que se estaba llevando a cabo en ese momento, gracias a la publicación de volúmenes tan importantes como el de Nieremberg en Amberes en 1658, Alta en Lovaina en 1663 y Gumperberg en Múnich en 1672 (Montes, 2019, p. 55). El propio Francisco de Florencia, que citábamos con anterioridad, en su afán precursor de la devoción guadalupana, llevó algunas copias a partir de los años setenta del siglo XVII, en señal instigadora del culto que pretendía ensalzar. La recepción de la imagen a estos puntos tan señalados, estaría por completo ligada a la carrera de Indias y a la circulación de mercancías, entre ellas, la gran cantidad de imágenes que se llevaron a América, ahora estaban siendo devueltas, como forma de repuesta devocional de lo acontecido hasta la fecha. Un punto para tener en cuenta en Sevilla fue la edición en 1686 de la obra *Felicidad mexicana*, de Becerra Tanco. En esta nueva publicación, aparecen cuatro grabados inspirados en las apariciones que relata el texto según la tradición guadalupana, realizados por uno de los mejores artistas en esta técnica en la ciudad, Matías de Arteaga. El grabador pudo inspirarse en las obras de Correa que ya circulaban por la ciudad, que contenían, como veremos más adelante, el icono guadalupano con las cuatro apariciones (Cuadriello, 1994, pp. 262-263). El grado de difusión de este grabado fue elevado, introduciéndose en composiciones mexicanas que posteriormente volverían a tierras sevillanas (fig. 2).

En cuanto a la llegada de las obras, Cuadriello achaca que el caso guadalupano comenzó siendo algo más «protocolario» (1994, p. 261), aunque no dejaron de ser elementos puramente devocionales, como fueron los movimientos para las oportunas concesiones litúrgicas que buscaban el padre Florencia y el canónigo Francisco de Siles. El profesor Francisco Montes aporta multitud de ejemplos, además de indicar algunos de los aspectos y situaciones más probables que pueden relacionarse con la llegada de estas piezas a la ciudad «del Cerro del Tepeyac a la iglesia sevillana» (2019, pp. 63-116). Lo cierto es que, Sevilla recibió una gran cantidad de obras a partir del último tercio del siglo XVII. La situación geoestratégica de la ciudad y su relación con las embarcaciones de la carrera de Indias supuso un claro acervo para que se acogiese esta devoción americana, además de promoverse un contexto religioso idóneo para aventajar este hecho (2019, p. 63).

Una de las principales vías de entrada de las imágenes de la Virgen de Guadalupe, fue la del comercio, encabezado por distintos oficios relacionados con la navegación. Los largos viajes de ultramar desgranaron el componente piadoso de estas tripulaciones que eran acompañadas por devociones tutelares de los lugares de ori-





Figura 2. Atribuida a Alonso Sánchez Coello, Detalle *Vista de la ciudad de Sevilla*, s. XVII. Museo del Prado, Madrid.

gen (Fernández, 2012, p. 76). Ya desde época colombina, fueron muchas las devociones peninsulares que se llevaron al continente americano de esta forma. Esta idea es una de las más comunes y aceptadas dentro del estudio de la transferencia devocional, destacando el papel de las tripulaciones y los cargadores de indias con principales vías de introducción a un lado y otro del Atlántico. Prueba de lo anterior, son el gran número de obras que se conservan en el intervalo de tiempo en el que Sevilla fue el puerto monopolizador del comercio trasatlántico (Montes, 2019, p. 67).

El mecenazgo artístico de particulares podría destacarse en esta serie de elementos que, en su entusiasmo devocional, quisieron traer una imagen Guadalupeana para fundaciones de capillas, mandas testamentarias o dotes familiares. Dar a conocer la importante devoción mexicana alimentaba a acaudalados particulares, a promover la ejecución de una pintura de la imagen venerada en el territorio americano, que por distintas causas debieron visitar o conocer. La fama milagrosa del ayate hacía recobrar una especial importancia, justificando el viaje que muchos de estos lienzos hicieron hasta el otro lado del Atlántico. Muchos de estos viajes que-

daron reflejados en los registros que se conservan de la Casa de la Contratación¹⁷, documentación donde solía quedar reflejada parte de la información, tanto de comitentes, como de los objetos que llegaban. De esta forma, se justifica la presencia de la imagen en antiguas casas o legados familiares, parroquias o conventos. Este último espacio, el de las clausuras sirvieron de grandes receptores de muchas de las obras que llegaron. A tenor del funcionamiento de estos, muchos de ellos han conservado parte de este legado histórico de imágenes, que ingresaban en circunstancias igualmente destacables. Habría que destacar de nuevo el papel del mecenas, indianos ligados a la carrera de indias o a la administración virreinal, que hicieran llegar imágenes por donaciones o mandas testamentarias. Aunque en este caso, la relevancia recae en las dotes que muchas profesas debían entregar a su ingreso, como mencionábamos anteriormente. Estas concesiones que se hacía a las órdenes religiosas contaban con distintos tipos de bienes, entre los que podría encontrarse alguno de los citados lienzos con la imagen guadalupana, como legado familiar que se entregaba al convento.

Cabe preguntarse sobre las peculiaridades que hicieron que la imagen funcionara y se hiciese tan famosa en el contexto sevillano, algo propio de las devociones marianas si concurren en algún hecho milagroso. En lo que respecta al uso de la imagen como tal, habría que remarcar la visualidad de esta y qué elementos son afines a la religiosidad popular hispana, remitiéndonos a la iconografía de la Inmaculada Concepción (Taylor, 1987, p. 10).

Si existe un tema que destaque en el plano de la religiosidad popular de Sevilla en el siglo XVII, fue la muestra acusada de piedad mariana de exaltación concepcionista. A partir del Concilio de Trento, la iglesia contrarreformista auspició la promoción del culto a la Virgen María, gravemente atacado por los protestantes que no aceptaban la veneración de los misterios de su vida. La multiplicación de imágenes, estampas y todo tipo de obras religiosas se extendieron por toda Europa hasta llegar al continente americano. El clímax devocional alcanzó su punto álgido a partir de 1613, en una Sevilla inmersa en la lucha entre franciscanos y dominicos, órdenes religiosas que disputaban por la supremacía de sus poderes en la sociedad. En una serie de sermones promovidos por los seguidores de santo Domingo desde el extinto convento de *Regina Angelorum*, se dudó de la certeza del hecho casi dogmático, como era que María fuese concebida sin pecado original desde el instante de su concepción (Arboleda, 2016, p. 21). El movimiento alentó a todas las capas de la sociedad, legando una tradición y creencia sevillana que desembocó en las indulgencias necesarias y en la aprobación de la monarquía (Banda, 1983, p. 41). La significación de la religión para el pueblo era plena y abarcaba todos los aspectos de su vida, de ahí a que la conmoción del hecho llegase tan lejos. Prueba de ello, son las juras previas al misterio, que se exigían para acceder a corporaciones o gremios, base de la sociedad del momento (Domínguez Ortiz, 1984, pp. 237-238) (fig. 3).

¹⁷ Documentos conservados en el Archivo General de Indias (en adelante, AGI) en Sevilla.





Figura 3. Juan de Roelas, *Allegoría de la Inmaculada Concepción*, 1616.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Si observamos con detenimiento la iconografía de la Virgen de Guadalupe, bien podría tratarse del prototipo immaculista extendido por Europa y América a través de los grabados de principios del siglo XVI. La representación de la Virgen, erguida, con las manos juntas en actitud de oración, vestida con flamantes ropajes, tocada, con manto y corona resultó ser uno de los arquetipos más usuales de la figuración de la Virgen María. Esta interpretación del modelo aparece en los estudios sobre la imagen de Jaime Cuadriello (1989, p. 48), Gisela Von Wobeser (2020, p. 58) o Phake-Potter (2003, p. 344), entre otros, encauzando con la representación de la Virgen María como la «mujer del Apocalipsis» o la «Tota Pulchra». El modelo circuló por los territorios de la corona hispánica, llegando al continente americano gracias a los frailes evangelizadores franciscanos (Von Wobeser, 2020, pp. 40-41). La Virgen de Guadalupe se equipararía con la llamada *mulier amicta sole* (Von Wobeser, 2020, p. 49), la mujer rodeada del Sol, por los característicos rayos que circundan la figura de la imagen.

Como devoción, William B. Taylor aporta que el significado y la devoción mexicana, la relaciona directamente con el fervor mariano concepcionista tan usual en la centuria (1987, p. 11). El culto al simulacro mariano guadalupano como figuración de algunos dogmas de la Virgen se refleja en muchos de los sermones que le fueron dedicados en este contexto secentista, como recoge en su publicación *Flor de primavera mexicana*. Si seguimos una cronología, Juan de Cepeda pronunció en el Tepeyac en 1622, un sermón donde habla de la Inmaculada concepción como «blanca azucena, símbolo de pureza y virginidad». Fue en 1661, cuando esta relación con el dogma mariano se hizo presente en la publicación de Joseph Vidal de Figueroa, *Theorica de la prodigiosa imagen de la virgen Santa María de Guadalupe de México*. En el marco de la disputa mariana, las palabras de este sermón vincularían por primera vez la doctrina concepcionista con las apariciones marianas en el cerro del Tepeyac (Mayer, 2010, p. 106). De este modo, vemos como la intencionalidad devocional y la asimilación del icono mariano al misterio concepcionista, afianzó el papel fervoroso a un lado y otro del Atlántico. La imagen mexicana entroncaría con la piedad popular del momento, sobre todo, en el contexto sevillano, justificando así la presencia de esta en gran cantidad de espacios, destacando el ámbito religioso como uno de los mayores exponentes.

Los conventos de clausura son los lugares donde muchas de estas obras se han conservado, en sus iglesias o en las partes más importantes del cenobio, como los coros, refectorios o claustros. El convento de agustinas de san Leandro ha custodiado entre sus paredes algunas de las copias enviadas desde el antiguo virreinato, fruto del contexto tan exclusivo que vivió la ciudad entre los siglos XVI y XVIII. Al hilo de matiz devocional, en este convento sevillano existe una imagen que puede darnos una idea de la importancia de estas iconografías, dentro del marco de la religiosidad cenobítica. Una pintura mural inédita hasta ahora, se ha conservado en los dormitorios altos del monasterio, construidos en la reforma que tuvo lugar en el convento a finales del siglo XVI (Guijo, 2018b). Se trata de una Virgen con el Niño que sigue los modelos de grabados alemanes como los de Heinrich Steiner, conservados en la Biblioteca Nacional de España, y que guardan una aparente relación con el prototipo iconográfico concepcionista y con el guadalupano. La Virgen, aparece representada en pie con el niño en su regazo, vistiendo los colores habituales anteriores a la visión de Sor Beatriz de Silva, de jacinto y azul, tonalidades usuales en la gran mayoría de representaciones pictóricas marianas. Las vigorosas formas del manto aparecen tachonadas por estrellas y decoradas en los bordes con una cinta dorada que recuerda las formas guadalupanas. Siguiendo el modelo que veíamos con anterioridad, la imagen aparece representada como la Virgen del Apocalipsis, vestida de sol, la luna como pedestal y coronada. La composición se remata con emblemas marianos que aluden a las letanías lauretanas, como son la fuente, la palmera y el pozo, y remarcada con una oración en latín dedicada a la Virgen María en clave concepcionista: «Tota pulchra es, Maria, et macula originalis non est in te. Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri». Su parecido con los modelos anteriormente tratados, sirve de puente que une ambas iconografías desde su aspecto devocional, acusando el claro funcionamiento del prototipo concepcionista y la aceptación del modelo guadalupano en la religiosidad popular sevillana (fig. 4).





Figura 4. Anónimo, *Virgen con el Niño*, s. XVI. Real Monasterio de San Leandro, Sevilla.
Fotografía: Daniel Salvador-Almeida González.

3.3. OBRAS GUADALUPANAS EN EL CONVENTO DE SAN LEANDRO

El arte religioso conservado en estos conventos es fruto de los siglos de historia que han colmatado estos espacios. El convento de San Leandro ha custodiado gran parte de este legado hasta la actualidad, convirtiéndose en uno de los lugares más interesantes en cuanto a arte sacro se refiere en la ciudad de Sevilla. La colección pictórica conservada, goza de un extraordinario conglomerado de temas, donde la representación de imágenes de devoción o los llamados «verdaderos retratos», poseen gran importancia. La presencia de la iconografía guadalupana se relaciona con cuatro obras de formatos diferentes, estando las de mayores dimensiones ligadas a artistas importantes, como el afamado Juan Correa. Las otras dos obras, de menor tamaño, poseen también características importantes. Una de ellas, es una pintura sobre tabla que sigue el modelo de los conocidos «enconchados», y la otra, inédita hasta ahora, un lienzo que fue posteriormente recortado y adaptado a un tamaño distinto al que fue concebido.



Figura 5. Juan Correa, *La Virgen de Guadalupe y sus apariciones*, hacia 1685. Real Monasterio de San Leandro, Sevilla. Fotografía: Daniel Salvador-Almeida González.

La obra de mayor formato es la que se encuentra firmada por Juan Correa (fig. 5), uno de los artistas más importantes del panorama pictórico mexicano de finales del siglo xvii (González Moreno, 1959. Vargas, 1985. Valdivieso, 1987; Martínez, 1997; Montes, 2015).

Miguel Cabrera en su obra *Maravilla americana*, trataría al artista como uno de los más cercanos al ayate (1756, p. 10)¹⁸, ya que trabajaba con una copia calcada de la obra original enfatizando sus rasgos, medidas y detalles, como apunta Elisa Vargas Lugo y José Guadalupe Victoria en el catálogo de obras del artista (1985, p. 196). Así mismo, Correa se convierte en uno de los propulsores del esquema que se repitió hasta en las composiciones del siglo xviii, donde aparece la Virgen,

¹⁸ Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas, observadas con la dirección de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de México.





rodeada de cuatro cartelas con las escenas de las apariciones y una a los pies con una escena del Tepeyac. Esta disposición del ciclo narrativo correspondería con la disposición de los lienzos que adornaban los retablos de la ermita del Tepeyac, tal y como recoge Joaquín González Moreno, uno de los máximos conocedores de la iconografía guadalupana en Andalucía (González Moreno, 1959, pp. 13-14). El tema evolucionó gracias a la recreación de nuevas molduras para las escenas o la disposición de guirnalda vegetales y angelotes, elementos presentes en el conjunto de obras guadalupanas firmadas por este prolífico artista mexicano. La fecha de ejecución del lienzo tuvo lugar en torno al año 1685, por varias razones. Una de ellas fueron las construcciones que se muestran en la vista de Tepeyac, y la otra la composición utilizada para la representación de las escenas de las apariciones. El tema de la representación del paisaje en estas obras es usual, estableciendo distintas cronologías, amén de la urbanización del territorio durante el siglo XVII. El lienzo de San Leandro y el conservado en la capilla de San Onofre, guardan muchas relaciones y cierto parecido compositivo, admitiendo González Moreno que se trata de los más completos de cuantos se conservan (1959, p. 43). Los elementos más característicos que se avistan en estos paisajes son la ermita construida en 1622, con su atrio y cementerio abierto con capillas posas, la pequeña capilla de indios a espalda, colindando con el monte, y la plaza Real en el lado oeste, delimitada por el conjunto de casas y la fuente construida en 1678. Así mismo, se aprecia el conjunto de capillas que representan los misterios del Santo Rosario junto con el arco triunfal, comenzadas a construir a partir de 1675. Las obras del nuevo templo comenzaron en 1695, inaugurando las grandes reformas del espacio a partir del siglo XVIII, cerrando así la horquilla cronológica manejada para avistar los edificios representados.

El parecido que guardan las escenas aparicionistas con los grabados de Matías de Arteaga hace presentar dos hipótesis, o bien que el grabador hubiese visto alguna de estas obras para poder realizar las composiciones que fueron publicadas en 1686 (Cuadriello, 1994, p. 263), o que Correa hubiese utilizado los grabados para representar las imágenes de las cartelas. Podría optarse a secundar la primera opción ya que, en la tercera aparición, los grabados de Arteaga muestran a la Virgen extendiendo el brazo a Juan Diego, gesto que no se repite en esta obra y si lo hace en otras, como la citada anteriormente en San Onofre. Un elemento para tener en cuenta es la errónea distribución de las apariciones, ya que la primera aparición se ve en el ángulo superior derecho, tomando la segunda aparición el lugar de la primera (Vargas, 1985, p. 240).

Según el poema *Nican Mopohua* del indio Antonio Valeriano, Juan Diego escuchó el canto de unos pájaros, dirigiéndose al cerro donde lo esperaba la Virgen¹⁹, donde le delega la tarea de presentarse al arzobispo para que construyese allí una ermita. Sin conseguir la tarea encomendada, Juan Diego se dispuso a volver a casa, cuando en el camino se le aparece de nuevo la Virgen²⁰, pretendiendo que volviese

¹⁹ Primera aparición referente a la cartela dispuesta en la parte superior derecha.

²⁰ Segunda aparición que corresponde con la cartela.

a ver al arzobispo. Al día siguiente el prelado le pidió una prueba, ordenando que siguieran a Juan Diego para poder corroborar el hecho, pero tras su llegada al Tepeyac, lo perdieron de vista y la Virgen le pidió que volviese al día siguiente. El tío de Juan Diego enfermó al día siguiente, por lo que decidió salir para pedir ayuda, evitando el camino donde se encontraría con la Virgen. De nuevo se le apareció, manifestando que su tío había sanado y que fuese a recoger rosas al cerro como prueba de su aparición al arzobispo²¹. La entrada de Juan Diego al arzobispado fue cuanto menos milagrosa, y una vez que se encontraba en el salón del trono, desplegó la tilma donde tenía las rosas y apareció plasmada la Virgen²².

La imagen de la Virgen, de gran finura en su ejecución y siguiendo el modelo original a modo de «verdadero retrato», centra la composición, acompañada por los elementos ya mencionados y la característica orla de flores, realizada con gran maestría. González Moreno pone estas configuraciones florales en concomitancia con las palabras recogidas por el padre Florencia, acerca de los arcos de flores que ponían los indios delante de la imagen (González Moreno, 1991, p. 20). Así mismo, en un sentido metafórico estas flores serían la fuente de inspiración para poemas como el de *Primavera Indiana* publicado en 1622 por Carlos Sigüenza donde trata a la imagen como copia de las flores, relacionando la primavera, el florecimiento y la viveza que se le asigna a México como paraíso americano en auge, con la Virgen de Guadalupe como símbolo de esta patria (Mayer, 2010, p. 19).

El lienzo se sitúa en la actualidad en la sala capitular del convento, presidiendo uno de los espacios más importantes de la cotidianidad monástica. Habría que resaltar que la obra se encuentra en un pésimo estado de conservación, perdiendo gran parte de la película pictórica de la parte superior del lienzo y con un importante oscurecimiento de los barnices, dificultando su correcta lectura.

La segunda obra (González Moreno, 1959. Valdivieso, 1987. Montes, 2019) se encuentra firmada por Joseph de la Cruz (fig. 6), pintor mexicano bastante desconocido, del que se remiten sus orígenes tlaxcaltecas. La cronología de la obra podría ser cercana al año 1688, ya que se fechan otros cuadros del artista como los conservados en la iglesia carmelita del convento del Santo Ángel de Sevilla, en la iglesia de san Martín y en santo Domingo de Osuna (Montes, 2019, p. 198).

El parecido entre todas las pinturas (Vargas, 2005, p. 205), podría relacionar el hecho de que fuesen mandadas en un mismo viaje, atendiendo a las necesidades de algunos de los comitentes que reclamarían estas obras de la imagen, pudiendo guardar esta relación entre todas ellas. No debemos pasar por alto la importancia en este momento, del vínculo entre los artistas y el ayate guadalupano, ya que eran pocos los artistas que podían realizar imágenes tan fidedignas del icono. Esto se debe al recelo, de las múltiples copias que existían en el momento, y a la mano de los autores, que debían ser «indios», como acusa el padre Florencia, ya que eran ellos los que mejor podían reproducirla. En este caso, la composición centra su protago-

²¹ Tercera aparición representada en la cartela de la izquierda en la parte inferior.

²² Cuarta aparición.





Figura 6. Joseph de la Cruz, *Virgen de Guadalupe*, 1688.
Real Monasterio de San Leandro, Sevilla. Fotografía: Daniel Salvador-Almeida González.

nismo en la imagen de la Virgen de Guadalupe, sin las apariciones y sobre un fondo neutro, visión parecida al original, sirviendo de nuevo como verdadero retrato de la imagen mexicana. La obra se sitúa en el pasillo que se dirige a la escalera capitular, espacio de tránsito dentro de la clausura entre las plantas del claustro principal. El estado de conservación del lienzo dificulta la identificación de la firma, aunque la pintura destaca por el grado de fidelidad, con la imagen original, como puede verse en el rostro y en el dibujo de sus ropajes. El conjunto de obras fruto del trabajo de Cruz, han querido destacarse como uno de los primeros grandes envíos de estos lienzos a tierras sevillanas (González Moreno, 1959, p. 14).

Otras de las características a tener en cuenta son la materialidad y el gusto de estas obras, donde la complejidad de sus técnicas resultó ser otro de los atractivos en los que representar el verdadero retrato de la imagen mariana. En la lista de obras guadalupanas (Montes, 2019, p. 198), se encuentra un famoso «enconchado», a medio camino entre artes suntuarias y pinturas. Estas tablas se caracterizan por conformarse con incrustaciones de pequeñas conchas de nácar y pintura al óleo. Los límites históricos marcan algunas fechas cercanas a finales del siglo XVII,



Figura 7. Anónimo.
La Virgen de Guadalupe, s. XVIII.
 Real Monasterio de San Leandro, Sevilla. Foto-
 grafía: Daniel Salvador-Almeida González.



Figura 8. Anónimo. *San José*, s. XVIII.
 Real Monasterio de San Leandro, Sevilla.
 Fotografía: Daniel Salvador-Almeida González

y la primera mitad del siglo XVIII, como fronteras para la fabricación de estas curiosas obras (García, 1980, p. 7). Por la iconografía de estas piezas, habría que remarcarlas en el contexto de las décadas centrales del siglo XVIII, ya que representan la imagen de la Virgen de Guadalupe y la figura de San José con el Niño (figs. 7 y 8).

Ambas devociones adquirieron un gran protagonismo tras la epidemia de matlazáhualt que afectó a gran parte de la población de Nueva España. En ese momento, se proclamaría a la Virgen de Guadalupe como patrona de la ciudad, siendo en 1754 cuando el papa Benedicto XIV aprobó el patronazgo de la Virgen sobre la Nueva España (Katzew, 2014, p. 177). Las imágenes aparecen enmarcadas por unas cartelas con abundante decoración vegetal, donde se representan algunas aves y flores, compuestas por las distinguidas piezas de nácar. La imagen de la Virgen sigue el modelo propio de la iconografía, destacando la incursión del citado material para la conformación de sus ropajes, de la misma forma que San José, que aparece representado con el Niño Jesús entre sus brazos. Los marcos de ambas obras, concebidos con esta misma técnica, acentúan la visión general de la composición, al estar decorado con roleos vegetales menudos y compactos. Estos enconchados fueron publicados en la publicación del profesor Montes en la reimpresión del año 2019, conservándose ambos en una de las capillas de la parte baja del claustro (2019, p. 283).





Figura 9. Anónimo. Detalle *Virgen de Guadalupe*, s. XVIII.
Real Monasterio de San Leandro, Sevilla. Fotografía: Salvador Guijo Pérez.

De menor tamaño, la obra inédita que presentamos en este estudio se encontraba en las dependencias del noviciado del convento, añadiéndose al catálogo de pinturas de la Virgen de Guadalupe existentes en San Leandro (fig. 9).

El lienzo se encuentra restaurado y a tenor de las características del soporte, podría tratarse de una obra de un formato mayor y que en algún momento de su historia material, fuese cercenado en sus ángulos hasta conservarse solo un retrato de medio cuerpo de la imagen, a manera de pequeño cuadro devocional. Por las características pictóricas y fisonómicas del rostro de la Virgen, puede deducirse que se trate de una obra cercana a los modelos pictóricos mexicanos del siglo XVIII. La forma de delinear las facciones, y el color de la tez irían variando en la centuria, llegando a los famosos colores grises y mates que vemos en esta obra, elementos que destaca el profesor Cuadriello en algunas obras de este momento (1994, p. 261). Seguramente fuese una composición en la línea de la que hemos tratado anteriormente de Correa, modelo usado y actualizado durante este siglo y que trajo múltiples variaciones de la mano de los grandes artistas del momento.

RECIBIDO: 15-9-2022; ACEPTADO: 7-10-2022

BIBLIOGRAFÍA

- ARANA DE VARFLORA, F. (1789). *Compendio histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*. Sevilla: En la Oficina de Vázquez, Hidalgo y Compañía.
- ARBOLEDA GOLDARACENA, J.C. (2016). «Creencias y devociones en las cofradías sevillanas de finales de la Edad Media y comienzos de la modernidad», en *Revista de Humanidades*, n.º 29, pp. 9-36. <https://doi.org/10.5944/rdh.29.2016.17215>.
- BANDA Y VARGAS, A. (1983). «La espiritualidad y la cultura en la Sevilla secentista», en *Sevilla en el siglo XVII: exposición, salas del Museo de Artes y Costumbres Populares, diciembre 1983-enero 1984*, Sevilla: Ministerio de cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.
- CABRERA, M. (1756). *Maravilla americana, y conjunto de raras maravillas, observadas con la direccion de las reglas de el arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Sra. de Guadalupe de Mexico*. México: Colegio de San Ildefonso.
- CUADRIELLO, J. (1989). *Maravilla Americana. Variantes de la iconografía guadalupana. Siglos XVII-XIX*. Guadalajara: Instituto Cultural Cabañas.
- CUADRIELLO, J. (1994). «La propagación de las devociones novohispanas: las guadalupanas y otras imágenes preferentes», en VV. AA., *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España I*. México: Azabache. pp. 257-299.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1984). *Historia de Sevilla. La Sevilla del siglo XVII* (2.ª ed.). Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- FERNÁNDEZ VALLE, M. (2012). «Sueños y esperanzas en los viajes atlánticos. Imágenes devocionales en los siglos XVII y XVIII», en *Semata. Ciencias sociais e humanidades*, n.º 24, pp. 73-88.
- FLORENCIA, F. de y BENAVIDES, M. de (1688). «La estrella de el Norte de Mexico, aparecida al rayar el día de la luz evangelica en este Nuevo-Mundo ... para luz en la fè à los indios...», en M. de Benavides, (ed.) *La historia de la Milagrosa Imagen de N. Señora de Guadalupe de Mexico...* México: Por Doña Maria de Benavides, viuda de Juan de Ribera.
- GARCÍA SAIZ, M.C. (1980). *La pintura colonial en el Museo de América*. Madrid: Patronato Nacional de Museos.
- GESTOSO, J. (1889). *Sevilla monumental y artística*. Sevilla: Oficina Tipográfica de El Conservador.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1839). *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de Sevilla*. Sevilla: José Morales.
- GONZÁLEZ DE LEÓN, F. (1844). *Noticia histórica, artística y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*. Sevilla: Imprenta de José Hidalgo.
- GONZÁLEZ MORENO, J. (1959). *Iconografía Guadalupana*. México: Jus.
- GONZÁLEZ MORENO, J. (1974). *Iconografía Guadalupana*. México: Jus.
- GONZÁLEZ MORENO, J. (1991). *Iconografía guadalupana en Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente.
- GUIJO PÉREZ, S. (2017). «Relación y formación del patrimonio urbano del monasterio de San Leandro de Sevilla. Siglos XIII-XVI», en *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, n.º 19, pp. 609-634.



- GUIJO PÉREZ, S. (2018a). «Orígenes del Monasterio de San Leandro y su fusión con el emparedamiento de San Pedro de Sevilla. Siglos XIII-XVI», en *Historia. Instituciones. Documentos*, n.º 45, pp. 157-186.
- GUIJO PÉREZ, S. (2018b). «Sobre la contratación de retablos para la nueva iglesia del monasterio de San Leandro de Sevilla. Finales del siglo XVI y primera mitad del siglo XVII», en *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, t. CI, n.º 306-308, pp. 91-117.
- GUIJO PÉREZ, S. (2018c). «Libro de profesiones del Real monasterio de San Leandro de Sevilla (1603-1635)», en *Revista de Humanidades*, n.º 35, 2018, pp. 185-216. <https://doi.org/10.5944/rdh.35.2018.21271>.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019a). «Favores y apoyos institucionales en la consolidación de la fundación del monasterio de San Leandro de Sevilla», en *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, n.º 21, pp. 407-436.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019b). «Lectura histórica, descripción y análisis del Libro de Profesiones de 1700 del monasterio de San Leandro de Sevilla (1700-1868)», en *Tiempos Modernos*, n.º 39, pp. 156-179.
- GUIJO PÉREZ, S. (2019c). «Libro de profesiones del Real monasterio de San Leandro de Sevilla II (1636-1670)», en *Revista de Humanidades*, n.º 36, 2019, pp. 33-62. <https://doi.org/10.5944/rdh.36.2019.21353>.
- GUIJO PÉREZ, S. (2020). «Actas del Libro de Profesiones de 1700 del monasterio de San Leandro de Sevilla (1700-1868)», en *Archivo Agustiniiano*, vol. CIV, n.º 222, pp. 85-124.
- HALCÓN ÁLVAREZ OSSORIO, F. et al. (2009). *El retablo sevillano: desde sus orígenes a la actualidad*. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Obra Social de Cajasol y Diputación de Sevilla.
- KATZEW, I. (2014). «Pinceles valientes. La pintura novohispana (1700-1785)», en *Alcalá y Brown, Pintura en Hispanoamérica (1550-1820)*. Madrid: El Viso, pp.149-203.
- LAFAYE, J. (1977). *Quetzalcóatl y Guadalupe*, Traducido por Ida Vitale y Fulgencio López Vidarte, México: Fondo de Cultura Económica.
- LLORDÉN, A. (1973). *Convento de San Leandro de Sevilla (Notas y documentos para su historia)*. Málaga: Imprenta provincial de Málaga.
- MADRAZO, P. (1884). *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia. Sevilla y Cádiz*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y compañía.
- MAYER, A. (2010). *Flor de primavera mexicana: la Virgen de Guadalupe en los sermones novohispanos*. Universidad Autónoma de México.
- MIURA ANDRADES, J.M. (1999). *Fraileres, monjas y conventos: las Órdenes Mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- MONTES GONZÁLEZ, F. (2019). *Sevilla guadalupana: arte, historia y devoción* (Reimpr.). Sevilla: Diputación de Sevilla.
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D. (1796). *Anales Eclesiásticos y Seculares de la Muy Noble y Muy Leal, Ciudad de Sevilla*. Madrid: Imprenta Real.
- PEÑA MARTÍN, Á. (2010). «El verme así no te asombre. El Niño Jesús Soberano del Monasterio de Comendadoras de San Juan de Jerusalén de Zamora», en *Arte y patrimonio de las órdenes militares de Jerusalén en España: hacia un estado de la cuestión*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 113-128.



- PHAKE POTTER, H.M.S. (2003). «Nuestra Señora de Guadalupe: La pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XII, n.º 24. Madrid: Seminario de Arte e iconografía «Marqués de Lozoya».
- TAYLOR, William B. (1987). «The Virgin of Guadalupe in New Spain: An Inquiry into the Social History of Marian Devotion», en *American Ethnologist*, n.º 14, pp. 9-33.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G.J. (2012). *Recuperación visual del patrimonio perdido: Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- VARGAS LUGO, E. (2005). «El indio que tenía «el don». Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas (México)*, n.º 86, vol. XXVII, pp. 203-215.
- VARGAS LUGO, E. y GUADALUPE VICTORIA, J. (1985). *Juan Correa: su vida y su obra*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VON WOBESER, G. (2020). *Orígenes del culto a nuestra señora de Guadalupe (1521-1688)*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Fondo de Cultura Económica.



LA FOTOGRAFÍA DE PÍO IX. ESBOZO DE UNA HISTORIA VISUAL DEL PAPADO CONTEMPORÁNEO

Vicente Jesús Díaz Burillo

Universidad de La Laguna

vdiazbur@ull.edu.es

RESUMEN

El artículo se ocupa del estudio desde una perspectiva estética de uno de los momentos fundantes del papado contemporáneo. La fotografía de Pío IX, primer papa en hacer uso de los medios de reproducción técnica de la imagen, da pie a proponer una nueva forma de adentrarse en el estudio de lo religioso en la sociedad actual. En términos metodológicos, en el artículo se ofrece una vinculación entre la perspectiva desarrollada en torno a los Estudios visuales y los estudios más recientes provenientes de la Sociología de la religión. Desde esta última perspectiva, se propone la interpretación según la cual las instituciones religiosas actuales son producto de la modernidad y de las condiciones culturales, económicas, sociales y técnicas que esta impone. En este sentido, el papado contemporáneo no es ajeno a estas condiciones, de las cuales, la *hiperinflación de la imagen* es una de sus más importantes características. Como conclusión, en el artículo se propone que la pervivencia del papado en la contemporaneidad, su definición como institución plenamente moderna desde esta perspectiva estética, se debe en gran medida al recurso a los medios técnicos de reproducción de la imagen.

PALABRAS CLAVE: estudios visuales, secularización, fotografía, papado, Pío IX.

THE PHOTOGRAPH OF PIOUS IX. A VISUAL HISTORY
OUTLINE OF THE CONTEMPORARY PAPACY.

ABSTRACT

The article deals with the study from an aesthetic perspective of one of the founding moments of the contemporary papacy. The photograph of Pius IX, the first pope to make use of technical image reproduction instruments, gives rise to proposing a new way of delving into the study of religion in today's society. In methodological terms, the article offers a link between the perspective developed around Visual Studies and the most recent studies from the Sociology of Religion. From this last perspective, the interpretation is proposed according to which the current religious institutions are the product of modernity and the cultural, economic, social and technical conditions that it imposes. In this sense, the contemporary papacy is no stranger to these conditions, of which the hyperinflation of the image is one of its most important characteristics. In conclusion, the article proposes that the survival of the papacy in contemporary times, its definition as a fully modern institution from this aesthetic perspective, is largely due to the use of technical means of image reproduction.

KEYWORDS: visual studies, secularization, photography, papacy, Pius IX.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2022.04.05>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 4; diciembre 2022, pp. 95-109; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

Señalaba Michel Maffesoli allá por los años noventa que las imágenes se habían convertido en un factor esencial en la construcción de la realidad social contemporánea (Maffesoli, 1997). Apelaba, en este sentido, a la necesidad de *sensualizar el pensamiento*, a la necesidad de conjugar lo racional con lo estético. Imágenes, sentimientos, seducción... La política, indicaba usando ese campo como ejemplo, se había convertido en un vasto espectáculo en el que lo ideológico se aparcaba para dejar paso a lo emocional. En la misma línea, Gilles Lipovetsky (2006) advertía del advenimiento de la *hipermodernidad*: aquella sociedad que Guy Debord (2005 [1966]) definió como *sociedad del espectáculo* había acentuado sus características convirtiéndose en la sociedad del *todo-pantalla*, en la sociedad del *hiperespectáculo*. Hasta tal punto la extensión de la imagen define nuestras sociedades que Vilém Flusser se atrevió a afirmar en su *Filosofía de la fotografía* (2001) que la invención de las imágenes técnicas suponía un cambio cultural a la altura del que había supuesto la invención de la escritura lineal.

En las páginas que siguen me propongo incorporar el estudio de la imagen y lo visual a los estudios sobre lo religioso. Más concretamente, al estudio sobre el papado contemporáneo. El artículo tiene la forma de una propuesta metodológica y de una propuesta interpretativa. En el primer sentido, y en el segundo apartado, pondré un acercamiento al estudio de la imagen por medio del recurso a los Estudios visuales. El desarrollo de esta corriente de los Estudios culturales, en lo que se ha llamado el *giro pictórico* (o *Picture Turn*, con la obra de Mitchell (2009 [1994]) como uno de sus momentos fundantes) ofrece, desde mi punto de vista, interesantes posibilidades en su combinación con los estudios ya realizados desde la sociología de la religión sobre el proceso de secularización moderno. En este sentido, y en el segundo subapartado de este apartado, haré un breve recorrido por las diferentes narrativas que sobre la secularización y su relación con la modernidad y la religión han tenido lugar en las últimas décadas, para terminar proponiendo la vinculación de la reflexión sobre la imagen con la última de las narrativas de la secularización señaladas, aquella que explica lo religioso (y lo secular) como un producto específico de la modernidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, en el tercer apartado desarrollaré a modo de propuesta interpretativa, lo que puede entenderse como un *esbozo de historia visual del papado*. O, más concretamente, un esbozo de la que sería la primera parte de esa historia: la que se inicia en el momento en el que Pío IX (el papa que inaugura el papado contemporáneo, el papado después de los Estados Pontificios, el papa que acentúa la antimodernidad doctrinal del catolicismo oficial) apuesta por la fotografía como forma de reproducir su imagen. Este es el comienzo, desde la perspectiva propuesta en estas páginas, de la historia del papado contemporáneo, o, lo que es lo mismo, de la construcción del papado como una institución política inserta en la *sociedad del espectáculo*. La apuesta en las décadas siguientes por el uso del cine como herramienta de adoctrinamiento y promoción, y, en las últimas décadas, por el recurso a los medios digitales, hasta el punto de poder estudiar el Vaticano como una empresa de producción audiovisual exitosa, no se entiende



sin el acontecimiento estético (y político) que supuso la aceptación de Pío IX de dejarse fotografiar.

2. IMAGEN, RELIGIÓN, SECULARIZACIÓN: SENSUALIZAR EL CONCEPTO

2.1. LOS ESTUDIOS VISUALES

Jon Fontcuberta, en *La furia de las imágenes* señala que habitamos la imagen y la imagen nos habita» (2016, 7). Las imágenes articulan pensamiento y acción, ordenan nuestro mundo y nos ordenan a nosotros mismos. Habitamos una *iconosfera*. El concepto nos da pie a señalar esa, por decirlo así, inflación de la imagen en nuestra sociedad; una superabundancia de imágenes que ha sido advertida por muchos otros autores, algunos de los cuales aparecerán en las páginas siguientes.

Si, siguiendo a Heidegger (2000 [1947]), la suerte del humanismo se jugaba en el triunfo de la letra, hoy está claro que la apuesta la ganó la imagen. Estas nos avasallan por doquier, nos apelan constantemente. De aquí parte precisamente el enfoque de los estudios visuales:

El enfoque contemporáneo de los estudios visuales se preocupa más por la presencia de los objetos visuales y por sus efectos de seducción estética y poética sobre el observador. [...] Todo lo contrario que para el pensamiento postestructuralista, la epistemología de la visualidad ya no estima el lenguaje como el medio predilecto de conocimiento del mundo «real» (Contreras 2017, 497)¹.

Cómo hacer frente a las nuevas formas de lo visual, de los nuevos objetos visuales, al momento del *todo-pantalla* (Lipovetsky y Serroy 2014): publicidad, propaganda, diseño de objetos cotidianos. Mieke Bal (2016) señala que sería necesario un cambio metodológico para hacer frente a la *visibilidad de los objetos*. Porque el objeto visual tiene vida social, no es ni autónomo ni unitario. El significado del objeto además es dialógico. La interpretación solo puede realizarse en el diálogo entre el objeto y el espectador, así como entre varios interpretantes. Es en este diálogo, añade Bal, donde habita el poder.

Este último apunte es importante. La imagen, su implantación, su extensión, compite por ordenar el mundo del espectador. Hay, siguiendo también a Bal, una performatividad en el acto de visión (podríamos hablar de *actos de ver*, recogiendo

¹ Fernando Contreras añade una reflexión importante cuyo tratamiento sobrepasaría las ambiciones de este texto. Es preciso sin embargo incorporarla en tanto apela a la necesaria incorporación de la imagen al ámbito de la historiografía: «La evolución del análisis visual sobrepasa la interpretación histórica para inscribirse en el estudio de la construcción social de la experiencia visual, o, expresado de otro modo, en la construcción visual de lo social. La fenomenología visual articula en la posmodernidad la historia social de las imágenes» (2017, 497).





la forma de la teoría de los actos de habla de Austin). Y de la misma manera que las imágenes nos muestran, ordenándolo, el mundo, su no existencia también puede hablarnos del poder. Porque que hoy sobren imágenes y corramos el riesgo de ahogarnos en ellas no debe hacernos obviar el problema inverso. La saturación visual nos obliga a reflexionar sobre las imágenes que faltan, las imágenes que nunca han existido, las que han existido pero ya no están disponibles, las que se han enfrentado a obstáculos insalvables para existir, las que nuestra memoria colectiva no ha conservado, las que han sido prohibidas o censuradas (Belting 2007).

La reflexión sobre la imagen es necesaria para comprender el momento actual. De ahí la utilidad de los Estudios Visuales. En palabras de José Luis Brea, estos pueden ser definidos como «los estudios sobre la producción del significado cultural a través de la visualidad» (Brea 2005, 7). Unos Estudios Visuales que han revalorizado y teorizado el concepto mismo de imagen. Así, por ejemplo, para Keith Moxey, «las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron» (Moxey 2003, 52). Significado social y horizonte cultural de producción y recepción, por tanto, que las imágenes ponen al descubierto. Como respuesta a la emergencia de un momento cultural y social en el que la imagen es hegemónica, los Estudios Visuales apelan, por tanto, a la reconsideración de una gama más amplia de artefactos y prácticas visuales tales como las que implican el desarrollo del cine, la televisión, la fotografía y las imágenes digitales. Como señaló Jameson (1995), la imagen es la depositaria epistemológica de nuestro tiempo, un tiempo que viene determinado, precisamente, por la transformación de las tecnologías de la visión.

Cómo incorporar la reflexión sobre la imagen al estudio, en este caso, de una institución como el papado. José Luis Brea (2005) da algunas indicaciones al respecto que pueden servirnos de guía. En un primer momento, así, podemos considerar «los procesos de subjetivación y el papel que en este proceso desempeña, justamente, la producción y el consumo del imaginario». Esto es, la subjetividad se construye en relación a las distintas apropiaciones de la imagen. De aquí precisamente la importancia del acto de crear imágenes, y, sobre todo, la importancia del control del proceso de reproducción de estas imágenes.

Pero si lo subjetivo es importante, el proceso de socialización, la potencial articulación de comunidad, de formación de comunidad, o como señala Brea, «la relación gestionada en el curso de los actos de ver», convierte a la imagen en el centro de la ordenación política. Porque la imagen tiene necesariamente un carácter intersubjetivo: la imagen en la época de su reproductibilidad técnica adquiere su importancia en el espacio público. Y es precisamente esta naturaleza social inexorable del campo visual, de los *regímenes escópicos*², de donde surge la necesidad de historizar y enmarcar sociológicamente su análisis. Porque, citando a Brea:

² La noción *régimen escópico* fue acuñada por el teórico del cine Christian Metz (2001 [1977]) para distinguir el cine del teatro. En la actualidad, sin embargo, el término es empleado de manera más amplia para definir experiencias visuales mediadas por otras tecnologías (fotografías,

... tales arquitecturas abstractas, en sus concreciones materializadas como articulaciones históricas efectivas que determinan al mismo tiempo lo que es visible y lo que es cognoscible, funcionan además *políticamente* -es decir, de acuerdo con una distribución disimétrica de posiciones de poder en relación al propio ejercicio del ver- constituye en todo caso su quizás más fructífero legado en estos momentos de intensa transformación política del mundo en que vivimos, el que señala la senda en la que efectivamente los *Estudios visuales* van a encontrar su veta más rica (2005, 11).

Carácter histórico y político, por tanto, de los *actos de ver*. Es, por tanto, posible y deseable la historización de esos procesos. La reflexión sobre la imagen, y de la imagen *en la época de su reproductibilidad técnica*, es, en definitiva, amplia, mucho más, de lo que podríamos señalar aquí. Sin embargo, es necesario llamar la atención sobre el potencial epistemológico que supone la incorporación de esa reflexión a la desarrollada desde la sociología de la religión sobre el proceso de secularización. De ahí la necesidad de ofrecer un breve recorrido sobre estos estudios.

2.2. SECULARIZACIÓN, RELIGIÓN, MODERNIDAD

Desde la sociología de la religión, como señalaba, y en las últimas décadas, se ha ordenado el estudio de lo religioso en torno a tres conceptos principalmente: *modernidad, religión y secularización*. La reflexión sobre los mismos lo es no solo sobre un aspecto parcial de un tema académico como puedan ser los estudios relativos a lo religioso, sino sobre una época: con esta tríada de conceptos se pretende aprehender los procesos culturales más ricos y complejos de los últimos siglos tres siglos.

Con el objeto de resumir en pocas líneas la prolijidad de estudios sobre este tema, clasificaré las diferentes perspectivas que se han ocupado de las relaciones entre la secularización, la religión y la modernidad en torno a tres narrativas:

La primera es la que entiende la secularización como un proceso emparejado al de modernidad, definidor de la misma, y enfrentado con rotundidad a lo religioso. En esta narrativa cabe ubicar los estudios pertenecientes a la *teoría clásica de la secularización*, aquella que entendía casi como un proceso necesario el fin de lo religioso, desplazándolo de la esfera pública y recluyéndolo en el mejor de los casos en la esfera privada. Modernidad y secularización serían en este caso incompatibles con lo religioso, cualquiera que fuera su forma. El carácter pasado de la religión venía siendo defendido por un importante número de filósofos y teóricos sociales desde el siglo XVIII y XIX. De Hegel a Marx, pasando por Nietzsche, Weber, Comte o Durkheim. Lo religioso podría muy bien entenderse como una rémora de otros tiempos, un resto de oscurantismo que las lógicas de la modernidad acabarían por desterrar de la vida pública.

cine, televisión, ordenadores, teléfonos móviles...). En nuestro caso, el término hará referencia a la ordenación visual construida y presentada por, en este caso, la institución eclesiástica, y la asunción por parte del receptor de ese «horizonte visual» determinado.





La segunda narrativa surge a mediados del siglo xx. Con el desarrollo de la teoría sociológica de la religión, empezó a ponerse en duda el anterior modelo. Autores como Berger (1967), Luckman (1970), Wilson (2016), Tschannen (1992) o Martin (1978), enriquecieron la reflexión sobre lo religioso separando lo secular de las clásicas perspectivas «antirreligiosas». La secularización, siguiendo la propuesta interpretativa de José Casanova (2000), debería entenderse como un proceso de separación y emancipación estructural de esferas seculares (principalmente el Estado, la economía, la política y la ciencia) respecto de la esfera religiosa, especializándose lo religioso dentro de su esfera recién hallada. A diferencia de la teoría clásica, desde este paradigma lo religioso no necesariamente desaparecería de nuestras sociedades, aunque sí se debilitaría y se vería reconducido en buena medida al ámbito de lo privado.

Así, si desde la teoría clásica de la secularización se pronosticaba el fin de lo religioso, desde este nuevo paradigma, aun asumiendo cierta tendencia a su privatización, no se desechaba completamente lo religioso. Estaba claro, ya a mediados del siglo xx, que la religión seguiría formando parte de las sociedades occidentales.

En la actualidad lo anterior se ha hecho evidente. Lo religioso se ha convertido, incluso, en sus distintas formas, en uno de los más importantes dispositivos para vehicular aspiraciones políticas. Así se ha venido constatando en los últimos años desde diferentes ámbitos historiográficos. Para el caso europeo, Clark y Kaiser (2003) ya advirtieron sobre el proceso de *reconfiguración moderna* en el nuevo catolicismo europeo de finales del siglo xix: el catolicismo se habría enfrentado al resto de ideologías dominantes y en desarrollo (liberalismo o socialismo) configurándose como un *artefacto de modernidad* al igual que el resto de constructos ideológicos modernos³.

Son precisamente estos trabajos los que nos pueden dar pie a señalar una tercera narrativa sobre la secularización. En este caso, y a diferencia de la teoría clásica y el paradigma de la secularización, lo religioso no es que se enfrentara a la modernidad siempre con la perspectiva posible de su desaparición, o que se adaptara a la misma sobreviviendo, sino que, esto es lo importante, habría sido la propia modernidad, las condiciones sociales, económicas, culturales y políticas que asociamos a ese proceso y época histórica, las que habrían propiciado la configuración de lo que hoy entendemos por religión: aquello a lo que nos referimos cuando usamos este concepto es algo específicamente moderno. Así lo defiende, por ejemplo, Brent Nongbri:

[r]eligion does indeed have a history: it is not a native category to ancient cultures. The idea of religion as a sphere of life separate from politics, economics, and science is a recent development in European history, one that has been projected outward in space and backwards in time with the result that religion appears now to be a natural and necessary part of our world (Nongbri 2013, 7)⁴.

³ En la misma línea Komonchak (1997) y Viaene (2008).

⁴ «la religión sí tiene una historia: no es una categoría nativa de las culturas antiguas. La idea de la religión como una esfera de la vida separada de la política, la economía y la ciencia es un desarrollo reciente en la historia europea, que se ha proyectado hacia el exterior en el espacio y hacia

En este mismo sentido, Jonathan F. Smith señala que:

Religion' is not a native term; it is a term created by scholars for their intellectual purposes and therefore is theirs to define. It is a second-order, generic concept that plays the same role in establishing disciplinary horizon that a concept such as 'language' play in linguistics or 'culture' plays in anthropology. There can be no disciplined study of religion without such horizon (Smith 2004, 281-282)⁵.

En definitiva, habría sido precisamente la modernidad, aunque pudiera parecer paradójico, la que habría permitido, o habría puesto las condiciones para que así se diera, la aparición de un campo específicamente religioso tal cual lo entendemos en la actualidad⁶. No se trataría, por tanto, de la adaptación de la religión a las condiciones que la modernidad ha impuesto, sino, más bien, que la modernidad, que los mecanismos culturales, económicos, políticos o institucionales que asociamos a la modernidad, han posibilitado la existencia y la constitución de lo religioso como se nos presenta hoy en día.

Qué aporta, retomando nuestra pregunta, el estudio de lo visual a estos debates. La pregunta, en realidad, es la pregunta sobre las razones que han posibilitado que lo religioso, o, concretamente, el papado, no haya desaparecido del espacio público como se preveía desde los paradigmas clásicos de la secularización. Los estudios más recientes sobre el desarrollo de lo religioso en los dos últimos siglos, como señalaba con anterioridad, han puesto en evidencia que, en sus prácticas, las religiones institucionalizadas han sido instituciones modernas. Son varios los procesos que indican que esto ha sido así: en cuanto a la Iglesia católica se refiere, la extensión de una administración ordenada, jerarquizada y centralizada (el desarrollo de las diferentes conferencias episcopales, instituciones constituidas según el Derecho Canónico que sintetizan muy bien la lógica nacional-trasnacional que ha definido la historia de la Iglesia católica en los últimos 150 años, son un buen ejemplo); la homogeneización de sus códigos internos (la publicación del Código de Derecho Canónico en 1914 es un hito fundamental en este sentido); la adaptación en términos económicos de la Iglesia católica al sistema capitalista financiero moderno (hoy en día, la Iglesia católica es un potente agente financiero trasnacional) (McLeod, 2000; Menozzi, 1993; Pollard, 2005); y, lo que será más importante en el desarrollo de las siguientes páginas, la utilización por parte de las instituciones religiosas de los mecanismos de reproducción visual modernos. El papado, más allá del propio

atrás en el tiempo, con el resultado de que la religión ahora parece ser un elemento natural y necesario. parte de nuestro mundo» [traductor del autor].

⁵ «Religión» no es un término nativo; es un término creado por estudiosos para sus propósitos intelectuales y por lo tanto les corresponde a ellos definirlo. Es un concepto genérico de segundo orden que juega el mismo papel en el establecimiento del horizonte disciplinario que un concepto como 'lenguaje' juega en lingüística o 'cultura' juega en antropología. No puede haber un estudio disciplinado de la religión sin tal horizonte» [traducción del autor].

⁶ En esta misma línea, Kippenberg (2002); Masuzawa (2005); Zazo (2018). Una síntesis de los trabajos que en los últimos años se han ocupado de esta perspectiva en Cabrera (2020, 37-60).



discurso antimoderno que hasta pasada la mitad del siglo xx formaba parte esencial de su doctrina, ha sido una institución que se ha ordenado en sus prácticas como una institución moderna también en lo relativo a lo visual.

3. LA FOTOGRAFÍA QUE SALVÓ EL PAPADO

En la historia reciente de la Iglesia, el papado de Pío IX presenta una importancia fundamental. Fue durante su reinado que se convocó, sin llegar a clausurarse, el Concilio Vaticano I; el dogma de la Inmaculada Concepción o la doctrina de la infabilidad papal son algunos de los elementos más representativos de su periodo de gobierno. Pero, sobre todo, la trayectoria de Pío IX es importante por ser el primer papa en terminar su reinado sin territorio que gobernar. Fue en 1871 cuando las tropas italianas consiguieron entrar en Roma terminando así con los centenarios Estados Pontificios. La crisis del papado parecía irreversible. De hecho, las previsiones de los contemporáneos, en la línea de las previsiones de los primeros teóricos de la secularización, auguraban el fin del papado.

Las décadas finales del siglo XIX son de completa decadencia para la institución eclesiástica. A la pérdida de los Estados Pontificios y el confinamiento del papa en sus escasas posesiones romanas, se sumó el enrocamiento doctrinal (antimodernismo) y político: EE. UU. retiró a su representante diplomático en 1867; Suiza lo hizo en 1873; Gran Bretaña en 1874; Francia en 1905. A la altura de 1914, el papado intercambiaba relaciones diplomáticas con un puñado de países, casi todos de la órbita latinoamericana, a excepción de Austria-Hungría. En las primeras décadas del siglo XX, como señala Stewart A. Stehlin, «el Vaticano parecía destinado a ser una *quantité négligeable* en los asuntos mundiales [...] el rol del papado para el cristianismo parecía hallarse en pleno ocaso, como el califato para el mundo musulmán» (1994, 75).

Finalmente no fue así. Y una de las razones de que no ocurriera tal cosa está en el hecho para nada anecdótico de que Pío IX aceptara, en contra de la opinión de muchos de sus obispos, dejarse fotografiar.

3.1. LA ÉPOCA DE LA FOTOGRAFÍA

Cuenta Geoffrey Batchen (2004) que en las décadas finales del siglo XVIII y primeras del XIX, se reprodujo por diferentes espacios y al mismo tiempo el *deseo de fotografiar*. Aquellos que el autor denomina *protofotógrafos*, científicos y artistas que, precediendo a la aparición oficial de la fotografía, buscaban la manera de plasmar una imagen natural sobre una superficie, nos dan cuenta del espíritu de la época: especulación filosófica y científica con la noción de progreso en el centro; desarrollo mercantil, industrial, económico; nuevas concepciones del tiempo y de la historia... la fotografía es el efecto, como forma de representación, del contexto en el que nace:



Estaba en juego no solo la teorización y la exhibición de la naturaleza, el paisaje, la imagen reflejada o el paso del tiempo, sino, más fundamentalmente, la naturaleza de la representación y la constitución de la propia existencia [...] de la cual la fotografía era tan solo un efecto residual [...] Esto implicaba un replanteamiento general de las relaciones predominantes entre conocimiento y subjetividad, así como una nueva conceptualización de la representación y de sus implicaciones metafísicas (Batchen 2004, 103).

La fotografía es, posiblemente, una de las formas de representación que mejor traduce su época. Y no solo en cuanto a su *deseo*, en cuanto a la búsqueda de esa forma de plasmar sobre una superficie fija una imagen de la naturaleza, en cuanto a su definitiva invención: el desarrollo de la técnica fotográfica va a la par del desarrollo económico, industrial, cultural y estético de la sociedad. Es, como señala Batchen, su efecto. Pero es también en cierto sentido su causa. Porque el fotógrafo tendrá una función estética fundamental: la de crear nuevos tipos de representación, nuevas formas de *estar en el mundo*.

La conjunción del desarrollo de la imagen tecnificada y el comercio se aprecia muy bien si atendemos a algunas de las primeras empresas fotográficas:

Disdéri era un hombre inculto pero listo, que organizó su empresa con gran sentido comercial. Tenía dos talleres en París y pronto abrió otros en Londres en 1865 y 1868, sucesivamente, y también en Madrid, como veremos. Solía vestir con un atuendo llamativo, conforme a la idea del artista que se había formado la burguesía. Disdéri introdujo los accesorios ineludibles en un taller de retrato: cortina, columna y velador, y llegó a crear los arquetipos del artista, el escritor, el militar, el cantante, etc., con una actitud impuesta por él al modelo y subrayada por unos cuantos accesorios sacados del numeroso *atrezzo* con que contaba el taller (Sougez 2011, 148-149).

Comercio y definición estética. La fotografía, el desarrollo de la imagen tecnificada, permitió la aparición de lo que podríamos llamar el *artista-mercader* contemporáneo. Y es en este sentido en el que la fotografía nos habla con claridad del nuevo espíritu de la época: en la conjunción entre desarrollo comercial, avances científico-técnicos y propuestas estéticas funcionales a los intereses de una sociedad de masas en ciernes es donde la fotografía encuentra su posibilidad de desarrollo, por una parte, y su capacidad de definir estéticamente el mundo por venir. Porque, como el ejemplo expuesto por Sougez muestra, es el fotógrafo desde su establecimiento comercial quien define cuáles serán los tipos estéticos que se pondrán en circulación. Desde el daguerrotipo de Daguer y Niepce hasta el perfeccionamiento de la fotografía, desde la plasmación de paisajes, naturales y urbanos, con intereses científicos o simplemente comerciales, la realización de retratos se convirtió en uno de los negocios más rentables para los aficionados y para los cada vez más profesionalizados fotógrafos. Es en este contexto en el que el papado tuvo que tomar partido: mantener la tradición pictórica o hacer uso de la cámara fotográfica, artefacto que condensaba perfectamente los resultados de esa modernidad a la que tan entusiásticamente se oponía.



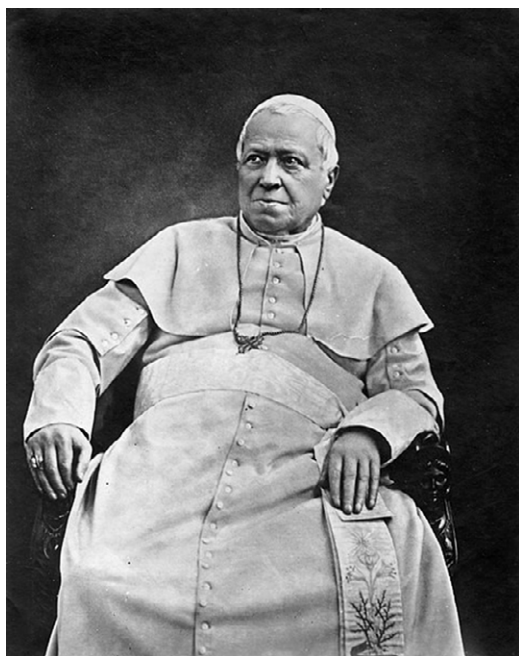


Fig. 1. Pío IX fotografiado por Adolphe Braun en conmemoración de su 83.º cumpleaños, 1875, 31,2 × 24,2 cm, copia en papel a la albúmina, Civic Photographic Archive, Milán.

3.2. LA FOTOGRAFÍA DE PÍO IX: DE VALOR CULTUAL A VALOR DE CAMBIO

Adolphe Braun fue un fotógrafo y diseñador textil nacido en Besanzón (Francia) en 1812. Su biografía acompaña en buena medida el desarrollo de la fotografía durante el siglo XIX: dedicado en un primer momento al dibujo de modelos para la industria textil, se interesó por la fotografía llegando a abrir su propio estudio fotográfico. Francia, y sobre todo París, era el centro del desarrollo de esta nueva técnica que se preveía podría poner en aprietos algunos de los fundamentos de la pintura. Pero si por algo es interesante su trayectoria es por un dato: Adolphe Braun fue uno de los primeros fotógrafos que pudo fotografiar a un papa. En este caso, a Pío IX (fig. 1).

Walter Benjamin (2003 [1936]) puede servirnos de guía para llamar la atención sobre la profundidad que un acto tan simple como tomar una fotografía pudo implicar para el papado. Por decirlo con sus términos, «la reproductibilidad técnica acaba con el aura del arte». En nuestro caso, la imagen del papa deja de ser algo relacionado con el culto y pasa a ser algo relacionado con la exhibición. De la misma forma que, según Benjamin, la reproductibilidad técnica trastocó la *naturaleza* del actor o el gobernante, la fotografía convirtió a Pío IX en mercancía. Evidentemente, el *facsímil* del papa permitió que su imagen se universalizara; por primera vez en la

historia la imagen de un papa podría reproducirse en cualquier parte del mundo; sin embargo, el papa ya no era el *papa*:

... lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su *aura*. Es un proceso sintomático; su importancia apunta más allá del ámbito del arte. «La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva» (2003, 44).

Pocas maneras más efectivas de entrar a formar parte de la modernidad que renunciando al *aura*, a lo cultural, desvinculándose de la tradición, y transformándose en el mismo momento en un objeto reproducible, en una mercancía. La operación estética señalada por Benjamin es aplicable a la imagen del papa y, repito, posiblemente una de las razones de su supervivencia. Benjamin apunta algo más que puede sernos muy útil:

Conviene ilustrar el concepto de *aura* [...]. Definiremos esta última como la manifestación irrepetible de una *lejanía* (por cercana que pueda estar). [...] desmoronamiento del *aura*. Estriba éste en dos circunstancias que a su vez dependen de la importancia creciente de las masas en la vida de hoy. A saber: acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción (2003, 47).

En realidad, la pérdida del *aura*, de esa *irrepetible lejanía*, era un precio que necesariamente tenía que pagar el papado si quería seguir siendo un agente político reconocido. En no pocas ocasiones se ha señalado la involucración del catolicismo en los movimientos de masas modernos. Pues bien, la condición para que esto pudiera ocurrir pasaba necesariamente por la transformación estética señalada por Benjamin y tan bien representada por la fotografía de Pío IX. Porque, como también apunta este autor:

... un conocimiento que aquí es decisivo: por primera vez en la historia del mundo la reproductibilidad técnica de la obra de arte libera a esta de su existencia parasitaria dentro de un ritual. [...] En lugar de su fundamentación en un ritual debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber: su fundamentación en la política (2003, 51).

De esta forma, y tras haber perdido un terreno que gobernar, el papado entraba de lleno en la modernidad por medio de la imagen. La representación del papa podría haber perdido el valor cultural, el *aura* contenida en aquellas representaciones pictóricas que los coetáneos de Pío IX le criticaban haber abandonado. Su imagen, sin embargo, obtenía la característica necesaria para convertirse en una imagen política en la época de la política de masas. Y así ocurrió, en tanto la imagen del papa se reprodujo entre todos aquellos que acudieron a su defensa con ocasión del ataque por las tropas italianas de los Estados Pontificios, los Zuavos pontificios (católicos solteros y voluntarios en su mayoría franceses, alemanes y belgas, pero también ingleses, españoles e irlandeses). Por primera vez los católicos de todo el mundo



podían observar la imagen de del papa. La reproductibilidad técnica de Pío IX puso al papado en disposición de convertirse en una institución política moderna, adentrándose así adecuadamente en la época de la *sociedad del espectáculo*.

La reproductibilidad técnica de la imagen del papa tenía una potencialidad política evidente. Pero, siguiendo la intuición de Benjamin, esta se hacía al precio de transformar esa imagen en mercancía. En este mismo sentido, Brea da algunas indicaciones:

Incrustadas en objeto –en tanto que *imágenes producidas*–, ellas sucumbirán a la mercantilización que se apropia del mundo, incapaces de resistirle el paso- al contrario, con el tiempo llegarán a convertirse en sus tal vez mejores cómplices... Pero la forma en que ingresan (las imágenes) en esa economía de los objetos no es sencilla, no es simple. Ellas no son objetos cualesquiera del mundo y hacen valer su singularidad tensando el régimen de las economías ordinarias –acaso para dejar ver en grotesco espejo, una vez convertidas ellas mismas en *mercancía absoluta*, lo más espurio de esa lógica-. Sometidas a ella, su circulación en tanto que objetos sigue la norma del intercambio oneroso [...] Para entonces, las imágenes han entrado de lleno en los reglamentos de las *economías de comercio*, de mercado... Para ellas allí rige entonces la ley de la oferta y la demanda que las hace extremadamente valiosas.

La operación estética señalada inscribe al papado en las lógicas de la modernidad, en las lógicas del capitalismo. Qué mejor forma de adecuarse a las condiciones de la sociedad contemporánea que convirtiendo su imagen en pura mercancía. «La cultura del capitalismo ha reducido el papel de las pinturas, como el de todo lo que está vivo, a meros artículos de mercado o al de anuncio de otros artículos», señala Berger (2006, 222) en relación con la irrupción del mundo del arte en los círculos del capitalismo. Esto, en realidad, encierra en el fondo similitudes con la crítica de aquellos religiosos que se oponían a la decisión del papa de fotografiarse: la pintura era considerada una forma de expresión mucho más digna que la fotografía. El cambio, sin embargo, fue imparable, y las lógicas modernas de la producción artística también atraparon (y, añadido, salvaron) al papado. La lógica es parecida a la que en términos financieros fue transformando la economía de la Iglesia católica: de grandes propietarios de tierras, a importante agente del sistema financiero internacional (Pollard, 2005); del *aura* de la pintura, a la reproductibilidad técnica de la obra de arte; de valor cultural de la imagen del papa, a valor de cambio.

4. CONCLUSIÓN

Recientemente, en Roma, en abril de 2020, en plena pandemia ocasionada por la Covid-19, desde El Vaticano, desde sus servicios de producción y comunicación mediática, *The Vatican News*, se diseñó el tradicional *Via Crucis* como un dispositivo audiovisual perfectamente teatralizado. La calculada realización del acto, en la que se potenciaba la falta de asistencia de público debido a las restricciones sanitarias, la explotación de todos los recursos escenográficos que permitía el espacio y



los símbolos católicos, hicieron que al día siguiente las imágenes del acto ocuparan noticiarios y páginas en la prensa de todo el mundo⁷. El papado mostraba al mundo su potencial simbólico, y lo exportaba, además, por medio de sus propios recursos audiovisuales. Francisco I, en este caso, seguía una tradición que se había inaugurado, conscientemente o no, siglo y medio atrás, y que había convertido al papado en una institución plenamente insertada en la sociedad del espectáculo.

A la pregunta formulada desde las coordenadas de la sociología de la religión sobre la relación de lo religioso con la modernidad, el acercamiento propuesto en estas páginas muestra que, efectivamente, las condiciones que la modernidad impone (en este caso las que se reúnen en torno a la noción de *sociedad del espectáculo*) construyen y definen a una institución de corte religioso como el papado. Hoy en día el papado es un agente diplomático de primer orden, sus declaraciones son escuchadas, tienen una importante influencia; el papa es invitado a participar en la resolución de conflictos diplomáticos, a intervenir en parlamentos nacionales; hoy, el papado, es reconocido, como pocas veces lo ha sido a lo largo de su historia, como centro de la catolicidad, como representante de esta. Hecho que no deja de sorprender si atendemos a la crisis que hubo de sortear a finales del siglo XIX y principios del XX.

De entre las razones que explican lo anterior, la propuesta en este artículo gira en torno a la operación estética que se inicia con el uso por parte del papado de los medios técnicos de reproducción de la imagen. El diálogo de los Estudios visuales con la sociología de la religión permite ensanchar el debate sobre las relaciones entre la religión y la modernidad, y abre un campo sin explorar de investigación historiográfica sobre la construcción del papado (y, por qué no, en general del amplio conglomerado institucional que es la Iglesia católica) como una empresa de producción audiovisual. El papado actual nada tiene que ver con el que había llegado a la primera mitad del XIX: los cambios doctrinales, políticos, teológicos, incluso litúrgicos, nos ponen ante una institución completamente nueva que, sin embargo, mantiene la apariencia de institución milenaria. Y es que, en definitiva, esa tradición es, en buena medida, apariencia, imagen, estética.

La fotografía de Pío IX supuso el primer paso, necesario, para hacer del papado, una institución perdurable en la sociedad de la hiperinflación de la imagen. Durante el siglo XX y las primeras décadas del XXI, desde El Vaticano se ha acompañado la evolución de la ciencia y técnica de la imagen y de la empresa audiovisual favorecida por dicha evolución. Desde la reproductibilidad técnica de la imagen en forma de fotografía, hasta la extensión de la *e-image*, pasando, evidentemente, por el desarrollo de la industria cinematográfica, es lícito afirmar que la adaptación, la pervivencia, y la transformación del papado en la contemporaneidad no se puede explicar sin referencia a lo visual.

RECIBIDO: 2-9-2022; ACEPTADO: 17-10-2022

⁷ En internet: <https://www.vaticannews.va/en/pope/news/2020-04/pope-francis-leads-good-friday-via-crucis-at-st-peter-basilica.html> Consultado el 02/10/2022.



BIBLIOGRAFÍA

- BAL, M. (2016). *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- BATCHEN, G. (2004). *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- BENJAMIN, W. (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Ítaca.
- BERGER, P.L. (1967). *The sacred canopy; elements of a sociological theory of religion*. New York: Doubleday and Company.
- BERGER, J. (2006). *El sentido de la vista*. Madrid: Alianza.
- BREA, J.L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- BREA, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen: Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal.
- CABRERA, M.A. (2020). *Después del Etnocentrismo. Historia de una crítica teórica*. Madrid: Postmetrópolis.
- CASANOVA, J. (2000). *Religiones públicas en el mundo moderno*. Madrid: PPC.
- CLARK, C. y KAISER, W. (2003). *Culture Wars: Secular-Catholic Conflict in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- CONTRERAS, F. (2017). «Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales», en *Arte, individuo y sociedad*, n.º 29 (3), pp. 483-499.
- DAVID, M. (1978). *A general theory of secularization*. Oxford: Blackwell.
- DEBORD, G. (2005 [1966]). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- HEIDEGGER, M. (2000 [1947]). *Carta sobre el humanismo*. Madrid: Alianza.
- KIPPENBERG, H. (2002). *Discovering Religious History in the Modern Age*. Princeton: Princeton University Press.
- FLUSSER, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- KOMONCHAK, J.A. (1997). «Modernity and the construction of Roman Catholicism», en *Cristianesimo Nella Storia*, n.º 18 (2), pp. 353-385.
- LIPOVETSKY, G. (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, G. y SERROY, J. (2014). *La estetización del mundo: Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.
- LUCKMANN, T. (1970). *The invisible Religion: The problem of religion in modern society*. New York: Macmillan Company.
- MAFFESOLI, M. (1997). *Elogio de la razón sensible: Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Planeta.
- MASUZAWA, T. (2005). *The Invention of World Religions: Or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism*. Chicago: University of Chicago Press.
- MCLEOD, H. (2000). *Secularisation in Western Europe, 1848-1914*. New York: St. Martin's Press.



- MARTIN, D. (1978). *A general theory of secularization*. Oxford: Basil Blackwell.
- MENOZZI, D. (1993). *La Chiesa cattolica e la secolarizzazione*. Torino: G. Einaudi.
- METZ, C. (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MOXEY, K. (2003). «Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales», en *Estudios Visuales*, n.º 1, pp. 52-64.
- NONGBRI, B. (2013). *Before religion: A history of a modern concept*. New Haven: Yale University Press.
- POLLARD, J.F. (2005). *Money and the Rise of the Modern Papacy: Financing the Vatican, 1850-1950*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SMITH, J.Z. (2004). *Relating Religion: Essays in the Study of Religion*. Chicago: University of Chicago Press.
- SOUGEZ, M.L. (2011). *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- STEHLIN, S.A (1994) «The Emergence of a New Vatican Diplomacy during the Great War and Its Aftermath, 1914-1929», en Kent, P. and Pollard, J.F. (eds.). *Papal diplomacy in the modern age*. New York: Praege.
- TSCHANNEN, O. (1992). *Les Théories de la sécularisation*. Genève: Librairie Droz.
- VIAENE, V. (2008). «International History, Religious History, Catholic History: Perspectives for Cross-Fertilization (1830-1914)», en *European History Quarterly*, n.º 38 (4), pp. 578-607. <https://doi.org/10.1177/0265691408094533>.
- WILSON, B.R. (2016). *Religion in Secular Society: Fifty Years on*. Oxford: Oxford University Press.
- ZAZO, E. (2018). «Dos conceptos de la modernidad: Religión y secularización», en *Bajo Palabra*, n.º 19, pp. 149-170. <https://doi.org/10.15366/bp2018.19.007>.



GARCÍA CUETO, David (dir.) *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, Universidad de Granada, 2019, 660 pp., ISBN 978-84-338-6419-2.

Bajo el título de *La pintura italiana en Granada. Artistas y coleccionistas, originales y copias*, la Editorial de la Universidad de Granada, en el 448 aniversario de Caravaggio, ha publicado los frutos de *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)* (HAR2014-52061-P), en un monográfico que plantea la problemática histórico-artística derivada de la presencia de pintura italiana en España desde el s. xv al xx, clave para la comprensión de los procesos identitarios de Granada como foco artístico. En el primero de los 28 capítulos, David García Cueto, director del proyecto, se aproxima a la investigación de arte italiano en España, apartada de las águilas renacentistas y de franceses y flamencos, centrándose en las especificidades locales que condicionan el desarrollo artístico. Por su parte, José Policarpo Cruz revisa la historiografía del caso, de objetivos recurrentes: estilos, modelos, programas, clientes, artistas, comisariado, coleccionismo, diplomacia, expolio y otros factores socioeconómicos que determinan la conservación de arte italiano en suelo hispano.

El reinado de Isabel I es marco de gestación del corpus en Granada, en una colección o tesoro no cuantioso, pero sí pionero y significativo. Entre estas pinturas de la Capilla Real de la Catedral, pese a la dominación del estilo flamenco, Sonia Caballero destaca *La Oración del Huerto* atribuida a Botticelli, y un *Varón de Dolores* que reatribuye a Antoniazio Romano. Su tamaño y forma sugieren un uso religioso relacionado con la devoción y gusto de la reina; su simplicidad formal contrasta con una complejidad iconológica «casi mística», y sus temas

y composiciones de modelos medievales, remiten sin embargo a una cronología de h. 1500. La autora previene del tópico que liga Italia con el Renacimiento, ya que los modos bizantinos de estos *quattrocentistas* rompen con la estética clasicista sin desentonar en el corpus tardogótico. La intención del primitivismo de estos pintores sería trasponer el significado místico de alegorías de Savonarola, cuya reforma fue impulsada por Cisneros en la península vecina. La procedencia de la obra de Botticelli, en este contexto, podría deberse a las embajadas y detracciones frente a Alejandro VI. Una pintura con función de icono y reliquia, alejada del clasicismo naturalista y anclada en la espiritualidad medieval que salvaguardan los Reyes Católicos, explica, según Caballero, su preferencia indistinta por maestros flamencos e italianos bizantinizantes. Así se evidencian los errores de los análisis biográficos y formalistas, descubriendo un juego temporal que impregna el monográfico, no siempre explícito ni referido al mismo tipo de temporalidad. Cloe Cavero trae ejemplo de ello, sin salir de la Capilla Real, que guarda dos copias italianas: la *Virgen de los perdones* y la tela al temple de *Pedro y Pablo*. Su combinación de arcaísmo temático y compositivo, y fisonomía clasicista, motivan el anacronismo que caracteriza la reactivación de iconos romanos en el arzobispado de Hernando de Talavera. Su dualidad, de imágenes sagradas y reliquias, incide en una función ontológica, de autorización del gobierno de los Reyes Católicos y de persuasión a la conversión en Granada. El nexo monárquico potenciaría, en el siglo XVI y el XVII, la multiplicación de reproducciones de estas *vera efigies* y reliquias de un gobierno mesiánico, dotadas ya de identidad local, para la promoción de otros patrones. Este contexto enmarca otro ejemplo de anacronismo en la historia el arte plástico: la



Adoración de Carminati de' Brambilla, pagada por Íñigo López de Mendoza en 1630 para el Mexuar de la Alhambra. Según Macarena Moralejo, los modelos de Carracci dan razón de su arcaísmo, y sería colocada en el conjunto de la chimenea que, siglo antes, había encargado Álvaro de Bazán a Gian Giacomo della Porta. Diferente caso enfrenta García Cueto con *La Virgen con el Niño* del Museo catedralicio, de Giovan Battista Salvi, pintor de la «segunda contrarreforma» en el siglo XVII, cuya pintura atemporal, intimista, boloñesa, inspirada en renacentistas, sirve de medio a la devoción privada dentro y fuera de Granada durante el siglo XVIII y el XIX.

Las funciones devocionales y políticas de la pintura italiana, por tanto, marcan la historiografía de la pintura en Granada, donde abundan los estudios biográficos que caracterizan la Historia del Arte Moderno. Liliana Campos se ocupa del polivalente *Indaco*, Jacopo Torni, y de su obra pictórica. La tardía incorporación de Granada al reino cristiano y su plan de renovación estética, triunfalista y pedagógico, será reclamo de italianos tras la muerte de Isabel I, cuando el mecenazgo nobiliario abandera el giro clasicista representado por Íñigo López de Mendoza y su hijo, Luis Hurtado. En el Imperio aparecen los introductores del clasicismo romano en la Alhambra, como Julio de Aquilis y Alejandro Mayner; Pedro A. Galera analiza su obra en el *studiolo* de la Estufa y las *salas de las frutas*, que evidencian la asimilación del clasicismo romano como «signo identitario del arte aúlico imperial». Es de notar su reflexión sobre el grutesco, y las pinturas de historia y mitología, que desvelan un discurso referido a la encarnación del poder en Carlos V y el triunfo de la fe en sus conquistas, figuradas en la toma de Granada. Otra biografía, a cargo de García Cueto, aborda a Antonio Semino, contratado por Álvaro de Bazán; se trata de uno de los artistas remodeladores de Granada, atraídos por la nobleza castellana que viaja a Italia. Otro es el caso de los pintores de ascendencia italiana, como Pedro Raxis *el Granadino*, de cuya biografía, trazada por Lázaro Gila, se deduce la importancia de la formación en el taller familiar. El autor observa el proceso naturalista su obra de fin de s. XVI e inicios del XVII, dividido en distintas fases o periodos, sin ignorar el riesgo del atribu-

cionismo, y ofreciendo datos sobre condiciones laborales que evidencian el estatus del artesano, famoso más allá de una Granada convertida en foco de «barroco hispano».

El fenómeno de la copia es clave del proceso de transmisión y asimilación de temas y formas, en esta historia local de la pintura. Rafael Japón aborda modelos italianos que impulsan la sustitución de lo escurialense y el manierismo de Raxis, por el naturalismo barroco. Describe el bodegón como género metafórico de obras simultáneas de Caravaggio y Cotán, donde convergen naturalismo y religión. Sus novedades calan en las primeras décadas del siglo XVII en Granada. La labor copista de talleres locales se suma a la llegada de artistas formados en la estela de Caravaggio: Orazio Borgianni, presente en estos inventarios, autor de modelos regionales y posible puente entre el naturalismo toledano y Andalucía. Además de los movimientos de artistas, importan relaciones familiares y económicas internacionales de mecenas y coleccionistas, y en este sentido, otra línea de naturalismo italiano llegaría a inicios de s. XVII, según Japón, con las obras de Ribera; el éxito del napolitano a fin de siglo estriba en copias que atestiguan originales perdidos y posibilitan interpretaciones de composiciones que marcan la historia de la iconografía. Otra vía de introducción del naturalismo, abordada por Patrik Perret, tiene como transmisor a Girolamo Lucenti da Correggio, italiano cuyo paso por Granada deja, al menos, siete dibujos de las reliquias de Sacromonte, modelo de grabados. La ciudad así se descubre como lugar propicio al proceso artístico de la copia, ya recomendado por Palomino a los pintores. El estudio de Manuel García Luque traza un recorrido por los granadinos barrocos apuntando la importancia de la contemplación y el grabado de los maestros antiguos en su formación, así como su intención, no falsificadora, sino mercantil, pendiente de la demanda privada. El precedente de Raxis da paso a modelos noreuropeos de Alonso Cano, ponderados como cambio de paradigma local en la segunda mitad del siglo XVII, cuando la producción vira en general hacia lo flamencuizante, a diferencia de la tendencia italiana de Bocanegra. El siglo XVIII es caracterizado por el barroco en las copias de Carlo Maratta por parte



de José Risueño; y el Renacimiento triunfará gracias al gusto de la clientela del siglo XIX. Ana María Gómez continúa esta historia de la pintura ocupándose de la copia italiana por parte de los granadinos del siglo XVIII en la Escuela de Dibujo que, por entonces, seguía condicionada por modelos anteriores, especialmente Alonso Cano; su «inercia» se iría desvaneciendo por la mezcla de influjos de estampas noreuropeas e italianas. La llegada de Palomino a la ciudad supone el impulso de modelos de Luca Giordano, y a medida que avanza el siglo XVIII, pesan estampas de Carlo Maratta; uno de los proyectos más interesantes en este sentido son los murales de los jerónimos. La autora indica que los pintores eclesiásticos tienen más acceso a modelos italianos, por sus temas religiosos, como Benito Rodríguez Blanes. Y en este contexto de transición también destaca a Diego Sánchez Sarabia, «instigador» del academicismo, enmarcado en la estética barroca, paradójicamente. La adopción de los programas de la Academia de San Fernando en la Escuela de Tres Nobles Artes incluyó el nombramiento de Fernando Marín como director de Dibujo, otro pintor docente, cronista y ensayista, «auténtico dinamizador de la pintura del XVIII», «fluctuante en una tensión barroco-clásica». De esta manera, la pervivencia barroca en la nueva Academia estriba en el uso de modelos, y es a pintores tardo-barrocos a los que se debe la lenta transición hacia el academicismo, que triunfa en el novecientos en la ahora llamada Real Academia de Nuestra Señora de las Angustias, dejando atrás el uso de estampas y dibujos —indica Ana María Gómez— cuando se impone el copiado de vaciados clásicos y las cartillas docentes.

Otro de los enfoques que marca las líneas del monográfico, subraya el papel de clientes y comitentes. Manuel García Luque realiza una aproximación al coleccionismo donde observa espacios expositivos, medios de adquisición, cambios de gusto y funciones otorgadas a las pinturas por la élite del Antiguo Régimen. El pequeño corpus se limita a procedencias italianas en un área de fuerte producción local, partiendo de parques inventarios que emergen de lagunas documentales. Se trata de nobleza castellana, y llama la atención, en este caso, que los mercaderes geno-

veses en Granada no tuviesen, al parecer, interés en las artes. En el s. XVII despunta la pinacoteca de la citada Sancha Mendoza; en el XVIII, la de Juan Suárez de Obregón; galerías de retratos, series de exportación, vistas de ciudades, temáticas religiosas, bodegones, copias de renacentistas como Miguel Ángel, y modernos como Caravaggio y Ribera. Arzobispos como Martín de Ascargorta; canónigos como Juan de Marute; el abad Pedro de Ávila; el beneficiado Rodrigo de Nava, abanderan el coleccionismo eclesiástico y las donaciones a los principales edificios custodios de pintura italiana de temática religiosa: el Palacio Arzobispal, la Catedral, la Abadía de Sacromonte y la Iglesia de Santiago de Granada.

Otros capítulos del libro se dedican al análisis de obras concretas, dirigidos a desentrañar modelos, promoción, cronologías, autorías, procedencias o programas. Respecto al citado patrimonio eclesiástico, David García Cueto suscribe un par de textos sobre dos obras en la Catedral: la *Virgen del Socorro*, donada en 1637 por el canónigo y prior, docente y poeta, Juan Ximénez Romero (copia de la famosa *Virgen de los Husos* de Da Vinci), y *El Anuncio a los Pastores*, a cuyo análisis añade un repaso a las copias de los Bassano conservadas en Granada. Rafael Japón suma el *Apostolado*, que estima de entre fin del s. XVII e inicios del XVIII, testigo del conjunto disperso que decoraba la sala capitular de la Cartuja de Sevilla, y los cuatro *Padres de la Iglesia*, también en la sacristía catedralicia, ubicados en el coro en el s. XIX; el análisis comparado sugiere que se trate de un encargo a Lanfranco y Sacchi de hacia 1630.

La catalogación de pinturas italianas que han terminado, por distintos caminos, en edificios granadinos emblemáticos, sesga el monográfico donde, como vemos, ningún método o perspectiva es excluyente. Como ejemplo, el capítulo de José Carlos Madero sobre el convento del Ángel Custodio, fundado en 1626 y expoliado en la Independencia. Su pinacoteca, reconstruida mediante fuentes diversas, se vincula con la herencia de la fundadora, María de los Cobos, y entre las obras documentadas figuran atribuciones a Guido Reni, Raffaello Sanzio, o los Borgianni; algunas de ellas, a través de la relación entre originales y copias, ligán heren-





cias privadas poniendo de manifiesto, de nuevo, la importancia del coleccionismo, pero también de la imitación, y de la copia, en la divulgación del gusto por la pintura italiana y en la asimilación del estilo entre los artistas locales. Rafael Japón se hace cargo, en otro capítulo, de los edificios dedicados a san Juan de Dios, incluyendo la hagiografía del portugués del siglo XVI y la historia de su Orden Hospitalaria, que reconstruye la basílica granadina del santo en el XVIII. Del recorrido por sus estancias, custodias de obras de arte, deduce que, con la dotación de pintura importada, romana, se procuraba «revestir de oficialidad» el nuevo templo para la promoción del centro de peregrinación. Otros criterios y vías toman la configuración de fondos italianos, originales y copias, del Museo Provincial de Bellas Artes; Emilio Escoriza traza la historia de su colección desde su inauguración en 1839, a través de inventarios para la enajenación de bienes eclesiásticos y otras fuentes documentales. Entre otras obras italianas comenta las esculturas de Jacopo Torni, trasladadas de San Jerónimo al Museo que pasaría a instalarse en 1958 en el palacio de Carlos V. Otro de hito será la constitución del depósito permanente, y educativo, de lotes del Prado en 1970, en «el Pradillo». A través de estos fondos se constata de nuevo el cambio de gusto goticista isabelino al clasicismo imperial, y el barroquismo ejemplarizado en Carducho. El estudio comparado pone en relación dos copias de Giordano ingresadas en distintos momentos pero procedentes de un mismo retablo en San Jerónimo; comenta copias ribereñas, o una anónima de un lienzo de Correggio custodiado en el Louvre, en cobre del siglo XVII; del barroco carracciano subraya la obra de Maratta como ejemplo del academicismo romano; no descuida lo veneciano, ni la mención a piezas anónimas relacionadas con los modelos o talleres italianos, y cuyo influjo continúa en el museo en el siglo XIX a través de copias de Ribera, de manera que, como conclusión, corrobora que el museo custodia y es lugar de copia y aprendizaje. Otro texto de catalogación, suscrito por Juan Manuel Martín y Javier Moya, aborda la colección del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta; desde el primer intento de catálogo, algunas obras que dan lugar a la muestra en la

Sala de Exposiciones del Banco de Granada en 1973 proceden del ámbito italiano del Renacimiento y «de escuela italiana» del siglo XVII. En 1982 se publica el primer catálogo razonado del legado bajo patronato de la Fundación Rodríguez Acosta, y diez años después se publica uno nuevo bajo mismo patrocinio y apoyo de la Junta, incorporando estudios especializados y vocación sistemática a la catalogación de fondos actualmente en digitalización. Se trata de salvar lo misceláneo de estos corpus con taxonomía, evidente en el estudio de David García Cueto y Rafael Japón donde presentan «otras copias italianas y algunos originales en el patrimonio artístico granadino», entre ellas, anónimas de dudosa atribución, y desaparecidas pero documentadas en fuentes locales. Para ordenar este magma de larga cronología y difícil definición estética debido al fenómeno de la copia que hibrida estilos de grandes maestros y tendencias locales, catalogan pintura toscana, veneciana, emiliana, urbinata, genovesa, romana, boloñesa y napolitana, «escuelas» con respectivos focos del estilo, recurrentes, como hemos visto, a lo largo del monográfico.

Pero el anonimato obliga a desviar la atención de la biografía del autor y a atender a otras cuestiones dentro y fuera de la obra, no sólo estilísticas, y relativas al discurso de su sentido histórico, o al contexto gráfico y literario de su iconografía. Es el caso de Alicia Rodríguez Melero sobre cobres al óleo con escenas de Justo y Pastor conservados desde el s. XVIII en la iglesia granadina de los mismos Santos, y vinculados con los jesuitas y los mercaderes genoveses. Los modelos se detectan en estampas alemanas y frescos romanos conocidos a través de copias valoradas como originales, que llegan a España a través del mecenazgo de Felipe II. En este sentido abierto a la relación entre las artes y a la intermedialidad de las imágenes, Rafael Japón y David García Cueto firman un brillante capítulo dedicado a «uno de los conjuntos privados más complejos» conocidos en la España moderna: el «insólito» y deteriorado ciclo mural de la casa-palacio de Santa Inés. Cuestionan interpretaciones que Gómez-Moreno, Gómez-Moreno Martínez, y Diego Angulo hicieron de las escenas suponiendo que se trataba de un programa renacentista híbrido de alegoría clásica y bíblica, en

pintura quinientista coetánea de la arquitectura. Han afinado su cronología y su lectura llevándola a una centuria posterior en base a la detección de modelos: además de estampas, destacan murales de la Galería Farnese, y fuentes escritas posiblemente inspiradas en ellos, como el *Poli-femo* de Góngora. Los murales de Santa Inés serían la huella de un doble proceso de trasposición de la pintura de los Carracci a la lectura de Góngora, inspiradora a su vez del *Desengaño de amor en rimas* del granadino Pedro Soto de Rojas, que ilumina una nueva lectura del programa que combina mitos de Adonis, Dédalo, Ícaro... para pintar una moraleja sobre el desengaño con referencias veterotestamentarias que sirven de fondo a la comprensión de los clásicos según la cosmovisión católica.

La edición así enfoca el arte italiano en Granada desde varias perspectivas y métodos no excluyentes. Se ilustra con fotos a color de las obras comentadas en estos 28 capítulos, abiertos por prólogos de Bernardino Osio, embajador de

Italia, y Francesca Cappelletti, catedrática de la Università degli Studi di Ferrara. La implicación internacional del monográfico y su calidad se avalan en las 17 autoras y autores procedentes de historia del arte, gestión, conservación, turismo, divulgación, fotografía... universidades de Granada, Múnich, Jaén, Sevilla, Bolonia, Comillas. La dificultad de empleo del gran volumen para el estudio de un tema diverso –por otro lado, tan concreto– la remedia una extensa bibliografía local y general, teórica y de caso, y un índice onomástico que termina de hacer del libro un buen recurso para docencia e investigación sobre pintura italiana en Granada y –por extensión de las reflexiones artísticas– sobre la transmisión de estilos e iconografía y la relación de las artes y las sociedades.

Elena MUÑOZ GÓMEZ
Universidad de Salamanca

E-mail: elenia@usal.es

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2022.04.06>



REVISORES Y REVISORAS

Alicia RAMOS GONZÁLEZ

Ana QUESADA DE ACOSTA

Antonio MARRERO ALBERTO

Carmen de TENA RAMÍREZ

Claudio PETIT-LAURENT

Débora MADRID BRITO

Domingo SOLA ANTEQUERA

Elena MUÑOZ GÓMEZ

Luisa Consuelo SOLER LIZARAZO

Matilde FERNÁNDEZ ROJAS

Nuria SEGOVIA MARTÍN

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE ARHA 4 (2022)

El equipo de dirección se reunió presencialmente en los meses de mayo de 2022 y noviembre de 2022 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 4 de ARHA. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 6 meses.

Estadísticas:

N.º de trabajos recibidos: 8.

N.º de trabajos aceptados para publicación: 6. Rechazados: 2.

Media de revisores por artículo: 2,1.

Media de tiempo entre envío y aceptación: 2 meses.

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

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

ENVÍOS

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

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

IDIOMAS ACEPTADOS

Castellano, portugués, inglés, italiano.

TIPOS DE CONTRIBUCIÓN

A. ARTÍCULO

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

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

B. NOTA/DOCUMENTO

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

Una figura y una tabla como máximo.

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

C. ENTREVISTA

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

D. RESEÑA

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

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

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

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

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

INSTRUCCIONES GENERALES DE FORMATO

- El formato del archivo deberá ser Microsoft Word.
- Fuente Times New Roman de tamaño 12 para texto, 10 para notas.
- Interlineado a 1,5.
- Páginas numeradas consecutivamente.
- Tamaño de página A4.
- Márgenes de 2,5 cm.
- El nombre del/la autor/a o autores/as del trabajo no debe aparecer en el texto del artículo, pues esta información se incluirá en los metadatos solicitados por el sistema al subir el archivo, y se entregará además en un documento a parte donde constarán Nombres y Apellidos, Filiación Institución, Correo del/la autor/a.
- El nombre del archivo que se sube a la plataforma no deberá contener información que permita identificar la autoría del artículo.
- El artículo llevará el TÍTULO centrado en mayúsculas (letra de tamaño 12).
- A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirán el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente TÍTULO EN INGLÉS (versalita), el ABSTRACT y las KEYWORDS.

- Las secciones deberán numerarse consecutivamente, por ejemplo 1. Introducción; 2. Estado de la cuestión; 3. Casos representativos; 4. Conclusiones. La bibliografía no se numerará.
- Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página.
- Asegurarse de que todas las citas se encuentran recogidas en la sección de referencias. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a 40 palabras) irán entre comillas bajas o españolas («...»), en letra redonda. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes [...]. Si en una cita entrecomillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas (“...”). Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría izquierda (1,5 cm), en letra de tamaño 12.
- Tablas y Figuras además de aparecer en el texto donde corresponda, deberán entregarse en una página a parte y numerarse como sigue: Fig. 1, Fig. 2, etc etc. En el texto deberá señalizarse su colocación, indicando la posición en paréntesis como sigue: En la pintura de Ciccarelli de 1853 podemos observar... (fig. 1) (figs. 2 y 3).
- Es importante entregar todas las fotos en formato jpeg, tiff o EPS en calidad 300 dpi, con pie de foto como se detalla en el ejemplo: Fig. 1. Alessandro Ciccarelli, Vista de Santiago desde Peñalolen, 1853, 85x125 cm, Pinacoteca Banco Santander, Santiago, Chile. Fuente: www.surdoc.cl.
- En una página a parte deberán entregarse los datos de/la autora (nombres y apellido, filiación institucional, mail de contacto)

INSTRUCCIONES GENERALES PARA LAS REFERENCIAS

A. REFERENCIAS EN EL TEXTO

Para citar en el texto se utilizará el formato apellido-año usado por las Normas APA 2020.

Ejemplos:

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

B. LISTADO DE REFERENCIAS

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

EJEMPLOS

LIBROS

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

CAPÍTULO DE LIBRO

- PINO DÍAZ, F. (1982). «Culturas clásicas y americanas en la obra del Padre Acosta», en Solano, F., Pino Díaz, F. (eds.) *América y la España del siglo XVI*. Madrid: CSIC. pp. 327-363.

ARTÍCULO

- ECHEVERRÍA ARISTEGUI, A. (2012). «Hijos de Marte, hijas de Venus», en *Historia y vida*. Madrid: Editorial Gaceta Ilustrada, n.º 532, pp. 34-43.

RECURSO INFORMÁTICO

- CARDONA, R. (2016). «El hombre perdido: última novela de la nebulosa». *Revista de Filología*, San Cristóbal de La Laguna: Universidad de La Laguna, n.º 34, pp. 41-50. URL: <http://webpages.ull.es/publicaciones/volumen/revista-de-filologia-volumen-34-2016.pdf>; consulta hecha el día 29/1/2021.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.



Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna