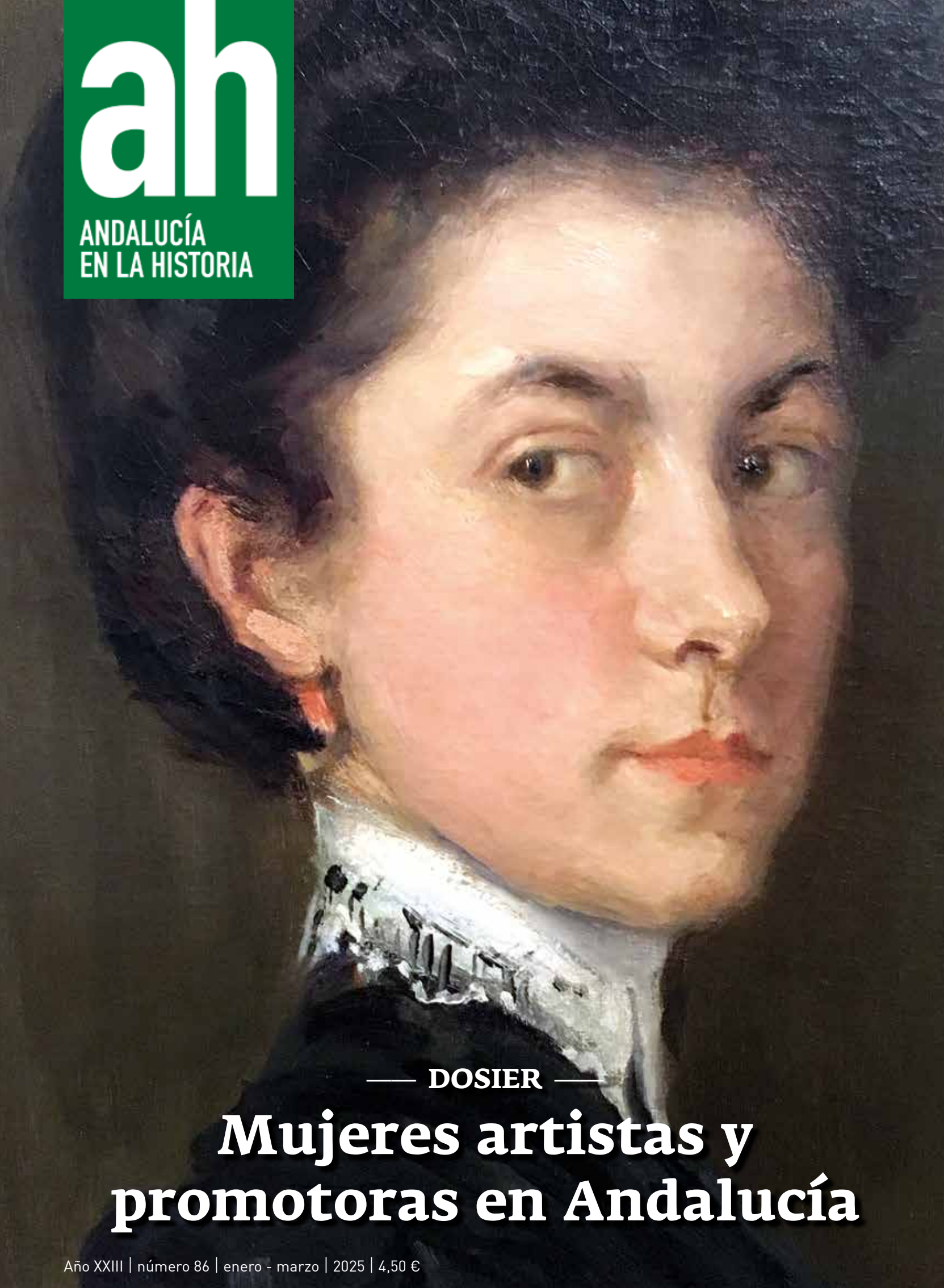




ah

ANDALUCÍA
EN LA HISTORIA

— DOSIER —

Mujeres artistas y promotoras en Andalucía

JAEN

4 DE DICIEMBRE

MANIFESTACION PRO-AUTONOMIA

Concentración 12 horas-junto Estación Ferrocarril



Gráficas CATENA - Avda. Barcelona, 33 - Jabo 1971

ANDALUCIA será lo que los andaluces queramos que sea.

MUESTRA DOCUMENTAL
Un viaje y una bandera



«**C**uando en vez del tan deseado, previamente decidido, casi ordenado hijo varón Alexandr, nací solamente yo, mi madre, tras haberse tragado orgullosa un suspiro, dijo: “por lo menos será músico”». Así comienza un librito maravilloso, intimista, retrato de una pasión llevada a término, titulado *Mi madre y la música*. Su autora: Marina Tsvietáieva. Las primeras líneas tal vez predispongan al lector en contra de aquella madre pues, un poco más abajo, la historia de su niñez prosigue así: «y cuando, antes de cumplir un año, mi primera palabra, evidentemente desprovista de sentido pero del todo clara, resultó ser “gama”, mamá se limitó a confirmar: “lo sabía”, y a partir de ese momento se puso a enseñarme música».

El hoy gracias a las de ayer

JOSÉ ANTONIO PAREJO FERNÁNDEZ

DIRECTOR DE ANDALUCÍA EN LA HISTORIA

Pero no, su madre no fue una mujer cruel. En otro librito, igual de cautivador, titulado *Mi padre y el museo*, nos dibuja un perfil conmovedor: «el colaborador más cercano de mi padre era mi madre, Maria Alexándrovna Tsvietáieva. Con frecuencia, con su elocuencia y cierta gracia conseguía de inmediato lo que únicamente con esfuerzo y de una manera muy distinta llegaba a conseguir mi padre». El secreto de su madre: «la calidez de su corazón, sin la cual no hay don que sirva». Se le quedó grabado en su memoria: «hablando de la ayuda que prestaba a mi padre, hablo sobre todo de su constante participación espiritual, del milagro de la colaboración femenina, que en todo entra y de todo sale vencedora. Ayudar al museo era sobre todo ayudar espiritualmente a papá».

Longino, un preceptor literario de lengua griega que vivió en la Roma de la primera mitad del siglo I, escribió una obra, *De lo sublime*, que, a pesar de los siglos que nos separan, merece la pena leer pues entre sus páginas asistimos a reflexiones aún vigentes: «hay elementos del discurso que son exclusivamente de la naturaleza y no se pueden aprender de otro modo que mediante el arte». Todo el mundo ve el verdor de un trigal en primavera; pero no todos saben apreciar la belleza que una tormenta deja sobre él. Millones de diminutas gotas adornando los tallos que empiezan a espigar. Gotas que son espejo de una luz especial, repleta de sombras y rayos crepusculares que se escapan

entre los nubarrones aún presentes. El artista percibe lo que para otros no existe. Su pasión surge porque saben qué es lo sublime. Pues como decía Longino, «lo sublime de verdad eleva nuestra alma, como si fuera algo instintivo, y exultante de dignidad, rebosa la alegría y orgullo, como si fuera la creadora de lo que ha oído». Sólo un músico convierte un sonido en melodía. Sólo un pintor es capaz de ver en un cielo borrascoso un sin fin de colores: Johannes Vermeer... Igual que sólo un poeta encuentra las palabras apropiadas para expresar los sentimientos más hondos: «serán ceniza, mas tendrá sentido; polvo serán, mas polvo enamorado». Los artistas son especiales. La madre de Marina Tsvietáieva lo supo siempre. Ella «nos inundó de música. Mi madre nos inundó con toda la amargura de su vocación no realizada, de su vida no realizada». Por eso quiso un varón, para que ni los convencionalismos ni las costumbres repitieran con su hijo la triste historia que ella había sufrido. Una tragedia que, por desgracia, aún sigue cobrándose víctimas en muchas partes del mundo.

Dedicamos este número a las andaluzas artistas y promotoras que se abrieron paso en un marasmo de negación. Desafiaron al mundo. Pintaron lo que muchos aseguraron que no podían pintar y se autorretrataron como lo que fueron: pioneras. Adéntrense en estas páginas y descubran esa historia apasionante de la mano de un equipo a la altura de aquellas mujeres excepcionales. ■

Edita: Centro de Estudios Andaluces.
Presidente: Antonio Sanz Cabello.
Director gerente: Tristán Pertíñez Blasco.

Director: José Antonio Parejo Fernández.

Consejo Editorial: Eloísa Bernáldez Sánchez, Francisco Javier Crespo Muñoz, Alberto Egea Fernández-Montesinos, Eduardo Ferrer Albelda, Antonio José García Sánchez, Margarita Gómez Gómez, Magdalena Illán Martín, Celia Martínez Maza, Paloma de la Nuez Sánchez Cascado, Sasha D. Pack, Rafael Mauricio Pérez García, Lola Pons Rodríguez, Antonio Rivero Taravillo, Oliva Rodríguez Gutiérrez, Julius Ruiz, Luis Salas Almela, Valeriano Sánchez Ramos, Kari Soriano Salkjelsvik, Manuel Toscano Méndez y Roberto Villa García.

Redacción: Félix Ruiz Cardador.
Comunicación: Eva de Uña Ibáñez, Esther García García y Lorena Muñoz Limón.

Secretaría y Protocolo: Elena Díaz Martínez e Isabel López-Fando Amián.

Administración: Rafael Corpas Latorre, Marta Parrado Granados, Guillermo Fernández Sánchez y José María Sánchez Moreno.

Informática y Web: David Rodríguez Moreno, Francisco Carrillo Rodríguez y Teresa Rodríguez Palomino.

Colaboran en este número: Magdalena Illán Martín, Ana Aranda Bernal, Juan Antonio Sánchez López, Joaquín Santos Márquez, María Elena Díez Jorge, Lorenzo Alonso de la Sierra, María Mercedes Fernández Martín, Carmen Rodríguez Serrano, Iván de la Torre Amerighi, Eloísa Bernáldez Sánchez, Sara Madrigal Castro, Juan Carlos Senent Sansegundo, Julio Miguel Román Punzón, Pedro Rueda Ramí, Juan José Iglesias Rodríguez, Manuel Tristán Martín Ruiz, María Isabel Valiente Fabero, Francisco Javier Crespo Muñoz.

Diseño: Gomcaru, S. L.
Maquetación y tratamiento de las imágenes: Gomcaru S. L. / Emilio Barberí Rodríguez
Impresión: Editorial Mic.
Distribución: Distrimedios, S. A.

El Centro de Estudios Andaluces es una Fundación Pública Andaluza adscrita a la Consejería de la Presidencia, Interior, Diálogo Social y Simplificación Administrativa de la Junta de Andalucía.

Centro de Estudios Andaluces
C/ Bailén, 50 - 41001 Sevilla
Información y suscripciones: 955 055 210
fundacion@fundacioncentra.es
URL: www.centrodeestudiosandaluces.es
Depósito legal: SE-3272-02
ISSN: 1695-1956

Imagen de portada: Aurelia Navarro. *Autorretrato*. Fotografía de Custodio Velasco Mesa.

Andalucía en la Historia no se responsabiliza de las opiniones emitidas por los colaboradores y participantes de cada número de la revista.

Fe de erratas: En la introducción del dossier del número 85, página 7, se incluyó por error el nombre del director de la revista.

Pueden remitir sus propuestas al Director el siguiente email: direccionah@fundacioncentra.es

DOSIER: Mujeres artistas y promotoras en Andalucía

Una deuda pendiente

La participación de las mujeres como agentes fundamentales en el despliegue artístico de Andalucía continúa siendo un tema pendiente de estudio. Ello, a pesar del relevante y decisivo papel que han desempeñado —y desempeñan— las artistas, mecenas, coleccionistas y promotoras del arte en el enriquecimiento y en la preservación del patrimonio artístico andaluz. En este dossier se recuperan y se reivindican las aportaciones de las mujeres a la historia del arte andaluz, destacando las iniciativas que impulsaron, tanto en la creación como en la promoción artística, y evidenciando con ejemplos representativos la trascendencia de sus empresas para la configuración del actual patrimonio cultural de Andalucía.

Presentación

6

Magdalena Illán Martín y Ana Aranda Bernal

El trabajo de las mujeres en los talleres artísticos andaluces desde el Medievo

8

Juan Antonio Sánchez López

Las bordadoras al servicio de la Catedral de Sevilla

14

Joaquín Santos Márquez

Mujeres constructoras en el siglo XVI

18

María Elena Díez Jorge

La escultora Luisa Roldán (1652-1706)

24

Lorenzo Alonso de la Sierra

Las artistas en Andalucía, del academicismo a las vanguardias

30

Magdalena Illán Martín

Regla Manjón, condesa de Lebrija

36

María Mercedes Fernández Martín

La mujer y la creación plástica durante el franquismo en Andalucía

42

Carmen Rodríguez Serrano

Artistas andaluzas de entre siglos (1980-2020)

46

Iván de la Torre Amerighi

La incorporación de las mujeres al relato de la Historia del Arte

52

Ana Aranda Bernal



La pintora cordobesa Isabel Santaló.

ARTÍCULOS

Tanto trabajo para tan escasa e importante información

58

La Paleobiología, dedicada a aplicar diferentes ramas de la ciencia al conocimiento del pasado, no deja de dar de sorpresas con algunas conclusiones muy sorprendentes en Andalucía.

Eloísa Bernáldez

La mujer como objeto de disciplinamiento social. El Patronato de Protección a la Mujer en Sevilla

66

Tras la Guerra Civil, el estado franquista se impone el deber de disciplinar a las mujeres españolas en los nuevos valores del régimen.

Sara Madrigal Castro

Boinas Rojas en Andalucía durante el tardofranquismo y la Transición

70

Andalucía fue uno de los escenarios principales del carlismo en los últimos años del régimen franquista, con un nuevo rumbo ideológico marcado por los tiempos de cambio.

Juan Carlos Senent Sansegundo

Arquitectura de prestigio en los albores de la desaparición del Imperio Romano de Occidente

74

Análisis sobre los últimos hallazgos aparecidos en la Villa del Salar, en Granada, que arrojan luz sobre los años finales del Imperio Romano.

Julio Miguel Román Punzón

Manjares de papel: los primeros libros de cocina de Andalucía

78

Los libros de cocina cuentan con una gran tradición desde la Antigüedad. En este artículo se estudian los primeros textos culinarios andaluces.

Pedro Rueda Ramí



SECCIONES



IN MEMORIAM

84

León Carlos Álvarez Santaló, el historiador del imaginario.

Juan José Iglesias Rodríguez

JÓVENES VALORES

88

La conquista omeya del 711: la aportación de las evidencias materiales

Manuel Tristán Martín Ruiz

ARCHIVAWEB

90

El portal de difusión del Patrimonio Documental de Andalucía.

María Isabel Valiente Fabero



Mujeres artistas y promotoras en Andalucía

COORDINADO POR: MACDALENA ILLÁN MARTÍN Y ANA ARANDA BERNAL UNIV. DE SEVILLA Y UNIV. PABLO DE OLAVIDE¹

E

l papel que han desempeñado las mujeres en la historia del arte en Andalucía, tanto en el espacio de la creación plástica como en el ámbito de la promoción artística, es considerablemente más relevante y decisivo que el que se ha venido estimando hasta el momento actual.

En este sentido, los resultados de las investigaciones que se están llevando a cabo sobre las creadoras y promotoras artísticas en Andalucía han demostrado dos fenómenos profundamente contradictorios: en primer lugar, que la riqueza cultural andaluza no puede entenderse sin sus aportaciones; en segundo lugar, que dichas contribuciones han sido ignoradas o infravaloradas de forma sistemática por gran parte de la historiografía.

Consecuencia de este último hecho —causado por el sexismo que ha imperado en la historiografía artística— es el desconocimiento generalizado sobre las actividades que han desarrollado las artistas y promotoras en Andalucía. Lo cual, no deja de ser paradójico, ya que sus producciones creativas y sus iniciativas de emprendimiento constituyen una parte esencial del patrimonio histórico-artístico que todos los ciudadanos apreciamos y disfrutamos.

Este dossier tiene como objetivo primordial combatir dicho desconocimiento, difundiendo y poniendo en valor las aportaciones de las mujeres a la cultura artística de Andalucía. Para ello, los nueve artículos que lo componen aportan nuevos datos y evidencias sobre los diferentes roles que han desplegado las mujeres en la creación y en la promoción artística, demostrando de manera irrefutable la trascendencia de sus actividades para la historia del arte y para la conformación del patrimonio artístico andaluz.

El marco cronológico por el que transitan esos nueve artículos tiene su punto de partida en la Baja Edad Media, período en el que están documentadas las primeras actividades de las artistas y promotoras en Andalucía, y finaliza en la actualidad, cuando una nueva generación de mujeres ha logrado una visibilidad y un reconocimiento inéditos, tanto en la creación como en la promoción artística (ello, a pesar de las dificultades que aún persisten para las mujeres hoy día). Ese recorrido por ocho siglos de la historia de Andalucía permite examinar la evolución del papel desempeñado por las creadoras y promotoras desde el siglo XIV hasta el siglo XXI: desde los trabajos que ejecutaban en los talleres artísticos medievales y sus iniciativas en la gestión del arte en la

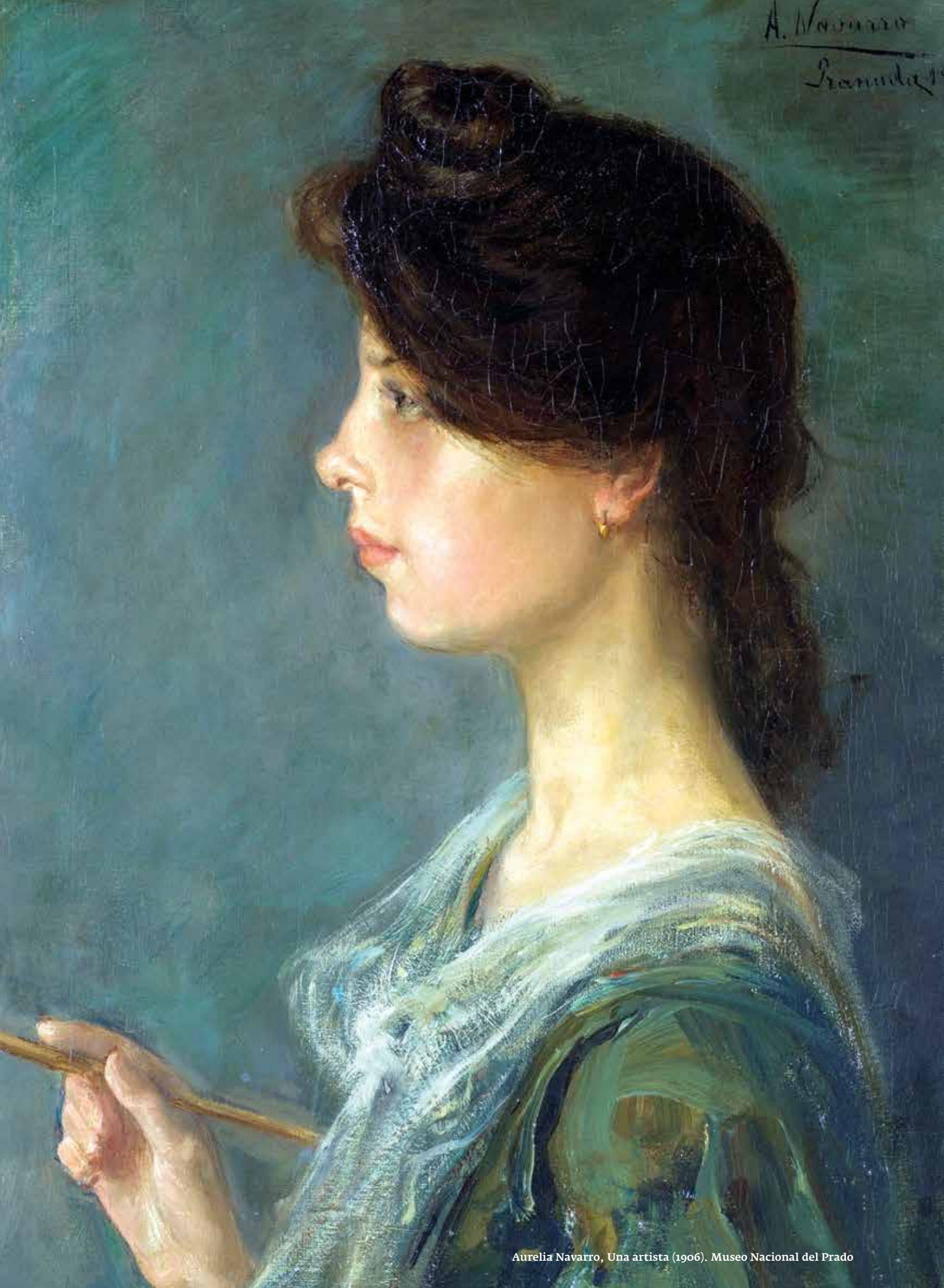
Edad Moderna, hasta sus actividades en la promoción contemporánea y en la creación artística actual. Además, se aportan ejemplos que evidencian la influencia que ejercieron en disciplinas creativas tan diversificadas como la pintura, la escultura, el bordado, la arquitectura, la orfebrería, la fotografía, la instalación, la performance o el videoarte.

La evolución diacrónica permite también poner de relieve algunas de las circunstancias que han afectado a las trayectorias de las artistas y promotoras a lo largo de la historia: por un lado, los condicionantes patriarcales que se gestaron ocho siglos atrás, algunos de los cuales han pervivido hasta nuestros días; por otro lado, los cambios y rupturas que hicieron —y siguen haciendo— posible el avance hacia la igualdad social.

Ese avance social es, en definitiva, el objetivo último de este dossier. Un dossier elaborado desde el convencimiento de que la reivindicación y restitución de los legados de las artistas y promotoras en la historia del arte en Andalucía y la normalización de su conocimiento son poderosas herramientas para la consecución de una sociedad más justa e igualitaria. ■

El marco cronológico por el que transitan esos nueve artículos tiene su punto de partida en la Baja Edad Media, período en el que están documentadas las primeras actividades de las artistas y promotoras en Andalucía, y finaliza en la actualidad

¹En este dossier han participado los proyectos I+D+i: *Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940)* (Ref. PY20_0128, Consejería de Transformación económica, Industria, Conocimiento y Universidades, Junta de Andalucía, cofinanciación de los Fondos Feder de la Unión Europea); *IMACA-PA, Las cosas por su nombre: (re)construir la casa con palabras e imágenes, siglos XV y XVI* (PID2022-136565NB-I00, MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y Feder. Una manera de hacer Europa) y *Las Artistas en la Escena Cultural Española y su Relación con Europa, 1803-1945* (PID2020-117133GB-I00, Agencia Estatal de Investigación del Ministerio de Ciencia e Innovación). Hacemos constar nuestro agradecimiento a los museos, centros de arte y colecciones privadas que han colaborado con las investigaciones que se presentan en este dossier.



Aurelia Navarro, Una artista (1906). Museo Nacional del Prado

Mujeres en los talleres artísticos del Medievo

Una mirada a la situación que se vivió en Andalucía

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El avance investigador en los estudios de género nos permite tener cada vez más claro que las mujeres decididas a ejercer como artistas de pleno derecho no se doblegaron ante cuantos obstáculos, injusticias, trabas, presiones, humillaciones o 'trampas' legales les fueron interpuestas por el sistema y el patriarcado, aunque de cara a la galería pudiera parecer lo contrario. Fueron ninguneadas, anuladas, relegadas o condenadas a la invisibilidad y al olvido; pero, en efecto, nunca cambiaron su pensamiento ni se dejaron apartar de lo que ellas quisieron ser. Una mirada a los talleres andaluces nos ayudará a entender mejor su posición.

"Las mujeres gozan de la ventaja de ser dueñas de sus propios deseos. Ni con palizas ni con injurias se os puede cambiar el corazón". Estas palabras, escritas por Guillaume de Lorris y Jean de Meun entre 1225-1278, forman parte del *Roman de la Rose* y condensan siglos de sórdida misoginia. Sin embargo, adquieren un particular sentido simbólico cuando hablamos de las mujeres y los talleres artísticos en el ámbito europeo, español y, por supuesto, andaluz.

NADANDO ENTRE LAS SOMBRAS MEDIEVALES. Cuando Christine de Pizan respondió en 1405 al despiadado ataque del *Roman de la Rose* inicia la *Querelle des Femmes* o "querrela de las mujeres", se

abrió un debate académico y literario que, durante siglos, no dejó de reivindicar y defender la valía intelectual, profesional y política de las mujeres. Desde posiciones netamente feministas, la escritora evocó el papel de numerosas heroínas y mujeres célebres en varios campos a lo largo de la Historia, lanzando un aviso a navegantes que a nadie

deja indiferente: "¿Cómo se van a entender las vidas de las mujeres, si todos los libros los escriben los hombres?".

Con esta reacción las mujeres tomaban por primera vez la palabra y la iniciativa en el espacio público, exigiendo el legítimo reconocimiento social a unas capacidades que nada tienen que ver con la naturaleza y todo con las cualidades o aptitudes de la persona. Obviamente, todavía quedaba (queda) mucho camino por recorrer, pero se abría la puerta a un proceso (aún no concluido) de sucesivas conquistas. El factor clave sería la educación, entendida como vehículo de progreso y cultura para el ser humano que contribuyó a incrementar decisivamente la autoestima y autoconciencia de las mujeres; algo fundamental para las artistas.

Muy lentamente, las mujeres fueron el ariete que impulsó la evolución del sistema educativo en general y de las enseñanzas artísticas en particular. La brecha fue abierta en el Medievo por aquellas que obtuvieron una formación intelectual bien por pertenecer a las élites aristocráticas o concentrarse en las clausuras conventuales. Desde esa cúspide de la pirámide social, la formación fue calando gradualmente entre las mujeres de las clases medias, al comenzar a cuestionar con su actitud la mirada paternalista instaurada por el patriarcado. Ante la ley humana y divina se las convertía en seres débiles, en segundo plano, destinadas a un irrenunciable objetivo: casarse, crear un hogar y gestar una prole a la que cuidar. Sus compañeras de los estratos más humildes tardarían bastante más en romper con ese modelo de aislamiento, conformismo y sumisión. Ese momento llegaría bien entrado el siglo XX, conforme el analfabetismo femenino iba erradicándose al expandirse los centros escolares para niñas y adolescentes desde finales del XIX.

Este contexto permite comprender la historia de progreso de las mujeres artistas al surgir el humanismo renacentista. Los cambios de mentalidad y el creciente

MUJERES ARTISTAS

Las artistas sufrieron siglos de sórdida misoginia. Sin embargo, desde el Medievo y de forma más habitual en la edad Moderna, lograron un mayor protagonismo. Los Siglos de Oro constituyeron el período por excelencia

de la actividad de las mujeres escultoras y pintoras en los talleres andaluces. Durante el XVI, XVII y XVIII su presencia en estos espacios productivos fue cada vez mayor, aunque condicionada por cuatro factores: jerarquía, familia, endogamia y patriarcado.





Andrea de Mena. Ecce-Homo y Virgen Dolorosa, 1675. The Hispanic Society of America (Nueva York). Las obras están firmadas como “Soror Andrea [María de la Encarnación] en el Monasterio Cisterciense”.

individualismo no sólo incidieron en la población masculina. También ellas comenzaron a ser conscientes de su identidad y personalidad únicas e intransferibles como sujetos creativos y creadores, ingeniando estrategias de supervivencia y cierto empoderamiento frente a las trampas del gremio y la hegemonía masculina en los talleres y ambientes artísticos. Lo paradójico del tema es que el mismo humanismo se ocupó de favorecer la lectura social de sus principios en clave exclusivamente androcéntrica, dejando huella indeleble en el sistema gremial y derivando en el desplazamiento y marginación de las mujeres de los mecanismos de decisión y la organización laboral.

Pero antes es ineludible sondear la situación en el mundo medieval. Hoy sabemos que numerosas mujeres se orientaron hacia la pintura, la iluminación de manuscritos y otras vertientes artísticas. Basta mencionar a la francesa Bourgot le Noir o las alemanas Uta de Ratisbona y Herrada de Landsberg para comprobarlo, sin olvidar a la polifacética Hildegarda de Bingen. A finales del siglo X, la monja española Ende realizó gran parte de las miniaturas del *Beato de Girona* en el monasterio de

San Salvador de Tábara. La artista firma orgullosa su contribución, autotitulándose *pintrix* y *Dei adiutrix*; esto es, “pintora” y “servidora de Dios”.

Esta presencia es feliz resultado de la política de alfabetización ‘interesada’ promovida por la Iglesia entre las comunidades monacales masculinas y femeninas, con la intención de formar un personal cualificado para la copia e iluminación de manuscritos. Aparte de aptitudes plásticas en materia de dibujo y pintura, esta tarea requería el dominio de la lectura y escritura e, igualmente, un dominio de las lenguas clásicas con vistas a poseer un conocimiento profundo y de primera mano de aquellos textos con los que se iba a trabajar. De hecho, los talleres conventuales femeninos acabaron convirtiéndose

en centros productores de libros de primer nivel que compitieron con los talleres laicos, donde desarrollaron conjuntamente su labor hombres y mujeres.

Igual acontecía en el terreno de la construcción, la escultura y la pintura, al menos hasta principios del XV. La documentación deja perfecta constancia de la presencia de mujeres en la nómina de las cofradías y sociedades profesionales de la época. Desde entonces (como consecuencia del progresivo avance de la misoginia) el sistema gremial experimentó una escandalosa involución que afectó a la participación colaborativa e igualitaria de hombres y mujeres en dichas actividades. Por ello no caben sorpresas al descubrirse en Castilla-León a artistas plásticas (más que promotoras como también se han querido identificar) que, hacia 1316, firman sus obras de pintura mural al fresco: *teresa diez me fecit*, “Teresa Díez me hizo”.

En el marco europeo sobresale la maestra Sabina de Steinbach, formada como pintora y escultora junto a su padre, el arquitecto y maestro constructor Erwin de Steinbach. Al morir éste, se hizo cargo del taller y culminó su trabajo en la Catedral de Estrasburgo. Es interesante advertir la impor-

Las mujeres artistas, con el paso del tiempo, comenzaron a ser conscientes tanto de su identidad como también de su personalidad, a sentirse únicas como sujetos creativos y creadores



María Feliz y Luciana de Cueto. *Niño Dios de Pasión sobre el mundo y la serpiente*, h. 1739-1741. Convento de Santa Ana (Montilla).

tancia de la relación paterno-filial como situación determinante del proceso de enseñanza-aprendizaje entre un artista y su hijo o hija. Con el tiempo, esta dinámica terminará desarrollándose en un ámbito de máxima proximidad/ privacidad con relación a las mujeres hijas de artistas.

HOGARES, TALLERES, 'EMPRESAS' FAMILIARES. Al-Andalus se incorporó a la Corona de Castilla en dos fases comprendidas entre 1236-1264 y 1482-1492. A diferencia de otras zonas de España, la tardía reconversión religiosa, administrativa, social y económica de los antiguos territorios islámicos conforme a los planteamien-

tos de los conquistadores cristianos retrasaron de modo considerable las dinámicas descritas en el contexto andaluz. Con todo, tenemos algunas noticias de bordadoras sevillanas al servicio de la Catedral en el siglo XV que, en el caso de María Ruiz, se remontan a 1424.

Los Siglos de Oro constituyeron el período por excelencia de la actividad de las mujeres escultoras y pintoras en los talleres andaluces. Durante el XVI, XVII y XVIII su presencia en estos espacios productivos estuvo condicionada por cuatro factores

claves: jerarquía, familia, endogamia y patriarcado.

La noción de jerarquía trasladaba el rígido organigrama de la pirámide social al obrador, estructurándolo conforme a las tres categorías establecidas por las ordenanzas gremiales: maestro, oficial y aprendiz. Con frecuencia, el espacio físico del taller coexistía con el domicilio del titular, su esposa, los hijos y aprendices. Para bien o para mal, su vértice era siempre el mismo: el maestro escultor/pintor, quien al tiempo hacía las veces de director artístico, responsable de empresa, tutor/mentor de aprendices y jefe de oficiales.

El concepto de familia suponía una responsabilidad añadida del padre/maestro hacia sus hijos o hijas. Ese doble rol le brindaba condiciones excepcionales para formarlos en los principios generales del oficio o la especialidad que les interesaba (pintura, dorado y/o escultura) y pudieran avanzar en las reglas del dibujo, colorido, composición, modelado, talla, estofado y policromía. También orientaba para desarrollar sus capacidades y profundizar en los rudimentos del oficio al tomar contacto con el manejo de modelos, estampas, grabados y toda suerte de materiales útiles para su arte.

El magisterio del padre/maestro le permitía averiguar las dotes de cada cual y estimular su propia personalidad para evitar

La fortuna artística de las creadoras andaluzas estuvo condicionada por distintas situaciones personales, como su origen familiar o su dedicación religiosa, que marcaron profesionalmente el desarrollo de su actividad

Las ‘Cuetas’, escultoras montillanas

■ “Las Señoras Cuetas, son y han sido tan famosas en las dos Andalucías y aun tierras más remotas, por sus bellas y peregrinas esculturas, tan perfectas y agraciadas, que compiten con las mejores de Nápoles. Entrar en su oratorio es hacerlo en un retrato del Cielo. Se puede en mi concepto hazer viaje por admirar su grande Imaginería. Y entre las tres en comparar, del niño Dios sobre el mundo y la serpiente, del niño peregrino y del Salvador amarrado a la Columna. Que el martirio y relaxado dará mil gracias al cielo, al ver que unas mujeres de muy arreglada vida, saquen (quizá por esto) tan arregladas a su original las copias”.

Lucas Jurado y Aguilar

que fuesen mitadores serviles de su estilo. De esta manera se aseguraba la continuidad dinástica del taller y su capacidad de ofrecer un producto con sello propio. El taller se entendía más que nunca como una ‘empresa familiar’ que, llegado el caso, recurría a todos sus miembros como personal de apoyo para colaborar en tareas auxiliares, sin que ello significase seguir necesariamente los pasos del progenitor. Tal aspecto respondía a pura vocación del muchacho o la muchacha. Valga mencionar a propósito un ejemplo muy ilustrativo: a ninguno de los hijos varones de Pedro de Mena le interesó la escultura, a diferencia de sus hijas Andrea y Claudia, a quienes “tuvo el gusto de enseñar [...] tan noble arte, que aprendieron con primor”, como dice Antonio Palomino.

Es aquí donde entra en escena la endogamia. Su incidencia será muy negativa en la visibilidad y puesta en valor de la actividad artística de las mujeres. Es más, fue tristemente decisiva para diluirlas (o aún peor anularlas) como colaboradoras directas del maestro, al quedar encubierta su responsabilidad en la autoría y ejecución material de las piezas bajo la socorrida etiqueta de ‘obra de taller’.

Ahí estaría la labor en la sombra de numerosas mujeres vinculadas a los talleres de pintura y

Las mujeres ayudaban al padre o maestro a cumplir con los encargos que llegaban al obrador, una cooperación que era conocida por la opinión pública y también aplaudida y bien considerada



Mariana de la Cueva Benavides y Barradas. *San Francisco de Asís*, h. 1664.
Fondos no expuestos del Museo del Prado (Madrid).

escultura que quedaron en el anonimato como secuela del principio colaborativo (propio de una organización coral del trabajo) impuesto por el maestro director. Otras tuvieron más suerte y solo esperaron a que llegase su momento. Así sucedió con las hermanas escultoras montillanas María Feliz y Luciana de Cueto y Enríquez de Arana (conocidas *Las Cuetas*), solteras y libres de cargas familiares, cuya carrera artística no arrancó ‘oficialmente’ hasta después del fallecimiento de su padre, el

escultor y tallista cordobés Jorge de Cueto y Figueroa, en 1722.

Como vemos, esa doble moral socialmente instaurada permitió a las mujeres trabajar en los talleres familiares, donde recibieron de sus parientes directos una formación privada que hacía de ellas un personal muy cualificado. Sin embargo, a la par se abrió una brecha abismal en cuanto a igualdad de oportunidades respecto a sus compañeros; sobre todo, en el libre acceso al aprendizaje y al mercado artístico.

De hecho, la dictadura patriarcal vio con malos ojos y, además, reprobó que las mujeres pudieran acogerse a la tutela de un maes-

María Josefa Roldán. Santo Domingo de Guzmán, h. 1699. Colegiata de Santa María de las Nieves (Olivares).

tro ajeno a la figura paterna, les prohibió agremiarse y les negó la emancipación profesional plena, a pesar de revelar óptimas aptitudes e incluso gozar de un gran reconocimiento público en muchos casos; por ejemplo la pintora y grabadora sevillana afincada en Portugal Josefa de Ayala y su paisana escultora Luisa Roldán.

Es evidente que la fortuna artística de las creadoras andaluzas estuvo condicionada por distintas situaciones que marcaron profesionalmente el desarrollo de su actividad. Mariana de la Cueva Benavides y Barradas gozó de una posición privilegiada dentro de la oligarquía accitana, lo que le permitió practicar la pintura con excelencia y la seguridad de no depender del oficio para vivir. Tampoco contaba con antecedentes parentales, a diferencia de sus contemporáneas granadinas Ana Heylan, María de Sevilla y Manuela Isidora Antonia de Rueda.

Punto y aparte son las escultoras y pintoras andaluzas escondidas entre las celosías conventuales que, después de formarse y participar en los talleres, se retiraron del mundo y trabajaron de modo altruista para sus clausuras. De ningún modo estamos ante monjas 'mañosas', 'apañadas' o diletantes, sino ante verdaderas artistas como las escultoras cistercienses granadinas Andrea María de la Encarnación y Claudia Juana de la Asunción (Andrea y Claudia de Mena), la clarisa estepeña Ana María de San José (Ana María Baena Alés) y la dominica ecijana María de San Pablo Bautista, sin olvidar a la pintora y miniaturista cisterciense María de la Concepción Valdés, hija pequeña de Juan de Valdés Leal y hermana de Lucas Valdés.

HOMBRES, MUJERES Y TRAMPAS DEL GREMIO. Las mujeres ayudaban al padre/maestro a cumplir con los encargos del obrador, cooperación aplaudida y conocida por la opinión pública. Casarse con otro artista, heredar el taller paterno o abrazar la vida religiosa les suponía vivir cierta emancipación, al verse liberadas de la endogamia del núcleo familiar primigenio y producir por cuenta propia.

Las tres hermanas Roldán contrajeron matrimonio con escultores que, junto a ellas, habían sido antiguos aprendices de



Archivo del autor.

Testimonio sobre Luisa Morales

■ “Luisa Rafaela, hija de Juan de Valdés y de doña Isabel de Carrasquilla, su legítima mujer, como estuviese enferma cuando vino a Sevilla la Bula de Beatificación de San Fernando, año 1671, y hubiesen encomendado a Juan de Valdés la disposición de altares, pinturas, estofados y obeliscos de la catedral, y hallándose Juan de Valdés agobiado por

tanto trabajo, quedándose por estofar el Santo Rey, que había de ponerse al culto y veneración pública, hecho por Pedro Roldán, y como empeorase Luisa de Valdés, ésta imploró al auxilio de San Fernando y tomando el pincel con gran fe cuando le subía la fiebre, quedó de súbito completamente curada”. Archivo de la Catedral de Sevilla.

su padre Pedro: Luisa con Luis Antonio de los Arcos, María Josefa con Matías de Brunenque y Francisca con José Felipe Duque Cornejo. A la pareja formada por Luisa y Luis Antonio el casamiento les permitió contar con taller independiente, trabajar ocasionalmente de manera mancomunada y sortear las ‘trampas’ del gremio sin cruzar incómodas líneas rojas. Luisa ‘utilizó’ inteligentemente a su marido para cerrar los acuerdos clientelares y demás protocolos jurídicos, considerados ‘cosa de hombres’.

No sorprende que las artistas andaluzas más inquietas secundaran estrategias de empoderamiento femenino habituales entre sus colegas europeas. Al igual que las italianas Bárbara Longhi y Artemisia Gentileschi, Josefa de Ayala pudo autorretratarse “a lo divino” como la mártir y doctora Catalina de Alejandría, un perfecto icono feminista de época. La pintora y grabadora cordobesa Luisa Rafaela Morales, primogénita de Valdés Leal, adoptó el apellido materno como testimonio personal de independencia. Al fracasar su matrimonio con el escultor Felipe Martínez, volvió a colaborar con su padre y realizó policromía de esculturas. Por su parte, las firmas constituyen inequívocas declaraciones de autoría, habilidad, pulsión emotiva y visibilidad, tanto para las escultoras y pintoras laicas como para las religiosas. Nunca mejor dicho: genio y figura. ■



Josefa de Ayala. Presunto autorretrato como Santa Catalina de Alejandría, 1646.

Archivo del autor.

Josefa de Ayala entre Andalucía y Portugal

■ “Doña Josefa de Ayala, y Cabreira, hija de Baltasar Gomes Figueira, portugués de nación natural de Obidos de la Comarca de Alenquer, y de Doña Caterina de Ayala, y Cabreira, de nación castellana, ilustre por el apellido de su noble generación, nació en la ciudad de Sevilla del Reino de España, bien conocida dentro y fuera del Reino por sus pinturas, siendo singular en aquel tiempo en el que floreciera, como alguien que practica las perfecciones de su arte con aplausos de insigne y elo-

gios de honesta, viviendo por toda la vida en castísimo celibato. Antes de la feliz aclamación del Señor Don Joao, el Cuarto, de gloriosa memoria, pasó a este Reino con sus padres, que siempre vivieron en Obidos, o en su quinta llamada de Capeleira extramuros de esta Villa. Aquí era visitada por muchas damas, que frecuentaban los baños de Caldas da Rainha, a media legua de distancia, por el placer de comunicarse con ella y verla pintar o retratarse”. Damiaõ de Froes Perym.

Más información:

- **Camacho Martínez, Rosario y Miró Domínguez, Aurora (eds.)**
Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder, Málaga, CEDMA, 2001.
- **Illán Martín, Magdalena y Aranda Bernal, Ana (eds.)**
“Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la Historia”. *Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)* Madrid, Sílex, 2023.
- **Sauret Guerrero, Teresa (coord.)**
Historia del Arte y Mujeres Málaga, Universidad, 1996.

Las bordadoras al servicio de la Catedral de Sevilla

Claves de una historia silenciada

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Hallar en la historiografía artística de la ciudad de Sevilla nombres de mujeres es bastante difícil. Sin duda, si exceptuamos a la Roldana, pocas mujeres han sido valoradas como creadoras desde que se tienen registros de la producción artística sevillana hasta comienzos del siglo XX. Ni que decir tiene que ello se debió a que en la documentación histórica sus nombres no aparecen, pasan desapercibidas. Sin embargo, a pesar de que las artes siempre fueron un mundo patriarcal, una de las actividades más permitidas a las mujeres fue la del bordado, que, si bien también era una labor masculina, fue una de las pocas en las que su presencia tuvo cierto reconocimiento. En gran medida se debía a que la moral cristiana veía con buenos ojos las labores del bordado entre las faenas propias de la mujer, aunque siempre en el ámbito familiar y bajo la estricta observancia del marido. De ahí que muchos de los nombres conocidos estén asociados a hombres, bien sea como esposa, bien sea como viudas, y hubo que esperar al siglo XIX para encontrarlas con una autonomía laboral más o menos clara. Y todo ello se refleja muy bien en la Catedral de Sevilla, un centro de producción artística de primer orden hasta el siglo pasado, y cuyas necesidades litúrgicas hicieron que fuesen muy requeridas las labores de bordado de manera constante para ennoblecer y enriquecer la ceremonia.

Es relevante reconocer cómo los primeros nombres de mujeres bordadoras que aparecen en los registros contables de la Catedral se localizan a partir del siglo XV y tienen una importante presencia hasta mediados de la centuria siguiente. La mayor parte de estas mujeres trabajaron de una manera puntual en la

Catedral, siendo la excepción Leonor Sánchez, quien lo hizo de manera continua entre 1531 y 1556. No obstante, la razón de su relevante papel en los trabajos del bordado de esos años fue por haber sido esposa del flamenco Rute Boguells o Bourguelles, un bordador que tuvo un reconocimiento importante. De hecho, se la conoció en la Catedral como Leonor 'la de Rute'. Sin embargo, tras enviudar, ella fue la encargada de seguir trabajando en los encargos de bordado litúrgico del mismo modo que lo había hecho su marido y ocupó el cargo de "costurera de la Santa Iglesia". Sin duda, la situación de Leonor Sánchez fue una excepción, ya que mantuvo su taller, incluso aceptó aprendices para su formación a pesar de ser mujer y mantener su viudedad, lo que parece indicar el prestigio y reconocimiento que se le tenía a su labor. Entre sus trabajos importantes se encuentra el viso bordado para el Santísimo Sacramento del altar mayor, el paño de difuntos con las giraldas bordadas en sus esquinas o algunas capas que bordó para los canónicos. No obstante, a partir de 1550 tuvo que competir con otros bordadores que en esos momentos estaban siendo empleados en la Catedral, lo que hizo que su trabajo mermara y, finalmente, su dedicación a las labores de costura y lavado de la ropa catedralicia centraron su trabajo en los últimos años de su vida conocidos.

Esa misma competencia, de gran dureza, fue una de las causas por las que desaparecieron los nombres femeninos en la documentación catedralicia de los siglos siguientes, aunque hubo excepciones, como el caso de María Muñoz (doc. 1612-1624), la cual aparece junto a su marido Domingo González en el contrato de una pareja de dalmáticas y un frontal que les encargó la Capilla Real en 1618. Sin duda, María Muñoz debió tener fama de buena bordadora y fue el reclamo de su taller, pues igual que en esta escritura, en el resto de los contratos que solicitaron sus servicios, siempre aparecieron juntos los dos cónyuges, algo nada común en los encargos de bordados de la época.

MUJERES ARTISTAS

Este trabajo se adentra en un mundo desconocido: el de la creatividad femenina en la Catedral de Sevilla, la cual se centró en el arte del bordado, ya que en el resto se les tenía vetada su participación. Y si bien este arte también era ejercido por hombres, fue uno de los más flexibles en permitir la participación de las mujeres, al ser considerado apto para su género, aunque bajo la autoridad masculina. Es necesario valorar a estas creadoras no sólo porque desarrollaron sus carreras en un ámbito masculinizado, sino, sobre todo, por su calidad artística.



Monjas capuchinas de Santa Rosalía de Sevilla, *Planeta del terno morado de Palafox, 1720-1721. Catedral de Sevilla.*



Antonio J. Santos Márquez por cortesía del Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla.

Por lo tanto, durante el Barroco, el bordado en la Catedral sevillana fue un mundo de hombres, si bien en la primera mitad del siglo XVIII nos encontramos otra excepción, el encargo de bordados a las monjas de un convento. Fue a la comunidad de capuchinas del convento de Santa Rosalía, fundado en 1700, a quien la Catedral solicitó sus servicios para ampliar un terno reservado para la liturgia del Jueves Santo. En concreto, en 1720, se les encargó hacer dos planetas, que estuvieron terminadas al año siguiente, siendo el primer testimonio conservado en el ajuar de la Catedral de un trabajo femenino. Sobre tisú de plata morado, el bordado en hilo de oro se compone de grandes flores dispuestas de manera ordenada y rodeadas de tallos con alargadas hojas.

Bien contento debió quedar el Cabildo con este trabajo de las capuchinas, ya que también les encargó el enriquecimiento de un frontal y un sitial blanco destinado al altar del trascoro para la misa del Corpus Christi, sin olvidar la restauración de los ternos blancos que se utilizaban en las fiestas de primera clase.

Tras estos trabajos, los bordadores volvieron a ser los protagonistas, situación que se prolongó hasta finales del siglo XVIII, cuando comenzó el verdadero despliegue femenino copando la mayor parte de los trabajos de bordados que se encargaron en la Catedral. Son años en los que los gremios ya no ejercían la fuerza de antaño y las mujeres pudieron ejercer el oficio de manera clara, abriendo los primeros talleres independientes en Sevilla.

La pionera de este nuevo tiempo fue la saboyana Ana Davied Lacandre (doc. 1782-1804), la cual, si bien estuvo silenciada por la presencia de su marido Vicente Bazo regentando la dirección del taller familiar,

cuando enviudó en 1781 tomó sus riendas y lo mantuvo abierto hasta su fallecimiento en 1804. Una de las instituciones para las que trabajó fue la Catedral y allí realizó su obra conocida más sobresaliente: el terno negro del Viernes Santo, en el que estuvo trabajando entre 1782 y 1784. Se componía de capa pluvial, casulla y cuatro planetas, además de otras piezas menores, todas hechas en tisú negro y bordadas con una apretada y abigarrada composición ornamental, cubriendo toda la superficie del tejido a base de motivos de rocalla. Sus otros trabajos en la Catedral fueron el bordado en 1795 de dos dalmáticas moradas, en 1797 de una manga de terciopelo carmesí, y en 1800 la restauración de los faldones de la custodia del Corpus Christi.

Le siguió los pasos su hija Antonia Bazo Davied (1751-1809), bordadora que comenzó a despuntar a comienzos del siglo XIX y que, pese a estar casada y a que su marido no se dedicaba a este oficio, regentó en solitario su taller. Comenzó a trabajar para la Catedral en 1802, cuando restauró seis capas procesionales. En 1804 bordó una capa y restauró el frontal de la capilla de la Concepción. Y su trabajo más importan-

te fue la ejecución del terno del Corpus Christi, una creación hecha por Bazo en 1805 y que afortunadamente conserva su casulla y las dos dalmáticas. Fue ejecutado en glase de plata con un bordado en oro sencillo y pequeño, ya que se buscaban unas prendas que fueran ligeras, para poder soportar los calores de la Sevilla de finales de mayo o de junio, periodo en el que se suele celebrar esta festividad. Así, presenta una bordadura a manera de cadeneta eucarística que ribetea los perfiles, buscando la sencillez y la ligereza requerida por los canónigos.

También encontramos trabajando en la Catedral en estos mismos años a la bordadora Feliciano Bermúdez Pardo (doc. 1799-1804). En esta ocasión se repite el mismo patrón que en Ana Davied, pues se trataba de la esposa del bordador Fulgencio Abril y Barea, la cual, una vez viuda, continuó bordando en solitario para las instituciones religiosas de la diócesis sevillana. En 1801 trabajó por primera vez para la Catedral, realizando dos dalmáticas para un terno blanco del altar mayor, el cual había sido donado por el arzobispo Alonso Marcos de Llanes Argüelles. No obstante, su única obra conservada es el palio sacramental que entregó en 1804. En glase de plata blanco con bordados en oro, muestra un cielo de estrellas rodeando una gloria con el Cordero Místico entre rayos, reproduciendo en sus caídas guirnalda con los frutos eucarísticos.

Dichas bordadoras no fueron las únicas que trabajaron en estos años para la seo hispalense. Tenemos documentada la presencia de nueve mujeres realizando labores de restauración y saneado de piezas antiguas, e incluso entregando algunas

nuevas: Gertrudis Rodríguez (doc. 1803-1805), Joaquina Benítez (doc. 1803-1805), Rosa Mencía (doc. 1793-1804), Francisca

Los primeros nombres de mujeres bordadoras que aparecen en los registros contables catedralicios se localizan a partir del siglo XV y tienen una importante presencia hasta mediados de la centuria siguiente

Las bordadoras en la Catedral de Sevilla en los siglos XV y XVI

■ El listado de nombres de bordadoras de esta época es muy numeroso. De hecho, en el siglo XVI tenemos registradas a María Ruiz (1424), Juana González (1440), Juana Ruiz (1464), Isabel Ferrández (1496) e Isabel de Valdés (1497). Durante la primera mitad del siglo siguiente aparecen los pagos a las bordadoras Leonor Sánchez (1529), Inés de Salinas (1538), Isabel de Feria (1538), Juana de San Jerónimo (1541), Mari Sánchez (1558) y sor Catalina de Sena (1559). Se trata de un número sin duda importante, aunque si lo comparamos con los hombres que trabajaron para la Catedral haciendo estas mismas labores, comprendemos que la presencia femenina fue excepcional en los encargos que se hicieron en este tiempo. De hecho, se concretarán siempre en arreglos, reparaciones o restauraciones de piezas hechas, y, de manera puntual, las hallamos entregando alguna pieza bordada, a diferencia de las labores que realizaban los hombres que eran de mayor entidad. Una preeminencia que se debía a que, según las normas gremiales, eran ellos los que podían ejercer el oficio, aunque es evidente que existió cierta flexibilidad con las mujeres, al menos en este tiempo.

Antonio J. Santos Márquez por cortesía del Excmo. Cabildo Catedral de Sevilla.



de Paula Flete (doc. 1804-1805), María Felisa Escobar (doc. 1804), María del Rosario de Arce (doc. 1804-1805), Juana de Mier (doc. 1804), Teresa López (doc. 1804) y Teresa de la Cruz (doc. 1804). Nombres muchos de ellos desconocidos entre las nóminas de bordadores de su tiempo y, si bien sus trabajos no fueron muy sobresalientes, manifiestan una presencia masiva de las mujeres en estas labores de bordado al servicio catedralicio. Sin embargo, tras la invasión francesa, el encargado de ejecutar todas las restauraciones de las prendas bordadas catedralicias fue un hombre, el bordador Juan Bautista Carrasco y Alaraz (doc. 1805-1828).

No obstante, la presencia de las mujeres en este arte durante el siglo XIX se consolidó y se convirtieron en protagonistas, a pesar de los prejuicios que aún se man-

tenían en contra de su creatividad. La Catedral de Sevilla volvió a recurrir a las manos femeninas para renovar algunas de las piezas importantes, y especialmente relevante fue el proyecto de hacer un terno azul para los cultos de la Inmaculada Concepción en 1819. Esta empresa fue encargada al taller de Francisca de Paula Zuloaga (1761-1849), quien contaba con suficiente fama en la ciudad como para poder ejecutar uno de los empeños más relevantes de cuantos se hicieron en la Catedral durante las primeras décadas de esta centuria. En su confección, que se terminó en 1841, contó con la ayuda de su hermana Rita y de una joven Patrocinio López.

Años más tarde, Isabel II donó a la Virgen de los Reyes unas prendas bordadas

Ana Davied Lacandre, *Planeta del terno negro del Viernes Santo, 1782-1784. Catedral de Sevilla.*

por uno de los grandes talleres del bordado femenino español, el de las hermanas Margarita y Rosa Gilart. En concreto, estas mallorquinas tenían confeccionados para el 21 de junio de 1853 la saya de raso blanco y el manto en terciopelo verde con bordados en oro, que debía ser una ofrenda de sus majestades Isabel II y Francisco de Asís de Borbón a la Virgen de los Reyes de la Capilla Real de Sevilla. Este magnífico terno mariano aún se conserva y tiene los carac-

1



2



3



terísticos bordados románticos que popularizó este taller, con salteados de flores de oro y guarniciones floreadas con grandes roleos enroscados. No fue éste el único trabajo que estas bordadoras realizaron para esta devoción mariana. En concreto, la reina Isabel II, durante una visita a Sevilla entre 1883 y 1884, tuvo a bien regalar a la Virgen un manto y saya en raso blanco con los bordados que las mallorquinas habían ejecutado para el vestido que utilizó en la apertura de las Cortes el 10 de enero de 1858, caracterizado por los castillos, leones y lises bordados en oro.

La última gran obra del bordado decimonónico femenino en la Catedral hispalense se debió a Antonia Janín Monferrín

Foto 1: Antonia Bazo Davied, *Casulla del terno del Corpus Christi*, 1805. Catedral de Sevilla.

Foto 2: Antonia Janín Monferrín, *Capa pluvial del terno de pontifical*, 1886. Catedral de Sevilla.

Foto 3: Francisca de Paula Zuloaga, *Casulla del terno de la Inmaculada Concepción*, 1841. Catedral de Sevilla.

(1817-1889). Esta bordadora fue la que realizó un nuevo terno de pontifical de primera clase, el cual sería diseñado por el historiador Narciso Sentenach, quien tomó dibujos, calcos y apuntes de diferentes piezas

antiguas del Renacimiento. Con Antonia trabajaron su hermana Mercedes y Antonia Jiménez Izquierdo, bordando sobre tisú de plata un bellissimo conjunto en hilo de oro y sedas que fue terminado en 1886. Un terno historicista aún conservado en la Catedral y que viene a ser el último testimonio representativo de la importancia del mecenazgo catedralicio en la promoción de la artista bordadora en la capital andaluza. ■

Antonia Bazo Davied

■ Esta bordadora fue una de las primeras que trabajó para la Semana Santa de Sevilla, además de realizar otros encargos para hermandades de gloria y sacramentales, y para corporaciones de pueblos de la archidiócesis hispalense. De su taller y mercería, ubicada en la calle del Burro, salieron trabajos tan destacados como el guion de la Hermandad Sacramental de Santa Ana de Triana (1794), los bordados que hizo para la Hermandad del Valle (una saya para la Virgen en 1799, una clámide para el Cristo de la Coronación y una túnica para Jesús con la Cruz al Hombro en 1805, y finalmente la restauración y

añadidos en el palio de la Dolorosa en 1806), la túnica del Dulce Nombre de Jesús de Marchena (1802), un estandarte y paño mortuario para la Hermandad de Animas Benditas de Utrera (1802), la túnica de Nuestro Padre Jesús de las Tres Caídas de la parroquia de San Isidoro (1809) y el simpecado de la Divina Pastora de Cantillana (1809). Además, no se limitó al bordado religioso, sino que también trabajó en encargos civiles y profanos, como los bordados que ejecutó para la marquesa de Montefuerte o el señor de Torralba, además de los de corte militar que le encargó el Regimiento de Alcántara.

Más información:

■ Turmo, Isabel

Bordados y bordadores de la ciudad de Sevilla Sevilla, Universidad de Sevilla-Laboratorio de Arte, 1955.

■ González Mena, María Ángeles

“Ornamentos sagrados”, en *La Catedral de Sevilla* Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1985, pp. 647-697.

■ Santos Márquez, Antonio Joaquín

“Creatividad femenina en la Catedral de Sevilla: bordadoras que trabajaron para su fábrica durante los siglos XV al XVIII”, en “Quizás alguno de vuestros nombres logre un lugar en la Historia”. *Mujeres en la escena artística andaluza* (1440-1940), Madrid, Sílex Universidad, 2023, pp. 171-186.

Mujeres constructoras en el siglo XVI

Promotoras y obreras en el patrimonio arquitectónico andaluz

MARÍA ELENA DíEZ JORGE

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Cuando ojeamos los estudios sobre períodos del pasado aparecen nombres de arquitectos hombres. También hubo reyes y grandes nobles, en su mayoría varones, como mecenas de la arquitectura. Y a primera vista no extraña, pues estamos habituados a asociar la arquitectura con una faceta eminentemente masculina. Pero... ¿las mujeres contribuyeron a la arquitectura del pasado? ¿Hubo mujeres arquitectas? Al igual que sus colegas varones, el mecenazgo arquitectónico ejercido por ellas podía ser una simple aportación de dinero, pero no fue nada infrecuente implicarse y dar instrucciones. Promocionaron de este modo tipologías, estilos y artistas. No había que ser reina o de alto linaje, pues también documentamos mujeres de diferentes estratos, a veces con una pequeña capilla o, simplemente, gestionando y llevando a cabo obras y adaptaciones en su propia casa. Así que si estudiamos con perspectiva de género cualquiera de nuestras ciudades descubrimos a mujeres de toda índole interviniendo de diversa manera en la arquitectura. Un pequeño barrido por el patrimonio arquitectónico andaluz nos permite apreciar lo que se le debe a las mujeres.

Es lógico que en una sociedad impregnada por la fe destacara el mecenazgo de hombres y mujeres en obras religiosas.

Ellas no escatimaron en esfuerzo. Beatriz Pacheco (†1511), duquesa de Arcos, fundó y aprobó las trazas y condiciones de un monasterio de franciscanos en Arcos de la Frontera (Cádiz). Elvira Enríquez de Luna (†1512) marquesa de Priego, ordenó la edificación de una iglesia o ermita en Montilla (Córdoba) que debería incorporarse al hospital. Teresa Enríquez de Alvarado, prima

hermana de Fernando el Católico, impulsó el Convento de las Concepcionistas Franciscanas en Almería, conocido como 'el Convento de la Puras'. María Manrique de Lara (†1527), duquesa de Terranova, fundó y dejó instrucciones para el Monasterio de San Jerónimo en Granada, especialmente su capilla mayor. Catalina Fernández de Córdoba (†1569), II marquesa de Priego, impulsó la construcción de la Iglesia de Nuestra Señora del Soterraño de Aguilar de la Frontera (Córdoba), específicamente la prolongación de la nave principal y la ampliación de dos naves laterales. Leonor Manrique de Sotomayor, condesa de Niebla, que desde 1558 hasta 1570 gobernó los estados de la Casa de Medina Sidonia, promovió varios conventos dominicos en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).

Cada una de estas nobles mujeres llevó a cabo más obras, pero no se trata ahora de hacer un listado exhaustivo, sino de llamar la atención sobre el papel de constructoras de muchas de ellas por toda la geografía andaluza. No siempre procedían de linajes de alcurnia como los casos que he señalado, pero su labor de mecenazgo no desmereció en absoluto, como es el caso de Catalina de Berrio, quien fundó con éxito en 1562 el Monasterio de la Concepción Dominica en Jaén. A partir de su imponente casa, hizo las adaptaciones necesarias para transformarla en convento, además de erigir iglesia y coro. Ella aplicó los nuevos dictámenes de Trento, por ejemplo con la eliminación del locutorio, y volcó su fortuna en este edificio, pues su destino era vivir en él y acoger a mujeres de su linaje. Como tantas otras, dio claras instrucciones para poner las armas de su linaje en el arco toral de la capilla mayor y en su retablo, al igual que hacían sus colegas varones.

Estos datos no deben llevar a pensar que las mujeres solo fundaron conventos. Promovieron todo tipo de obras. Entre ellas las obras asistenciales, un aspecto que sin duda llevó aparejado alcanzar un prestigio y reconocimiento ante la ciudadanía al erigir edificios que beneficiaban a la co-

MUJERES ARTISTAS

Conseguir una casa más amplia, derribar una pared, hacer la iglesia más grande, reparar un palacio, poner la primera piedra de un convento o de un hospital... Estas son algunas instrucciones que dieron mujeres en el pasado y que

configuraron una buena parte de las ciudades en el siglo XVI. Las mujeres mandaron edificar obras de nueva planta, pero también se implicaron en la construcción al reparar, mantener y adaptar un edificio. Imaginemos por un momento que quitásemos del patrimonio andaluz la arquitectura que promocionaron estas mujeres. Nos llevaríamos una sorpresa al ver desaparecer obras tan singulares arquitectónica y estilísticamente como la denominada Casa de Pilatos en Sevilla o la espectacular capilla mayor del Monasterio de San Jerónimo en Granada.





Maria Elena Díez Jorge.

Imagen de uno de los patios de la llamada popularmente como Casa Pilatos en Sevilla, promoción de Catalina de Ribera.

munidad. Ahí está el Hospital de las Cinco Llagas en Sevilla por Catalina de Ribera. El Hospital de la Misericordia en Carmona (Sevilla) por Beatriz Pacheco, quien además financió los aposentos para las mujeres en la cárcel pública de Sevilla. Un hospital en Montilla (Córdoba) por Elvira Enríquez de Luna y su hija Catalina Fernández de Córdoba. O Teresa Enríquez de Córdoba, hija de los primeros marqueses de Priego, quien hizo unas casas en Montilla (Córdoba) para asistir a los enfermos pobres y que fue conocida como la 'Enfermería de doña Teresa', aspecto que nos muestra el reconocimiento y conocimiento de esta acción benefactora. Entre estas obras que beneficiaban a la comunidad no podemos dejar mencionar la fundación de colegios, como el de Santa Catalina en Córdoba que fundó Catalina Fernández de Córdoba.

También mostraron habilidad en gestionar sus fortificaciones y feudos, cuidando para ello de sus castillos y palacios. Leonor Manrique de Sotomayor conservó y mantuvo con diligencia y habilidad a partir de 1560 las fortificaciones de los Guzmán, como la de Niebla (Huelva).

No descuidaron las casas principales, pues era la imagen de su linaje. Casas o viudas se involucraron en dejar la huella de su estirpe y en amayorazar las casas. Desde

aquellas tan vistosas como la conocida como Casa de Pilatos en Sevilla, promovida por Catalina Ribera, u otras menos estudiadas, pero de singular belleza, como el Palacio de los Enríquez en Baza cuya fundación se debe a María de Luna y Ayala.

Las mujeres de clases comunes también se implicaron en su casa, con obras y adaptaciones, o bien defendiendo su propiedad. María Jiménez, viuda de Diego Ligerero, defendió la herencia que por parte de sus suegros correspondía a sus hijos. Ganó la demanda, por lo que tomó posesión corporal de la vivienda exactamente igual a como lo hacían los hombres, incluido el acto simbólico de que una persona, fuese el alcaide o el alguacil, introdujera de la mano o corporalmente a quien iba a tomar posesión.

Y es que las mujeres actuaron en muchas ocasiones igual que los hombres con sus posesiones, pero a la vez desarrollaron ciertas estrategias y maneras diversas. Si

bien no podemos hablar de un "estilo femenino" a la hora de construir, sí que hay que anotar ciertas peculiaridades en las mujeres por los papeles de género asignados en la época. No obstante, la diversidad de maneras de promocionar y construir no solo se dio entre mujeres y hombres, sino también entre ellas, e incluso en una misma mujer que actuaba según conviniera.

Está más que demostrado que la caridad, la piedad y la religión eran virtudes deseables para las personas del siglo XVI, hombres y mujeres, especialmente en ciertas clases. Al menos había que parecer tenerlas. La diferencia radicaba en que estas eran las principales virtudes esperadas de una mujer, mientras que de los hombres se podían esperar otras como la magnanimidad y el buen gobierno. Hombres y mujeres eran percibidos de manera diferente en la sociedad y, por tanto, sus actuaciones también adquirieron matices diferentes. Las mujeres viudas, así como las solteras, debieron cuidar más su honestidad, especialmente las de cierta clase, y de ahí que planificaran su ingreso en conventos una vez viudas o cuando estaban solteras. En esta "exigencia" social desarrollaron una

sororidad femenina, especialmente al favorecer y ayudar a su ingreso en el convento por ellas fundado a otras mujeres de su

Si estudiamos con perspectiva de género cualquiera de nuestras ciudades descubrimos a mujeres de toda índole y de diferentes épocas interviniendo de diversa manera en la arquitectura

Detalle de la capilla mayor del Monasterio de San Jerónimo en Granada, promoción de María Manrique, duquesa de Terranova.

linaje y entorno. En los hombres esta circunstancia no estuvo tan extendida.

En ese sentido, hubo una predilección en la promoción de las mujeres por fundar conventos femeninos. Ellas cuidaban de este modo su honra y aseguraban una cómoda transición de un enclaustramiento laico a otro monacal. Se documentan instrucciones precisas en estos edificios que iban a ser su futura morada. Es el caso de Teresa Enríquez de Córdoba, hija de los primeros marqueses de Priego, quien impulsó varias fundaciones religiosas femeninas y gestionó obras y adaptaciones, como las de su propia casa junto al Convento de Santa Clara en Montilla. Teresa Enríquez consiguió tener una serie de cuartos para ensanche de su vivienda a cambio de una serie de concesiones que debía dar, como que las mujeres que estaban en el compás mantuviesen el aposento que tenían. Sin embargo, al cabo del tiempo, cedió tres de sus casas a cambio de que se le diese aposento en las dependencias del claustro principal para irse a vivir allí de por vida. Hacían y deshacían si era necesario y con una clara implicación en las obras. Esta misma Teresa Enríquez hizo obras en el convento de religiosas clarisas o Convento de la Coronada de Aguilar de la Frontera (Córdoba). Incluso dejó indicado que ella podía entrar y salir del convento y que toda obra debía hacerse con su parecer y consentimiento. Controlaban la edificación, uso y espacio.

Así pues, mostraron su capacidad de gestionar, promocionar y patrocinar. No estaban en los márgenes, fue más bien la historiografía posterior quien las relegó. De hecho, en la época algunas fueron más que reconocidas y recordadas, como se puede apreciar en el callejero de la época. Es el caso de la actual calle de los Hornos en Antequera (Málaga), que parece entonces



Elena Díez Jorge.

Fundadoras de conventos y promotoras de su estirpe

■ Catalina de Berrio, ya viuda, fundó un convento de dominicas en Jaén, dando instrucciones tanto formales, como que las armas de su linaje estuvieran en el arco toral, como de uso, al dejar indicando quienes se podían enterrar en la capilla mayor con el fin de promocionar su linaje:

“Yten que en la capilla mayor e altar mayor del dicho monasterio que al presente es, o por tiempo fuere, sea para sepultura mía y de mis deudos de mi linaje de la parte de mi padre que declaro que son [...] e sus hijos e descendientes de todos los sus dichos por vía masculina e femenina”

Extracto documental en Serrano Estrella, Felipe, Patronas y promotoras de la arquitectura mendicante durante la edad moderna, en Cándida Martínez López y Felipe Serrano Estrella (eds.) *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2016, pp. 341-378.



Turismo de Carmona.

**Hospital de la Misericordia Carmona
(Sevilla), edificio promovido por Beatriz
Pacheco.**

se conocía como calle de las Muñozas por las mujeres del linaje de los Muñoz; o la calle de las Comendadoras, hoy de Carrión, de la que se ha señalado que se denominaba así por residir en ella hacia finales del siglo XVI Catalina de Córdoba y Elena de Zayas, mujer e hija del Comendador Pedro Narváez Rojas.

¿Y a pie de obra? ¿Hubo mujeres albañiles? El primer dato que llama la atención de algunas cuentas de fábrica examinadas es el escaso número de mujeres que aparece en comparación con el de los hombres. Otra cuestión es una frecuente variabilidad, lo cual nos puede indicar que no se contaba con ellas como mano de obra especializada, sino que su presencia era necesaria en ciertas etapas constructivas para determinadas tareas que requerían muy poca cualificación y eran más rudimentarias, aunque es cierto que a veces las hubo con una clara especialización, bien porque fueran las cabezas de un taller familiar (normalmente viudas) o en otras porque tenían una reconocida cualificación. Así pues, hubo mujeres a pie de obra: ayudantes de albañiles y, por tanto, acarreado materiales, arando la tierra, cavando, pisando y labrando cimientos, ponien-

do el ripio, tapiando y haciendo andamios.

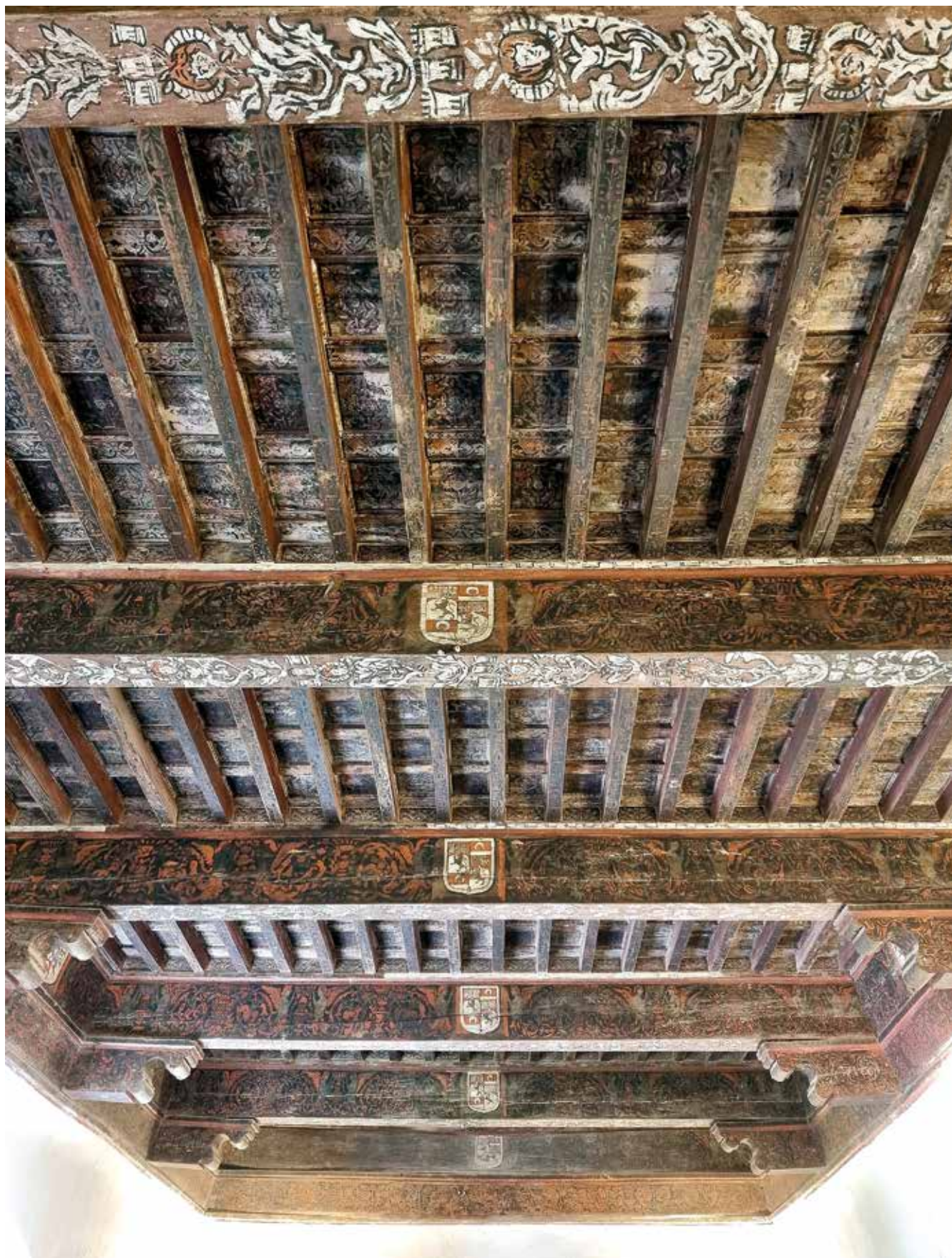
Algunas hacían tareas similares a un peón, aunque no cobraban ni se las reconocía como tal. La documentación nos ofrece numerosos ejemplos de la desigualdad salarial entre hombres y mujeres en tareas de construcción. Sin embargo, y a pesar de esta premisa, hay que señalar que parece que hubo algunos casos en que cobraron lo mismo, aunque esta dinámica no fue la común. Es el caso del pago por jornal de Francisca de Perianes, que trabajó a pie de obra en la fortificación de Niebla hacia 1566 y cobrando lo mismo que otros hombres.

A tenor de la documentación, hubo reticencias a examinarlas de un oficio para que llegaran a ser maestras. No es que hubiera una prohibición tácita, pero la norma consuetudinaria en la época podía ser más fuerte que la norma escrita. El hecho de que las mujeres no fueran maestras, o

que hubiera muy pocas, no era porque no tuvieran capacidad, sino por una cuestión administrativa en las que se ponían obstáculos para que pudieran acceder al examen de maestría, o bien por la dificultad por parte de algunas de ellas a romper el techo de cristal. Como maestras fueron las menos, y más común fue que aparecieran como cabezas de un taller en el caso de viudas, cobrando igual que los hombres cuando se pagaba por producto, puesto que los precios estaban estipulados por ordenanzas municipales. Un caso documentado es el de Isabel de Robles, que estaba casada con Alonso Hernández, morisco y alfarero. Ella aparece en la documentación de nóminas y pagos de las obras en la Alhambra del siglo XVI cuando debió quedar viuda. Surte de numerosas piezas de cerámica arquitectónica para el revestimiento de pavimentos, zócalos y tejados. Tenemos los pagos que se le hicieron desde 1537 hasta 1553, cobrando igual que otros artesanos. Igualmente está documentada María Robles en diversos edificios de Granada, surtiendo de tejas vidriadas, olambres y azulejos, como los del tejado del campanario de la Iglesia de Santa Ana.

No podemos obviar la existencia de espacios separa-

Si bien no podemos hablar de un 'estilo femenino' a la hora de construir, sí que hay que anotar ciertas peculiaridades en las mujeres por los papeles de género asignados en la época



María Elena Díez Jorge

La documentación que ha quedado de esos períodos nos ofrece numerosos ejemplos de la desigualdad salarial que existía de forma generalizada entre hombres y mujeres en las tareas de construcción

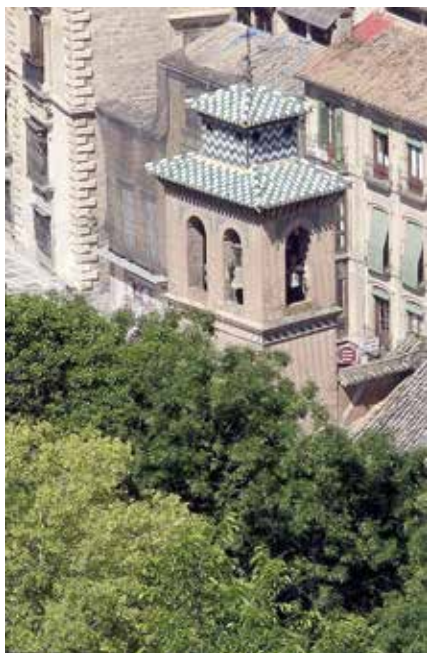
Armadura con heráldica de los Enríquez y de los Luna en el Palacio de los Enríquez en Baza (Granada), promovido por María de Luna y Ayala.

Toma de posesión corporal de una casa por parte de una mujer

■ “Se paseó por las dichas casas y abrió una puerta que estaba en medio del cuerpo de la dicha casa y estuvo en un palacio a manera de bodega y tomó muchas piedras y terrones de tierra y los echó por la casa y fuera de la dicha casa de una parte a otra y de otra

a otra; y echó cierta gente que dentro de la dicha casa estaba fuera; y se quedó dentro y cerró las puertas de las dichas casas y se quedó dentro y luego las abrió y tornó a cerrar por de fuera con un candado de yerro, todo lo cual la dicha María Jiménez dijo que hacía

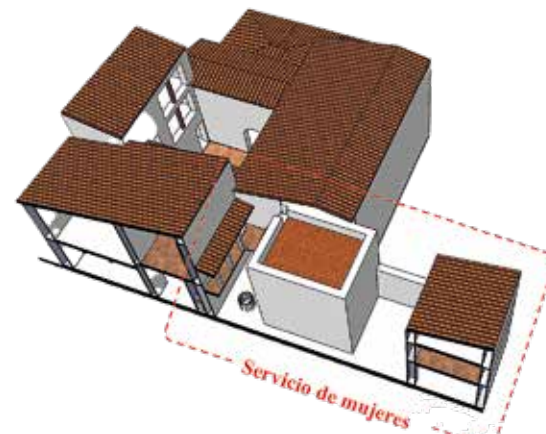
e hizo en señal de posesión”. Toma de posesión de unas casas por parte de María Jiménez en 1567 (Archivo Histórico Alhambra, L-221-13). La transcripción se ha trasladado en gran parte al castellano actual para su mejor comprensión.



María Elena Díez Jorge

Detalle del campanario de la Iglesia de Santa Ana (Granada) con cerámica arquitectónica de la alfarera María de Robles.

dos en función del género y la clase social, algo bastante común a lo largo de la historia. Basta recordar la diferenciación de espacios en una iglesia e igualmente en los grandes palacios y casas nobles. No quiere decir que fuesen lugares entre sí incommunicados, simplemente que las circulaciones estaban más controladas. Además, en una misma casa se diferenciaban los espacios no solo atendiendo al género sino a la clase social. De este modo, las mujeres de una misma casa la sintieron de manera diversa, pues no era lo mismo ser la señora que la esclava, la hija del propietario que la criada. Y cuando las casas lo permitían se marcaban las separaciones arquitectóni-



Patio del servicio de mujeres de una casa propiedad de la catedral de Sevilla en 1543. La casa estaba en la actual calle Segovias (número, 2). Hipótesis de María Núñez González atendiendo a la documentación de la época.

Crédito: Fotografía publicada en Díez Jorge, María Elena; Aranda Bernal, Ana y Núñez González, María. Servicio de mujeres. Espacios para trabajar y vivir en las viviendas sevillanas del siglo XVI, en Blasco Esquivias, Beatriz et al., *Las mujeres y las artes: mecenas, artistas, emprendedoras, coleccionistas*, Madrid, Abada, 2021, pp. 495-531

cas, y de ahí que no extrañe que en la documentación del XVI de las casas sevillanas, por ejemplo, aparezca la denominación de “patio del servicio de mujeres”, que nos muestra la existencia de un área segregada en función de la clase y el género en el interior de la casa.

Así pues, a pesar de ciertas semejanzas, las mujeres y hombres construyeron, vivieron y sintieron los espacios y la ciudad de manera diversa. Reconocer esa diversidad y visualizar el papel de las mujeres en la construcción no hace más que enriquecer el conocimiento y entendimiento de nuestras ciudades y edificios históricos. ■

Más información:

- **Aranda Bernal, Ana**
“El trabajo de las mujeres en la promoción de obras de arte y arquitectura durante la Baja Edad Media”, en María Elena Díez Jorge (ed.), *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid, Síntesis, 2015, pp. 145-182.
- **Carriazo Rubio, Juan Luis (coord.)**
El alcázar de Niebla. Estudio histórico-documental (siglos XV-XIX). Sevilla, Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía, 2022.
- **Díez Jorge, María Elena**
Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción. Granada, Universidad, 2011 (segunda edición en e-book 2016).
- **Olmedo Sánchez, Yolanda**
“El mecenazgo arquitectónico femenino en la Edad Moderna”, en María Elena Díez Jorge (ed.), *Arquitectura y mujeres en la historia*. Madrid, Síntesis, 2015, pp. 243-272.
- **Serrano Estrella, Felipe**
“Patronas y promotoras de la arquitectura mendicante durante la edad moderna”, en Cándida Martínez López y Felipe Serrano Estrella (eds.) *Matronazgo y arquitectura. De la Antigüedad a la Edad Moderna*. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2016, pp. 341-378.

A pesar de que existieron ciertas semejanzas, las mujeres y los hombres de Andalucía construyeron, vivieron y sintieron los espacios y las ciudades de manera diversa

La escultora Luisa Roldán (1652-1706)

Artista y emprendedora en la España del siglo XVII

LORENZO ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ

DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

Sin lugar a duda, la escultura española encuentra en Luisa Ignacia Roldán una de sus más destacadas representaciones. Al margen del hecho de ser una de las pocas mujeres que tuvieron ocasión de poder manifestar su valía como artista, la calidad de sus creaciones hizo que gozase de gran fama en vida y que su memoria no se borrara a lo largo de los siglos posteriores, perdurando hasta nuestros días, al contrario de lo ocurrido con tantos artistas que han permanecido y permanecen en el anonimato hasta que los trabajos de los investigadores los rescatan y reivindican.

Pero la fama de Luisa Roldán ha sido una hoja de doble filo, pues si bien nunca ha dejado de ser valorada y admirada, ha sufrido algunos tópicos y clichés que la encasillan en un supuesto “modo de hacer conforme a su condición femenina”, engrosando su catálogo con no pocas creaciones en las que ha primado la intención de enviar al observador un mensaje cargado de dulzura y encanto. Igualmente, se ha creado todo un mito sobre la relación con su marido, su supuesta inferioridad profesional y los consiguientes celos. Estos planteamientos encuentran un apoyo ideal en las encorsetadas condiciones de marginación que han sufrido a lo largo de la historia y siguen sufriendo las mujeres, que también en aquellos tiempos limita-

ban su autonomía personal y laboral. Es por ello que tanto la literatura como los medios audiovisuales se han ocupado de su atractiva personalidad, si bien no siempre se ha sido fiel al rigor histórico, en favor de un relato más dramático y novelesco, carente muchas veces del rigor científico que aporta la documentación. En nuestros días esta situación ha dado un giro

muy notable y son muchos los especialistas que se han ocupado de estudiar a Luisa Roldán y su producción con el mayor rigor. Gracias a ello podemos acercarnos cada vez con más precisión a la realidad de su biografía y de sus creaciones, perfilando así la auténtica dimensión de su papel en el panorama de la escultura española del pleno barroco.

Nacida en Sevilla el 8 de diciembre de 1652, sus capacidades encontraron el mejor marco para desarrollarse en su propio ámbito familiar pues su padre, el prestigioso escultor Pedro Roldán, no dudó en fomentar la práctica de sus capacidades en su propio taller al igual que hizo con sus hermanos y hermanas. Es más que evidente la admiración de Pedro Roldán por las creaciones de su hija, sobre la que ejerció una lógica y potente influencia que se vio enriquecida por el contacto que mantenía nuestra autora en el taller paterno con la élite artística de la Sevilla del momento, en estrecho contacto con personalidades tan destacadas como Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal o Bernardo Simón de Pineda, entre otros. Fue durante su infancia y juventud cuando dichos artífices tuvieron a su cargo empresas de gran importancia, de las que Luisa Roldán pudo ser testigo y en las que evidentemente se fue cimentando su personalidad creadora. Como muestra podemos recordar la iglesia del sevillano Hospital de la Caridad, donde los mencionados artistas dejaron un extraordinario conjunto en el que todas las manifestaciones artísticas se conjugan en armonía para dar forma al pensamiento de su promotor, Miguel de Mañara.

A lo largo de su vida Luisa Roldán no dejó de evocar el impacto de dichas creaciones, hábilmente combinadas con sus nuevas fuentes de inspiración. Sus primeros trabajos estuvieron, como es lógico, muy condicionados por la poderosa personalidad de su padre, cuya influencia la acompañó durante el resto de su existencia y queda patente en el expresivo dinamis-

MUJERES ARTISTAS

Superando las múltiples dificultades que toda mujer encontraba para desarrollarse profesionalmente en la sociedad española de la Edad Moderna, Luisa Roldán supo tomar las riendas de su futuro y desarrollar una brillante carrera

artística y su nombre se ha conservado a lo largo de los siglos como sinónimo de calidad indiscutible. Su inquietud y deseo de superación la llevaron del taller paterno en su Sevilla natal a Cádiz y más tarde a la Corte, donde alcanzó gran prestigio. Su ejemplo es centro de atención tanto para el estudio de la Historia del Arte como de la situación de la mujer a través de los siglos.



Luisa Roldán, *Ángel Pasionista*, 1678.
Cofradía de la Exaltación, iglesia de Santa
Catalina, Sevilla.

mo de sus esculturas, tanto en las composiciones como en el tratamiento del modelado y la talla. Progresivamente la autora fue buscando sus propios caminos creativos y así lo comprobamos en el busto del *Ecce-Homo* de Cádiz, que firmó en un fragmento de papel guardado en su interior en 1684. Dicho documento es testimonio también de la estima que la propia autora tenía de su producción, pues en él se autocalifica de “insigne artífice”, consideración que se mantendrá también en los escritos que se ocupan de ella y de sus obras. Podemos suponer que los adjetivos de sus firmas se debieron en buena parte a su entorno más cercano, su marido Luis Antonio de los Arcos y su cuñado Tomás de los Arcos.

En las firmas se suele mencionar también a su marido y su cuñado, triple firma que se repitió constantemente en algunas de las obras más significativas de la autora. Parece evidente que en ellas se quiso dejar constancia de que dichos trabajos eran el fruto de una colaboración liderada por Luisa Roldán. En los documentos conservados sobre el encargo de las imágenes de los *Santos Servando y Germán*, patronos de Cádiz, se puede vislumbrar con claridad el sistema de trabajo que seguía Luisa. Se la menciona como “principal artífice” es decir la responsable de la idea y definición, su marido Luis Antonio es también responsable de la ejecución, pero aún no se sabe con certeza cuál fue su misión concreta en el proceso, mientras que su cuñado, Tomás de los Arcos, fue el encargado de llevar a cabo la policromía, acabado fundamental del que dependía en buena medida el éxito del trabajo. En consecuencia, nos encontramos con una labor en grupo muy bien coordinada, en la que siempre se dejó constancia del papel primordial de la escultora. Todo ello está en contradicción con diferentes tópicos muy frecuentes y originados fundamentalmente a lo largo de los siglos XIX y XX que nos presentan a Luis Antonio como un artista mediocre, siendo Luisa Roldán la esposa

marginada y situada oficialmente a la sombra de su marido.

El matrimonio, consciente siempre del prestigio de las creaciones de Luisa Roldán, se debió ver en la necesidad de ampliar horizontes y hacerse un hueco propio e independiente de la tutela paterna, cuyo gran prestigio dominaba el panorama de la escultura sevillana del momento. La oportunidad para dar el paso adelante llegó cuando el Cabildo Catedralicio de Cádiz le encargó un conjunto de ángeles y profetas para el monumento eucarístico de la Semana Santa. Cádiz era entonces un núcleo comercial de primer orden,



AH
ENERO
2025
25

Fotografía del autor.



El retrato que le hizo Palomino

■ Doña Luisa Roldán, natural de la ciudad de Sevilla, fue hija y discípula de Pedro Roldán, escultor eminente; no lo fue menos su hija, pues habiendo hecho en Sevilla excelentes obras, ya casada con don Luis de los Arcos, y con dos hijos, se vino a esta Corte, donde apadrinada de don Cristóbal de Ontañón (caballero del Orden de Santiago, Ayuda de Cámara del Señor Carlos Segundo, y gran protector de estas artes) tuvo la fortuna de servir a Su Majestad en diferentes cosas de escultura; y especialmente en usar Miguel del tamaño del natural, que hizo para el real Monasterio de El Escorial [...]. Murió esta eminente escultora, dejando inmortal su nombre, por los años de 1704, en esta Corte, y apenas a los cincuenta de su edad. Yo la conocí, y visité muchas veces; y esa su modestia suma, su habilidad superior, y su virtud extremada. Y aseguran, que cuando hacía imágenes de Cristo o de su madre santísima, de más de prepararse con cristianas diligencias, se revestía tanto de aquel de aquel afecto compasivo, que no las podía ejecutar sin lágrimas.

Palomino de Castro, Antonio, *El Parnaso Español*, Pintoresco Laureado, Madrid, 1724, tomo III, p. 464.

donde poco a poco se desplazaba la actividad del puerto sevillano; por tanto, un foco de posible clientela. El traslado a dicha ciudad tuvo lugar a inicios de 1688 y, como ya hemos indicado anteriormente, la fama acompañaba a Luisa, que dejó en su ciudad natal una producción en buena medida sin localizar aún, pero que evidencia un elevado nivel, como podemos observar en piezas como los ladrones *Dimas* y *Gestas* que realizó para la cofradía de la Exaltación. Este halo de calidad llevó al Cabildo Municipal gaditano a encargarle las nuevas imágenes de los patronos *San Servando* y *San Germán* para la procesión del Corpus, obras en las que

Luisa Roldán, *Arcángel san Miguel venciendo al demonio*, 1692. Galería de las Colecciones Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.



Firma de Luisa Roldán en la peana de *Arcángel san Miguel venciendo al demonio*, 1692. Galería de las Colecciones Reales, Madrid, Patrimonio Nacional.

Fotografía del autor.

sintetizó a la perfección la herencia paterna y su personal modo de concebir las esculturas, cargadas de vigor y armonía, con unos rasgos faciales muy personales que caracterizaron a sus creaciones.

El contacto con un importante intelectual y amante del arte, Cristóbal de Ontañón y Enríques, propició la idea de trasladarse a la Corte, donde el matrimonio se encontraba ya en 1689. Ontañón era un personaje de peso en la corte de Carlos II y promocionó también al prestigioso pintor napolitano Luca Giordano, cuyas abundantes y muchas veces monumentales creaciones gozaron de gran fama en la España de finales del siglo XVII. El objetivo de Luisa Roldán fue alcanzar el nombramiento de escultora de cámara y para

ello, muy posiblemente aconsejada por Ontañón, introdujo nuevos rasgos en sus trabajos, acercándose a los modelos napolitanos, sin abandonar por ello su herencia sevillana.

El *Arcángel san Miguel venciendo al demonio* del Escorial, sin duda obra cumbre de su producción, sintetiza a la perfección este giro en su estilo. La obra, firmada en varios lugares por los miembros del taller de Luisa, presenta una monumentalidad y desenvoltura propia de las mejores creaciones de Luca Giordano. En su policromía, Tomás de los Arcos se adaptó también al gusto cortesano, recurriendo a soluciones menos cargadas de estofados y buscando el predominio de colores vibrantes y superficies lisas. En las mencionadas firmas

Luisa Roldán reivindicó su condición de escultora de cámara, nombramiento que no libró al matrimonio de sufrir importantes aprietos económicos por falta de pagos, como dejan claro diversas peticiones en tal sentido.

En la Corte, la escultora afrontó nuevos e importantes retos, logrando reafirmar su prestigio con los trabajos para los reyes, de cuyo particular aprecio es muestra el hecho de que la reina María de Neoburgo poseyese la imagen del *Niño Jesús Nazareno* de Luisa Roldán, que dejó en herencia a Isabel de Farnesio. El monarca incluso le encargó una imagen de Jesús Nazareno con la intención de regalarla al Papa, pero finalmente fue depositada en el convento de su título de Sisante (Murcia). Lógicamente,

La narración tradicional y tópica

■ Le enseñó su padre a dibujar y modelar, por haber conocido desde muy pequeña las extrañas aptitudes que su hija tenía para la escultura; siendo tan provechosas sus lecciones, como demuestra el gran número de bellas obras que después ejecutó y que a continuación examinaremos. Todo lo que la rodeaba favoreció sus instintivas aficiones, quedando al fin trocada de mera aficionada en verdadera artista.

Ayudaba continuamente a su padre en los trabajos que este realizaba y esta práctica la llevó al perfecto dominio de los cinceles.

Se cuenta que siempre era consultada por aquel gran artista, su padre, respecto a los trajes y modelos de sus esculturas.

Y no se limitaba a esto, sino que llegó a corregir obras de su padre, como aconteció con el *San Fernando* que se conserva en la sacristía de la Catedral

de Sevilla, imagen que se coloca en el altar mayor el día de la festividad del santo [...]

Este solo dato muestra el talento y viveza de la artista, así como el perfecto estudio de las reglas escultóricas deben conocerse y aplicarse.

Amat Calderón, Elena, *Luisa Roldán, La Roldana. Su vida y sus obras*, tesis doctoral inédita, Universidad Central, 1927.



Fotografía del autor.

Luisa Roldán, *Virgen con el Niño*, 1699. Convento de las Teresas, Sevilla.

La gran calidad de sus creaciones hizo que gozase de gran fama durante su vida y que su memoria no se borrara a lo largo de los siglos posteriores, lo que ha permitido que perdure hasta nuestros días

Luisa Roldán, *Virgen de la Leche*, 1689-1706.
Museo de Bellas Artes, Sevilla. Depósito de
la Junta de Andalucía.

el aprecio de los monarcas conllevó el éxito en las élites sociales y las instituciones religiosas. Si bien la autora no abandonó los trabajos en madera, se especializó durante esta última etapa de su vida en creaciones de barro cocido, cuyo número y calidad es considerable. En estas obras se manifestaron sus nuevas inquietudes, pero a la vez se reflejaba con intensidad la tradición sevillana de su juventud con referencias a Murillo, Valdés Leal y a su padre, al que rinde un auténtico homenaje en *El entierro de Cristo*, hoy conservado en Museo Metropolitano de Nueva York, donde evocó la magistral creación de Pedro Roldán en el retablo mayor de la Santa Caridad de Sevilla.

La guerra de Sucesión, y el consiguiente cambio de dinastía, trastocaron el ambiente al que la autora se había aclimatado y donde gozaba de gran reconocimiento; pese a ello, fue confirmada en su cargo e incluso poco tiempo después de morir (1706) fue aceptada en la Academia de San Lucas de Roma. Desde un primer momento su nombre se mantuvo entre quienes estudiaron el arte español, destacando por su valía indiscutible, ser mujer y abrirse camino en un mundo de tan difícil acceso para su sexo en aquellos tiempos. No es difícil encontrarnos en los diferentes estudios que desde el siglo XVIII se ocuparon de la escultura española el calificativo de única mujer escultora, señalando el valor añadido que supone haber logrado brillar con luz propia en el limitado número de mujeres que a lo largo de la historia tuvieron la oportunidad de poder desarrollar sus capacidades artísticas. ■



Fotografía del autor.

El cuestionable simbolismo de San Miguel del Escorial

■ No hay que olvidar que la marginación de la mujer era una realidad palpable que afectaba a todo el colectivo femenino, como parte de un sistema social propio de la Edad Moderna que hunde sus raíces en un proceso histórico muy amplio y que se prolonga durante los siglos siguientes con variantes. Es por lo que, en la documentación notarial, por ejemplo, los contratos son firmados por su marido, quien lo hacía siguiendo los usos gremiales habituales

y parece que nunca animado por el afán de protagonismo que le han atribuido algunas leyendas. Tales suposiciones alcanzan su punto álgido en la novelesca interpretación de la imagen de San Miguel, conservada en el monasterio del Escorial, según la cual ella se habría autorretratado en la imagen del arcángel mientras que la figura de satanás, vencido a sus pies, sería la representación de su marido dispuesto así a modo de venganza.

MÁS INFORMACIÓN

- **Romero Torres, José Luis y Torrejón Díaz, Antonio (com.).**
Roldana [cat. exp.]
 Sevilla, Junta de Andalucía, 2016.
- **Hall-Van den Elsen, Catherine**
Fuerza en intimismo. Luisa Roldán escultora (1652-1706).
 Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2018.
- **García Olloqui, María Victoria**
Luisa Roldán, La Roldana. Nueva biografía
 Sevilla, Diputación Provincial, 2000.

Las artistas en Andalucía desde 1800 a 1939

Del academicismo a las vanguardias

MAGDALENA ILLÁN MARTÍN

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Fue en la ilustrada y cosmopolita Cádiz de mediados del siglo XIX donde, por primera vez en España, las mujeres pudieron cursar estudios artísticos oficiales. Era el año 1852 cuando la Academia Provincial de Bellas Artes gaditana creó la denominada 'Clase de Señoritas' que, de forma pionera, reconocía oficialmente la formación de sus alumnas como artistas. Dos décadas más tarde siguió su ejemplo la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y, más de un cuarto de siglo después, las Academias y Escuelas de las demás provincias andaluzas.

Ello no significaba, sin embargo, que las estudiantes tuvieran una oferta formativa igual a la de sus compañeros. Nada más lejos de la realidad. A lo largo del siglo XIX y hasta las primeras décadas del siglo XX, los prejuicios sexistas discriminaron a las alumnas de la posibilidad de formarse como sus colegas varones. De hecho, las alumnas tuvieron vetadas las asignaturas más valoradas en la enseñanza artística y las más importantes para alcanzar el éxito en los certámenes y en el mercado: Perspectiva, Colorido y Composición, Anatomía y Desnudo (esta última, por considerarse perjudicial para la decencia de las jóvenes).

Frente a ello, las enseñanzas dirigidas a las mujeres —denominadas Clases de Señoritas o Enseñanza artístico-industrial de la Mujer— contemplaban asignaturas como Caligrafía Artística y Dibujo a

la pluma, Confección de flores artificiales, Pasamanería y bordados o Construcción de objetos de concha, marfil y hueso. Es decir, asignaturas orientadas a formar a profesionales de las artes aplicadas o industriales y a profesoras de las Escuelas Normales de Maestras; pero no a artistas que pudieran triunfar en los concursos y exposiciones artísticas.

¿Qué otras opciones tenían las mujeres para formarse como artistas? Por un lado, el limitado aprendizaje autodidacta, copiando obras en los museos o siguiendo las cartillas de dibujo. Por otro lado, la enseñanza en el estudio de otro artista, lo cual era fácil si un familiar de la joven era profesional del arte —habitualmente el padre o el hermano, aunque también algunas madres—; sin embargo, era complicado si las jóvenes procedían de familias desvinculadas de la profesión artística, ya que los artistas que aceptaban alumnas en sus estudios eran escasos y, además, ello conllevaba importantes gastos, inasumibles para muchas mujeres.

UN SISTEMA ARTÍSTICO MACHISTA. A pesar de haber desarrollado estudios artísticos y de haber demostrado en sus obras una formación cualificada, una artista no tenía garantizada su consideración como profesional del arte. De hecho, hasta comienzos del siglo XX fue habitual en la crítica artística la despectiva expresión 'artista de afición', que destituía a las creadoras del estatus de profesionales y las convertía en meras aficionadas. En dicha categoría de 'artista de afición' fueron clasificadas incluso pintoras con amplias trayectorias y premios internacionales, que mantenían con su actividad profesional la subsistencia de su familia: no eran, por supuesto, aficionadas.

Esas artistas profesionales, que aspiraban al reconocimiento social y económico de su trabajo creativo, se enfrentaban a un contexto hostil, marcado por los valores burgueses decimonónicos. Valores que habían consolidado la masculinización del trabajo en el espacio público y la expulsión de las mujeres del mismo, para ser confinadas en el espacio doméstico como 'ángel del hogar'. Conforme a dichos valores, la presencia de las artistas en las exposiciones y certámenes públicos no solo no era valorada, sino que era reprobada.

Por añadidura, los discursos machistas que segregaban a las mujeres en el sistema artístico se reforzaron con teorías hoy

MUJERES ARTISTAS

Durante el siglo XIX y el primer tercio del XX fueron numerosas las artistas que desarrollaron sus trayectorias en Andalucía. Pintoras, escultoras, bordadoras, orfebres, profesionales de diferentes disciplinas artísticas

contribuyeron con su talento creativo a la riqueza cultural andaluza. Además, a pesar de vivir en contextos sociales que las discriminaban, muchas de ellas lograron reconocimientos y éxitos nacionales e internacionales. Lamentablemente, sus nombres, sus obras y sus triunfos fueron olvidados o borrados de la historia. Hoy, esos olvidos y borrados históricos están siendo corregidos y se reivindica el determinante papel que esas artistas desempeñaron en la historia del arte andaluz.





Victoria Martín Barhié, *Autorretrato*, h. 1840. Museo Provincial de Cádiz.



Colección Benito Cortines.

Antonia Rodríguez y Alva, *Autorretrato*, 1856.

consideradas pseudocientíficas —como la frenología—, pero que en la sociedad decimonónica adquirieron el rango de doctrina científica. Teorías que propagaron bulos como la supuesta incapacidad natural de las mujeres para la creación original o su no menos supuesta predisposición para la imitación. El darwinismo y el evolucionismo insistieron en infundios similares: supuestamente, las mujeres tenían menos capacidad creativa que los hombres.

Esos discursos fueron acogidos con entusiasmo por la crítica decimonónica, marcadamente sexista, que adoptó una actitud despreciativa y paternalista hacia las obras de las artistas, evidenciando su falta de respeto y de interés. No sorprende que muchas creadoras ocultaran su condición de mujeres firmando sus obras únicamente con sus iniciales: “L. Puiggener”, “M. Monjó”, “A. Navarro”. De esta forma, evitaban los prejuicios machistas que afloraban en los críticos cuando juzgaban el trabajo realizado por una artista.

LAS ARTISTAS EN EL ACADEMICISMO DEL SIGLO XIX. Durante la primera mitad del siglo XIX, la presencia de las artistas en la escena cultural andaluza fue reducida, aunque no por ello puede considerarse

irrelevante. Además, pese al sexismo imperante en el sistema académico, algunas pintoras lograron el reconocimiento a su talento creativo siendo nombradas Académicas de Mérito de diferentes Academias de Bellas Artes españolas. Fue el caso de la sevillana María Dolores Velasco Saavedra en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid; o de las gaditanas Ana Gertrudis Urrutia (1812-1850) y Victoria Martín Barhié (1794-1869) en la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, siendo la segunda de ellas muy elogiada por su magistral capacidad como retratista, como demuestra su espléndido *Autorretrato* (h. 1840).

A mediados de la centuria, en el marco del Romanticismo, el número de artistas andaluzas aumentó notoriamente. Un caso paradigmático fue la Sevilla de los Montpensier (1848-1868), donde más de medio centenar de creadoras participaron en la escena artística. Por supuesto, esas artistas tuvieron que superar numerosos obstáculos y prejuicios instalados por el pensamiento patriarcal, como la censura a que una mujer pintara paisajes; sin

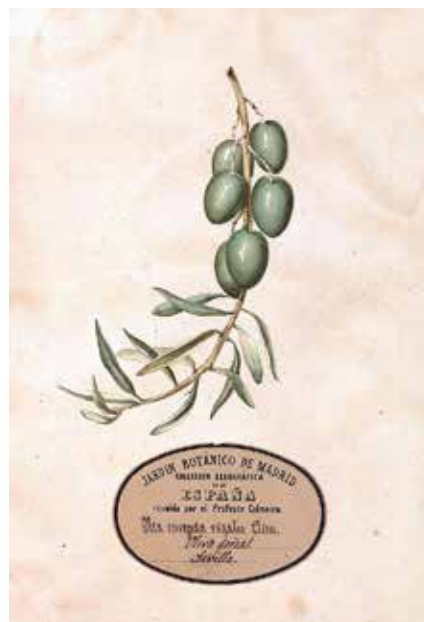
embargo, venciendo las dificultades, desarrollaron con éxito dos géneros fundamentales del Romanticismo: el retrato y el paisaje. En el primero destacó la lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) quien, con veintiún años, obtuvo una Medalla de bronce en la Exposición de la Real Sociedad Económica de Jerez de la Frontera de 1858 con su aclamado *Autorretrato* (1856). En él, la pintora se representó con actitud decidida, empuñando pincel y paleta, delante de un lienzo de gran tamaño en el que exhibió ostensiblemente su firma, subrayando su autoría con orgullo. En el género del paisaje destacó María Teresa Nostench (1827-1877), quien especializó su producción en la ejecución de pinturas con dilatados y profundos entornos naturales, iluminados por luces crepusculares e imbuidos de espíritu romántico, como *Paisaje con figuras en un camino* (h. 1868). Ambos géneros fueron practicados por Cipriana Álvarez Durán (1827-1904), eminente folclorista y célebre abuela de Antonio Machado, quien, además, ejecutó una serie de ilustraciones botánicas de olivos andaluces para el Real Jardín Botánico.

En el Romanticismo gaditano sobresalió Alejandra Cessler y Shaw (Anselma, 1831-1907), exitosa pintora de forma-

Hasta comienzos del siglo XX fue habitual en la crítica artística la despectiva expresión ‘artista de afición’, que destituía a las creadoras del estatus de profesionales y las convertía en meras aficionadas



María Teresa Nostench, *Paisaje con figuras en un camino*, h. 1868.



Cipriana Álvarez Durán, *Olivo gordal*. Sevilla, 1860.



Amalia López Cabrera, *Retrato del conde de Lipa y su familia*, h. 1863.

tos monumentales que, aunque residió en París desde 1853, permaneció vinculada a su ciudad natal durante toda su vida. De hecho, para el Gran Teatro de Cádiz ejecutó un techo y telón de boca (1885) y donó a la Real Academia Provincial de Bellas Artes las tres pinturas que ocupan el techo del Salón Madame Anselma.

También en el campo de la fotografía desarrollaron las artistas andaluzas importantes trayectorias. Como la almeriense afincada en Jaén, Amalia López Cabrera (1831-1895), quien en 1860 fue la primera daguerrotipista y fotógrafa profesional que abrió un estudio propio en España. La siguieron la malagueña Joaquina Mayol (Madama Lorichon, 1830-1915) y la sevillana María Pastora Escudero (1838-1875), entre otras.

A finales del siglo XIX, numerosas artistas buscaron fuera de Andalucía nuevas oportunidades para desplegar su talento. Algunas se trasladaron a Madrid, como la malagueña Clara Salazar, la onubense Josefa Santamaría de Mora o la cordobesa Rafaela Sánchez Aroca. Otras se marcharon a la capital mundial del arte, París, como la gaditana María Luisa Pluzanska o la sevillana Margarita Monjó, vinculada a la asociación feminista Unión de Mujeres Pintoras y Escultoras. Además, muchas de ellas fueron seleccionadas para participar en los certámenes nacionales e internacionales más importantes, como la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, el Salón de París o las Exposiciones Universales, donde lograron galardones.

En el tránsito del siglo XIX y XX, el Realismo tuvo valiosas representantes entre

La discriminación de las mujeres en el sistema artístico

■ Las leyes y costumbres establecidas por los hombres han separado a las mujeres del estudio y práctica de las ciencias, de las artes e industrias [...]. La mujer, que no puede ser médico, ni abogado, ni ingeniero, ni académico, ni profesor de nobles artes, da su dinero para el sostenimiento de universidades, colegios, academias, escuelas e institutos, cuyos beneficios solo los hombres disfrutan directamente. Los hombres se ilustran y se crean honrosas y lucrativas carreras a costa de la mujer. Rosa Marina, *La mujer en la sociedad*, 1857, p. 7.



Alejandrina Gessler y Shaw, Anselma, *Techo*.

las artistas andaluzas. Como la valenciana residente en Montilla Eloísa Garnelo (1863-1907), que representó en su obra *Vendimiadoras montillanas* (1892) el duro trabajo de las recolectoras cordobesas. O la jerezana María Luisa Puiggener (1867-h. 1921), quien registró en su producción la trágica supervivencia de las mujeres víctimas de la crisis económica finisecular, obligadas a vender sus pertenencias y a mendigar para mantener a su familia. Su pintura *¡A ti suspiramos!* (h. 1901) —Medalla de plata en la Exposición de Bellas Artes de Granada de 1902—, muestra, en efecto, la desesperación de una joven madre viuda con su recién nacido entre sus brazos. También la escultora sevillana María de Tarifa (María de los Ángeles Medina, 1864-1933) abordó el drama de las familias monomarentales en *Abandonada* (1908), siendo la única artista premiada en la sección de Escultura de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908.

ARTISTAS EN ANDALUCÍA, ENTRE LA MODERNIDAD Y LA VANGUARDIA. En las primeras décadas del siglo XX numerosas artistas desempeñaron un papel fundamental en la renovación del arte andaluz, en el marco de la modernidad y de la vanguardia más transgresora.

La pintora granadina Aurelia Navarro Moreno (1849-1968) convirtió en protagonistas de su producción a mujeres introspectivas y libres, que se enfrentaban a los estereotipos femeninos patriarcales. En algunas obras experimentó con arriesgadas gamas cromáticas y facturas expre-



Eloísa Garnelo: *Vendimiadoras montillanas*, 1892.



María Luisa Puiggener, *¡A ti suspiramos!*, 1901.

sivas, adoptando recursos plásticos de la modernidad. Sin embargo, su éxito más importante (Tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1908) lo obtuvo con *Desnudo de mujer*, una pintura más afín al academicismo dominante en el sistema artístico español de comienzos de siglo.

El período de la I Guerra Mundial fue muy importante para el desarrollo de las vanguardias en Andalucía, al igual que en el resto de España. La neutralidad ante el conflicto propició que artistas residentes en Francia se trasladaran temporalmente a ciudades españolas; entre ellas, algunas

andaluzas. Ese fue el caso de la francesa Marie Laurencin (1883-1956), residente en Málaga en 1915-1916, donde inició la serie de pinturas *Las Prisioneras* —estudiadas por Rocío Rodríguez—, en las que interpretó estereotipos femeninos andaluces a partir de sus experiencias de desarraigo y de cautiverio. También recaló en Andalucía la argentina Norah Borges (1901-1998) quien, pese a sus breves estancias en Sevilla, Córdoba y Granada entre 1919 y 1920, ejerció una notoria influencia en la renovación del

Homenaje a la pintora Ana Gertrudis Urrutia

■ Ni el sexo ni la edad tienen jurisdicción alguna sobre el ingenio [...]. Al ver las obras maestras que han producido el estudio y el deseo de gloria, no pregunten los mortales cuál fue la edad y cuál fue el sexo de los autores. No hay edades ni sexos para el talento: con el talento, los escritos o los cuadros de una mujer pueden ser dignos de admiración y de alabanza, lo mismo que las obras del mayor de los filósofos del Pórtico de Atenas o las tablas del Zeuxis y de Timantes.

Semanario pintoresco español, 25-1-1852, pp. 29-30.



Norah Borges, *Plaza Nueva de Sevilla*.

Papel de Aleluyas, Huelva, año I, n.º 2, agosto de 1927.

arte español. Sus grabados para la revista sevillana ultraísta *Grecia* impulsaron la asimilación de los lenguajes vanguardistas del expresionismo, futurismo y cubismo.

La presencia de artistas extranjeras en Andalucía se intensificó en la década de 1920, sobre todo con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Como han estudiado Lola Caparrós y Yolanda Guasch, las artistas iberoamericanas exhibieron sus producciones en diferentes pabellones, obteniendo premios y visibilizando el talento creativo femenino, como la cubana María Capdevilla (1881-1981), las chilenas Laura Rodig (1901-1972)

A mediados del XIX, en el marco del Romanticismo, el número de artistas andaluzas aumentó; caso paradigmático fue el que se dio en la Sevilla de los Montpensier, en las dos décadas que van de 1848 a 1868



Carmen Suárez Guerra, *Bandeja con loro e insectos*, h. 1925.

o Judith Alpi (1893-1983), la peruana Isabel Morales (1894-1896) o la argentina Lola Lusarreta (1901-1982), que ilustró el libro de Federico Fernández Castillejo *Andalucía: lo andaluz, lo flamenco y lo gitano*.

También las artistas andaluzas concurren con éxito a las exposiciones internacionales, como la sevillana Carmen Suárez Guerra (1879-1949), Medalla de Oro en la mítica Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París de 1925, por su excelente *Bandeja con loro e insectos*.

En este contexto de las primeras vanguardias andaluzas desarrollaron sus trayectorias artistas todavía poco conocidas, como Ruth Velázquez (1887-1969) o, en el marco del Surrealismo, María Auxiliadora de los Santos ('Mariqueta', 1903-1984), cuya obra *Hormigas blancas* (h. 1932) fue elogiada por su "temperamento artístico de primer orden".

Lamentablemente, esas mujeres con "temperamentos artísticos de primer orden" fueron olvidadas y borradas de la historia. Hoy es una labor de responsabilidad científica y social recuperar sus nombres y reivindicar sus valiosas contribuciones a la historia de Andalucía. ■



María Auxiliadora de los Santos, 'Mariqueta', *Hormigas blancas*, h. 1932.

María Luisa Puiggener

■ La señorita Puiggener aventaja en el arte a muchos maestros; ella enseña más que una Academia; en su cuadro se puede estudiar el Arte tal y como debe ser.

Casanova, Santiago: *El Noticiero Sevillano*, 13-8-1904.

Más información:

- **González Pérez, Antonio Jesús**
Andaluzas tras la cámara: fotografías en Andalucía.
Sevilla, Centro Andaluz de la Fotografía, 2021.
- **Illán Martín, Magdalena y Aranda Bernal, Ana María (eds.)**
"Quizá alguno de vuestros nombres logre un lugar en la historia". *Mujeres en la escena artística andaluza (1440-1940)*.
Madrid, Sílex Ediciones, 2023.
- **Illán Martín, Magdalena, Aranda Bernal, Ana María y Comellas, Mercedes (coords.)**
Poderosísimas armas. Mujeres artistas, escritoras, promotoras y protagonistas en la escena cultural andaluza.
Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2025.
- **Torres, Matilde**
Artistas andaluzas: docencia y creación artística en el siglo XIX.
Diputación de Málaga, 2010.

En las primeras décadas del siglo XX numerosas artistas desempeñaron un papel fundamental en la renovación del arte andaluz, en el marco de la modernidad y de la vanguardia más transgresora

La apasionante vida de Regla Manjón, condesa de Lebrija

Coleccionismo y promoción en Sevilla a principios del XX

MARÍA MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Regla Manjón Mergelina (1851-1938) nació en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), pero estuvo vinculada desde su juventud a Sevilla, donde residió largas temporadas hasta que, a principios del siglo XX, se instaló definitivamente en esta ciudad. Con una educación exquisita, estuvo interesada desde muy niña por la historia, la genealogía y la numismática. A estos intereses hay que sumar el conocimiento que tenía de diferentes idiomas, como el francés y el inglés, aprendidos bajo la tutela de su institutriz Isabela Sherrington, lo que le permitió en su madurez mantener relaciones con intelectuales y artistas internacionales.

Además de extraordinaria escritora, todavía por estudiar, y pintora aficionada, Regla Manjón fue una apasionada coleccionista, sin olvidar su implicación en la promoción de la cultura. Una mujer carismática que rompió muchos estereotipos de género, en una época en la que las mujeres apenas tenían presencia en el ámbito público, logrando participar activamente en el terreno político, administrativo y artístico, espacios que reclamó desde muy joven. Ello se aprecia en algunos de sus poemas más tempranos, donde denunciaba las desigualdades entre mujeres y hombres en la cultura y la sociedad que le tocó vivir: “¿De qué sirve a las mujeres tener genio, si tan solo en él encuentran su tormento? Como el ave, que si al

cielo volar ansia, se destroza con los hierros de la jaula” (1872).

Desde muy joven se interesó por la poesía, pero fue a partir de 1870 cuando se convirtió en una constante en su vida. Entre 1871 y 1882 realizó tres álbumes con poemas que intercaló con algunos dibujos y acuarelas, composiciones de papel picado o de flores secas. Estos álbumes son

un reflejo de las inquietudes personales de la joven escritora. La mayoría de los poemas quedaron inéditos hasta 1930, cuando publicó el libro *Agua pasada*, una selección de poemas escritos a lo largo de seis décadas. La vehemencia en los poemas de adolescencia dio paso a una poesía más moderada, en línea con otras escritoras de comienzos del siglo XX como Blanca de los Ríos Nostench, Emilia Pardo Bazán, Teresa Lazzatti Quiñones o Mercedes Gaibrois, con quienes compartió una fluida correspondencia. Las inquietudes artísticas de Regla Manjón no se limitaron a la poesía, pues durante aproximadamente veinte años las alternó con la práctica de la pintura que, aunque abandonó al comienzo de la década de 1890, en sus últimos años de vida continuaba evocando con cierta nostalgia, escribiendo hacia 1920: “No es justo olvidar aquí el cuadro de la expulsión de los judíos que yo pinté cuando aún no tenía veinte años sin maestros ni consejos, valiéndome sólo de un periódico ilustrado, que demuestra que de haber yo seguido el camino que entonces emprendí, hubiera hecho algo”.

Si en su faceta de poeta se puede considerar a Regla Manjón una autodidacta, como pintora llevó a cabo su formación con maestros particulares de la talla de los sevilanos Joaquín Domínguez Bécquer y Manuel Ussel de Guimbarda. Con el primero mantuvo una amplia correspondencia, facilitándole el pintor algunas de sus obras para que se ejercitara copiándolas. A esta primera etapa de su formación corresponden dibujos y acuarelas con temática variada que, pese a su discreta calidad técnica, recrean con minuciosidad los detalles.

En el año de 1876 inició una nueva etapa en su formación artística bajo las enseñanzas de Manuel Ussel, quien hablaba de ella como “mi aventajada discípula”. Regla Manjón comenzó a pintar al óleo, conservándose numerosas obras, la gran mayoría desconocidas. En esos años, hacia 1880, pintó uno de los cuadros más personales, *El estudio*. La pintura reproduce el

MUJERES ARTISTAS

Resulta curioso imaginar cuántos ciudadanos a lo largo del día transitan la concurrida calle Cuna, una de las arterias comerciales más importantes de Sevilla, sin reparar en la casa palacio de la condesa de Lebrija.

Aquellos viandantes que se atreven a traspasar sus muros quedan sorprendidos por tanta belleza. La importancia artística que posee se debe al empeño que tuvo su propietaria, Regla Manjón Mergelina. Por muchas razones que iremos desgranando, Regla Manjón no responde al estereotipo de mujer nacida a mediados del siglo XIX. Conocer su personalidad nos hace entender lo que supuso su figura en la sociedad sevillana de finales del XIX y primer tercio del XX.





Joaquín Sorolla, *Retrato de Regla Manjón, condesa de Lebrija, 1914.*

estudio que se había habilitado en la casa familiar de la Plaza del Duque de Sevilla, y en ella muestra todos aquellos objetos que iba atesorando, siendo un reflejo de sus inquietudes como coleccionista desde muy joven. La autora tenía intención de autorretratarse de pie, ante un caballete, con una paleta en la mano; no obstante, parece que rectificó, quedando su figura apenas abocetada, cediendo así todo el protagonismo a los objetos que inundan el espacio y que la acompañarían a lo largo de su vida. Tanto en la pintura como en el poema que escribió con el mismo título, Regla Manjón reflejó la típica acumulación de objetos heterogéneos que caracterizó el coleccionismo ecléctico de fines del siglo, con una preferencia casi exclusiva por todo aquello que evoque el pasado y la historia. Esa estancia se convirtió también en el lugar de celebración de las tertulias artístico-musical-literarias organizadas por Regla Manjón y sus hermanas María y Eduarda, denominadas La Lata, entre cuyos contertulios —que se hacían llamar los ‘latosos’ o ‘latosas’—, se en-

contraban sus amistades, pintores, poetas, políticos e intelectuales.

La producción pictórica de Regla Manjón se prolongó hasta la década de 1890, años en los que comenzó una nueva etapa vital, viajando con frecuencia al extranjero y residiendo largas temporadas en Madrid, donde asistía a fiestas y tertulias promovidas por la aristocracia capitalina. En 1895, contra todo pronóstico, Regla Manjón contrajo matrimonio, cuando contaba cuarenta y cuatro años, una edad que según la mentalidad de la época se consideraba avanzada para que una mujer se casara en primeras nupcias. El hombre elegido fue Federico Sánchez Bedoya, miembro de la alta burguesía sevillana, quien comenzó una carrera militar que abandonó tras la Revolución de 1868, cuando se proclamó contrario al derrocamiento de Isabel II. Debido a los cargos políticos de Sánchez Bedoya —diputado a Cortes por Sevilla, vicepresidente del Congreso y gobernador

civil de Madrid—, el matrimonio trasladó su residencia a Madrid. Desgraciadamente, fue un periodo muy corto, pues apenas dos años y medio después falleció Federico, en mayo de 1898.

COLECCIONISTA Y PROMOTORA. Después de quedarse viuda, Regla Manjón compró una antigua casa del siglo XVII en la céntrica calle Cuna de Sevilla, que reformó por completo. Siguiendo sus indicaciones, el arquitecto municipal, José Sáez López, fue modificando y ampliando la vivienda para albergar sus colecciones, creando un ambiente exquisito, casi museístico, dentro de su propia residencia. La implicación personal de Regla Manjón en el proyecto de su vivienda se refleja en el manuscrito que redactó hacia 1920, titulado *Descripción de la casa de la calle Cuna, 18*, ilustrado con fotografías y dibujos, ejecutados estos últimos por ella misma. El manuscrito quedó en parte

inédito. En sus páginas, escritas con gran erudición, quedan reflejadas las ideas estéticas de su autora, sirviendo además como

Fue mujer adelantada a su tiempo, para quien el mundo del arte y la cultura estuvieron entre sus principales intereses, pero sin abandonar otros aspectos inherentes en la época a una mujer de su condición social



Regla Manjón, *El estudio*, 1880.

hilo conductor para adentrarse en el conocimiento de su vivienda, la cual no deja de ser una proyección de sí misma: “Es el relicario

donde he guardado las venerables memorias de mis abuelos, los sagrados objetos de mis llorados muertos, las lujosas preseas de mi juventud, los fúnebres crespones de mi luto y los artísticos tesoros durante toda mi vida acumulados”

Regla Manjón, o doña Regla como era conocida en Sevilla, pertenecía a una élite erudita y cultivada, y su afán coleccionista abarcaba la totalidad de las artes, desde piezas arqueológicas a pinturas, esculturas y la mayoría todas las artes decorativas, como textiles, cerámica, etc. Las piezas de su colección fueron reunidas a través de compras a anticuarios y chamarileros que la tenían al tanto de las obras que salían al mercado y que podían ser de su interés, pero también realizando encargos puntuales a especialistas.

Sin lugar a duda, la colección arqueológica que se ubica en la planta baja de la vivienda, con los ricos mosaicos romanos

En 1872 escribía en uno de sus poemas de juventud: “¿De qué sirve a las mujeres tener genio, si tan solo en él encuentran su tormento? Como el ave, que si al cielo volar ansia, se destroza con los hierros de la jaula”

de dibujos geométricos y figurativos procedentes de Itálica, es lo que dio fama a su casa. El mismo año de la adquisición de la casa, en 1901, Regla Manjón compró el primero de los mosaicos romanos que, con adquisiciones sucesivas, terminaron por pavimentar prácticamente toda la planta baja. A ellos se sumaron los numerosos fragmentos encontrados en las excavaciones, que dispuso en vitrinas, armonizando los diferentes ambientes. Muchas lecturas se han hecho sobre la obtención de estos restos romanos, procedentes la mayoría de Itálica. La propia condesa tuvo tensiones con la Comisión de Monumentos Históricos, creada en 1844 para frenar el expolio de los yacimientos arqueológicos y la salida indiscriminada fuera de España. Pero Regla Manjón puso todo su empeño y entusiasmo, rodeándose y asesorándose de importantes historiadores y arqueólogos con los que mantuvo una estrecha relación

y que, a la postre, encomiaron la labor de la condesa, refiriéndose a su colección como a un auténtico Museo Italicense.

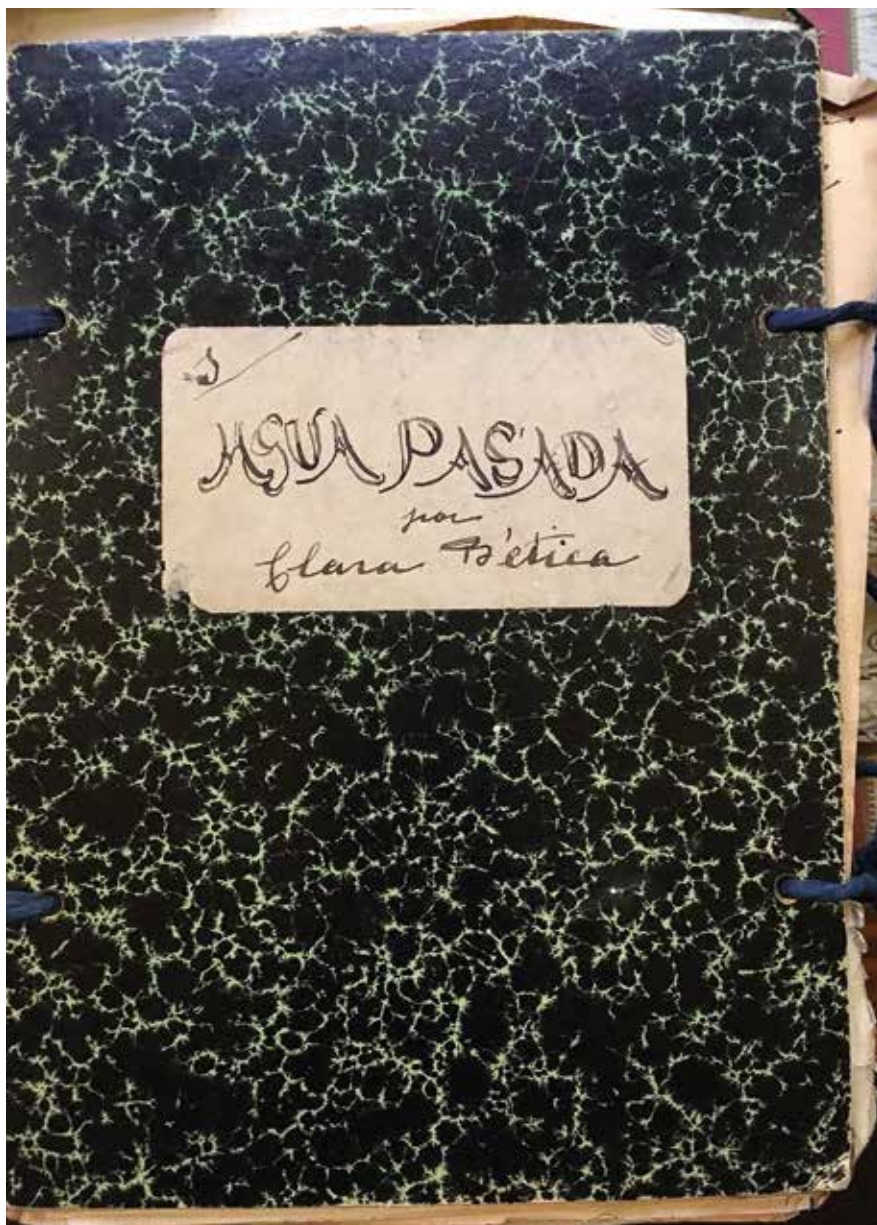
Mujer de una extraordinaria curiosidad científica, Regla Manjón no se limitó a comprar los mosaicos, sino que desarrolló investigaciones en el campo de la arqueología, manteniendo contacto y asesoramiento con los más grandes arqueólogos del momento, desde Bonsor a Mérida, Gómez Moreno, Quintero Atauri, o su sobrino Cayetano Mergelina y Luna. Además, su casa fue visitada por importantes historiadores como Rodrigo Amador de los Ríos, José Gestoso, Guichot, José Pijoán o Diego Ángulo Íñiguez, considerándola un referente nacional sobre mosaicos romanos, y convirtiéndose su vivienda en uno de los lugares imprescindibles en el devenir cultural de Sevilla en las primeras décadas de la centuria. La fama que alcanzó la colección atrajo a numerosos visitantes que disfrutaron con la contemplación y admiración de sus artísticos contenidos, entre ellos el mismo rey Alfonso XIII, quien visitó la casa en 1914.



Casa Palacio Condesa de Lebrija.

Antonio Rodríguez (Savir), Retrato de Regla Manjón vestida de egipcia, 1876.

Lógicamente, hoy día son las antigüedades romanas las que más llaman la atención de los visitantes; pero no fueron los únicos intereses de Regla Manjón como coleccionista, pues no descuidó otros períodos de la historia del arte que llegaron a hacer de su casa un auténtico compendio de su pasión coleccionista. Así, la casa se decoró con fragmentos arquitectónicos procedentes de diversos monumentos andaluces desaparecidos. Para ello compró piezas que irremediamente se habrían perdido, como las procedentes del palacio de los duques de Arcos en Marchena, de donde rescató el artesanado de la cería mudéjar y el friso de yeserías renacentistas, piezas



Regla Manjón, Agua Pasada, 1930.

que colocó en la caja de la escalera principal. Lo mismo hizo con los azulejos procedentes de diferentes conventos desamortizados, como el de San Agustín, que fue colocando en las diferentes estancias de la vivienda. Igualmente, encargó moldes de yeso a la familia Contreras, restauradores de la Alhambra de Granada, para decorar las arcadas del patio, a imitación de otras casas palacio sevillanas.

Del mismo modo, atesoró multitud de objetos de las más diversas culturas: musulmana, como capiteles califales; cerá-

micas de época precolombina, muebles y plata de época virreinal, capiteles visigodos, azulejos renacentistas y cerámica japonesa. Estos objetos, lejos de exponerse conjuntamente, se repartían por las distintas dependencias de la vivienda. A la colección de todo tipo de piezas había que sumar la biblioteca con más de 4.000 volúmenes de los que hizo una importante cesión a la Universidad de Sevilla. Regla Manjón nunca coleccionó en busca de un beneficio económico, con afán de enriquecerse o por prestigio social, solo la moti-

vaba la curiosidad y la pasión que sentía por el pasado, demostrando, además, ser una persona muy generosa, ya que puso su

Regla Manjón rompió muchos estereotipos de género en una época en la que las mujeres apenas tenían presencia en el ámbito público, logrando participar activamente en el terreno político, administrativo y artístico



Casa Palacio de la condesa de Lebrija.

colección a disposición de investigadores y estudiantado.

Más allá de abordar su actividad como coleccionista, hay que destacar en Regla Manjón sus relaciones con algunos de los artistas más importantes del primer tercio del siglo XX, a los que le unió, en ocasiones, una estrecha amistad. Sirva de ejemplo su relación con Joaquín Sorolla, quien la retrató, o con numerosos pintores y escultores locales, como Ricardo López Cabrera, que retrató a diferentes miembros de la familia, al igual que Miguel Ángel del Pino, Nicolás Alpérez, José Rico Cejudo, García Ramos, Coullaut Valera o los hermanos Gonzalo y Joaquín Bilbao, a quienes les encargó sendos retratos de su marido ya fallecido.

Además, Regla Manjón se implicó activamente en los proyectos culturales de la ciudad, tanto públicos como privados, como en el monumento a Fernando III, en la recién creada Plaza Nueva, o el de Colón en el Paseo de Catalina Rivera, impulsado por el periodista José Laguillo. En reconocimiento a todo ello, en 1918 fue nombrada primera académica de número de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de Sevilla y dos años más tarde académica correspondiente de la de San Fernando de Madrid, entre otros reconocimientos como el de Hija Predilecta de la ciudad.

Sin embargo, pese a haber sido una de las personalidades más relevantes de la



Regla Manjón, *Descripción de la casa de la calle Cuna*, 18, h. 1920.



Mosaico *Los amores de Júpiter*, patio principal de la Casa Palacio de la Condesa de Lebrija.

historia cultural y social de Sevilla durante la primera mitad del siglo XX, y pese a la fama de su vivienda de la calle Cuna, Regla Manjón ha sido una gran desconocida. Un año después de su fallecimiento, la prensa hispalense reclamaba un mejor conocimiento sobre su persona, que no tuvo ni tiene una calle con su nombre, siendo merecedora de ello.

Tras su muerte, la decoración de la casa sufrió considerables cambios, pues fueron numerosas las obras de su colección que se dispersaron al pasar a manos de sus herederos o que cambiaron de ubicación. No obstante, el espíritu de sus sucesores fue siempre el de preservar su legado como coleccionista. En un primer momento, Pedro Armero, su heredero, no tenía pre-



Fotografía del hallazgo del mosaico *Los amores de Júpiter* en Itálica, 1914.



Biblioteca de Regla Manjón, Casa Palacio de la Condesa de Lebrija.

visto habitar la casa, por lo que se dirigió al Ayuntamiento y a la Diputación para que velaran por la integridad del edificio y sus colecciones. Pedro Armero pretendía que el edificio se convirtiera en un espacio referente de la cultura sevillana e instalar en la vivienda diferentes colecciones cien-

tíficas como el Museo Arqueológico Municipal o el Numismático, o una Biblioteca Popular, proyectos que no llegaron a materializarse. Con el transcurrir de los años, la vivienda se convirtió en la actual Casa Palacio de la Condesa de Lebrija, monumento declarado Bien de Interés Cultural

El legado de Regla Manjón, condesa de Lebrija

■ “Leguemos pues a las generaciones venideras la historia y la descripción detallada y gráfica de nuestras viviendas. Ellas serán, para los estudiosos,

algún día, clave segura para reconstruir una época pasada y desvanecida por la acción demoledora de los siglos que han de venir”. Regla Manjón.



Arranque de la escalera principal de la Casa Palacio de la Condesa de Lebrija.

en 1968, abierto al público desde 1999 por sus herederos, quienes han sabido preservar el importante legado de Regla Manjón. De esta forma se cumplían los deseos de su propietaria.

Desde su juventud, Regla Manjón se supo rodear de cosas bellas, como ella misma afirmaba, con el entusiasmo cultural y filantrópico que la acompañó hasta el final de su vida. El mundo del arte y la cultura estuvieron entre sus intereses, y en su conservación y defensa volcó sus esfuerzos. Animo a profundizar en el conocimiento de la vida y obra de Regla Manjón, una mujer entusiasta y preocupada por la cultura de su tiempo. ■

Más información:

■ AA.VV.

Museo-Palacio de la condesa de Lebrija, Sevilla,
Madrid, Ediciones El Viso, 2002.

■ Fernández Martín, María Mercedes e Illán Martín, Magdalena

Regla Manjón Mergelina, la condesa de Lebrija. Arte, filantropía y poder en Sevilla (1851-1938), Sevilla
Diputación de Sevilla, 2022.

■ Manjón, Regla

Descripción de la Casa de la calle Cuna 18,
manuscrito inédito, h. 1920.

La mujer y la creación plástica en la Andalucía del franquismo

La búsqueda de un espacio propio frente al olvido

CARMEN RODRÍGUEZ SERRANO

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

No hay duda de la importancia que tuvieron las artistas en el desarrollo de la pintura y la escultura contemporánea en Andalucía. Desde comienzos del siglo XX, se habían producido avances, cierta evolución estética que conectaba con la vanguardia imperante en otras partes de España y Europa. No obstante, tras la Guerra Civil, hubo un retroceso en ese camino de modernización de las artes, que se prolongó hasta bien entrados los cincuenta. El franquismo, que se extendió desde el final de dicha contienda hasta la muerte del dictador en 1975, realmente siguió persistiendo, en cierta manera, durante la década de los setenta, a pesar de instaurarse en el país la ansiada transición hacia la democracia. Las diferentes etapas de este periodo tuvieron, claramente, una repercusión sobre la intelectualidad y las artes. Así los cuarenta, duros años de posguerra, se caracterizaron por un escaso adelanto cultural, sujeto a la crisis y devastación en la que había quedado sumida el país tras el conflicto. Se paralizó todo atisbo de progreso, frenando, por consiguiente, la renovación de la creación plástica española latente durante la Segunda República. Muchas artistas, representantes de la modernidad como Maruja Mallo o Remedios Varo (hija de cordobés), marcharon al exilio o se adaptaron a los rígidos esquemas ideológicos

del régimen, que incentivó el ideal femenino ligado al espacio doméstico tradicional, alejado de la profesionalización.

La situación externa al país, no mucho más halagüeña, estuvo determinada por los hechos y desenlace de la Segunda Guerra Mundial, así como por el aislamiento internacional que afectó a España hasta bien entrados

los cincuenta. Durante esta década se empezó a advertir cierta reacción a lo oficial en autoras que, de nuevo, se aproximan a la tradición vanguardista. A partir de este momento, el mundo de la creación se abre también a jóvenes provenientes de clases sociales medias, sin quedar limitado a las naturales ventajas de las descendientes de familias pudientes o afines al régimen.

Tras la apertura del país, y especialmente a comienzos de los sesenta, se inició una etapa de desarrollo propiciada por el crecimiento económico, la cual tuvo repercusión a todos niveles, incluido el entorno cultural. Es entonces cuando se observa un aumento de la presencia femenina en los circuitos artísticos, salones y muestras expositivas, aunque habría que esperar a los setenta para que la misma se consolidara, influyendo en ello la celebración del Año Internacional de la Mujer en 1975.

Los años finales del régimen, marcados por la crisis, la detración ante al oxidado sistema y la oposición tanto nacional como internacional, estuvieron acentuados, además, por el incremento de la actividad artística general, en la que las creadoras experimentaron un manifiesto adelanto. Como se ha indicado, y pese al claro retroceso cultural español durante las primeras décadas del mismo, sí persistió una parte de la escena artística. Se siguieron celebrando exposiciones a todos los niveles y las Nacionales de Bellas Artes se mantuvieron; pero con una raquítica representación de expositoras en equiparación con los expositores masculinos.

Si se profundiza en el caso concreto de la Andalucía del franquismo, hay que subrayar la compleja situación que vivió el sur peninsular, enfatizada por la miseria y el anclaje a la tradición. Aun contando con una sólida base cultural, repleta de figuras ampliamente reconocidas en el contexto internacional de la primera mitad del siglo XX como Lorca o Picasso, la aparición de mujeres o, mejor dicho, su estudio, ha sido escaso en comparación con el de otras

MUJERES ARTISTAS

Si bien los últimos años han estado marcados por un aumento notable de la bibliografía dedicada al estudio de mujeres artistas en Andalucía, lo cierto es que los trabajos destinados a la creación durante el franquismo en España apenas

recogen nombres de pintoras o escultoras de esta tierra. Tal circunstancia no se debe a la ausencia de las mismas, sino más bien al olvido de algunas de estas creadoras en un contexto, que mayoritariamente no las benefició. Por ello, las líneas que siguen pretenden paliar dicha coyuntura mediante la aproximación a una serie de artífices andaluzas, nacidas principalmente en la década de los treinta y de otras que, sin serlo, adquirieron un fuerte vínculo con esta región.



artistas españolas. Sin duda, las coyunturas geográficas, unidas a la dispersión y pérdida del trabajo de muchas de ellas, favorecieron tal hecho.

Sin embargo, y como se expone a continuación, sí hubo una importante nómina de artífices, caracterizadas por un gran dominio técnico, que partía, en muchos casos, de una esmerada formación previa. En pintura, mayoritariamente practicaron una obra apegada al realismo, pero muchas de ellas se insertaron también en el ámbito de la abstracción o de la nueva figuración, con el firme propósito de alcanzar la experimentación plástica, en algunos casos sujeta al compromiso político.

Si se analizan las circunstancias particulares de cada ciudad andaluza, llama la atención el gran número de creadoras en torno a Córdoba. En ella se dio un notable desarrollo, no solo entre las nacidas en la provincia, sino también con la recepción de pintoras de reconocida trayectoria internacional como Rita Rutkowski (1932-). Esta londinense formada en Nueva York, se instaló en Andalucía en la década de los sesenta, donde generó una producción caracterizada por la presencia espacial, así como geométrica de las formas y un especial uso del color. Una cordobesa de nacimiento, más asociada estrechamente a la provincia de Cádiz y a Jerez, es María Manuela Pozo (1932-2006), cuya dedicación pictórica, que transitó entre la figuración y la abstracción, compaginó con la docencia artística. De entre las cordobesas, además, se ha profundizado significativamente en los últimos años en la figura de Isabel Santaló (1923-2017). Esta pintora, que inició su carrera en el Centro de Artes y Oficios de Córdoba, pasó más tarde a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, ciudad en la que vivió el resto de su vida. Trabajó la abstracción en una pintura desprovista de artificio, desarrollando en su

última etapa una destacada faceta en el campo de la restauración.

El núcleo hispalense, activo en estos años, también acogió en sus instituciones a un importante número de mujeres artistas. En tal entorno, fue clave la figura de Manuel González Santos, por cuyo taller desfilaban un nutrido conjunto de jóvenes que más tarde se convirtieron en autoras eminentes. Un ejemplo de ello es Ascensión Hernanz (1934-1995), sevillana de nacimiento —procedente de una familia de clase media— que estuvo estrechamente unida a la provincia de Huelva. Para ella, la pintura debía transmitir la sencillez del mundo, la belleza de la naturaleza, por lo que evitó lo complejo. Tras pasar por el taller de González, ingresó en las Escuela de Artes y Oficios y en la Superior de Bellas Artes de la ciudad, donde participó en exposiciones colectivas en la década de los 50, así como en la individual del Ateneo hispalense de 1956 (fue la primera exposición individual de una mujer en Sevilla). Aunque en su obra predominó el género paisajístico, con concesiones al impresionismo, también trabajó el retrato en los primeros años de su vida, donde capturó la esencia de mujeres en la intimidad burguesa, en la línea de lo que también hizo Carmen Laffón. La artista, que igualmente desarrolló una valiosa labor docente, experimentó plásticamente en los años finales de su vida. Otra pintora que se formó en Sevilla fue la onubense Lola Martín (1904-1989), la cual inició su carrera en la Escuela de Artes y Oficios con

No hay duda de la importancia que tuvieron las artistas en el desarrollo de la pintura y la escultura contemporánea en todas las provincias de Andalucía durante las décadas de la dictadura



Carmen Laffón, *El cuarto del espejo y las cortinas doradas*, 1961.Ascensión Hernanz Catalina, *Autorretrato*, 1955.

Nicolás Muller fotógrafo: Isabel Santaló trabajando, 1962.

Durante la década de los 50 el mundo de la creación se abre también a jóvenes provenientes de clases sociales medias, sin quedar limitado a las naturales ventajas de las descendientes de familias pudientes

Gonzalo Bilbao. Tras vivir la guerra desde Madeira, regresó a su tierra para ingresar en la Escuela Superior de Santa Isabel de Hungría. A partir de ese momento, creó una producción pictórica donde la luz y el color tuvieron un protagonismo especial, en la línea del realismo. Desde Ayamonte, su hogar, practicó diferentes géneros, prestando especial atención a las flores y bodegones, que también interesaron a la también onubense Pilar Barroso (1937-).

Pero siguiendo con el ámbito sevillano, hay que destacar la obra de tres artistas que, pese a tener una amplia repercusión nacional o vincularse a otras ciudades como Madrid y su Academia, partieron del mismo. Carmen Laffón (1934-2021), primera mujer que ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, es una de ellas. La autora, una de las más estudiadas y valoradas dentro de la plástica contemporánea en España, inició su formación con Manuel González Santos y en la Academia de Santa Isabel, trasladándose luego a Madrid, donde finalizó sus estudios en la Escuela de Bellas Artes. Estuvo presente en las principales galerías del país desde los sesenta y creó, junto a Teresa Duclós y otros creadores, la escuela El Taller en 1967, mediante la cual se aproximó a la enseñanza. Desarrolló una producción que partía de la intimidad, de la sencillez, de lo cotidiano, donde la luz jugó un papel clave. Géneros como el paisaje, el retrato o el bodegón fueron esenciales en la misma, y con los que, partiendo de la realidad, consiguió trascenderla. A finales de los años cincuenta, practicó una pintura don-



Elena Laverón, *Mujer recostada griega*, bronce, 1976. Crédito: Gloria Rueda Chaves.

Museo Casa Natal Picasso, Málaga. Agradecimientos tanto al Museo como a la escultora por la ayuda brindada en la publicación.

de predominaba el universo femenino en su intimidad, con jóvenes absortas, ajenas al espacio que las rodeaba. No obstante, el género que dominó su producción fue el paisajístico, cultivado desde sus comienzos y que consolidó en las últimas décadas de su vida.

Otra de las artistas sevillanas es Teresa Duclós (1934-), pintora que muestra una estética realista, desprovista de lo superfluo y cercana a la sobriedad. Al igual que Laffón, es una de las creadoras más renombradas en la actualidad, despuntando en el género del paisaje y el bodegón. Perteneció a la generación de sevillanos formados en la Real Academia de Santa Isabel de Hungría, donde coincidió a finales de los cincuenta con la anterior. Junto a ella y otros artistas fundó la galería Pasarela en 1965, en la que expuso obras donde manifestó el interés hacia los interiores y bodegones, como *Las tazas de Salvadora*, lienzo adquirido por la Fundación Cajasol a comienzos del nuevo siglo.

Junto a ellas, Pepi Sánchez (1929-2012), practicó una pintura figurativa evocadora, de gran originalidad, que inserta en universos oníricos, alejados de lo real. Su producción, marcada por una estética absolutamente personal, es una de las grandes aportaciones al panorama de las artes en la segunda mitad del siglo XX hasta su

fallecimiento. Aunque inició su formación en su Sevilla natal, se vinculó a Madrid, donde desplegó una intensa labor creativa materializada a través de su participación en cuantiosas exposiciones.

Transitando hacia el medio oriental andaluz, hay que resaltar a la escultora Carmen Jiménez Serrano (1920-2016), una de las grandes representantes granadinas del arte contemporáneo español. Sus piezas, adscritas al Clasicismo Mediterráneo, se caracterizaron por el desarrollo de una estética armoniosa, con especial interés por el tratamiento de la figura humana. Tal labor creativa se vio complementada por su actividad docente, como muchas otras artistas, siendo una de las primeras mujeres que consiguió la Cátedra en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla.

Asociada al grabado y al entorno granadino, Manini Ximénez de Cisneros (1934-1998), cuenta con una amplia producción repleta de estampas de gran fuerza creativa. Esta artista se había formado con Gabriel Morcillo, clave en la enseñanza de las artes en Granada, con el que también estudió María Luisa García Pardo que, como su maestro, ejerció como docente.

Otra de las importantes creadoras de este periodo es la jiennense Dolores Montijano (1934-2024). Con un sólido aprendizaje artístico que se expandió entre Granada, Sevilla y Argentina, pasando por el París de los sesenta, esta pintora y grabadora se caracterizó por una producción ligada a la abstracción, próxima a la figuración en ocasiones. En dicho contexto y en la provincia de Almería sobresale Carmen Pinteño (1937-) cuya pintura, especializada en paisajes, continúa la línea del Movimiento Indaliano de Jesús de Perceval y de otros como Benjamín Palencia —uno de los grandes renovadores del género en este país—. Finalmente, Málaga también contó con la representación de artífices, que incluso en plena posguerra, expusieron

en Madrid. Así, la malagueña Lola Gómez Gil (1895-1966) exhibió en 1943 en el Salón Cano de la capital, despertando sus marinas un amplio interés entre la prensa del momento. También en la provincia, y en el campo de la escultura, cabe destacar a Elena Laverón (1938-). Nacida en Ceuta, desarrolla su creación en la provincia andaluza desde la década de los sesenta, cuando se instaló en la misma. Sus piezas, cuya plástica figurativa se muestra próxima a lo orgánico y a la obra de Moore o Maillol, no solo han sido dispuestas en el espacio público, sino que también se han integrado en numerosas colecciones y museos de reconocido prestigio.

A través de las artistas seleccionadas en este trabajo, que no son todas las que fueron ni las que están, queda demostrado que las artistas lograron, gracias a su talento y a la firmeza de su trabajo, un espacio por derecho propio en el complejo mundo de la creación andaluza durante el franquismo. ■

MÁS INFORMACIÓN:

- **De Córdoba Serrano, Alejandra**
Tres décadas de mujeres y grabado en Granada Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005.
- **Illán Martín, Magdalena**
Carmen Laffón. La poética de la realidad en el arte español contemporáneo Sevilla, Secretariado de Publicaciones Universidad de Sevilla, 2012.
- **Illán, M., Aranda, A., y Comellas, M. (Coords.)**
Poderosísimas armas. Mujeres artistas, escritoras, promotoras y protagonistas en la escena cultural andaluza Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2024.
- **Díaz-Urmeneta Muñoz, Juan Bosco**
Teresa Duclós, un sostenido diálogo con la pintura Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2017.

Recuerdo ante el olvido: Isabel Santaló

■ Ante el escaso reconocimiento de la obra de la cordobesa y con intención de paliar tal circunstancia, han surgido recientes proyectos como el documental *La Visita y un jardín secreto* de Irene M. Borrego, en la que interviene, entre otros, el pintor Antonio López.

Artistas andaluzas de entre siglos (1980-2020)

De la apertura a la ruptura

IVÁN DE LA TORRE AMERIGHI

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Las teorías artísticas deterministas nos dirían que tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 y el periodo inmediatamente posterior que supuso la Transición, en la construcción de un estado democrático y la asunción de una sociedad igualitaria, la presencia de la mujer en los escenarios de la plástica artística alcanzaría una visibilidad y notoriedad nunca alcanzada. Siendo en gran medida verdad, el camino fue más arduo de lo que pudiera aparentar. Esa senda es la que pretendemos recorrer, aunque resulte imposible incluir todos los nombres de creadoras andaluzas, afincadas en Andalucía o que han desarrollado su obra en nuestra tierra durante el periodo tratado.

LA DÉCADA DE LOS 80. Aunque en el mundo de la cultura nada surge de la nada, nada deviene en nada y todas las creadoras que tratamos tienen antecesoras pioneras dentro de un mundo hostil, el despertar a una nueva libertad se dejó sentir en las expresiones artísticas desde principios de los 80. La denominada 'Movida madrileña', hoy en discusión en cuanto a su uniformidad estético-artística, y unos alegres años de entusiasmo por las artes y la cultura en general —que se vieron impulsados por la creación de la feria ARCO en 1982—, las inversiones públicas en materia de coleccionismo, las iniciativas privadas de patrocinio o la apertura de galerías de arte obtuvieron inmediato eco en focos andaluces como Sevilla, Málaga y Granada.

Cuando analizamos algunos de los factores que impulsaron la emergencia de un arte nuevo durante esta década y revisamos desde un punto de crítico la nómina de sus participantes, se observa que

la representación de creadoras fue mínima o, en cualquier caso, no mostró la realidad de un ámbito que fue mucho más rico y variado. A la labor de galerías como Juana de Aizpuru (desde 1970), La Máquina Española o Rafael Ortiz en Sevilla, Magda Bellotti desde Algeciras, Palace en Granada o Pedro Pizarro en Málaga se unió la actividad de las obras socioculturales de las cajas de ahorros andaluzas, la explosión del Estado de las Autonomías, la creación de herramientas de difusión del arte más avanzado (*Transvanguardia* italiana, *Neo-expresionismo* alemán y todas las demás corrientes de la *Posmodernidad*) como la revista *Figura*, ideada en las aulas de la facultad de Bellas Artes hispalense... confluencias todas ellas que ayudarían al importante despertar de la plástica andaluza. Y, sin embargo, en esa prodigiosa década de los 80, muy pocas fueron las mujeres a las cuales se les ofreció la oportunidad de participar de modo protagónico en dicho movimiento de renovación.

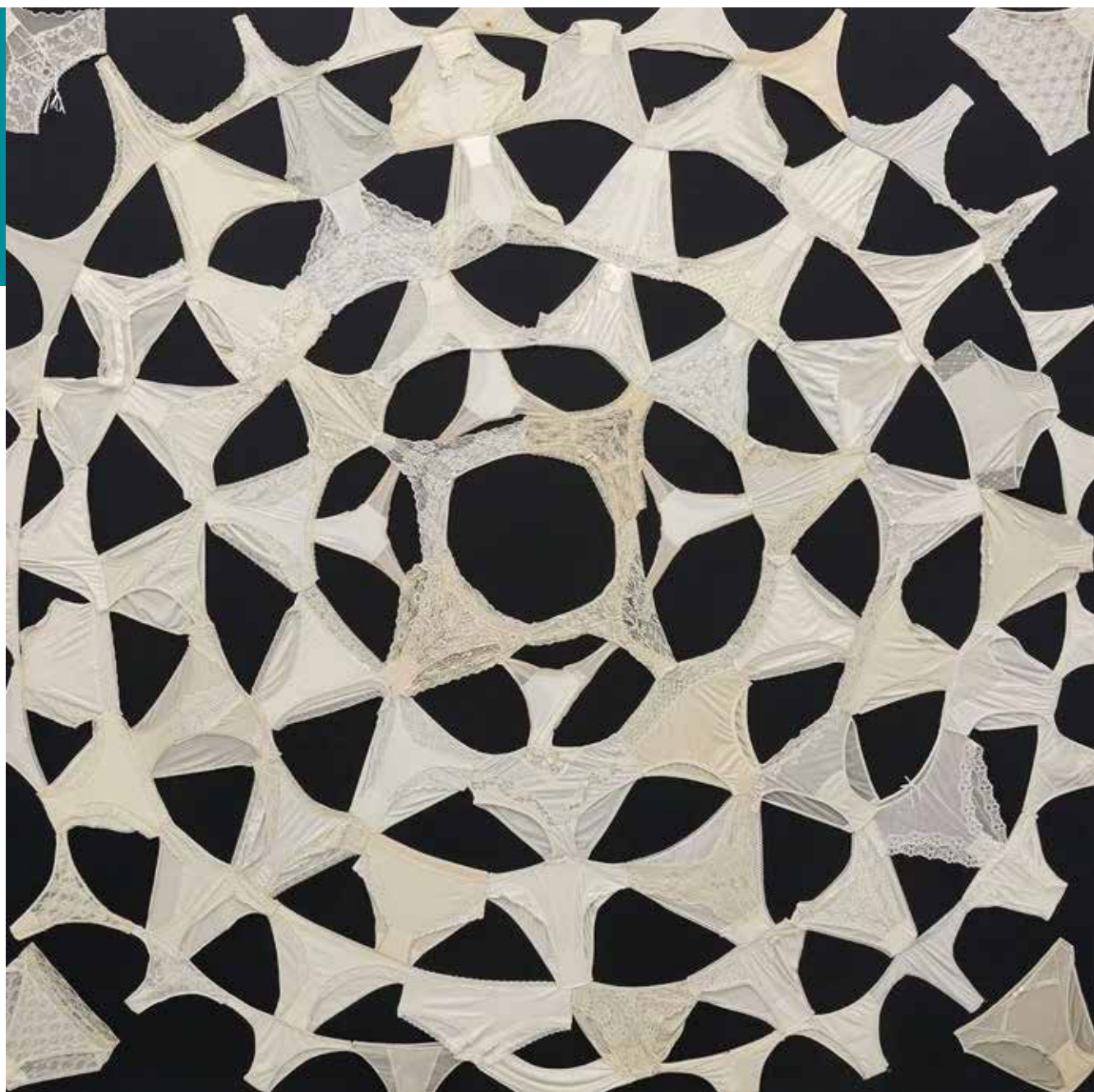
Aunque en algunas exposiciones de renombre —*Ciudad invadida* (1985)— y ciertos textos de la época se incluyen o citan a María Teresa Morales Sancha (1951) y a una jovencísima Salomé del Campo (Sevilla, 1961), fue esta última la más implicada con el grupo y la que mayor trayectoria ha tenido posteriormente. De manera contemporánea, en Cádiz comenzó a despuntar la figura de Lita Mora (1958) que trabajaba, inspirada por su tierra, desde el clasicismo mediterráneo para inventar una mitología profunda y propia.

Al estar fuera de círculo andaluz, y en concreto hispalense, donde estudió, la almeriense Virginia Lasheras (Almería, 1946-Madrid, 2000), docente en la facultad de Bellas Artes de la Complutense y prematuramente desaparecida, ha quedado en numerosas ocasiones fuera de foco, a pesar de que su interesante obra pictórica quedó marcada por una sensibilidad posmoderna a medio camino entre la escuela sevillana y madrileña.

MUJERES ARTISTAS

Las últimas décadas han supuesto la aparición constante de nuevos talentos en el arte andaluz, con una creciente presencia de mujeres situadas en la primera línea de los principales movimientos creativos y en todas las provincias. Aunque en los 80, pese al dinamismo de esa década, no gozaron de un papel tan protagonista, en los 90, en el cambio de siglo y en los últimos años ha quedado claro el papel esencial que las artistas juegan en el arte andaluz contemporáneo. Importante ha sido la labor del CAC en la reivindicación de estas creadoras durante los últimos lustros.





Colección Museística de Andalucía. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Pilar Albarracín. *Mandala (Blanco)*, 2012. Técnica mixta. Lienzo negro, tejidos.

Fue esta la década en la que descollaron los nuevos lenguajes de la abstracción en la pintura, que tuvieron en Pepa Caballero (Granada, 1943-Málaga, 2012), miembro del Colectivo Palmo, una de sus más insignes representantes. Ni que decir tiene que esas nuevas dicciones iban a convivir con las de pintoras que militaban, en esos momentos, en una figuración renovada, pero de tradición realista, como el *neo-romanticismo* de María Luisa Díaz Velázquez (Sevilla, 1940), el intimismo de Carmen Laffón (1934-2021) o el tratamiento de lo cotidiano de Teresa Duclós (Sevilla, 1934).

LOS 90, EL DESPERTAR DE UN SUEÑO. La pionera muestra 100%,

comisariada por Mar Villaespesa y María Luisa López, que se inauguró en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla (MACSE) en 1993, y que recaló ese mismo año en las salas del Palacio Episcopal de Málaga, supuso un hito en España en la lucha por alcanzar la imprescindible visibilidad de las mujeres en el panorama artístico. Con esta exposición se trató de reequilibrar la desigualdad existente en las artes visuales y dar voz y presencia a las mujeres creadoras en la sociedad, contando además con un

catálogo que incluía textos inéditos sobre arte y feminismo. En 100% exhibieron obra Pilar Albarracín, María José Belbel, Salomé del Campo, Mercedes Carbonell, Nuria Carrasco, Victoria Gil, Nuria León, Encarnación Lozano, Pepa Rubio y Carmen Sigler.

A pesar de vivir una época de crisis económica tras los fastos de 1992, que dejaría muy mermado el mercado artístico, la década de los 90 en Andalucía fue pródiga, contra todo pronóstico, en la apertura de nuevas galerías, lo que incidió en la visi-

bilidad de nuevas propuestas de jóvenes creadoras (también de otras con mayor trayectoria) en el escenario artístico.

Durante la prodigiosa década de los 80 fueron muy pocas las mujeres a las cuales se les ofreció la oportunidad de participar de modo protagonista en dicho movimiento de renovación

Arte joven andaluz

■ Es probable que en este último tramo, incluido en lo que llamaremos factores de singularización, es donde hallemos los desencadenantes propios para un segmento determinado del arte joven andaluz: un aprendizaje circunscrito a ámbitos docentes amanerados, académicos e inmovilistas; el enfrentamiento diario con estructuras socioculturales frecuentemente hostiles con lo contemporáneo -aunque no con otros procesos artísticos más burdos-; la convivencia con un patrimonio monumental y etnográfico abrumador, en muchos sentidos insuperable y siempre atosigante; una base social connivente con la(s) tradición(es), malentendidas como únicas vías de expresión creativa y obtención de belleza; por no mencionar

la ausencia secular de un tejido -bien mercantil o institucional- volcado con el mecenazgo y apoyo para con la innovación y experimentación creativa. La crónica de estos procesos se repite en Granada, Sevilla y Málaga, en Huelva o en Jaén..., y los artistas han debido hacerse fuertes superando estas barreras. Estos enfrentamientos, más o menos compartidos por todos (...), además de formar un carácter recio y forjar un espíritu colectivo, pueden haber posibilitado unas pautas cohesivas comunes a la hora de edificar un lenguaje traductor para con el mundo circundante.

Torre Amerighi, Iván de la: *The Sock Strategy*, Sevilla, Fundación El Monte, 2006.



Colección Museística de Andalucía. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.

Tras la anterior 'Década del entusiasmo', se iba a dejar orillado el cauce pictórico, al menos en sus vertientes figurativas e informales, mientras nuevos ritmos y medios se hacían un hueco en la plástica andaluza. Los lenguajes post-conceptuales y reivindicativos alcanzaron un nuevo auge y los caminos de expresión híbridos y multidisciplinares pronto se hicieron norma. Artistas de generaciones anteriores, como Paz Pérez Ramos (Cazalla de la Sierra, 1946), comenzaron a obtener visibilidad con sus instalaciones textiles o con papel. Rosa Brun (Madrid, 1955), profesora desde fines de los 80 hasta la actualidad en la facultad de Bellas Artes de Granada, mutó la abstracción minimalista en ejercicio conceptual. Ese magisterio pronto caló en creadoras como Paloma Gámez (Bailén, 1964) quien, yendo un paso más allá, ha transformado conjuntos de lienzos de vibración en apariencia monocromática en verdaderas instalaciones de suelo.

La obra de Pilar Albarracín (Sevilla, 1968) se ha posicionado, desde la acción performativa, como modelo para poner en cuestión, bajo el velo de una visión sarcástica, la tradición y los clichés andaluces y españoles. Por su parte, la ubetense Cristina Lucas (1973), a través de la fotografía, el video, la escultura o la instalación, iniciaba una crítica irónica y mordaz hacia las problemáticas asociadas al capitalismo, a las desigualdades sociales o al machismo escondido tras diversas máscaras.

Pepa Rubio. *El jardín de la novia*, 1996. Fibra vegetal, escayola y alfileres.

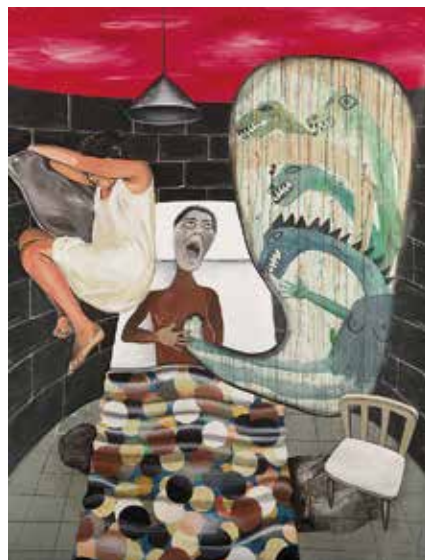


Noelia García Bandera. *Suerte II*, 2008. Fotografía. Papel fotográfico.

La fotografía

■ La fotografía, como cauce expresivo para los nuevos intereses de las creadoras andaluzas contemporáneas, iba a alcanzar un amplio resurgir a principios de la década de los 90. Podemos distinguir, lo cual en un mundo híbrido y transversal siempre ha resultado una categorización simplista, entre la fotografía directa (Straight Photography), fotografía escenificada (Mise en scène) y la fotografía como procedimiento conceptual o registro de la acción performativa. Dentro de estos ámbitos, cada una con un lenguaje e intenciones propias, resulta imprescindible señalar la labor retratista de Gloria Rodríguez (Sevilla, 1959) y de la gaditana Ana Torralva (1957), esta última con fecundas series en torno al flamenco. A través de la imagen, los géneros tradicionales

fueron reconstruidos en los irónicos bodegones de Isabel Sierra (Sevilla, 1985) y en los cotidianos interiores domésticos de Celia Macías (Sevilla, 1977). Otras creadoras han usado el medio como ejercicio de denuncia –María Clauss (Huelva, 1969), Laura Brinkmann (Málaga, 1977)- de una sociedad injusta, o mediante la escenificación fotográfica han tratado de construir mundos oníricos, caso de Rocío Verdejo (Granada, 1982) o Lola Guerrero (Córdoba, 1982). La imagen como arte y parte de la reflexión conceptual y acción multidisciplinar se ha señalado como clave inherente en la obra de las malagueñas Cristina Martín Lara (1972) y Noelia García Bandera (1974) y, especialmente, de María Ángeles Díaz Barbado (Granada, 1969).



Cristina Lama. *Esta noche ha llovido mañana hay barro*, 2006. Mixta sobre tela.

Talante distinto, más ortodoxo en el concepto, la desmaterialización de la forma y la experimentación con el material, se pudo distinguir en los trabajos de Pepa Rubio (Sevilla, 1957) y Nuria Carrasco (Ronda, 1962). Tampoco se debe olvidar la labor multidisciplinar de la granadina Asunción Lozano (1967) y la almeriense Elena González (1970). En paralelo, el campo de la video creación, durante esta década comenzó a ocupar un espacio de relevancia que ya nunca iba a abandonar. Ahí destacó la aya-montina afincada en Granada Carmen Sigler (1960), investigando y transformando en herramienta el cuerpo femenino.

VINDICACIÓN PICTÓRICA (Y DE LA IMAGEN) EN UN NUEVO SIGLO. Durante el periodo que fue desde los últimos años del siglo XX y primeros del XXI se detectó un renacer de la expresión pictórica frente a prácticas post-conceptuales que habían permeado todo el panorama creativo durante casi una década. Ese renacimiento quizá no pueda considerarse como tal puesto que la práctica pictórica nunca fue abandonada en Andalucía, aunque sí se dejó contaminar por otras sensibilidades e hibridarse con otros medios.

En el diccionario *Arte desde Andalucía para el siglo XXI*, editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 2008 y presentado en la edición de la feria ARCO de ese mismo año, fueron 40 las artistas femeninas menores de 40 años seleccionadas, bien a título individual, bien integradas en colectivos artísticos. Entonces ya habían destacado Ángeles Agrela (Úbeda, 1966), quien delineó a la mujer como su-

Colección Museística de Andalucía. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.



Espuertas cargadas de uvas, 2005-2009. Bronce pintado.

Carmen Laffón

■ No tendría sentido alguno este escrito sin detenernos, finalmente, en una autora que resumió, con su trayectoria, la inefable y desbordante creatividad de las artistas andaluzas: Carmen Laffón (Sevilla, 1934 – Sanlúcar de Barrameda, 2021). Premio Nacional de Artes Plásticas en 1982, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le dedicó una amplia retrospectiva en 1992 para, posteriormente, ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en el año 2000 y ser nombrada Hija Predilecta de Andalucía en 2013.

Laffón fue la artista del tiempo y la medida, magnitudes que desarrolló durante su carrera mientras sus lenguajes pictóricos, que partieron de las renovaciones figurativas de los 60 y 70, y fusionando géneros en una misma conjugación de la mirada, alcanzaron un lenguaje propio basado en la trascendencia y la belleza contenida en el paisaje. Unos espacios naturales —la desembocadura del Guadalquivir, el Coto de Doñana, los viñedos sanluqueños—, que adquirirían el valor de catego-

ría y actuaban como catalizadores simbólicos de recuerdos ancestrales. En su incansable voluntad por experimentar, sin abandonar la pintura, se atrevió a adentrarse en la obra escultórica, estableciendo fuertes vínculos con la instalación, caso del proyecto *La viña*, que pudo contemplarse en el Monasterio de Silos en 2007 e incluso, llegando más allá, reduciendo al máximo la intervención del artista, como sucedió en las interesantes y novedosas *Caballetes con palos y vigas* (2010) o *La cuba* (2011).

perheroína; Cristina Lama (Sevilla, 1977), desvelando en los lienzos una fecunda mitología personal; o Ruth Morán, nacida en Badajoz (1976) y afincada en Sevilla, que ha continuado una coherente línea que transita la abstracción lírica. Dentro del ámbito de lo pictórico cabría mencionar

también a María José Gallardo (Villafranca de los Barros, 1978), de personalísimo lenguaje simbólico, casi emblemático, plagado de referencias a la historia del arte.

No todo fue, sin embargo, pintura. Una serie de autoras emprendieron una senda particular, apegada a lo multidisciplinar,

al cuerpo y a la acción crítica, algunas de ellas desde fuera de Andalucía o España, como sucedió con Ana Soler (Sevilla, 1972), afincada en Pontevedra donde ha venido ejerciendo como docente universitaria, o con Libia Castro (1970), malagueña que junto al islandés Ólafur Ólafsson ha conformado equipo creativo residente en Rotterdam. En esos ámbitos habría que resituar a María Caro (Linares, 1968), que ha fluctuado entre la serialidad geométrica de sus pinturas y la vulnerabilidad social desde la imagen fotográfica.

En la década de los 90 lenguajes post-conceptuales y reivindicativos alcanzaron un nuevo auge y los caminos de expresión híbridos y multidisciplinares pronto se hicieron norma



Ana Barriga. *De animales a Dioses*, 2018/2019. Óleo, esmalte, rotulador y spray sobre tela.

La práctica pictórica nunca fue abandonada en Andalucía a lo largo de estas décadas, aunque si se dejó contaminar por otras sensibilidades y procedió a hibridarse con otros medios

Imposibles de encasillar se presentaron Verónica Ruth Frías (Córdoba, 1978), artista plástica, activista y gestora cultural; Marina R. Vargas (Granada, 1980), que ha revisitado iconografías sacras y profanas; y María Cañas (Sevilla, 1972), quien ha hecho de la cultura del reciclaje y del *apropiaciónismo* audiovisual un campo de experimentación desde el cual cuestionar la idiosincrasia española.

VALORES ÚLTIMOS. En 2010, la exposición *Nosotras* presentó la colección de la institución desde una perspectiva de género, preconizando que las líneas prioritarias del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo serían a partir de ese momento “cuestiones relacionadas con los géneros y se trabajará activamente para que haya una equiparación real entre ellos, tanto en la colección como en las exposiciones temporales”. Nueve años después, la misma institución, con nuevos fondos adquiridos, inauguró *Nosotras, de nuevo*, en la cual estaban representadas las andaluzas Inmaculada Salinas (Guadalcanal, Sevilla, 1967), la citada María Cañas (Sevilla, 1972) y Gloria Martín Montañó (Alcalá de Guadaira, Sevilla, 1980).

Durante la última década han ido descollando nuevos valores que podemos considerar ya realidades con proyección internacional, como sucede con Ana Barriga (Jerez de la Frontera, 1986), cuyas brillantes y sorprendentes obras supusieron un soplo renovador en el panorama pictórico a mediados de la segunda década del siglo XXI, sin perder unas claras señas *identitarias* que la anudaban a la tradición andaluza precedente, fuente inagotable desde la década de los 80.

Como últimos nombres de creadoras que han descollado durante la última década podríamos citar los de Cristina Mejías (Jerez de la Frontera, 1986) o Julia Llerena (Sevilla, 1985), para las que la fragilidad del material y la memoria contenida en el mismo son detonante y objetivo. Frágiles también se nos han mostrado las piezas cerámicas de la joven malagueña Victoria Maldonado (1989). Mercedes Pimiento (Sevilla, 1990) trabaja en Madrid, y ha continuado indagando en la vida y vicisitud de los materiales que rodean al ser humano en su devenir por el mundo, transmutándolos, siempre dentro de la contención formal, la fragilidad y la eliminación de lo accesorio. ■

Durante la última década han ido descollando nuevos valores que podemos considerar ya realidades con proyección internacional, como sucede por ejemplo con la artista jerezana Ana Barriga

Más información:

- **Chacón, José Antonio**
Las rutas del Arte Contemporáneo en Andalucía
Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- **Palomo, Bernardo**
La renovación plástica en Andalucía
Málaga, CAC Málaga, 2004.
- **Torre Amerighi, Iván de la (coord.)**
Arte desde Andalucía para el siglo XXI
Sevilla, Junta de Andalucía, 2008.
- **D'Acosta, Sema (ed.)**
Guía de la fotografía andaluza actual
Sevilla, Fundación Valentín de Madariaga, 2012.

Investigamos y escribimos

La incorporación de las mujeres al relato de la Historia del Arte en Andalucía

ANA ARANDA BERNAL

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE

En 1986 la historiadora norteamericana Joan W. Scott argumentó por primera vez que cuando se incluye a las mujeres como sujetos de estudio de las disciplinas científicas, en particular de la Historia —claro que también podemos aludir a la Historia del Arte—, no solo cambia nuestro entendimiento sobre lo que ha significado ser una mujer, sino las propias disciplinas. Porque hace salir a la luz mucha más información, nuevos enfoques e interpretaciones más diversas. Y lo fundamental, obliga a una reconsideración crítica de la obra académica existente.

En cambio, cuando una investigación histórica se lleva a cabo con un sesgo sexista, el mecanismo mental hace que al leer documentos del pasado relacionados con mujeres, por ejemplo aquellas que son aludidas en los talleres artísticos de sus familias, en vez de analizarse como una información valiosa que revela y completa los datos sobre una época y situación determinadas, en donde las jóvenes están integradas en la actividad productiva, se toma como algo anecdótico, justificando su presencia por vivir en la casa y dedicarse a tareas de servicio. Recordemos que la ciencia no es neutra, sino que está influida por la sociedad que la produce y, aquellos primeros historiadores del arte, señores de expresión grave y atildado aspecto, suponían en las mujeres del pasado los mismos

patrones de comportamiento que las de su entorno burgués y decimonónico.

En los años setenta del siglo XX las sociedades occidentales cayeron en la cuenta del vacío de conocimiento sobre aquellas mujeres y, más específicamente, el papel que habían desempeñado en el sistema del arte, aunque el inicio de las investi-

gaciones se retrasó hasta la década de los noventa en España y Andalucía, en parte por las circunstancias político-sociales de nuestro país. Se puso entonces todo el énfasis en analizar la imagen de las mujeres como objetos de representación y reflejo de cada momento histórico. Se examinaba la iconografía de las que fueron pintadas por Velázquez o Murillo, las representaciones de la maternidad o de una imaginada mujer andaluza, por señalar algunos ejemplos. A la vez que se pretendía dar nombre, visualizar y saber de las mujeres que habían sido sujetos activos de la Historia del Arte, como agentes. Así, en Andalucía fueron tomando forma los relatos en torno a la escultora Luisa Roldán, la promotora Catalina de Ribera o la coleccionista Regla Manjón.

Avanzadas ya dos décadas del siglo XXI, nuestros planteamientos son más ambiciosos, complejos y esos mismos trabajos se abordan desde dos enfoques. Muchos se centran en los estudios de visibilidad de las mujeres y no siempre analizan los discursos del sistema patriarcal, aunque el hecho de investigar sobre sus vidas y obras es valioso en sí, constituyendo una ruptura con la historiografía y el academicismo tradicionales. En cambio, con una mirada más crítica, en otros trabajos se descubren las razones que han condicionado esa invisibilidad en la narración tradicional, se examina cómo han reaccionado las mujeres ante la imposición de los modelos patriarcales o la manera en que se nos ha transmitido la historia, pudiendo así identificar sesgos y construir un conocimiento que complete el discurso hegemónico.

Es de lamentar que el nuevo caudal de información se ha generado y mantenido durante mucho tiempo entre especialistas y, con suerte, estudiantes universitarios de la materia. Pero más allá de la organización de exposiciones y el buen número de conferencias impartidas, raramente estas novedades se han comunicado con eficacia a otros grupos de población y, hasta hace muy poco, no han asomado los datos a tex-

MUJERES ARTISTAS

Para encontrar en el relato de la Historia del Arte las vidas, obras y contextos de las mujeres hubo que esperar al último tercio del siglo XX. La evolución de la sociedad occidental creó las condiciones para el cambio, pero el detonante esencial fue

la incorporación profesional de las mujeres a la investigación y enseñanza de la Historia del Arte, aportando la necesidad de replantear una materia cuyo punto de vista era masculino. Desde entonces, hemos trabajado para evidenciar lo incompleto de un conocimiento construido sin tener en cuenta a la mitad de la población.





Luz de Ulierte Vázquez

■ Profesora e investigadora en las universidades de Granada y de Jaén (Villacarrillo, 1949 - Jaén, 2023), fue una pionera en 1991 con la organización de una exposición y ciclo de conferencias sobre 'La mujer en el Arte', celebrada en el Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén. A partir de entonces desarrolló su trabajo en esta línea de investigación publicando numerosos

trabajos, impartió cursos de doctorado en las universidades de Granada, Málaga, Jaén e Internacional de Andalucía (UNIA); participó en jornadas especializadas del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, coordinó congresos, actuando como experta en actividades organizadas por el Instituto de Estudios de la Mujer; también dirigió el Proyecto Transnacional

de la Unión Europea RAEDES-NOW (RAEDES-ANDALUCIA), un programa para la formación e inclusión de mujeres en el mundo del trabajo artístico a diferentes niveles; y su empeño por la transferencia del conocimiento a la sociedad le lleva a impartir un gran número de conferencias en museos, centros de Enseñanza Media, asociaciones LGBT...



Teresa Sauret Guerrero

■ Catedrática de la Universidad de Málaga, comenzó sus estudios sobre las mujeres en el arte en la misma época que Luz de Ulierte, participando juntas en proyectos y trabajos. Ha desarrollado su docencia sobre el tema también en los estudios de postgrado; por ejemplo, en el Máster de Igualdad y Género de la Universidad de Málaga. Sus muchas publicaciones han tratado la imagen de las mujeres en los siglos XIX y XX, el matrimonio, la maternidad o el acoso. Siendo una de sus primeras obras la coordinación en 1996

del libro *Historia del Arte y mujeres*. Además, entre los proyectos I+D del Plan Nacional de Investigación de los que ha sido investigadora principal, destaca 'Imagen y percepción de la mujer en la Historia' (1997-99), porque en ese marco ideó y dirigió de manera visionaria, en octubre de 1999, el congreso *Luchas de género en la Historia* a través de la imagen, cuyas actas se publicaron en 2001 con el mismo título; siendo coeditora Amparo Quiles Faz, también dedicada a los estudios sobre las mujeres, investigadora y

profesora de Literatura Española de la Universidad de Málaga. Se trata de una obra de tres tomos y 2.300 páginas en la que coordinaron nada menos que a 162 autores. Sin duda, la importancia de esta actividad radica en su temprana edición y que, junto a prestigiosas investigadoras e investigadores de larga trayectoria, buena parte de las intervenciones fueron fruto de tesis doctorales y el trabajo de equipos emergentes que en los años siguientes se han consolidado y lideran los estudios actuales.



María Elena Díez Jorge

■ Catedrática de la Universidad de Granada, ya impartía en 2002 un curso de doctorado en la UGR con el tema “Ciudad, arquitectura y género”, siendo muy destacable que en 2013, diera un importante paso en la docencia de la materia y la transferencia del conocimiento a la sociedad, al hacerse cargo de la asignatura Arte y género en el grado de Historia del Arte de la misma universidad, donde se abarcan contenidos desde la

Prehistoria a la actualidad. Tuvieron que transcurrir veintidós años, desde las primeras actividades sobre las mujeres y la Historia del Arte organizadas por Luz de Ulierte, para que el corpus de los conocimientos adquiridos y construidos por las investigadoras durante ese tiempo no se impartieran solo a especialistas y doctorandos, sino también a estudiantes universitarios de niveles más amplios, muchos de los cuales han desarrollado

más tarde su profesión como docentes de Enseñanzas Medias en los Institutos de Andalucía, transfiriendo los conocimientos adquiridos. Más allá de esta actividad académica, son esenciales las publicaciones de la profesora Díez Jorge sobre la participación de las mujeres en la arquitectura y en los discursos para la paz, así como su liderazgo en relevantes proyectos de investigación a nivel nacional y europeo.

tos y programas de Enseñanza Secundaria o canales divulgativos para la ciudadanía.

Muchos historiadores reconocen que las cosas han sido así, pero no incorporan a su método de trabajo los mecanismos que eliminen tales carencias. El planteamiento habitual es que la actividad artística de las mujeres no ha afectado de forma determinante al devenir de la Historia del Arte. Y sí, siempre fueron conocidas ciertas mujeres del pasado dedicadas a la práctica artística o tareas de promoción, mecenazgo y coleccionismo. Aunque, ¿eran fa-

mosas porque ser excepcionales o, todo lo contrario, porque las circunstancias hicieron que conociéramos unos poquitos datos sobre ellas, se convirtieron en excepciones? Ello hace que, con frecuencia, aún se toman las vidas de las mujeres como algo anecdótico, que no es de interés general sino campo para que las feministas hagan la historia de esas personas que están en los márgenes del gran relato.

Para encontrar en el relato general de la Historia del Arte las vidas, las obras y también los contextos de trabajo de las mujeres hubo que esperar hasta el último tercio del siglo XX

Si comencé haciendo referencia a la obra de una historiadora norteamericana es porque en el ámbito anglosajón se inició el desarrollo de la nueva metodología de investigación, interesada en incluir a las mujeres en el relato histórico a través del análisis crítico. Sin embargo, al cabo de pocos años, un grupo de historiadoras del arte españolas adoptaron la misma visión y método, también en las universidades de

Andalucía, donde unas cuantas académicas abordaron la tarea de revisar nuestro enorme patrimonio artístico y documental miran-

Magdalena Illán Martín

■ Catedrática de la Universidad de Sevilla, se doctoraba en 2003 precisamente defendiendo su tesis sobre una relevante pintora: *Visión de intimidad en el arte español contemporáneo. La obra artística de Carmen Laffón*. Desde entonces, ha centrado sus investigaciones en las artistas españolas e iberoamericanas de los siglos XIX y XX, especialmente las que desarrollaron parte de su trayectoria en Francia. Asimismo, ha analizado los discursos visuales que caracterizan las representaciones iconográficas de las mujeres en las artes durante el mismo período histórico. Ese trabajo ha dado lugar a

la autoría y edición de publicaciones, organización de jornadas, encuentros científicos, comisariado de exposiciones y, como gran dinamizadora de los estudios sobre las mujeres en la Universidad de Sevilla, ha creado el Observatorio Permanente de Arte y Género en esta institución. En su amplia producción destaca el ser responsable del Proyecto I+D+i Agencia femenina en la escena artística andaluza (1440-1940), centrado en la recuperación de la memoria de las mujeres que contribuyeron, como artistas, coleccionistas o promotoras, al desarrollo de las artes en Andalucía.



El inicio de las investigaciones se retrasó hasta la década de los noventa en España y Andalucía, en parte por las circunstancias político-sociales que se registraron durante el periodo previo en nuestro país

do por primera vez hacia el rincón en el que siempre habían estado las mujeres casi a oscuras.

Luz de Ularte y Teresa Sauret iniciaron la construcción de este nuevo conocimiento aún en el siglo XX, acompañadas con entusiasmo por otras investigadoras y docentes empeñadas en dar a conocer una Historia del Arte andaluz completa, como Elena Díez, Magdalena Illán o yo misma. Y me enorgullece haberlas reunido casi al comienzo de nuestras trayectorias en el Curso de Verano de la Universidad Pablo de Olavide en Carmona de 2004: *Las mujeres y el arte. Artistas, modelos, promotoras e historiadoras*. En esta universidad cuajó la línea de investigación hasta el punto de que pude incluir los contenidos en la docencia de postgrado desde 2003 y de grado a partir de 2014.

Más allá de los artículos y libros en donde cada una de nosotras ha dado a conocer sus investigaciones, hemos compartido compromiso, proyectos de investigación competitivos, labores editoriales y actividades de transferencia. También con otras tantas del resto de las universidades anda-

luzas que, en mayor o menor medida, han dedicado sus esfuerzos a la construcción y transmisión del conocimiento sobre la historia de las mujeres en el arte y otros campos de las humanidades.

Porque hay que advertir que ninguna de nosotras se ha ocupado con exclusividad de esta línea de investigación, pues para consolidar nuestras carreras académicas en el panorama universitario fue necesario diversificar los campos de estudio. En ese sentido, han participado en el avance de los conocimientos Yolanda Olmedo en Córdoba; Juan Antonio Sánchez López, Maite Méndez y Eva Ramos Frendo en Málaga; Lola Caparrós, Sonia Caballero o Ana María Gómez Román en Granada; Victoria Quirosa y Laura Luque en Jaén; Mercedes Fernández, María Jesús Mejías y Carmen Rodríguez Serrano en Sevilla, entre otras. Naturalmente, también hay que destacar a las investigadoras que trabajan en otras instituciones y las jóvenes que inician carreras muy prometedoras.

Para finalizar, es reseñable que en las tres universidades andaluzas que cuentan

con Departamentos específicos de Historia del Arte, la dirección recae durante el curso 2024/25 en mujeres, una coincidencia en el tiempo que se produce por primera vez. Son Nuria Rodríguez Ortega en Málaga, Magdalena Illán en Sevilla y Lola Caparrós en Granada. ■

Más información:

■ **Sauret Guerrero, Teresa y Quiles Faz, Amparo (Eds.)**

Luchas de género en la Historia a través de la imagen, 3 volúmenes
Málaga, Centro de Ediciones de Diputación de Málaga, 2001.

■ **Aramburu, Nekane; de la Villa, Rocío y Soláns, Piedad (Eds.)**

Mujeres en el sistema del arte
Madrid, EXIT Publicaciones, 2012.

■ **Blasco Esquivias, Beatriz; López Muñoz, Jonatán y Ramiro Ramírez, Sergio (Eds.)**

Las mujeres y las artes
Madrid. Abada Editores, 2021.

En las investigaciones se examina cómo han reaccionado las mujeres ante la imposición de los modelos patriarcales o la manera en que se nos ha transmitido la historia, pudiendo así identificar sesgos

ah

BIOGRAFÍAS
ANDALUCÍA
EN LA HISTORIA

Nuevo número
ya a la venta

EL CONDE DE SANTISTEBAN

De menino a virrey del Perú (1607-1666)

Ismael Jiménez Jiménez

 **Junta
de Andalucía**

Consejería de la Presidencia,
Interior, Diálogo Social y
Simplificación Administrativa

Centro de Estudios
Andaluces

De venta en librerías y
en centrodeestudiosandaluces.es

 **Junta
de Andalucía**

Consejería de la Presidencia,
Interior, Diálogo Social y
Simplificación Administrativa

Centro de Estudios
Andaluces

Tanto trabajo para tan esencial información

Sobre el desconocido trabajo de los científicos

Un hueso de caballo recogido en la Cartuja de Sevilla hace 40 años ha sido el protagonista de un proyecto del gobierno de EEUU. En 2003 se publicó en la revista 'Science' un artículo sobre el origen de los actuales caballos norteamericanos donde este hueso, datado por radiocarbono 14 en el año 1703 y determinado por técnicas genéticas de la raza cartujana, fue clave. Un equipo de genéticos realizó el estudio del genoma de los equinos actuales norteamericanos, recopilando casi 300 huesos de todo el hemisferio norte conservados en yacimientos posteriores a la conquista de América, el tiempo en el que comenzó el trasiego de animales desde Andalucía. El resultado del análisis genético ha sido que esos caballos actuales de Norteamérica están emparentados con este otro cartujano. Asunto resuelto. Este simple y escueto resultado fue el trabajo de varios años de decenas de investigadores. Se demuestra que las Ciencias Experimentales son fundamentales para el estudio histórico de cualquier cultura. No hace mucho alguien me dijo: "Tanto trabajo para tan escasa información". A lo que añadí: "Y tan contundente".

ELOÍSA BERNÁLDEZ SÁNCHEZ

RESPONSABLE DEL LABORATORIO DE PALEOBIOLOGÍA. INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO
PREMIO DE LA REVISTA SCIENCE AL MEJOR ARTÍCULO DE 2023

Las 'Ciencias del Pasado', es decir, las Ciencias Experimentales aplicadas a la Historia, tienen el objetivo de reconstruir algunos períodos del pasado natural y entre esos episodios están los vividos por los humanos. Es evidente la gran longitud temporal que abarca esta ciencia paleontológica (desde que existe vida), de la que el Laboratorio de Paleobiología del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH) acota su intervención en los últimos 8.000 años del Holoceno (últimos 11.700 años). En este período son los humanos los protagonistas de muchos de los grandes cambios de la Tierra producidos por los descubrimientos e inventos que han hecho posible la existencia de más de 8.000 millones de personas, sin contar con los ya desaparecidos. La agricultura, la ganadería, la pesca y el resto de las actividades antrópicas que practica la Humanidad desde hace miles de años han favorecido nuestra expansión espacial y numérica, aunque no siempre esto ha ido a favor del resto de los componentes de la naturaleza.

La Paleobiología no sólo se centra en este período del Holoceno, que está tan conectado a nuestra realidad, donde hallamos las mismas especies que siguen siendo fundamentales para nuestra supervivencia. En realidad, su alcance es mucho mayor. En el período donde es perceptible la actividad de los humanos, el Cuaternario que comprende los últimos 2,56 millo-

nes de años, se observa nuestra evolución desde el humano recolector, carroñero, cazador y domesticador, y también la que han experimentado los ecosistemas que habitamos, con especies ya extinguidas por causas climatológicas y antrópicas, sin dejar de lado que todo tiene fecha de caducidad.

El hallazgo de materiales orgánicos en los yacimientos arqueológicos del Holoceno es, sin embargo, el objetivo de estudio de nuestro laboratorio del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico porque para reconstruir la vida de una población, de una cultura y del medio en el que sobrevivieron necesitamos conocer los recursos de los que se valieron nuestros antepasados, y esto es una demanda que los arqueólogos y los historiadores nos hacen a los paleobiólogos (paleozoólogos, paleobotánicos y paleoecólogos).

Muchos de los huesos, conchas, tejidos, semillas, carbones, pólenes, fitolitos (réplica de células vegetales cristalizadas cuyas formas determinan las especies de hierba, arbusto y árbol) y otros elementos químicos procedentes de los animales y vegetales de otros tiempos, perduran en el tiempo y la Biología, la Química, la Física y hasta las propias Matemáticas llevan décadas aportando información que van cubriendo los huecos de ese rompecabezas que es nuestro pasado. Cuando finalizamos la determinación de miles de

fragmentos de huesos o granos de polen, lo que aportamos es una lista de animales y vegetales que no llaman aparentemente la atención. Hablar de vacas, conejos o cerdos, de olivos, pinos o jaras no es nada que no conozcamos; pero lo importante es el hecho de que siguen formando parte de nuestro territorio y de nuestro tiempo; mientras los ya desaparecidos mamuts, bisontes u osos de las cavernas estimulan más nuestra imaginación. Pues a pesar de la supuesta simplicidad de esas vacas, cerdos y olivos, lo interesante del Holoceno es que con él y con estas especies comenzó lo que hoy somos, "domadores domados del medio".

En este artículo quiero explicar cómo la Paleobiología, junto a otras disciplinas científicas, contribuyen al conocimiento de la vida cotidiana de nuestros antepasados. Para ello aportaré algunos ejemplos de los resultados obtenidos recientemente en yacimientos arqueológicos emblemáticos de Andalucía, en los que hemos utilizado los métodos y las técnicas científicas experimentales. Como dijo Karl Marx: "La Historia siempre ocurre dos veces..."; en nuestro caso, diríamos que una fue la que ocurrió y la otra la que intentamos reconstruir con las máximas garantías científicas.

Pues a pesar de que la Paleobiología satisface, en parte, la necesidad del arqueólogo que requiere más información, ésta



J.L. Escacena Carrasco

Altar del yacimiento arqueológico de Caura (Coria del Río, Sevilla) del siglo VII a.C. La microexcavación de las tierras del interior proporcionó información sobre la vegetación, el origen de la tierra y algunos restos de caracoles y peces. Actualmente está en el Museo Arqueológico de Sevilla.

no implica ni un mayor conocimiento ni éste adquirir más sabiduría (cuyo significado es “saber ser”), como explica Jorge de los Santos en un artículo de divulgación científica. Para alcanzar al menos ese conocimiento, los científicos y los humanistas debemos trabajar conjuntamente de manera que lleguemos a esa sabiduría que hace una historia más fiable; sin dejar de lado que los paleobiólogos tenemos nuestra propia meta: reconstruir, a través de los animales y vegetales, otros mundos de otros tiempos cuyos vestigios hayan sobrevivido y que van a ayudar a entender éste que vivimos.

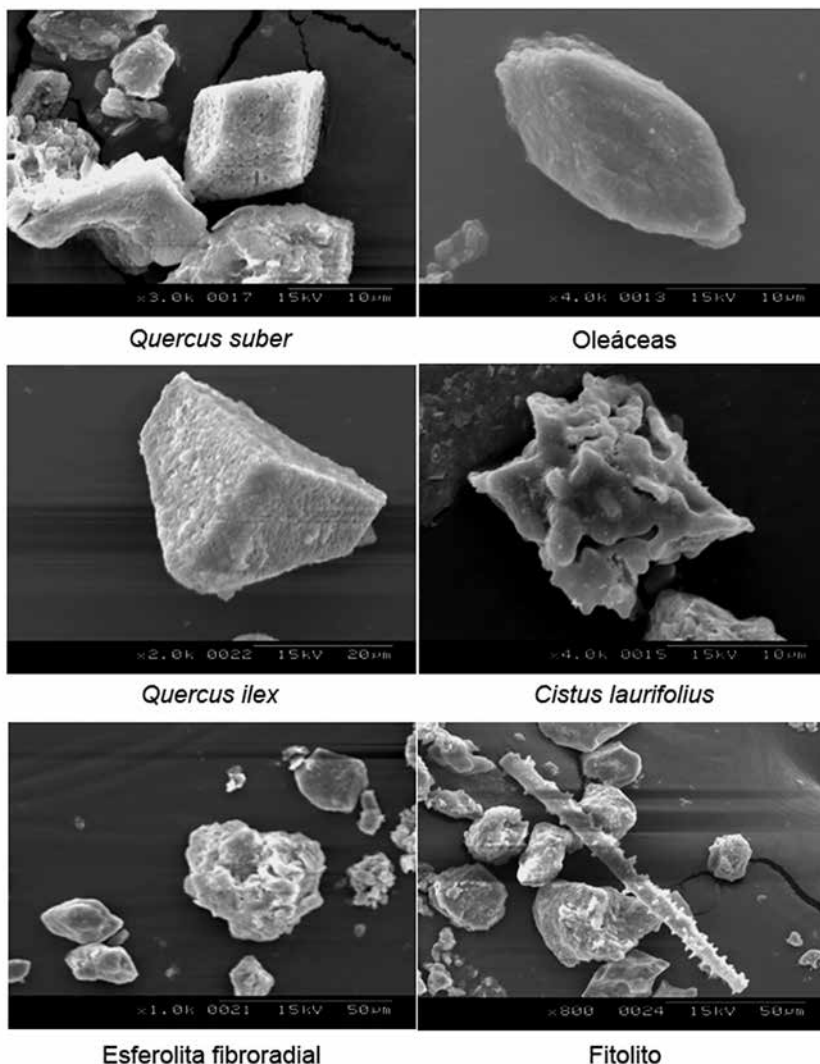
Cuando los humanos hemos ido avanzando con nuevas técnicas de observación de la naturaleza han ido surgiendo otras líneas de investigación histórica y paleobiológica, sobre todo las que nos descubre el mundo “ínfimo”, el que nuestros ojos no llegan a ver. La Microbiología y la Biología Molecular (Genética, Metabolómica y Proteómica) son dos de esos medios que tratan el mundo orgánico no visible, entre otras especialidades. Nos servimos de la Genética antigua para determinar especies, su origen geográfico, la evolución experimentada, las patologías y los cambios producidos por la domesticación de las especies elegidas por los humanos y por las mutaciones naturales. Perros, ga-

tos, caballos, cerdos, vacas, cabras y hasta más de catorce especies animales han sido domesticadas para nuestra supervivencia; además del arroz, el trigo, el mijo y el maíz, que son los pilares básicos de la alimentación animal y humana desde

**LOS PALEOBIÓLOGOS
TENEMOS NUESTRA
PROPIA META:
RECONSTRUIR, A TRAVÉS
DE LOS ANIMALES Y
VEGETALES, OTROS
MUNDOS DE OTROS
TIEMPOS QUE VAN A
AYUDAR A ENTENDER
EL TIEMPO QUE
AHORA VIVIMOS**

hace miles de años. Para el caso de que no se conserve suficiente material genético — algo usual en Andalucía —, la Proteómica y la Metabolómica localizan proteínas y metabolitos (microresiduos de la degradación de los alimentos y las sustancias químicas) propios de cada especie, sobre todo para aquéllas que nos confunden por ser anatómicamente muy similares, como el caso de las cabras y las ovejas, o el de los caballos, las mulas y los grandes burros medievales. Cada uno de estos animales implica una historia distinta desde su origen hasta llegar al sur de la Península Ibérica, pues ninguna de ellas fue domesticada en nuestro territorio y llegar aquí costó unos dos mil años y varias culturas de enlace.

La Microbiología, cuyo papel más importante hasta ahora estaba en la detección de patologías humanas en los residuos fecales de antiguas letrinas romanas y modernas, ha aportado otra función más que es la de localizar microorganismos de la fermentación del aliño de aceitunas conservadas en unas botijas de un pecio del siglo XVI, hallado en la Bahía de Cádiz. Entre las especies identificadas se ha detectado la presencia de una bacteria de la fermentación de los aliños de aceituna. Las otras especies mejor no mencionarlas. Esto es un ejemplo que nos enseña a no abrir las vasijas de pecios antiguos antes



Quercus suber

Oleáceas

Quercus ilex

Cistus laurifolius

Esferolita fibroradial

Fitolito

Fitolitos conservados en las tierras del interior del altar fenicio de Caura (Coria del Río, Sevilla). Son réplicas de células vegetales cristalizadas microscópicas producidas por las plantas, la naturaleza cristalina permite la conservación de estas formas durante miles de años. Estas formas corresponden a alcornoque, encina, olivo o acebuche junto a una esferolita de cabra (piedra dentro del intestino).

**LAS CIENCIAS
EXPERIMENTALES HAN
CONTRIBUIDO A QUE
LA PALEOBIOLOGÍA
ESTÉ POR DERECHO
PROPIO INTEGRADA EN
EL CONOCIMIENTO DEL
PASADO DE LOS HUMANOS
Y DEL MEDIO FÍSICO**

de extraer muestras del interior porque perdemos información para siempre de ese pasado ínfimo, pero tan extraordinario. Y no sólo por conocer el aliño de aceitunas, sino porque nos permite reconocer cómo aguantan las señales de vida del pasado.

Huesos, conchas o semillas conservados en los yacimientos pueden darnos más información que la determinación de especies y las características biológicas (sexo, edad, tamaño y patologías), y es que toda materia orgánica está compuesta de elementos químicos detectables a través de técnicas fisicoquímicas, éste es el objetivo de la Arqueometría. Algunos de esos elementos están en muy baja proporción respecto a otros, y a esos les llamamos elementos traza, detectarlos y medir las proporciones de los isótopos (formas de un mismo elemento químico) nos proporcionan una valiosa información sobre el origen geográfico de un individuo, el grupo de alimento que ingirió (carnivoría, herbivoría u omnivoría) y hasta si se practicó

la trashumancia con algunas manadas de ungulados (animales con pezuñas como vacas, caballos, cerdos, cabras, ovejas...).

Una de las primeras Ciencias Experimentales que se apuntó para hacer historia fue la datación absoluta mediante el radiocarbono 14, más tarde surgieron otras y todas permiten ratificar o corregir el momento del pasado que estamos reconstruyendo. Dar una fecha lo más exacta posible es un certificado de acercarnos más a la historia que ocurrió. En resumen, estas ciencias mencionadas y algunas otras contribuyen a que la Paleobiología esté por derecho integrada en el conocimiento del pasado de los humanos y del medio físico.

SE HACE CAMINO... AL INNOVAR. Aún hay más, la estadística, la inteligencia artificial y otras ramas de las Matemáticas están creando nuevas visiones del pasado que se podrían utilizar para el futuro. Una de las líneas de investigación que estamos desarrollando es la aplicación de intelligen-

cia artificial (IA) para identificar miles de fragmentos de conchas en un mínimo de tiempo que nos aporte ahorro financiero y eficacia en la determinación de fragmentos indeterminables. Esto ya ha sido comprobado en uno de nuestros proyectos, Arqueomemes, en el que se hicieron más de 8.000 fotografías de conchas de cinco especies de moluscos para que la IA aprendiera a identificar y así fue. Es cierto que en este proceso se invirtió mucho tiempo para una labor que podemos hacer los taxónomos, pero el objetivo era que en los depósitos con miles de fragmentos de conchas o de huesos (como en Dubai, que determinamos más de 200.000 fragmentos para finalmente mostrar la presencia de camellos, gacelas y órices) fuesen analizadas en un mínimo de tiempo, mucho menor que el invertido por el paleobiólogo.

La otra línea es intentar conocer algo más sobre los paleobasureros a través del análisis estadístico. Si tenemos en cuenta que un basurero no parece que sea un sis-



tema aparentemente ordenado, como puede ser nuestro urbanismo, nos sorprendió reconocer que la basura no es un sistema caótico resultado de “tiro los desechos donde me viene bien o si hay un espacio determinado los arrojo en cualquier parte de ese espacio”. La composición de un basurero antiguo de huesos de ungulados con más de 18 kg de masa corporal (desde una pequeña cabra en adelante) sigue dos pautas que conforman un modelo presentado también por los depósitos de residuos de las hienas de África y los jabalíes en Doñana y en la Sierra Morena de Sevilla. Una es que la mayor cantidad de huesos corresponden a los cadáveres más pesados, porque las dimensiones de los huesos superan la apertura de las bocas de hienas y jabalíes; la otra pauta es que cuando las especies consumidas son muy abundantes en vivo, que suelen ser las menos pesadas, pueden estar mejor representadas, aunque por muy pocos huesos y nunca superando a los más pesados. Esperábamos encontrar este mismo modelo en los paleobasureros humanos. Una de esas pautas se asemeja a la de esos carroñeros y la otra nos aleja de la animalidad mostrando “nuestra humanidad”, ya que se observó que los animales menos pesados son los que están mejor representados, es decir, que encontramos más huesos de los ungulados más peque-

En la calle Dos Aceras de la ciudad de Málaga se hallaron los restos de un burro dentro de un alfar del siglo XV d.C. No suele ser frecuente este tipo de hallazgo, tanto por la especie como por el estado de conservación tan extraordinario.

ños. En los casos estudiados había más ovejas que vacas. Y esto nos permite decir que “la basura nos hizo humanos”.

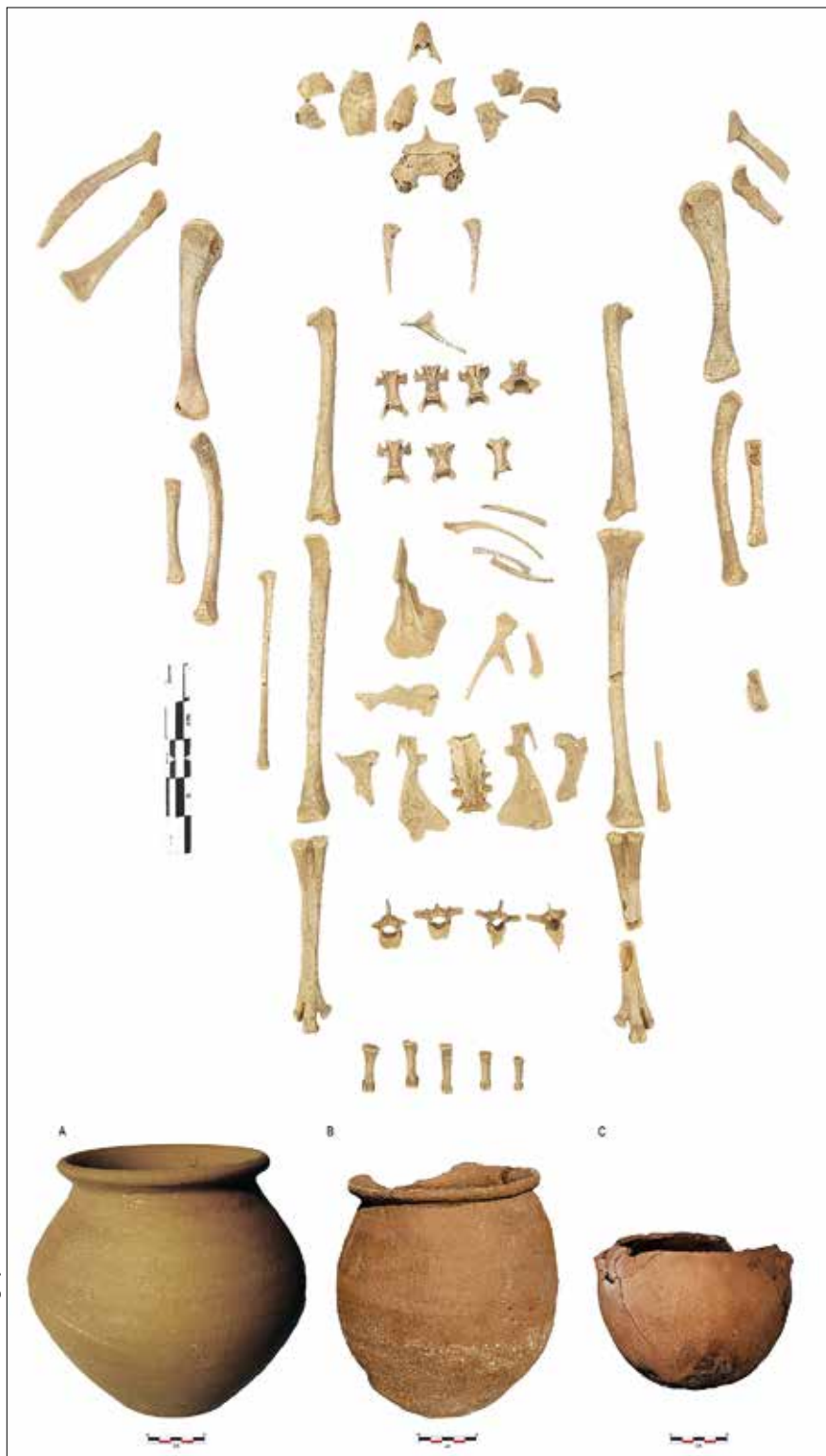
Éste es el título de uno de nuestros trabajos en el que se expuso este modelo para los paleobasureros de los últimos 8.000 años, pero ya tenemos resultados que nos permiten afirmar que este método estadístico de detección de la “humanidad” sirve para tiempos más antiguos y con otra importante especie, de la que conservamos en nuestro genoma entre un 4 y un 2%, los neandertales.

Analizamos estadísticamente los paleobasureros de yacimientos datados desde la cultura de los últimos neandertales hasta la cultura de los primeros pobladores de nuestra especie antes de la domesticación. Tanto los residuos de nuestros ancestros (*Homo sapiens sapiens*) como los de los neandertales (*H. sapiens neandertalensis*/*H. neandertalensis*) procedentes de yacimientos arqueológicos de toda Europa siguen las dos pautas anteriores, muestran la misma humanidad que

los pobladores domesticadores, si es que aceptamos esa diferencia con los jabalíes y las hienas.

Este resultado nos lleva a definirnó como carnívoros, pero lo que hacemos con los huesos nos permite decir que somos “especialmentespecialmente e carroñersCarroñeros” porque aprovechamos los huesos para hacer adornos e instrumentos y molerlos para la fabricación de cerámicas, la extracción de minerales o para blanquear el azúcar extraído de las remolachas en los tiempos más modernos, como concluye un equipo de arqueólogos sobre la escasez de cadáveres del ejército (de humanos y caballos) en el campo de la batalla de Waterloo, librada el 18 de junio de 1815. A fin de cuentas, los modelos de paleobasureros producidos por nuestra especie y los producidos por neandertales nos unen en esa humanidad expresada en términos matemáticos, por lo que de esta manera hemos dejado de ser los únicos humanos.

En poco menos de 5.000 años pasamos de depósitos con huesos de mamuts, uros, rinocerontes, hipopótamos, tigres diente de sable o hienas, entre otras especies ya extinguidas; a otros con restos de vacas, caballos, cerdos, cabras y ovejas domesticados, un punto de inflexión en nuestro progreso denominado “domesticación”



Entre los estratos excavados en el anfiteatro de Itálica (Sevilla), en varias campañas se hallaron tres pequeñas ollas con restos de gallinas en dos de ellas y de un huevo en otra. Acompañando a una de estas gallinas había además un trozo de azabache y tres clavos, ambos objetos están relacionados con la práctica de la magia para alejar las malas influencias.

de domesticación que el practicado en los ungulados, ya que se apunta a que fue una relación de mutuo beneficio surgida del aprovechamiento de los restos de caza de los humanos por parte de las manadas de lobos. En la actualidad parece que en esta relación el humano es el más domesticado, sobre todo cuando ves por la calle a sus dueños recogiendo los excrementos.

Si bien el perro es la primera especie domesticada, el caballo ha sido la última entre las grandes especies (dejamos fuera a las gallinas, los loros y los conejos). Siendo más eficaz que otras especies para las batallas, el transporte y la agricultura parece extraño que el caballo no haya formado antes parte de los domesticados. En nuestro laboratorio comenzamos a estudiar las mulas en las distintas culturas cuando el Dr. Smil, un físico interesado en el progreso de la agricultura, midió la eficacia de vacas, caballos, burros y mulas, comprobando que estas últimas son las más productivas. Reconocer los huesos de las mulas no es una tarea fácil, para ello se ha utilizado la Proteómica y el resultado es que tenemos una mula en un yacimiento de Lebrija datado en un amplio rango de tiempo, entre 2400 y 2100 años, un periodo que abarca dos culturas, la indígena (turdetanos) y la romana. Sabemos por los textos de los historiadores romanos que las mulas formaban parte de la vida cotidiana, el caso es que hemos encontrado alguna en los niveles de hace 2000 años en Itálica (Sevilla), pero el dilema es por qué no la encontramos antes cuando los fenicios hace 2700 años introdujeron los burros. La mula es un híbrido estéril (no estrictamente, se conoce algún caso de fertilidad) nacida de una yegua apareada con un burro (en el caso contrario se denominan burdéganos) que ha sido y es muy apreciada en ciertos países y en distintos momentos de la historia. Desde los tiempos romanos nos queda clara la existencia de mulas en el sur de la Península Ibérica, pero este hallazgo de Lebrija nos proporciona un nuevo objetivo: averiguar si los pueblos prerromanos fueron los primeros en aparear estos dos équidos y, en consecuencia, las mulas

que nos lleva no sabemos adónde.

La domesticación es el invento o el descubrimiento humano, posiblemente, más revolucionario de todos los practicados, pues ninguno ha intervenido tan drásticamente en la naturaleza. Esta innovación parece que ocurrió en Oriente Medio hace unos 10.000 años, cuando el clima se estabilizó, y es que nuestro progreso y supervivencia han dependido de la adaptación a los cambios climáticos y de las especies

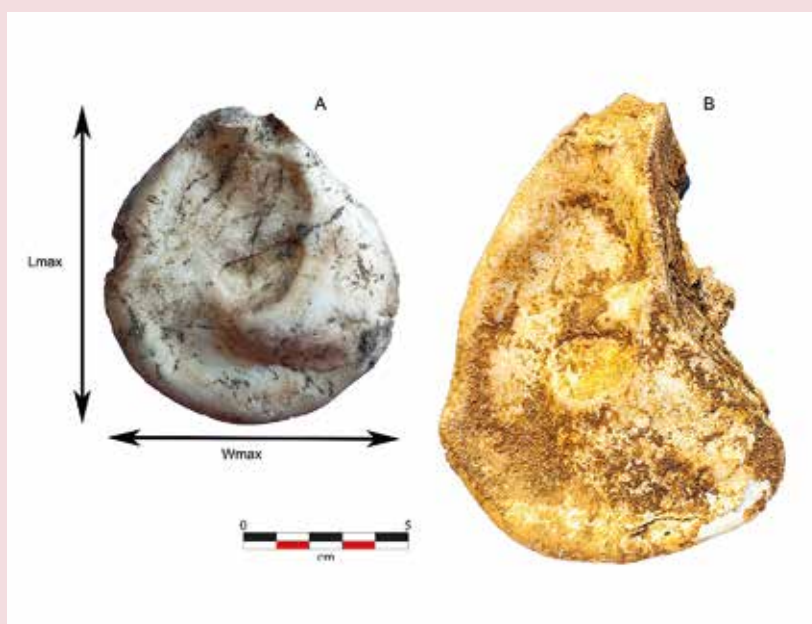
elegidas para utilizarlas en la alimentación, ya sea como carne o como animal de tiro. La mayor parte de las especies domesticadas son animales con pezuñas (ungulados), la vaca, el cerdo, el caballo, la oveja y la cabra; sin embargo, la primera especie domesticada fue un carnívoro, un grupo de nuestros competidores por la carne. Según los resultados genéticos, el perro es un lobo domesticado desde hace más de 30.000 años. No es el mismo tipo

La ostra autóctona de nuestro litoral es la ostra plana y presenta estas dos formas, una ovalada y otra más alargada. En el litoral atlántico son más frecuentes las primeras y las segundas en el Mediterráneo. Es posible que esta diferencia esté marcando las condiciones de cada ecosistema y se pueda aplicar como criterio a la hora de reconocer las vías de comercialización de la ostra plana por la península ibérica.

formaron parte de la vida cotidiana o si la mula fue un regalo más de los romanos. Teniendo en cuenta que es el animal de tiro más eficaz en el desarrollo de la agricultura, deberíamos encontrar huesos en la época prerromana, ya que la agricultura era la base de la alimentación en un período húmedo no muy favorable. Pero no es así, por el momento.

A todas estas realidades de restos animales y vegetales se unen los restos 'fantasmas', y los denomino así porque no hay nada tangible en unas mordeduras en un hueso o unas impresiones en el barro, aunque desde la forma de estas mordeduras podemos identificar la especie y desde esas huellas al grupo zoológico. Vestigium es uno de los proyectos competitivos en el que participamos con el objetivo de llevar al ciudadano el valor del patrimonio cultural-natural de la costa de Cádiz desde diversos puntos de vista de cada disciplina. Uno de los resultados obtenidos es el hallazgo de restos 'fantasmas', concretamente son huellas de animales que estamos encontrando en varias localidades del litoral andaluz y que aún están en estudio. Esperamos encontrar algo similar a las espectaculares huellas de jabalíes gigantes, uros, elefantes y humanos (diferente a nuestra especie) alrededor de una antigua laguna de la costa onubense, lo espectacular es que esas huellas de humanos y animales de un mundo ya extinguido hace 290.000 años perduren si tenemos en cuenta en el escaso tiempo en el que una ola borra nuestra pisada en la playa. Cada paso de esta investigación y otras estarán en un dossier que preparamos para la revista AH.

En la Guía de las Ciencias Experimentales aplicadas a la Arqueología, publicada por el IAPH en 2023, se explica en diecinueve artículos, escritos por especialistas en estas ciencias mencionadas y otras, cómo hacer de la historia una fuente muy valiosa de información sobre nuestra especie y los ecosistemas habitados, tanto de los que nos han precedido como de los actuales, utilizando métodos y técnicas experi-



Laboratorio de Paleobiología del IAPH

Ostras: se extinguieron o las extinguimos

■ Durante más de 40 años he estudiado la fauna de más de ochenta yacimientos arqueológicos andaluces. En este tiempo he comprobado cómo se han conservado un buen número de valvas de ostras planas (foto), primero fue en yacimientos modernos desde los siglos XV al XVIII y luego en emplazamientos romanos. A partir de estos hallazgos y de preguntarnos la causa de esta preferencia, investigamos la historia de este recurso natural y la evolución que ha experimentado esta especie de consumo a lo largo del tiempo y de las culturas que han pasado por Andalucía. Más de 121 puntos del litoral andaluz muestreados, decenas de yacimientos arqueológicos romanos y modernos andaluces analizados y varias consultas a submarinistas nos han dado como respuesta que la ostra plana (*Ostrea edulis*), una especie comercializada, protegida e importante ecológicamente, no está actualmente en la comunidad marina, a pesar de los incentivos europeos para mantener la población en Galicia y en el Golfo de Cádiz. Y aún nos alarmó más constatar que esta especie de nuestro actual litoral ha desaparecido siendo sustituida por dos especies de ostiones (*Crassostrea angulata* y *Crassostrea gigas*) de origen indonesio. Estos ostiones llegaron a Portugal adheridos a los barcos portugueses del siglo XVI, fueron comercializados y cuando casi se extinguieron en el siglo XX, debido al exce-

sivo consumo, al cambio de clima o por infecciones, se volvieron a introducir. Lo interesante es que siendo la misma especie introducida (*Crassostrea gigas*) en ambas ocasiones, la del siglo XVI se ha convertido en una nueva especie, la ostra portuguesa (*Crassostrea angulata*), quedando en el olvido el origen indonesio. La ostra es una especie animal básica en el mantenimiento del equilibrio ecológico de nuestras costas. A partir de aquí observamos, por una parte, que los registros romanos eran los más abundantes en ostras (Nerón tenía predilección por las ostras gallegas), y sabemos que hubo ostricultura en Tarraco (actual Tarragona). A pesar de que aún no hemos encontrado referencias de esta actividad en Andalucía, la cantidad de ostras y de piletas en los yacimientos certifica, al menos, el consumo y el aprovechamiento de las valvas en la construcción. Entre los sillares de la catedral y de algunos edificios de Sevilla se pueden ver muchas de esas valvas de ostras. Nos queda por encontrar información sobre el cultivo en nuestra región. En la actualidad, según el estudio genético que hemos realizado en la Estación Biológica de Doñana, todos los ostreidos vivos recogidos en la costa andaluza eran ostiones: RIP a la ostra autóctona. Esta vez también el patrimonio arqueológico orgánico nos da referencia de un desastre ecológico y de las posibles causas que cambiaron la vida en el pasado.



La mayoría de los paleobasureros contienen huesos muy fragmentados, bien por los cortes de carnicería o bien por las condiciones de conservación del suelo (humedad, acidez, raíces). Estos huesos, procedentes del nivel neolítico (6300 años) de la Cueva Chica de Cazalla de la Sierra (Sevilla), están en un estado de conservación óptimo para determinar la parte anatómica, hacer algunas medidas desde la que reconstruir el tamaño, el sexo y la edad del individuo. Algunos (los quemados) son casi irreconocibles no sólo para el paleobiólogo sino para las técnicas de Biología molecular (genética y proteómica).

mentales. Esto es básico para entender por qué hubo guerras; por qué se perdieron o ganaron (que no siempre fue la causa tan dependiente de los estrategas), por qué surge o cae un imperio o por qué somos lo que somos. Pues una de esas ciencias que no deberíamos obviar es la Paleoclimatología, la que más pistas nos da sobre los movimientos migratorios de las culturas a lo largo de nuestro planeta. En nuestros últimos trabajos hemos observado que los cambios culturales coinciden con cambios significativos del clima, a cada mala o buena temporada le corresponde la llegada de un pueblo invasor o exótico, una denominación que los ecólogos usamos para determinar el desastre o la adaptación al medio de una nueva especie.

Como ejemplo valga la coincidencia del auge del imperio romano entre los siglos I a.C. y I d. C. con un aumento de temperatura hasta el punto de denominarse a este período el 'Óptimo Romano'. Por el contrario, la llegada de los pueblos centroeuropeos o bárbaros coincide con un período más frío e incompatible con los cultivos y la supervivencia del ganado, hacia el siglo V d.C., fecha en la que cae el imperio romano. Es obvio que la Paleoclimatología es toda una línea de investigación a añadir a la lista de las Ciencias Experimentales aplicadas a la Arqueología, imprescindible para entender nuestro progreso.

ALTAR DE CAURA, GALLINAS DE ITÁLICA Y UNA CABEZA DE CARNERO. En los años 90 el equipo de arqueólogos del Dr. José Luis Escacena extrajo un pequeño altar de tierra de un templo fenicio en Coria del Río (Sevilla), que fue depositado en el Museo Arqueológico de Sevilla para años más tarde ser restaurado en el IAPH. Al

estar resquebrajado por la mitad se pudo excavar el interior, pero antes de hacer la microexcavación se coordinó un equipo de paleobiólogos para determinar los posibles hallazgos de restos animales y vegetales (mediante la Paleopalinología en cuanto al polen, la Antracología para el carbón, la Carpología para semillas y la Fitolitoología para fitolitos) y de edafólogos que analizaron la composición de las tierras del interior y exterior del altar. La cuestión arqueológica era si la construcción de este altar seguía una de las reglas de la religión fenicia: hacerlo con tierras limpias, o lo que es igual sin materia orgánica. A esta cuestión estrictamente arqueológica añadimos la paleobiológica: si este altar podría ser "una caja negra" del ecosistema vivido por la población de Coria del Río de hace unos 2700 años.

El resultado, y lo digo en singular porque trabajamos doce investigadores para dar una única visión de este estudio, fue extraordinario al confirmar que las tierras no contenían tanta materia orgánica como los suelos, sino que eran "tierras limpias" procedentes de los sedimentos marinos posiblemente de El Aljarafe (comarca de Sevilla), y que el altar era una caja negra que contenía restos de polen y fitolitos de varias especies mediterráneas de esos tiempos (encinas, pinos, jaras, acebuches/olivos y plantas de muros) y pequeños caracoles, además de un fragmento de pez (escasa materia orgánica). El estudio fue publicado con el título de 'Tanta historia en tan poco espacio' en la revista Spal, y es quizás uno de esos trabajos de los que podríamos decir lo de "tanto trabajo para tan escasa e importante información".

Siguiendo con las microexcavaciones, hay una muy interesante realizada por el

Dr. Álvaro Jiménez en una pequeña olla enterrada, y colmatada de tierra, en el anfiteatro de Itálica (Sevilla) datada por radiocarbono 14 en la segunda mitad del siglo IV a.C. Una vez extraída la tierra, en el interior se hallaron huesos de una gallina de unas 7 a 15 semanas con inflorescencias de trigo como ofrendas, según el estudio morfológico y el análisis de los fitolitos que se conservaban en la tierra. La inflorescencia de ese cereal suele darse desde finales de mayo a principios de junio (la floración suele durar entre 7 y 10 días). Éste no fue el único hallazgo, en otras intervenciones se encontraron dos ollas más, de una de ellas solo sabemos que contenía cáscara de un huevo y de la otra que contenía los huesos de una gallina, pero no se conservó la tierra cuyo estudio podría añadir información sobre las ofrendas vegetales. Aunque no llame nuestra atención lo de encontrar huesos de una gallina, más que por confirmar que los humanos siempre hemos temido al futuro intentando apaciguar a los dioses con ofrendas, lo de la gallina trae historia. A esta especie no la vimos por Europa hasta que los fenicios, en el I milenio a.C., la exportaron a la península y por los resultados obtenidos no es muy usual encontrar restos, bien porque lo pequeño suele ser 'carroñado' por los perros, los cerdos y hasta por los propios humanos o posiblemente porque era un lujo. Con origen en la India, esta especie recorrió en menos de un milenio miles de kilómetros y culturas hasta llegar a ser la carne que más se consume en el mundo. Un ejemplo más de que la fauna del Holoceno, tan cercana a nosotros, tiene una extraordinaria historia.

Por lo que veremos publicado dentro de pocos meses, las gallinas de esas ollas

Caballos de ir y venir. De América a Europa y de Europa de nuevo a América

■ La Estación Biológica de Doñana participa en algunos de los proyectos arqueológicos del IAPH con las técnicas paleogenéticas desarrolladas por la Dra. Jennifer Leonard, especialmente en el estudio del origen de los caballos y de los perros, además de la ostra plana. Una de esas colaboraciones es la de reconstruir la evolución de los caballos silvestres hasta la domesticación. Se han analizado cientos de muestras de huesos de équidos para localizar el origen geográfico y temporal de los caballos en Andalucía. Han sido doce años de trabajo en la que sólo hemos obtenido escasos resultados debido a la mala conservación de los huesos en el sur peninsular. Hemos colaborado con dos laboratorios más, el Centro Jacques Monod de París y la Universidad de Toulouse (Francia). En un primer momento se analizaron muestras de huesos de équidos de todo el hemisferio norte; participando más de un

centenar de investigadores, los resultados de más de 70 muestras enviadas fueron prácticamente nulos.

Hace cuatro décadas, las dragas de la Corta del Guadalquivir sacaron del fondo del río huesos de caballos, entre otros, que muchos años después un análisis genético y una datación por radiocarbono 14 certificaron la fecha de muerte y la raza del animal. Esto no tendría más transcendencia si no fuese porque un proyecto del gobierno estadounidense encargó al grupo de investigadores de genética antigua de la Universidad de Toulouse que investigase el origen genético de los caballos americanos cimarrones, en entredicho por los ingleses al asegurar que, aun cuando los españoles llevaron el caballo de vuelta a América en los siglos XV y XVI, fueron los caballos ingleses el ancestro final de los actuales. El resultado obtenido por los genéticos y físicos lo publicamos en un artículo

de la revista Science, premiado como mejor artículo de 2023. El hallazgo ha sido contundente: los caballos actuales cimarrones americanos tienen un genoma compatible con el genoma extraído de ese hueso de La Corta, un caballo de la raza cartujana de Sevilla, fechado en 1703.

El ir y venir de estos animales se explica porque el origen de los équidos está en América y hace dos millones de años migraron a través del Estrecho de Bering hacia Asia, Europa y África, con la particularidad de que hace unos 10.000 años desaparecieron de las tierras americanas como tantas otras grandes especies, posiblemente causado por la caza que remató una situación al límite debido a los cambios climáticos. Miles de años después, unos españoles lo devolvieron, aunque domesticado por los pobladores de algún punto de Asia Central hace unos 7.000 años.

depositadas en las ruinas del anfiteatro de Itálica fueron una extraordinaria ofrenda junto con otros exvotos, un trozo de azabache y tres clavos en una época, el siglo IV d.C., en el que estaban prohibidas las manifestaciones mágicas religiosas que no fuesen cristianas. En fin, estas ollas han demostrado que la magia seguía formando parte de la vida cotidiana esquivando las prohibiciones, unas ollas que también son un ejemplo más de “caja negra” que mantiene la información de una antigua cultura desde hace más de 1600 años.

Aquí no acaba el mundo de las microexcavaciones y las “cajas negras”, los habitantes de los primeros siglos de era cristiana, los visigodos de los siglos V al VII d.C., los islámicos y los judíos de los siglos XIV-XV d.C. bendecían las tierras que iban a labrar o a habitar para limpiarlas de malos influjos; en estos días nos llega la noticia del hallazgo de varias vasijas con restos animales en dos excavaciones arqueológicas de la ciudad de Sevilla, cuyo contenido se asemeja al hallado por el equipo del Dr. Mark Hunt en el solar La María de la Ronda de Capuchinos de Sevilla, una zona de cultivos a extramuros de la ciudad en los siglos XIV-XV. En este yacimiento los arqueólogos hallaron una bacina que contenía la cabeza de una oveja con una moneda o medalla en la boca y un forro de plomo que cubría el cráneo, en el que estaban grabadas unas posibles suras (versículos

del Corán, aunque los expertos no pudieron traducir). Para entender este tipo de ofrendas siempre intentamos investigar si la costumbre aún perdura. Según comunicación oral, en la actualidad algunos marroquíes bendicen las tierras y ofrendan a su dios enterrando una cabeza de un carnero en cuya boca depositan harina. En los yacimientos mencionados, fechados en los siglos XI-XII, anteriores a La María, también los arqueólogos han descubierto la cabeza de una oveja dentro de un recipiente, no invertido como en La María, y sin más objetos aparentemente, una diferencia que puede responder bien a diferencias culturales dentro del período islámico o al status de los propietarios del terreno.

En todos estos casos encontramos que, aunque la magia no sea ciencia, a la ciencia le interesa cada día más este tipo de hallazgos desde los que investigar las preferencias de unas especies sobre otras en la ofrenda. De esta manera conocemos el valor de cada animal y vegetal en cada cultura en relación con las costumbres y/o con cada episodio climático, además de reconocer lo ancestral de algunas de nuestras costumbres.

Estas y muchas más historias salen de la colaboración de las Ciencias Experimentales con la Historia y la Arqueología. Todos estos ejemplos son una pequeña muestra de la actividad investigadora que venimos desarrollando en el Laboratorio de Paleobiología. Cada yacimiento es una

f fuente de conocimiento extraordinario que debemos presentar tanto a los investigadores como al resto de la sociedad. Según una encuesta que hicimos desde el proyecto Arqueomemes, hasta los propios arqueólogos desconocen las posibilidades de las Ciencias Experimentales por más que llevemos sesenta años en esto. Parece que aún falta mucho para que la Arqueología entienda la necesidad de aliarse con las Ciencias Experimentales y no las obvien. No olvidemos que estamos trabajando con el patrimonio de todos los andaluces y de quienes saben apreciarlo. ■

Más información:

■ **Bernaldez-Sánchez, E y García-Viñas, E. (Coord.)**

Guía de las ciencias experimentales aplicadas a la arqueología. Sevilla
Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía. 2023

■ **Estrada, Carmen**

La Herencia de Eva. Del instinto de curiosidad a la ciencia moderna. Editorial
Francis, Richard C.
En manos humanas
Editorial RBA Libros, Barcelona. 2019

La mujer como objeto de disciplinamiento social

El Patronato de Protección a la Mujer en Sevilla

Tras la Guerra Civil, el Estado franquista se impuso el deber de disciplinar a la mujer española en los nuevos valores del régimen. Como salvaguarda de la moral y de las buenas costumbres, la mujer fue sometida a una intensa labor de vigilancia que, en último término, llevó a la creación de instituciones que, como el Patronato de Protección a la Mujer, actuaron como agentes correctores de cualquier desvío. En este artículo nos proponemos dar cuenta de la actividad de esta institución en Sevilla, y recuperar las vivencias de varias internas gracias a la documentación existente en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla.

SARA MADRIGAL CASTRO

IES DIAMANTINO GARCÍA ACOSTA, SEVILLA

“La finalidad del Patronato será la dignificación moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio y educarlas con arreglo a las enseñanzas de la Religión Católica”. Así define el artículo cuarto del Decreto de 6 de noviembre de 1941 el objetivo fundacional del Patronato de Protección a la Mujer, una institución ligada originalmente al tráfico ilegal de mujeres entre España y el continente americano creada en 1902 con la denominación de Real Patronato para la Trata de Blanca, suprimida con el advenimiento de la II República, y recuperada por el régimen franquista después de la Guerra Civil española.

Dirigido al disciplinamiento social de las jóvenes españolas en los valores del nacional-catolicismo triunfante en la contienda civil más sangrienta de la historia de España, el Patronato resucita gracias a la unión de los poderes del Ministerio de Justicia, entonces bajo el mando del carlista Esteban Bilbao, y de la Iglesia Católica, dirigida en España por el entonces arzobispo de Toledo Enrique Pla y Deniel, conocido por su carta pastoral *Las Dos Ciudades*, en la que parte de la tradicional dicotomía agustiniana para justificar

teológicamente la sublevación de julio de 1936.

Con Carmen Polo, esposa del general Franco, como presidenta honorífica el Patronato contó con la colaboración de autoridades civiles, cuerpos de seguridad del Estado y especialmente de órdenes religiosas femeninas (Adoratrices, Oblatas, Cruzadas Evangélicas...), en cuyas instalaciones eran confinadas las internas en un clima opresivo y correccional no exento de conflictos internos e intentos de fuga. El ingreso en los centros dependientes del Patronato podía articularse a través de varias vías: denuncias, no necesariamente demostradas, de particulares o familiares; redadas policiales en lugares considerados sospechosos o en plena calle por conductas tipificadas como *inmorales*; a petición de autoridades civiles o religiosas, y por solicitud propia.

Oficialmente, el Patronato atendía a mujeres entre los 16 y los 21 años, aunque no era infrecuente la presencia de chicas de 12 hasta 25 años. La variedad de perfiles de las internas hace que podamos encontrar datos de prostitutas; madres solteras; víctimas de abusos sexuales, habitualmente en el seno familiar, o mujeres consideradas *rebel-des* por la autoridad paterna.

Pero ¿cuáles fueron con exactitud los objetivos del Patronato? El ideal femenino del Franquismo, la mujer española, católica y, sobre todo, madre amantísima, convirtió a la mujer en salvaguarda de la moral y de las buenas costumbres del hogar, de ahí su vigilancia constante por parte de las autoridades. Cualquier atisbo de desviación de este propósito primordial para la correcta edificación del régimen debía ser inmediatamente corregido por institu-

ciones como la que nos ocupa, donde esas ramas torcidas serían enderezadas a través de la reeducación en los valores hegemónicos y de una formación laboral básica para su posterior reinserción productiva en la sociedad.

A medida que avanza la posguerra surgieron a lo largo y ancho de la geografía española Juntas Provinciales del Patronato. En 1944 se crea la de Se-



Talleres de corte y confección dependientes del Patronato.

Archivo Histórico Provincial de Sevilla



Archivo Histórico Provincial de Sevilla

Junta Provincial del Patronato de Protección a la Mujer, C/ Alberto Lista, nº 12

villa, que tuvo como primer emplazamiento una casona en la calle Alberto Lista nº 12, con suficiente capacidad para instalar en ella el llamado Centro de Observación y Clasificación (COC). En este lugar las jóvenes eran sometidas a reconocimiento médico (virginidad, enfermedades venéreas...), y se analizaba su situación personal y familiar. Este inmueble, sometido a varias remodelaciones tras las inundaciones provocadas por el desbordamiento del arroyo Tamarguillo que afectaron dramáticamente a la zona a principios de los sesenta, asumió además funciones de taller, en el que las internas realizaban sin percibir remuneración alguna labores de corte y confección así como otras actividades de tipo manual para privados e incluso, con el tiempo, grandes almacenes; casa refugio, con dependencias habitacionales y de aseo; aula de instrucción...

La proximidad de la calle Alberto Lista a la plaza de la Alameda de Hércules, centro neurálgico de la prostitución sevillana durante buena parte del siglo XX, y al dispensario antivenéreo, creado en 1923 en la calle Juan Rabadán en el próximo barrio de San Lorenzo, no es casual. A tenor de las memorias realizadas por el Patronato desde 1942, de todos los elementos femeninos considerados *descarriados* la prostituta fue con diferencia el principal enemigo a combatir. Para grandes gurús de la psiquia-

tría franquista, como los doctores Antonio Vallejo Nágera o Eduardo Martínez, no era la prostitución sino la prostituta, figura que alojaba una inclinación endógena hacia esta actividad, el auténtico *peligro social* necesitado de una *redención moral* en forma de reclusión en reformatorios y la prohibición de contraer matrimonio o tener descendencia.

Según la documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla, resultado de una ingente burocracia que ha legado un destacado archivo documental compuesto por casi ocho decenas de cajas, desde finales de los años cuarenta la gestión del edificio de la calle Alberto Lista corrió de parte de una comunidad

EL PATRONATO ESTUVO DIRIGIDO AL DISCIPLINAMIENTO SOCIAL DE LAS JÓVENES ESPAÑOLAS EN LOS VALORES DEL NACIONAL-CATOLICISMO TRIUNFANTE EN LA CONTIENDA CIVIL MÁS SANGRIENTA DE LA HISTORIA DE ESPAÑA

de Terciarias Capuchinas, primero con el nombre de Casa del Buen Pastor y a partir de mediados de los sesenta con el de Hogar Sagrada Familia. Además, como consecuencia de la falta de financiación, un problema al parecer recurrente, y de instalaciones, centros dependientes de órdenes religiosas femeninas como el Colegio de las R.R. Adoratrices, en la Avenida de la Palmera, o el Colegio de las Hermanas Trinitarias, en la calle Padre Méndez Cansario, actuaron como reformatorios.

En ese cúmulo documental también se encuentran numerosos expedientes de internas que nos acercan de un modo lamentablemente gráfico a penosas realidades de marginación, incomprensión y desamparo que dejan un poso de desasosiego en el lector. Chicas huérfanas o procedentes de familias especialmente humildes, con escasa o nula instrucción, a veces abocadas al ejercicio de la prostitución, residentes unas en los barrios citados más arriba u otras directamente emigradas de otras provincias, por circunstancias incluso anecdóticas, fueron destinadas a esta institución hasta la edad adulta. Tal es el caso de María Luisa, nacida en 1947, que cuenta con 21 años en el momento de su ingreso en un centro sevillano del Patronato. El informe asegura que su ambiente familiar es "malo", que ejerce la prostitución y que presenta "una deficiencia ligera" así como



Junta Provincial del Patronato de Protección a la Mujer, C/ Alberto Lista, nº 12

EL IDEAL FEMENINO DEL FRANQUISMO —BASADO EN LA MUJER ESPAÑOLA, CATÓLICA Y, SOBRE TODO, MADRE AMANTÍSIMA— CONVIRTIÓ A LA MUJER EN SALVAGUARDA DE LA MORAL Y DE LAS BUENAS COSTUMBRES

“síntomas de embarazo”. También apunta que su madre, una “mujer de ignorancia supina”, la visita con asiduidad aunque su influencia se tilda de “peligrosa”. Merce-

des, nacida en 1952, tiene apenas 16 años cuando es internada por “no obedecer a su madre, gustarle mucho la calle y no querer trabajar”. El informe recoge su “enorme retraso pedagógico” y su tendencia a “orinarse en la cama”. El delito de Aurelia, una onubense nacida en 1949 y con 17 años en el momento del ingreso, es ser un “peligro moral”. De esta huérfana de padre y de madre asistente de hogar se cuenta que iba “en compañía de unos chicos [...] Unos días unos y otros días, otros”. De Ana María, una doncella de 19 años nacida en 1949 en un barrio próximo a la Alameda, se especifica, no sin cierta ironía, que posee “aspiraciones grandes pero realizaciones nulas”. Se halla sola pues su padre, inválido,

ANTECEDENTES SOBRE LA JOVEN A LA QUE SE HACE REFERENCIA EN EL ANTERIOR CRONO

Apellidos: **AURELIA**
 Nombre: **AURELIA**
 Edad: **17** años, habiendo nacido el día **10** de **Mayo**
 de **1949**, en **Huelva**, Provincia de **Huelva**
 siendo bautizada en la parroquia **[...]**
 ¿Sabe leer y escribir? **No**
 Trabajos a los que se ha dedicado: **servicios domésticos y costura**
 Motivos por los que se la solicita para ingreso: **peligro moral**

CIRCUNSTANCIAS FAMILIARES

Nombre de los padres: **Manuel (d) y Carmen**
 Su residencia actual: **Huelva**
 Situación familiar: **Se desamó**

PREVENCIÓNES ESPECIALES

Informe de antecedentes de interna

se encuentra recogido por las Hermanas de los Pobres y su madre está internada en el sanatorio de Miraflores. “Desviada”, “terca”, “caprichosa”, “irresponsable” o “vengativa” son adjetivos que el informe emplea para describir a esta rebelde con causa que “carece de hogar, aunque la familia parece buena”. No obstante, el motivo específico de su reclusión es literalmente “haberse ido con la comparsa de la artista de cine Marisol”. Un pecado inasumible. En la primavera de 1978, en medio del proceso de transición democrática, el Patronato de Protección a la Mujer dejó de existir oficialmente. En la recién estrenada Comunidad Autónoma de Andalucía habremos de esperar hasta 1983 para que los servicios, bienes y derechos de esta institución pasaran a la administración autonómica, pero no fue hasta 1985 cuando se suprimió definitivamente como órgano autónomo de triste recuerdo. ■

Prostitución y posguerra en Andalucía

■ Tras ser abolida en 1935, la prostitución fue nuevamente reglamentada en España tras la Guerra Civil. La penuria económica que caracterizó la posguerra llevó a un aumento de esta actividad que, en el caso de grandes ciudades portuarias como Barcelona o Valencia, llegó a registrar más de un millar de prostitutas tanto fichadas como clandestinas. En Andalucía, a falta de los datos de Sevilla, la ciudad que concentró un mayor número de meretrices fue Málaga, con casi nueve centenares. A esta le siguen Cádiz, Granada y Jaén, nudo ferroviario entre Madrid y Andalucía que registra cifras sorprendentemente elevadas. Geográficamente hablando, Cádiz fue la provincia andaluza

con mayor actividad prostitucional, destacando en ella el campo de Gibraltar, donde el binomio prostitución y contrabando adquirió especial relevancia desde la inmediata posguerra. La extensión de la prostitución clandestina en Andalucía y, con ella, de las enfermedades venéreas entre la población masculina en edad activa explican el despliegue de medios represivos desarrollado por las autoridades en los primeros años del Franquismo. Continuas redadas consiguieron llenar calabozos, reformatorios de la Obra de Redención de Mujeres Caídas o instalaciones dependientes del Patronato donde las fugas de internas, muchas menores de edad, fueron comunes.

LOS EXPEDIENTES DE
 LAS INTERNAS NOS
 ACERCAN DE UN MODO
 LAMENTABLEMENTE
 GRÁFICO A PENOSAS
 REALIDADES DE
 MARGINACIÓN,
 INCOMPRENSIÓN Y
 DESAMPARO QUE DEJAN
 UN POSO DE DESASOSIEGO

El ideal femenino del cardenal Pla

■ La creación del Patronato de Protección a la Mujer coincide con el nombramiento por Pío XII de Enrique Pla y Deniel como arzobispo de Toledo, es decir; primado de la Iglesia española. Significado desde el inicio de la contienda civil con el bando sublevado, Pla dejó constancia ya en su famosa carta pastoral Las Dos Ciudades, donde interpreta el golpe de Estado del general Franco y la posterior guerra en términos de cruzada, que el ideal de mujer que persigue para el nuevo régimen no es precisamente el que gritaba por las calles en manifestación “¡Hijos sí, maridos no!” y que él describe como “desbocadas jovencueltas libertarias”. Posteriormente, haciéndose eco de las novedades de la época, en otra car-

ta pastoral fechada a mediados de los años cincuenta y titulada “La modestia femenina cristiana y los concursos de belleza”, Pla arremete esta vez contra “la belleza impúdica [...] corruptora y corrompida” para realizar una encendida defensa de la “custodia necesaria de la castidad” en tanto que “la belleza casta y serena infunde respeto y veneración”. La teología de la mujer de Pla puede rastrearse incluso en su testamento espiritual, escrito siete años antes de su muerte en 1968, donde reserva en lugar preeminente las siguientes palabras a la mujer cristiana como guardiana última de la moralidad social y familiar: “Mujeres: no seáis con vuestra inmodestia responsables de los pecados de los hombres”.

NO ERA LA PROSTITUCIÓN
SINO LA PROSTITUTA,
FIGURA A LA QUE
PRESUPONÍAN UNA
INCLINACIÓN ENDÓGENA
HACIA ESTA ACTIVIDAD,
LO QUE CONSIDERABAN
EL AUTÉNTICO PELIGRO
SOCIAL NECESITADO DE
UNA REDENCIÓN MORAL



Sara Madrigal

Edificio dependiente de la Consejería de Economía, Hacienda y Administración Pública en el emplazamiento del antiguo edificio de la Junta Provincial del Patronato C/Alberto Lista, nº 12-16

Esteban Bilbao, un carlista al frente del Patronato

■ Este bilbaíno nacido en el último tercio del siglo XIX estuvo ligado desde su juventud al movimiento tradicionalista. Doctorado en Derecho por la Universidad Central de Madrid, Esteban Bilbao llegó a ser hombre de confianza de algunos de los pretendientes carlistas de los que fue contemporáneo, y considerado discípulo del político y escritor Vázquez de Mella. En plena crisis de la Restauración fue elegido primero diputado y posteriormente senador aliándose con las tesis oficialistas del tradicionalismo. Presidente de la Diputación Provincial de Vizcaya durante la dictadura de Primo de Rivera, Bilbao jugó un papel determinante en la unificación de las tres ramas del tradicionalismo (mellistas, jaimistas, inte-

gristas) que dieron lugar a la creación de la Comunión Tradicionalista en 1931, organización por la que fue elegido diputado por Navarra en las elecciones de 1933. Su oposición a la república quedó patente en su implicación en el intento de golpe de Estado de Sanjurjo en 1932. Concluida la Guerra Civil, Bilbao fue elegido Ministro de Justicia, cargo que ostentó hasta 1943. Durante su mandato se creó el Patronato de Protección a la Mujer, el Registro Central de Ausentes para localizar y exhumar a las víctimas mortales del bando franquista en la Guerra Civil o se derogó la Ley de Divorcio de 1932, aspectos que resaltan el carácter represivo a la par que moralizante de su actividad ministerial.

Más información:

- **Álvarez Fernández, Carlos**
“El Patronato de Protección a la Mujer: la construcción de la moralidad pública en España”
En <<https://historiazgzz2017.files.wordpress.com/2017/05/m-4-alvarez-carlos.pdf>>
- **Nuñez, Mirta**
Mujeres caídas
Oberón, Madrid, 2003.
- **Prieto, Lucía**
“La prostitución en Andalucía en el primer franquismo”
Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia, 28 (2006), pp. 665-666.
- **Roura, Assumpta**
Mujeres para después de una guerra. Una moral hipócrita del franquismo
Flor del Viento, Barcelona, 1998.

Boinas rojas en Andalucía

Durante el tardofranquismo y la Transición

En 1968 la familia Borbón-Parma fue expulsada de España por Franco. Eran la dinastía carlista, que pese a haber participado en el bando sublevado con sus requetés, acabaron en el exilio. Una parte de la familia, comandada por el príncipe carlista don Carlos Hugo de Borbón-Parma y seguido por tres de sus hermanas, doña María Teresa, doña Cecilia y doña María de las Nieves, tenían sus pensamientos políticos sincronizados con las nuevas generaciones estudiantiles y obreras carlistas, que provocaron un cambio ideológico en su interior. Andalucía fue uno de los lugares donde desarrollaron su labor con este carlismo nuevo, progresista.

JUAN CARLOS SENENT SANSEGUNDO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA (UNED) / DOCTOR EN HISTORIA

El Partido Carlista, desde finales de los años sesenta, cambió su ideología hacia el socialismo de autogestión, el federalismo y la defensa de la ruptura democrática. Esto le hizo ser parte del antifranquismo, participar en órganos de oposición democrática y proponer alternativas, en el periodo de la transición hacia la democracia; por ejemplo, a las autonomías que se estaban concediendo a las regiones y nacionalidades, no sin sufrir la persecución y represión del franquismo y del Segundo Gobierno de la Monarquía. Uno de los territorios donde el Partido Carlista desarrolló su actividad fue, sin duda, Andalucía.

Como era costumbre, todos los años desde 1934, se celebró en 1968 el acto carlista de El Quintillo, en Sevilla. Hubo desfiles, imposición de medallas de la lealtad, cantos y comida campestre. Aquel año acudieron en representación de la familia real carlista doña Irene de Orange-Nassau y doña María Teresa de Borbón-Parma. Traían una “Carta-mensaje de S.A.R el Príncipe Don Carlos a los Carlistas Andaluces en Quintillo de 1968”, en la que el príncipe carlista diría que: “Lo sabían los que intentaron separar la dinastía y el pueblo para aniquilar al Carlismo. Pero fracasaron porque se equivocaron. No sabían que en política el amor es arma de victoria más segura que el odio. No sabían que el amor a los Reyes y de los pueblos es tan potente que no se puede separar (...) Pues que de aviso a los que quisieran intentar otra vez separar la dinastía legítima y el pueblo carlista. Porque la gran Familia Real española es el Carlismo con su Dinastía. Ha vencido las generaciones. Ha desgastado a

sus enemigos. Ahora viene su momento de aportar al mundo moderno sus soluciones: las únicas soluciones nuevas y modernas”.

Desde luego, plantearían soluciones nuevas, modernas y originales. El Partido Carlista defendería un Estado socialista con autogestión económica, donde la empresa sería propiedad de los trabajadores; en los territorios, mediante un sistema federal construido de abajo hacia arriba; y autogestión política, defendiendo la necesidad de la existencia de partidos políticos de masas. El sindicato no solo defendería los intereses de los trabajadores, sino que además sería un sindicato único y democrático con capacidad de decisión sobre la economía y con representación en la Cámara legislativa. En ella se debatiría la planificación de la economía. Esta ideología, influida por experiencias como la Yugoslavia de Tito, se asentaba sin duda en el pensamiento cristiano y en el método de análisis marxista. Defendieron una monarquía compatible con el socialismo (Foto 2).

EL PARTIDO CARLISTA, DESDE FINALES DE LOS AÑOS SESENTA, CAMBIÓ SU IDEOLOGÍA HACÍA EL SOCIALISMO DE AUTOGESTIÓN, EL FEDERALISMO Y LA DEFENSA DE LA RUPTURA DEMOCRÁTICA

Los actos de El Quintillo pronto comenzaron a suponer un problema para el régimen franquista. Por ejemplo, el acto de El Quintillo de 1973 quedó suspendido. También se suspendió un acto del Partido Carlista en Sevilla. Pero el carlismo durante la época franquista tuvo en Andalucía importantes figuras. Un carlista que estuvo de acuerdo con los nuevos aires ideológicos que soplaban fue el marqués de Marchelina, Ignacio Romero de Osborne, un excombatiente requeté que tuvo una importante participación en la conspiración contra la II República y que fue en la década de los setenta el Secretario General del Partido Carlista de Andalucía. Durante el franquismo se le retiró una condecoración militar por sus peticiones de amnistía total y otras reivindicaciones democráticas y socialistas.

OPOSICIÓN ANTIFRANQUISTA. Con estas nuevas ideas que apoyaban, pronto se integraron en el antifranquismo. El Partido Carlista de Andalucía Occidental participó en el Movimiento “Alianza Socialista de Andalucía”, pues estaban convencidos de la necesidad de crear un frente democrático común para luchar contra el franquismo. Entre los objetivos de esta alianza se encontraban la desintegración del régimen, la amnistía para los condenados políticos, el reconocimiento de la diversidad regional y la unión de formaciones políticas para luchar contra el régimen. Quienes se integraron realmente en este grupo de oposición fueron los miembros en Sevilla de los Grupos de Acción Carlista, un grupo de inspiración guerrillera nacido en el seno del carlismo. Esta organización carlista en Sevilla



Acto en El Quintillo, 1968

había realizado diferentes actividades en la Facultad de Derecho, con el propósito de crear un frente común para luchar, a través de la acción directa, contra el franquismo, para implantar la República Democrática de Andalucía Occidental.

El Partido Carlista también se integró en la Mesa Democrática de Sevilla. Don Carlos Hugo de Borbón-Parma; José María de Zavala, Secretario General Federal del Partido Carlista; y un representante del carlismo sevillano acudieron a una reunión con el PCE, PSOE, CC.OO., UGT y el Grupo de Rojas Marcos. Allí se expuso que el acuerdo al que habían llegado las fuerzas que componían este grupo de oposición eran; un Gobierno Provisional sin signo institucional, la amnistía general, libertades democráticas y un referéndum para decidir entre monarquía o república. Pero para don Carlos Hugo aquello no era suficiente, porque se podía cumplir sin que en lo fundamental cambiasen las cosas, por lo que consideraba que era necesario elaborar una alternativa económica que pudiera ofrecer un cambio verdadero de la dictadura. Tras aquella reunión a todos les dio la impresión que el carlismo estaba más a la izquierda que todo ellos.

En este proceso unitario de las fuerzas de la oposición democrática en el que es-

taba participando el Partido Carlista, nos encontramos con la Mesa Democrática de Andalucía, conformada en mayo de 1974. En el comunicado de constitución de la mesa andaluza se decía que “no cabe esperar el milagro de un cambio sin el esfuerzo unido y decidido de todos los españoles disconformes con la situación actual”. Este documento fue firmado por la Alianza Socialista de Andalucía, CC.OO., la Organización Comunista de España (Bandera Roja), el Partido Comunista de España (PCE), el Partido Comunista de España (Internacional), la UGT, USO y una representación del PSOE. (Foto 3).

**EN ANDALUCÍA SE
PRESENTARON EN
MÁLAGA BAJO LA
CANDIDATURA BLOQUE
ANDALUZ DE IZQUIERDA
AL CONGRESO DE LOS
DIPUTADOS, JUNTO CON
EL PARTIDO COMUNISTA
DE LOS TRABAJADORES**

A VOTAR. Aprobada la Ley para la Reforma Política, tuvieron lugar las elecciones de 1977. El Partido Carlista no se pudo presentar a las mismas, porque el Gobierno de Adolfo Suárez no les legalizó. De esta manera, a los carlistas no les quedó más remedio que presentarse a través de las Agrupaciones de Electores, a veces, en coalición con otros partidos de la izquierda revolucionaria, que tampoco habían sido legalizados. De este modo, en Andalucía se iban a presentar en Málaga bajo la candidatura Bloque Andaluz de Izquierda al Congreso de los Diputados, junto con el Partido Comunista de los Trabajadores (PCT), el Movimiento Comunista de Andalucía (MCA) y algunos independientes. El candidato del Partido Carlista era Ramón Ripoll Giménez. Pero esta candidatura fue retirada. Por la provincia de Granada se presentaba una candidatura denominada Izquierda Andaluza al Congreso de los Diputados, formada por miembros del Movimiento Comunista de Andalucía (MCA), que el Partido Carlista apoyó. Pero esta candidatura renunció ante la Junta Electoral, en protesta por el auto de procesamiento dictado contra su representante legal, Julio Pascual González, que había sido acusado de propaganda electoral, por publicitar la candidatura. Según las listas electorales



Blog Lealtad a Lealtad.

Pegatina del Partido Carlista de Andalucía

Miembros de Coordinación Democrática de Andalucía en la campaña de abstención al referéndum de la Ley para la Reforma Política.



Archivo de CC.OO. de Andalucía.



Fundación Sancho el Sabio.

Portada del boletín carlista Andalucía Federal.

bre de 1977. (Foto 6) Aquel día discurrieron manifestaciones concentraciones en ocho provincias de la futura Comunidad Autónoma. Miles de andaluzas y andaluces se reunieron para acabar con las dinámicas centralistas pasadas. Se oyeron proclamas a favor de la autonomía y de la autogestión de su territorio. Unas manifestaciones que se saldaron con un asesinato por la policía, que mató de un disparo a un militante de Comisiones Obreras y el PCE, Manuel José García Caparrós. También hubo una manifestación en Cataluña, a la que se adhirió el Partit Carlí de Catalunya.

Tras esta manifestación el Gobierno de Adolfo Suárez dictó el Real Decreto Ley 11/1978, por el que se creó la Junta Preautonómica andaluza. Posteriormente, el 4 de diciembre de 1978 se firmó el Pacto de Antequera, rubricado por once fuerzas políticas, comprometiéndose a remar y unir fuerzas para conseguir la autonomía de

EL PARTIDO CARLISTA ESTUVO PRESENTE EN LA COMISIÓN POLÍTICA REGIONAL PRO-DÍA DE ANDALUCÍA, INTEGRÁNDOSE EN ELLA EL 10 DE NOVIEMBRE, JUNTO A OTRAS FUERZAS POLÍTICAS



Pegatina del Partido Carlista de Andalucía.



Cartel de la manifestación del 4 de diciembre de 1977 en Málaga.

Andalucía cuanto antes. La ciudadanía andaluza luchó por conseguir la autonomía por la llamada vía rápida, es decir, a través, del artículo 151 de la Constitución. El 28 de febrero de 1980 tuvo lugar un referéndum que ratificó el camino rápido. Finalmente, el 20 de octubre de 1981 tuvo lugar el referéndum que ratificó el Estatuto de Autonomía andaluz.

Dentro de esta lucha por la autonomía de las “nacionalidades y regiones”, el Partido Carlista elaboró un “Anteproyecto de Bases para el Estatuto Andaluz de autonomía”. Enmarcaba a Andalucía dentro del Estado federal español, con unas prerrogativas claras, dado que este no podía ejercer funciones que no le hubieran sido encomendadas por el Pacto Federal. Andalucía cedería parte de su soberanía al

Estado federal y este ostentaría la competencia en política exterior. La región autónoma andaluza, según este proyecto, podía recaudar para sí sus propios impuestos directos. Territorialmente quedó comprendida, según los carlistas, en las provincias de Almería, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jaén, Málaga y Sevilla, además de las ciudades de Ceuta y Melilla. La colonia inglesa de Gibraltar se incorporaría, en su día, como territorio autónomo y soberano, manteniendo sus instituciones y adquiriendo los derechos reconocidos a todos los municipios españoles. La región estaría organizada en municipios y comarcas. Los municipios andaluces serían gobernados mediante democracia directa y un sistema asambleario. Tendrían un alcalde elegido por

DENTRO DE LA POR LA AUTONOMÍA Y EL DEBATE DE LAS NACIONALIDADES Y REGIONES, EL PARTIDO CARLISTA ELABORÓ UN ANTEPROYECTO DE BASES PARA EL ESTATUTO ANDALUZ DE AUTONOMÍA

la asamblea. A parte del poder ejecutivo, legislativo y judicial, también se ejercería el llamado poder social, entendido como la facultad de la región “para encauzar el destino de los bienes de producción”, socializados para todos y todas las andaluzas. ■

Más información:

■ **SANTOS SILVA, A. y MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, E.**

“La gestación de las manifestaciones del 4-D de 1977 en Andalucía”, en *Las otras protagonistas de la Transición. Izquierda radical y movilizaciones sociales*, Barcelona Fundación Salvador Seguí, 2018.

■ **CARLES CLEMENTE, J.**

El carlismo contra franco Barcelona, Flor de Viento, 2003.

■ **RUIZ ROMERO, M.**

La conquista del Estatuto de Autonomía para Andalucía (1977-1982) Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 2005.

La valiosa información de la Villa Romana de El Salar

Arquitectura de prestigio al final del Imperio Romano de Occidente

La villa romana de El Salar, que se localiza en una pequeña localidad de la vega occidental de Granada, es muy conocida por su lujosa residencia aristocrática, fechada entre los siglos IV y V, que posee una refinada arquitectura y una esmerada decoración. A ello se une que estos últimos años se están registrando una serie de hallazgos de gran valor arqueológico e histórico, que están permitiendo ampliar considerablemente la información para el reconocimiento del desarrollo político, económico, social y religioso de esta región entre los siglos V al VIII.

JULIO M. ROMÁN PUNZÓN
UNIVERSIDAD DE GRANADA

El año 476 dC. es considerado por muchos historiadores como una fecha icónica, aquella que marca la desaparición del imperio romano de Occidente, para dar paso al periodo que conocemos como Antigüedad Tardía. Es obvio que se trata solo de la fijación de un hito que permite organizar y compartimentar el proceso histórico, para hacerlo más racional, pero que constituye el colofón de una serie de cambios y transformaciones que se venían produciendo en las estructuras del Imperio romano desde mucho antes.

Así, y centrándonos en la antigua Hispania, no son pocos los investigadores que sitúan como un acontecimiento clave para el desenlace que hemos señalado a las invasiones de los pueblos bárbaros, que se producen en el año 409, y que precipitarán la pérdida del control de la mayoría de la península ibérica por parte de las autoridades imperiales (que solo conservarán el dominio de la Tarraconense). A partir de dicho momento, los distintos territorios que la conformaban vivieron situaciones diversas, desde la fundación de reinos bárbaros, como el de los suevos, en la zona noroccidental de la península, a la creación de ciudades independientes de organización estatal alguna, en las que serán las oligarquías locales hispanorromanas, tanto laicas como eclesiásticas, las que asuman las funciones políticas y administrativas que había dejado huérfanas Roma. Este parece que fue el panorama general de la Bética (tras el breve intervalo de ocupación de los vándalos silingos, 409-429, y el interludio ostrogodo, 429-455), en la que el sur peninsular estará gobernado por la

aristocracia senatorial terrateniente, sin la intervención de ninguna otra autoridad hasta prácticamente los inicios del último cuarto del siglo VI. Ejemplos como los de la ciudad de Córdoba o, ya en la zona más suroriental de la península, la región de la Orospeña, dan buena cuenta de dicha situación de autonomía que describen las fuentes escritas.

Una situación similar pudo vivir el área más oriental de la actual Andalucía, de la que las mencionadas fuentes escritas prácticamente nada nos relatan. Es por ello que la investigación arqueológica se torna indispensable para reconocer y caracterizar los sucesos históricos de esta región durante la Antigüedad Tardía.

Se trata, ésta, de un área donde la red de ciudades y asentamientos romanos fue menos densa que en el valle del Guadalquivir, y en la que el componente geográfico, dominado por un paisaje accidentado, agreste y montañoso, fue determinante para dicha circunstancia. En este contexto, y con los visigodos asentados en el centro y norte peninsular, el resto de regiones peninsulares, y entre ellas, el sur, viven una situación político-social caracterizada por la paulatina desaparición del poder romano, la presencia de grupos bárbaros residuales y la existencia de potentados hispanorromanos, con sólidas bases económicas en el mundo rural; serán estos últimos los que se hagan finalmente con el control de estos territorios, que serán políticamente autónomos durante la segunda mitad del siglo V y buena parte del VI.

Centremos ahora nuestra atención en un yacimiento arqueológico andaluz, la

villa romana de Salar, que se localiza en la pequeña localidad homónima de la vega occidental de Granada, que, si bien es muy conocida por su lujosa residencia aristocrática, fechada entre los siglos IV y V, que posee una refinada arquitectura y una esmerada decoración, en la que destacan sus mosaicos figurados de vivos colores o su interesante programa escultórico, está ofreciendo, en estos últimos años, una serie de hallazgos de gran valor arqueológico e histórico, que nos están permitiendo, por un lado, ampliar considerablemente su periodo de uso y, por otro, aportar valiosa información para el reconocimiento del desarrollo político, económico, social y religioso de esta región entre los siglos V al VIII, para la que los textos escritos, como hemos descrito con anterioridad, son extraordinariamente pocos.

En el año 2021 se iniciaron los trabajos arqueológicos en la llamada Zona C, un área del yacimiento alejada unos 20 metros al noroeste de la mentada vivienda dominical, con el objetivo de identificar otros edificios y ámbitos funcionales de esta otrora gran explotación agropecuaria, más concretamente, los relacionados con la pars rústica y, por tanto, con las actividades productivas y de transformación que dan su verdadero sentido a este tipo de instalaciones rurales. Más allá de la aparición, efectivamente, de algunos complejos estructurales, mal conservados, pero que han ofrecido nítidas evidencias de su pertenencia a esas tareas productivas durante el alto y bajo imperio, lo más interesante para el tema que nos ocupa es la amortización de dichas edificios, en tor-



España



Andalucía



0 1 2 3 4 5 km

Localización de la villa romana de Salar (Granada).

no a mediados del siglo V, para construir, sobre los cimientos de aquellos, una nueva vivienda, que sustituye a la lujosa casa ya conocida, pero ahora más austera, aunque dotada, igualmente, de una arquitectura monumental y de prestigio.

Para entender por qué se produce esta sustitución, debemos detenernos momentáneamente en las reformas que sufre la parte residencial de la villa durante la primera mitad del siglo V. En ese momento, se constatan en algunos de sus mosaicos, una serie de reformas que manifiestan un cambio en la mentalidad religiosa de sus propietarios, que irán abandonando sus creencias tradicionales por el cristianismo imperante, ya como religión oficial del imperio, desde el Edicto de Tesalónica del 380, promulgado por Teodosio. Así se evidencia en el pavimento de ambiente marino del pasillo oriental, con la realización de una reforma que altera totalmente la composición del mosaico, insertando unos delfines que muestran, como diseño de su ojo y de su cola, sendas letras griegas, alfa y omega, respectivamente, que representan indudablemente, sobre el habitual símbolo paleocristiano de Cristo como pez/delfín, el pasaje neotestamentario del Apocalipsis “Yo soy el Alfa y la Omega, principio y fin”. De similar modo, en el mosaico de cacería que tapiza el suelo del pasillo occidental, y en las mismas fechas, se alteran de modo sustancial tanto la cruenta escena del degollamiento de un jinete por las fauces de un leopardo, que se sustituye por una más amable esquematización vegetal, al no ser una escena esta ya del gusto del propietario cristianizado al que, además, le debía

recordar la brutal representación a la condena de algunos de los primeros cristianos a morir martirizados bajo los ataques de estas fieras en los sanguinarios espectáculos lúdicos romanos.

Es precisamente el triunfo y difusión del Cristianismo por todo el Imperio romano uno de los fenómenos más destacados de la Antigüedad Tardía, esencial en el devenir y desarrollo posterior de la Cultura Occidental. Y, por ende, de los acontecimientos históricos que acaecerán en la villa romana de Salar. De este modo, debemos entender la erección de una nueva vivienda aristocrática en este contexto, en el cual se ha sufrido un desapego de las tradiciones antiguas romanas, consideradas paganas y, entre ellas, a las manifestaciones del exceso y del lujo en todos los aspectos de la vida del nuevo cristiano, incluido el de la realización de viviendas donde la ostentación a partir de las más delicadas elaboraciones decorativas (pinturas, esculturas, mosaicos) es desaconsejada y denostada como se desprende de los escritos de los primeros padres de la Iglesia y los cánones conciliares.

Es por ello que cuando se decide construir una nueva residencia, no se reforma la anterior, sino que se edifica ex novo, con esa nueva concepción, más austera en lo decorativo, pero igual de imponente y monumental en lo arquitectónico, y de prestigiosa en lo simbólico, una residencia acorde a los nuevos tiempos y necesidades. Así, observamos un modo constructivo de tradición hispanorromana, con los patios porticados interiores, columnados y con notables capiteles decorados, que articu-

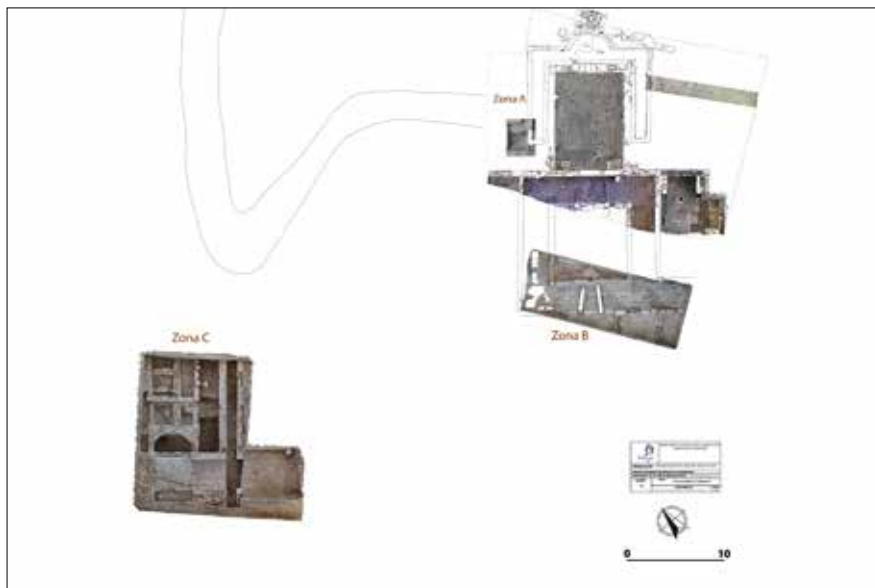
El Concilio Eliberritano

■ En los primeros años del siglo IV, tuvo lugar en Eliberri, actual Granada, el primer concilio peninsular del que se conservan las actas. Esta reunión evidencia la existencia de una comunidad cristiana de considerable influencia en la Península Ibérica, lo que le permitió convocar y organizar una asamblea de este calibre. Asistieron representantes de 37 congregaciones cristianas de las cinco provincias peninsulares, que requirieron de edificios e instalaciones adecuadas para la celebración de tan destacado evento, así como para acoger convenientemente a tantos visitantes ilustres. Es decir, se trata de un acontecimiento que demuestra la temprana cristianización de Granada, a finales del siglo III y principios del IV, cuyos representantes religiosos debían de ser suficientemente poderosos como para que las autoridades municipales les permitiesen organizar esta reunión pública, en un momento en el que el Cristianismo aún no era, ni siquiera, una religión tolerada y de libre culto. Tanto es así que la última gran persecución generalizada, la de Diocleciano, había ocurrido en el 303.

El último emperador romano de occidente

■ Rómulo Augusto (apodado, en modo burlón, “Augústulo”, que significa “pequeño augusto” en referencia a su corta edad) fue emperador romano de Occidente entre el 31 de octubre de 475 hasta el 4 de septiembre de 476, accediendo al trono tras usurparlo a su predecesor, Julio Nepote. Fue el padre de Rómulo, Orestes, magister militum de Nepote, quien lo colocó en el trono imperial siendo en ese momento menor de edad, por lo que fue poco más que figura decorativa de su progenitor. Tras diez meses de gobierno, las tropas bárbaras aliadas en Italia exigieron tierras en la región para asentarse, lo que fue rechazado por Orestes. Al mando de su líder, Odoacro, los bárbaros derrotaron y mataron a Orestes, deponiendo a continuación al emperador y proclamándose Odoacro primer rey de Italia (y posteriormente, aceptado por el emperador de la pars orientalis, Zenón, como soberano legítimo). Como Odoacro no proclamó ningún sucesor, Rómulo es considerado como el último emperador romano de Occidente, y su deposición marcó el final del Imperio romano como entidad política. La deposición de Rómulo Augusto también es utilizada a veces por los historiadores para marcar la transición de la antigüedad al período medieval.

lan las zonas más domésticas, y con la adición novedosa de anchos y largos pasillos, flanqueados por estancias absidadas, que caracterizan la arquitectura de la tardía romanidad. Incluso, se detecta la posible existencia, aún no corroborada completamente, de una torre central que preside la fachada principal de este edificio, no de carácter defensivo, sino de prestigio, a modo de mirador. Todas estas características, así como su cotejocajeto con otros edificios de similares particularidades y tipologías a lo largo y ancho del antiguo Imperio romano, permiten proponer que dicho complejo monumental debió ostentar, también, funciones de representación para el nuevo dominus, que debió recibir a sus clientes y personal depedientependiente de sus tierras en estas estancias.



Planta del yacimiento de la villa romana de Salar.

Además, existe otro condicionante para la realización de esa nueva vivienda. Hemos podido constatar la utilización de material de construcción procedente de la pars urbana de los siglos IV-V en la nueva edificación. Esta circunstancia se ve favorecida porque durante la segunda mitad del siglo V se detecta el abandono de los antiguos propietarios de la lujosa residencia, que es ocupada y reaprovechada desde ese momento por las propias familias campesinas que trabajaban en este predio, obviamente, con unas necesidades mucho más básicas y humildes, constatándose el expolio de materiales de construcción para su reutilización, la reocupación y compartimentación de las antiguas estancias dominicales, que reciben ahora nuevas funcionalidades, estrictamente domésticas, y que incluyen la destrucción de los mosaicos para la instalación de estructuras más precarias, como puntos de fuego, elaborados con plataformas de ladrillos reusados, para cocinar, o la apertura de

agujeros para insertar postes de madera, entre otros.

Estas circunstancias permiten proponer la posibilidad de que hubiese un cambio de propietarios en la villa romana de Salar. Así, a partir de la compra del fundus salareño por otro terrateniente, en un fenómeno habitual en estos momentos de concentración de la propiedad rural en pocas manos, adquirida por compra u otro tipo de aprehensión que en este momento es difícil de determinar, a la llegada de los nuevos propietarios a Salar encontrarían la pars urbana ya ocupada y bastante deteriorada, lo que facilitó, auspiciado, como hemos indicado con anterioridad, por esa nueva mentalidad religiosa, la decisión de construir la nueva edificación monumental, con una arquitectura de prestigio, que combina las funciones domésticas con las públicas. Y del mismo modo, permite proponer, atendiendo al contexto histórico que anteriormente hemos descrito, que el vacío de poder que se generó en Hispania con la paulatina desaparición del gobierno de Roma de las provincias (que tiene como hito culminante la caída del último emperador de occidente, Rómulo Augusto, en el 476, depuesto por el bárbaro Odoacro), sea ocupado por la aristocracia hispanorromana, tanto laica como eclesiástica, en las ciudades y en el mundo rural. De este modo, el propietario de la villa romana de Salar detentaría el control absoluto en sus tierras, gestionando su economía, administrando justicia y defendiéndolas militarmente con sus propias huestes. Es decir, asumiendo las funciones de gobierno que había dejado huérfanas la desestructuración del Estado romano; y todo ello, desde esta construcción, sede e imagen de

**EL SUR PENINSULAR
ESTUVO GOBERNADO
POR LA ARISTOCRACIA
SENATORIAL
TERRATENIENTE, SIN
LA INTERVENCIÓN
DE NINGUNA OTRA
AUTORIDAD, HASTA LOS
INICIOS DEL ÚLTIMO
CUARTO DEL SIGLO VI**



Detalle del mosaico de ambiente marino, con la reforma tardía (línea blanca), y detalle un uno de los delfines.



Mosaico de cacería. Escena del leopardo atacando a un jinete, y reformas tardías (línea blanca).



Capitel decorado, de época tardía, procedente del patio columnado del edificio monumental.

su nuevo poder, que se fecha entre la segunda mitad del siglo V y mediados del VI.

La importancia de la documentación de esta nueva residencia monumental en la villa romana de Salar reside en constituir, si se confirman nuestras hipótesis actuales de trabajo, una de las escasas construcciones de estas características, y de fechas anteriores al control visigodo del sur de Hispania, de las que tenemos constancia en la península ibérica. Lo cual, unido a la espectacularidad de la pars urbana de los siglos IV y V de la villa salareña, destacan a este yacimiento como uno de los más importantes de Andalucía para el conocimiento de los procesos históricos acaecidos entre los siglos I al VIII, conservando todavía un potencial arqueológico espectacular que permite ser muy optimistas de cara al futuro. ■

Más Información:

- **Román Punzón, Julio Miguel**
¡Si Apuleyo levántase la cabeza!. Lujo y ostentación en la villa romana de Salar (Granada). Andalucía en la Historia, 64, pp. 40-45, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2019.
- **Chavarría Arnau, Alexandra**
El final de las "villae" en "Hispania": (siglos IV-VII d.c.). Turnhout, Brepols, 2007.
- **Sotomayor Muro, M. y Fernández Ubiña, J. (coord.)**
Historia del Cristianismo I. El mundo antiguo. Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- **Vallejo Girvés, Margarita y Vizcaíno Sánchez, Jaime (coords.)**
El umbral del Imperio: nuevas miradas a la Hispania bizantina. Alcalá de Henares, Editorial Universidad de Alcalá, 2023.

Manjares de papel

Los primeros libros de cocina de Andalucía

Los libros de recetas de cocina son un terreno fértil para los sentidos. Nos retrotraen a los olores y texturas de los alimentos que conocemos. Nos recuerdan sensaciones que recreamos con facilidad, siempre que conozcamos los ingredientes y el paladar haya probado los platos. La memoria de las sensaciones nos recrea el festín al leer un arte de cocina, recreando un mundo de manjares de papel, alimentado la memoria sensorial, pero también ofreciendo una pauta de repetición al recrear los pasos para conseguir la alquimia de transformación de los alimentos mediante el fuego. En estos libros encontramos los nombres de los productos empleados en la elaboración, así como el método de elaboración, la cocción preferida y los utensilios de las cocinas. Es un rico vocabulario que evoluciona notablemente en el tiempo e incorpora tradiciones diversas y productos nuevos.

PEDRO RUEDA RAMÍREZ
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Los libros de cocina cuentan con una larga tradición manuscrita desde la Antigüedad, pero en el mundo impreso temprano algunos libros pioneros se ocupaban de la alimentación y la sanidad, entrelazados en los manuales sobre qué alimentos consumir y cómo disponer la mesa y el orden de las viandas, definiendo los hábitos de consumo, acordes a un proceso de civilización que la mesa ponía de relieve. Algunos de los primeros tratados de alimentación estuvieron dedicados a la nobleza y al comportamiento modelador de las costumbres cortesanas en la tabla. *El Vergel de sanidad* (1542) de Luis Lobera de Ávila llevaba otro título, el banquete de caballeros y orden de vivir, reflejando el estatus del que se sienta al disfrute de la mesa sin pasar por el sudor de las tareas de cocinado. Estos libros están más cercanos a los regímenes de salud que tuvieron un notabilísimo éxito editorial al ofrecer una interpretación teórica de la enfermedad y su relación con la comida, destacando el de Francisco Núñez de Coria, cuyos *Avisos de sanidad* (1572) se ocupaban de “todos los géneros de alimentos y del regimiento de la sanidad”. Uno de los primeros publicados en Andalucía fue el de Juan García de Castrojeriz cuyo *Regimiento de príncipes* (Sevilla, 1494) se ocupaba de estos asuntos de salud y nutrición. Uno de los que se ocupa con detalle “de las cosas que se comen y beben” es el *Regimiento de sanidad* (Sevilla, 1541) de Jerónimo de Savonarola traducido por Fernán Flores, canónigo en Jerez de la Frontera.

Los médicos andaluces escribieron recomendaciones sobre el agua fresca, el vino y los alimentos idóneos, al igual que algu-

nos teólogos divagaron sobre si el chocolate rompía el ayuno o no, algo que generaba disputas y que no evitó, en ningún caso, que el cacao americano mezclado con azúcar o vainilla triunfase en las tertulias y desayunos. Varios tomaron la pluma para defender el brebaje, como Antonio Colmenero de Ledesma, médico y cirujano de Écija, que publicó un *Curioso tratado de la naturaleza y calidad del chocolate* (Madrid, 1631). Aunque sobre los productos traídos de fuera de Europa son más conocidos el tratado de Cristóbal de Acosta, *Tractado de las drogas, y medicinas de las Indias orientales* (Burgos, 1578) y el fascinante de José de Acosta la *Historia natural y moral de las Indias* (Sevilla, 1590) que descubrió a Europa los productos americanos. En la *Historia de las plantas de Nueva España* de Francisco Hernández se recoge el uso del tomate molido y mezclado con chile que da origen a una “salsa muy agradable que mejora el sabor de casi todas las viandas y alimentos y estimula el apetito”. Al añadir aceite y vinagre junto con el tomate se darán los pasos para la receta del gazpacho, entre otras muchas que van incorporando productos americanos. El dramaturgo Lope de Vega elogiaba el tomate como “más lindo que un tomo de Cicerón”, reflejando la incorporación a la dieta, al igual que lo haría el “axi” o pimiento, que Cristóbal Colón recogía en una alusión temprana de 1493.

LIBROS DE RECETAS. Los considerados primeros libros de cocina impresos en español conteniendo recetas fueron redactados fundamentalmente por cocineros al servicio de las cortes y las casas nobiliarias. Uno de los primeros fue la traducción

del catalán al castellano del *Livre del Coch*, del maestro Robert o Ruperto de Nola, que incorporaba recetas bajomedievales de tradición catalana e italiana e información útil sobre como el trinchante “ha de cortar todas maneras de carnes y aves”. El libro tuvo varias ediciones en castellano en el siglo XVI, trayendo a las cocinas españolas tradiciones mediterráneas y los sabores de las nuevas especias que llegaban en las rutas de Asia.

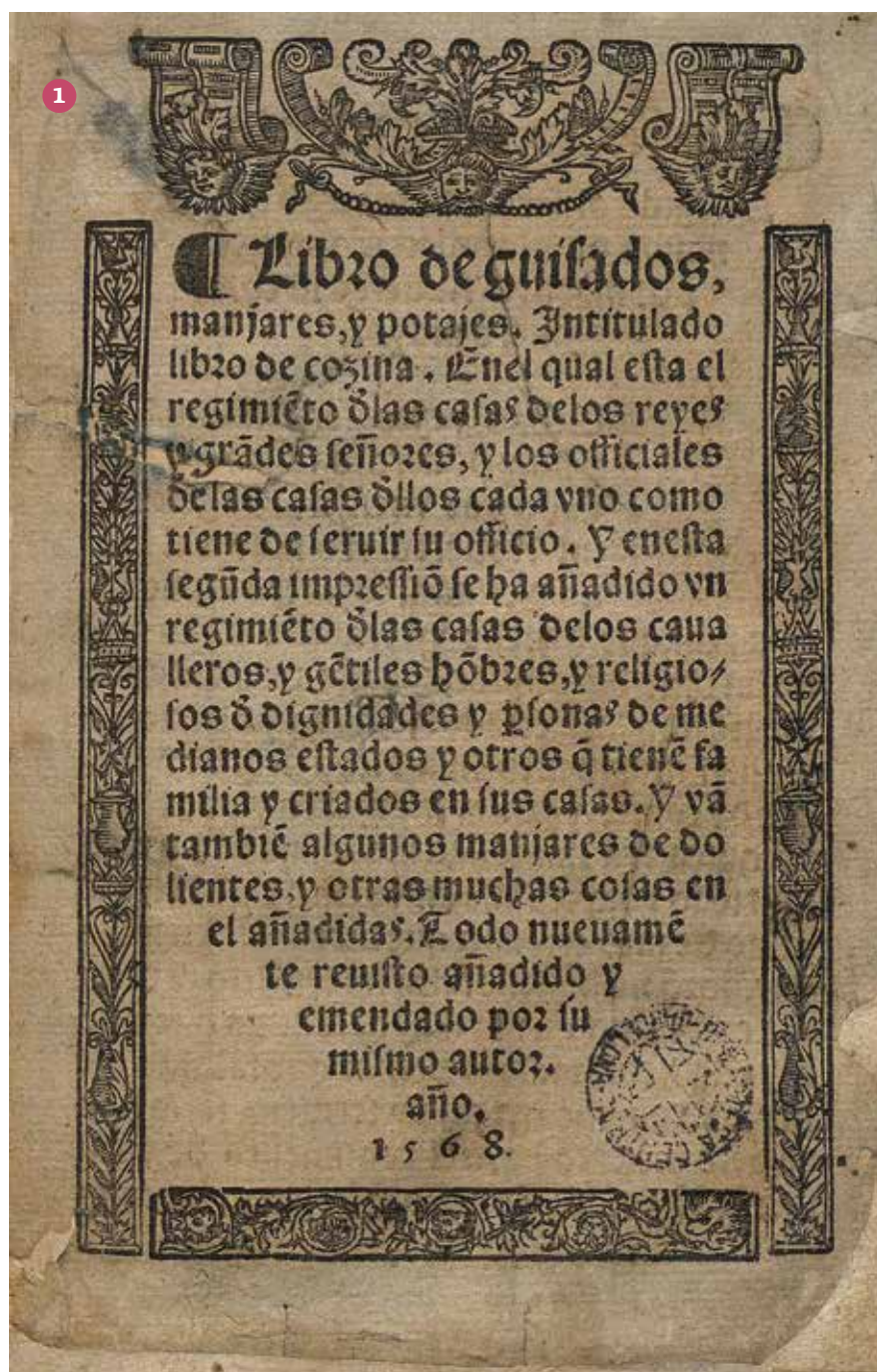
Tuvo notable éxito el *Libro de cocina en el cual se contiene el modo de guisar* “a la usança española, italiana y tudesca de nuestros tiempos” de Diego Granado Maldonado, un oficial de cocina de la Corte, que se publicó en Madrid en 1599. El de Francisco Martínez Montañón editado igualmente en Madrid en 1611 se titulaba *Arte de cocina, pastelería, vizcochería y conserjería*, dando cuenta de las diferentes tareas culinarias de un profesional que debía saber guisar, hacer tortas rellenas, elaborar postres y preparar conservas. Estos títulos configuran, en sucesivas ediciones, el núcleo esencial de las recetas impresas cortesanas difundidas por la imprenta que incluía numerosos platos de carne y pescado. Estos libros de cocina se complementaban con los destinados a los oficios de las casas nobles, como el *Estilo de servir a príncipes* (1614) de Miguel Yelgo que se ocupaba de las obligaciones del mayordomo, camarero, maestra-sala, veedor y cocinero.

Estas obras, y otras muchas, se editaron fuera de Andalucía, pero fueron conocidas, ya que las librerías andaluzas estuvieron bien surtidas de novedades en las principales ciudades y las “artes de cocina” pasaron por los estantes de las tiendas de

Imágen 1: Portada del *Libro de guisados, manjares y potajes* de Rupert de Nola editado en Zaragoza en 1568 y que fue un libro de notable éxito editorial en el Renacimiento.

libros y llegaron a manos de los lectores. Entre los primeros libros de recetas publicados en Sevilla encontramos el titulado *Nuevo arte de cocina* sin autor ni fecha de publicación, pero publicado en Sevilla a mediados del siglo XVIII. Esta fue una obra clave, cuyo título completo fue *Nuevo arte de cocina, bizcochería, pastelería, cosas de masa, aguas heladas y de olores, de hacer dulces de todos los géneros* que fueron “sacadas de la escuela de la experiencia por un curioso para que cualquier persona se gobierne”. El anónimo autor lo compiló “entresacando de algunos autores” y comenzando por los guisos, que en este manualito son “conejos en pebre”, “gazapos en guisado”, “olla podrida”, “jamón lampreado” y otras muchas recetas, y si llegan huéspedes inesperados propone “albóndigas repentinas” servidas con “azúcar y canela por encima”, revelando un gusto distinto al de nuestros paladares.

Los platos dulces y los salados podían combinarse en mismo menú y en numerosos platos se combinan ambos sabores, con un notable contraste. En estos manuales cabe esperar pocas indicaciones de cantidades de cada ingrediente, pero puede indicar “un poco de agrio de lima”. Tampoco suelen darse los tiempos de cocción, pero sí unas indicaciones de cómo tratar cada producto. En la volatería incluye codornices, pavos, perdices, capones, “pollos de carretero, con salsa de pobres” con ajo, agraz, azafrán y pimienta. Un festín de carne, no siempre al alcance de muchos. Los huevos no pueden faltar, con un capítulo completo, incluyendo una capirotada de huevos. En muchas cocinas debían contentarse con platos menos calóricos y con menos sazón, ya que la sal, el azúcar y la pimien-



ta, entre otros, eran productos que encarecían la elaboración. En este recetario la miel tiene notable presencia, pero el azúcar ganaba adeptos por doquier, conforme se fue abaratando su producción, llegando Miguel de Baeza, autor de un libro de confitería, a considerarlo “suave y dulce y de mucho provecho para muchas cosas porque de ello se hacen muchas conservas y confituras, medicinas y jarabes para sanos y enfermos”. De todos modos, el alimento básico fueron los cereales en mil variedades y, especialmente, el pan. Un sustento cotidiano cuyo precio marcaba el abastecimiento o la hambruna de amplios sectores populares. Los recetarios contrastan esta supervivencia cotidiana con una oferta variada de productos y platos, que revela una

tierra de abundancia con algunos productos al alcance de unos pocos.

RECETARIOS MANUSCRITOS. En paralelo florecieron los recetarios manuscritos que tuvieron una larga vida en uso en numerosas casas señoriales y burguesas, entre los maestros y oficiales confiteros y en las cocinas de las órdenes religiosas tanto masculinas como femeninas, estos últimos recetarios son probablemente los mejor conocidos. Las copias a mano fueron el medio común de salvaguarda de estos saberes entre fogones. Los encargados de tales menesteres necesitaron de estas tradiciones, que iban acordes a las estaciones y los manjares adecuados al calendario festivo; de hecho, se incluyen generalmente



Regimiento de sanidad de todas las cosas q̄ se comen y beuen con muchos consijos. Compuesto por el excelente medico maestro Miguel Savonarola de ferrara interpretado de lengua latina: y Italiana en lengua Castellana por el protonotario Fernán flores canonigo de la Iglesia collegial de Erez de la frontera dirigido al yllustrissimo y muy exelenteseñor don Juan de Guzman Duque de Medina Sidonia y Lóde de Riebla. Año de. M. D. xli.

En pepitoria

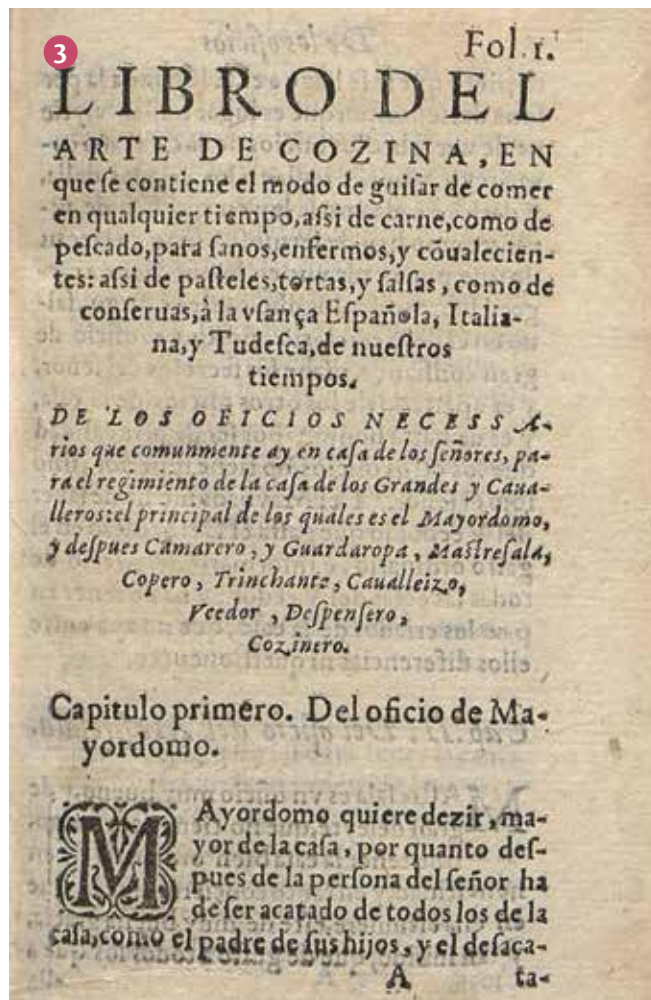
■ Para este guiso se requiere siempre que se ha de hacer, que haya despojos de aves. Pártese el carnero o ternera a pedazos del tamaño de nueces, y del mismo modo unos pedazos de tocino, se refreirá con un poco de cebolla, y cuando esté frito se echará en una olla, y en ella el carnero y el ave, se ahogan a fuego manso, como un cuarto de hora, se le echará agua caliente hasta que se bañe, y cueza hasta estar tierno, y échensele almendras, nueces y algunas pasas, se le echará su especia, que será azafrán, canela, clavo, jengibre, pimienta, y un poco de perejil picado. Media hora antes de repartirlo se le echará a cada veinte porciones una yema batida con agrio de limón, y que no esté muy caliente porque no se corte; se sazona de sal, y se sirve bien caliente. Este guiso se podrá hacer con pichones, pollos, y cualesquiera carnes.

Común modo de guisar en las casas, y colegios de esta provincia, Sevilla, 1818, p. 23.

Imagen 2. Traducción al castellano del protonotario Fernán Flores del *Regimiento de sanidad* de Jerónimo de Savonarola, publicado en Sevilla por Domenico de Robertis en 1541.

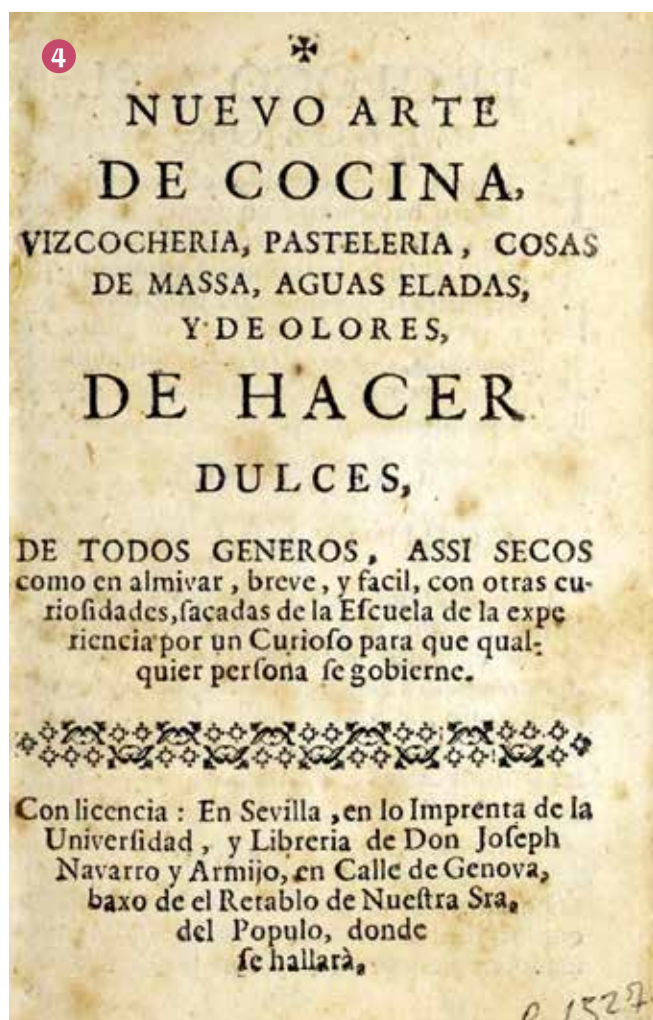
Imagen 3. Inicio del *Libro del arte de cocina* (Madrid, 1609) de Diego Granado Maldonado, con los criados al servicio de una casa nobiliaria, incluyendo despensero, cocinero o trinchante.

las recetas de Cuaresma, para favorecer el cumplimiento de las festividades designadas en el ritual católico. En el *Libro de guisados* de Nola se distinguían las “viandas del tiempo del carnal” de las del “tratado para guisar y aparejar las viandas del tiempo cuaresmal”. Esta parte de su libro de cocina incluye sardinas en cazuela o salmón empanado, entre otros muchos platos. Al viajero británico Joseph Townsend le tocó en 1787, estando en Sevilla, pasar “esos cuarenta días de abstinencia” en los que el tenía que aprender a vivir de pescado y de vegetales, pero lo consideraba poco saludable y tuvo la fortuna de ser invitado a la mesa del arzobispo de Sevilla donde encontró varias



personas “que suponían enfermas, y para las cuales servían siempre una variedad de platos”, por lo que se sumó al festín de carne que consideraba, como muchos, el alimento ideal. Aunque la imagen de los eclesiásticos jugaba a las apariencias, algo que los biógrafos recalcan para destacar las virtudes religiosas. Del arzobispo de Sevilla Jaime de Palafox se afirmaba que “comía poco, y eso de pescado”, como recalca el cronista Justino Matute en sus *Anales eclesiásticos y seculares* (1887), pero de la imagen pública a las costumbres de palacio podían darse casos de lo más variopinto.

Entre los manuscritos conviene destacar el recetario de María Rosa Calvillo de Teruel, uno de los primeros de autoría femenina seglar, elaborado probablemente en Sevilla en torno a 1740, que incluye referencias al “modo de hacer el dulce de huevo en Utrera” o las tortas en Morón de la Frontera, además de citar las maneras de varias cocineras como el “piñonate de María Manuela”, sumando en total 100 recetas en el *Libro de apuntaciones de guisos y dulces*. Es un caso especialmente valioso al revelar un buen número de tradiciones culinarias, en ocasiones compartidas con otros

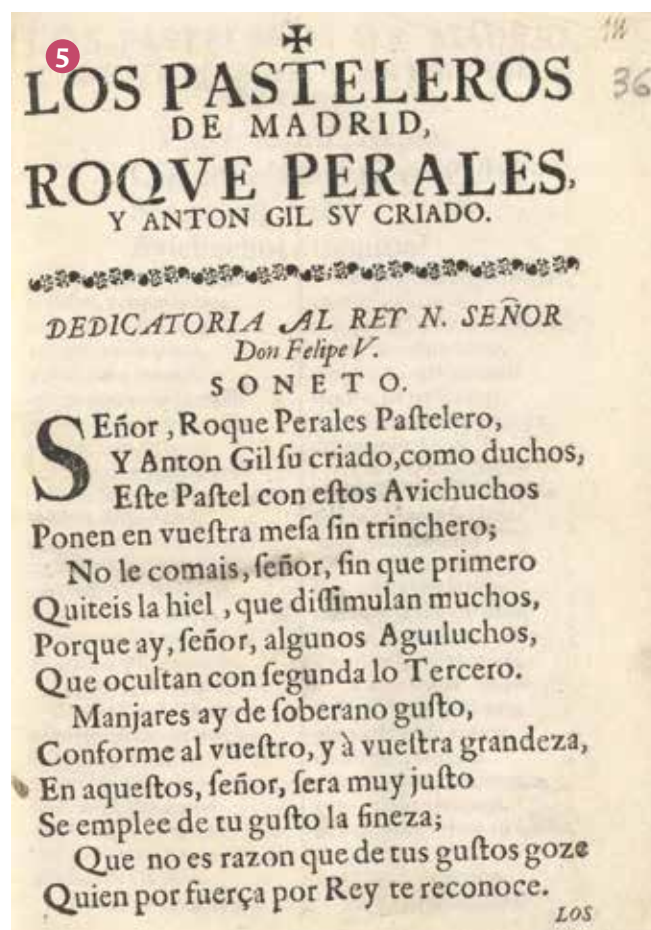


territorios, como la costrada o la carne de membrillo. El cuaderno incluye fiambres, casquería, platos de carne y caza, algo menos habituales los pescados, vegetales, masas, salsas, sopas, recetas de huevo, conservas, y postres y dulces en abundancia (alfajores, bizcochos, pestiños, natillas, etc.). Una cocina burguesa, propia de una casa con recursos, y copiado por una mujer que necesita un buen surtido de recetas recopiladas para un uso privado. Algo parecido es lo que ocurre en otro de estos cuadernitos de recetas, escrito en Priego de Córdoba, de finales del siglo XVIII probablemente, que recopila diversas recetas, pero que no ofrece pistas sobre el recopilador. La anonimidad de muchos recetarios es debida, precisamente, a ese quehacer colectivo de transmisión de recetas familiares, copia de recetas de libros impresos y transmisión oral de estas experiencias culinarias, que constituyen una memoria compartida entre generaciones de cocineras. La proliferación de recetarios escritos a mano se daría más tardíamente, conforme la alfabetización fue alcanzado a sectores más amplios de población.

Imagen 4. Nuevo arte de cocina, bizcochería, pastelería, cosas de masa, aguas heladas y de olores, de hacer dulces de todos los géneros sacados de la escuela de experiencia por un curioso para que cualquier persona se gobierne impreso en Sevilla en la imprenta de la Universidad, y Librería de Joseph Navarro y Armijo, [sin año].

Imagen 5. Cocineros, pasteleros y otros artesanos suelen aparecer en obras en verso, como en Los pasteleros de Madrid, Roque Perales y Anton Gil su criado, impreso en Sevilla el año 1706.

UNA COCINA REGIONAL. En el siglo XVIII se publicaron recetarios con novedades foráneas que renovaron la cocina burguesa, especialmente en las ciudades. En otros casos eran meras traducciones, como el *Manual del cocinero* (Madrid, 1786) de Henry Louis-Nicolas Duval, traducido por el periodista Mariano de Rementería, que incluyó alguna nota de color local, como un “cocido de carne” que recuerda a las típicas ollas, tan comunes en las cocinas españolas. Este fenómeno incorporaba las tradiciones francesas, con maneras novedosas



de procesar los alimentos y servir la mesa, que llegaron a Andalucía como lo hizo la moda parisina, generando tendencias en algunas élites y en la afición a los banquetes, que se fue extendiendo en asociacio-

Cubiletes de cazón

■ Sancocharás el cazón, y sacarle todo el pescado, y pícalo con perejil, y échale clavos, cilantro y azafrán y pimienta, y menearlo, y luego echarle un poco de aceite muy frito, batirlo, y echarles siete claras de huevos y cuatro yemas y sale batido, y echarle zumo de naranja, lo que pareciere, y batirlo, y echar en cada cubilete una cucharada de aceite frito, y echar luego esta masa de cazón, y en medio una yema de huevo, y cubrirlo con masa, y ponerlos a cuajar cubiertos.

Nuevo arte de cocina. Sevilla: Joseph Navarro y Armijo, [s. a.], p. 62.

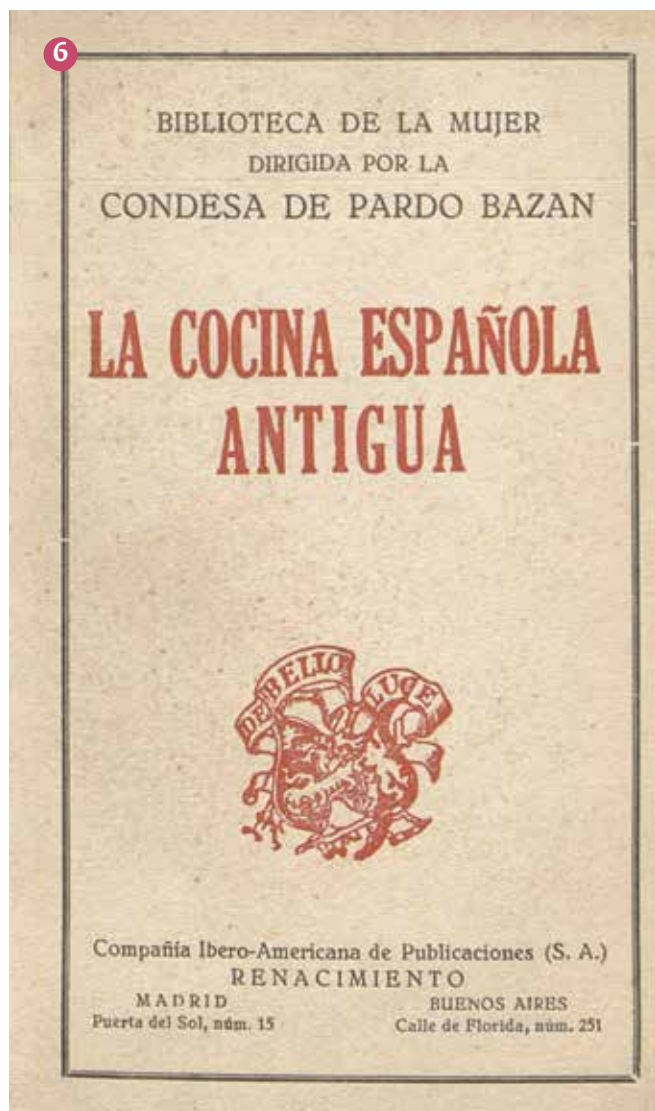


Imagen 6. Cubierta de *La cocina española antigua* de Emilia Pardo Bazán con una recopilación de más de quinientas recetas tradicionales.

Imagen 7. Ilustración de *La cocina moderna*, según la escuela francesa y española (1857) con los mobiliarios de servicio en sala y los instrumentos de cocina.



nes y eventos. Aunque hubo numerosos fenómenos locales y tradiciones arraigadas en las casas y mesones. Los viajeros dieron nota de algunas peculiaridades de la cocina andaluza, como el dominico Jean-Baptiste Labat que llegó desde el Caribe a Cádiz, visitando la ciudad en 1705, comiendo en el refectorio con los monjes una escudilla de guisantes, pan blanco espolvoreado de anís, algo que le sorprendió, un pescado estofado “bien coloreado de azafrán”, aunque esta salsa no fue de su gusto. Todos los platos fueron servidos en vajilla de barro y la bebida en vasos de vidrio, en los que no faltaba el vino, servido a discreción. La cocina de los frailes logró reunir recetas para uso de los religiosos legos que colaboraban en las cocinas, la mayoría de estos eran manuscritos y estuvieron en uso durante generaciones. El recetario de los jesuitas titulado *Común modo de guisar en las casas, y colegios de esta provincia*, editado en Sevilla en 1754, es uno de los pocos textos de este tipo que fue llevado a la imprenta,

y tuvo un cierto éxito ya que llegó a editarse de nuevo en 1818. El libro recomienda como cualidades del cocinero la limpieza, el gusto y la prontitud, con la que se refiere a que sea previsor y cuidadoso en la preparación de las viandas. El libro inicia su andadura con la olla podrida y la asadura, sin que falte el carnero en cazuela, jigote o picadillo, entre otras preparaciones.

Tradición e innovación fueron a la par, aunque, ya en el siglo XIX hubo algunas resistencias, que pronto entroncaron con el interés por recuperar tradiciones culinarias propias, o reinventadas, que también

las hubo, para fomentar caldos y productos de cada lugar. En este proceso también se procuró recrear el lenguaje particular de cada territorio, en una búsqueda impregnada de romanticismo, que llevó a Emilia Pardo Bazán (1851-1921) a reclamar el “castellano castizo” como el lenguaje del libro de cocina español, algo que ella misma puso en práctica en su recopilación de 583 recetas denominada *La cocina española antigua*. Un libro que reivindicaba su colección de libros feministas titulado *Biblioteca de la mujer* y que recalca que “hay platos de nuestra cocina nacional que no son menos curiosos ni menos históricos que una medalla, un arma o un sepulcro”. De todos modos, los libros de recetas fusionaron recetas de diferentes procedencias, como el de Guillermo Moyano publicado en Málaga en 1867 titulado *El cocinero español y la perfecta cocinera* “instruidos en lo mejor del arte culinario de otros países”, reflejando ese caudal de recetas que incluían pasteles, botillería y conservas.

Las frutas y postres de invierno y verano

■ De principios de comida y cena. En el verano han de comer por ante guindas y limas dulces, naranjas dulces, natillas, endrinas, ciruelas de monje, melones y brevas, higos, uvas moscateles. En el invierno, mantequillas de Baeza frescas, xeringadas, orejones, pasas y almen-dras, escarolas crudas y cocidas con aceite y vinagre y azúcar y zanaho-rias cocidas con aceite y azúcar y pi-mienta.

De los postres. En tiempo de la Cua-resma se come por postres camuesos y peros agrios y aceitunas cordobe-sas, y queso, y nueces, e higos. De verano cerezas y peras y melocoto-nes, y albérechigos, albaricoques y cermeños.

Domingo Hernández de Maceras. *Li-bro del arte de cocina*. Salamanca, 1607.

En todo caso una suma de cocina(s) sería más adecuado para el mestizaje culinario y la amalgama de sabores y productos que podían disfrutarse en Andalucía. La proli-feración de menús y convites del siglo XIX reforzó esta identidad culinaria regional, con paladines como el doctor Thebussem, seudónimo del asidonense Mariano Pardo de Figueroa (1828-1918), que contribuyó a difundir la afición por la gastronomía. Los libros de cocina regional, especialmente en la segunda mitad del siglo XX y las edi-ciones culinarias de colecciones como *El ama de casa* de la editorial Molino marcaron otras rutas, más acordes a los pucheros de posguerra y la búsqueda de las recetas típicas de cada lugar.

Los libros de cocina impresos refleja-ron, en cada momento, las aspiraciones y los intereses de algunos colectivos, pero durante mucho tiempo recogieron única-mente una selecta recopilación de recetas, que se copiaron e imitaron, sin reflejar fielmente toda la variedad y riqueza culi-naria de la que dan cuenta recetarios ma-nuscritos y sin reflejar el consumo que re-velan los libros de cuentas, como ocurre en algunos conventos o colegios. La historia de la alimentación es más amplia y com-pleja, reflejándose en parte en los libros de recetas, un patrimonio cuyo rescate ofrece pinceladas de las cocinas y gustos del pa-sado, en muchos casos conectados con el paladar del presente. ■



Imagen 8. El chocolate, junto al té y el café, despertaron el interés de los europeos, Philippe Sylvestre Dufour publicó un *Traitez nouveaux & curieux du café, du thé et du chocolate* (1685) con grabados alusivos a cada uno.

Más información:

- Pérez Samper, María Ángeles
Comer y beber: una historia de la alimentación en España
Madrid, Cátedra, 2019.
- Rowley, Anthony
Una historia mundial de la mesa: estrategias del paladar
Gijón, Trea, 2016.
- Valles Rojo, Julio,
Cocina y alimentación en los siglos XVI y XVII
Salamanca, Junta de Castilla y León, 2007.

El historiador del imaginario

En recuerdo del catedrático León Carlos Álvarez Santaló

JUAN JOSÉ IGLESIAS RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El reciente fallecimiento de León Carlos Álvarez Santaló, destacado modernista y catedrático emérito de Historia Moderna de la Universidad de Sevilla, invita a volver la mirada sobre la amplia trayectoria docente e investigadora de este notable y original historiador, que figura por derecho propio entre los pioneros que gestaron la apertura de la historiografía española, en los años sesenta y setenta del pasado siglo, a las nuevas corrientes que circulaban por Europa, en unos momentos en los que en la universidad española seguía dominando un obsolecente y rancio positivismo cuya superación comenzaba a constituir una aspiración generalizada.

En las brumas del recuerdo, a León Carlos Álvarez Santaló, ya jubilado, le venía con frecuencia la imagen de Comillas. Allí, en el internado del colegio de los jesuitas, pasó los años de su formación inicial el que llegaría a ser con el tiempo reputado historiador y catedrático. Allí se forjaron en buena medida los cimientos de su personalidad y se entrenó en los afilados vericuetos del saber una mente lúcida, acostumbrada bien pronto a razonar y discernir con criterio personal.

Con orígenes familiares en Castillo de Locubín, un pueblo de la sierra sur de Jaén, aunque nacido en Jerez de la Frontera, en 1938, los primeros años de su infancia estuvieron marcados por la pérdida de su madre en accidente aéreo y por un período de crianza en el que estuvo a cargo de su tío, don Rafael Álvarez Lara, obispo de Guadix, mimado por las monjas que atendían el obispado y que adoraban a aquel niño rubio de apariencia angelical.

Quizás fue el hecho de que el alma mater de su tío, el prelado de la sede accitana, fuese la Universidad de Comillas lo que determinó la decisión familiar de enviar al pequeño Álvarez Santaló a formarse con los jesuitas. Esta experiencia lo marcó de manera profunda. Después, tras la salida del internado, vinieron los años de estudio en Granada, en cuya Universidad cursó Filosofía y Letras, y su traslado a Sevilla, ciudad en la que se asentaría de manera definitiva. Aquí simultanearía sus primeros pasos en la carrera universitaria con las clases que para sobrevivir impartió en una academia privada y formaría una familia al casarse con Lali Riaño, funcionaria de Hacienda que fue el auténtico báculo de su existencia, con la que tendría dos hijos por los que ambos sentían tan legítimo orgullo como auténtica adoración: Carlos e Irene.

UN DOCENTE ORIGINAL. Los miles de alumnos que pasaron por las clases de

León Carlos Álvarez Santaló en la Universidad de Sevilla y otros centros de formación superior lo recuerdan como un profesor verdaderamente excepcional. Esta constituye una de las facetas más destacadas de la trayectoria del maestro. Santaló, como era conocido entre sus discípulos, rompía todos los esquemas de lo que era por aquellos tiempos habitual encontrar en las aulas de la universidad española.

Apartándose de lo que se percibía entonces como un rancio positivismo, Carlos Álvarez abrió la docencia de la Historia Moderna, su especialidad académica, a las nuevas corrientes historiográficas que desde algunas décadas atrás circulaban por Europa, pero que apenas tenían penetración alguna en España. Su manera libre de pensar, sin ataduras ni servidumbres, su apertura de ideas, su forma de razonar la historia y, en general, la realidad humana sedujeron a unos alumnos a los que iluminaba con su sola presencia y su tan elocuente como elegante y refinada oratoria.

Esta formaba parte fundamental del ritual y el atractivo de las clases de Álvarez Santaló. Su llegada al aula provocaba expectación. Una vez en el estrado, vestido con un impecable terno, la leontina cruzada sobre el chaleco, el cabello más bien largo y ondulado, sacaba un pitillo, lo encendía parsimoniosamente, exhalaba el humo mirando al techo, comenzaba a hablar y ahí se desplegaba la magia. Lo que ocurría en la hora siguiente era sencillamente memorable. No sorprende que el aula magna de la Facultad de Letras sevillana estuviese habitualmente atestada de alumnos propios y de otros centros que acudían a escucharlo atraídos por su fama y ansiosos por ampliar los horizontes de sus conocimientos de la mano de tan prestigioso maestro.

Nada de esto es de extrañar: Carlos Álvarez Santaló tenía una confianza profunda en la educación como instrumento eficaz para el progreso de los individuos y la evolución las sociedades. Era una cuestión que le ocupaba y le preocupaba.



Archivo del autor.

El profesor Álvarez Santaló, durante una intervención pública.

Estaba convencido de que la educación es una necesidad incuestionable desde los primeros estadios de la vida. Enseñar a razonar constituía una obsesión para él, tan alejado de dogmas e imposiciones. A ello entregó, para fortuna de sus discípulos, lo mejor de su vida.

Es por este motivo que los alumnos constituían para él siempre una prioridad. Los atendía con respeto y dedicación en el aula, el despacho o los pasillos. Admiraba el trabajo, que consideraba heroico, de maestros de primaria y profesores de instituto. Muchos de sus antiguos alumnos fueron después docentes de enseñanza secundaria. A no pocos les dirigió sus tesis doctorales. Mantuvo con todos ellos en todo momento relaciones de afecto y amistad, que se prolongaron hasta el final de sus días. Puede decirse, con toda propiedad, que creó, dentro y fuera de la universidad, una auténtica escuela.

PIONERO EN LOS CAMINOS DE LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA. León Carlos Álvarez Santaló contribuyó también a abrir nuevos caminos en el terreno de la investigación histórica. La historiografía hispana, como se ha dicho, seguía anclada en los años sesenta y setenta del pasado siglo en un obsolecente paradigma que privilegiaba la historia política, de corte tradicional, sobre cualquier otro posible desarrollo. Algunos auténticos precursores, como Jaime Vicens Vives o Antonio Domínguez Ortiz, comenzaron a romper fronteras y a asomarse a ámbitos diferentes, como la historia económica y social, cultivada por la primera generación de la escuela francesa de Annales. Al mismo tiempo, hispanistas como John H. Elliott, Pierre Chaunu o Bartolomé Bennassar, entre otros notables autores, emprendían desde el exterior una labor profunda de renovación de nuestra Historia.

Álvarez Santaló fue sensible a estas nuevas tendencias historiográficas. Influenciado sobre todo por la escuela francesa, inauguró su producción investigadora con una tesis sobre la demografía sevillana, basada en la explotación de series parroquiales, que representó un titánico esfuerzo

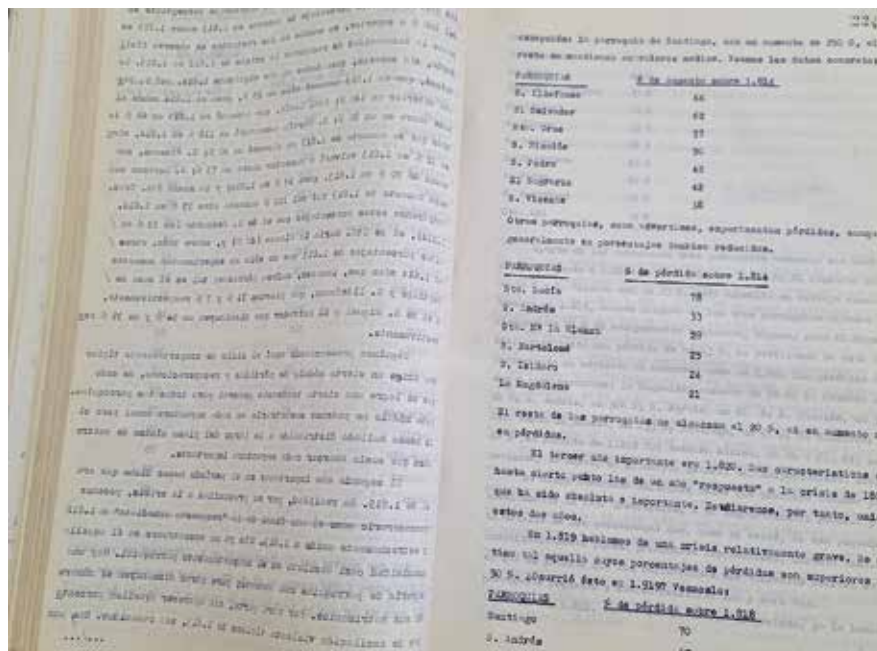
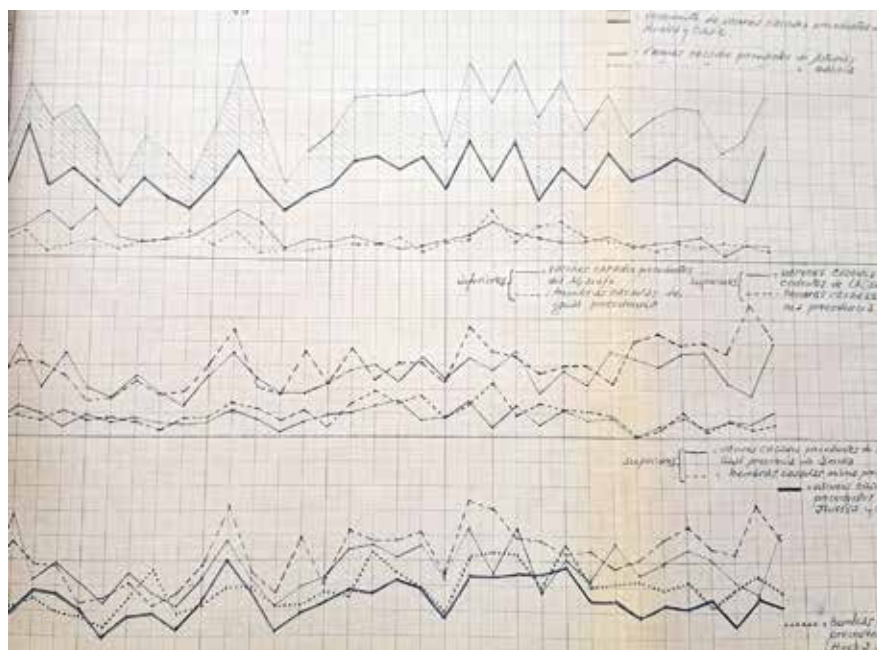


Imagen de la tesis doctoral del profesor.

Imagen de la tesis doctoral del profesor.



Gráficos de la tesis doctoral.

de exploración y vaciado de fuentes y, al mismo tiempo, la elaboración de una metodología de análisis que sirvió de modelo a otros estudios posteriores de una similar naturaleza, que él mismo impulsó.

Este debut en la historia cuantitativa de corte demográfico vino seguido de otro estudio igualmente modélico sobre la casa-cuna sevillana en los siglos XVII-XX, que

combinó la perspectiva institucional con el análisis de las prácticas sociales en torno al abandono de niños y, por primera vez, también con el estudio de las mentalidades, lo que constituía una novedad inspirada en el tercer nivel de la Escuela de Annales. Este libro, premiado por la Junta de Andalucía y que reclama urgentemente los honores de una reedición, también fue en gran medida

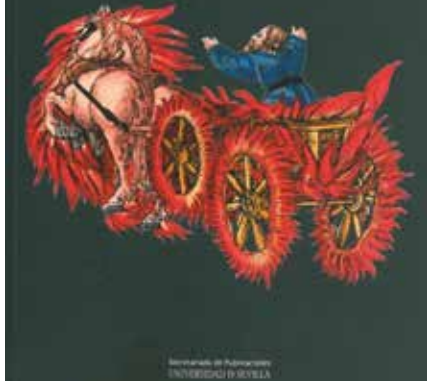
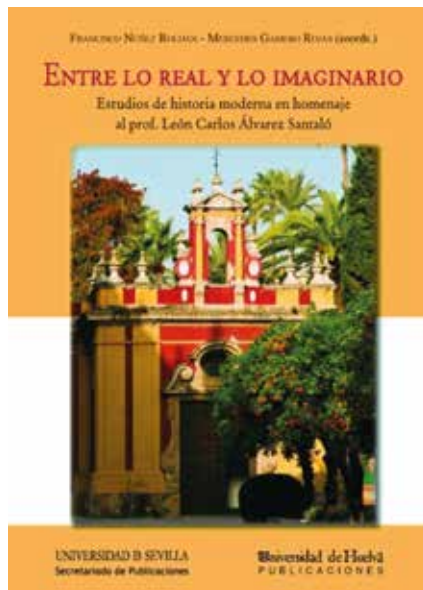
pionero para los estudios sobre el abandono en España.

En esta labor de renovación coincidió con otros his-

Los miles de alumnos que pasaron a lo largo de varias décadas por sus clases en la Universidad de Sevilla y por otros centros de formación superior lo recuerdan hoy como un profesor excepcional

DECHADO BARROCO
DEL IMAGINARIO MODERNO

León Carlos Álvarez Santaló

Portada de *Dechado barroco del imaginario moderno*.

El profesor Santaló, durante un encuentro, con el catedrático Antonio García-Baquero.

Portada del libro en homenaje que su Departamento le dedicó.

toriadores sevillanos de su misma generación que llevaron a cabo una extensa y fecunda labor. Especialmente destacados entre ellos fueron Antonio-Miguel Bernal en el campo de la historia económica, el medievalista Antonio Collantes de Terán y el gran especialista en la historia del comercio colonial, Antonio García-Baquero. Con este último Carlos Álvarez Santaló mantuvo una estrecha relación de amistad y colaboración que se tradujo en trabajos conjuntos de la trascendencia del que elaboraron sobre los inventarios post mortem conservados en los fondos notariales de Sevilla.

Destacó también Álvarez Santaló por su labor de promoción de la historia local, así mismo en la estela de Annales, pero una historia local de corte no localista e inserta en las redes del conocimiento global. Teorizó sobre ello en algunos trabajos de notable interés y animó a numerosos de sus discípulos a cultivar esta parcela del saber histórico. Consideraba los archivos locales un excelente taller de prácticas para la forja de futuros historiadores.

De la historia demográfica y la historia social, Carlos Álvarez evolucionó hacia la historia cultural y la historia de las mentalidades, campos en los que descolló de manera singular y por los que fue en mayor medida conocido. En la estela de la *nouvelle histoire*, se interesó por las mentalidades ante la muerte, dirigiendo varias tesis sobre este fenómeno en la Andalucía occidental moderna; por la cultura lectora y festiva, por la mentalidad religiosa y por las manifestaciones del imaginario colectivo, especialmente en la época del Barroco. Aunque dominó todas y cada una de las etapas de la Edad Moderna, fue un especialista consumado y un reconocido intérprete de las claves de la cultura barroca.

Imbuido siempre de un insobornable racionalismo, estudió sin embargo con gran lucidez las efusiones de la exaltada sentimentalidad barroca, en las que adivinó con clarividencia una definida lógica de intenciones relacionadas con los objetivos del poder. Su estilo literario, siempre elegante, evolucionó en sus últimas obras hacia una barroquización crecien-

te, apreciable en los últimos libros que publicó, *Dechado barroco del imaginario moderno* (Universidad de Sevilla, 2010) y *Así en la letra como en el cielo*. Libro e imaginario religioso en la España moderna (Abada, 2012), en los que compiló sus artículos más destacados sobre ambas materias.

Esta extensa labor de investigación la hizo compatible, gracias a su amplísimo conocimiento de los procesos históricos, con una eficaz labor de alta divulgación dirigida a un público lector masivo. Prueba de ella son sus libros sobre los siglos de la historia y el siglo XV, publicados por editoriales de gran difusión, o su aportación a la *Historia de Andalucía*, publicada en ocho volúmenes y coordinada por Domínguez Ortiz, que representó una importante contribución a la puesta en valor de la historia regional y a la renovación de sus bases teóricas y metodológicas.

UNIVERSITARIO CABAL Y ORIGINAL PERSONALIDAD. El compromiso universitario y científico de León Carlos Álvarez

Las relaciones escritas de la fiesta barroca

■ Es, por tanto, una re-construcción de la fiesta que puede y debe alzarse con una identidad, en cierto sentido, nueva y diferente y con una intencionalidad descarnada ya de los ropajes simbólicos de la fiesta-real. Pero sucede que, a partir de la descripción, será ésta, la escrita, y no aquella, la que anduvo la calle, la única fiesta real. Incluso un lector

que estuviera presente en la de la calle, adecuará su «memoria» a lo que tiene en presencia, en el texto; la adecuará, sobre todo y evidentemente, porque hallará en el texto todo lo que no vio o no entendió y lo que vio y creyó entender se le despliega ahora con otros detalles y otras explicaciones. No son, pues, estos textos-descripción solo un festín para

la memoria evocadora sino, sobre todo, una sustitución eficaz de lo real, y única realidad festiva que quedará fraguada para los lectores.

L. Carlos Álvarez Santaló, «Mensaje festivo y estética desgarrada: la dura pedagogía de la celebración barroca», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie IV. Historia Moderna*, t. 10, 1997, pp. 13-31.

El sentido del espectáculo religioso

■ [El conjunto de reglas que lo determina] tiene que ver, igualmente (...), con el criterio socialmente dominante respecto a la fijación de los roles y sus respectivos prestigios en la percepción general de la diferencia y la jerarquía. El espectáculo, por su poderosa maquinaria ritual (que es siempre una maquinaria para metaforizar las relaciones sociales, constru-

yendo miniaturas de acceso inmediato y de percepción rápida, simple y global) constituye un laboratorio de organigramas especialmente adecuado para la “demostración” evidente de la ubicación relativa del individuo o el grupo en la escala de diferencias y jerarquías. A mayor abundamiento, el espectáculo religioso magnifica el efecto; lo hace por la espe-

cial esencialidad totalizadora de su propuesta ya que esta “garantiza” no sólo la corrección de la ubicación que organiza sino su carácter inapelable como resultado de una decisión “divina”, fuera y más allá, por ello, del voluntarismo social.

L. Carlos Álvarez Santaló, «El espectáculo religioso barroco», *Manuscripts*, n° 13, 1995, pp. 157-183.

Santaló fue siempre más allá de su brillante labor docente y de su ingente tarea investigadora. Colaboró con cuantas tareas de gestión le fueron encomendadas. Dentro de su universidad participó en diversas comisiones, especialmente en la de doctorado, se hizo cargo de la organización de cursos de extensión universitaria y dirigió durante largos años el departamento de Historia Moderna, que contribuyó decisivamente a crear en los años ochenta en el marco de la Ley de Reforma Universitaria.

A un mismo tiempo, dirigió decenas de tesinas, trabajos de investigación y tesis doctorales, participó en innumerables tribunales de selección de plazas del profesorado universitario, comisarió exposiciones y contribuyó activamente a abrir la Universidad de Sevilla a los ámbitos nacional e internacional. Fue profesor invitado en la prestigiosa École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París, organizó conferencias y seminarios a cargo de prestigiosos historiadores españoles y extranjeros y se implicó activamente en la puesta en marcha de la Asociación (luego

Fundación) Española de Historia Moderna, de la que fue vicepresidente.

Una labor de apertura y relaciones externas en la que siempre brillaron los rasgos de su original personalidad, que lo distinguió como un personaje singular y alejado de toda mediocridad. Poseedor de una profunda y aguda inteligencia y de una vastísima cultura, forjada en su pasión de lector tenaz de obras de toda clase de géneros, pero también en sus exquisitos gustos de cinéfilo, Carlos Álvarez Santaló hacía gala de una fina ironía y de un sutil e implacable espíritu crítico, al tiempo que de una inmensa humanidad y de una generosidad sin límites para con sus compañeros, alumnos y discípulos. Excelente conversador, departir con él en cualquier lugar u ocasión constituía una auténtica delicia, al tiempo que un privilegio y una constante oportunidad para aprender.

Todos los valores intelectuales y humanos que atesoraba y que prodigaba le fueron recompensados por medio de diversos reconocimientos, como fueron el Premio Fama de la Universidad de Sevilla a la trayectoria investigadora; el premio a

la excelencia docente que le otorgaron en el contexto de un sentido homenaje de admiración y respeto sus antiguos alumnos en el paraninfo de su universidad, con motivo de su jubilación, o el libro homenaje que sus compañeros le dedicaron al cabo de medio siglo de impecable trayectoria como uno de los últimos grandes maestros, en el más amplio y completo sentido de la palabra, de la universidad española.

Descanse en paz el maestro y el amigo. Que su nombre no se borre jamás de la memoria de las futuras generaciones de historiadores, que, quizá sin saberlo, tanto le deben. ■

Más información:

■ Álvarez Santaló, L. Carlos

- ▶ *La población de Sevilla en el primer tercio del siglo XIX (Un estudio de series parroquiales)*. Sevilla, Diputación Provincial, 1972.
- ▶ *Marginación social y mentalidad en Andalucía occidental: expósitos en Sevilla (1613-1910)*. Sevilla, Junta de Andalucía, 1980.
- ▶ *Los siglos de la historia*. Barcelona, Salvat, 1981.
- ▶ *El siglo XV*. Madrid, Anaya, 1992.
- ▶ *Dechado barroco del imaginario moderno*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010.
- ▶ *Así en la letra como en el cielo. Libro e imaginario religioso en la España moderna*. Madrid, Abada, 2012.

■ Núñez Roldán, Francisco y Mercedes Gamero Rojas (coord.)

Entre lo real y lo imaginario. Estudios de Historia Moderna en homenaje al prof. León Carlos Álvarez Santaló. Sevilla, Universidad de Sevilla y Universidad de Huelva, 2014.



Imagen de la entrega del premio Fama de la Universidad de Sevilla en el año 2009.

La conquista omeya del 711

La aportación de la evidencia material a las fuentes textuales

MANUEL TRISTÁN MARTÍN RUIZ

GRADO DE HISTORIA. UNIVERSIDAD DE SEVILLA

El estudio de los precintos de conquista como resto material de la expansión del califato omeya por la península Ibérica está suponiendo un avance sustancial para conocer la realidad de lo que fue este proceso clave en la historia de los territorios de la actual Andalucía. Por una parte, dan información sobre la cronología del avance omeya; por otra, ofrecen información sobre la forma en la que se llegó a la conquista de las ciudades, a veces por el pacto y la vía pacífica y en otras ocasiones por la acción militar y la violencia.

La expansión del califato omeya durante los siglos VII y VIII de nuestra era es un fenómeno que ha generado asombro por su rapidez y por la extensión conseguida, pasando de controlar parte de la Península Arábiga a extenderse desde la región de Transoxiana (actual Uzbekistán) hasta la Península Ibérica. En el caso de esta última, el año 711 marca el comienzo del rápido proceso de conquista del Reino Visigodo de Toledo y la formación de al-Andalus como entidad política y cultural, lo que lleva aparejado la progresiva arabización e islamización de la población local.

Este proceso de conquista ha sido analizado de forma mayoritaria a través de la información que ofrecen las fuentes escritas, latinas y árabes y, de manera más reciente, a partir de los testimonios materiales. Dentro de este último grupo de evidencias, los conocidos como precintos de conquista han supuesto un salto cualitativo en la investigación de este periodo. Los precintos son sellos de plomo que presentan inscripciones epigráficas en árabe en una o ambas caras y fueron usados para precintar diferentes elementos relacionados con las acciones emprendidas por los conquistadores. Aunque las leyendas son diversas en su contenido, la mayoría hacen referencia a los términos en los que se produjo la conquista, incluyendo los tratados, los pactos, la toma de botín o el pago de impuestos, entre otros. Pero, además, la inclusión en ellos de topónimos nos muestra el mapa del avance del nuevo poder sobre el territorio visigodo.

En la actualidad se conocen unos 204 sellos para la Península Ibérica y la zona de la Narbonense en Francia, y se clasifican en función de las categorías establecidas por el investigador *Tawfiq Ibrahim* hace unas décadas. Estos precintos son relevantes por varias razones. En primer lugar, son, junto a las monedas, los testimonios escritos en árabe más antiguos de la península, incluso algún ejemplar podría ser la evidencia material más antigua del uso del término al-Andalus. Además, en un porcentaje elevado de ellos aparecen mencionados gobernadores de al-Andalus como *al-Ḥurr* (716-719),

al-Samḥ (719-721), *ʿAnbasa ibn Suhaym* (721-725), *Muḥammad b. ʿAbd Allāh al-Aṣṣāʿī* (730), *ʿAbd al-Raḥmān al-Gāfiqī* (730-732), *Abū al-Jaṭṭār* (743-745) y el propio *ʿAbd al-Raḥmān I* (756-788). Las fuentes textuales árabes habían sido denostadas, tachándolas de tardías y fantasiosas, sobre todo en lo que se refiere a los periodos más tempranos del imperio, como la conquista de al-Andalus, y el hecho de que los nombres de gobernadores presentes en estos sellos coincidieran con los conocidos por las crónicas árabes permite “rehabilitar” estas fuentes de información como ya planteó Hugh Kennedy en un trabajo fundamental sobre este asunto.

Los precintos hacen alusión a los términos en los que se produjo la conquista y la relación que existiría entre los conquistadores y los conquistados. Es decir, nos permiten conocer si hablamos de conquista mediante la fuerza de las armas (*ʿanwa*) o mediante pactos de paz (*ṣulḥ*) o tratados (*ʿahd*, *ʿaqd*). Analizar en profundidad el tipo de conquista que se produjo, ha sido una cuestión de amplio debate. A través del estudio de la información textual se contraponían dos lecturas del proceso, por un lado, una conquista caracterizada por los pactos de capitulación y, por consiguiente, exenta de violencia sistemática; por otro, una conquista militar al servicio del califato Omeya de Damasco protagonizada por contingentes militares de un imperio centralizado, organizado y con marcadas jerarquías sociales.

Conocer en qué términos se produjo la conquista es muy relevante por las repercusiones que tiene para la población conquistada y para los conquistadores. A grandes rasgos, la conquista por medio de la fuerza de armas habría supuesto la conversión de los conquistados a un estatuto servil, la pérdida de sus bienes y la aplicación de un régimen fiscal, denominado *jaraʿ*, aumentable a voluntad del imán de la comunidad. Una conquista por pacto de paz, por el contrario, habría posibilitado a la población mantener su libertad, conservar sus bienes y tener un régimen fiscal fijo, denominado *ʿizya ṣulḥiyya*. Pero no debemos entender los pactos de paz como



sinónimo de una conquista “pacífica”, sino del empleo de la violencia o la amenaza de su empleo, que no siempre conducía a una conquista por fuerza de armas, sino que en un número significativo de veces terminaba con un pacto.

Conocer si se trató de uno u otro tipo de conquista, nos permite saber cuáles fueron las condiciones de partida relativas a la propiedad de la tierra y del régimen fiscal, tanto en lo que respecta a los procesos de arabización e islamización de la población, como para entender la configuración política y social de al-Andalus. Esto se puede analizar en términos generales, pero también a nivel particular sobre la base de los topónimos que aparecen mencionados en muchos de los precintos. Centrándonos en el análisis más general, tanto la información documental como el material muestran un equilibrio entre los pactos de paz y las conquistas por fuerza de armas.

Número de precintos con referencia a topónimos y tipo de conquista. En azul, conquista por fuerza de armas. En naranja, conquista mediante pactos de paz.

Sin embargo, en los casos de topónimos concretos mencionados en los precintos es posible hacer una comparación con la información que se extrae de los diferentes textos que tratan el proceso de conquista. Mayoritariamente la información coincide, lo que permite reafirmar la capacidad de los sellos para “rehabilitar” a las fuentes. Sin embargo, también resulta interesante analizar aquellos casos en los que textos y materialidad difieren.

El ejemplo de Córdoba ilustra sobre ambas posibilidades: fue conquistada mediante la fuerza de armas, al igual que en

el relato que ofrece al-Razi, el más completo sobre este hecho, pero existen otras fuentes más tardías que hablan de una capitulación. La toma de Málaga (*Rayyo*), también se produjo mediante fuerza de armas, lo que coincidiría con la información que ofrecen los autores árabes. Sin embargo, para Granada (*Elvira*), los precintos hacen referencia tanto al pacto de paz, como al pago de la *ġizya* resultado de la capitulación, lo que se opone a la información textual, como la que ofrece Ibn al-Jatib en su *Al-Iḥāṭa fi Tarīḡ Garnata*: “Después se unió este ejército con el que envió a Elbira, sitiaron esta ciudad, y la conquistaron por la fuerza de armas; encontraron en ella judíos, que reunieron en la alcazaba de Granada”. Otra discrepancia se produce en la toma de Medina Sidonia, se trató de un

pacto, como muestran los precintos, mientras que el *Ajbar machmuâ*, entre otros, prueban una conquista por fuerza de armas:

Actualmente se conocen un total de 204 sellos omeyas, que han sido encontrados tanto en el conjunto de la Península Ibérica como en la zona de la Narbonense en Francia



Muralla de la alcazaba de Mérida hacia el río Guadiana.

“Condujéronle, pues, á Medina Sidonia, que conquistó por fuerza de armas, y después á Carmona”.

La conquista de Sevilla presenta varios elementos de interés. Sevilla es el topónimo más repetido en los precintos peninsulares, con un total de veintitrés menciones, y dentro de este conjunto se incluye un caso singular: el único ejemplar bilingüe en árabe y latín conocido hasta la fecha. En el conjunto de sellos de esta ciudad existen diferencias significativas que se han interpretado como el resultado de dos procesos de conquista diferentes. Aunque las versiones disponibles sobre estos hechos presentan discrepancias importantes, parece probable que la primera conquista la habría llevado a cabo *Mūsā*. El autor *Ibn al-Šabbāṭ* cuenta que “sus gentes pactaron (a cambio) de satisfacer la *ḡizya* y derribar la parte occidental del *qaṣr*”. La que se interpreta como la segunda conquista se produciría después de la revuelta de la ciudad que acabó con la toma de *ʿAbd al-ʿAzīz*, hijo de *Mūsā*, y las fuentes la describen como violenta, diciéndose que emplearon la fuerza de las armas y acabaron con los habitantes de la ciudad. Teniendo en cuenta que la ciudad se había rebelado contra la guarnición dejada por los conquistadores podría enten-

derse que esta segunda conquista fuera violenta, si bien todos los precintos (los veintitrés) hacen referencia al pacto de paz y el pago de la *ḡizya*, contradiciendo esta versión.

Abundando en este asunto, la toma de Mérida fue una de las más largas y violentas, culminándose, según las fuentes, en un pacto de capitulación en unos términos severos para los conquistados. Según el volumen II de *al-Bayān al-Mughrib de Ibn Idhari*: “ajustaron la paz. Acordaron que todos los bienes de los caídos el día de la emboscada, los que habían huido a *Yillīqīyya* y las iglesias, serían para los musulmanes. Luego le abrieron la puerta en ese día, que fue el primero de *Šawwāl* del año 94”. El *Ajbar Machmuʿa* da una versión similar, “Ajustaron, en efecto, la paz, á condición de que los bienes de los que habían muerto el día de la emboscada, y los de aquellos que habían huido á Galicia, fuese para los musulimes, y los bienes y alhajas de las iglesias para *Mūsā*; con lo cual, el día de la fiesta del *Fiṭr* del año 94 le abrieron las puertas de la ciudad.” Los precintos atribuidos a Mérida vienen a evidenciar el aludido pacto de paz de las fuentes.

En el suroeste peninsular encontramos varias ciudades que fueron conquistadas, también por mano de *ʿAbd al-ʿAzīz*. Los sellos evidencian la toma por medio de pactos de paz para los casos de Beja y Faro (*Ocsonoba*) que coincide con los testimonios escritos. En la Noble Carta a las comarcas españolas la información es bastante completa: “El guía le condujo al castillo de *Zaʿwāq*, del distrito de Sevilla, que fue lo primero que atacó, pues *Tāriq* no se había parado en este distrito; de allí se fue a Niebla; luego a Beja; después a Ocsonoba, que está a la orilla del mar, cayendo todas en su poder sin apelar a la fuerza.” Este texto nos introduce un ejemplo de ciudad que es nombrada en las fuentes textuales como es Niebla y que todavía no ha sido documentada en el corpus de precintos conocidos para la Península Ibérica.

Todavía más significativo si cabe es que en otras ocasiones, los precintos han dado a conocer conquistas que no aparecían registradas en las fuentes, como el pacto con las tierras de Jaén (*arḍ ʿĪyyān*). Es un caso interesante, pues no se refiere a una ciudad en concreto, sino a un territorio que agruparía a varios núcleos urbanos. Las ciudades que pudieron ser relevantes en este pacto serían, muy probablemente, las sedes de conventus de

Sevilla es el topónimo más repetido en los precintos que se han encontrado en la Península y tiene además un caso singular: el único ejemplar bilingüe en árabe y latín que se ha conocido hasta la fecha



Castillo de la Guardia de Jaén.

Dominio Público (Ayuntamiento de La Guardia de Jaén).

AH
ENERO
2025
91

época anterior, así Martos, La Guardia o Baena, hoy perteneciente a la provincia de Córdoba. Es probable que entre ellas destacase La Guardia (antigua Mentesa) no solo por su situación geográfica, más estratégica que las otras mencionadas, sino también por las numerosas evidencias materiales que ha proporcionado, sin olvidar que fue la ceca visigoda más importante de la zona.

Otros ejemplos similares serían Talavera y Tavira. Sobre Talavera, las fuentes mencionan que el encuentro entre Mūsā y Ṭāriq se habría producido en su distrito, en la confluencia del Tajo con el Tiétar, si bien no informaban directamente de la conquista de la ciudad. Los precintos conocidos no solo permiten confirmar dicha conquista, sino que muestran que esta se produjo mediante pacto de paz. En la misma línea, el más recientemente conocido precinto de Tavira mostraría que probablemente esta fue conquistada junto al resto de plazas del suroeste mencionadas arri-

ba, aunque no se hace referencia en las fuentes, y que habría sido tomada por la fuerza de las armas.

Estas diferencias que evidenciamos entre las evidencias materiales y las fuentes escritas deben ser entendidas como inconsistencias de estas últimas. De hecho, esto también ocurre cuando se compara la información ofrecida por las diferentes versiones que las fuentes ofrecen sobre la conquista y que no debe extrañar por la distancia de tiempo que suele existir entre ellas y los hechos. En este sentido, es especialmente ilustrativo el ejemplo de la conquista de Elvira proporcionada por *Ibn al-Jatib* siete siglos después de haberse producido. De manera que, siguiendo la argumentación de Kennedy, los precintos no solo “rehabilitarían” los textos, sino que los complementan, mejorando o corrigiendo su información.

Sin embargo, se debe tener en cuenta que las diferencias entre testimonios escritos y materiales también pueden responder a un uso interesado de las fuentes, que puede venir de parte de los conquistadores o del propio estado. Esto es debido a la distinta consideración que cada uno de ellos tiene acerca de quién es el propietario legal de los bienes muebles e inmuebles obtenidos por conquista. Ya en el momento de esta existía una discusión sobre lo que se ha denominado “teoría del reparto” que va a estar en la base de las acusaciones contra Mūsā, a su vuelta a oriente y que se hacen extensibles a la práctica totalidad de los conquistadores de al-Andalus. Para el estado, el botín mueble es propiedad de los soldados que deben abonar un quinto a la administración, mientras que los bienes inmuebles (*fay'*) pertenecerían a la comunidad de creyentes y, por consi-

guiente, al estado. Los conquistadores entienden que tanto bienes muebles como inmuebles entrarían dentro del botín y sola-

Las diferencias entre testimonios escritos y materiales pueden responder a un uso interesado de las fuentes, en unas ocasiones de parte de los conquistadores o en otras del propio estado



Ibercoin nº 92 (21 marzo 2024) "Colección Amuletos Sebastián Gaspariño", nº 1099.

Precinto de Conquista de Córdoba con la leyenda "Bismillah // reparto o loteo de Córdoba" (Senac & Ibrahim, 2023, nº 51a).



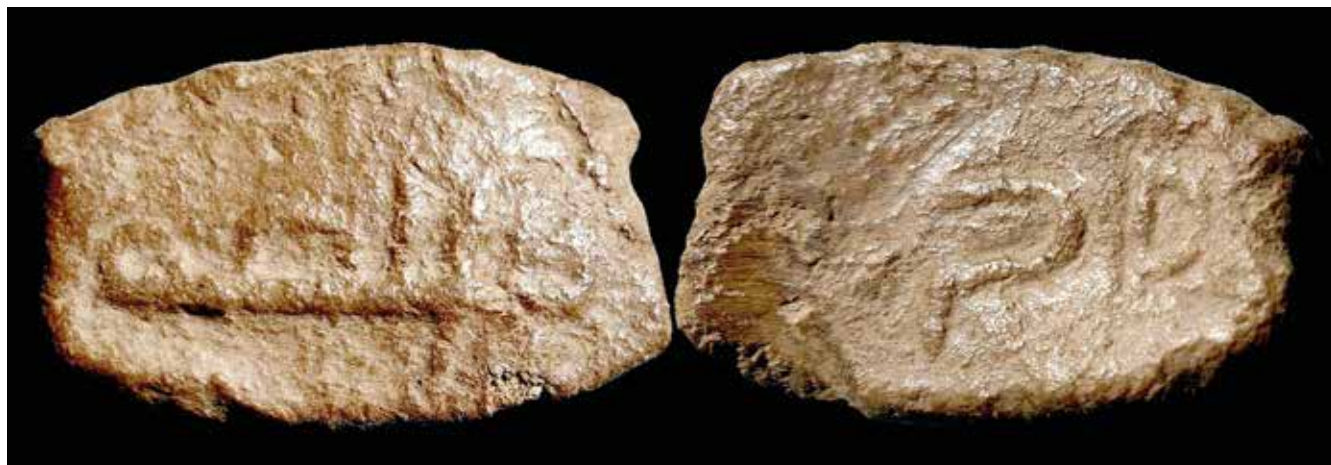
Precinto de Conquista con mención al gobernador de al-Andalus *al-Samḥ ibn Mālīk* (719-721) con la leyenda "Bismillah, pacto de paz de // 'Abd Allāh ibn Mālīk". (Colección Tonegawa). T. Ibrahim (2006) "Notas sobre precintos y poderales. I. Varios precintos de Sulh a nombre de 'Abd Allah ibn Malik, Correcciones y una posible atribución", *Al-Qantara* XXVII(2), nº 3.

Conquistando el sur de la Península

■ Descripción de la conquista de Granada por *Ibn al-Jatib* traducido por Sebastián Gaspariño: "Después se unió este ejército con el que envió a Elbira, sitiaron esta ciudad, y la conquistaron por la fuerza de armas; encontraron en ella judíos, que reunieron en la alcazaba de Granada"

■ Descripción de la conquista de Medina Sidonia en la crónica árabe anónima titulada *Ajbar machmuʿa* (Colección de tradiciones) traducido por Emilio Lafuente: "Condujéronle, pues, á Medina Sidonia, que conquistó por fuerza de armas, y después á Carmona"

■ Descripción de la conquista de Sevilla en la obra de *Ibn al-Šabbāṭ* traducido por Pedro Chalmeta: "Sus gentes pactaron (a cambio) de satisfacer la *ḡizya* y derribar la parte occidental del *qaṣr*".



Precinto de Conquista bilingüe con la leyenda “Pacto de paz de Sevilla”. (Colección Tonegawa). R. Pliego & T. Ibrahim (2021) “A bilingual lead seal from the Umayyad Conquest of the Iberian Peninsula”, *Al-Qantara* XLII(2).

mente debían entregar un quinto del total al estado. Por este motivo los contingentes de conquistadores podrían haber querido justificar las “apropiaciones de botín indebidas” de las que les acusaban, haciendo pasar algunos pactos de paz por conquistas violentas, lo que les ofrecería una cantidad mayor de botín. El estado también podría haber estado interesado en defender una conquista violenta que le permitiría reclamar los bienes inmuebles, quizás dentro del marco de las reformas emprendidas por ‘Abd al-Rahmān I tras su llegada al poder, que acabarían con muchos de los pactos establecidos previamente.

Esta necesidad de legitimar el botín obtenido explica la aparición de numerosos sellos con mención a la licitud de lo que se precinta. Se incluyen leyendas como “reparto lícito”, “*Bismillah*, esto es lo lícito de al-Andalus” o “botín lícito repartido en Narbona”. El caso de la conquista de Narbona presenta ciertas singularidades. Los gobernadores *al-Hurr* y *al-Samh*, los que aparecen mencionados más veces, desarrollaron una amplia actividad militar en esa región. Además, se documentó un conjunto de cuarenta y siete precintos en el yacimiento francés de Ruscino, ubicado en las inmediaciones de la Vía Domitia que conectaba el paso terrestre del Perthus, en los

Pirineos, con la ciudad de Narbona. Estos sellos estarían en relación con la conquista por la fuerza de las armas de la ciudad de Narbona por parte de *al-Samh*, único gobernador de al-Andalus enviado directamente por el califa Omeya ‘Umar ibn ‘Abd al-‘Aziz, con el objetivo, entre otros, de deducir el quinto de la parte conquistada.

En conclusión, resulta evidente el destacado papel que juega la evidencia material a la hora de reescribir la conquista omeya de la Península Ibérica, hasta ahora dominado por las fuentes escritas, y como el uso de toda la documentación disponible resulta imprescindible para trazar un discurso completo sobre dicho proceso. Los precintos de conquista son una evidencia material coetánea a la conquista y los primeros años de formación de al-Andalus, y aportan una información fundamental sobre los lugares y la forma en la que produjo la conquista de al-Andalus. Estamos casi en el inicio de la investigación y, de hecho, tal como señala *Tawfiq Ibrahim*, en el repertorio de los precintos cabría esperar documentar otros topónimos, entre los que se encontrarían los de las ciudades de Écija, Carmona, Zaragoza, Huesca o Tarragona. ■

Resulta innegable el papel que juega la evidencia material a la hora de reescribir la conquista omeya de la Península, que hasta ahora había estado dominado por las fuentes escritas

Más información:

- **Chalmeta, Pedro.** *Invasión e islamización*
La sumisión de Hispania y la formación de al-Andalus.
Jaén, Universidad de Jaén, 2003 (2ª ed.)
- **Gaspariño, Sebastián.**
Historia de Al-Andalus según las crónicas medievales. Vol. III: La conquista de Al-Andalus.
Murcia, Editorial Fajardo el Bravo, 2007.
- **Ibrahim, Tawfiq**
“Nuevos documentos sobre la conquista Omeya de Hispania: Los precintos de plomo”.
Zona arqueológica, 15, 147-164, 2011.
- **Kennedy, Hugh.**
Las Grandes Conquistas Árabes. Trad. español Luis Noriega.
Barcelona, Crítica, 2007.
- **Manzano, Eduardo.**
Conquistadores, emires y califas: Los Omeyas y la formación de Al-Andalus.
Barcelona, Crítica, 2006.
- **Pliego, Ruth., & Ibrahim, Tawfiq.**
“A bilingual lead seal from the Umayyad Conquest of the Iberian Peninsula”. *Al-Qantara: Revista de Estudios Árabes*, XLII(2), e15, 2021.
- **Sénac, Philippe & Ibrahim, Tawfiq.**
Los precintos de la conquista omeya y la formación de Al-Ándalus (711-756). Ed. y Trad. español Bilal Sarr. Granada, Editorial Universidad de Granada, 2023 (2ª ed. ampliada).

El portal de difusión de los Archivos de Andalucía

Una ventana abierta al patrimonio documental del pasado

M.^a ISABEL VALIENTE FABERO

JEFA DE LA UNIDAD DE COORDINACIÓN DE @RCHIVA

Acercar el Patrimonio Documental de Andalucía, facilitar su consulta y acceso a la ciudadanía es un objetivo en el que @rchivAWeb se configura como instrumento que conecta nuestro Patrimonio Documental con las personas, ofreciéndole de una forma amigable y eficaz la información y la posibilidad de disfrutar de servicios sobre los documentos que forman parte de este Patrimonio custodiado en los Archivos históricos gestionados por la Junta de Andalucía.

A veces el pasado irrumpe en nuestras vidas alterándolas, para bien, para darnos otra visión, para comprender, para entender... A veces ese pasado llega en forma de rumor, otras en forma de evidencias que soportan el peso de la prueba de los hechos. Al hablar de esta última categoría hablamos de los documentos de archivo, en los que los atributos de integridad, autenticidad los hacen confiables y relevantes, capaces de soportar ese peso.

Son los documentos de archivo evidencias que testimonian actos privados y públicos, estrellas que traen ese pasado a nuestro presente, estrellas cargadas de energía que los Archivos custodian, cuidan, tratan y procesan para difundirlos y ponerlos al servicio de la ciudadanía, tanto para la investigación en cualquier disciplina como para nuestro propio interés particular.

Es por eso por lo que vengo aquí a hablarle de @rchivAWeb, porque es un lugar en el que usted, yo o cualquier otra persona podemos estar disfrutando del acceso a los documentos que ponen a nuestra disposición los Archivos de la Junta de Andalucía que gestiona la Consejería de Cultura y Deporte. Pero usted se preguntará, ¿qué es @rchivAWeb? ¿Para qué sirve? ¿Cómo se accede? ¿Qué me permite? ¿Qué Archivos son de los que se abren en este lugar virtual a la ciudadanía? Estas y otras preguntas son las que voy a intentar responderle con el objetivo de que desee entrar en él, navegar, consultar, estar...

¿QUÉ ES? Empezando por el principio ¿qué es @rchivAWeb? Como tarjeta de vista podemos decir que es la interfaz pública del Sistema de Información @rchivA, sistema corporativo que los Archivos de la Junta de Andalucía utilizan para la gestión de las actividades y servicios que prestan estos centros y la gestión de los documentos que custodian. En @rchivA los Archivos tramitan los procedimientos administrativos propios de su actividad (ingreso y salida de documentos, prestación de servicios de préstamos, consultas, etc.), y llevan

a cabo las actuaciones técnicas sobre los documentos que en ellos se custodian. Decenas de profesionales técnicos especializados en archivística se dedican a ello animados por la íntima y firme convicción de que el Patrimonio Documental posee un valor esencial para entender, para comprender el pasado, la actualidad y proyectar soluciones al futuro.

En su funcionamiento, los Archivos participan del modelo actual de relación de la ciudadanía con las Administraciones Públicas a través del uso de medios electrónicos para el acceso telemático a los servicios, modelo que tiene una tendencia creciente, como muestra la última encuesta de Eurostat, según la cual, en 2023, el 69 % de los ciudadanos de la UE de entre 16 y 74 años han utilizado un sitio web o una aplicación de una autoridad en los doce meses anteriores. Es en este contexto donde se sitúa @rchivAWeb, como interfaz pública de @rchivA para la difusión de los documentos de libre acceso y la prestación de servicios online por parte de siguientes Archivos de gestionados por la Junta de Andalucía: Archivo General de Andalucía; Archivos Históricos Provinciales de Almería, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jaén, Málaga y Sevilla; Archivo de la Real Chancillería de Granada y Archivo del Real Patronato de la Alhambra Generalife.

Servicios que cuenta con el crecimiento continuo y dinámico de la información que se obtiene mediante sincronización nocturna diaria de @rchivAWeb con @rchivA y en el que el aporte de la imagen digital del documento es un importante valor. Así, considerando objetivo estratégico para la difusión del Patrimonio Documental el acceso en línea a los documentos, se impulsan proyectos de digitalización siguiendo las normas técnicas publicadas por la Consejería de Cultura y Deporte en su web, que tienen como resultado las reproducciones digitales que posteriormente son almacenados en un repositorio y vinculados a sus respectivos documentos en @rchivA para su visualización en @rchivA.



Enlace a @archivAWeb

vAWeb (Imagen2). Actualmente, mientras yo redacto este artículo se ha acaban de superar los dos millones de documentos puestos a disposición de la ciudadanía y los trece millones de imágenes, ahora que usted lo está leyendo, con seguridad esa cifra se ha dejado atrás.

Para favorecer la relación de la ciudadanía con @rchivAWeb, entre 2020 y 2021 se sometió a un proceso de renovación tecnológica en el cual, siguiendo el uso de buenas prácticas en diseño web, se optó por un diseño responsive o adaptativo que permite una navegación con una visualización correcta independientemente del dispositivo que use (tabletas, smartphones, etc.) con las ventajas que ello supone para su mantenimiento de y para los usuarios. (Imagen 1). De manera general, podemos concluir que estos son los rasgos más destacados que definen este portal, pero...

¿QUÉ PUEDO HACER EN @RCHIVAWEB?

La respuesta más inmediata es: visitar el portal navegando entre las opciones de búsqueda disponibles en pestañas en la pantalla principal, para consultar y visualizar los documentos puestos a su disposición por los Archivos citados. Pero no sólo es eso. Recorremos @rchivAWeb para comprobarlo. Comenzamos.

En portada @rchivAWeb nos recibe con un carrusel de imágenes, sobre él un texto nos informa del volumen de documentos publicados en el portal en ese momento con la leyenda “documentos puestos a tu disposición”, el cual se actualiza diariamente cuando se realiza la sincronización entre @rchivA y @rchivAWeb.

Sin abandonar dicha pantalla encontraremos en la barra superior las secciones “¿Qué es @rchivAWeb?”; “Contacto”, en donde encontrará nuestro correo de la Unidad de Coordinación de @rchivA (coordinacion.archiva.ccul@juntadeandalucia.es); “Servicios”, en la que se recoge una descripción de los servicios que puede solicitar y “Manual de Usuario” que le guiará y orientará en su uso, encontrándose accesible desde todas las pantallas de @rchivAWeb. Así mismo, en la barra superior podremos registrarnos e iniciar sesión una vez registrados.

En la parte inferior de la pantalla se ubica un menú horizontal con las opciones, Aviso Legal, Protección de datos, Accesibilidad, Política de cookies, Mapa web e información relativa a la titularidad y versionado. Completa esta pantalla inicial el acceso a las siguientes modalidades de consulta que el portal nos ofrece: búsqueda simple, búsqueda avanzada o explorar archivos



Pantalla principal.

La “Búsqueda Simple” incorpora la función de autocompletado por la que se van mostrando los términos que existen indicados en el sistema conforme a la cadena de caracteres que se van escribiendo en el cajetín (función habitual que vemos por ejemplo en Google), le sugiero que haga un intento con sus apellidos, es posible que el sistema le sorprenda.

La “Búsqueda avanzada” le permite afinar utilizando distintos criterios en distintos campos, restringir por un archivo concreto, por documentos con activos digitales, etc. Junto a ellas “Explorar archivos” es un tipo de búsqueda más especializada ya que se trata de navegar por el Cuadro de Clasificación de documentos del Archivo seleccionado, adentrándonos en los Fondos hasta llegar a la Serie documental y de allí, a los documentos. Esta ruta es la que da el contexto a los documentos, e independientemente del tipo de consulta que realicemos, al visualizar la descripción de cada uno de ellos siempre vamos a tener en su parte superior ese contexto representado en forma de directorio. (Imagen3). La descripción de los documentos se muestra normalizada conforme a la ISAD (G) Norma Internacional de Descripción Archivística.

La consulta la podrá acotar a un Archivo concreto o lanzarla a todos, lo cual le da un potencial enorme al permitirle realizarla en los once Archivos simultáneamente, en este caso, los resultados se mostrarán agrupados por Archivos, y siempre con el respectivo número de resultados localizados en él. @rchivAWeb utiliza ElasticSearch como motor de búsqueda lo que le permite gestionar grandes volúmenes de datos y una rápida indexación, independientemente del tipo de consulta los resultados se muestran acompañados de un histograma interactivo por fechas, que filtra los documentos asociados a la búsqueda por años, en el podrá visualizar de una forma inmediata las lagu-

nas de testimonio documental que existe a lo largo del tiempo en respuesta a la consulta realizada. (Imagen 4)

Los documentos que cuentan con reproducción digital se identifican con un icono en forma de cámara, al pulsarlo accedemos al visor que nos lo mostrará, permitiéndonos aplicar ajustes a la imagen (brillo, contraste, etc.), reducirla o ampliarla sin pixelar lo que dota de gran calidad a la visualización, acceder a los metadatos de la imagen, así como, descargar la reproducción digital total o parcialmente en formato PDF o JPG (Imagen5).

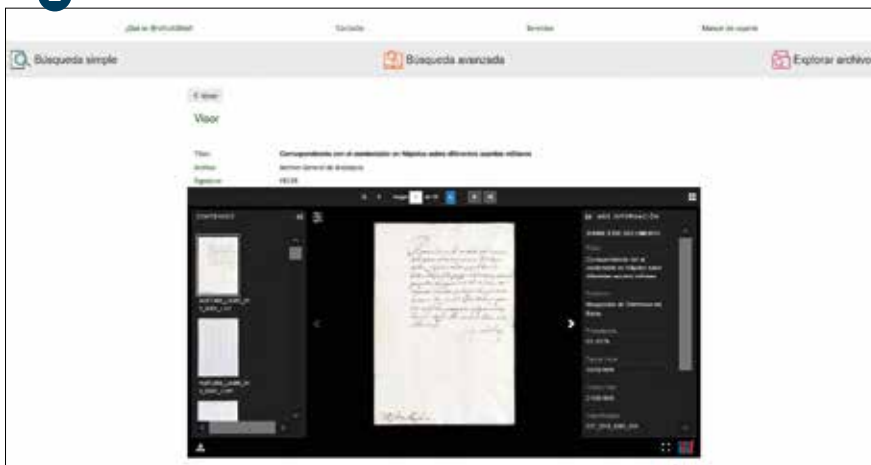
El contenido estará disponible mediante la publicación de la información en formatos estándares, abiertos e interoperables, facilitando su acceso y su reutilización. Así mismo, se mostrará disponible para su descarga correspondiente a la descripción archivística codificada del documento (EAD). Hasta aquí hemos estado navegando y accediendo a unas funcionalidades como invitado, pero al iniciar sesión como usuarios registrados, @rchivAWeb nos ofrecerá nuevos servicios exclusivos.

¿CÓMO REGISTRARSE Y A QUÉ SERVICIOS PUEDO ACCEDER?

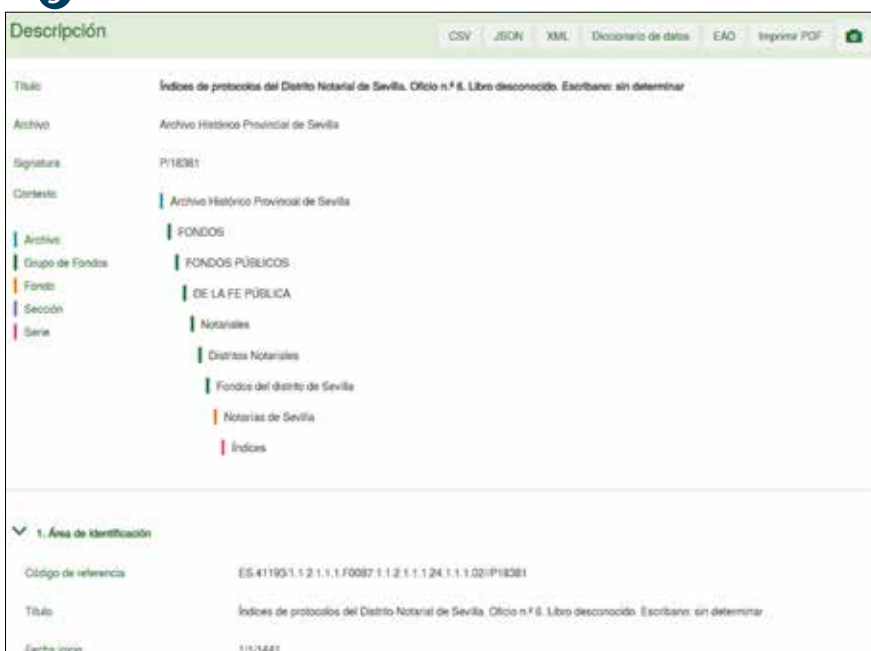
Al pulsar en la opción “Registrarse” en la parte superior izquierda, y tras acceder a un formulario de protección de datos, el sistema nos pedirá autenticar nuestra identidad, lo cual podremos realizar por tres medios: Usuario / contraseña, Certificado digital o utilizando Cl@ve, sistema para identificación electrónica en las relaciones con las Administraciones Públicas puesto a disposición por la Administración General del Estado. Esta triple opción permite que cualquier persona de cualquier país del mundo pueda registrarse en @rchivAWeb.

Al registrarnos tendremos acceso solicitar Servicios on-line sobre los documentos

2



3



Detalle de documento con contexto.

5



Servicio de tratamiento de imagen.

Visor.

consultados y a un “Área privada” en la que podremos mantener nuestros respectivos “Datos personales”, realizar “Cambio de contraseña”, gestionar los servicios que hayamos tramitado en “Mis servicios” y acceder a las consultas guardadas en la opción “Carpeta virtual”, servicio este de bastante utilidad ya que nos permite volver a ejecutar automáticamente una consulta ya realizada.

Así mismo, al navegar registrados por @rchivAWeb observaremos que tras realizar una consulta en la barra inferior se nos muestra varios servicios que podremos solicitar sobre los documentos seleccionados, son los siguientes: “Imprimir”; “Guardar Resultados”, los guardados los tendremos disponibles en la opción Carpeta virtual del Área privada; “Solicitar Reserva”, para pedir con antelación el servicio de consulta de documentos de forma presencial en el Archivo en una fecha prevista y así planificar nuestras visitas; “Reproducción” para solicitar la reproducción de documentos y realizar, en caso, el pago de tasas telemáticamente a través de la Pasarela de pago de la Junta de Andalucía; “Consulta en sala”, opción permite gestionar de forma presencial la solicitudes de consulta en la sala en los Archivos y, por último, el servicio “Solicitud de Información” sobre el documento que estemos consultando.

La gestión de estos servicios es sencilla y su operativa toma el modelo de “cesta de la compra” a la que la ciudadanía generalmente está habituada. Podremos incorporar en nuestra cesta hasta diez servicios, una vez solicitados su seguimiento y tramitación lo realizaremos en nuestra “Área privada”, apartado “Mis servicios”. El conjunto de estas opciones y servicios pretenden ofrecerle la mejor y más completa experiencia en @rchivAWeb. Para finalizar, sea cual sea su interés (académico, profesional, particular, etc.) le animo a que visite @rchivAWeb, un lugar virtual en continua evolución en el que tendrá a su disposición miles de documentos cuyo arco cronológico arranca desde el Siglo XII hasta el actual Siglo XXI.

La Consejería de Cultura y Deporte, consciente del valor, interés e importancia que tiene facilitar el acceso de la ciudadanía al Patrimonio Documental de Andalucía, impulsa esta labor en la que @rchivA-@rchivAWeb es el instrumento que nos ayuda a resolver la encrucijada entre el pasado analógico y el presente digital multiplataforma en los Archivos históricos gestionados por la Junta de Andalucía, de una forma eficaz, eficiente y productiva. ■

Semana Santa en Granada (1760-1960)

Fco. JAVIER CRESPO MUÑOZ

PROFESOR ASOCIADO DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

JEFE DE SECCIÓN DEL ARCHIVO GENERAL DE SIMANCAS

En el ámbito del proyecto 'Análisis de las fuentes para el estudio de las realidades patrimoniales entorno a la piedad cofrade en Granada', la Fundación Centro de Estudios Andaluces ha impulsado la publicación, tras su revisión textual, de la tesis doctoral *Las cofradías de Semana Santa de Granada (1760-1960)*. De la Ilustración al Nacionalcatolicismo (Universidad de Granada, 2022), trabajo que daba necesaria continuidad a la senda iniciada por su director, el catedrático Miguel Luis López-Gualdalupe, que estudió las cofradías granadinas durante los siglos XVII y XVIII.

Por lo que se refiere a la construcción argumental del texto, el autor opta por un discurso histórico lineal, donde diferentes hitos en Semana Santa granadina, que se suceden en el tiempo, van a distinguir los capítulos del libro.

El punto de arranque se encuentra en el Expediente General de Cofradías y su trascendencia para el devenir de las hermandades en Granada. De ese modo, el capítulo 1 aborda el contexto previo y las consecuencias de esta nodal intervención de la Ilustración española en la religiosidad popular, además de tratar acontecimientos de carácter más granadino, como las disputas entre las cofradías del Entierro de Cristo.

A través de los tres capítulos siguientes, se desgana el fluctuante desarrollo de la Semana Santa decimonónica. A los momentos trémulos de la Guerra de la Independencia o de las regencias de la reina María Cristina y de Espartero (capítulo 2), le siguen periodos de mayor auge: primero, el reinado de Isabel II (capítulo 3),

abruptamente interrumpido, no obstante, con la crisis del Sexenio Revolucionario; luego, la Restauración (capítulo 4). A lo largo de estas décadas, se vivió la eclosión devocional por Nuestra Señora de las Angustias, hasta alcanzar el reconocimiento como Patrona de Granada; por su parte, Nuestra Señora de la Soledad (coronada popularmente) será emblema mariano del discontinuo Santo Entierro.

Precisamente, una procesión de Viernes Santo, el llamado 'Desfile Antológico', supuso, para Álvaro Guerrero, la fórmula oficial de la Semana Santa de Granada en las primeras décadas del siglo XX. El capítulo 5 aborda la evolución y desaparición de este Santo Entierro monumental. Su declive comenzó a vislumbrarse en 1917, con las propuestas del Vía Crucis en el Albaicín o la Entrada en Jerusalén de San Andrés.

El germen del 'Desfile Antológico' eclosionó en una ebullición fundacional de cofradías, durante la segunda mitad de los años veinte. Según el autor, nacía la 'nueva' Semana Santa de Granada, base de la actual. El capítulo 6 aborda este fundamental proceso, afectado irremediabilmente por las dificultades religiosas de la II República y por el cataclismo general causado con la Guerra Civil.

El capítulo 7 cierra el recorrido por la historia cofrade granadina. En un panorama dominado por el Franquismo, las hermandades tratan de recuperar su deriva esplendorosa durante los años cuarenta. La inercia que detecta el autor a lo largo de la década siguiente desembocará en la conocida crisis de los sesenta, con la que se cierra este libro.

Las conclusiones de su investigación, que propone cabalmente Álvaro Guerrero en un capítulo final, representan el estilo general del estudio: honrado y riguroso, con el cual, por medio de una redacción depurada, el autor huye



Álvaro Guerrero Vilchez
Semana Santa en Granada (1760-1960). Comares, 2024

de reflexiones espurias, que puedan alejarse de un sustento sobre fuentes historiográficas.

Efectivamente, la selección y análisis de las fuentes es una gran fortaleza de este libro. La bibliografía consultada combina obras de contenido cofrade, y de variada calidad, con trabajos académicos ajenos a la religiosidad popular, pero indispensables

para una adecuada contextualización. Las fuentes hemerográficas usadas por el autor presentan un abanico impresionante de publicaciones periódicas de amplia cronología. Finalmente, la documentación de archivo será la piedra angular de este trabajo, con la consulta en fondos nacionales, municipales, diocesanos y los custodiados por las propias hermandades, siempre difíciles en su acceso. Todo ello ilustrado por un sobresaliente aparataje de imágenes y fotografías antiguas.

Sin duda, un libro llamado a convertirse en referente para las investigaciones sobre la Semana Santa granadina, especialmente dentro del marco temporal de la Edad Contemporánea, y modelo de rigurosidad científica para posteriores publicaciones cofrades, en general. ■



Dossier: Ciencias del pasado en la Historia. La Paleobiología



Coordinado por la Dra. Eloísa Bernáldez Sánchez, este dossier analizará el modo en el que la Paleobiología contribuye a la historia natural y cultural de nuestro planeta. Se trata de una ciencia que reconstruye la vida desde sus inicios y aportando nuevos conocimientos sobre la evolución de la Humanidad. La parte de esta ciencia a la que se dedica el Laboratorio de Paleobiología es la que está más relacionada con nuestros antepasados desde una perspectiva muy pragmática: la supervivencia. En el casi centenar de yacimientos arqueológicos del Holoceno analizado por el Instituto Andaluz se han encontrado miles de restos orgánicos conservados y expuestos durante las intervenciones arqueológicas. Muchas son las historias a las que contribuyen pero escaso aún el conocimiento que la sociedad tiene de la labor de un paleobiólogo.



Notarios apostólicos

El nombramiento de estos notarios corría directamente a cargo del papa o de alguna otra autoridad en quien delegara esta competencia, tales como obispos o legados pontificios. Este nombramiento de carácter universal les permitiría actuar en cualquier lugar de la Cristiandad.

Zarzuela infantil en la Almería del siglo XIX

La compañía decimonónica finisecular de Juan Bosch brindó formación experiencial en interpretación, proyección de la voz, canto y baile a los infantes integrantes con edades comprendidas entre los cuatro y doce años. A pesar de la polémica que suponía el empleo infantil en los espectáculos escénicos, público y prensa almeriense acogieron con admiración y mimo sus versiones de las 34 zarzuelas y 2 óperas españolas del repertorio adulto moderno que recorrieron escenarios nacionales e internacionales.



Juan Manuel de Ayala, explorador de San Francisco

La bahía y el puerto de San Francisco en California y parajes como la Isla de Alcatraz son hoy conocidos por una inmensa mayoría por referencias literarias y cinematográficas; sin embargo, muy pocos conocen que el primer navegante, explorador y cartógrafo del que se tiene constancia de esta zona fue Juan Manuel de Ayala, un marino natural de Osuna y afincado en Puerto Real. A través de su testamento conservado en el Archivo Histórico Provincial de Cádiz reconstituimos esta historia.

Los niños de la posguerra franquista

Niños de la posguerra comían pan negro, dormían en cuevas y tenían sabañones y piojos. No iban a la escuela porque muchos ni siquiera tenían zapatos y trabajaban en el campo o en las casas para ayudar a sus familias a salir adelante. Durante la década de los cuarenta, la de la represión y el hambre, los menores españoles padecieron todo tipo de penurias. Fueron víctimas de la miseria que trajo la autarquía, especialmente los hijos de las familias más humildes y desestructuradas por la contienda.



Sexualidad y matrimonio en la Córdoba del siglo XIII

El fuero de Córdoba del siglo XIII contenía distintas menciones en materia de matrimonio forzoso. Como es lógico, la regulación de la sexualidad durante la Edad Media discurría por sendas muy diferentes a las de la actualidad. En el siglo XIII castellano la pena de muerte por la homosexualidad masculina era frecuente en las normativas locales y el adulterio de la mujer casada aparecía asiduamente como un hecho muy grave en los fueros. De esta forma, a través de la legislación de la época, veremos cómo era la moral en aquel tiempo.



Revista ANDALUCÍA EN LA HISTORIA

Suscripción por solo **14,50€** al año
(envío incluido)

La suscripción anual incluye cuatro números que le ofrecerán la oportunidad de descubrir los episodios, protagonistas y lugares que han dejado huella en la historia andaluza.

También disponible la suscripción digital en PDF por 10€
Suscríbase en www.centrodeestudiosandaluces.es

**Y DE REGALO
con su suscripción
en papel**

Viaje por España hasta el Sahara,
de Matilda Betham-Edwards



(+34) 955 055 210
www.centrodeestudiosandaluces.es



Centro de Estudios Andaluces
Consejería de la Presidencia, Interior,
Diálogo Social y Simplificación Administrativa

