

Varia

Un nuevo *crucificado* de José María Rodríguez de Losada en una comunidad religiosa sevillana

Álvaro Cabezas García
Universidad de Sevilla

En uno de los corredores que desemboca en el patio del colegio mayor La Luz, perteneciente a la congregación de Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, con sede en la calle Cervantes de la ciudad de Sevilla, se conserva colgado de una de las paredes un lienzo que representa a Cristo Crucificado en el Monte Calvario. En el ángulo inferior izquierdo puede percibirse la inscripción «Rodrig de Losada» [1], que supone la firma del pintor José María Rodríguez de los Ríos y de Losada (Sevilla, 20 de julio de 1826-Jerez de la Frontera, 2 de abril de 1896)¹.

La producción de este artista ha sido en varias ocasiones reseñada por la historiografía, pero debido a lo copioso de la misma, a veces se ha optado por registrar y analizar solo aquellos aportes de su catálogo que fueron premiados en concursos oficiales o que obtuvieron mayor alcance debido a su temática. En ese sentido, el género que le granjeó los laureles de la crítica fue el de la pintura de historia, tan recurrente durante la segunda mitad del siglo XIX. Por el contrario, la de carácter religioso o devocional que realizó es considerada la vertiente artística menos atractiva de todas las que practicó². Es seguramente por eso por lo que determinadas piezas de este tipo se descubren aún hoy, y con frecuencia, en colecciones particulares o en el tráfico del mercado artístico³. El *Crucificado* que aquí se estudia por primera vez podría ser un ejemplo más de todo esto.

Desde sus inicios como pintor se ponderó su capacidad para componer grandilocuentes escenas del glorioso pasado hispánico, actuando de forma no del todo rigurosa al pulsar o acentuar aquellos aspectos o detalles relacionados con la emoción y la necesidad de representación de la joven nación española. Demostrando gran inteligencia y aprovechamiento de las oportunidades presentadas, Rodríguez de Losada impresionó a los jurados de los distintos concursos al hacer especial hincapié en aquellos episodios

que podían responder mejor a la exaltación de los valores de pertenencia a los núcleos urbanos donde vivió a lo largo de su vida: Sevilla, Córdoba, Cádiz, El Puerto de Santa María y Jerez de la Frontera. De esta forma, cuadros como *La conquista de la ciudad de Córdoba por Fernando III el Santo*; *El rey moro de Sevilla entrega a San Fernando las llaves de la ciudad* (premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1858); *La reconquista de Cádiz por Alfonso X el Sabio*; *La entrega de las llaves de El Puerto a Alfonso X el Sabio*; *Garci Gómez del Carrillo en la defensa de Jerez de la Frontera* (premiado en la Exposición de Jerez de 1862); *La batalla de Alcolea*; *Los caballeros jerezanos escribiendo a D. Sancho el Bravo con la sangre de uno de ellos llamado Amalla para que les envíe auxilios al fin de defenderse de los árabes acaudillados por Aben Jusef*; *La decapitación de D. Álvaro de Luna*; o *Santiago en la batalla de Clavijo* (premiado en la Exposición Nacional de 1866); ilustran diferentes momentos de la reconquista cristiana de la Península Ibérica en plena concordancia con el interés que latía en toda España por el conocimiento de las bases de su identidad religiosa, así como los antecedentes de los estamentos a los que pertenecía con orgullo: las órdenes de Santiago y del Santo Sepulcro, que hizo en ocasiones protagonistas ficticias de sus cuadros⁴. En cuanto al gusto por los lustrosos capítulos del nacimiento del Imperio español con el entroncamiento de la monarquía hispánica con la Casa de Austria y el descubrimiento de América, Rodríguez de Losada llevó al lienzo *El Gran Capitán ante el cadáver de su adversario el Duque de Nemours*; *Boabdil conducido ante Fernando el Católico*; *Hernán Pérez del Pulgar ante Isabel la Católica en la conquista de Granada*; *Cristóbal Colón ante los Reyes Católicos*; *Entrevista de Colón con Isabel la Católica*; *Colón en la Rábida*; *Cristóbal Colón descubriendo América*; *Muerte de Cristóbal Colón*; *Retrato*



1. José María Rodríguez de Losada, *Cristo Crucificado*, detalle de la firma, Colegio Mayor La Luz, Sevilla

de Juana la Loca ante el cadáver de su esposo; *El entierro de Carlos V*; u *Homenaje a la virtud del cardenal Cisneros*.

Un interesante aspecto tratado por Rodríguez de Losada es su elección constante por temas que encontraban su referencia en la historia del arte o de la literatura. *Muerte del escultor Torrigiano en las cárceles de la inquisición de Sevilla*; *Quevedo leyendo su epigrama contra el Conde-Duque de Olivares ante la Tertulia Íntima de Felipe IV* (premiado en la Exposición de Cádiz de 1856 y en la de Jerez en 1858); *Murillo copiando el grupo de Santa Isabel por el modelo*; *Murillo tras la caída en la iglesia de Capuchinos de Cádiz*; o *D. Juan Valdés Leal, inspirándose en un panteón para pintar el cuadro que se conserva en la iglesia de la Caridad de Sevilla* (premiado en la Exposición de Cádiz de 1854 y en la Nacional de 1858), prueban la preferencia estética de un artista cuyo nivel de erudición indica que se veía a sí mismo como el último eslabón de una cadena memorable desde el punto de vista cultural⁵.

El tema de la muerte o el gusto por lo tétrico que se ponen de manifiesto en obras como *Una viuda encuentran el cadáver de su esposo en un campo de batalla* (pre-

miado en la Exposición de Sevilla de 1858) o en la *Muerte de las Santas Justa y Rufina* (premiado en la Exposición de Cádiz de 1862), parece presidir formalmente el lienzo de *Cristo Crucificado* [2] que ahora se estudia por vez primera. Con un estado de conservación aceptable –solo aparecen algunos abombamientos en la zona baja de la derecha del lienzo y alguna laguna testimonial–, puede apreciarse con nitidez la técnica del artista. Por una parte, ha utilizado una pincelada muy suelta para el escenario donde se halla el crucifijo –el Gólgota–, pero por otra, una muy minuciosa para la anatomía de Cristo así como para el santo madero. Así, mientras que en el fondo de la composición el nuboso firmamento se confunde con el horizonte a causa de lo compacto y agobiante de la atmósfera, el Redentor cuelga muerto y sangrante en primer término y en absoluta soledad. Su carne se descubre muy pálida, tal y como si Rodríguez de Losada quisiera plasmar los momentos en los que torna el color tras la muerte. A pesar de este cruento detalle –y de algún otro más como la disposición de los dedos de Cristo, vueltos hacia la palma como consecuencia del *rigor mortis*–, el resto del cuerpo aparece lleno de

sosiego y belleza. No obstante, algunos crucificados análogos se han creído inspirados por las formas de Zurbarán y de Miguel Ángel –con el primero por el violento colorido, con el segundo por la hercúlea anatomía–, este más bien parece tomar el modelo de determinada estatuaria propia del inicio del naturalismo en el ámbito occidental andaluz. La manera en que se suspende desde la cruz, la caída casi ingravida que se sugiere y la poca correspondencia del martirio con los efectos en la casi limpia anatomía, así lo indican: tras una disposición frontal del torso, las extremidades inferiores se tienden un poco hacia la izquierda del eje con naturalidad y gracia. Además, la factura del paño de pureza, con pliegues finos y caídos desde el recogido en el costado derecho hacia el izquierdo y los que penden grácilmente agitándose moderadamente por el viento de la tarde del Viernes Santo aportan calidad y viveza a la pintura. Rodríguez de Losada consigue aquí una armónica unión de contrarios: un punto de paz en medio de un paisaje encrespado, de tonos ocre y oscuros, y lleno, en definitiva, de desesperanza y expresividad. La sangre cae con mesura del costado, pero la roca sobre la que se clava la cruz aparece rota, despiezada y encrespada. Es por tanto un cuadro devocional, que reúne valores místicos y ascéticos –adecuado para satisfacer el culto particular a la hora de presidir un hogar o una capilla doméstica–, pero está lejos de las formas convencionales que se daban por entonces. Rodríguez de Losada deja su impronta, su reconocible estilo o su original enfoque con elementos inéditos en otros autores, como pueden ser la singular disposición del INRI –escrito sobre lo que parece un lienzo y asegurado con descuido en el *stipes*–, o el refuerzo que coloca en el suelo junto a la cruz con la función de asegurarla. Solo la cabeza de Cristo –o más bien su relación con el resto del cuerpo–, parece rubricar la crítica de la irregularidad que subyace en el conjunto de la producción de este artista, apodado en vida el «Luca *fa presto*» del siglo XIX a razón de la celeridad que empleaba en la ejecución de sus cuadros, sobre todo en los de pequeño formato.

Es bastante probable que este *Crucificado* formara parte de la treintena de pinturas del mismo tema que expuso en el establecimiento de venta de antigüedades y objetos de arte de Francisco Casas Pellicer, situado en la calle Lancería de Jerez de la Frontera⁶. Tomando como modelo el *Cristo de la Lanzada* (firmado en 1886 y conservado en una co-



2. José María Rodríguez de Losada, *Cristo Crucificado*, Colegio Mayor La Luz, Sevilla

lección particular de Jerez), realizaría esta y otras pinturas análogas por los mismos años para venderlas en medio de las celebraciones de Semana Santa⁷. La congregación de las Esclavas del Sagrado Corazón no llegó a Sevilla hasta 1895, un año antes de la muerte de Rodríguez de Losada en Jerez y seguramente traería el cuadro consigo. Así, como una suerte de «síntesis barroca-romántica»⁸, este artista se muestra en esta y otras pinturas como un ávido ecléctico de distintas influencias: las pasadas –los grandes maestros de la pintura española–, y las coetáneas –Eduardo Cano o Valeriano Domínguez Bécquer–. Con ello consiguió un vida de éxitos y un perfil único en la pintura de su época.

Notas

- 1 Los primeros juicios emitidos sobre este pintor fueron los de OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 1883-1884. Madrid, Giner, 1975, p. 589; MÉNDEZ CASAL, Antonio, «El pintor Losada», *Revista Raza Española*, n.º 41, 1922, pp. 47-72; y CUENCA, Francisco, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, La Habana, 1923, p. 319. Con posterioridad fue estudiado convenientemente por VALDIVIESO, Enrique, *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pp. 96-98; VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 1986; 3ª edición: Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2002, pp. 417 y 418. A partir de ahí, fue objeto de distintas publicaciones, algunas lo trataron desde el plano local, sobre todo desde Jerez de la Frontera: BANDA Y VARGAS, Antonio de la, «La pintura jerezana en el siglo XIX», *Archivo Español de Arte*, n.º 273, 1996, pp. 90 y 91; CABALLERO RAGEL, Jesús, «El pintor José María Rodríguez Losada (Sevilla, 1826-Jerez 1896)», *Revista de Historia de Jerez*, n.º 9, 2003, pp. 191-198; PÉREZ CALERO, Gerardo, «El pintor José María Rodríguez de Losada (1826-1896) y la Orden de Caballería del Santo Sepulcro», en *Actas de las IV Jornadas de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Calatayud, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, 2004, pp. 417-430; ROMERO COLOMA, Aurelia María, *Aproximación al estudio de la personalidad artística de José María Rodríguez de Losada*, 2005. También aparece en catálogos y estudios recopilatorios como los de PALOMO, Bernardo, *La pintura en Jerez: revisión histórica*, Jerez, Ayuntamiento de Jerez, 1998, pp. 32-36; y CABALLERO RAGEL, Jesús, *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX: las exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana*, Jerez, Ayuntamiento de Jerez, pp. 238-254.
- 2 Además de los géneros histórico y religioso, Rodríguez de Losada acometió en su más temprana etapa la pintura costumbrista imbuido por el ambiente artístico sevillano, deudor del murillismo en las formas. A ese respecto, *vid.* su *Pareja de majos*; *Pareja de Manolas*; *Retrato de un torero*, etc... La pintura de tema social o alegórico la emprendió puntualmente a lo largo de su trayectoria. A ese respecto, quizá su mejor ejemplo artístico sea el lienzo *Drama conyugal*. Por último, habría que decir que ejecutó un numeroso grupo de retratos, sobre todo de la preeminente burguesía que trató en sus estadias en Cádiz, Jerez de la Frontera o El Puerto de Santa María.
- 3 En el momento en que escribía estas líneas no menos de cinco casas de subastas anunciaban la venta por Internet de obras de Rodríguez de Losada, casi todas de asunto religioso. Me resultó de especial interés comprobar que se vendían dos *Crucificados* análogos al que aquí se estudia. *Vid.* José María Rodríguez de Losada: Crucificado. En: <http://www.subastassegre.es/lote-dsp/pint-siglo-xix-255/> (fecha de consulta: 14-4-2015). Las medidas ofrecidas son 51 x 32,3 cm; y José María Rodríguez de Losada (español, 1826-1896): *La Crucifixión*, 1842, en: <http://www.artnet.fr/artistes/jos%C3%A9-maria-rodr%C3%ADguez-de-losada/1a-crucifixion-6O4YARdFtZ18pjZOifPKTvw2> (Fecha de consulta: 14-4-2015). Las medidas son, en este caso, 90,6 x 55,1 cm PÉREZ CALERO, Gerardo, «El pintor José María Rodríguez de Losada...», p. 418, da cuenta de un *Crucificado* subastado en 1995.
- 4 Esta faceta fue tratada por PÉREZ CALERO, «El pintor José María Rodríguez de Losada...», pp. 417-430. CABALLERO RAGEL, «El pintor José María Rodríguez Losada...», p. 191: «Gustaba vanagloriarse de su pasado noble y se vestía con el hábito del Santo Sepulcro todos los Viernes Santos para acompañar a la hermandad jerezana del Santo Entierro. Verlo desfilar en dicha cofradía representaba todo un acontecimiento popular que nadie quería perderse».
- 5 *Ibid.*, p. 191 resalta que era conocida su pasión por la adquisición de antigüedades y que por su contribución a la pintura fue nombrado académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.
- 6 *Ibid.*, p. 192. VALDIVIESO, *Pintura sevillana del...*, p. 96, afirma que tiene «escasa convicción con respecto a las devociones representadas», seguramente a causa de este hechura casi serial.
- 7 Otro de estos crucificados se guarda en la colección particular de Fernando Cano Romero.
- 8 La expresión es de PÉREZ CALERO, «El pintor José María Rodríguez de Losada...», p. 424.

Nuevos datos sobre José Martín de Aldehuela en las obras del Colegio de San Telmo de Málaga

Rosario Camacho Martínez

Universidad de Málaga

La segunda mitad del siglo XVIII fue una etapa brillante para Málaga. Su comercio, basado en la agricultura y exportación de estos productos, creció considerablemente y se crearon decisivas instituciones, como el Montepío de Socorro a los Cosecheros y Viñeros por R. C. de 11-1-1776, y aunque se había creado un consulado en 1633, el paso del tiempo y la crisis del siglo XVII no lo habían mantenido efectivo, erigiéndose nuevamente, también con el decisivo apoyo de los hermanos D. José y D. Miguel de Gálvez, por R. C. de 18 de enero de 1785¹. Estos hechos y la pragmática de 1778, que liberaba el comercio con América, se consideran los acontecimientos decisivos del despliegue económico de Málaga.

El Montepío, establecido en unos almacenes junto a la antigua Alhóndiga, al estar libre desde 1767 el edificio que fue de los jesuitas², en 1780 solicitaron parte del mismo, que se les asignó por R. C. de 11-1-1781³. Le cedieron las «clases alta y baja» con su patio y fuente, obligando a colocarla en la pared divisoria para que usasen de ella los maestros y los niños de las escuelas que allí se encontraban⁴. Las obras comenzaron inmediatamente pero se dilataron hasta el año siguiente en que compraron un «sitio-portal» de los que daban a la plaza mayor, a través del cual proyectan disponer la entrada con portada de piedra con los emblemas del Montepío⁵. El acceso se realizaría a través del edificio-balcón que formaba la fachada, que era independiente del convento y en el que intervino el maestro de obras Antonio Valderrama en 1779⁶. La portada, que se asigna a José Martín de Aldehuela, está labrada en mármol gris, con arco escarzano entre columnas y remata sobre el entablamento con cestillos de frutas que flanquean el ático, presidido por un medallón de mármol blanco con los emblemas del Montepío y su lema: «SOCORRE AL DILIGENTE. NIEGA AL PEREZOSO»⁷.

El Consulado del Mar, para dar cumplimiento al artículo 54 de su erección, que señalaba el establecimiento de las

enseñanzas de Comercio, Pilotaje, Agricultura y Dibujo solicitó a la Corona la implantación de parte de estos estudios, lo que se le concedió por Real Resolución de 29-11-1785, y quedaron organizados en una Escuela de Náutica. Pero el incremento del comercio y la navegación llevaron a la creación de una institución más compleja, de la cual esta escuela fue el antecedente⁸, que fue patrocinada por la Corona y a la que contribuiría el Consulado: el Real Colegio de San Telmo, instituido por R. C. de 19-3-1787, teniendo como modelo el de Sevilla y contó con el apoyo extraordinario de D. José Gálvez, marqués de Sonora⁹. Fue nombrado director del colegio el arcediano D. José Ortega y Monroy, y como juez conservador otro hombre de Iglesia, D. Ramón Vicente y Monzón. La importancia que alcanzó este colegio no fue solo por el peso que tuvo desde el punto de vista educativo y social, sino también porque fue la mayor realización del pensamiento ilustrado en Málaga¹⁰.

El colegio, previsto para albergar ciento cincuenta alumnos, de los cuales cincuenta podían ser porcionistas, contaba para su financiación, según la cédula de su fundación, con 250.000 r. anuales sobre el fondo de 1 % de la plata procedente de Indias, que se pagarían por orden de su director general; el producto de 194 acciones del mismo fondo, impuestas a su favor en la Real Compañía de Filipinas, cedidas por D. José Gálvez al inicio de los trámites para su fundación y otras 120 en el Banco Nacional, además de los sobrantes que produjese el Acueducto de Málaga con los molinos, y demás obras dependientes del mismo¹¹.

Para instalar la Escuela de Náutica, el Consulado había solicitado en mayo de 1786 el colegio de los jesuitas, que contaba con amplios espacios para aulas, además de sus propias instalaciones, ofreciendo conservar las escuelas de latinidad y primeras letras pagando la dotación de sus maestros¹². Por R. O. de 11-7-1786 se les concedió,

sin perjuicio de lo cedido al Montepío, el edificio de «casa, colegio e iglesia» efectuándose la escritura de cesión. También solicitaron a este utilizar su mismo acceso, donde la alegoría de su portada alude asimismo a la actividad del Consulado, intereses comunes de ambas instituciones por lo que se aceptó la solicitud¹³. Pero también compartieron entrada, patio, escaleras y corredores para las oficinas, lo cual suponía un importante ahorro¹⁴.

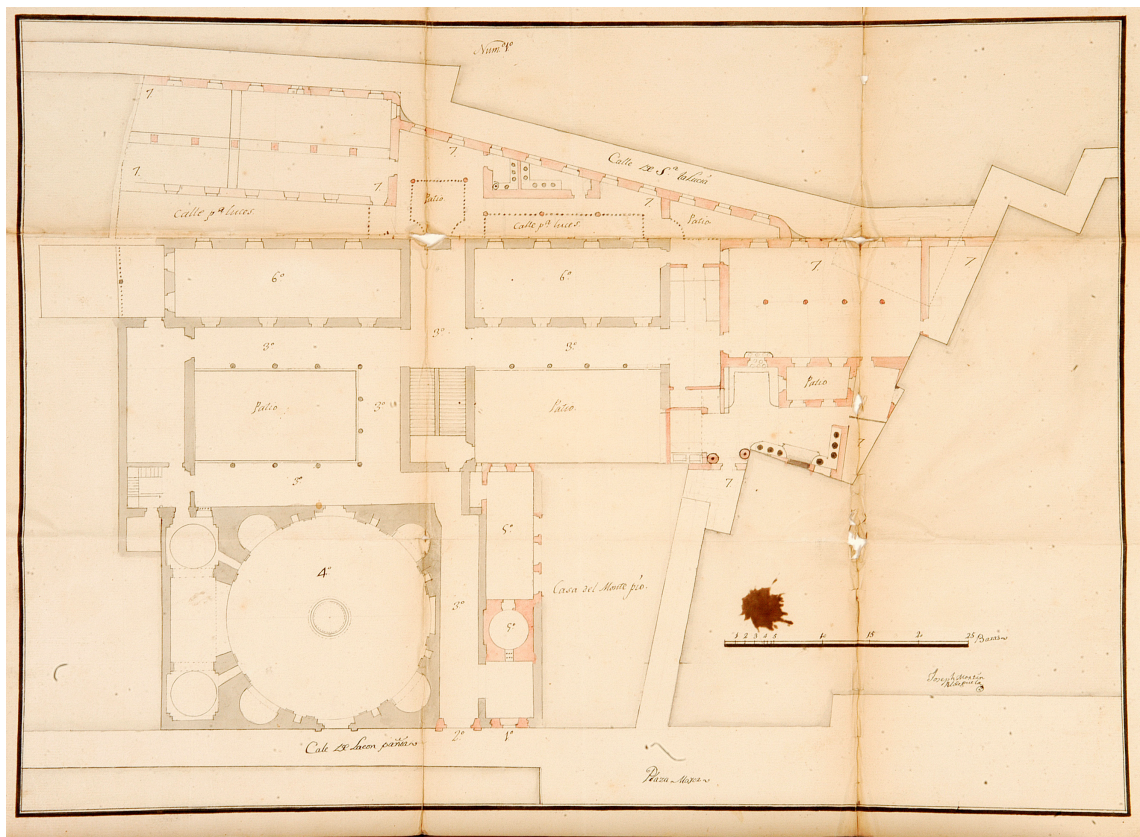
Para la instalación del colegio reconocieron la casa los maestros de albañilería y carpintería Pedro Díaz y Rodrigo Sánchez que iniciaron las obras más necesarias¹⁵, dejando las demás reparaciones y distribución de las oficinas hasta la formación de un plano de actuación sobre el total del edificio, que debía estar concluido en noviembre de ese año. A través de la documentación del Consulado (conservada en la Cámara de Comercio) sabemos que José Martín de Aldehuela dirigió las obras y realizó algunos planos, solicitando su remuneración en un memorial de 1789 «por lo mucho que trabajó en la dirección de la obra del Real Colegio de San Telmo, Sala de Juntas y Oficinas de este tribunal». El Consulado le libró 1.500 ducados por las obras de la casa, pero se desentendió de las del colegio, intentando implicar a otras instituciones¹⁶.

Otros documentos y planos procedentes del Archivo General de la Marina Álvaro de Bazán permiten completar este proceso de adaptación del edificio y las vicisitudes en relación con esta obra, en la que intervinieron otros maestros.

Teniendo en cuenta las muchas necesidades del colegio naval, que debía albergar también a los profesores y dependientes, se compraron diez casas colindantes, ocho de ellas construidas por D. José Ordóñez en terreno del colegio de los jesuitas enajenado por la Real Hacienda, así como otras dos, porque era necesario ampliarlo¹⁷. Pero el juez conservador, Vicente y Monzón, en junio de 1787 escribió al marqués de Sonora exponiéndole su preocupación porque el edificio nunca quedaría bien «por su planta tortuosa, mala iluminación y ventilación», que las obras costarían 877.242 r. más 456.000 del coste de las casas, que por su proximidad a la cárcel estaría expuesto a epidemias, y propone instalar en este el Seminario y construir, cercano al convento de los Capuchinos, un nuevo edificio de 60x80 m, de dos plantas, que costaría 900.000 r., presentando planos y presupuestos realizados por el arquitecto José Martín de Aldehuela. Por fallecimiento de Gálvez, lo comunicó al

secretario del Despacho Universal de Marina, D. Antonio Valdés y Bazán, a quien correspondía el gobierno del Colegio de San Telmo, y por R. O. de 25-8-1787 se suspendieron las obras y se avisó al Consulado para que estudiase la situación, quien ordenó se hicieran solo las obras indispensables como llenar las zanjas de las casas ya demolidas¹⁸. También se decidió avisar «a algún otro sujeto imparcial» para que informase. De los planos existentes en el Archivo General de la Marina solo uno lleva la firma de Aldehuela, corresponde a las obras de intervención y ampliación en el colegio de los jesuitas y no resulta tan tortuoso como lo presentaba el juez conservador, acompañado de un informe (12-6-1787) detallando lo expresado en el mismo y el costo de la obra sin incluir las casas¹⁹ [1].

El Consulado encargó una revisión de los planos y tasación, tanto del nuevo edificio como de la intervención en el excolegio de los jesuitas, a Miguel del Castillo y Nieva, arquitecto y sobrestante mayor de Reales Obras, acompañado de Antonio Chaes, Pedro Díaz y Rodrigo Sánchez, maestros de obras de albañilería y carpintería y alarifes de la ciudad. Al no contar con los alzados suponen un edificio de tres plantas, para el que realizan presupuesto y exponen que no consideran ventajosa su situación en las afueras por ser zona sin empedrar, tan embarrada que cuando llueve no se puede transitar, con un más largo acceso para los dependientes y la gente en general, y siempre peor situado por su proximidad a unas lagunas con sus humedades que a la cárcel, siendo su única ventaja poder construir patios más espaciosos, e insisten en la opción de instalar el colegio en el edificio de los jesuitas. Aprecian las obras de ampliación, el colegio y la iglesia con sus altares e imágenes en 2.747.845 r. y el nuevo colegio a construir en 3.099.837 r. El documento presenta una adenda firmada por Aldehuela (25-9-1787) indicando que está conforme en lo primero pero respecto al colegio nuevo se remite al cálculo y tasación que realizaron los anteriores con su asistencia, firmado por los cinco, en el cual aprecian un edificio de dos plantas y materiales más modestos de los tasados por el equipo de Castillo, resultando un total de 2.198.102 r. Revisado por el consulado reconvino a los arquitectos por haber tasado a lo grande y también a Aldehuela por lo contrario, quien se excusó en que le habían apremiado mucho al hacer el plano y no se responsabiliza del cálculo. Este mismo argumento había expuesto en un recurso al secretario de Marina, D.



1. José Martín de Aldehuela, plano de reforma y ampliación del colegio de los jesuitas para uso del *Colegio de San Telmo*, 1787 (A.G.M.A.B. Leg. 992)

Antonio Valdés, aunque es mucho más explícito, indicando que con las prisas con que se le pidió, ya que se pretendía paralizar la obra, y temiéndose alguna violencia porque es «forastero en la ciudad y destituido de amparo»²⁰, solo pudo realizar «un planecito o borrón de una idea suficiente para colegio» y una valoración al tanteo, reservándose «extenderlo si se aprobaba el pensamiento»; a la tasación presentada por Miguel del Castillo y compañeros, hace objeciones, la encuentra correcta aunque solo para un edificio más suntuoso del que él había concebido, y se muestra dispuesto a explicar su proyecto²¹.

En el informe que el Consulado envía al Despacho Universal de Marina se exponen los argumentos favorables para instalarse en el colegio de los jesuitas, insistiendo en que con la ampliación cabrían bien Montepío, Consulado y colegio, con el valor añadido de encontrarse en un sitio tan principal como la plaza Mayor, equidistante del mar y del

interior, como se aprecia en el observatorio preparado en la torre del colegio, a la que se le desmontó el chapitel, lo que demuestra que también se habían emprendido otras obras en el exterior para el uso del edificio por el colegio²².

Al depender el colegio del Despacho Universal de Marina el «sujeto imparcial» a quien se nombró visitador fue el brigadier Francisco Xavier de Wintuysen quien en Málaga realizó nuevos planos y tasación que acompaña con un detallado informe. Apoya la ampliación del colegio de jesuitas, cuya distribución indica que no tiene que ser laberíntica, no considera argumento suficiente de rechazo su proximidad a la cárcel y expone los detalles señalando que la obra de un nuevo colegio sería mucho más costosa. Excusa a Martín de Aldehuela porque sabe que ha sido forzado a hacer con rapidez la tasación, y lo valora profesionalmente, aunque es apocado, indicando «el expresado arquitecto es un hombre de bien, bastante inteligente en su profesión y lo pobre de

espíritu lo ha hecho firmar varias cosas contradictorias, pero examinado por mí lo encuentro muy a propósito para continuar esta obra [...]. Mi recomendación a este hombre se basa en haberlo utilizado como albañil y que por sus buenas prendas y las circunstancias antedichas lo preferí a otros». En los planos no intervino Aldehuela pero sí en el presupuesto que hizo en su presencia²³.

En cuanto a los planos, se citan varios pero solo se conservan dos plantas. Una, aunque está rotulada a mano es muy legible, señala las dependencias de la planta baja y primera sobre un mismo espacio y no tiene firma. Podría haber servido de borrador para la otra que está pasada a limpio, con una fina rotulación, en diferentes colores que se corresponden con el informe de tasación, y hay escasas diferencias de distribución con el anterior aunque se ciñe a la

planta baja, y en el reverso figura el nombre de Wintuysen²⁴. Estos planos, indica el Brigadier, que los hizo él mismo en borrador, y un pilotín vigía de este puerto los puso en limpio²⁵. El presupuesto de 570.000 r., que firman Wintuysen y Aldehuela, se corresponde con este segundo plano aunque no incluye los costos de la iglesia. Con arreglo a ellos y a la tasación remitidos se ordena proseguir la obra y que José Martín se encargue de su dirección, dando asimismo las órdenes al Consulado²⁶ [2 y 3].

El 13 de diciembre de 1789 el director del colegio informa sobre la conclusión de las obras con arreglo al plano aprobado y, una vez habilitada la iglesia con el sobrante de las obras del colegio, tuvo lugar la apertura oficial el 14 de abril de 1790²⁷. En la dedicación del templo pronunció la oración el P. José Palomo, de la Congregación de San Felipe Neri²⁸.

Notas

- 1 BEJARANO ROBLES, F., *Historia del Consulado y de la Junta de Comercio de Málaga*, Madrid, C.S.I.C., 1977, p. 14.
- 2 Únicamente lo ocupaban unas escuelas de latinidad que había establecido la Compañía. Archivo de la Cámara de Comercio A.C.C.M. Actas 1786, fol. 47. Junta 20-7-1786.
- 3 Archivo Histórico Provincial de Málaga A.H.P.M. Escr. Tomás del Valle, leg. 3051, fol. 323-337v., Archivo Municipal de Málaga A.M.M. Actas, vol. 171, fol. 218 (26-4-1781).
- 4 A.M.M., Actas, vol. 171, fol. 173 v.
- 5 A.M.M., Actas, vol. 172 (25-2-1782).
- 6 MORALES FOLGUERA, J. M., *La Málaga de los Borbones*, Málaga, J. M. Morales, 1986, p. 209. Esta mención aparece en los libros de gastos de los órganos de la catedral, en los que trabajaba bajo la dirección de José Martín de Aldehuela, porque se utilizó el edificio para albergar a los artífices de los órganos y hubo que hacer algunas reformas. MARTÍNEZ SOLAESA, A., *Catedral de Málaga. Órganos y música en su entorno*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996, p. 121.
- 7 CHUECA GOITIA, F. y TÉMBOURY ÁLVAREZ, J., «José Martín de Aldehuela y sus obras en Málaga», en TÉMBOURY ÁLVAREZ, J., *Informes histórico-artísticos de Málaga*, Málaga, Caja de Ahorros Provincial, 1966, vol. I, p. 56. CAMACHO MARTÍNEZ, R., *José Martín de Aldehuela (1724-1802). Del ornato rococó a la arquitectura hidráulica*, Málaga, Fundación Málaga, 2014, pp. 235-238
- 8 Hubo otro antecedente ya que el obispo Molina Lario al hacerse cargo de la construcción del acueducto de Málaga, instituyó que el producto sobrante de su caudal se destinara a la construcción de un colegio de huérfanos, especialmente hijos de navegantes fallecidos (*Reglamento para el régimen y administración de la Fundación benéfica caudal y Acueducto de San Telmo*. Málaga 1930. DAVÓ DÍAZ, P., *El Acueducto de San Telmo*, Málaga, Diputación, 1986, pp. 155-156.
- 9 Archivo General de la Marina, Álvaro de Bazán (A.G.M.A.B.) Leg. 992. Agradezco las facilidades que me ha dado la directora del archivo D.ª Silvia A. López Wehrli.
- 10 GRANA GIL, I., *El Colegio Náutico de San Telmo de Málaga*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995, p. 17. Archivo Tembory (A.T.) «Colegio de San Telmo».
- 11 *Ibid.*, p. 36.
- 12 Archivo General de Simancas (A.G.S.). Gracia y Justicia, leg. 680.
- 13 A.C.C.M., Actas 1786, fol. 14 (Junta de 4-3-1786) fol. 47 (Junta de 20-7-1786). y A.H.P.M. Escr. Tomás del Valle, leg. 3051.
- 14 A.G.M.A.B. Leg. 992 (Informe del Consulado 28-9-1787).
- 15 A.G.M.A.B. Leg. 983.
- 16 A.C.C.M. 1786-1789, fols. 18,58 y 112 (abril 1788 y febrero y diciembre 1789).
- 17 A.G.M.A.B. Leg. 990.
- 18 A.G.M.A.B. Leg. 992 Informe del Consulado 28-9-2787.
- 19 A.G.M.A.B. Leg. 992 y plano n.º 1. Agradezco el conocimiento de este plano al archivero José Luis García Martínez.
- 20 A.G.M.A.B. Leg. 992. Se refiere a su protector, el obispo Molina Lario, ya fallecido en esa fecha.
- 21 A.G.M.A.B. Leg. 992. Firman el documento los cinco maestros y el escribano Gregorio Martínez de Ribera.
- 22 A.G.M.A.B. Leg. 992. Informe del Consulado 28-9-2787.
- 23 A.G.M.A.B. Leg. 992. Informe de Winthuysen y tasación 4-4-1788.
- 24 La distribución de clases cambia y la de Navegación y Maniobra que se encontraba en el ala oeste se colocó en el plano definitivo en el extremo oriental, teniendo en ambas un anexo para el Navío. Este barco, utilizado para prácticas, se expone actualmente en el Museo del Castillo de Gibralfaro y estaba en dependencias del Instituto de Enseñanza Secundaria Vicente Espinel, ya que cuando por R. D. de 30-6-1847 se suprimió el Colegio de San Telmo, el edificio fue entregado al Ministerio de Comercio, Instrucción y Obras Públicas, quedando las enseñanzas del Colegio Naval integradas en el Instituto y se

dispuso que este se trasladase allí, aunque finalmente fue al revés y desde 1849 permanecen en la Casa de Estudios San Felipe. (HEREDIA FLORES, V. y FERNÁNDEZ PARADAS, M., «El Instituto de Segunda Enseñanza de Málaga (1846-1936)», en AA.VV., *Enseñanza Media y Sociedad malagueña*, Málaga, Cámara Oficial de Comercio, 1997, pp. 147 y 157. Otras instituciones se incorporaron más tarde a este edificio, como la Sociedad Económica de Amigos del País, aprobada en 1790, así como la Real Academia de Bellas Artes, fundada en 1849, y al haber sido trasladado el colegio, solicitó las dependencias para la Escuela de Bellas Artes que creó en 1851; ya separadas Academia y Escuela, esta ocupó las aulas durante mucho tiempo (hasta 1970). El Consulado y la Academia defendieron el edificio en la crítica situación planteada por la Desamortización, presentándolo hábilmente como edificio docente, de biblioteca y servicios públicos, a pesar de lo cual fue vendido aunque por R.O. de 1858 se rescindió el contrato al estar incluida la iglesia. En la actualidad ocupan el edificio la Sociedad Económica y, desde 1990, el Ateneo de Málaga. El Santo Cristo de la Salud, que se veneraba en una capilla del vecino ayuntamiento, cuando este fue desamortizado pasó a la iglesia del colegio que, por su devoción, es también conocida como iglesia del Santo Cristo. (CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Del antiguo Colegio de los jesuitas a la sede del Ateneo. Un edificio con vocación de uso», en *Fuegos de San Telmo*, Catálogo de exposición, Málaga, 2000, pp. 7-16).

- 25 A.G.M.A.B. Leg. 992 (Informe y tasación 4-4-1788). Quien pasó los planos a limpio tenía que ser José Carrión de Mula que era pilotín de la armada nombrado vigía del puerto de Málaga en 1785; fue un gran cartógrafo y a él se debe el magnífico plano de Málaga de 1791 del Archivo Municipal. CAMACHO MARTÍNEZ, R., «Apuntes sobre la planimetría de Málaga. Para una lectura de la ciudad en la Edad Moderna», en ASENJO RUBIO, E. y CAMACHO MARTÍNEZ, R., *Las ciudades históricas del Mediterráneo. Fuentes literarias y representación práctica. Del Mundo Antiguo a la Edad Contemporánea*, Málaga, Universidad, Ayuntamiento y Colegio de Caminos de Málaga, 2008, pp. 97-134.
- 26 A.G.M.A.B. Leg. 992 (Informe de Winthuysen y tasación 4-4-1788).
- 27 A.G.M.A.B. Leg. 993. Terminadas las obras Winthuysen volvió a Málaga en 1793, como visitador que era de los Colegios de San Telmo de Sevilla y Málaga e informa sobre la necesidad de ampliar nuevamente el colegio, realizando también un plano (A.G.M.A.B. Leg. 996). En su brillante hoja de servicios consta su fallecimiento, con 62 años, como jefe de Escuadra, en combate naval del 14-3-1797, en el navío San José (A.G.M.A.B. Leg. 620/1294).
- 28 *El dominador de los mares. Panegírico que en la primera fiesta, apertura del templo y dedicación de un nuevo altar, que celebró el Real Colegio Náutico de Málaga a S. Pedro González Telmo, su titular y patrono*, dixo el P. D. Josef Palomo, presbítero de la Congregación de San Felipe Neri de esta ciudad, en el día 14 de abril de 1790. Dado a luz por el dicho Real Colegio en Málaga.

Tres pinturas valencianas inéditas de Joanes, Requena y Espinosa

Albert Ferrer Orts

Universidad Autónoma de Chile¹

Beatriu Navarro Buenaventura, Josep Lluís Cebrián i Molina, Estefania Ferrer del Río

Universitat de València

El objetivo de este breve estudio es dar a conocer tres pinturas pertenecientes a obradores valencianos de los siglos XVI y XVII que, dispersas y en el mercado del arte, muestran su relación con la órbita de Joan de Joanes, Gaspar Requena y Jerónimo Jacinto de Espinosa.

Santa Ana, la Virgen y el Niño

Atribuible a Joan de Joanes (c. 1505/10-1579)², es una tabla (óleo, 57x44 cm) prácticamente desconocida que recientemente ha formado parte de la exposición de los fondos del Ayuntamiento de Alcoi (Alicante) durante la primavera de 2013 [1]. La obra, cuyo origen se desconoce, fue adquirida por el consistorio en 1947³ y presenta, en primer término, a María sentada con el Niño en su regazo señalando el libro que sostiene abierta Santa Ana, en el que originalmente se debió leer: DICO VOBIS QUE /... UNQUE PETI / PATREM /... E MEO⁴, es decir, parte del discurso de despedida de Jesús después de la Última Cena. Los personajes se recortan sobre un paisaje montañoso con arquitecturas de reminiscencia clásica desdibujadas por la lejanía, mientras que la composición es idéntica a la de la espina del retablo desmembrado de *San Sebastián*, *San Bruno* y *San Vicente Ferrer*, procedente de la cartuja de Valldecrust en Altura (Castellón), c. 1540⁵. Se aprecia una leve diferencia en la mano de la Virgen que, en idéntica posición, sostiene una flor en la tabla alcoyana y el paño de pureza del Niño en la pintura castellanense. La disposición de los detalles laterales de la escena también cambia, pues aparecen de manera invertida las arquitecturas del fondo y la masa arbórea, esta última con la adición de una oropéndola posada, que hemos visto en otras obras de Joanes como el *Bautismo*



1. Joan de Joanes, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, Ayuntamiento de Alcoi, fotografía de J.L.C.M.

de Cristo, c. 1535, de la catedral de Valencia. Otras concordancias que no pasan desapercibidas la vinculan igualmente con el *Triptico de la Encarnación* que el pintor realizó para las dominicas de Xàtiva (Valencia), c. 1550.

Los modelos iconográficos en los que se basa esta obra fueron señalados por Fernando Benito al estudiar la pieza de Altura, además de advertir la corpulencia piombes-



2. Gaspar Requena, *Inmaculada*, en el comercio, Valencia, fotografía de J.L.C.M.

ca de las figuras⁶. Santa Ana con toca y gesto concentrado se inspira en la *Anna Triplex* de Yáñez de la Almedina, que Joanes pudo ver en la parroquia de San Nicolás de Valencia; tipología que, por otra parte, ya había utilizado Vicente Macip en la tabla del mismo tema del Museo de Bellas Artes de Valencia. El modelo mariano, de elaboración propia, es el mismo que vemos en la *Virgen del Loreto* de la colección Perdigó de Barcelona⁷, y la postura del Niño es de ascendencia leonardesca a partir de la *Virgen de los Husos*.

La pintura ha sido recortada por la parte derecha, como puede apreciarse por la composición, ahora un tanto descentrada, y en el libro incompleto que sostiene Santa Ana. En conjunto está bastante arrasada ya que, al parecer, fue objeto de una restauración poco afortunada, pues fue «limpiada» de forma agresiva con disolventes que eliminaron la pintura en zonas muy amplias, como se puede ver en el rostro de Santa Ana o el cuerpo de Jesús, llegando incluso a disgregar parte de la preparación o, en el mejor de los casos,

a hacer desaparecer las veladuras tanto en el rostro de María como en su ropaje. En algunas zonas el daño fue tan grave que ha dejado al descubierto el dibujo preliminar y parte de la cuadrícula. A parte del dibujo propio, que vemos en el rostro de Jesús, aparecen otras líneas que nada tienen que ver con el tema representado, lo que indicaría que es una tabla reaprovechada. Las aureolas, bastante toscas, son un repinte, pues seguramente las originales fueron destruidas en la misma actuación. En 1992 fue restaurada de nuevo, eliminando los añadidos y suciedad acumulada, así como consolidando la delicada capa pictórica⁸.

Coronación de la Inmaculada Concepción

Esta tabla (óleo, 100x80 cm aprox.) [2], en el comercio de arte valenciano, es obra innegable de Gaspar Requena (c. 1515-después de 1585)⁹, quien colaboró con Joanes en la realización del retablo mayor de la iglesia de la Font de la Figuera (Valencia) a mediados del siglo XVI y, muy probablemente, con antelación a este como denotan algunas obras que en su día reseñamos¹⁰. No cabe duda de su cercanía al maestro cuando en otras pinturas reproduce fielmente composiciones pertenecientes al acervo artístico de Joanes, como así lo manifiestan, a modo de ejemplo, la *Trinidad* que corona el conjunto de la parroquia de Montesa (1559), ligeramente posterior al retablo de *San Antonio*, *Santa Bárbara* y *los Santos Médicos* de Onda; o esta que presentamos, inspirada especialmente en la *Inmaculada* de Vicente Macip y Joanes, 1537 (antigua Colección Banco Central-Hispano, Madrid), y en la archiconocida *Inmaculada* del templo de la Compañía de Jesús (Valencia), c. 1570, de la que se conocen diversas versiones. No es esta la única ocasión en que Requena se sirve del exitoso modelo de Joanes para sus Inmaculadas, pensemos por ejemplo en el retablo homónimo de la iglesia de la Mercé de Xàtiva, en el retablito de *San Antonio* y *la Inmaculada* del Museo de la Catedral de Valencia o en la aureola pintada de los padres escolapios de Gandia¹¹.

Sin embargo, el estilo de Requena, siendo fiel al del maestro e inspirador, dista de su excelencia, aunque en algunas ocasiones ha propiciado su confusión con obras de amplia participación del taller de Joanes. Su dominio de la anatomía humana es un tanto retardataria, siendo muy pe-

culiars las fisonomías de sus personajes algo desproporcionadas y menos naturalistas, dotados de grandes cuencas oculares, ojeras, narices ligeramente redondeadas y aguileñas o rostros sonrosados, generosos e inanes, detalles que les confieren cierta falta de expresión y movilidad hasta privarles de la sutil comunicación íntima y ductilidad joanesca. Con todo, Requena se muestra como un buen colorista. De hecho colaboró estrechamente con Joanes, aunque, como en la obra que presentamos, utilice el pan de oro como fondo de la Purísima Concepción, muy en la línea de la tabla que en su día formó parte del retablo mayor de la desaparecida parroquia de San Bartolomé (Valencia).

Santo Tomás dando limosna

Óleo sobre lienzo (165x137 cm)¹² localizado en el altar dedicado al santo¹³, que también lo fue por un tiempo de Ntra. Sra. del Sagrado Corazón mientras la pintura estuvo en el Museo Colonial de San Francisco, en la actual iglesia de Nuestra Señora de Gracia (más conocida como de San Agustín) de Santiago de Chile, antaño templo del convento de agustinos de dicha ciudad, concretamente en el lado de la Epístola, y que ha sido atribuido tanto a Joanes –sin fundamento alguno– como a Zurbarán¹⁴ [3]. Se trata de una versión más de la escena con la que comúnmente se representa al que fuera monje agustino y arzobispo de Valencia (beatificado en 1618 y canonizado en 1658) desde que Joanes realizara el retrato de su efigie *post mortem* y, años más tarde (después de 1568), se basara en él para representarlo en la galería de mitrados que se halla en el aula capitular de la catedral valenciana¹⁵. Obra (83x56 cm), en paradero desconocido, en la que se inspiraron a posteriori pintores tan reputados como Francisco de Zurbarán (1598-1664), Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), Mateo Cerezo (1626-1666) o Luca Giordano (1634-1705).

De las versiones conocidas que hemos podido ver de dichos artífices, atendiendo a su estilo, composición y paleta cromática, nos inclinamos a pensar que la obra en cuestión se acerca más al pincel del valenciano Espinosa, autor del que se conoce una versión del santo agustino fundamentada precisamente en la efigie que inmortalizara Joanes¹⁶, ya que también ejecutó por voluntad del cabildo valentino



3. J. J. de Espinosa, *Santo Tomás dando limosna*, iglesia de Nuestra Señora de Gracia, Santiago de Chile, fotografía de A.F.O.

los retratos de algunos arzobispos, quizás los de Pedro de Urbina y Martín López de Ontiveros.

Nuestra hipótesis se basa en primer lugar en su origen, su intensa relación artística tanto con la sede metropolitana como con su diócesis, donde pintó para sus parroquias y para distintas congregaciones religiosas; y en su inconfundible estilo, estudiado en profundidad por Alfonso E. Pérez Sánchez. La obra chilena, muy barnizada y sin firmar, tiene resabios que la conectan con la pintura que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia (108x85 cm)¹⁷, y, por ende, con la de Joanes, pues se trata de un rostro inspirado en la *vera effigies* del difunto. El santo aparece vestido de pontifical tornasolado con mitra junto a un clérigo que sostiene la cruz episcopal a sus espaldas, una mujer piadosa acercando a su hijo al santo y un adolescente pobre con el torso descubierto recibiendo la limosna en actitud de acción

de gracias. Todo envuelto en un aura tenebrista tan afín a su estilo y, con él, a la pintura barroca española del período.

Queda por dilucidar cómo llegó esta obra a América, así como su ubicación final en la iglesia de los agustinos de Santiago de Chile, un templo que fue levantado hasta en tres ocasiones y que también sirvió de academia militar entre 1817 y el ecuador de la centuria; aunque en la biografía de Espinosa

hay ciertas lagunas cronológicas entre 1640 y 1646 que sugieren la idea de que pudo viajar a Orihuela, Murcia, Madrid y Sevilla, lugar este último desde el que quizá realizara algunas obras destinadas al Nuevo Mundo¹⁸, tal como hiciera su contemporáneo Zurbarán y otros colegas. De lo que no cabe duda es que Espinosa viajó a tierras toledanas, ya que de su estancia manchega ha quedado obra autógrafa¹⁹.

Notas

- 1 Miembro del proyecto de investigación I+D del Ministerio de Economía y Competitividad, Plan Nacional: *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes* (HAR2012-32199); investigador principal X. Company, Universitat de Lleida.
- 2 Es indudable su sesgo joanesco, pero su pésimo estado de conservación nos impide certificar si hubo o no participación de taller.
- 3 SEGURA MARTÍ, Josep Maria, SANTAMARÍA CUELLO, Miquel, *Col·lecció d'Art de l'Ajuntament d'Alcoi. I Catàleg de pintures. Del segle XVI a la dècada de 1930*, Alcoi, Ajuntament d'Alcoi, 2013, p. 12. En el *Libro de registro de entrada del Museo de Arte* consta su adquisición por parte del consistorio alcoyano el 20 de octubre de 1947. Referencia actual de la tabla: P-113.
- 4 *Jn*, 14: 12-14
- 5 Las tablas dispersas del retablo de la cartuja de Altura se encuentran en diferentes colecciones y museos. El ático, con *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, en colección particular de Madrid; la tabla central con *San Sebastián* y la *Piedad* de la predela en el Museo de Bellas Artes de Valencia; y las tablas laterales de *San Bruno* y *San Vicente Ferrer* en el MNAC. Recuérdese, a este propósito, que el conjunto fue expuesto en fechas recientes (2009-2010) en el museo valenciano.
- 6 BENITO DOMÉNECH, Fernando, GALDÓN, José Luis, *Vicente Macip (1475-1550)*, Valencia, Generalitat, 1997, p. 148.
- 7 La tabla de la colección Perdigo es idéntica a la del convento de Santa Clara de Xàtiva, también atribuible a Joanes aunque muy repintada, pero que no ha sido tomada en consideración en la mayor parte de estudios dedicados al pintor desde que F. Benito la diera como desaparecida. BENITO, Fernando (com.), *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, Generalitat, 2000, p. 225. En el año 2001, cuando la comunidad religiosa, muy mermada, abandonó el convento y se trasladó a la vecina localidad de Canals, se llevó consigo los bienes muebles histórico-artísticos.
- 8 BARROS MONTERO, Ángel, BARROS GARCÍA, J. Manuel, *Informe previo y memoria de restauración: Colección de pinturas del Ayuntamiento de Alcoi. Febrero-octubre de 1992*, pp. 18-27. Queremos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Josep Maria Segura, director del Museu Arqueològic Camil Visiedo d'Alcoi, siempre tan dispuesto a la investigación de sus fondos.
- 9 HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, et al., *Gaspar Requena (c. 1515-después 1585). Pintor valenciano del Renacimiento*, en prensa. A la hora de escribir estas líneas, la tabla se halla en el comercio de antigüedades Ars Antiqua (Valencia). Agradecemos a su propietario la posibilidad de realizar fotografías de la obra.
- 10 PÉREZ BURCHES, Inmaculada, «Aportación documental al retablo mayor de la iglesia de la Natividad de la Font de la Figuera de Joan de Joanes», *Ars Longa*, 17, 2008, pp. 25-33. FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Influjo joanesco en el taller de los Requena», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 104, 2009, pp. 127-145.
- 11 CEBRIÁN I MOLINA, Josep Lluís, «Difusió del patrimoni històric i artístic (I)», *Papers de la Costera*, 7-8, 1992, pp. 177-188. FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Més obres de Gaspar Requena el Jove i el seu actiu taller a la Costera», *Ars Longa*, 17, 2008, pp. 35-37. FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen, «Noves obres atribuïbles a Gaspar Requena el Jove (ca. 1530-ca. 1603) i el seu taller», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXV, 2009, pp. 424-431. NAVARRO I BUENAVENTURA, Beatriz; CEBRIÁN I MOLINA, Josep Lluís, «Noves atribucions al pintor Gaspar Requena», *Revista de la Safor*, 5, 2014, pp. 67-80.
- 12 Dimensiones con el marco incluido. El cuadro, situado en su altar a una altura considerable, está taladrado a la pared. Las medidas del lienzo sin el mismo son de 133'5x96 cm. Manifestamos desde estas líneas nuestro sincero agradecimiento a D. Guillermo Carrasco Notario, bibliotecario de los agustinos en Santiago, quien allanó las dificultades para realizar nuestro trabajo en el templo.
- 13 VILLAREJO, P. A. (OSA), *Iglesia de San Agustín. Monumento Histórico-Nacional. Síntesis de vida santiaguina y agustiniana durante 400 años*, Santiago, Ed. Agustiniánas, 1994, p. 63, relata que el altar existía a finales del siglo XVIII. Es curioso constatar como un lienzo de *San Agustín* que fue enviado a los agustinos de México por Santo Tomás de Villanueva en 1535, y que de allí pasó a Lima, se custodió en el convento de Santiago desde 1595 hasta su desaparición en 1647 (*Ibid.*, pp. 18-19).
- 14 ARAVENA, Héctor, *Exposición de pintura clásica española*, Santiago de Chile, Instituto Chileno de Cultura Hispánica, 1952, p. 34 y lámina XV; VILLAREJO, *Iglesia de San Agustín...*, pp. 89-90. La reproducción que aparece corresponde al negativo, por lo que la escena se muestra en sentido inverso a su correcta lectura. Su autoría no se basa en documentación alguna ni se aporta cómo pudo llegar al entonces convento. Circunstancia que tampoco aclaran ni MATURANA, P. Víctor (OSA), *Historia de los agustinos de Chile*, Santiago, 1904, ni CARRASCO NOTARIO, Guillermo, *Luces y sombras. 400 años de presencia agustina en Chile: 1585-1995*, Santiago, Ed. Agustiniánas, 1995. Sospechamos que, de recalcar en el siglo XVII, sería después del sismo del 13 de mayo de 1647, movimiento telúrico que asoló el templo y del que –como relatan los PP. Gaspar de Villarroel y Juan de Toro– únicamente se libró de la destrucción la escultura del *Señor de la Gogonia o de Mayo*, obra del P. Pedro de Figueroa (c. 1612). Datos que, pensamos, pueden reforzar la idea de que Espinosa pudo estar en Sevilla y, desde allí, entrar en contacto con los canales del comercio artístico trasatlántico.
- 15 GARÍN, Felipe V., *Joan de Joanes (+1579)*, Valencia, Ministerio de Cultura, 1979, pp. 146-147.
- 16 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., *Jacinto Jerónimo de Espinosa (1600-1667)*, Valencia, Generalitat, 2000, pp. 168-169.
- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibid.*, pp. 33-36. TORRALBA MESAS, Desirée, «Una obra del pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa: La Santísima Trinidad de la Iglesia de Santiago de Santa Cruz de la Zarza», *Archivo de Arte Valenciano*, LXXXIX, 2008, pp. 53-63.
- 19 *Ibidem*.

Vista del puerto de Málaga: un cuadro inédito de José Ruiz Blasco

Rodrigo Gómez Jiménez
Universidad de Granada

José Ruiz Blasco nace en Málaga el 12 de abril de 1838. Fue el octavo de los once hijos que tuvo el matrimonio compuesto por don Diego y doña María de la Paz¹. Don Diego se estableció en Málaga y aunque siempre había querido ser músico o pintor, acabó dedicándose a trabajar la piel, fabricando guantes para las burguesas malagueñas, por lo que seguramente el interés por el arte de José Ruiz Blasco lo heredara de su padre².

El 8 de diciembre de 1880 se casó con María Picasso López. Tendrían tres hijos; Pablo, Dolores y Concepción³.

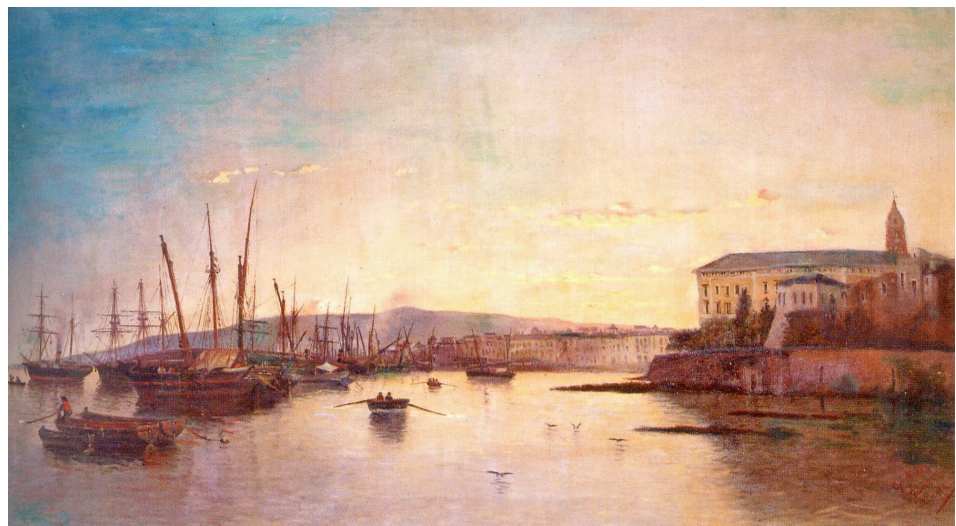
La vida de José desde su infancia la dedicó única y exclusivamente al arte, en concreto a la pintura, donde demostró una gran facilidad para el dibujo. Dentro de este ámbito desarrollaría labores como profesor, conservador y pintor.

Su labor como profesor de dibujo comenzó en Málaga, pero debido a que sus ingresos no eran suficientes tuvo que desplazarse años más tarde a la Escuela de Bellas Artes de La Coruña, donde la familia Ruiz Picasso permaneció

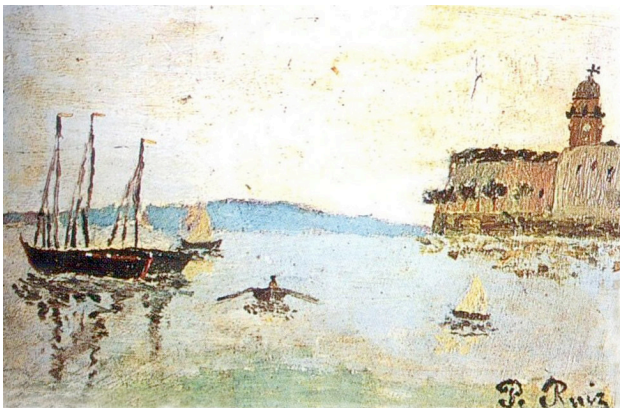
cuatro años y donde el joven Pablo comenzaría a pintar teniendo entre sus profesores a su propio padre⁴. Finalmente se desplazarán a Barcelona, ciudad en la que José terminaría su carrera como profesor de «Dibujo de Figura» en la Escuela de Bellas Artes de la Lonja.

Durante sus primeros años en Málaga realizó también trabajos como conservador, en el Museo Municipal que fundara en 1879 el maestro Muñoz Degrain. José no es que fuera un experto restaurador o conservador pero sí un experto copista⁵.

Su carrera pictórica es bastante discreta y su producción está muy dispersa. Pintó fundamentalmente cuadros de «comedor» (así los llamaba su hijo Pablo) o palomas (normalmente en palomares), aunque también pintó bodegones, paisajes, algún tema religioso y copias de otros cuadros, que podía realizar gracias a su puesto de conservador en el Museo Municipal. Dichas copias eran, sobre todo, de obras de Bracho Murillo, Horacio Lengo y Emilio Ocón y la mayoría



1. José Ruiz Blasco, *Crepúsculo en el puerto de Málaga* (copia de Emilio Ocón), s/f., óleo sobre tela, 93x162,5 cm, col. particular, Madrid



2. Pablo Picasso, *Vista del puerto de Málaga*, 1888-1890, óleo sobre tabla, 15x24 cm, col. Maya Ruiz-Picasso, © Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2012

fueron realizadas para amigos, quienes por el elevado precio de estos, se los encargaban a José que tenía fama de buen copista. Un ejemplo es *Crepúsculo en el Puerto de Málaga* [2] de Emilio Ocón del que incluso su hijo Pablo, llegó a pintar una copia [3].

Falleció el 3 de mayo de 1913. Su muerte marcará sin duda a Picasso que tendría a su padre presente durante toda su vida⁶.

El paisaje realista en Andalucía tiene su origen en la llegada de gran cantidad de artistas extranjeros (sobre todo franceses) al territorio andaluz, consecuencia de los contactos culturales de la Francia de Luis Felipe con la corte de los Montpensier. Los artistas andaluces, –aunque fueron pocos y dispersos– no quedaron aislados de estos cambios que se estaban produciendo en la pintura de paisaje en España, y de manera especial en Madrid.

La pintura de paisaje era un género en el que los pintores se encontraban más cómodos que en cualquier otro, puesto que no debían complacer a un público concreto. Será con Carlos de Haes y después con Muñoz Degraín cuando este género empiece a consolidarse. Estos van a reproducir la naturaleza con la máxima veracidad posible no dando lugar a la imaginación.

En lo que se refiere al paisaje malagueño durante este periodo se caracteriza por su realismo, ya que los pintores quieren dar a conocer una geografía local con precisión y por este motivo buscaban enclaves concretos de la geo-

grafía española. El mar se va a convertir en un tema por explorar. De este modo aparecerán vistas de paisajes con puertos, embarcaderos o barcos saliendo a navegar.

La escuela de marinistas de Málaga con Emilio Ocón y José Gartner a la cabeza, contactan en sus primeros años con los modos de hacer de la escuela belga y holandesa de paisaje⁷.

Por lo general, la mayoría de las producciones de marinas recogen espacios abiertos en alta mar o cercanos a la costa malagueña en distintos momentos de luces o condiciones marítimas, ajustándose siempre a las descripciones de las características concretas de los barcos y a las peculiaridades de los encuadres, originando amplios espacios donde el protagonismo lo adquieren veleros, corbetas y bergantines, junto con algunos emblemas de la ciudad como la catedral, el puerto con el faro y el perfil de Gibralfaro.

El puerto de Málaga era un punto de referencia fundamental gracias al desarrollo económico que suponía para la ciudad, por lo que se convirtió en un nuevo escenario para la pintura, posibilitando una nueva tipología de paisaje malagueño cultivado por varias generaciones de artistas⁸.

Este cuadro inédito, *Vista del puerto de Málaga*, de José Ruiz Blasco supone un claro ejemplo de este tipo de pintura. La procedencia de esta obra se remonta a una posible venta o regalo por parte del propio José Ruiz Blasco al doctor Joaquín Campos Perea, junto con otra obra: *Vista del puerto de Málaga al atardecer*. El doctor Campos Perea vivía en el primer piso del número 32 de la plaza de la Merced, por lo tanto era vecino de José. Esta pintura pertenece en la actualidad a los biznietos del doctor Campos Perea, familia Campos Luanco y fue descubierta con el marco original en Barcelona en el año 2004 y restaurada cinco años después por el restaurador Rafael Gómez Benito.

Aparece firmado en la parte inferior derecha: «J. Ruiz Blasco» [4].

La vista del puerto de Málaga es un tema clásico de los pintores malagueños de finales de siglo XIX, propiciado por la apertura en el puerto local para albergar las clases de «Marina y Paisaje» de la Escuela de Bellas Artes dirigida por Emilio Ocón⁹.

En esta pintura podemos observar cómo el autor divide el lienzo en dos ámbitos; el mar y el cielo. El mar de aguas calmas aparece como elemento fundamental, visto en un primer plano, dejando al fondo en un segundo término la ciu-



3. José Ruiz Blasco, *Vista del puerto de Málaga*, óleo sobre tela, 50x75,4 cm, familia Campos Luanco, Granada, obra inédita

dad, es decir, la historia. Los barcos aparecen resguardados por el puerto, excepto un velero en la lejanía que parece salir a navegar. Por la disposición y encuadre de los barcos es posible que José realizara esta obra desde otro barco.

En primer término, vemos otro velero que nos introduce en el cuadro a través de un movimiento en zig-zag a otros cuatro barcos que pueden tratarse de goletas o bergantines por la forma y disposición de sus mástiles. Todos ellos aparecen fondeados.

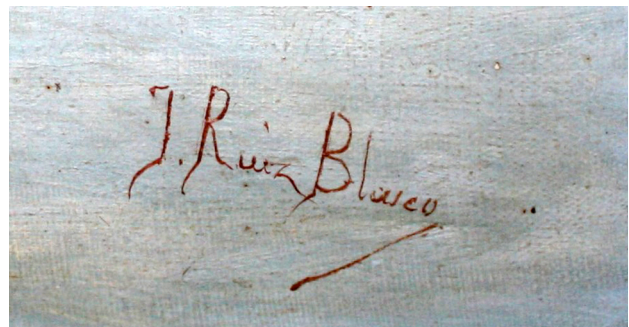
La atención se centra en el mar y en los barcos, pero nos sitúa en la composición gracias a la representación de una parte de la ciudad. En concreto, se trata de un sector del puerto que durante estos años concentraba actividades productivas derivadas del comercio portuario. Por este motivo podemos apreciar en la pintura una techumbre alargada cuya utilidad estaba destinada a realizar dichas actividades.

El dibujo es muy preciso, hay una gran exactitud y objetividad en los detalles, sobre todo en los primeros términos del cuadro. Incluso introduce algunas gaviotas que otorgan más vivacidad e instantaneidad a la composición. Este gusto por el dibujo y la técnica se lo inculcó a su hijo Pablo Picasso desde pequeño¹⁰. Cabe destacar una frase que Picasso le

dijo a su amigo el fotógrafo Brassai y que demuestra lo mucho que influyó su padre en él: «Cada vez que dibujo un hombre, pienso, sin querer, en mi padre... Para mí, el hombre es “don José” y será así toda mi vida. Llevaba barba... Todos los hombres que dibujo los veo más o menos con sus rasgos»¹¹.

La pincelada es corta y está realizada a base de pequeños toques que dan movimiento y dinamismo a la obra, a la vez que realiza ese empaste y tratamiento de luz tan característicos de su amigo el pintor valenciano Muñoz

4. Detalle de la firma de José Ruiz Blasco



Degrain, resaltando el reflejo de los barcos en el agua de influencia impresionista, realizada a base de toques de pincel. Muestra una gran preocupación por la veracidad sin introducir ninguna connotación romántica en la atmósfera como podemos observar en las copias que realiza del puerto de Málaga de Emilio Ocón.

La gama cromática no es muy amplia. Destacan sobre todo los colores fríos; azules, verdes y blancos, además de tonos negros y marrones que utiliza para los barcos.

El conocimiento de este cuadro de José Ruiz Blasco, es de gran trascendencia puesto que amplía el bagaje pictórico de este artista que sin duda tiene más importancia de

la que se le ha dado. Esta obra se desmarca de las típicas composiciones de palomas que hasta el momento se han tomado como obras más representativas de este autor.

Este cuadro inédito *Vista del puerto de Málaga*, se suma a la producción de marinas que realizó, siendo en su mayoría copias de las marinas de Emilio Ocón excepto la que se conocía hasta este momento: *Vista del puerto de Málaga al atardecer* que tiene una gran influencia de las obras de Emilio Ocón, mientras que esta nueva obra, hasta ahora no conocida, muestra otra visión más personal que las anteriores, donde el dibujo y la luz (que invade por completo la composición) son elementos clave para leer la obra.

Notas

- 1 Tiene su origen en una familia originaria de los Montes de León. Su familia se encontraba en un rango noble, y se tienen noticias de ella desde el siglo XV. Don Juan de León fue la figura más destacada, dueño de una hacienda próxima a Valladolid y muerto durante la conquista de Granada en 1481. Hubo también un arzobispo entre sus miembros que más tarde se convertiría en virrey de Lima (RICHARDSON, John, *Picasso: una biografía. Volumen I, 1881-1906*, Madrid, Alianza, 1995, p.16).
- 2 HUELÍN BLASCO, Ricardo, «José Ruiz Blasco», *José Ruiz Blasco (1838-1913)*, Málaga, Fundación Picasso-Museo Casa Natal, 2004, pp.15-16.
- 3 GIDEL, Henry, *Picasso*, Plaza Janés, Barcelona, 2003. pp. 16-17.
- 4 *Ibid.*, pp. 23-25.
- 5 RICHARDSON, *Picasso: una biografía...*, p. 21.
- 6 GIDEL, *Picasso...*, p. 58.
- 7 FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan, «El paisaje andaluz de la mirada ilustrada al boom turístico», en *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*, Sevilla, Junta de Andalucía-Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2007, pp. 66-67.
- 8 *Ibid.*, pp.138-140.
- 9 INGLADA, Rafael, *Diccionario. Málaga-Picasso. Picasso-Málaga*, Málaga, Editorial Arguval, 2005, p. 135.
- 10 PAZOS BERNAL, María de los Ángeles, «En el umbral de Picasso: José Ruiz Blasco», en *José Ruiz Blasco...*, pp. 67-74.
- 11 McCULLY, Marilyn, «Picasso y su padre», en *Ibid.*, pp. 49-51.

La intervención del II conde de Tendilla en las defensas de Almayate (Málaga) en la época de los Reyes Católicos

Cristina Hernández

Universidad de Valladolid

Tras la toma de Granada un miembro de la familia Mendoza, don Íñigo López de Mendoza, el II conde de Tendilla (1442-1515)¹, fue nombrado por los Reyes Católicos capitán general del reino de Granada y sus fortalezas así como alcaide de la Alhambra, cargos que le convertían en la más importante figura civil y militar de los nuevos territorios anexionados a la Corona. Durante las batallas que precedieron a la toma de Granada el conde había actuado como «uno de los Grandes de mayor esfuerzo» mostrándose «siempre pronto para cualquier militar empresa»². Asimismo había formado parte del séquito de caballeros que en aquella época gozaban de la confianza del monarca, nobles que además de las consabidas funciones militares, ejercían ocasionalmente el ministerio áulico³.

Las concesiones de Almayate al II conde de Tendilla

La capitánía general del reino de Granada y la alcaidía de la otrora fortaleza nazarí no fueron las únicas recompensas⁴ que recibió por los servicios que prestaba a la Corona, también fue gratificado el 28 de octubre de 1508 por el rey regente don Fernando, en nombre de su hija la reina Juana I de Castilla, con «la posesión de las dichas casas, bienes y heredades que los dichos nuevamente convertidos que se pasaron a la dicha allende dejaron en el dicho lugar de Almayate»⁵. Conservaba pues la Corona todos los derechos señoriales sobre la villa.

La tenencia sobre esta villa le fue ratificada y ampliada en 1509⁶. A pesar de su talante quejumbroso⁷, el conde se mostró bastante satisfecho por la merced conseguida. Pasados los años, en su testamento, otorgó a su hijo don Antonio, comendador de Socuéllamos «doscientos mil maravedís de renta en Almayate, en cada vn año, para siempre jamás», y a su hijo don Francisco «cien mil maravedís de renta en lo que resta en Almayate sacadas las doscientas mil maravedís de don Antonio y los cien mil maravedís de empeño»⁸.

Quienes peor recibieron la noticia de la merced otorgada al conde fueron los miembros del concejo de Vélez-Málaga. Hasta ese momento habían podido usar los pastos, frutos y cortar árboles en Almayate, la llegada de don Íñigo hacía peligrar estas prebendas⁹. Además, sospechaba el concejo que este, siguiendo la estela de otros nobles en la época¹⁰, convertiría Almayate en un verdadero señorío. No se equivocaban al mostrar recelo pues el conde no solo consiguió las alcabalas y las fardas de la villa, sino que en 1513 obtuvo del rey formalmente su jurisdicción y fortaleza de la villa¹¹, continuando las disputas entre el concejo de Vélez-Málaga y don Íñigo, quien decía de ellos «son la mas maligna y mas inobediente gente y mas suplicadera que ay en el mundo», «enemigos y malos, como castro frontero» por lo que conminaba a su hijo don Luis a que les hiciese «todo el daño que les pudieres hacer»¹².

A las tensiones entre el concejo de Vélez-Málaga y el conde se sumaba la propia inestabilidad del territorio ya desde los primeros años de su cristianización. El conde mostró siempre una actitud conciliadora ante las tensiones que surgían por la difícil convivencia entre vencedores y vencidos¹³. Constantes eran también los problemas con la poderosa nobleza andaluza, centrada en fortalecer e incrementar su patrimonio, y contraria al poder real, y por tanto al conde como su representante, que tras la toma de Granada había hecho menguar sus posesiones. Escribía don Íñigo, «a cada paso me hazen muerto los que

an gana de estar aquí donde está»¹⁴. Junto con los problemas internos existía otro obstáculo que impedía la tranquilidad de esta zona costera, el ataque de los moros de allende. Ante tan desolador panorama don Íñigo apostó por afianzar la seguridad de Almayate.

El conde de Tendilla y las arquitecturas militares de Almayate

Queremos evidenciar en estas páginas un aspecto de las competencias del conde de Tendilla, no referido por la historiografía hasta el momento: sus conocimientos técnicos sobre arquitectura militar. A lo largo de sus epistolarios descubrimos un personaje capacitado para dar instrucciones precisas a los maestros y albañiles que trabajaban en las defensas del reino de Granada. Estas aptitudes validaban su nombramiento como capitán general, pues no solo había sido uno de los más destacados caballeros en el campo de batalla sino que conocía cómo respondían las arquitecturas defensivas ante un ataque. La cantidad de correspondencia, y la información en ella contenida, que generaron las obras que se llevaban a cabo en Almayate para aumentar sus defensas confirman esta idea.

La villa de Almayate¹⁵ era un punto estratégico fundamental para la defensa de los nuevos territorios anexionados a la Corona, desde ella los cristianos avistaban la llegada por mar de los tan temidos «moros de allende» y controlaban la huida hacia la Berbería de los moriscos. En una carta del conde fechada el 25 de mayo de 1514 rastreamos la inquietud que existía sobre la seguridad de este enclave, en ella pedía don Íñigo que se aumentase la vigilancia en Almayate, pues se esperaba la llegada de los musulmanes, que se hiciesen señales con fuego si algo viesan y que no se desensillasen los caballos¹⁶.

Existía en la villa una fortaleza de escasa utilidad como edificación defensiva, cuya tenencia solicitó el conde al rey regente en 1509, motivando un nuevo conflicto con el consejo de Vélez-Málaga. Pretendía el conde, sabedor del poco provecho que como arquitectura defensiva tenía, utilizarla como almacén para las cosechas y los útiles de labranza, y de refugio para los cristianos viejos que trabajaban en la villa¹⁷. Además tenía esta edificación anexionadas las ruinas de una antigua mezquita que, en palabras de don Íñigo, estaba «toda caída que no tiene madero ni teja ni cosa ninguna

sino hecha corral», cuya propiedad solicitaba también para ampliar ese almacén que planteaba crear. Finalmente el rey cedió y le concedió su tenencia¹⁸. En la actualidad no existen restos de esta edificación, al menos visibles.

La mezquita anexa al fuerte había sido en 1505 el germen de una nueva disputa entre el consejo de Vélez-Málaga y don Íñigo, cuando pretendieron aquellos convertirla en iglesia. Pese a no contar aún con la tenencia sobre la villa, por su cargo como capitán general del reino de Granada, el conde podía intervenir en el asunto. En una carta dirigida al alcalde de Almayate el 31 de julio de ese año no solo prohibió la conversión en iglesia del templo musulmán, sino que amenazó «so pena de çinquenta mill maravedís» a todo aquel que edificase junto a la fortaleza¹⁹.

Completaban el sistema defensivo de Almayate a principios del siglo XVI dos torres para señales en los extremos de la playa de las huertas de Almayate, la torre del Jaral y la torre Nueva, construida esta última por los mudéjares en 1497²⁰. Por orden del conde en el invierno de 1513 se inició la construcción de una nueva fortaleza en este lugar.

El proyecto era de menores dimensiones de las que en opinión del alcaide de la villa, Martín de Villascañas²¹ eran necesarias. Contaría, en palabras del conde, con «vna estancia para que puedan en ella estar XV o más de cavallo»²², empleando para costearla las penas de las guardas²³. Aventura Meneses García su posible identificación con el denominado «castillo de los Mondéjar» presente en las cercanías de la villa²⁴. Nada tiene que ver este con la fortaleza construida por el conde, pues aquella se encontraba en ruina ya en el siglo XVIII cuando se decidió construir en sus cercanías el denominado Fuerte del marqués²⁵.

A los albañiles Lope Sánchez y Juan Rodríguez que tenían a cargo su construcción les ofreció una serie de puntualizaciones sobre las características técnicas que debía tener la edificación:

Y después del remate, vistas las condiciones, parece que conviene y es más provechoso que lo baxo de la torre sea como avía de ser, maçizo hasta dos estados [...] y que sea de dos ladillos mas en ancho el gordo de la puerta que se oviere de levar sobre aquello maçizo e cada parte y que sobre aquello se haga la puerta y sus paredes de a seis ladrillos y sobre aquello una bóveda. Y en este maçizo a de aver ençima de las tres troneras y la puerta, y sobre aquello, una bóveda,

para que los tiros tiraran de sobre lo maçizo. Y la puerta basta que esté dos estados más alta del suelo, para que se haga un pezuelo enfrente con un puente levadizo [...]. Del Alhambra de Granada, primero de hebrero 1513²⁶.

A los pocos días añadía nuevas indicaciones desechando la idea del crecimiento de la torre que había ordenado y señalando que se acabase «con la bóveda baxa como lo teniades començado y, después que ayáis hecho las paredes, las de arriba de la bóveda sean de quatro ladrillos (tachado: de) el primer suelo y el arriba sea de tres ladrillos»²⁷. Muros gruesos, bóvedas robustas, puertas de acceso con puente levadizo, un foso..., todos los elementos necesarios para una adecuada defensa.

Al menos en lo que respecta a la fábrica pétreo se encontraba la obra terminada a finales de 1513 cuando el conde exigió que fuese rápidamente colocada la puerta de la torre y que se asentasen unos pinos en el suelo «porque no puede ningund tyro tyrar desde lo alto sy no está aquel suelo muy firme. Que, çierto, mereçia pagallo el maestro y échense como dixen tres pinos en el suelo alto y dos en el suelo baxo, porque creed que se gana toda la obra y an de ser enteros no aserrados por medio»²⁸. Finalmente fueron cuatro los pinos utilizados para dar firmeza a los entresueños y apuntalar «puertas de ventanas». Se completaba esta construcción con una puerta «fuerte encorada en lo bajo de la torre», una chimenea y troneras en lo alto de la torre²⁹.

A la torre, iba anexado un pequeño cortijo³⁰, lo que aumentó las suspicacias de las autoridades de la zona, sobre todo entre los de Vélez y Málaga, quienes consideraban que el conde había construido una verdadera fortaleza. Este ante tales acusaciones se escudaba en las características técnicas de lo construido «¿qué diablo de fortaleza es la que no tyene

agua ni pared de quatro pies arriba y lo más della es de dos y medio?»³¹. Aún así alegaba tener permiso real para haber podido construir una fortaleza en la zona que el quisiese, «os mostrará, señor, Juan López de Pastrana la liçençia que el rey, nuestro señor, me dio, por la qual yo puedo hazer vna fortaleza para guarda y defensa de aquel lugar donde quisiere»³².

A pesar de sus intentos por construir un edificio apto para su fin, la protección de la costa, el marqués albergaba dudas sobre la capacidad defensiva del torreón construido. Lamentaba en el verano de 1514 que de su inutilidad derivase el perder los cultivos de la zona «cada día esperamos que lo lleven los moros»³³.

Quien fue nombrado capitán general del Reino de Granada y alcaide de la Alhambra y sus fortalezas por los Reyes Católicos, tenía conocimientos empíricos sobre cómo debían ser las arquitecturas poliorcéticas en el nuevo Reino forjados en el campo de batalla en los años que precedieron a la toma de Granada por las tropas cristianas. Recogen las crónicas de época algunas de sus empresas militares. Celebrada fue su actuación en Alhama cuando, tras acudir al rescate de un grupo de tropas cristianas que estaban bajo sitio en la villa, fue nombrado gobernador de la misma. Las lluvias del invierno de aquel año habían provocado la caída de uno de los lienzos de muralla de la villa, el conde de Tendilla utilizó una gran tela como falso muro para engañar al enemigo durante el tiempo en que se reconstruía la muralla³⁴. Con su astucia intentó subsanar un grave problema en las defensas de Alhama. Este tipo de actuaciones, junto a su pertenencia a uno de los clanes más poderosos de la época y que más apoyo mostró a los monarca, los Mendoza, le convertían en el personaje idóneo para convertirse en la máxima autoridad militar de los territorios del sur mermaidas como estaban sus defensas.

Notas

- 1 Para profundizar más sobre este personaje véanse: LAYNA SERRANO, Francisco, *La historia de Guadalajara y sus Mendoza en los siglos XV y XVI*, vol. II, Madrid, Aache ediciones, 1942; MARTÍN GARCÍA, Juan Manuel, *Don Íñigo López de Mendoza (1442-1515): del espíritu caballeresco al Humanismo Renacentista. Tradición y modernidad de un mecenas español*, Granada, Comares, 1999; CEPEDA ADÁN, José, «El Gran Tendilla medieval y renacentista», *Cuadernos de la Historia*, t. I, 1968, pp. 159-168 y «El Conde de Tendilla primer Alcayde de la Alhambra», *Cuadernos de la Alhambra*, vol. 6, 1970, pp. 21-50.
- 2 DE PALENCIA, Alonso; PEINADO SANTAELLA, Rafael Gerardo, *Guerra de Granada*, Granada, Espasa-Calpe, 1998, p. 438.
- 3 En el desempeño de estas funciones cortesanas estuvo el II conde de Tendilla ofreciendo manjares al rey cristiano en platos de oro, durante una de las entrevistas que tuvo el monarca aragonés con el Zagal. Se dirimía en esta reunión las condiciones de la ocupación de Baza, Almería y Guadix. Escena que recoge CANOVAS DEL CASTILLO, Antonio (dir.), *Historia general de España. Los Reyes Católicos*, Madrid, 1892, tomo II, p. 281.
- 4 MENESES GARCÍA, Emilio, *Correspondencia del conde de Tendilla*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1973, vol. I, p. 459, f. 44, 2. Escribía en enero de 1509 el conde al rey Fernando lo siguiente: «A vuestra alteza, en remuneración de mis servicios y de aver vendido mis lugares y LX mill maravedis de renta, plugo hacerme merced de las casas y heredamientos de Almayater».

- 5 Archivo General de Simancas, Registro General del Sello, 26-10-1508, documento transcrito en SZMOLKA CLARES, José, «La concesión de Almayate al Conde de Tendilla y el Concejo de Vélez Málaga», *Chronica Nova: Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, n.º 17, 1989, p. 343.
- 6 *Ibid.*, pp. 335-346. Almayate fue el único pueblo que tras la conquista de los Reyes Católicos tuvo privilegio, para estar asentado a menos de una legua de la costa, sobre este particular véase SUBERBIOLA MARTÍNEZ, Jesús, «El seguro real de Almayate», *Baética. Estudios de arte, geografía e historia*, n.º 13, 1991, pp. 191-246.
- 7 Algunos ejemplos de sus continuas demandas y su sentimiento de pesar por su situación económica encontramos en SZMOLKA CLARES, José, *Epistolario del conde de Tendilla*, Granada, Universidad de Granada y Diputación Provincial de Granada, 1996, pp. 473, 560 y 561, *passim*; MORENO TRUJILLO, María Amparo; OBRA SIERRA, Juan María de la; OSORIO PÉREZ, María José, *Escribir y gobernar. El último registro de correspondencia del conde de Tendilla (1513-1515)*, Granada, Universidad de Granada, 2007, p. 305.
- 8 Archivo Histórico Nacional, sección Nobleza, fondo Osuna, c. 291, d. 10.
- 9 Sobre cuya naturaleza publicó el profesor José Szmolka Clares el artículo ya citado «La concesión de Almayate», pp. 335-346.
- 10 Así hizo el duque de Escalona con las villas de Tolox y Monda y el Alcaide de los Donceles con Comares.
- 11 SZMOLKA CLARES, «La concesión...», p. 342.
- 12 MENESES GARCÍA, *Correspondencia del...*, vol. II, f. 245, 4.
- 13 Un episodio de 1514 muestra esa faceta conciliadora del conde. El rey Fernando pretendía obligar a los moriscos a vestir ropas cristianas, Tendilla a fin de evitar tensiones intentó, a través de una carta al comendador mayor de Castilla, disuadir al monarca, argumentado motivaciones económicas e incluso históricas. MORENO TRUJILLO, *Escribir y gobernar...*, apéndice documental, pp. 195-196, carta 349.
- 14 SZMOLKA CLARES, *Epistolario...*, p. 251.
- 15 La villa de Almayate de aquellos tiempos no debe ser confundida con la actual población de Almayate. Aquella se encontraba cerca de la costa en un lugar denominado La Ermita, la actual se encuentra situada al sureste de la antigua.
- 16 MORENO TRUJILLO, *Escribir y gobernar...*, p. 232, carta 411.
- 17 MENESES GARCÍA, *Correspondencia del...*, vol. I, f. 106 y 1974, vol. II, f. 245, 4.
- 18 *Ibid.*, 1974, vol. II, f. 277 v.
- 19 SZMOLKA CLARES, *Epistolario...*, p. 442.
- 20 CAPILLA LUQUE, Francisco, «Las fortificaciones de Almayate», *Boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga*, n.º 12, 2013, pp. 58 y 59.
- 21 MENESES GARCÍA, *Correspondencia del...*, vol. II, f. 256, 2.
- 22 MORENO TRUJILLO, OBRA SIERRA y OSORIO PÉREZ, *Escribir y gobernar...*, p. 247, carta 442.
- 23 *Ibid.*, 2007, p. 247, carta 442 y p. 334, carta 589.
- 24 MENESES GARCÍA, *Correspondencia del...*, vol. I, p. 135: «... hoy cuartel de la guardia civil. Su arquitectura es del siglo XVIII, pero puede estar modificada en esta época». En la actualidad alberga esta construcción una escuela de hostelería.
- 25 CAPILLA LUQUE, «Las fortificaciones...», p. 61.
- 26 MENESES GARCÍA, *Correspondencia del...*, 1974, vol. II, f. 211,11.
- 27 *Ibid.*, 1974, vol. II, f. 214,5.
- 28 MORENO TRUJILLO, OBRA SIERRA y OSORIO PÉREZ, *Escribir y gobernar...*, pp. 35-36, carta 52.
- 29 *Ibid.*, p. 334, carta 589.
- 30 *Ibid.*, p. 210, carta 372.
- 31 *Ibid.*, p. 529, carta 877.
- 32 *Ibid.*, pp. 546-547, carta 907.
- 33 *Ibid.*, pp. 303-305, carta 552.
- 34 PULGAR, Hernando del, *Crónica de los Reyes Católicos*, CARRIAZO, Juan de Mata (edit.), Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 97.

Una posible obra del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754)

Jesús Porres Benavides

Universidad de Córdoba

En los últimos años y especialmente tras la monografía realizada por el tristemente desaparecido Antonio Torrejón¹, ha crecido el interés por la figura del escultor José Montes de Oca (ca. 1676-1754). Algunas publicaciones² y sobre todo la restauración de sus obras³ han puesto de relieve su producción. Por otra parte, en el ámbito histórico-artístico, podemos comentar que algunas atribuciones que se le han hecho recientemente no son del todo afortunadas⁴.

José Montes de Oca se formó artísticamente en la escuela sevillana y desde su taller hispalense difundirá, a través de un amplio elenco de obras, una personalidad y unas formas de representación características. Como ha puesto de relieve el profesor Roda Peña, Montes de Oca fue «apartándose progresivamente de la corriente tardobarroca de signo roldanesco que dominaba en su tiempo»⁵, para afrontar una personal reinterpretación de los modelos de Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa en la etapa del segundo tercio del XVIII. Como comenta Torrejón, en los templos sevillanos conoció la ingente producción de Montañés y la dramática y expresiva imaginería pasionista de Mesa⁶. Su producción, que se ha visto incrementada en los últimos años, se reparte por el que fuera el antiguo reino sevillano, especialmente en las actuales provincias de Huelva, Badajoz, Cádiz y Sevilla.

Artista devoto y virtuoso, sintió una especial predilección por los asuntos de la Pasión, como recuerda Matute, el cual señalaba la fama que había adquirido en la ciudad «no solo por su habilidad sino por su virtud, descubriéndose en sus obras la devoción que le caracterizaba principalmente en la pasión de Jesucristo» e incluso llegó a afirmar que murió con «opinión de varón virtuoso y mortificado...»⁷. Es muy característico el especial tratamiento que da a las Dolorosas y Cristos⁸, que tiene su mejor exponente en la Piedad de los Servitas sevillana que se le atribuye desde antiguo⁹. Sus imágenes pasionales transmiten una sensación de melanco-

lía y parecen encontrarse concentradas en su dolor o pena, algo abstraídas del entorno que les rodea.

De sus nazarenos conocemos el de Villanueva del Fresno (Badajoz)¹⁰, transformado en un Cristo atado a la columna y que proviene de Sevilla, realizándose entre 1718 y 1719. También conocemos el Jesús cansado o sin soga de la iglesia de Santa Bárbara de Écija (Sevilla), que pudiera datarse antes de 1733¹¹ y el Nazareno de Alcalá de los Gazules (Cádiz), amén del atribuido de la Salud de la hermandad de los Gitanos destruido o del también perdido en 1936 de Lora del Río¹².

Sus tallas de aspecto delgado, pero fuertes de complejidad, ofrecen una rotundidad y elegancia clásica. Sus cuerpos, especialmente los desnudos, presentan un detallado estudio anatómico de músculos marcados cercanos al primer realismo. Los rostros tienen cejas rectas o levemente arqueadas, aunque en algunas de sus Dolorosas o Cristos hacen un ligero frunce hacia el centro que les dota de un especial *pathos*, los ojos aparentemente entornados con los párpados superiores caídos y el surco nasolabial levemente marcado.

En la catedral de la Almudena de Madrid, en el crucero y cerca del retablo donde se venera a la virgen del mismo título, se encuentra un Cristo abogado de las Misericordias [1] donado por una familia de origen andaluz (malagueño y sevillano¹³). El nazareno ha sido relacionado con el quehacer de Montañés¹⁴ y así reza en la plaquita que está en la peana.

La imagen de tamaño natural, representa el momento iconográfico de la caída camino del Calvario, o sea, postrado en tierra, con una pierna de rodillas y la otra levantada para iniciar la marcha. Tiene una peana de madera con trozos de corcho policromados en marrón oscuro asemejando piedras. Estructuralmente se encuentra tallado entero pero tiene el resto del cuerpo no visible abocetado y pintado en



1. *Cristo de las Misericordias*, Catedral de Santa María de la Almudena (Madrid)



2. *Cristo de las Misericordias*, finales del siglo XIX

azul. Las piernas terminadas y policromadas hasta las rodillas, al igual que los brazos.

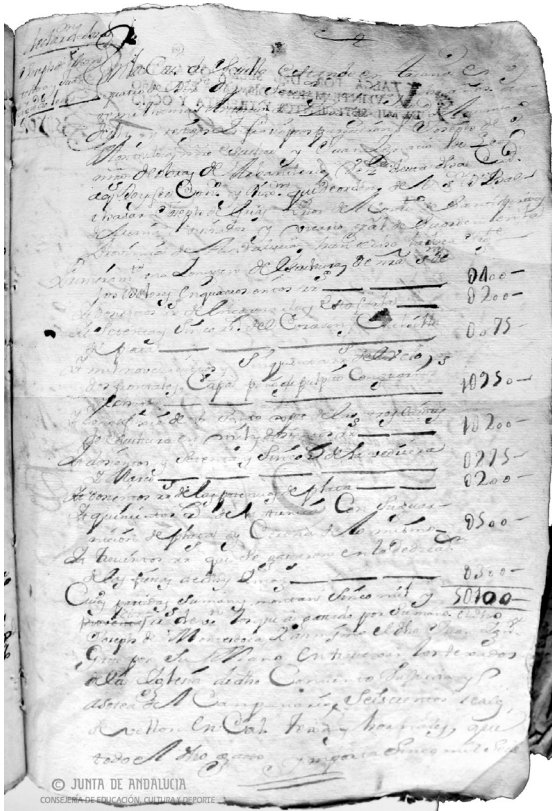
La corona de espinas es sobrepuesta, como es habitual en la escuela sevillana a partir de mediados del XVII. El Cristo, en una fotografía de finales del XIX [2], dispone de una corona de espinas más ancha¹⁵ que sin duda le confiere un aspecto más plástico que el actual, más estrecha y las potencias de plata que aún conserva con el *patibulum* de la cruz algo más largo y posteriormente acortado por motivos de espacio en su anterior ubicación.

El rostro de la imagen presenta la nariz recta levemente marcada en medio del tabique, los globos oculares¹⁶ acusados, enmarcados por cejas con un ligero frunce hacia el centro y algo entornados con los párpados superiores caídos. Las mejillas aparecen levemente deprimidas, los labios entreabiertos y la comisura de los labios levemente arqueada por el esfuerzo, dejan ver la talla de los dientes y la lengua.

Sus manos masculinas exhiben un tratamiento realista que describe huesos y venas.

Esta escultura presenta mucha similitud con otros rostros de cristos del autor como el *Ecce Homo* de Cádiz o el que se encuentra en la capilla de San Francisco de la catedral sevillana, con el que comparte ese leve fruncimiento de las cejas, esa mirada baja y perdida y la disposición de las masas del cabello en mechones de finas hebras onduladas en relieve como el rizo judío o mechón de la derecha¹⁷ delante de la oreja o el peculiar modo de la barba bifida. El cabello cubre, como es normal en otras obras, las orejas, que tan solo asoman ligeramente. Las manos se abren ligeramente hacia el exterior no cerrándose del todo para abrazar la cruz y, es característico del autor, el modo de agrupar los dedos anular y corazón, que aparecen unidos.

Por supuesto también recuerda a otros rostros de nazarenos de Montes de Oca como el *Jesús sin sogá* o el



3. Documento entre José Montes de Oca y Baltasar José de Frías, prior del convento del Espíritu Santo de Triana en 1738. Sig. 16445P. folio 1180rv. Archivo Histórico Provincial de Sevilla



4. *Jesús sin sogá*, iglesia de Santa Bárbara, Écija

desaparecido de la Hermandad de los Gitanos de Sevilla. A nivel policromo también presenta algunos detalles interesantes como son los regueros de sangre en la frente, fruto de la coronación de espinas, o en las comisuras de los labios, de los cuales brotan sendos hilillos de sangre que sin duda dramatizan el rostro al igual que el «moratón» de tipo verdo-so en la mejilla izquierda. La policromía tiene una tonalidad ocre-rosada que la hace especialmente agradable a pesar del momento representado. La obra se restauró en el taller de restauración de la Almudena por Raimundo Cruz Solís.

Conocemos que el 24 de diciembre de 1738 Montes de Oca declara ante un escribano público que había rea-lizado la imagen de Jesús de las tres caídas para el prior del convento del Espíritu Santo, Baltasar José de Frías por importe de 1.200 reales¹⁸ [3]. En dicho documento¹⁹ se cita también una «imagen de escultura de Ntra. sra de los Dolo-res en quatrosientos reales».

Este nazareno se relaciona con el antiguo de la Her-mandad de los Gitanos de Sevilla [4] quemado en 1936. Dicha hermandad se fundó precisamente en este con-vento trianero y se piensa que era lógica la utilización de esta imagen y también incluso la de la Dolorosa de la herman-dad, también desaparecida en 1936 y que a tenor de las fotografías comparte grafismos con otras obras conocidas del autor. Algunos han visto claramente lazos estilísticos del Nazareno de la Salud de los Gitanos con otras imágenes de Montes de Oca, en especial con *Jesús sin sogá* de Écija.

Aunque la atribución anterior es bastante razonable a nivel estilístico, cabe plantearse que esta imagen madrileña pudiera ser la que se encargó para el convento trianero y que el Nazareno de la Salud se tratara de una escultura distinta. Es cierto que podría haberse producido una transformación iconográfica de la imagen hasta convertirla en un nazareno erguido e itinerante como era el de la Salud, como ya he-

mos visto en otras imágenes incluso con intervenciones más complejas. Mi opinión, no obstante, es que debemos intentar no realizar hipótesis complicadas y casar la imagen madrileña con el momento iconográfico «de las Tres Caídas» para el cual fue concebida, aunque también cabe la posibilidad de que el autor hiciera más de una imagen con esta iconografía.

Notas

- 1 TORREJÓN DÍAZ, Antonio, *El escultor José Montes de Oca*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1987.
- 2 Otras aportaciones destacables se deben a ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo, «Nuevos datos sobre la vida y obra del escultor José Montes de Oca», *Atrio*, n.º 3, 1991, pp. 71-83. SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel, «Los Cristos de Montes de Oca», *Sentir Cofrade*, n.º 12, 1991, pp. 7-8. DÁVILA-ARMERO DEL ARENAL, Álvaro, «Una revisión bibliográfica acerca de la vida y obra del escultor José Montes de Oca», *Laboratorio de Arte*, n.º 18, 2005, pp. 265-281.
- 3 En el IAPH se ha llevado a cabo la restauración de dos grupos de *Santa Ana con la Virgen niña* en Morón y en el Salvador de Sevilla. El primero está ubicado en la iglesia de San Juan de Dios de Morón de la Frontera. Atribuido de antiguo al autor, cosa que se pudo constatar durante el proceso de intervención, tras localizarse un documento en la cabeza de la Virgen. Dicho documento está fechado en 1724. El segundo grupo, que se fecha hacia 1714, sufrió una importante intervención a comienzos del siglo XX. En el primero pude participar en la restauración junto con los restauradores Silvia Martínez García-Otero, Joaquín Gilabert y Cinta Martín, el segundo lo acometí en solitario. De ambas intervenciones efectivamente he podido aprender tanto de la técnica del maestro como de su estilo. Una técnica, en tanto a ensamblaje se refiere, de peor calidad que los siglos precedentes, quizás por la escasez de maderas y el coste que estas tenían. Así se adhieren muchas pequeñas piezas para conformar el volumen total, lo que viene considerándose como una técnica de adición y que efectivamente ha repercutido en la estabilidad material de estas piezas. En cambio el estilo, en palabras de Amador de los Ríos refiriéndose a la Santa Ana del Salvador dice «tiene bastante corrección en el diseño, esta ejecutada con gracia y naturalidad y los paños plegados con gusto y acierto» en TORREJÓN DÍAZ, Antonio, *Aproximación a la vida y obra del escultor José Montes de Oca*, Memoria de licenciatura inédita, Sevilla, 1985, p. 69. Agradecemos a Carmen García Rosell la consulta de dicho ejemplar.
- 4 El grupo de la *Sagrada Familia de la Virgen* que se encuentra en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid y que se atribuyó al autor, fechándolo hacia 1740, deberíamos ponerlo en cuarentena, especialmente por el san Joaquín, muy diferente y de peor calidad que las obras conocidas del autor. Agradecemos al profesor Roda Peña la consulta sobre esta obra.
- 5 RODA PEÑA, José, «Escultura en la Baja Andalucía durante el siglo XVIII: síntesis interpretativa e historiografía reciente», *Mirabilia Ars*, n.º 1, 2014, p.168.
- 6 TORREJÓN DÍAZ, Antonio, «Los temas pasionistas en la obra de José Montes de Oca. Revisiones y nuevas atribuciones», en *VIII Simposio sobre Hermanidades de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 2007, pp. 141-172.
- 7 TORREJÓN DÍAZ, *El escultor José Montes de Oca...*, p. 29.
- 8 Para dicho tema conviene especialmente TORREJÓN DÍAZ, «Los temas pasionistas...», pp. 141-172.
- 9 Desde las aportaciones en el siglo XIX por el historiador Ceán Bermúdez, se tienen noticias de que el grupo escultórico fue realizado por Montes de Oca y, aunque no se ha encontrado aún ningún documento que ratifique esta atribución, por los rasgos estilísticos se considera como de segura atribución a este autor.
- 10 RODA PEÑA, José, «El Cristo atado a la columna de Villanueva del Fresno», *Fiestas del Cristo de la Expiración*, Villanueva del Fresno.
- 11 TORREJÓN DÍAZ, «Los temas pasionistas en la obra...», p.147.
- 12 Este sabemos que recibía culto en la capilla de Ánimas de la iglesia de la Asunción. Estaba documentado gracias a una inscripción que se hallaba en la peana y que Bago y Quintanilla alcanzó a leer «año de 1740. se hizo con limosna del pueblo siendo vicario general el Dr. D. Pedro Velasco y lo hizo la escultura D. Joseph Montesdeoca y lo encarno Juan fco. Pereyra», en TORREJÓN DÍAZ, «Los temas pasionistas en la obra...», p. 149.
- 13 La familia Enrile Aleix en 1997, quienes lo habían heredado por vía femenina y primogénita y al menos se sabe de su pertenencia en la familia desde 1876 cuando se tiene unas indulgencias por rezar «a tan devota imagen». Anteriormente estuvo en su casa madrileña de la plaza de la Independencia, en donde recibía culto. Agradezco a don Alfredo Enrile su atención y el haberme suministrado la información pertinente.
- 14 Por ejemplo, esta atribución se comenta en el artículo de COBOS, Antonio, «La última obra de Martínez Montañés», *Ya*, 24 octubre de 1984, y se mantiene en el libro *La catedral de la Almudena*, Madrid, 2002, p. 109.
- 15 Que parece que perdió durante la Guerra Civil.
- 16 Con los ojos de cristal como en otros Cristos suyos.
- 17 También en la obra de Montañés.
- 18 «Una efigie de un santo Xpto. De las tres caídas de escultura en mil y doscientos rrs en.S»
- 19 Que fue transcrito y aparece en TORREJÓN DÍAZ, «Aproximación a la vida y obra...», p. 279. Oficio XXIII libro de 1738. Folio 1.180 y vuelta. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.P. N.S.) En dicho documento hacen constar también otros gastos relativos a ornamentos y vestiduras de dichas imágenes. Para este artículo lo hemos vuelto a consultar.

Nota sobre la atribución del Edificio de Viviendas de Obras Públicas del Polígono de la Alameda en Málaga, 1972-75

Antonio Jesús Santana Guzmán
Universidad de Málaga

Corregimos aquí la atribución del Edificio de Obras Públicas del Polígono de la Alameda, en Málaga, publicada en el capítulo «Dotaciones y proyectos urbanos para una nueva capital», del libro de autoría colectiva *Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga (1900-2011)*, Geometría, Málaga, 2010, pp. 227-270 y en la web *Arquitectura del siglo XX(I) en Málaga*, alojada en www.arquitecturademalaga.es/edificios/127-edificio-de-viviendas-de-obras-publicas. Estos textos se publicaron con financiación del Proyecto de Investigación de Excelencia de la Junta de Andalucía «Arquitectura, ciudad y territorio en Málaga, 1900-2008» (P07-HUM02648) y constituyen el fruto del trabajo que hemos realizado en el marco de este proyecto entre los años 2007 y 2012. El edificio fue proyectado por el estudio del arquitecto Francisco Estrada Romero, participando también Antonio López Fernández, y no, como se recogía en las publicaciones mencionadas (p. 242), por Antonio García Garrido y Eduardo Ramos Guerbós. El Edificio de Obras Públicas, fechado en 1972-75, fue uno de los inmuebles plurifamiliares promovidos por cooperativas de funcionarios que se levantó en la actual avenida de Andalucía en Málaga. Sus autores, Francisco Estrada Romero y Antonio López Fernández, fueron también los directores de obra. Los hijos de Francisco Estrada Romero, los arquitectos Concepción y Francisco Estrada Carrión, nos han facilitado los datos que han hecho posible el esclarecimiento de esta autoría.



Interfoto, edificio recién terminado, ca. 1975.
APFER, fotografía, sin registro

