
TERESA LAGUNA PAÚL.
UNA VIDA CONSAGRADA A LA BÚSQUEDA
DE LA EXCELENCIA

Juan Clemente Rodríguez Estévez



Fig. 1. Teresa Laguna en el patio del Laboratorio de Arte. Fotografía realizada por Enrique Infante el 20 de octubre de 2021.

TERESA LAGUNA PAÚL. UNA VIDA CONSAGRADA A LA BÚSQUEDA DE LA EXCELENCIA

Teresa Laguna Paúl (Universidad de Sevilla) (TL)
Juan Clemente Rodríguez Estévez (Universidad de Sevilla) (JCR)

Tras una larga y fecunda carrera profesional en la Universidad de Sevilla, Teresa Laguna acaba de jubilarse. Desde esta nueva posición, interrumpe su actividad investigadora para conversar con nosotros. Proyectando su mirada hacia el pasado, recuerda los hitos que marcaron su trayectoria vital y profesional. Como testigo privilegiado, ofrece valiosos testimonios sobre la conservación de la Catedral de Sevilla durante un período memorable. Pero, también, sin perder de vista el presente, reflexiona sobre sus inquietudes y algunos de los retos que afronta nuestro oficio en estos tiempos inciertos.

JCR: Tu infancia y primera juventud se desarrollaron en Zaragoza: ¿Cómo nació en ti la vocación por la Historia del arte y por qué la decisión de estudiar en Sevilla?

TL: El estudio de las humanidades siempre me interesó y en mi entorno tenía familiares vinculados con ellas. Dos primas de mi padre eran profesoras de Historia y, además, siempre tuve la sombra constante de mi hermano Fernando, que fue profesor de derecho civil. Falleció joven y en su biblioteca tenía algunos libros de arte interesantes. En una de sus estanterías encontré

Las voces del silencio de André Malraux que —de adolescente— me descubrió en su “museo imaginario” una interrelación espacio temporal de estéticas alejadas y sugerentes, distinto al libro de Historia del arte de bachillerato¹. También me atraían las lenguas clásicas, especialmente el griego que traduje constantemente durante el PREU porque la *Iliada* y la *Odisea* eran obras del examen de acceso a la universidad.

Por otro lado, se fue desarrollando en mí un interés por la Historia más profundo, relacionado con todo aquello que conlleva el fenómeno cultural en torno a la Historia del arte. Cuando comencé la carrera me habían regalado *El arte y el hombre* de René Huyghe, que me abrió un universo más rico que el que podía encontrar en los manuales de primer curso. Creo que fue su lectura en profundidad lo que me decantó por estudiar Historia del arte². A partir de ahí, comuniqué a mi familia la especialidad que quería estudiar. Ésta se impartía únicamente en la Universidad Central de Barcelona, en la Complutense, en Sevilla y en Santiago de Compostela, en un momento en el que resultaba problemático estudiar fuera, ya que las reivindicaciones estudiantiles y la situación política motivaron



Fig. 2. En la Europalia'85 con Alberto Villar y Fuensanta García de la Torre al salir del museo Víctor Horta.

constantes cierres de las facultades. Finalmente, mi padre accedió, pero me dijo “vete a donde quieras, menos a Madrid y Barcelona”. Inmediatamente, pensé que, entre Sevilla y Santiago, vendría al sur donde hace mejor tiempo. Consulté con los profesores de Zaragoza las materias y el profesorado de la hispalense, quienes me hablaron del Laboratorio del Arte. Y así fue como desembarqué aquí, porque llegué en avión una semana antes de comenzar las clases. En aquellos primeros días de absoluta soledad fui descubriendo esta ciudad, con su luz y su visión esteticista.

JCR: Te licenciaste en 1976 ¿Qué recuerdas de la universidad hispalense de aquellos años?

TL: Pertenezco a la sexta promoción de Historia del arte de esta universidad. Éramos unos cincuenta alumnos y el patio del Laboratorio de Arte vertebraba toda la actividad. Las aulas de la facultad de Filosofía y Letras estaban recientemente adaptadas con luces indirectas; pero, en la asignatura de Arte Hispanoamericano, todavía proyectaban a veces las diapositivas de cristal en el cañón Leitz-Wetzlag, “la Gran Berta”, que aún permanece en la biblioteca.

El primer plan de estudios de la licenciatura de Historia del arte tenía un carácter que, hoy en día, llamaríamos interdisciplinario, con numerosos aspectos interesantes y también algunas lagunas. Comprendía unos contenidos que en varias ocasiones han querido retomarse hasta que llegó el Grado y el Plan Bolonia. Las asignaturas del mundo antiguo las impartían los profesores de arqueología, las optativas de historia y literatura, los departamentos correspondientes.

Cuando llegué a esta universidad algunos de los profesores que pensaba encontrar acababan de trasladarse a otros centros. Tienes la sensación que has podido llegar tarde, pero la vida depara grandes sorpresas. Don Antonio Blanco Freijeiro se había incorporado a la Universidad Complutense, por lo que el Arte Clásico nos lo impartió José María Luzón, que compaginaba la universidad con la dirección de Itálica, y el Arte Oriental, Lorenzo Abad Casal. Don Antonio Bonet Correa también se había marchado a la Complutense, dejando una huella muy importante, y la cátedra de Arte Hispanoamericano fue ocupada en 1973 por Emilio Gómez Piñol. Doña Concha García Gaínza impartía unas magníficas clases de arte del Renacimiento y preguntaba directamente a los alumnos sobre aspectos relacionados con el tema explicado cada día. Don José Hernández Díaz era el director y tenía a su cargo las asignaturas de Arte Español, cuyos contenidos de alta Edad Media desarrollaba en seminarios anuales el profesor Helmut Schlunk. Venían a clase con un gran puntero para señalar aspectos de sus

explicaciones y con un golpe en el suelo indicaban al bedel el cambio de diapositiva. Este bedel era Ramón Blázquez, al que todos los profesores y alumnos hemos recordado siempre con cariño. El entrañable sanluqueño Enrique Sánchez Pedrote impartía la Historia de la música. Antonio de la Banda volvió a su universidad de Sevilla y Enrique Valdivieso se incorporó al terminar mi carrera. Por otro lado, José Guerrero Lovillo tenía a su cargo el Arte islámico. Era un gran dibujante y con el paso de los años, fui su última ayudante. Siempre recuerdo su carácter, su bagaje cultural, su inmensa biblioteca, sus conversaciones al coordinar las asignaturas y su estricto rigor. Otros profesores, como María José del Castillo y Teodoro Falcón estaban ya incorporados a sus plazas de profesores titulares, Jorge Bernales Ballesteros a la de agregado y María Jesús Sanz Serrano se hizo cargo de la docencia de doña Concha cuando marchó a Pamplona a finales de 1976.

Los profesores de la Escuela de Arquitectura impartían las asignaturas optativas de dibujo que considero fundamental en nuestra formación. Alfonso Jiménez Martín nos enseñó a ver más allá de una fotografía; teníamos que dibujar y analizar plantas y alzados del patio de arte y, con un frío espantoso durante tardes interminables en los jardines del Alcázar, dibujamos secciones y perspectivas axonométricas del pabellón de Carlos V.

En el patio del Laboratorio de Arte se forjaron muchas amistades con alumnos de otras promociones, cuya huella en la vida académica, en la investigación de Historia del arte, en la salvaguarda del patrimonio y en la conservación de museos y colecciones conocemos todos. En aquellos años Teresa Dabrio, Carmen Heredia y Gerardo Pérez Calero eran ayudantes y ultimaban sus tesis doctorales, que ya habían defendido Alberto Villar Movellán y Rafael Cómez Ramos, compañero en la segunda promoción de Luis Luna Moreno. En la cuarta promoción, coincidieron Vicente Lleó, Fuensanta

Arenado, Juan Miguel Serrera, Alfredo Morales, Juan Miguel González Gómez, Toñi Durán y otras personas que luego no permanecieron en Andalucía como, por ejemplo, Alfonso Caballero Klink. En el curso previo al mío, estudiaron Jesús Palomero y Florencio García Mogollón, y en esta quinta promoción tengo buenos y entrañables amigos como Fernando Martín Martín, Diego Oliva Alonso y Fuensanta García de la Torre, los dos últimos dedicados a la conservación de museos, al igual que Iván Negueruela. Otros desarrollaron su actividad profesional en la enseñanza secundaria, compaginándola con los gabinetes pedagógicos de Bellas Artes y la investigación como Juan Luis Ravé y la mayoría de mis compañeros de promoción, aunque el malagueño Luis Olaya es conservador de Patrimonio y el gaditano Juan Ramón Cirici se incorporó al claustro de la Universidad de Cádiz.

JCR: Estoy ante una de las más eminentes medievalistas españolas. ¿Cómo se forjó en ti la idea de dedicarte al estudio del arte medieval?

TL: Los siglos XIV y XV siempre llamaron mi atención e interés. Al plantearme el tema de la tesis



Fig. 3. En la escalera del castillo de Chambord con Carmen Heredia y Toñi Durán (1986).



Fig. 4. La ministra Pilar del Castillo con los Premios Nacionales de 2002.

de licenciatura, María José del Castillo me habló de la existencia de una serie de manuscritos y de libros iluminados en Sevilla que podrían marcar un camino a seguir; y la Biblioteca de la Universidad de Sevilla custodiaba los volúmenes de las *Postillae* de Nicolás de Lira, encargadas por Per Afán de Ribera. De esta forma comencé a introducirme en el camino del medievalismo y en el mundo del libro manuscrito, que después de terminar la tesis doctoral y, con el paso de los años o circunstancias, he compaginado con otras investigaciones de época moderna, la conservación y la difusión del patrimonio. La vida es un continuo aprendizaje, una constante curiosidad por profundizar en temas y obras que son de tu interés. Vas adaptándote al devenir de los acontecimientos, y esta formación, con el rigor que implica en el manejo de sus fuentes y su interpretación, siempre ha constituido

un soporte fundamental para otros estudios. Maestros de mi generación como Antonio Bonet o José Manuel Pita realizaron tesis doctorales de arte medieval y luego han destacado por estudios fundamentales sobre urbanismo, arte barroco, arte iberoamericano y pintura española. Hoy en día, hay pocos medievalistas en los departamentos de Historia del arte, y el número de tesis doctorales sobre este período defendidas en nuestras universidades es muy inferior al de otras etapas. Para nuestros alumnos, su estudio supone un *hándicap* y prefieren encauzar sus investigaciones en torno al arte moderno y al contemporáneo.

JCR: Tu tesis doctoral sobre las *Postillae* de Nicolás de Lira mereció el Premio Extraordinario de la Universidad de Sevilla, en su edición de 1983. Realizada bajo la dirección de María José del

Castillo, marcaría tu trayectoria investigadora. ¿Qué podrías decirme sobre María José y aquella investigación?

TL: María José me enseñó a investigar, me introdujo en el universo del libro manuscrito medieval, que ella comenzaba a investigar; siempre abrió ventanas en mi formación y me empujó a buscar nuevos horizontes. El primer reto fue la tesis de licenciatura centrada en las *Postillae* de Nicolás de Lira de la biblioteca universitaria, que presenta aspectos importantes en el panorama artístico y cultural sevillano del siglo XV, que continúo investigando. Los tres primeros volúmenes fueron copiados e iluminados en Sevilla por dos franceses en la tercera década, el cuarto escrito en letra humanística es el primero de los realizados con esta grafía en la península Ibérica entre 1460 y 1465, y el quinto en bastarda tiene la misma cronología. Estos aspectos, cuando comienzas a investigar y prácticamente todavía estas “en calcetines”, te sobrecogen porque apenas encuentras referentes. Por otro lado, su iconografía ofrece una explicación visual de la arquitectura portátil del tabernáculo y la del templo de Salomón con sus ajuares de culto, y pormenoriza en extenso la visión de Ezequiel del nuevo templo de Jerusalén. Transcribí y traduje numerosos capítulos de esta obra, que tiene muchas ilustraciones en doble versión latina y hebrea para establecer una comparación, una explicación visual, entre ambas fuentes y las interpretaciones de Rashi (1040-1115), de Hugo de San Víctor (h. 1046-1141) y, entre otras, las descripciones de Flavio Josefo (h. 35-100 d C). Las consultas de otros códices de las *Postillae* fueron fundamentales y su localización laboriosa ya que, entonces, la mayoría de las consultas de los catálogos de las bibliotecas extranjeras debías llevarla a cabo en Madrid y algunas referencias llegaron, incluso, por correo postal cuyo catálogo con el estudio de este códice publicó en una monografía esta universidad.

En la Tesis doctoral continué con la investigación de esta iconografía desde sus orígenes, a

comienzos del siglo XV, sus cambios y ejemplares más antiguos, que localicé en las Ardenas, y su evolución hasta el siglo XVII, pues la obra se estampó tempranamente con sus ilustraciones y, más tarde, quedó incorporada con los comentarios del burguense Pablo de Santa María (1350-1435) en la *Biblia sacra*. La tesis no se publicó, pero en varios artículos sintetice el carácter e importancia de estas reconstrucciones y, sobre todo, las familias iconográficas presentes en un centenar de códices consultados y su desarrollo gráfico en el ámbito de la imprenta. Todo ello obligó a realizar gran parte de la investigación fuera de Sevilla y me llevó, como a muchos licenciados de aquellos años, a solicitar la beca de la Academia Española de Bellas Artes en Roma que, entonces, era la única que permitía estancias largas para universitarios españoles, y más de Historia del arte.

JCR: Obtuviste la beca y llegaste a Roma en octubre del setenta y ocho. Salir, como bien has dicho, era más difícil. ¿Qué supuso para ti, tanto a nivel científico como personal?

TL: Para llevar a buen término la tesis necesitaba consultar los fondos y ampliar conocimientos sobre manuscritos hebreos y latinos, estudiar éstas y otras reconstrucciones del Templo en los depósitos de la Biblioteca Hertziana, del Pontificio Instituto Bíblico y, evidentemente, consultar los fondos vaticanos. No obstante, su consulta tuve que demorarla casi un mes, ya que la víspera del viaje a Roma falleció Juan Pablo I. El Vaticano estaba “en sede vacante”, con sus museos, archivos y bibliotecas cerrados, pero aproveché para conocer la ciudad, solicitar los accesos e iniciar las consultas en otras bibliotecas. También acudí a la capilla funeraria del papa, pues era un momento histórico y una oportunidad única para ver los frescos de la sala Clementina.

Estudiar en las bibliotecas romanas con sus estanterías de acceso abierto era trasladarte

en aquellos años a otra galaxia. Allí estuve nueve meses, un curso completo. Volví con una experiencia única, con unos kilos menos, con numerosas cajas de fotocopias y con amistades para toda la vida. También llevé a cabo varias estancias a la Biblioteca Nacional de Francia y otras del mismo país, y en el año ochenta, ingresé como colaboradora honoraria del departamento, bajo la tutela de Jorge Bernales, con quien trabajé intensamente en los inventarios de Jerez de la Frontera y Cádiz. Al terminar la tesis, cuando comenzaba a preparar los temarios de oposiciones, tuve mi primer contrato como profesora ayudante de prácticas en la facultad.

JCR: Entre las adversidades que has tenido que afrontar, también se halló el desastre de la Colombina.

TL: Había estudiado las *Postillae* de esta biblioteca, cuya procedencia adscribí al cardenal Juan de Cervantes, y al terminar la tesis deseaba investigar en los fondos capitulares los códices iluminados y los litúrgicos, pero al incorporarme a las tareas docentes ralenticé las consultas en este depósito que, entonces, todavía carecía de luz eléctrica. Los investigadores trabajábamos, cuando no llovía, en una mesa cubierta con unas faldas de lana, confeccionadas por una profesora del departamento de paleografía, intentando sentarnos lo más cerca posible de la ventana. Las obras de rehabilitación de la nave del Lagarto y la de su planta alta quedaron interrumpidas por el desplome de la cubierta de esta biblioteca en enero de 1986. Este terrible accidente motivó al traslado de sus fondos, su catalogación sistemática y el cierre de su consulta hasta la terminación de todas las obras que, además, constituyeron el motor de otros cambios realizados en la Catedral³.

Durante estos años centré la investigación en los códices de la Biblioteca de la Universidad, organicé con las compañeras del área de Ciencias y Técnicas Historiográficas un curso de doscientas cincuenta horas sobre el libro manuscrito donde



Fig. 5. En el andamio de la restauración de la puerta de la Campanilla con Fernando Guerra-Librero y Ángel Luis García (2006).

200

impartieron clase especialistas españoles, franceses, belgas e italianos. También redacté el segundo arte cristiano en Córdoba, estudié la biblioteca de Benedicto XIII en Peñíscola y algunos volúmenes para la exposición conmemorativa del centenario de la elección de Benedicto XIII, el papa Luna. En la biblioteca del Laboratorio llevamos a cabo la primera reestructuración de sus fondos y, después de acceder a la plaza de profesora titular, publiqué varios estudios sobre la miniatura del libro de Reglas de la Hermandad de Vera Cruz realizado por Juan de Herrera en 1631 y el de la Hermandad de Rocamador, que permitió “desenredar” algunos de los tópicos historiográficos del mural gótico y documentar otras pinturas medievales del convento del Carmen gracias a un grabado de Lucas Valdés. Fue la época de la redacción de la *Andalucía*

gótica, y cuando reabrió la Biblioteca Capitular y Colombina, a finales de 1992, retomé el estudio de sus fondos iluminados y de los manuscritos litúrgicos sevillanos. La metodología de análisis aplicada en estos trabajos la explicaba en la clase a los alumnos de Doctorado y del Máster.

JCR: Mientras, el país vivía una transformación extraordinaria. ¿De qué modo eso te influyó a ti y cómo lo viviste con tus compañeros?

TL: El otro día, en una reunión, un amigo dijo una frase que me llamó la atención al señalar que, de alguna manera, todos éramos víctimas de ETA y, aunque no la he sufrido de cerca, formo parte de una generación que ha vivido cambios importantes y ha convivido con estos hechos.

Pasé muchos veranos en el País Vasco donde tengo familiares y amigos cuyas familias si fueron tocadas. Me crié en una ciudad donde muchos universitarios procedían de Guipúzcoa, que sufrió dos atentados, y tampoco puedo olvidar otros hechos no menos significativos, ni dónde o con qué compañeros de la facultad me encontraba aquella tarde del 28 de febrero de 1981. Recuerdo el día que comuniqué a los alumnos las pérdidas patrimoniales por los primeros bombardeos de la Guerra del Golfo en 1991, la muerte de Ernest Lluch en el 2000 y los atentados en Sevilla de Alberto Giménez Becerril y su mujer, cuyo funeral se llevó a cabo en la Catedral de Sevilla, donde acababa de incorporarme para la conservación de sus bienes muebles en 1998.

El motor de la gran transformación de nuestro país, aunque tiene otros procesos muy destacados, siempre lo asocio con nuestra incorporación a la Comunidad Europea y nuestra apertura, nuestra visibilidad a Europa. La firma en el Palacio Real presidida por el bronce de Carlos V es un símbolo que marca esta etapa, y recuerdo la ilusión con que viajamos a Bruselas para ver las exposiciones de *Europalia'85* donde,

por vez primera, expusieron todos los códices de Beato de Liébana. Aquel momento fue importante y proyectamos nuestra imagen, causando gran impacto nuestro legado cultural. Poco a poco, entre todos conseguimos cambiar la opinión que se tenía de nuestro país y del peso de nuestras aportaciones al mundo científico. Estos cambios de percepción también los han percibido muchos compañeros cuando hemos acudido con nuestras investigaciones a congresos internacionales y, de forma manifiesta, los colegas de otros países han valorado los trabajos presentados escuchándolos, sin ausentarse de la sala, y despertado su interés. Formo parte de una generación de historiadores del arte con una gran curiosidad, con muchas ganas de saber, de leer, de verlo todo y transmitirlo desde nuestra docencia e investigación en la universidad, en las instituciones y en los museos.

JCRE: Tu tesis abrió una línea de trabajo sobre la miniatura, en el que se concilia el estudio minucioso de las fuentes y el propio estudio iconográfico de la obra. ¿Qué corrientes o autores marcaron tu modo de entender la Historia del arte a lo largo de esos primeros momentos en los que cristaliza la personalidad que te define como historiadora?

TL: En la investigación de las *Postillae* fueron fundamentales los recientes trabajos de Richard Krautheimer y Helen Rosenau sobre el templo de Jerusalén, los de manuscritos hebreos de Cecile Roth, Bezabel Narkiss, Mendel y Thérèse Metzger. Estas y otras publicaciones las amplié con el estudio de sus fuentes hebreas, traducidas al inglés y al francés. Siempre manifesté interés por analizar su ilustración y la materialidad del libro manuscrito, porque desde pequeña tuve relación con el mundo librario y procedo de una familia que ha estado dedicada al universo papeleros y a la imprenta durante tres generaciones. La relación entre la forma y la función de la ilustración, la doble página de un códice abierto y su texto constituyen la manera con la que me



Fig. 6. Con Alfredo Morales y José Beltrán en la presentación del libro del Facistol de la catedral de Sevilla (2017).

he aproximado a estudiar sus miniaturas. En ese momento inicié otra serie de caminos como, por ejemplo, no medir las iniciales por milímetros sino por renglones para no aislar las viñetas de su entorno textual, de su caja de escritura y de la justificación de la página. En las investigaciones de miniatura siempre continué desarrollando esta metodología.

JCRE: Después de este primer periplo, se abrió un periodo con nuevos retos. En tu decisiva participación en el volumen de Andalucía, de la colección *La España Gótica*, se perciben nuevos registros. Nos hallamos ante un discurso de trazo amplio, en el que se reúnen todas las artes. Me pareció un trabajo de madurez que luego se completaría con otros posteriores, como la

Guía artística de Córdoba. ¿Cómo viviste aquella experiencia?

TL: El encargo de los capítulos de *Andalucía gótica* en 1990 fue algo accidentado. A comienzos de julio del año siguiente, fallecieron mi padre y Jorge Bernalles con pocos días de diferencia y perdí el borrador del texto grabado en aquellos discos blandos, que unos amigos copiaron para que pudiera continuar el trabajo. José Fernández López me confió los textos de Córdoba y la introducción general y, finalmente, del volumen donde colaboraron también Pedro Galera, Rafael Cómez y Mercedes Borrero. Elaboré un primer esquema cercano a los capítulos escritos por José Guerrero Lovillo en la colección *Tierras de España*, que después rectifiqué incorporando los avances historiográficos

desde mediados de la década de los ochenta y leer monografías recientes como, por ejemplo, los volúmenes de la Cataluña medieval⁴. Redacté los capítulos introductorios con un planteamiento integrador de las manifestaciones cristianas y sus técnicas desde mediados del siglo XIII hasta finales del XV, contextualizando sus circunstancias. Destaqué los vacíos que únicamente podrían cubrirse con nuevos hallazgos, y eliminé los epígrafes de miniatura, pintura y vidriera en un apartado de las artes del color. El texto, hoy en día, tiene partes —afortunadamente— superadas, como es todo el análisis del comienzo del gótico a partir de la construcción de la catedral y también algunos aspectos de la pintura del XIV que han cambiado por la publicación de otros estudios como, por ejemplo, el de los restos conservados de las pinturas de la capilla de Villaviciosa y su compleja cronología atribuida tradicionalmente a Alonso Martínez, cuya investigación afianzó mi interés por revisar las fuentes de época moderna y su mentalidad.

JCRE: La guía de Córdoba, además, te permitió contactar con un público más amplio, preocuparte por el problema de la difusión.

TL: La guía de Córdoba fue un ejercicio y trabajo muy bonito. Todos los jueves iba a esta ciudad en el primer AVE y volvía en el último. De alguna manera, retomaba los paseos de Teodomiro Ramírez y Arellano desde una perspectiva actualizada⁵. Mostrar y exponer a los visitantes el legado histórico que tiene Córdoba a través de su riqueza patrimonial, su estética y su luz fueron mis objetivos primordiales; en las reflexiones e itinerarios que se proponen pensé, ante todo, en las necesidades de los lectores de esta guía.

JCRE: Esa guía es muy especial, porque no es habitual que un trabajo así tenga un acceso tan directo a las fuentes y una aportación tan sustancial.

TL: Estos aspectos tampoco están exentos de antecedentes historiográficos. En la década de

los setenta del siglo pasado la editorial Aries había publicado la colección *Guías artísticas de España* con textos elaborados por Francisco Abad, Joan Ainaud de Lasarte, José Gudiol Ricart, José Guerrero Lovillo y Alfonso E. Pérez Sánchez entre otros historiadores. La mayoría tenían gran experiencia en inventarios y catálogos artísticos de distintas provincias españolas; un trabajo fundamental en nuestra disciplina y en la conservación del patrimonio que, actualmente, apenas valora la ANECA y las agencias de evaluación. Estas guías marcaron el camino de otras posteriores y la de Córdoba de Santiago Alcolea i Gil es una obra fundamental.

JCRE: Luego viene el desembarco en la catedral de Sevilla, como responsable de su patrimonio artístico. ¿Cómo llegaste a ese cargo y qué te aportó la experiencia?

TL: Al retomar los estudios de los manuscritos litúrgicos coincidí con Alfonso Jiménez en varias ocasiones en la biblioteca y comencé a asistir al Aula Hernán Ruiz, que empezó a organizar aquellos años⁶. A finales de junio del año noventa y seis, me comunicó que la diócesis quería preparar una exposición en la programación del Jubileo del año 2000, y había pensado en que colaborara en la preparación de una muestra itinerante que culminaría en la catedral. Trabajé en los contenidos de un proyecto titulado “Espacio y tiempo en la liturgia”, que presentamos al arzobispo don Carlos Amigo a comienzos del otoño. En diciembre, decidieron que no se llevaría a cabo por problemas de financiación, pero fue una experiencia enriquecedora, que me permitió mantener un contacto directo con muchas obras de la catedral. En enero de 1998 me propusieron hacerme cargo de todo lo que constituía el seguimiento de los bienes muebles y su conservación; las propuestas de reorganización de los contenidos pictóricos desplazados de las capillas después de las obras y la exposición *Magna Hispalense* en 1992, coordinar el seguimiento de los préstamos y de las restauraciones

encargadas a varios talleres, las intervenciones de las vidrieras, planificar y reorganizar los depósitos de textiles y, en aquella fecha, estaba proyectándose la obra del Pabellón. Este proyecto de rehabilitación suscitó polémica, necesitó una modificación en los espacios inicialmente previstos para la sala de exposición, el taller de restauración y el salón de conferencias⁷. La catedral constituye siempre un foco de atención ciudadana y todas sus actividades culturales y patrimoniales son relevantes.

JCRE: En tu larga trayectoria has colaborado con investigadores muy importantes. Alfonso Jiménez ocupa un lugar especial. ¿Qué podrías contar sobre ello?

TL: Durante diecisiete años he tenido contratos y proyectos con la Catedral, gestionados por la Universidad de Sevilla. Durante este periodo, casi media vida de actividad laboral, compati-

licé la conservación de sus bienes muebles con las tareas académicas y con Alfonso Jiménez, lógicamente, coordiné, programé y colaboré en proyectos que, a veces, debatíamos porque ambos siempre buscamos lo mejor para su patrimonio mueble e inmueble. Necesité profundizar en algunos aspectos de conservación y museografía donde conté con los consejos y la experiencia de buenos amigos como María Domínguez Adame, Luis Luna Moreno y Fuentesa García de la Torre⁸.

También es preciso destacar que después del desastre de la Colombina, el cabildo, junto con la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y el Ministerio de Cultura estrecharon lazos en la conservación de la catedral y sus fondos librarios, que comenzaron a restaurarse en el Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte (ICROA) y ambos organismos llevaron a cabo los trabajos de la puerta del Per-



Fig. 7. El día del doctorado Honoris Causa por la Universidad de Sevilla de Don Antonio Bonet Correa con Monique Planes y los compañeros del departamento al concluir el acto (18-5-2017).

dón en 1991. La conservación de las portadas y sus esculturas de barro cocido era urgente, a finales de la década de los años ochenta se llegó a plantear la sustitución por réplicas de sus esculturas y relieves góticos y renacentistas pero, finalmente, se mantuvieron in situ para proteger y salvaguardar su significado, su valor histórico y patrimonial, desarrollando, después de sus intervenciones, un programa preventivo de mantenimiento como garantía para su conservación⁹.

En 1997 la Consejería de Cultura y el cabildo iniciaron los inventarios de bienes muebles de la Iglesia Católica en la catedral con sus equipos. Las relaciones y participación del Instituto Andaluz de Patrimonio en la restauración de varios retablos después de la exposición *Velázquez y Sevilla* en 1999 dieron grandes resultados. Las actuaciones de los restauradores-conservadores de textiles muy importantes en el constante mantenimiento de los ornamentos antiguos que realzan la liturgia en la catedral, y la restauración del Giraldillo con su reposición, crearon algunos debates.

JCRE: Estás citando muchas intervenciones. En el desempeño de vuestra labor en la Catedral, Alfonso Jiménez y tú recibisteis en el año 2002 el Premio Nacional de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. ¿Cómo acogiste aquel premio que supone la más alta distinción que se puede recibir por la defensa de nuestro patrimonio?

TL: Recuerdo perfectamente aquel momento. Teníamos una reunión en la facultad y llamó el director general de Bellas Artes para decir que nos concedían el premio por el trabajo que realizábamos los dos conservadores en la Catedral con el apoyo del cabildo. Entre las personas que llamaron para congratularse, un buen amigo destacó la responsabilidad que este reconocimiento implicaba y me dio un gran consejo, que siempre le agradeceré, al recomendarme una mayor

implicación, porque hay personas que confían en “el trabajo que estáis haciendo y eso debe continuar”. Después fui vocal de la Comisión Provincial de Patrimonio porque creo que los universitarios debemos comprometernos no sólo en las clases o en la difusión del conocimiento, sino en la sociedad para colaborar con las instituciones, formar parte de equipos de investigación, participar en numerosos aspectos culturales y en, nuestra área de conocimiento, en todo lo que implique o afecte al patrimonio.

A partir del premio llevamos a cabo otras intervenciones importantes, las capillas temáticas, varias exposiciones monográficas y, entre otras, al concluir las obras de reposición de dos pilares de éste, comenzamos a revisar y actuar sistemáticamente en la limpieza del polvo acumulado, en la conservación preventiva de las capillas afectadas y sus bienes muebles, que incluyó la restauración del retablo mayor (2012-2014).

JCRE: Para entonces, ya habías comenzado a proyectar tus intereses hacia la arquitectura, pero —obviamente— la catedral ocupó un papel muy especial. Ahí aparece tu trabajo sobre la primera Catedral, lo que tú llamas la memoria de la “catedral mudéjar”.

TL: El contacto directo con el templo, sus obras y su patrimonio ha sido muy enriquecedor, porque toda conservación comienza por el conocimiento e investigación de las obras. En 1997, Alfonso Jiménez publicó su *Cartografía de la Montaña Hueca*, que abrió una gran ventana a mis investigaciones ya que tenía una planta donde situar las noticias del archivo, plantear la ubicación de sus enseres, la disposición de sus altares e iconografías en el contexto de sus necesidades litúrgicas y funerarias. Comencé a revisar la documentación y le comenté a Juan Miguel Serrera las novedades encontradas al interpretar la planta de la mezquita cristianizada de 1433, la primera catedral. Me recomendó hablar con Alfredo Morales, quien preparaba la

exposición *Metropolis Totius Hispaniae*, y esto le interesaría. Juan Miguel nunca pudo leer este estudio, pero aquel invierno de 1998, le explique a Alfonso Jiménez como la primitiva capilla real debía tener una doble altura y al terminar mis razonamientos indicó que llevaba razón porque el pago de la reparación de unas bóvedas de cañas en 1434 lo confirmaba. Esta plataforma constituyó el espacio litúrgico de la capilla de los Reyes y otros aspectos destacados de esta primera investigación sobre la “memoria de la catedral de santa María de Sevilla”, y de otros monográficos donde desarrollé la génesis del espacio litúrgico del primer altar mayor y la sepultura de Fernando III, la conocida división de la catedral en dos mitades de Alfonso X que configuró la primitiva capilla real, la ubicación de los retratos y cuerpos reales, el mobiliario litúrgico, las coronas de la virgen, su tabernáculo y el de la Virgen de la Antigua. Estos estudios y el de las transformaciones de la capilla mayor, desde 1248 hasta mediados del siglo XV, aportan un capítulo nuevo en la historia de la Catedral de Sevilla.

JCRE: Es curioso como, tras cosechar unos magníficos resultados, sigues dejando abierto el problema. De alguna manera, cuando emprendes un trabajo de esta magnitud, ya te acompaña de por vida, con la esperanza de seguir completándolo.

TL: En aquellos años había una serie de hitos e interpretaciones desde el siglo XVII que desdibujaban la realidad y la ordenación del espacio de las capillas mudéjares donde se llevaban a cabo las memorias funerarias, porque no todos los enterramientos estaban en su interior y podían encontrarse en otros lugares del edificio. La capilla de San Clemente fue la primera parroquia y su reserva eucarística se encontraba en la del Corpus Christi, donde nadie había sido enterrado, pues sus sepulturas estuvieron alineadas en la nave inmediata. Tradicionalmente se mantenía que al construir la catedral gótica

todas las sepulturas las trasladaron al cementerio de san Miguel y, en mi hipótesis, defendía que estos movimientos afectaron únicamente a las sepulturas cuya localización atañía a la cimentación de los pilares y de los muros. Cuando hablábamos de estos aspectos recuerdo que, sonriendo, tu decías que era como si los muertos me hubieran hablado. Estas hipótesis quedaron confirmadas en el transcurso de la excavación previa a la reposición de los dos pilares del trascoro y en la capilla del cardenal Juan de Cervantes, al desmontar el sepulcro para su restauración. No obstante, algunas publicaciones todavía mantienen estos traslados masivos y que la catedral gótica de Sevilla se construyó con las rentas y propiedades aportadas por los fieles para mantener sus memorias funerarias, que tienen implicaciones legales y están diferenciadas de las donaciones o de los ingresos de las bulas de indulgencia.

JCRE: Aquel trabajo sobre la historia de la primitiva catedral cubrió un vacío extraordinario. Pero, luego te has planteado nuevos retos, en este caso en torno a la escultura, abordando el estudio de figuras como Mercadante de Bretaña y Miguel Perrin. Con coherencia y continuidad, has ido trazando una historia del barro cocido en el arco que nos lleva del último gótico al primer Renacimiento.

TL: El espacio litúrgico de aquella primitiva catedral y sus circuitos procesionales condicionaron algunos aspectos de la planta gótica, caso de su, llamémosle, girola recta y la situación de sus accesos.

A mediados de 1999, el IPCE concluyó la restauración de la puerta del Nacimiento y la redacción del Plan director de la Catedral contemplaba la intervención de todas sus fachadas exteriores. Para las siguientes actuaciones ambas instituciones acordaron que el Ministerio de Cultura restauraría las portadas históricas y la Catedral asumiría el compromiso de sus mantenimientos

posteriores. Al comenzar la de la portada del Baptisterio, Concha Cirujano, la directora técnica del IPCE, propuso que hiciera el estudio histórico y, al investigar su historia material retomé mis investigaciones de escultura gótica analizando directamente su técnica en barro cocido.

Concluidos ambos accesos, la Catedral llevó a cabo la revisión de la conservación de la Puerta del Perdón con las esculturas y relieve de Miguel Perrin, restaurada por la Junta de Andalucía en 1991, que incorporó a los mantenimientos anuales. Al programar la restauración de la Puerta de la Epifanía o de los Palos fue voluntad del IPCE que sus trabajos coincidieran con otra actuación prevista en la Catedral de Santiago de Compostela, el altar de la Piedad cuyo contrato había publicado José Hernández Díaz y existían algunas incógnitas respecto a la autoría de este escultor francés en ambos conjuntos. Desde Madrid, Álvaro Martínez Novillo y José María Losada sincronizaron el calendario de ambas restauraciones, que tendrían la misma dirección técnica y equipos distintos en cada intervención¹⁰. Ambos proyectos reencauzaron definitivamente la personalidad y técnica de este escultor. Después fue restaurada la Puerta de la Entrada en Jerusalén y en el Instituto de Restauración de Simancas la policromada Virgen del Oratorio de la catedral leonesa que confirmó definitivamente la misma autoría. Los equipos interdisciplinarios de estas intervenciones y las publicaciones de José Manuel Monterroso, Concha Cirujano, Joaquín García Nistal, Cristina Escudero, Mercedes Barrera y los míos son los que han dado visibilidad a este artista que contribuyó decisivamente a la consolidación de las formas renacentistas en Sevilla.

JCRE: Por otra parte, más recientemente, vienes dedicando una especial atención al patronazgo de algunos de los prelados. Si bien es cierto que, en Sevilla, el cabildo gozó de un protagonismo extraordinario, por aquí han pasado grandes príncipes de la Iglesia, esenciales para enten-

der la historia del templo. Me imagino que esos trabajos entraron con mucha naturalidad en el desempeño de tus labores en la Catedral, pero lo cierto es que todo ello te ha abierto nuevas perspectivas.

TL: Entran con naturalidad y son trabajos que afronto al incorporarme en proyectos I+D+i, integrados por investigadores de varias universidades. Participé en el de las catedrales españolas en la Edad Moderna dirigido por Germán Ramallo y después María Victoria Herráez con los compañeros de León me integraron en el de patronazgo episcopal del último gótico en las catedrales castellanas. En éste investigué el del cardenal Juan de Cervantes (1433) y su huella en la Catedral de Sevilla cuya biblioteca ya había estudiado Carmen Álvarez Márquez; la terminación de su capilla de San Hermenegildo, su monumento funerario encargado a Lorenzo Mercadante de Bretaña, su ajuar y ornamentos litúrgicos rescatados a partir de las noticias indirectas del archivo. Este prelado dejó profunda huella y su investigación coincidió temporalmente con el estudio de la Virgen del Buen Fin del mismo escultor. El acercamiento a la figura del arzobispo Diego de Deza comenzó con las investigaciones de manuscritos litúrgicos y después con Fernando Guerra-Librero y Eduardo Trobajo estudiamos su implicación en el replanteo de recrecimiento del retablo mayor de la Catedral de Sevilla, su apeo y la descarga de la viga de imaginería con su dosel-artesonado renacentista en el trasaltar de la capilla mayor. El patronazgo de Don Gonzalo de Mena será presentado a mediados del próximo año.

JCRE: Después de un año de pandemia, tras alcanzar la cátedra y el reconocimiento unánime de la comunidad académica, decides jubilarte. ¿Qué te movió a tomar esta decisión?

TL: En los últimos años han ocurrido cambios importantes en mi vida personal. Cuando en 2013 fallecieron mi hermano y el mayordomo don Fran-

cisco Navarro, tenía pendientes dos compromisos con la Catedral, el retablo mayor y el facistol, donde continué hasta concluir estos proyectos. Desde aquella primavera la vista es mi “talón de Aquiles”, se resiente con las tensiones, con los disgustos sobrevenidos y las vivencias motivadas por la pandemia me llevaron a replantar numerosos aspectos vitales. A mediados de mayo pensé que éste debía ser el último el curso, aunque dar por concluida la vida académica sin contacto directo con los alumnos fuera extraño y penoso. Antes de programar el próximo curso, tomé la decisión de invertir las energías en investigar y en llevar a cabo los compromisos pendientes porque en esta vida planificas numerosas cosas pero el devenir de los acontecimientos te conduce a reencauzarlas. Junto con Alberto Villar Movellán fui albacea de Jorge Bernales, quien encargó que desmontáramos su despacho y destruyéramos todas las carpetas de sus trabajos en curso, y en casa lloré rompiendo ese material. En la primavera del año pasado me pregunté ¿quién va a romper mis carpetas?, ¿qué debo hacer con esos materiales e inquietudes que, por falta de tiempo, aplazamos reiteradamente? Y, desde entonces, con rasmia continuó las investigaciones para publicarlas, colaboro con las personas o las instituciones que solicitan mi participación, y dispongo de tiempo para dedicarlo a la familia y los amigos.

JCRE: En esta decisión, también parece haber influido tu percepción sobre la evolución de la enseñanza universitaria. Cuáles son los problemas que lastran a los estudiantes de hoy y, sobre todo, que habría que hacer para revertir la situación.

TL: En la formación actual de los alumnos inciden numerosas cuestiones encadenadas con los planes de estudio y ciclos de la enseñanza en nuestro país. He participado muchas veces en las pruebas de selectividad y en las PAU. En el despacho he custodiado durante varios años los exámenes de los alumnos y he vivido como, poco a poco, la calidad de su expresión

y de su redacción ha disminuido, aumentan sus dificultades y necesitan mayor esfuerzo para comprender o sintetizar un capítulo de un libro recomendado e, incluso, contextualizar el análisis de una obra. Lógica y afortunadamente, en todos los cursos hay un porcentaje de alumnos excelentes y otro con voluntad de esfuerzo, pero una mayoría busca respuestas muy rápidas, apenas ejercitan la memoria visual porque los recursos actuales les facilitan su búsqueda inmediata y tienen serias carencias en geografía, aunque viajen. Nosotros somos historiadores del arte, tenemos que contextualizar la obra. Siempre recuerdo las palabras de Ernst Gombrich al escribir que la Historia del arte “es un hilo en la túnica inconsútil de la historia”, y su estudio debe hacerse imbricada con el resto de ésta, sin dejar cabos sueltos¹¹. Hay que tener un conocimiento amplio de cada período, algo que estos alumnos desestiman y suelen dejar de tomar notas cuanto haces una reflexión al pensar que no tiene relación directa con la obra analizada o es algo accesorio. Esto es un grave problema en la educación de nuestro país, porque para muchos de nuestros alumnos actuales prima lo inmediato, tienen algo congelada su curiosidad, y urge solventar las carencias formativas que inciden directamente en la enseñanza universitaria; la excelencia necesita del estudio y del esfuerzo continuado en cualquier etapa de aprendizaje.

JCRE: Tras la jubilación, estás entregada a la investigación, cerrando trabajos pendientes. La idea de culminar tu trayectoria, afrontando nuevos retos, me parece encomiable. ¿Cómo te gustaría ser recordada desde una perspectiva historiográfica?

TL: No lo sé, nunca me planteé cómo me gustaría ser recordada, pero siempre soy honesta con todos y con los trabajos que realizo, y en esta etapa de la vida tengo la mirada puesta en el presente, mantengo la curiosidad y el interés por seguir aprendiendo.

NOTAS

¹MALRAUX, André. *Les voix su silence*. París: Galerie de la Pléiade, 1956.

²HUYGHE, René (Coord.). *El arte y el hombre*. Barcelona: Planeta, 1966, 3 vols.

³NAVARRO RUIZ, Francisco. "La gestión de un monumento vivo: la catedral de Sevilla". En: RIVERA BLANCO, Javier (Coord.). *La Europa de las catedrales. Conservación y gestión. Simposio internacional*. Valladolid: Fundación del patrimonio Histórico de Castilla y León, 2008, págs. 81-111. LAGUNA, Teresa. "Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla: de tesoro y museo a monumento vivo". *Semata* (Santiago de Compostela), 22 (2010), págs. 45-68.

⁴DALMASES, Nuria y JOSÉ I PITARCH, Antoni. *Historia de l'Art catalán*. Barcelona: Editions 62, 1984-1986, Vols. I, II y III.

⁵RAMÍREZ DE ARELLANO, Teodomiro. *Paseos por Córdoba o sean apuntes para su historia*. Córdoba, 1873-1875. Córdoba: Red municipal de Bibliotecas de Córdoba, 2017, 4 vols.

⁶Alfonso Jiménez Martín, catedrático de Expresión Gráfica en la ETSA de Sevilla. Maestro Mayor de la catedral de Sevilla durante el período 1987-2014.

⁷JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso y PINTO PUERTO, Francisco. *Levantamiento y análisis de edificios, tradición y futuro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003, págs. 183-223.

⁸María Domínguez Adame, restauradora del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Luis Luna Moreno, conservador del Museo Nacional de Escultura y director (1988-1996). Fuensanta García de la Torre, conservadora de museos y directora del Museo de Bellas Artes de Córdoba (1981-2012).

⁹CIRUJANO, Concha. "Proceso de intervención en las portadas del Nacimiento y del Bautismo de la catedral de Sevilla". *Bienes culturales: revista del Instituto de Patrimonio Histórico español* (Madrid), 1 (2000), págs. 101-120. CIRUJANO, Concha; GARCÍA, Ángel Luís y LAGUNA, Teresa. "El mantenimiento de los bienes culturales como garantía para su conservación". *GE-conservación*, 0 (2009), págs.. 21-33.

¹⁰MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro. "In memoriam. José María Losada". *Bienes culturales: revista del Instituto de Patrimonio Histórico español* (Madrid), 8 (2008), págs. 10-12.

¹¹GOMBRICH, Ernst. "Historia del Arte y ciencias sociales". En: VV.AA. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y en el arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, págs. 156-202.