

Performance en Utrera (Sevilla, España): análisis de una escultura única

J. David Mendoza Álvarez

Doctor en Historia y Bellas Artes

Universidad de Sevilla

Investigador en Grupo RNM-162 de la Escuela Técnica Superior de
Arquitectura (Universidad de Sevilla)

<https://orcid.org/0000-0001-8909-6077>

Resumen

Nos encontramos ante una pieza inédita depositada a modo de decoración curiosa en una carretera cortada al tránsito entre los municipios sevillanos de Utrera y Los Molares. Al tener conocimiento de ella, nos desplazamos al lugar y realizamos una serie de análisis que mostramos en esta investigación, con el fin de obtener respuestas sobre esta obra de arte cuyo autor sigue siendo anónimo.

Palabras Clave: Arte, Patrimonio, Historia, Arqueología, Investigación.

Abstract

We are faced with an unpublished piece deposited as a curious decoration on a road closed to traffic between the Seville municipalities of Utrera and Los Molares. Upon learning of it, we went to the site and carried out a series of analyses that we show in this research, in order to obtain answers about this work of art whose author remains anonymous.

Keywords: Art, Heritage, History, Archaeology, Research.



Introducción

En esta investigación presentamos el análisis de una pieza escultórica única dispuesta decorativamente en una carretera cortada al tránsito. Se trata de una curiosa y original pieza tallada en piedra cuyos detalles expondremos en las siguientes líneas. Hemos aplicado un método hipotético deductivo en lo relativo a la autopsia practicada a esta pieza, debido a la inexistencia de material bibliográfico y otros estudios debido a lo inédito del propio elemento. Este hecho nos ha limitado en el estudio por falta de documentación de la misma, teniendo que tratarla como una pieza anónima. No obstante, de forma original, hemos procedido a elaborar esta investigación técnica planteando una serie de cuestiones que pretendemos responder a lo largo del texto.

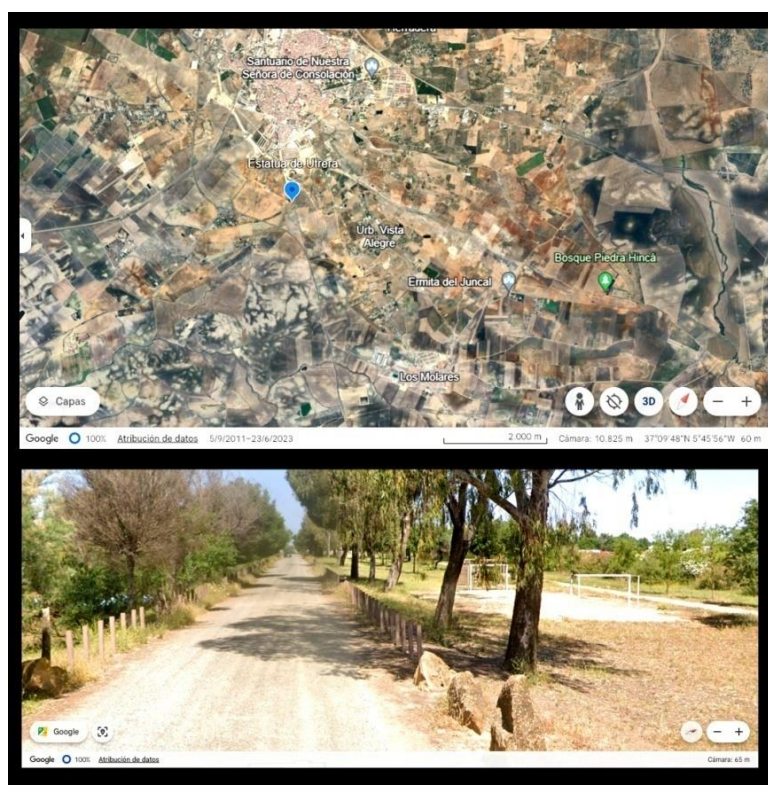


Fig. 1.- Localización del lugar exacto según Google Earth.





La escultura se ubica en el Término Municipal de Utrera (Sevilla, España), en la carretera SE-424, la cual fue cerrada al tránsito rodado hace unos años con el fin de poner en valor el patrimonio paisajístico al discurrir por una vereda real que antaño unía los municipios de Utrera y Los Molares. Las coordenadas donde se encuentra la ubicación de la pieza en análisis son las siguientes: 37°10'06" N y 5°46'03" W (Véase Figura 1).

El acondicionamiento de este tramo de carretera consistió en la plantación de árboles en gran parte de los márgenes de la carretera, se habilitaron bancos, una fuente de agua, espacios deportivos e infantiles, y a modo de decoración se colocaron enormes bloques de piedra arenisca calcáreas por gran parte de la mencionada carretera. Se consiguió un espacio para el disfrute y el deporte de las personas. De esta forma, nuestro compañero D. Sergio Fernández se percató que una de esas piedras estaba trabajada. Se acercó y realizó algunas fotografías, comprobando que efectivamente se trataba de una talla escultórica. El resto del equipo de investigación se desplazó al lugar concreto que presenta las siguientes coordenadas: 37°09'59" N y 5°45'55" W. Realizamos una serie de secuencias fotográficas técnicas con el fin de conocer la procedencia de esa curiosa estatua (Véase Figura 2).





Fig. 2.- Fotografía propia de la estatua, con escala.

Contando con la ayuda del historiador del Arte, Farmacéutico y Doctorando por la Universidad de Sevilla, D. Jesús Mena, hemos realizado investigaciones y gestiones en el Excmo. Ayto. de Utrera con el fin de conocer si se trata de alguna estatua conmemorativa reciente, para ir descartando opciones de autoría. Hasta la fecha, el consistorio de Utrera no tiene constancia de dicha estatua, hecho que nos desconcierta porque al ser un elemento *in loco*, completamente descontextualizado, tuvo que ser dispuesto por alguna disposición oficial que tratase el tema del acondicionamiento de dicha carretera, y otro dato igualmente extraño es que la pieza aparece colocada en su forma correcta, vertical conforme al plano, con una orientación hacia el núcleo de Utrera. Por ello, ante la búsqueda de bibliografía y documentación sobre esculturas en Utrera, nos decidimos en realizar su autopsia y proponer una serie de posibles hipótesis que respondan a las preguntas sobre su autoría, origen y cronología.



Cuestiones metodológicas previas

Al ser una talla relativamente reciente, procedemos aplicando unos mínimos criterios para estudiar esta escultura, tratándola desde el principio como un elemento artístico y sin aventurarnos en afirmar ningún periodo histórico concreto.

Comenzamos con una observación detenida y descripción meticulosa, ubicándola espacio temporalmente conforme al momento de su localización y no de su manufactura. Nos documentamos bibliográficamente (en la medida de lo posible pues al ser un ejemplar único se carece de documentación específica) para conocer su estilo artístico y con ello responder a su encuadre histórico, y localizamos algunas obras que se asemejan en forma y talla aunque sin determinar con seguridad vinculación alguna. Observamos sus elementos decorativos y partes que la componen las cuales expondremos en un apartado siguiente.

A continuación, propusimos una serie de hipótesis de trabajo que describiremos a continuación mediante las siguientes cuestiones que pretendemos responder: ¿podría tratarse de una escultura ibérica? ¿podría tratarse de una escultura conmemorativa? ¿estaría vinculada con las relaciones entre España y Japón durante los siglos XVI-XVII? ¿sería una escultura contemporánea que homenajea las labores agrícolas? ¿estaría vinculada con el mundo funerario como elemento psicopompo en la forma que indica Blanco (1988b, 209)?. O ¿Es posible que forme parte de alguna performance llevada a cabo por algún escultor contemporáneo actualmente desconocido?

¿Por qué nos preguntamos tales cuestiones? Por el hecho de encontrarnos un bloque paralelepípedo labrado hasta el punto de confeccionar una imagen tridimensional de bulto redondo con un posible tocado y sujetando



entre sus manos un elemento que no reconocemos del todo y nos plantea preguntas sobre si se trata de una armadura japonesa o de una mata de algodón (Véase Figura 3).

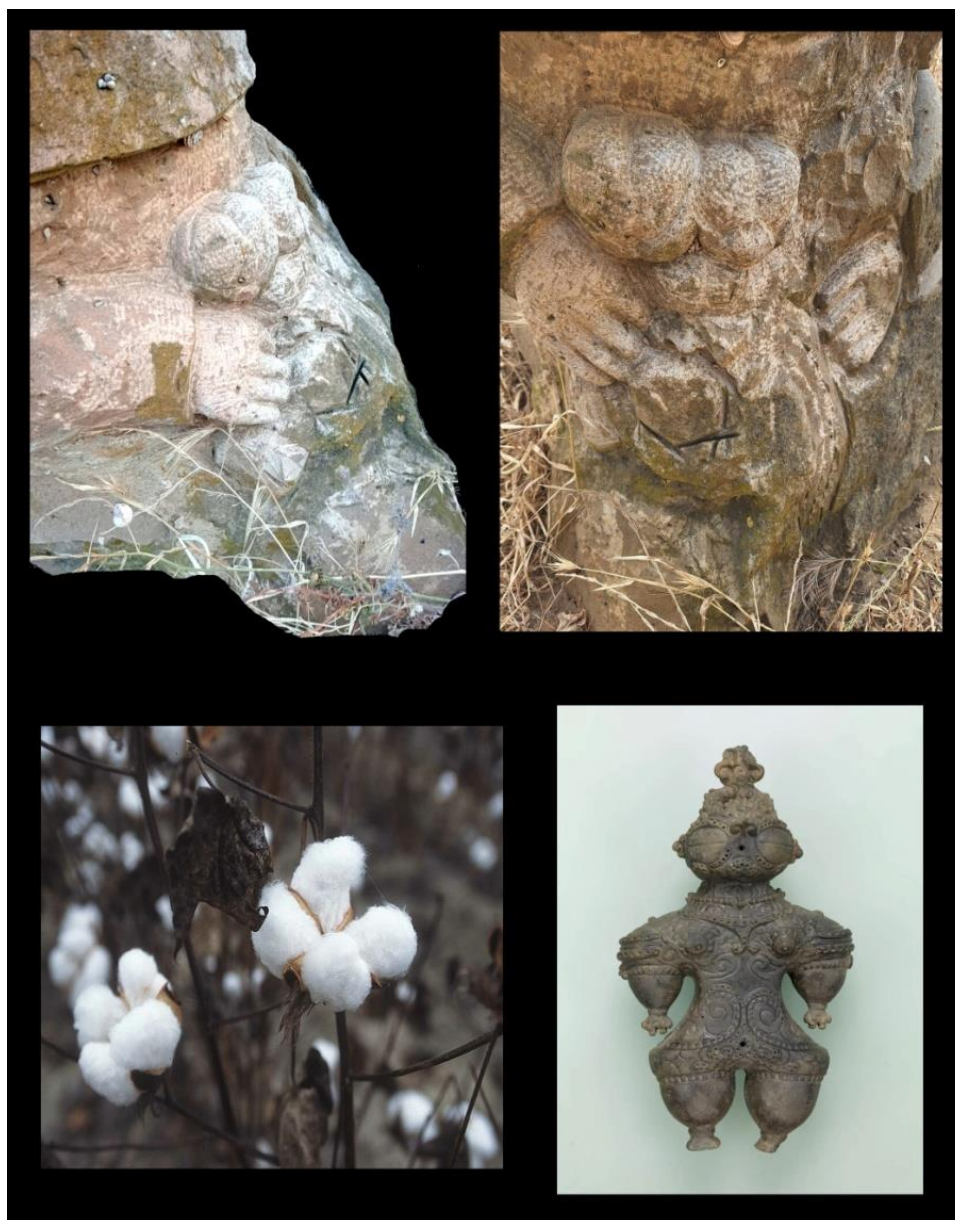


Fig. 3.- Detalle central de la figura de utrera (arriba). Fotografía propia. Detalle de una planta de algodón (VVAA, 2024); Detalle de una escultura de armadura japonesa (Shpakovsky, 2023).



En ambos casos el pueblo de Utrera tiene motivos para poder disponer de una estatua con esta temática. Respecto al algodón es una plantación muy recurrida en los campos de Utrera y de hecho, en los alrededores de la carretera donde se ubica la estatua ha existido siempre plantaciones de algodón. Es de constatar cómo este hecho ya queda patente en distintas fundaciones históricas locales, como es el caso de la Antigua Hermandad de la Santísima Trinidad. Sus inicios serán la consecuencia del movimiento creado por una serie de algodoneros que, tomando como partida su fe y su profesión, crearían una simbiosis que sigue patente aún en la actualidad.

En cuanto a la temática japonesa, la Iglesia de San Francisco en Utrera, edificada en 1645, representa en algunos de sus dibujos murales, tres mártires jesuitas ajusticiados en Japón, procedentes de Utrera, durante los momentos en los que el país Nipón expulsó al cristianismo en el siglo XVI. Destacaron entre los 26 mártires ejecutados en 1597 durante el gobierno de Daimyo Yokotomi Hideyoshi (1537-1598) quien promulgó el edicto de expulsión en 1587. Los tres monjes jesuitas utreranos fueron crucificados y lanceados, conociéndose sus nombres, los cuales eran: Paulo Miki (1556-1597), Juan de Gotó (1578-1597) y Diego Kisai (1533-1597), siendo beatificados en 1627 por el Papa Urbano VIII y posteriormente canonizados en 1862 (Mendoza, 2024, 108-109). La presencia de este tipo de iconografía jesuíta es debida a la naturaleza original del templo. La que hoy es conocida como “San Francisco”, y uno de los últimos reductos de la presencia franciscana en la villa, sería con anterioridad la primera fundación de los seguidores de San Ignacio de Loyola en Utrera. Bajo la advocación de San José, se levantaría el que sería la primera sede y colegio, allá por el año de 1630. Con la posterior expulsión de la orden, por mandato del rey Carlos III (1767), el espacio quedaría liberado, siendo adquirido por los padres franciscanos, tras los daños ocasionados en su antiguo monasterio con el Terremoto de Lisboa (1755) y, estableciéndose en él de forma definitiva en el año de 1797. Volviendo a la talla, esta vinculación



parece relacionarse, salvando las distancias, con el arte Nanban (Mendoza, 2023, 187) en el que se representaban a los occidentales con dimensiones exageradas mientras que los japoneses aparecían de forma refinada, si bien somos conscientes que este arte se refiere a pintura y no a escultura, por lo que nos lleva a plantearlo a modo de hipótesis.

Otro hecho a tener en cuenta, es la amplitud que ha ido adquiriendo el concepto de “arte” y la rica variedad que presenta en el ámbito contemporáneo. Son varias las “performance” que han ido marcando de forma excepcional distintos enclaves concretos del mundo, así como de nuestro país. Así queda registrado en la muestra que tuvo lugar en el municipio de Santa Lucía de Ocón, en el año de 2009. Una muestra al aire libre en la que escultura, pintura y sobre todo, espacio, se aunaban, creando una experiencia sensorial única. Muchos son los que llegaron a creer frente a los totems de barro que se encontraban ante un auténtico hallazgo arqueológico. Este fenómeno, que ya surgiría en América en la década de los años 70, pasaría a conocerse como “*Land Art*” (González y Arjona, 2014).

A la hora de exponer dicho movimiento artístico, debemos entender la búsqueda de ruptura y crítica que gran parte del sector artístico, presentaban frente al capitalismo y los conceptos que estaba adquiriendo el arte entonces. Una reivindicación a que las manifestaciones plásticas no debían estar encorsetadas a espacios museográficos que alterasen su naturaleza y conducta, sino que debían ser elementos que se expusieran de forma directa a las condiciones climáticas, al paso del tiempo y de los contextos que la envuelven. De ese modo, artistas como Walter de María, comenzarían a usar materias primas presentes en el mismo medio, como maderas, piedras, elementos externos, pudiesen ser utilizados como soporte, para exprimir al máximo el naturalismo orquestado para el espectador. En comparativa con la obra que se nos presenta, cabe la pena relacionar este hallazgo con algunas



de las concepciones totémicas que Pilar Almagro ha distribuido por medio mundo, abriendo la posibilidad de encontrar ante un nuevo seguidor de este concepto artístico.

Finalmente podría tratarse de un desecho artístico en el que el escultor no consiguiese su propósito y rechazase su obra, como veremos con su descripción. Pero estas propuestas tan sólo nos dan una idea aproximada de su origen, sin poder afirmar nada con rotundidad.

Análisis de la pieza

En cuanto al análisis de la pieza, podemos indicar los siguientes datos técnicos: se trata de una escultura, entendida como expresión artística que trabajaba la materia creando una forma tridimensional a la que se le atribuye un significado estético y simbólico. Es una escultura, por tanto, de bulto redondo o exenta, dispuesta para conmemorar algo. Está realizada en un bloque paralelepípedo trabajado de piedra arenisca calcarenita, que se muestra como un material relativamente frágil para la talla aunque muy recurrido en la antigüedad. Los restos que observamos presentan las dimensiones de 90 cm de largo por 50 cm de ancho y con una altura de 70 cm (Véase Figura 4), lo que nos da un peso volumétrico de 315 kg., calculado teniendo en cuenta una densidad de la arenisca en torno a 1000 kg/m³.



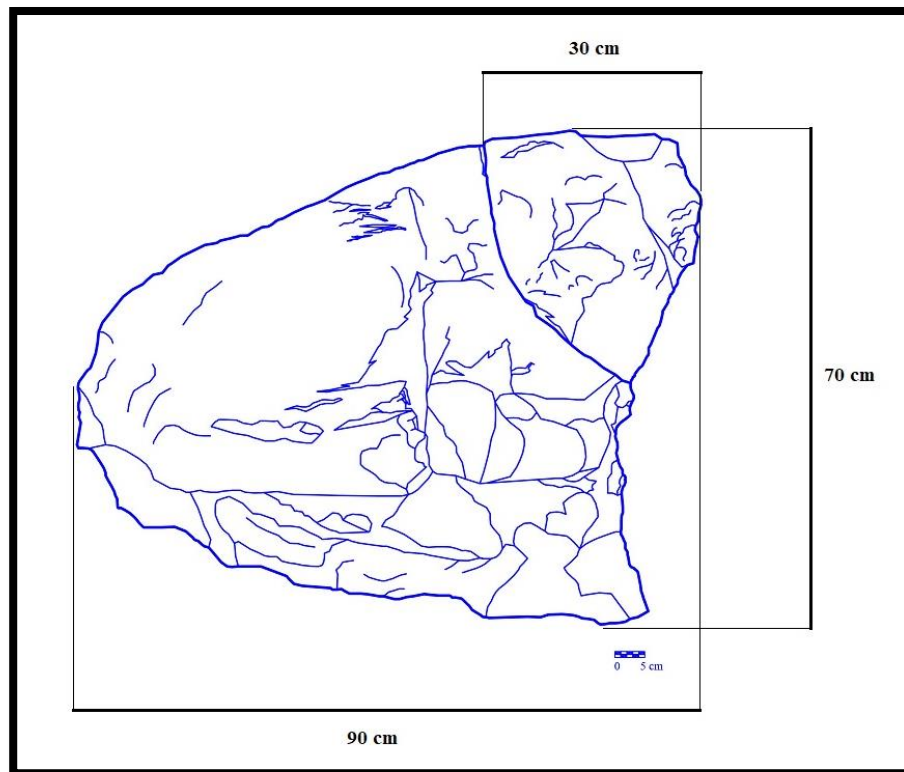


Fig. 4.- Digitalización propia del perfil izquierdo de la pieza con sus dimensiones básicas.

Como se puede ver en las imágenes que aportamos a esta investigación, la obra se compone de un solo bloque trabajado, donde observamos una figura sedente con un sombrero y un manto o chubasquero, completamente alisado y trabajado en su parte izquierda mientras que la derecha presenta fracturas, motivo por lo que nos lleva a pensar que podría tratarse de un elemento desechado en el proceso de elaboración (Véase Figura 5).





Fig. 5.- Vista de la parte derecha de la estatua, con carencias considerables. Fotografía propia.

Gracias a estas fotografías, podemos apreciar detalles tales como un supuesto sombrero dividido en dos partes y un chubasquero, manto o túnica confeccionado y alisado (Véase Figura 6), salvo las grietas evidentes que supone algún traslado de la pieza mediante maquinaria pesada.



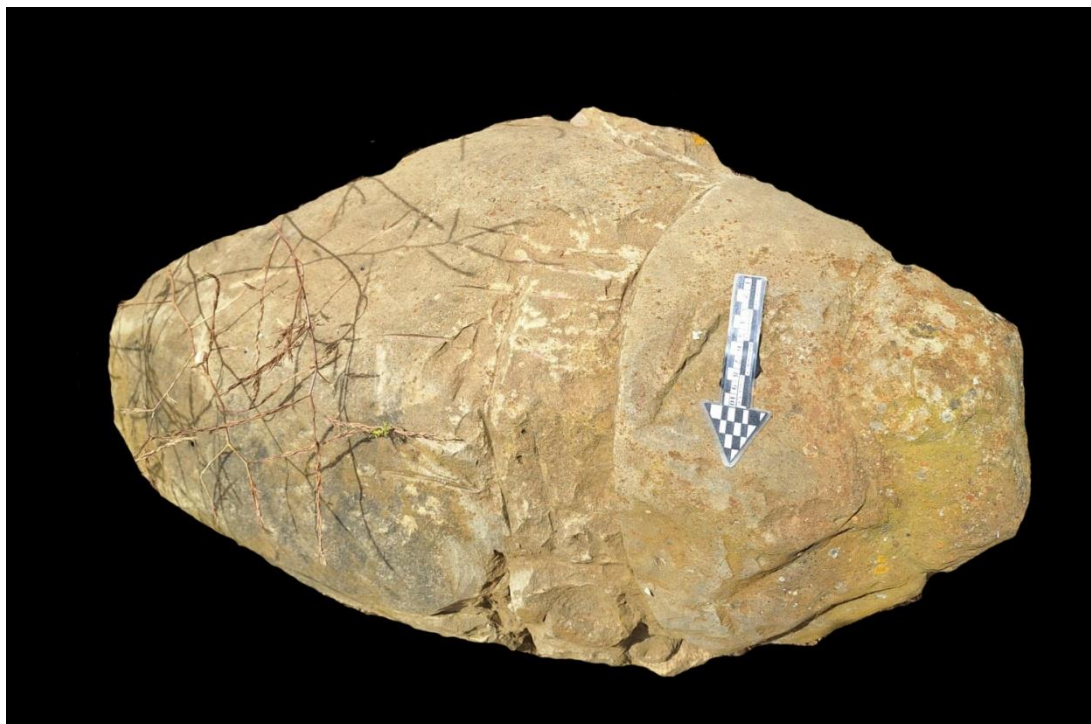


Fig. 6.- Vista desde arriba de la estatua. Fotografía propia.

En cuanto al tocado descartamos que lo que determinamos como sombrero fuese algún tipo de cabeza erosionada o inacabada por no poseer ningún rasgo de ello y por estar proporcionado con el resto del conjunto artístico. Este sombrero o tocado presenta unas dimensiones de 30 cm, dividido en dos partes de 15 cm, cayendo el ala del sombrero sobre la túnica. Desde el sombrero hasta el final de la pieza, la túnica tiene unos 60 cm, y se muestra alisada y trabajada, aunque mantiene roturas y fracturas por el paso del tiempo y el transporte de la pieza, localizando cortes recientes en algunas partes de la obra. El ancho del sombrero en su parte inferior es de 22 cm, mientras que en su parte media es de 36,6 cm y en su parte más ancha alcanza los 50 cm, siendo prácticamente el ancho total de la pieza. En su lado izquierdo se observa un brazo que sobresale de la túnica y se dobla en la cintura. Está trabajado mediante líneas rectas que forman un ángulo de 90° (Véase Figura



2). Tiene las mismas proporciones que en su lado derecho (Véase Figura 5) aunque en esta parte el brazo está fraccionado, con líneas muy marcadas que nos hacen pensar que el artista quiso recuperar esta parte de la obra antes de perderla y desecharla.

En cuanto a los detalles que observamos frontalmente (Véase Figura 7), vemos unos brazos terminados en manos esbozadas toscamente que sujetan un elemento de difícil interpretación, como ya indicamos respecto a la figura 3. Dentro del ancho de los 50 cm, las manos tiene una separación de 30 cm, midiendo cada mano unos 10 cm y dejando otros 10 cm de separación entre ellas, que sujetan el objeto extraño trilobulado en su parte superior.



Fig. 7.- Vista frontal de la escultura. Fotografía propia.



Este objeto presenta 33 cm de altura, 20 cm en su parte más estrecha que es por donde es sujetado por la figura principal de este conjunto, 30 cm en su parte más ancha, ajustándose a una base de 44 cm inferior. Se observan tres lóbulos en la parte superior de 8x8 cm cada uno, con talla definida concreta que nos recuerda a la idealización de las figuras japonesas como comentamos, pero a su vez parece representar un manojo de la planta del algodón en su proceso de recolección. El cuerpo de esta figura parece ovalado y trabajado, observándose marcas de cincel pequeño y otras herramientas para el trabajo de la piedra. Se encuentra fraccionado en su parte inferior, con cortes reciente. La falta de material en la base de este elemento parece que podrían aludir a un brazo por lo que nos inclinamos a la hipótesis de la armadura japonesa si bien en su composición parecen líneas oblicuas verticales que emulan los tallos del algodón (Véase Figura 3).

En cuanto al detalle de su talla, tanto las manos como la cabeza de este elemento están trabajadas con un picoteado de cincel pequeño que da la apariencia de rugosidad en un intento de juego de luces y sombras. El brazo izquierdo de la figura presenta marcas uniformes de cinceles que parecen representar una intencionada decoración, hecho que deja de observarse en su parte opuesta por la pérdida del material. La estatua no presenta ningún resto de policromía, al menos a simple vista. Su disposición muestra a una persona agachada, con la cabeza protegida con un sombrero y sosteniendo algo entre sus manos. Está dispuesta hacia el casco de Utrera, por lo que su colocación ha sido intencionada por algún trabajador encargado de aquellas obras en los acondicionamientos de la carretera como espacio peatonal, que debió ver la estatua y la puso en tal orientación sin obedecer a ninguna ordenanza sobre la colocación de algún monumento en la zona.





Conclusiones

Hemos analizado una pieza única, una talla escultórica o estatua de bulto redondo que se encuentra completamente descontextualizada. No podemos determinar la procedencia de la piedra ya que no se reconocen carreteras de esa índole en el Término Municipal de Utrera ni en los alrededores cercanos, por lo que la tarea de responder a las hipótesis planteadas al principio será todo un reto.

El autor de esta estatua es anónimo, desconocido, aunque hemos podido identificar el material del que está hecho, el contenido, los atributos iconográficos, símbolos y su análisis formal o autopsia. No podemos identificar el género de dicha obra artística. Por ello, nos acercaremos a una serie de parámetros para determinar una posible cronología o procedencia en la línea de otros autores (Baena, 1982, 112-113; Puerta, 2020; VVAA, 2022; González, 2024).

En primer lugar, descartamos una escultura romana por presentarse tosca (Noguera, 2001-2002, 394). Quizá pudiera acercarse a la escultura griega arcaica con rasgos orientalizantes, lo que nos lleva a detenernos en la escultura ibérica realizada en arenisca calcárea con influencias griegas y fenicias (López Domech, 1987, 179-182; Almagro-Gorbea, 2006, 29). En este sentido observamos que de un sillar se ha conseguido realizar una escultura exenta similar al denominado “Toro de Porcuna” de Jaén, la antigua *Ipolca-Obulco*, por la forma de su talla, con un estilo que nos recuerda al grupo escultórico ibérico de Porcuna (Blanco, 1987, 405; Beltrán y Loza, 2005, 163-165; Almagro-Gorbea, 2006, 29-30; Chapa y Vallejo, 2012, 122).

Como bien es sabido, la arenisca es una piedra blanda, frágil aunque fácil de labrar y muy recurrida en el mundo ibérico (Blanco, 1987, 414). Los paralelos escultóricos de Castillo Blanco en Porcuna (Jaén) presentan



similitudes con esta estatua si bien las tallas de Porcuna aumentan progresivamente en armonía y movimiento (Blanco, 1987, 417; 1988a, 1-4). Algunas de ellas llevan las típicas prendas de las mujeres íberas como la túnica o manto, y en algunas ocasiones un velo (Blanco, 1988a, 6) aunque en nuestro caso, sin poder establecer cualquier género, vemos que presenta un sombrero y no un velo. Vinculado con Porcuna encontramos una estatua similar a la nuestra, aunque de talla reciente al ser un homenaje a los canteros de Porcuna (Vallejo, 2012, 19-24). Además, observamos instrumentos similares a los utilizados en la escultura íbera y posteriormente tardo republicana y alto imperial romana, tales como cinceles de distintos tamaños, gradina, escofina o trépanos (Noguera, 2001-2002, 402; Chapa y Vallejo, 2012, 125).

En lo relativo a la escultura japonesa en sí, no podríamos entenderla en nuestro contexto, por el material y por su vinculación con el Buddhismo hasta el siglo XIX. Desde el periodo Kamakura (1185-1333) se da una evolución en la escultura en cuanto a la talla, siendo el material preferido la madera. Posteriormente, durante el periodo Meiji (1868-1912) se dieron nuevos cambios motivados por la apertura de Japón a occidente. Encontramos un paralelo curioso en la escultura titulada “Joven del periodo Fujiwara” realizado por Shin Naito que representa a un campesino con sombrero de paja y chubasquero, en una composición similar a la nuestra aunque muestra un brazo levantado y agarrando su sombrero, dejando ver parte de su rostro (Almazan, 2000, 495-515).

Sin embargo, descartamos esta hipótesis sobre escultura relacionada con Japón en el que podríamos haberla interpretado como un monje occidental que pretende cristianizar a un japonés con su armadura. Esto sólo sería posible si se tratase de una escultura actual de alguien que hubiese buscado esa temática concreta, pero entonces no hubiese recurrido a este tipo de piedra, si



bien lo curioso es la conexión con los mártires jesuitas utreranos ajusticiados a finales del siglo XVI.

Otra posibilidad es el que forme parte del famoso fenómeno conocido como *Land Art*. Son muchas las consecuencias que nos puede llevar a pensar en ello. Desde los distintos movimientos pro activos que favorecen la libertad artística y su vinculación con la naturaleza. Así como en la intención de crear una performance que, de forma singular, magnifique el pasado agrícola de esta localidad (González y Arjona, 2014).

En lo referido al ideal clásico, la escultura griega busca el naturalismo, la proyección espacial con su máxima expresión en cuanto a armonía, composición, y movimiento durante el periodo clásico en el siglo V a.C. Su influencia en la Península Ibérica mediante contactos comerciales costeros e interiores, pudo configurar la concepción del arte ibérico, aunque debemos descartar también esta hipótesis por estar ante una composición única que no se adapta a ningún canon ni estilo del momento. No podemos afirmar siquiera que se trate de un elemento psicopompo relacionado con el mundo funerario por no entender el elemento que porta entre sus manos como un difunto.

Finalmente, para terminar, descartamos todas las preguntas iniciales que nos planteamos salvo la que aludimos a una escultura contemporánea que homenajea trabajos agrícolas, vinculados en este caso con la recolección del algodón. Esa escultura con esta temática sería desechada por haberse fracturado y posiblemente echada en una escombrera donde extrajeron el resto de piedras que adornan la carreta. Le llamaría la atención al trabajador de turno que la colocaría en su posición correcta, descartando la casualidad. Posiblemente, esta temática nos dé una cronología del siglo XX en el que se estableciese un homenaje realizado en piedra que si bien no llegó a cumplir su objetivo, quizá si lo lograra al considerar el lugar como un sitio habitual de plantación de algodón.



Bibliografía

- Almagro-Gorbea, Martín (2006). La escultura orientalizante y la escultura ibérica. *Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia*, 29-32.
- Almazán Tomás, David (2000). La occidentalización de la escultura japonesa en el periodo Meiji (1868-1912): difusión y crítica en España. *Artígrama*, 15, 495-516.
- Baena del Alcázar, Luis (1982). Esculturas romanas de Mengíbar. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 48, 111-120.
- Beltrán Fortes, José y Loza Azuaga, María Luisa (2005). El oso de Porcuna. Una escultura funeraria excepcional de la Hispania Romana. *Romula*, 4, 163-176.
- Blanco Freijeiro, Antonio (1988b). Las esculturas de Porcuna III. Animalia. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 185 (2), 205-234.
- (1988a). Las esculturas de Porcuna II. Hierofontes y cazadores. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 185 (1), 1-27.
- (1987). Las esculturas de Porcuna I. Estatuas de guerreros. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 184 (3), 405-445.
- Chapa Brunet, Teresa y Vallejo Delgado, Luis Emilio (2012). El toro orientalizante de Porcuna (Jaén). *Complutum*, 23 (1), 121-143.
- González Arjona, Sara y Arjona Calvo, Yolanda (2014). “Land Art: arte, política y naturaleza”, *Estudios sobre el arte actual*, 2, 3.
- González Martínez, Antonio (2024). Comentario de obras de arte: esculturas. *Fusionhablarte: revista virtual*. En línea (consultado el 6 de junio de





2024). Disponible en: <https://www.fusionhablarte.com/single-post/2018/01/08/comentario-de-obras-de-arte-escultura>

López Domech, Ramón (1987). Arte y protohistoria en el sur y sureste peninsular. *Veleia*, 4, 179-184.

Malpas, W. (2008): *Land Art in the USA: a complete guide to landscape, environmental, earthworks, nature, sculpture and installation art in the United States of America*. Londres.

Mendoza Álvarez, José David (2024). *La representación corporal a través del Daoísmo y Buddhismo y sus relaciones con las Artes Marciales. Orígenes y desarrollo*. Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla. Amazon KDP.

Noguera Celdrán, José Miguel (2001-2002). Técnicas en la escultura romana: materiales, imprimaciones y coloraciones. A propósito del grupo escultórico de Mazarrón. *AntMurcia*, 16-17, 393-412.

Puerta, Víctor (2020). *Cómo tasar una obra de arte III: escultura antigua*. En línea (consultado el 6 de junio de 2024). Disponible en: <https://peritart.es/como-tasar-una-obra-de-arte-iii-escultura-antigua/>

Shpakovsky Vyacheslav (2023). *Museo Nacional de Tokio: armadura samurái desde el principio*. En línea (consultado el 15 de junio de 2024). Disponible en: <https://es.topwar.ru/209532-tokijskij-nacionalnyj-muzej-dospehi-samuraev-ot-samogo-nachala.html>

Vallejo Delgado, Luis Emilio (2012). *Los conjuntos escultóricos de Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén): procesos, técnicas y grafismos. Un ensayo perceptivo y experimental sobre la mirada de los escultores*. Universidad de Granada. Granada.





VVAA (2024). *Algodón*. En línea (consultado el 15 de junio de 2024). Disponible en:

<https://es.wikipedia.org/wiki/Algod%C3%B3n#/media/Archivo:CottonPlant.JPG>

VVAA (2022). *Cómo analizar una obra de arte: arquitectura, escultura y pintura*. En línea (consultado el 6 de junio de 2024). Disponible en: <https://www.unedtudela.es/noticias/noticia/como-analizar-una-obra-de-arte-arquitectura-escultura-y-pintura-qKn78>

***Historia Digital*, XXVI, 48, (2026). ISSN 1695-6214**

© J. David Mendoza Álvarez, 2026

