

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

17

Enero
Junio
2020
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

EDITOR/A

YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada

EDITORES ADJUNTOS

PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Universidad de Sevilla
GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada

REVISIÓN DE TEXTOS

EDGAR ANTONIO MEJÍA ORTIZ
Universidad de Granada
MIRIAM TEJERO LÓPEZ
Universidad de Granada

COMITÉ CIENTÍFICO

JUAN B. ARTIGAS
Universidad Nacional Autónoma de México
SANTIAGO ARROYO SERRANO
Fundación Iberoamericana de las Industrias
Culturales y Creativas
MARÍA LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
LOLA CAPARRÓS MASEGOSA
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA
Universidad Complutense de Madrid
FERNANDO CHECA CREMADES
Universidad Complutense de Madrid
JAIME CUADRIELLO
Universidad Nacional Autónoma de México
PEDRO DIAS
Universidade de Coimbra
GLORIA ESPINOSA ESPÍNOLA
Universidad de Almería
ELISA GARCÍA BARRAGÁN
Universidad Nacional Autónoma de México
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
Museo de América. Madrid
LÁZARO GILA MEDINA
Universidad de Granada
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA
Centro de Documentación de Arquitectura
Latinoamericana. Buenos Aires
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada
IGNACIO HENARES CUÉLLAR
Universidad de Granada
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León
EWA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
Universitat Jaume I. Castellón
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura. Cáceres
JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA
Universidad de Málaga
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ
Universidad de Sevilla

GERARDO MOSQUERA

Comisario independiente de La Habana
JOSÉ DE NORDENFLYCH

Universidad de Playa Ancha. Valparaíso

FERNANDO QUILES GARCÍA

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

Universitat Jaume I. Castellón

ANA RUIZ GUTIÉRREZ

Universidad de Granada

MARIO SARTOR

Università degli Studi di Udine

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

Universidad de Granada

MIGUEL TAÍN GUZMÁN

Universidade de Santiago de Compostela

ALEJANDRO VILLOBOS PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA

Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. La Habana

EDITA

Grupo de Investigación "Andalucía-América. Patrimonio cultural y relaciones artísticas". HUM-806. Universidad de Granada

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras
Campus Universitario de Cartuja s/n. 18071 - Granada

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroma@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

<http://revistaquiroma.andaluciayamerica.com/>

COLABORAN

RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA. LOS

TERRITORIOS PERIFÉRICOS:

ESTADOS UNIDOS Y BRASIL (HAR2017-83545-P)

RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGADORES

EN ARTE Y PATRIMONIO "ANDALUCÍA Y AMÉRICA:

CAMINOS DE LA CULTURA" (AUIP)

FUNDACIÓN IBEROAMERICANA

DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS

DISEÑO

JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

MAQUETACIÓN

VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS / JOSE ANTONIO RUIZ GARCÍA

EQUIPO DE TRADUCCIÓN

JAVIER MARTÍNEZ DE VELASCO ASTRAY (coordinación)

IMAGEN DE PORTADA

Cristina Lucas. Instalación "Alicia". 2009. Vista de la Interior de la Fachada de Puerta de Tierra desde el Patio del Ave María. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Sevilla.

Fotografía: Iván de la Torre

ISSN 2254-7037



ugr | Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

Valoración social del patrimonio. Una experiencia en escuelas, Mendoza-Argentina <i>Verónica Cremaschi Gadea</i>	10-21
Centros y museos de arte contemporáneo ante un cambio de paradigma: el caso andaluz <i>Iván de la Torre Amerighi</i>	22-33
Un artista español en El Salvador, Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998) <i>Francisco Egaña Casariego y Javier Mosteiro</i>	34-48
El fuerte del Olimpo de Puerto Rico: paradigma del sistema defensivo de Montalembert <i>Nuria Hinarejos Martín</i>	50-60
“No era ya lo que había visto”. Un ejemplo del ingenio en Murillo <i>Enrique Muñoz Nieto</i>	62-69
Iconografía y práctica artesana. Las puertas de las iglesias de Cuenca (Ecuador) <i>Sergio Ramírez González</i>	70-82
Antonio Caballero y Góngora y “su amor a las Nobles Artes” <i>Jesús María Ruiz Carrasco</i>	84-93
Prensa y arte en el protectorado de España en Marruecos. Noticia versus catálogo <i>Teresa Sauret Guerrero</i>	94-103
Impacto cultural de los reales españoles en el sur de Fujian <i>Meng Zhou</i>	104-116

Entrevistas

Francisco Martos. Gestión y pasión por Iberoamérica <i>Elena Díez Jorge</i>	118-128
Cristóbal Belda Navarro, en el centro del conocimiento <i>Manuel Pérez Sánchez</i>	130-142

Reseñas

Cortés Arrese, Miguel. <i>Ciudades de las Mil y una Noches</i> <i>Gaia Burlon</i>	144-146
Pérez Gómez, Rafael. <i>Alhambra. Belleza abstracta</i> <i>José Manuel Darro y Alejandro Muñoz Miranda</i>	147-148
Romero Sánchez, Guadalupe (Ed.). <i>Construyendo patrimonio: mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía</i> <i>Iván Panduro Sáez</i>	149-151
Escovar Wilson-White, Alberto y Cárdenas Angarita, Miguel Darío (Eds.). <i>Historia de Patrimonio en Colombia</i> <i>Guadalupe Romero-Sánchez</i>	152-153

Index

Articles

Heritage's social appreciation. An experience in schools, Mendoza-Argentina <i>Verónica Cremaschi Gadea</i>	10-21
Centers and Museums of Contemporary art in the face of a paradigm shift: the Andalusian case <i>Iván de la Torre Amerighi</i>	22-33
A Spanish Artist in El Salvador: Joaquin Vaquero Palacios (1900-98) <i>Francisco Egaña Casariego y Javier Mosteiro</i>	34-48
Puerto Rico's Fort Olimpo: paradigm of Montalembert's defense system <i>Nuria Hinarejos Martín</i>	50-60
"It wasn't that It had been seen". An example of ingenuity in Murillo <i>Enrique Muñoz Nieto</i>	62-69
Iconography and manual practice. The doors of the churches of Cuenca (Ecuador) <i>Sergio Ramírez González</i>	70-82
Antonio Caballero y Góngora and "his love of the noble arts" <i>Jesús María Ruiz Carrasco</i>	84-93
Press and art in the protectorate of Spain in Morocco. News versus catalog <i>Teresa Sauret Guerrero</i>	94-103
Cultural Influence of the Spanish Dollars in South of Fujian <i>Meng Zhou</i>	104-116

Interviews

Francisco Martos. Management and passion for Latin America <i>Elena Díez Jorge</i>	118-128
Cristóbal Belda Navarro, at the center of knowledge <i>Manuel Pérez Sánchez</i>	130-142

Book Reviews

Cortés Arrese, Miguel. <i>Ciudades de las Mil y una Noches</i> <i>Gaia Burlon</i>	144-146
Pérez Gómez, Rafael. <i>Alhambra. Belleza abstracta</i> <i>José Manuel Darro y Alejandro Muñoz Miranda</i>	147-148
Romero Sánchez, Guadalupe (Ed.). <i>Construyendo patrimonio: mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía</i> <i>Iván Panduro Sáez</i>	149-151
Escovar Wilson-White, Alberto y Cárdenas Angarita, Miguel Darío (Eds.). <i>Historia de Patrimonio en Colombia</i> <i>Guadalupe Romero-Sánchez</i>	152-153

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



VALORACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO. UNA EXPERIENCIA EN ESCUELAS, MENDOZA-ARGENTINA

HERITAGE'S SOCIAL APPRECIATION. AN EXPERIENCE IN SCHOOLS, MENDOZA-ARGENTINA

Resumen

Tal como lo han destacado numerosos autores, las comunidades tienen una importante injerencia en la salvaguarda y el cuidado de los bienes patrimoniales. Es por eso que se vuelve imprescindible trabajar con los/as usuarios/as para concientizar en la valoración de los bienes.

El caso que presentamos a continuación, se basa en experiencias con alumnos/as de primaria (9-10 años) de escuelas de Mendoza (Argentina) emplazadas en barrios impulsados por el Estado durante los gobiernos del primer peronismo.

Palabras clave

Escuelas, Patrimonio, Valoración.

Verónica Cremaschi Gadea

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Obtuvo los títulos de licenciada y profesora de Historia del Arte y, posteriormente, se doctoró en Historia (UNCuyo). Ha presentado sus trabajos en numerosos congresos provinciales, nacionales e internacionales, y publicado más de una quincena de artículos relativos a la arquitectura en revistas científicas, además de distintos capítulos de libros. Editó su primer libro en 2019 (EDIUNC).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/VI/2019
Fecha de revisión: 24/VII/2019
Fecha de aceptación: 8/IX/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

Numerous researchers in heritage's field have emphasized the importance of the community in heritage's protection. That is why it becomes indispensable to work with users in the architecture's preservation.

In this opportunity we present one experience with primary students that go to school in first peronismo neighborhoods.

Key words

Appreciation, Heritage, Schools.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0001>

VALORACIÓN SOCIAL DEL PATRIMONIO. UNA EXPERIENCIA EN ESCUELAS, MENDOZA-ARGENTINA

1. INTRODUCCIÓN

“Sin memoria no hay futuro, y el que no recuerda está condenado a la repetición. Pues la memoria está hecha de una temporalidad inconclusa, que es el correlato de una memoria activa, activadora del pasado y semilla de futuro”¹.

La escasez de viviendas fue un problema crítico desde fines del siglo XIX y principios XX en Argentina, que aumentó de forma trascendente en Mendoza, provincia que nos ocupa en este trabajo, con la llegada del ferrocarril en 1885 y de la inmigración, que se incrementó notablemente para entonces.

A nivel nacional, la primera acción concreta para paliar la falta de unidades fue la creación de la Comisión Nacional de Casas Baratas en 1915², que dio lugar al Instituto de la Vivienda Obrera, en 1938. En la provincia de Mendoza, pudimos rastrear proyectos relacionados con la problemática durante las primeras décadas del siglo XX, momento muy importante puesto que si bien no se construyó ningún ejemplo se realizaron los primeros planteos a nivel local³.

Durante esta etapa participaron en la discusión del problema, higienistas, arquitectos e ingenieros, que apelaron al saber científico para aportar soluciones⁴. Sin embargo, estas primeras acciones fueron planteadas en el plano discursivo ya que no se construyó un número significativo de unidades.

Si bien durante los años iniciales de la década del '30, no se produjo mucha intervención estatal en estas discusiones a nivel nacional, esto cambió en la segunda mitad⁵. Como hecho significativo se destaca la realización del *“I Congreso Panamericano de la Vivienda Popular”* llevado a cabo en Buenos Aires en 1939. También resalta el plan del ministro de Hacienda, Federico Pinedo, quien, en 1940, proponía la construcción de viviendas masivas como una forma de impulsar la industria de la construcción. En la provincia de Mendoza, las primeras legislaciones sobre vivienda social son de 1936. En este año se sancionaba la ley 1190 por la que se creaba la Comisión Provincial de Casas Económicas y se autorizaba a construir viviendas colectivas e individuales de alquiler. Producto de esta legislación es el actual Barrio Cano sito en la capital.



Fig. 1. Vista del Barrio Cano. Fotografía de 1938. Archivo General de la Nación. Disponible en el Archivo General de la provincia de Mendoza. Argentina.

Como se observa las acciones relacionadas al tema de la vivienda se mantuvieron casi completamente restringidas al ámbito teórico.

La falta de políticas habitacionales sistemáticas que otorgaran resultados concretos se revirtieron con la llegada del peronismo al poder en 1946. Resulta interesante destacar durante este período histórico, la importancia que tuvo el Estado como facilitador y regulador en la producción de la vivienda. Bourdieu afirma que en el mercado de las casas individuales el Estado hace una contribución decisiva, ya que colabora en la construcción de la demanda a través de la producción de las disposiciones y de los sistemas de preferencias individuales por medio de la asignación de los recursos necesarios⁶. Esta consideración es significativa cuando se tiene en cuenta la importancia numérica de la obra pública, en especial la vivienda, que impulsó el peronismo y que constituyó un elemento destacado en la política económica, ya que promovió el capital nacional industrial⁷. A su vez, este incremento favoreció que la burocracia técnica de la administración pública comenzara a funcionar como un sistema centralizado pero

articulado en los niveles nacional, provincial, municipal y con distintos entes autárquicos⁸.

Se utilizaron distintas estrategias en la construcción del importante número de viviendas llevadas a cabo durante el primer peronismo: entre 1946 y 1949 se empleó la construcción directa por parte del Estado, esto cambió en 1950 ya que, luego de la crisis económica de 1948-49, se manejaron mayormente créditos o la acción indirecta para concretar las unidades⁹. En la esfera nacional, además de los Planes Quinquenales, existió una iniciativa impulsada por Eva Perón y el ministro Pistarini, quienes mediante la fundación “Ayuda Social Campaña María Eva Duarte de Perón” se proponían construir y financiar 40.000 viviendas en el interior del país, sobre proyectos de la Dirección Nacional de Arquitectura¹⁰. El peronismo implementó, a nivel nacional, viviendas individuales y colectivas que, además de solucionar un problema práctico, evidenciaban el ascenso social de los trabajadores, ya que el poder de consumo popular propiciado por el peronismo, que se materializó en el bienestar social, se convirtió en la esencia del justicialismo¹¹.

12



Fig. 2. Barrio de viviendas peronistas. La Nación. 1950. Pág. 149. Museo del Pasado Cuyano. Mendoza. Argentina.

capital de la provincia existían 6.002 familias que vivían en una sola habitación, mientras que en 3.232 casos 2 o 3 familias compartían una casa¹². Al parecer, esta realidad se agravaba en Departamentos con actividad vitivinícola, debido a que en éstos se concentraban grandes masas trabajadoras que percibían bajos sueldos, lo que los llevaba a vivir en el hacinamiento¹³. Intentando dar solución a la falta de viviendas en el ámbito de la provincia, se sancionó de forma unánime la ley 1658, en 1947. Alineada con las ideas que impulsaban la concreción de unidades habitacionales en la nación, esta ley autorizaba el empleo de 30 millones de pesos para la construcción de viviendas individuales y colectivas, estimulaba la acción de la iniciativa particular mediante préstamos y franquicias, y estatuyó la obligación de dotar de vivienda confortable a cuidadores o contratistas de fincas con cultivos permanentes superiores a diez hectáreas¹⁴.

Además, creaba el Instituto Provincial de la Vivienda (IPV) que estudiaría y fomentaría la realización de planes de construcción de casas de bajo costo¹⁵. Esta acción, pionera a nivel nacional, dotó a la provincia de un ente autárquico que trabajaba sistemáticamente esta problemática y que sigue trabajando activamente hasta la actualidad. Por medio de sus gestiones se concretaron alrededor de tres mil viviendas distribuidas en el área del gran Mendoza durante el período del primer peronismo.

La tipología de vivienda que se concretó por medio de las gestiones de los Institutos fue la unifamiliar de planta tipo cajón, en lotes cuyas dimensiones permitían tener un jardín y, en algunos casos, una huerta. Predominó el chalet suburbano que se transformó en uno de los íconos peronistas por excelencia, símbolo del ascenso social de las clases trabajadoras. La difusión que implicó su implementación masiva fue reforzada por su empleo en la propaganda política y con una fuerte carga simbólica¹⁶. Si



Fig. 3. Publicidad de vivienda. Diario Los Andes. 11 de julio de 1948. Pág. 5. Hemeroteca Mayor de la Biblioteca pública General San Martín. Mendoza. Argentina.

bien su origen estaba asociado a la restauración conservadora, se lo empleó, en esta etapa, como emblema de los planes de vivienda peronista¹⁷.

Los barrios del primer peronismo, fueron diseñados como células urbanas que funcionaban autónomamente. Poseían escuelas, gimnasios municipales, plazas y, en los planos, algunas casas habían sido proyectadas con un ambiente destinado a negocio, lo que garantizaba que muchas de las necesidades de los/as habitantes fueran satisfechas sin salir de estos espacios. La opción más utilizada fue la de ciudad-jardín cuyas teorías se habían comenzado a discutir en los años 1920 en la región y se implementaron en la enorme cantidad de barrios suburbanos que se construyeron en esta etapa. La tipología de ciudad-jardín había sido expresamente impulsada por Eva Perón en términos tanto éticos como formales ya que permitía a los sectores populares gozar de espacios saludables y estéticos¹⁸.

En la actualidad estos barrios se caracterizan por poseer una relación estrecha con los espacios públicos, en general arbolados, y poseer una dinámica en la que las relaciones entre vecinos siguen siendo cercanas, ya que entre ellos ha perdurado la costumbre de realizar muchas

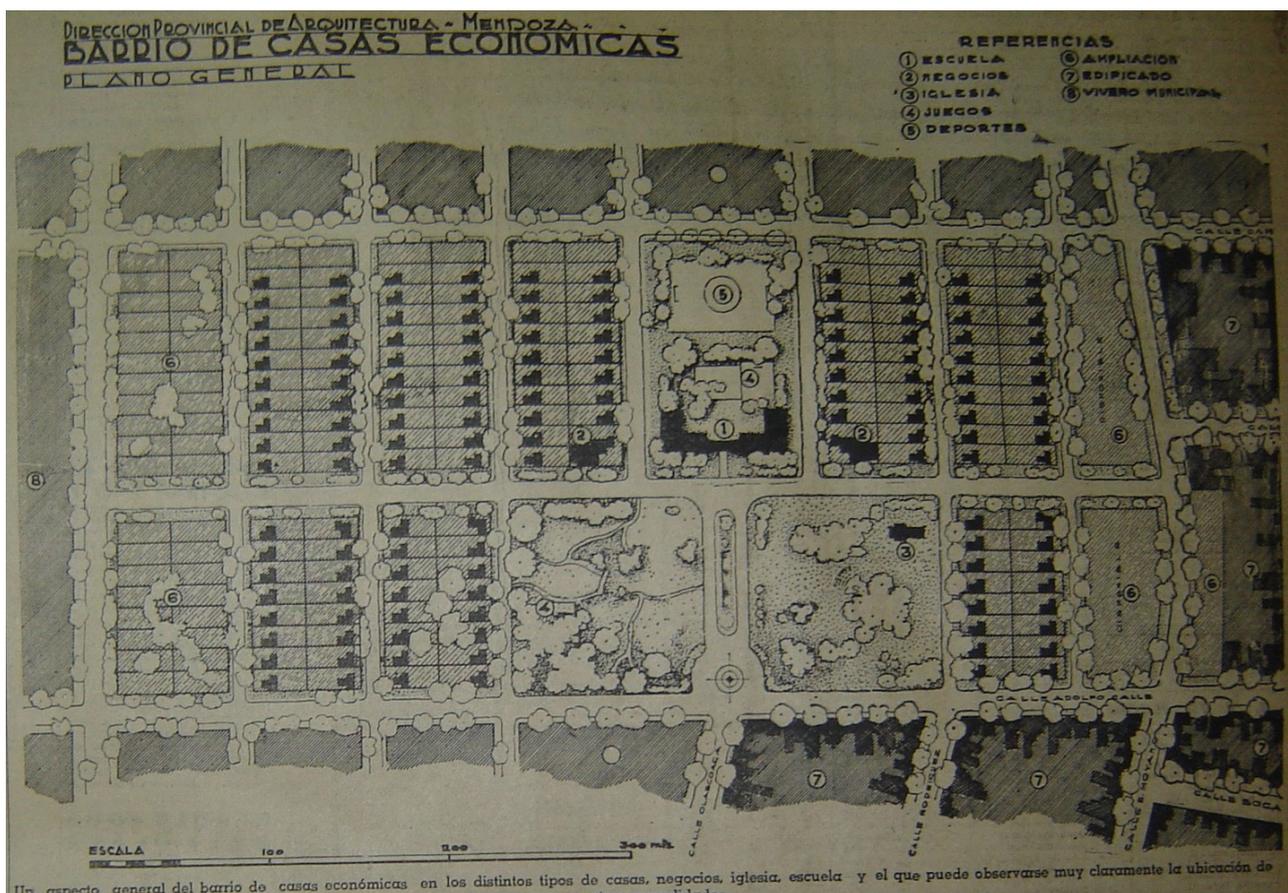


Fig. 4. Plano del barrio 4 de junio. Diario La Libertad. 3 de septiembre de 1944. S/pág. Hemeroteca Mayor de la Biblioteca pública General San Martín. Mendoza. Argentina.

de las actividades sociales en el marco de estas áreas urbanas. El importante número de unidades, así como la calidad de su construcción y su espacio, hacen que sean testimonio positivo de un modo de habitar en la ciudad, característico de una época pero que ha conservado sus valores hasta hoy. Sumado a ello, es destacable, que, a diferencia de otros barrios en que la construcción fue impulsada de forma individual o parcial, los surgidos durante las gestiones peronistas presentan una homogeneidad dada por el origen unitario y el proyecto del conjunto. Ello, además de darles una identidad definida, posibilita que se encuentren categorías y conceptos que sean abarcadores de la totalidad del barrio, lo que también facilita la transferencia de ideas claras sobre el conjunto.

Sin embargo, con el crecimiento de las ciudades, estas barriadas, que en sus orígenes pertenecieron a los suburbios, se encuentran abrazadas por la trama urbana, expuestas a una continua amenaza de desaparición debido a la especulación inmobiliaria.

Es por ello que esta iniciativa busca contribuir a la patrimonialización y valorización de estos barrios, por medio de la difusión de su historia y la reactivación de la memoria influyendo en las representaciones sociales que los/as vecinos/as tienen de estos espacios. Consideramos que esto posibilita reforzar la categoría de “lo barrial”, entendido como los valores¹⁹ lo que repercutirá en el cuidado del barrio como materialidad.

Entendemos como proceso de patrimonialización a la incorporación de valores socialmente construidos acerca de bienes (sitios, edificios, paisajes, áreas, objetos, prácticas) contenidos en un espacio y tiempo de una sociedad particular y que, a su vez, forman parte de los procesos de territorialización que están en la base de la relación entre territorio y cultura²⁰. Así, la valoración social del patrimonio supone seleccionar ciertos objetos / testimonios / prácticas o bienes asociados al territorio provenientes del pasado y transferirlos a un campo de valor o significación nuevo sometido a procesos de activación en el presente. Esto es posible porque el ser humano, en tanto ser histórico, concibe el espacio como ambiente físico y significativo²¹.

Las actividades de transferencia son consideradas fundamentales en los procesos de patrimonialización, debido a que como ha indicado Martín-Barbero la sostenibilidad cultural depende de la conciencia de la comunidad sobre un capital cultural propio. Conciencia hasta hace poco soslayada, cuando no reprimida, por unas políticas culturales mayoritariamente instrumentales y difusionistas²². Por consiguiente, consideramos que la difusión de los valores patrimoniales, acorta la brecha social y promueve la inclusión.

Por otro lado, contribuir a los procesos de patrimonialización resulta una estrategia de conservación puesto que convertir, lo que es significativamente importante para la comunidad en patrimonialmente relevante, constituye una estrategia eficaz de preservación²³.

La territorialidad se entiende como el “conjunto de prácticas y sus expresiones simbólicas y materiales capaces de garantizar la apropiación de un territorio por un determinado agente social sea éste el Estado, los diferentes grupos sociales o las empresas”²⁴. Es debido a estas consideraciones que nuestro proyecto, al interesarse en

el patrimonio local, tiende a fortalecer los procesos de territorialización de los/as habitantes de los barrios.

El concepto de valor es multidimensional, implica distintas aristas como valor económico, valor social, valor patrimonial, valores vinculados a la memoria, etc.²⁵. La valoración de los bienes depende en gran medida de la opinión de los/as especialistas, quienes contribuyen a otorgar “significado” a la herencia cultural, fundamentado desde el saber²⁶. En este sentido consideramos que este proyecto, a partir de la difusión de los valores de los barrios, puede contribuir a conservarlos. Por otro lado, las actividades de talleres brindarán material al relato base y enriquecerán la experiencia del especialista, promoviendo la retroalimentación constante en la producción del conocimiento.

Consideramos que a partir de las herramientas brindadas por la historia y la materialidad que presentan estos espacios, se pueden generar acciones que reactiven la memoria grupal de los/as habitantes de estos barrios con el objetivo final de poner en valor y propiciar la conservación del patrimonio vinculado a la vivienda.

2. EL PROYECTO EN LAS ESCUELAS

Tal como lo indica la Carta de Washington la conservación concierne en primer lugar a los/as habitantes de los sitios patrimoniales, para ello se los/as debe implicar activamente y se recomienda comenzar con los programas de concientización desde la edad escolar²⁷.

En el mismo sentido Krebbs y Schmidt-Hebbel han destacado el valor de la educación en los procesos de valoración, afirmando que debemos enfatizar su función en relación a los valores imperantes en una sociedad, para generar un apoyo amplio del público a la protección del patrimonio. Estos autores afirman que aunque

es probable que la apreciación del patrimonio cultural, suela ser más elevada en grupos y sociedades más ricas, la educación puede cumplir un papel importante en influir en una mayor apreciación del legado físico del pasado²⁸.

Debido a estas consideraciones fue que planeamos actividades que propusieran un acercamiento de los/as niños/as a la historia y materialidad de los barrios en que se realizan parte de sus tareas cotidianas. Esto implicó facilitar los contenidos adquiridos luego de años de tareas de gabinete e investigación mediados con distintas estrategias pedagógicas.

El material académico en que se basó la experiencia fue obtenido con distintas herramientas metodológicas. En primer lugar, se seleccionó material obtenido del trabajo de archivo propio de los trabajos académicos que hemos realizados en el marco de investigaciones previas sobre los barrios en los que se emplazan las escuelas en que se dictaron los talleres. Estas investigaciones han estado centradas en la materialidad y la historia de los barrios y han dado por

resultado una serie de artículos, capítulos de libro y ponencias a lo largo de los años. Como producto de los relevamientos se constituyó un archivo personal compuesto por fotografías, planos, dibujos, propagandas, etc. que habían sido obtenidos de diarios y revistas locales, así como también, de labores gubernativas del período. Sumamos a los anteriores acervos el material de planos, gráficos y dibujos recuperados del relevamiento del IPV. Además de los datos (cantidad de viviendas, planes implementados, modelos utilizados, fechas, etc.), el relevamiento aportó una importante información gráfica que fue empleada en las actividades planificadas para ser llevadas adelante en el aula.

Además de los recursos aportados por los archivos, se complementó la información que brindaban las fuentes primarias con una serie de entrevistas a vecinos/as antiguos/as del lugar lo que nos permitió reconstruir parte del patrimonio inmaterial de los barrios estudiados. Estos aportaron datos vivenciales del pasado. Siguiendo a Ricoeur, consideramos que el relato es fundamental porque permite hacer presente lo anterior “que ha sido”

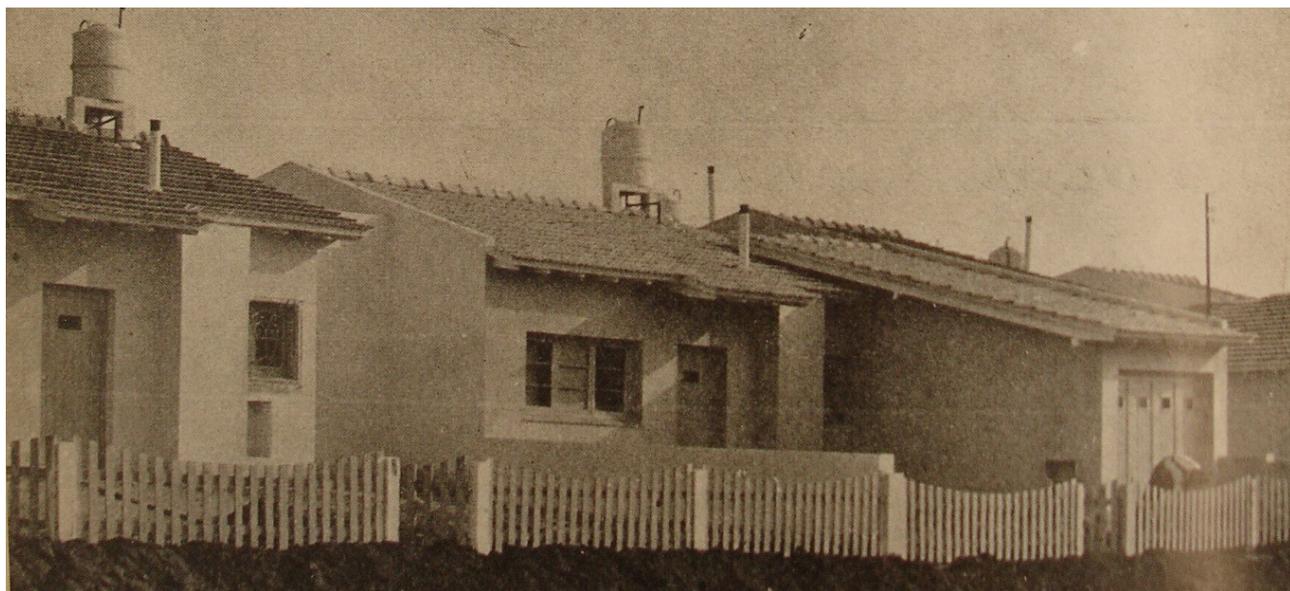


Fig. 5. Barrio María Eva Duarte de Perón. Fotografía de Agua Vivienda y Salud. 1951. Imprenta oficial. Hemeroteca Mayor de la Biblioteca pública General San Martín. Mendoza. Argentina.

y ponerlo en obra mediante el discurso²⁹. De esta manera empleamos los relatos para transmitirlos a los/as niños/as y actualizar eso que “había sido” y permanecía dejando huellas en la materialidad de los barrios. Por lo que las historias personales están íntimamente relacionadas con el espacio urbano y viceversa de este momento significativo de la historia argentina.

Nos basamos en la metodología de la Historia Oral de libre flujo narrativo, permitiendo que el entrevistado hablara espontáneamente acerca del tema, hubo un direccionamiento inicial de la entrevista³⁰, es decir, se pidió que el testigo hablara de su experiencia barrial de antaño, de la vida vecinal, las celebraciones y festejos, la vida social. Es interesante reparar en lo que han destacado Laura Benadiba y Daniel Plotinsky quienes afirman que además de que las fuentes orales tienen validez informativa y nos permiten conseguir testimonios sobre acontecimientos pasados, lo más singular y precioso es que introducen la subjetividad del/la hablante, lo que es en sí un hecho histórico, tanto como lo que realmente sucedió³¹. Esto otorgó una rica arista de patrimonio intangible al proyecto, debido a que mayormente se recabaron tradiciones, costumbres, que se realizaban antiguamente en el espacio del barrio. Se puso especial énfasis en los aspectos lúdicos o de la infancia de las/los antiguas/os habitantes, con la intención de despertar interés en las/los alumnas/os.

Con este material propusimos llevar adelante las actividades, debimos poner en marcha los mecanismos administrativos necesarios como conseguir los permisos de las directoras y supervisoras.

Luego de conseguir las mencionadas autorizaciones correspondientes, nos dirigimos a las maestras encargadas de los grados. El nivel seleccionado fue 4° (niños y niñas de 9 a 10 años), pues en este grado se encarán las nociones sobre el entorno local inmediato, su materialidad y sus cuidados (el barrio, la ciudad, el campo).

Las maestras consultadas nos sugirieron articular la actividad con el objetivo curricular general de ciencias sociales denominado “*Conocimiento del mundo*” que pretende que los/as alumnos/as aprendan a realizar observaciones y exploraciones cualitativas, a clasificar objetos, a trabajar en equipo comentando y compartiendo sus hallazgos del entorno inmediato y lejano.

Específicamente el proyecto se vinculó con objetivos propios de los primeros años de primaria como:

- Formular preguntas acerca de la organización espacial de las cuadras (veredas, calles, sentidos de circulación, señalética).
- Utilizar el plano para realizar recorridos sencillos.
- Comprender las características del barrio.
- Identificar elementos que se encuentran en las calles del barrio.
- Observar del paisaje local y registrar datos de acuerdo a criterios explicitados.
- Localizar en mapas del espacio local.
- Analizar y describir de espacios desde la observación directa e indirecta.
- Plantear preguntas acerca del mundo que nos rodea.

En el primer encuentro frente a los/as alumnos/as, se realizó un recorrido de interpretación a pie por las inmediaciones. Así es que, previamente, habíamos seleccionado trayectos cortos que incluyeran puntos de interés, por ejemplo: viviendas que conservaran su fisonomía original o parte de ella, veredas con características antiguas, puntos de contraste en la arquitectura o el entorno. Los recorridos se adaptaron a cada barrio, abarcando un total aproximado de 2 manzanas en que se hacían. En líneas generales en los nudos de observación seleccionados, hicimos altos y reparamos en los elementos distintivos y característicos de la arquitectura del barrio, tipo de techumbres, jardines delanteros, verjas, tipos de revestimiento. En algunos casos se observaron

las transformaciones de algunos inmuebles comparándolos con otros que habían sido profundamente remodelados o que habían sido demolidos y reconstruidos. Analizamos que estos cambios implicaban transformaciones en los modos de habitar el barrio. Luego de las primeras distinciones, ensayamos un ejercicio de observación en que las/los alumnas/os, debían “descubrir” las viviendas más antiguas por medio del reconocimiento de los elementos característicos anotados previamente. En uno de los casos en que la escuela estaba próxima a una plaza, esta resultó estratégica para realizar la observación debido a que esta permitía amplias perspectivas. También reparamos en elementos urbanos del entorno constitutivo de estos emplazamientos, la importancia del arbolado, la utilidad de las acequias, el estado y amplitud de las veredas. A su vez observamos los negocios existentes y la importancia del espacio público como parte constitutiva esencial del barrio. El trabajo con este recorrido de interpretación resultó muy interesante porque les acercó de manera vivencial al barrio y porque les permitió aguzar la observación frente a elementos que en el paso cotidiano pasaban desapercibidos. Esta experiencia se sustenta en la importancia que tiene la ciudad como un ente educativo (formal e informal) de gran valor para el desarrollo de las capacidades de las personas³².

La instancia del recorrido fue muy bien recibida por los/as alumnos/as, quienes se mostraron muy interesados y respondieron de forma ordenada y participativa a las propuestas realizadas en los recorridos.

Luego nos desplazamos al aula y conversamos sobre lo observado. Se propuso una actividad en que los/as alumnos/as dibujaron lo identificado en el recorrido que sirvió para que plasmaran su visión particular del barrio. En líneas generales pudimos observar que se habían captado las características más destacables de cada barriada. A continuación brindamos una exposición corta de unos 20 minutos apoyada con soporte en

Prezi. La misma tuvo una modalidad dialogada y contaba con datos históricos de su fundación, fechas de creación, nombres originales, etc., que fueron disparadores de distintos temas. Mediante el Prezi se compararon fotografías antiguas obtenidas en el archivo con algunas imágenes de la actualidad del barrio y se reflexionó oralmente en las diferencias que presentan los barrios hoy en relación al pasado. Además, esto nos permitió introducir el tema de las fuentes de las que se nutren las investigaciones históricas. A partir de la detección de fotos antiguas y planos, conversamos acerca de la función del archivo (qué resguarda, dónde funciona, de quién depende). Finalmente la exposición tenía una sección que profundizaba en las historias vivenciales de los/as vecinos/as que se denominaba “Me contaron que...”. La resolvimos gráficamente con el empleo de fotos de archivo en blanco y negro y dibujos que proporcionaban el mismo programa de presentación, para ejemplificar algunos de los aspectos narrados con la intención de hacerlos atractivos. El resultado fueron divertidos collages que introducían parte de las historias narradas por los/as antiguos/as vecinos/as. La idea fue resituar gráficamente estos recuerdos en el ámbito barrial, ya que siguiendo a Ricouer consideramos que “toda historia de vida se desarrolla en un espacio de vida”³³. De esta manera también se procuró recobrar estos espacios cotidianos como lugares significativos. Esta sección sirvió también para introducir la dimensión de la historia oral, y conversar sobre su importancia como herramienta metodológica, complementarias a las fuentes escritas recopiladas en el archivo.

El formato de Prezi fue actualizado y modificado según la escuela y el barrio en que se realizó la experiencia. Sin embargo la estructura que se mantuvo fue sencilla y, debido a que fue exitosa, se mantuvo. Consta de un apartado contando el origen del barrio, una comparativa acerca de las formas de habitar en el pasado, muestra de fotos antiguas y de la actualidad, y contiene un apartado en que se consignan las características



Fig. 6. Imágenes de la experiencia El Barrio de mi escuela. Verónica Cremaschi. 2018. Mendoza. Argentina.

“del espacio vivido”, registrados a partir de las entrevistas³⁴.

Luego, con el fin de activar los mecanismos de la memoria a nivel familiar, se solicitó a los/as alumnos/as que realizaban una entrevista a algunos/as de los/las mayores de casa, en la que se inquiriera acerca de los materialidad de los barrios de los/las entrevistados/as y las costumbres, sociabilidades, juegos, que se sucedían en los mismo. Los/as alumnos/as contribuyeron con material fotográfico que fue socializado en las próximas clases.

Esta actividad apuntó a rescatar el conjunto de hechos vivenciales que marcaron a la construcción del espacio y de la propia identidad de la

comunidad en el tiempo y en el espacio³⁵. Si bien muchos/as de los/as entrevistados/as no vivieron en el barrio de la escuela, esta instancia sirvió para establecer una comparación y abrir un diálogo intrafamiliar acerca del habitar.

Finalmente, algunas escuelas solicitaron el material brindado. En estos casos se hizo un video corto (2 min.) en que se recopilaron las fotos y la información gráfica.

3. A MODO DE CIERRE

Como hemos podido observar, esta experiencia inicial en escuelas pretendió vincular el presente y el pasado por medio de un diálogo. Esta comunicación fue posible a partir de un vehículo: la

arquitectura. Pretendimos ser facilitadores de este contacto de dos tiempos mediante el rescate de las sociabilidades del pasado que han dejado huellas en el espacio barrial. Este nexo se produce debido a que el contexto construido guarda la huella de todas las historias de vida del habitar de los/as ciudadanos/as de antaño, y a su vez proyecta las nuevas maneras de habitar que se integrarán en el embrollo de esas historias de vida ya caducadas³⁶.

Consideramos que estas actividades han posibilitado el conocimiento de las historias de los barrios por parte de uno de los sectores que los habitan y que se transforman en potenciales

custodios en la preservación de los mismos al tomar conciencia de que los espacios que observan cotidianamente, son significativos.

La buena recepción de la comunidad educativa, nos ha llevado a replicar la experiencia en otros barrios construidos en el período en distintos puntos de la provincia, lo que ocurrirá en el transcurso de 2019. Consideramos que esta metodología de trabajo cuyo pilar es la educación y en que se implican distintos usuarios/os de bienes factibles de ser patrimonializados, es susceptible de emplearse en distintas escalas y adaptada a las problemáticas regionales de cada caso en particular.

NOTAS

¹MARTÍN- BARBERO, Jesús. "La reinención patrimonial de América Latina". *Sphera Pública* (Murcia), extra 10 (2010), págs. 291-309.

²LARRAÑAGA, María Inés y PETRINA, Alberto. "Arquitectura de masas en la Argentina (1945- 1955): hacia la búsqueda de una expresión propia". *Anales del Instituto de Arte Americano* (Buenos Aires), 25 (1987), págs. 202-225.

³CREMASCHI, Verónica. "Proyectos urbanos difundidos por la presa durante los gobiernos leninistas en Mendoza. Viviendas para la chusma de alpagatas". *Revista Historia de América* (Ciudad de México), 147(2012), págs. 57-75.

⁴CIRVINI, Silvia. *Nosotros los arquitectos*. Mendoza: ZETA, 2004, pág. 214.

⁵BALLENT, Anahí. *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo, en Buenos Aires, 1943-1955*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, Prometeo, 2009, pág. 58.

⁶BOURDIEU, Pierre. *Las estructuras sociales de la economía*. Buenos Aires: MANANTIAL, 2001, pág. 32.

⁷*Historia de la Vivienda Social en la Provincia de Buenos Aires*. (s.f.). En línea: www.vivienda.mosp.gba.gov.ar/variados/historia_vivienda.pdf. [Fecha de acceso: 17/10/2019].

⁸CIRVINI, Silvia. "Peronismo y Sociedad Central de Arquitectos entre 1945 y 1955. Una relación comprometida entre el conflicto y la negociación". *Primer Congreso de Estudios sobre el Peronismo: La primera década* (6 y 7 de noviembre de 2008). En línea: redesperonismo.com.ar/?page_id=56. [Fecha de acceso: 17/10/2019].

⁹BALLENT, Anahí. *Las huellas de la política...* Op. cit., pág. 55.

¹⁰Ibidem, pág. 77.

¹¹MILANESIO, Natalia. *Cuando los trabajadores salieron de compras. Nuevos consumidores, publicidad y cambio cultural durante el primer peronismo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2014.

¹²"6000 familias ocupan viviendas de una sola habitación en la ciudad de Mendoza". *Los Andes*, 5 de octubre de 1945, pág. 5, 2° sección.

¹³"La vivienda popular en Maipú y Godoy Cruz". *La Libertad*, 10 de mayo de 1944, s/pág.

¹⁴18 meses de gobierno. Documentación principal de la gestión administrativa del Poder Ejecutivo de la Provincia de Mendoza. Desde el 26 de mayo de 1946 hasta el 31 de diciembre de 1947. bajo el gobierno del Sr. Faustino Picallo. Mendoza: Imprenta Oficial, 1947.

¹⁵El gobernador anunció las medidas que propicia el P.E. para dar solución al problema de la vivienda". *Los Andes*, 1 de mayo de 1947, s/pág.

¹⁶CREMASCHI, Verónica. "Vivienda del primer peronismo en Mendoza. Ideas y representaciones tras la tipología unifamiliar". *Andinas* (San Juan), 5 (2016), págs. 54-61.

¹⁷CREMASCHI, Verónica "El empleo de la arquitectura en los medios de prensa. Precisiones sobre la propaganda política del primer peronismo en la provincia de Mendoza (Argentina)". *Cuadernos del Sur Historia* (Mar del Plata), 42 (2013), págs. 49-68.

¹⁸LARRAÑAGA, María Inés y PETRINA, Alberto. "Arquitectura de masas en la..." Op. cit., pág. 211.

¹⁹GRAVANO, Ariel. *Antropología de lo barrial: estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Santiago de Chile: LOM, 2016, pág. 154.

²⁰BUSTOS CARA, Roberto. "Territorialidade e identidade regional no Sul da Provincia de Buenos Aires". En: SANTOS, Milton. *Território, globalizacao & fragmentacao*. San Pablo: Editora Hesite- Anpur, 1998, págs. 263-265.

²¹GRAVANO, Ariel. *Antropología de lo barrial...* Op. cit., pág. 117.

²²MARTÍN- BARBERO, Jesús. "La reinención..." Op. cit., pág. 303.

²³PRATS, Lorenc. "Concepto y gestión del patrimonio local". *Cuadernos de antropología social* (Buenos Aires), 21 (2005), págs. 17-35.

²⁴LOBATO CORREA, Roberto. "Territorialidade & corporacao: um exemplo". En: SANTOS, Milton *Territorio, globalizacao & fragmentacao*. Sao Paulo: Editora Hucitec- Anpur, 1998, págs. 251-260.

²⁵CIRVINI, Silvia. *El valor del pasado. Aportes para la evaluación del patrimonio arquitectónico en Argentina*. (Inédito).

²⁶Ibidem.

²⁷Carta internacional para la conservación de ciudades históricas y áreas urbanas históricas. Carta de Washington 1987. En línea: https://www.icomos.org/charters/towns_sp.pdf. [Fecha de acceso: 19/10/2019].

²⁸KREBS, Magdalena y SCHMIDT, Klaus. "Patrimonio cultural: aspectos económicos y políticas de protección". *Perspectivas*, 1999, págs. 207-245.

²⁹RICOEUR, Paul. "Arquitectura y narrativa". *ARQUITECTONICS* (Anquela del Ducado), 3 (2002), págs. 9-29.

³⁰LEAO DORNELLES, Laura de. *En las entrelíneas de la memoria y de los lugares: El proceso histórico de preservación del patrimonio cultural-material en la ciudad de La Plata (1982-2008)*. Tesis de posgrado. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2017.

³¹BENADIBA, Laura y PLOTINSKY, Daniel. *De entrevistadores y relatos de vida. Introducción a la Historia Oral*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2005.

³²RODRÍGUEZ, Paula y RODRÍGUEZ, Alberto. "La Ciudad para la Educación". *Apuntes* (Santiago), 8 (2015), págs.1-20.

³³RICOEUR, Paul. "Arquitectura..." Op. cit., pág. 14.

³⁴Esta presentación está disponible on line y puede consultarse en línea: https://prezi.com/lslrqrkirat-/?utm_campaign=share&utm_medium=copy. [Fecha de acceso: 19/10/2019].

³⁵LEAO DORNELLES, Laura de. "En las entrelíneas..." Op. cit., pág. 48.

³⁶RICOEUR, Paul. "Arquitectura..." Op. cit., pág. 23.

CENTROS Y MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO ANTE UN CAMBIO DE PARADIGMA: EL CASO ANDALUZ

CENTERS AND MUSEUMS OF CONTEMPORARY ART IN THE FACE OF A PARADIGM SHIFT: THE ANDALUSIAN CASE

Resumen

Los patrones que tradicionalmente han marcado diferencias entre centros de arte y museos se han visto sometidos a profundos cambios de paradigma en las últimas décadas. La generación de colecciones propias o el depósito de ajenas han supuesto problemáticas añadidas para estas instituciones, que han pasado de ser expositores de presentes a depósitos de futuros. Posibles soluciones pasarían por la puesta en valor de fondos artísticos y la articulación de almacenes museográficos.

Palabras clave

Centros de arte, Colecciones artísticas, Exposiciones de arte, Museografía, Museos.

Iván de la Torre Amerighi

Universidad de Málaga.
Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Filosofía y Letras. España.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Crítico de arte y comisario de exposiciones independiente. Sus investigaciones se centran en torno a las manifestaciones artísticas contemporáneas en España y Andalucía, las metodologías y problemáticas de la crítica de arte y las técnicas y procesos expositivos y curatoriales.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 07/V/2019
Fecha de revisión: 24/VIII/2019
Fecha de aceptación: 19/IX/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

The canons that have traditionally marked the differences between art centers and museums have been subjected to profound paradigm changes in recent decades. The generation of own collections or the deposit of others have created additional problems for art centers, which have gone from being present exhibitors to futures deposits. The possible solutions would go through the enhancement of artistic funds and the articulation of museographic stores that allow the transformation of invisible assets into visible and participatory reagents.

Key words

Art Centers, Art Collections, Art Exhibitions, Museography, Museums.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0002>

CENTROS Y MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO ANTE UN CAMBIO DE PARADIGMA: EL CASO ANDALUZ

1. EL CONCEPTO DE CENTRO DE ARTE EN ESPAÑA

Los Centros de Arte, en España, nacerán al cobijo de la iniciativa pública tras la asunción democrática, ante la anterior falta de

infraestructuras museísticas dedicadas a la exhibición e investigación del arte contemporáneo nacional e internacional. Durante la época precedente, los movimientos en este sentido habían quedado reducidos a la efímera reunificación de las antiguas colecciones del Museo Nacional de

23



Fig. 1. Vista exterior: Puerta de Tierra y Capilla de Afuera. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Sevilla. Fuente: Fotografía del autor.

Arte Moderno (MAM) en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) en 1968, si bien a partir de 1971 la colección decimonónica pasó al Museo del Prado, integrándose a partir de 1986 las colecciones contemporáneas del MEAC en el, entonces, denominado Centro de Arte Reina Sofía. Ese complejo proceso se extendería desde 1988 hasta la inauguración del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) en 1992¹, por lo que es plausible convenir que dicha institución creció a partir de una colección ya instituida, bien argumentadas sus líneas de actuación y bien definidas sus contadas aunque continuadas adquisiciones.

Unas pocas propuestas desarrolladas durante la dictadura franquista tendrían gran interés, bien por surgir de un impulso privado y partir de la voluntad por difundir una realidad artística regional, como el *Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona*, activo entre 1959 y 1967, cuyo espíritu recogería décadas después el *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA), inaugurado en 1995; bien por su imbricación en ámbitos periféricos tradicionalmente renuentes al arte de avanzada, como fue el *Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla*, tempranamente inaugurado en 1972, institución que supondría el germen conceptual del actual *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (CAAC), en el cual quedaron integradas sus colecciones y personal a partir de 1997, siendo inaugurado al público al año siguiente.

Comenzada su andadura en la década de los ochenta, los centros de arte dedicados a las manifestaciones artísticas contemporáneas en España conocerían, fundamentalmente, un desmesurado auge durante el transcurso de las dos décadas siguientes, hasta la crisis del final del primer decenio del siglo XXI. No nacieron, sin embargo, con la vocación —por más que intentaran legitimarse a través de una escenografía arquitectónica espectacular— de emular el modelo germano de la *Kusthalle*, en su

traducción de *Casa de Arte* dinámica y abierta, predisuelta al debate y a la reflexión, liberada de la hipoteca que conllevaba una colección permanente², ni tan siquiera se pensó en reproducir el esquema de los FRAC —*Fonds Regional d'Art Contemporain*— franceses, en cuanto que espacios para la contextualización regional o local de colecciones estatales³.

Algunas teorías defienden que el esquema que conformó la realidad de los centros de arte españoles fue el resultado conceptual de la evolución lógica de la idea de institución museística tradicional, noción que había entrado en una crisis de identidad durante los setenta, y que sufría de un amplio desinterés social debido a su anquilosamiento e inmovilismo, como fue ya señalado en la época⁴. Ante tal tesitura, se encontró el espejo en el cual mirarse en un nuevo patrón surgido en el mundo occidental a mediados de los sesenta del siglo pasado⁵, patrón que propugnaba la transformación del museo en centro: centro de arte, centro cultural, centro participativo y multidisciplinar, centro proclive a la experimentación creativa y a los últimos lenguajes que, sin renunciar a una breve colección permanente, por medio de la exhibición temporal del arte más reciente e inmediato, evolucionara hasta convertirse en expositor de presentes.

Desde otras perspectivas esa realidad se observó de modo diferente. Si en el resto de Europa y, fundamentalmente en Estados Unidos, la evolución de museo a centro de arte, y la posterior convivencia entre ambos formatos, se produjo como resultado del proceso de reflexión desatado tras la crisis cultural de la década de los sesenta, que obligó a replantearse la vigencia de los primeros, en España dicha transformación no derivó de tales consideraciones. En nuestro país se pretendió ahorrar pasos e interrogantes, desarrollando una vertiginosa carrera de inauguraciones de infraestructuras con anterioridad al desarrollo de unos objetivos claros sobre los cuáles éstas debían desarrollarse: “*No se trataba*

de desbordar o actualizar un modelo de museo que se creía obsoleto, sino de instrumentalizar las instituciones culturales para superar limitaciones políticas, culturales y sociales propias de una época anterior”⁶.

El hecho de partir de la asunción de unos valores democráticos y tratar de eliminar complejos históricos supuso una política fallida, aunque sin embargo no habría que desdeñar el efecto descentralizador y dinamizador, con limitaciones y errores de cálculo, que tuvo en la periferia, siendo en algunos casos interesantes “vehículos de transformación positiva de sus comunidades”⁷.

La necesidad de las Comunidades Autónomas y de las urbes más importantes, centros de poder político, económico y social, por encontrar una legitimación identitaria y alcanzar un carácter diferenciador a través del arte y la cultura, junto a un auge económico basado en los sectores constructivos y turísticos, supusieron una fórmula magistral de amplia proyección que potenció la emergencia de tal modelo de centro de exhibición y difusión cultural y artística.

2. CAMBIO DE PARADIGMA: DE EXPOSITORES DE PRESENTES A DEPÓSITOS DE FUTUROS

Hasta hace relativamente poco tiempo la diferencia fundamental entre un museo y un centro de arte era que el primero poseía una colección de obras patrimoniales propias —ya fueran éstas pinturas, esculturas, minerales, fósiles, trajes regionales o aperos de labranza— que en su gran mayoría guardaba y custodiaba en sus almacenes y que sólo en un pequeño porcentaje era exhibido y mostrado al público, aceptando a veces exposiciones temporales con colecciones de otros museos o coleccionistas, mientras que los segundos —generalmente especializados en artes contemporáneas— no tenían colección e iban llenando sus salas con exposiciones tempo-

rales de producción propia y ajena y colecciones de otras instituciones que se exhibían durante un tiempo limitado.

La Ley 8/2007 de *Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía* define museo, en su artículo 3.1., como:

“...instituciones de carácter permanente, abiertas al público, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, que, con criterios científicos, reúnen,



Fig. 2. Entrada Zona Expositiva: Atrio e Iglesia. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Sevilla. Fuente: Fotografía del autor.

*adquieren, ordenan, documentan, conservan, estudian y exhiben, de forma didáctica, un conjunto de bienes, culturales o naturales, con fines de protección, investigación, educación, disfrute y promoción científica y cultural, y sean creados con arreglo a esta Ley*¹⁸.

Y, del mismo modo, en un artículo anterior —el 2.2.— desglosa aquellas instituciones que no pueden ser consideradas ni museos ni colecciones museográficas, que serían:

*“...las bibliotecas, archivos, filmotecas, hemerotecas, centros de documentación, y centros destinados a la conservación y exhibición de especímenes vivos de la fauna y flora, así como los centros de difusión, interpretación o presentación del patrimonio histórico que carezcan de bienes culturales o naturales”*¹⁹.

Tradicionalmente se ha considerado a los Centros de Arte Contemporáneo como espacios que surgen por iniciativa pública para la promoción y la formación artística, y que, a diferencia de los museos, carecían de colecciones permanentes. En la actualidad esta definición no se ajusta a la realidad ya que, por una parte, existen numerosos Centros de Arte Contemporáneo que están generando colecciones propias de carácter permanente y que conviven con su programación de actividades temporales, como sucede en el *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*. Y por otra parte, las funciones y objetivos de los Museos de Artes Plásticas se han complicado en las últimas décadas y el modelo tradicional de museos ha dejado de ser operativo, transformándose en espacios más dinámicos y lúdicos.

Así las cosas, un cambio de paradigma se ha venido testando en los últimos años, cuando no en las últimas décadas, al menos dentro del ámbito español, teniendo mayor incidencia en instituciones dedicadas al arte contemporáneo situadas en la periferia de los grandes núcleos y centros del poder político, como concurre en

el caso andaluz. Centros de arte y museos han comenzado a sufrir una profunda transformación que les ha llevado a intuirse a sí mismos como depósitos de patrimonio futuro. Esa intuición, sin embargo, no se expresa a partir de una libre voluntad por evolucionar, sino como condición sobrevenida derivada de unas políticas culturales en las cuales las administraciones públicas han entrevisto en estas instituciones de arte contemporáneo unos espacios idóneos para depositar los réditos de las inversiones en cultura y artes plásticas —exposiciones, becas, subvenciones, ayudas, programas formativos...— realizadas.

Estas inversiones, comúnmente, se definen en forma de obra artística, física, objetual, bien aquella que jóvenes creadores se ven obligados a *donar* como justificación de la beca desarrollada o de la subvención alcanzada, bien como resultado de las adquisiciones directas e indirectas con las cuales las políticas culturales han pretendido estimular el mercado y la producción creativa.

Las circunstancias que han llevado a la administración a entender como espacios idóneos los centros de arte —y no tanto los museos— para este trasvase, pasa por una certeza doble. En primer lugar, relacionada con el concepto de actualidad, del *ahora* creativo, que se asocia a éstos espacios, capaces de acoger sin necesidad de justificación pública las manifestaciones aún liminares y experimentales, los lenguajes e, incluso, los nombres aún no consolidados para el gran público. Por otro lado, quedaría justificada en el interés por parte de las políticas culturales de todo signo por preservar y perpetuar la idea de museo como todo lo contrario, pues pese a contar con infraestructuras al menos suficientes —en la mayoría de los casos— para el depósito, mantenimiento y conservación de la obra artística, aún serían considerados esos espacios sagrados que legitiman mediante el tiempo y la

fama un arte que es, ha sido y será apreciado y aceptado por la sociedad y la historia.

No parecen ser todavía conscientes los poderes públicos de que el cambio de paradigma no sólo opera en los objetivos y alcances que fundamentan la existencia y el futuro de los centros de arte, sino que comprende también los cánones que tradicionalmente han marcado las diferencias entre museo y centro de arte. Hasta hace relativamente pocas fechas la diferencia funda-



Fig. 3. Chema Alvargonzález. Vista escultura "Sombra azul". 2003. Centro de Arte Contemporáneo. Málaga. Fuente: Fotografía del autor.

mental entre ambas instituciones se centraba en una cuestión de carácter de los contenidos exhibidos (endógenos / exógenos) y de la profundidad e intensidad de sus acciones de promoción y dinamización de las artes y manifestaciones culturales más cercanas o contemporáneas.

En la actualidad tales definiciones cerradas e impermeables han dejado de tener sentido por no ajustarse a la realidad que viven ambas instituciones. Por un lado, existen numerosos centros de arte contemporáneo que están generando colecciones propias de carácter permanente desde antes de su inauguración, colecciones que conviven con su normal programación de actividades temporales, como por ejemplo el *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo* (CAAC). Su colección no está permanentemente expuesta aunque periódicamente parte de dichos fondos forman parte de los discursos que sustentan diversas exposiciones colectivas de tesis. Caso parecido aunque no idéntico debido a las diferencias en su administración, es el del CAC de Málaga —centro de titularidad municipal pero de gestión privada por concurso—. Las obras adquiridas por medio del programa de adquisiciones del Ayuntamiento de Málaga, centrado en un doble foco: artistas de cercanía —malagueños y andaluces, principalmente— y grandes nombres internacionales que han desarrollado exposiciones individuales en el centro, son exhibidas de modo permanente en combinación con obras cedidas por coleccionistas privados.

Por otra parte, las funciones y objetivos de los museos de arte o de cualquier otra manifestación creativa o cultural se han complicado e intrincado en las últimas décadas y el modelo tradicional de museo ha dejado de ser operativo, transformándose paulatinamente éstos en espacios más abiertos, flexibles, dinámicos y lúdicos, con una mayor conciencia de la realidad del presente.

3. LA POLÍTICA DE ADQUISICIONES: DEL PATERNALISMO CULTURAL A LA RENTABILIDAD COLECCIONISTA. INICIARTE Y EL CAAC: UN CASO PARTICULAR

Como se ha venido señalando, varios factores iban a impulsar durante las décadas de los ochenta y noventa, sobre el territorio español, esa tendencia a multiplicar la creación de instituciones parangonables a la tipología del *centro-museo* como eje de los sistemas (también mercantiles) de las artes contemporáneas: la emergencia del *Estado de las Autonomías*, un repunte económico basado en la construcción y el turismo, y la inexistencia de un mercado coleccionista de arte o de iniciativas privadas estables.

De tal modo, los gobiernos autonómicos, de manera consciente o inconsciente, imitarán estos modelos pero circunscribiendo el sentido de su existencia a su utilidad como plataformas de visibilización del arte propio o regional, o bien entendiéndolos como receptores de las principales manifestaciones y corrientes artísticas internacionales. Los centros de arte quedarán transmutados en excusas para la construcción de edificios firmados por arquitectos de fama internacional o para la rehabilitación de monumentos históricos válidos por su carácter representativo, símbolos de la modernidad cultural, si el oxímoron fuese válido, del territorio en el cual se erigen. Por otro lado, los modelos de centros sin colección quedarán transformados en excusas pluscuamperfectas para que los gobiernos regionales justifiquen y suplan la falta de coleccionismo privado con iniciativas de adquisiciones artísticas públicas, a través de bolsas de compra, concursos, becas, exposiciones donde la obra de arte quede desnaturalizada como moneda de (inter)cambio.

La necesidad por aumentar una oferta de ocio cultural ligada a un turismo con mayor nivel de exigencia, las erróneas políticas culturales de

talante paternalista para con el arte de proximidad y la obligación por ofrecer un horizonte profesional a una base de creadores plásticos que no obtienen respuesta a través de canales mercantiles privados incapaces de acoger a un, cada año y promoción, mayor número de licenciados o graduados en las facultades de Bellas Artes, harán el resto. La oferta —con independencia de la calidad de la producción— se inflaciona y la excelencia de las adquisiciones institucionales decrece, por mor de un malentendido concepto de democratización de la cultura dentro del cual cabe el aserto de que cualquier manifestación creativa (de todos) debe ser preservada (para todos).

En el caso que nos ocupa, la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, a través de la Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales presentó el 10 de febrero de 2006, en el marco de la *Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARCO*, el programa *Iniciarte* [Iniciativa de Apoyo a la Creación y Difusión del Arte Contemporáneo]. Dicho programa distribuía su impulso en cuatro ejes de acción: las *Ayudas* a proyectos de investigación o formación, de producción, y de difusión; los *Premios*, que incentivaban y distinguían la trayectoria de artistas emergentes; un *Programa de Adquisiciones*, dedicado a apoyar la industria artística, cuyas obras entrarían a formar parte de la colección de la Junta de Andalucía; y un *Soporte de Apoyo a Proyectos*, orientado al desarrollo de propuestas propias¹⁰.

Durante el primer bienio de vida (2006-08), asesorados por una comisión de expertos, a través del programa *Iniciarte* se adquirieron un total de 60 obras de 39 artistas, que entraron a formar parte de unos fondos que ya se denominaban *Colección de Arte Emergente* de la Junta de Andalucía¹¹. En el siguiente bienio (2008-2010) la colección alcanzó casi el centenar de piezas, de distintos materiales y soportes. Con el recrudecimiento de la crisis, el cierre en 2010

del *Espacio Iniciararte*, ubicado en la desacralizada iglesia hispalense de San Julián, *Iniciararte* pasó a quedar sin presupuesto y en suspenso hasta su reformulación en 2013 en base a un proyecto de convocatorias públicas para la selección de proyectos expositivos de jóvenes artistas en las tres salas con las que en la actualidad cuenta, en Sevilla, Córdoba y Málaga.

Lo importante de este necesario preámbulo es la situación real de los fondos vinculados a tal proyecto, y su depósito y custodia actual en el *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC)*, lo que ha supuesto una problemática de índole doble y diferenciada: la dificultad o desinterés de los coordinadores curatoriales, internos o externos, por integrar dichos fondos en los discursos expositivos del centro, que por otro lado siguen una línea coherentemente planificada de actuación; y los conflictos que la entidad física, volumétrica, de dicha colección conllevan para

los espacios de reserva y almacenaje de la institución, así como de los recursos, materiales y humanos, que deben ser empleados para su conveniente conservación, preservación y mantenimiento.

4. PROBLEMÁTICAS ESTRUCTURALES DE ACTUALIDAD Y FUTURO

Una de las cuestiones fundamentales que atisga a toda institución en la actualidad bascula sobre la invalidez conceptual y de gestión que ha animado la realidad de la colección dentro del museo y, más especial e incoherentemente, dentro de unos centros de arte que, en teoría, disponen de una capacidad de almacenaje limitada.

Las dificultades no solo son detectables a nivel teórico sino que alcanzan categorías infraestructurales, en base a unas necesidades, las de la colección, que no fueron contempladas



Fig. 4. Cristina Lucas. Instalación "Alicia". 2009. Vista de la Interior de la Fachada de Puerta de Tierra desde el Patio del Ave María. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Cartuja de Santa María de las Cuevas. Sevilla. Fuente: Fotografía del autor.

en el desarrollo arquitectónico del edificio que alberga la institución, por cuanto no se previeron espacios ni zonas pertinentes para unos aportes continuados e indefinidos a dichos fondos, cuestiones que han debido solventarse conforme cambiaba el paradigma que animaba la idea generatriz del centro de arte.

Cabría preguntarse si las dificultades actuales surgen de la confusión existente en las esferas políticas entre dos conceptos que son tenidos por sinónimos: fondo y colección. En el caso de los fondos, frente a la colección, no hay un



Fig. 5. Vista de la Entrada. Museo de Málaga. Palacio de la Aduana. Málaga. Fuente: Fotografía del autor.

proceso de selección de modo significativo, ni la voluntad o intención de conformar un conjunto coherente. La colección, por el contrario, si debe ser concebida como fuente y resultado de un proceso científico¹². Resulta importante remarcar unas diferencias que no siempre son tenidas en cuenta a la hora de gestionar los activos artísticos de unas instituciones como éstas.

En la mayor parte de los centros de arte contemporáneo, el espacio de almacén y las áreas de reserva son considerados por el gran público como espacios vedados, ocultos, desconocidos. Aquello que podría ser comprensible en la institución museo en cuanto que templo sagrado, debido a la naturaleza de las obras que preserva, pierde todo sentido al referirse a piezas u objetos artísticos que deben ser consideradas tanto realidades presentes cuanto apuestas de futuro.

En el actual contexto, las instituciones dedicadas a la adquisición, conservación, salvaguarda, estudio, exposición, difusión y transmisión de un legado patrimonial material o inmaterial se hallan inmersas en unos procesos de reconversión que les ha llevado a transformarse en empresas de gestión (y rentabilización) cultural. Empresas que consideran al visitante como verdadero eje del centro, y a su afluencia como medida de su éxito y magnitud en torno a la cual re-organizar constantemente la oferta.

Mientras el *museo-centro-empresa* se preocupa por la rentabilidad, por la generación de ingresos propios o por el acceso a fuentes alternativas de financiación, por insertarse en circuitos de ocio y turísticos, en el interior de sus superestructuras ya se detectan fricciones a nivel conceptual y práctico en torno a los fondos y las colecciones. A un lado se alinean quienes se aferran a la conservación y la investigación como prioridad de la institución, al otro quienes se decantan por la difusión y la exhibición como factores de supervivencia¹³.

5. CONCLUSIONES Y POSIBILIDADES DE SOLUCIÓN

El cambio de paradigma que hemos venido señalando, aquel que pasa por el deslizamiento del centro de arte contemporáneo —y en menor medida del museo— de expositor de presentes a depósito de futuros puede, precisamente, ser integrado y homogeneizado positivamente a partir de una búsqueda de alternativas plausibles para los fondos y colecciones.

Todas estas opciones afectarían a la entidad, accesibilidad o ubicación de los espacios de almacenaje. En primer lugar, sería posible, con la debida adaptación, hacer accesible y visitable el almacén —por ejemplo, para visitas grupales programadas, actividad que ha dejado de ser excepcional¹⁴—, lo cual multiplicaría la oferta expositiva de la institución al tiempo que permitiría acercar al público a una realidad que le es desconocida (reserva visitable). En la misma línea, sin facilitar el acceso, si sería posible al menos hacer visible ese espacio (reserva visible). Un ejemplo palmario ha sido precisamente operado no en un centro de arte contemporáneo sino que ha sido desarrollado dentro de una institución más tradicional. En el *Museo de Málaga*, reabiertas sus puertas en diciembre de 2016 en el rehabilitado Palacio de la Aduana, y donde se han reunido las colecciones de los antiguos *Museo Arqueológico* y *Museo de Bellas Artes* de la capital malacitana, el proyecto museográfico encargado a la empresa Frade Arquitectos, contempló la inclusión dentro del discurso expositivo de un almacén visitable, un espacio que a día de hoy es uno de los más valorados por los visitantes.

No cabe olvidar que la experiencia directa del espectador con respecto a los fondos es una cuestión primordial en los centros museísticos, algo que ha sido evidenciado por diversos teóricos:

“La necesidad natural de acumular y conservar, que está en la base de la economía, no parece ser específica del museo, aunque éste recoja y conserve objetos. Por el contrario, el museo remite explícitamente a la experiencia intuitiva —ver y oír, sobre todo— y en eso se diferencia del laboratorio y se acerca al libro de imágenes, a lo audiovisual, o incluso a lo multimedia. La intuición —es decir, la aprehensión sensible directa— ocupa un lugar principal en el museo...”¹⁵.

En una línea paralela, y atendiendo a unos procesos que ya son habituales como propuestas expositivas en el arte contemporáneo (el traslado, o ficción de traslado, del taller del artista a



Fig. 6. Detalle de la Sala de los Armarios. Almacén Visitable. Museo de Málaga. Málaga. Fuente: Fotografía del autor.



Fig. 7. Vista Sala General. Almacén Visible. Museo de Málaga. Málaga. Fuente: Fotografía del autor.

las salas del museo y la conversión de las mismas en un espacio de descubrimiento y encuentro con la intimidad creativa del autor y con el fondo de obras que generalmente atesora de cara a futuros proyectos o como parte de una colección propia que guarda para sí y no sale al mercado del arte), no sería descabellado plantear la mudanza de parte de los fondos y/o colecciones hasta unos espacios de reserva y almacén externos a la institución museística. Con este desplazamiento se liberaría a ésta de espacios que le son muy necesarios, creando a su vez nuevos ámbitos que podrían quedar transformados en espacios de exhibición pública (sin perder sus cualidades de almacén), permitiendo al público generalista acercarse a la intimidad e interioridad de la institución museística, multiplicando mediante esta sencilla articulación, también, la oferta expositiva de determinadas zonas o territorios necesitados de ella.

Esta realidad, éstas ideas, aunque no hayan sido desarrolladas en toda su extensión, ya han sido

tenidas en cuenta por museólogos, museógrafos, conservadores y directores de museos:

“Al ritmo que ha ido aumentando la conciencia sobre la conservación preventiva de las colecciones almacenadas, se han generado diversas tipologías de almacén que han enriquecido a las tradicionales salas de reserva: propuestas de almacenes visitables, almacenes externos, espacios de almacenaje comunes a varias instituciones, etc. Con ellas comenzó la reflexión y el debate sobre las ventajas y desventajas de estas propuestas dinámicas de reservas, al tiempo que se iba redefiniendo el almacén tradicional”¹⁶.

Mediante unos simples mecanismos de traslación, de migración —tanto física cuanto conceptual—, sería posible transformar un *activo invisible* en un *reactivo visible* a partir del espacio participativo que permite todo dispositivo expositivo, ya sea éste entendido bien como acto creativo de eco dialógico y crítico¹⁷, bien como recurso que incremente la potencia del conocimiento y del pensamiento¹⁸.

NOTAS

- ¹CHINCHILLA GÓMEZ, Marina. “Una mirada profesional sobre la creación de Museos”. *Revista Museos.es* (Madrid), 1 (2005), pág. 54.
- ²FRANCÉS GARCÍA, Fernando. “Modelos públicos de gestión privada”. *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* (X Jornadas de Museología, 2006, Pamplona) (Madrid), 12 (2007), págs. 89-97.
- ³Ibidem, pág. 91.
- ⁴HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. “Evolución del concepto de museo”. *Revista General de Información y Documentación* (Madrid), 1 (1992), pág. 93.
- ⁵MARTÍN MARTÍN, Fernando. “Reflexiones en torno al museo en la actualidad”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 7 (1994), págs. 274-275.
- ⁶JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra, 2014, pág. 220.
- ⁷Ibidem, pág. 222.
- ⁸“Ley 8/2007, de 5 de octubre, de Museos y Colecciones Museográficas de Andalucía”. *Boletín oficial de la Junta de Andalucía* (BOJA), 205 (2007), pág. 9.
- ⁹Ibidem.
- ¹⁰GARCÉS HOYOS, Cristina y SÁNCHEZ BLANCO, Pedro. *Iniciarte ceroseis*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2007, págs. 7-11.
- ¹¹GARCÉS HOYOS, Cristina. *Iniciarte cerocho*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2009, pág. 75.
- ¹²DESVALLÉES, André y MAIRESSE, François. *Conceptos claves de museología*. París: Armand Colin, ICOFOM, 2010, págs. 26-27.
- ¹³JIMÉNEZ-CLAVERÍA, Luis. “Museos: de templos del arte a empresas de gestión cultural”. *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* (X Jornadas de Museología, 2006, Pamplona) (Madrid), 12 (2007), págs. 79-80.
- ¹⁴MUÑOZ-CAMPOS GARCÍA, Paloma. “Espacios para el tratamiento y conservación de colecciones”. *ICOM Digital. Revista del Comité Español del ICOM* (Madrid), 3 (2012), pág. 28.
- ¹⁵DELOCHE, Bernard. *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes*. Gijón: Trea, 2002, pág. 100.
- ¹⁶HERRERO DELAVENAY, Alicia. “De almacén a centros de conservación de colecciones”. *ICOM Digital. Revista del Comité Español del ICOM* (Madrid), 3 (2012), pág. 10.
- ¹⁷DE LA TORRE AMERIGHI, Iván. “El proceso curatorial como obra de arte; el comisario como artista... Aproximaciones al debate y la crítica en torno a las debilidades, problemáticas y capacidad de transformación de la acción curatorial y el proyecto expositivo en la actualidad”. *Revista Historia Autónoma* (Madrid), 4 (2014), pág. 170.
- ¹⁸DIDI-HUBERMAN, Georges. “La exposición como máquina de guerra”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* (Madrid), 16 (2011), pág. 25.

UN ARTISTA ESPAÑOL EN EL SALVADOR, JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS (1900-98)

A SPANISH ARTIST IN EL SALVADOR: JOAQUIN VAQUERO PALACIOS (1900-98)

Resumen

El artículo se centra en la relación que el arquitecto y pintor español mantuvo con El Salvador. Sus estancias en el país, debidas a su matrimonio con la salvadoreña Rosa Turcios (sobrina de Rubén Darío), le inspiraron pinturas de arquitectura, paisajes, selvas, volcanes y tipos humanos; una insólita aportación al arte iberoamericano. Participó en múltiples aspectos culturales del país, proyectó una nueva catedral para su capital y aun preparó una monografía sobre sus iglesias virreinales.

Palabras clave

El Salvador, Joaquín Vaquero, Paisajes hispanoamericanos, Pintura, Siglo XX.

Francisco Egaña Casariego

Universidad de Valladolid.
Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas
y de la Comunicación. Segovia. España.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Oviedo (1993), Francisco Egaña Casariego ha sido becario de posgrado en la Universidad de Bochum (Alemania) donde ha cursado estudios de museología y teoría del paisaje. Es Profesor titular (PTUN) en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid y autor de numerosos artículos y libros sobre arte moderno y contemporáneo, entre otros de la monografía *Vaquero*, editada por la Editorial Trea (Gijón, 2008).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/VII/2019
Fecha de revisión: 08/VIII/2019
Fecha de aceptación: 24/III/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

The article focuses on the relationship this Spanish architect and painter kept with El Salvador. His stays there, due to his marriage to the Salvadoran Rosa Turcios —poet Rubén Darío's niece—, inspired him to paint architectural motifs, towns, volcanoes and human types. His was an unusual look at Ibero-American art. Involved in all cultural aspects of that country, he projected a new cathedral for San Salvador. He even penned a book on Salvadoran colonial churches, unstudied before then.

Key words

20th Century, El Salvador, Joaquín Vaquero, Latinamerican landscapes, Painting.

Javier Mosteiro

Universidad Politécnica de Madrid.
Departamento de Ideación Gráfica
Arquitectónica. Madrid. España.

Javier Mosteiro es arquitecto, catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. En ésta ha sido subdirector de Doctorado, Postgrado e Investigación y actualmente dirige el Máster Universitario en *Conservación y restauración del patrimonio arquitectónico*. Ha impartido docencia en otras universidades españolas y extranjeras. Es autor de numerosas publicaciones, nacionales e internacionales, sobre arquitectura contemporánea en España.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0003>

UN ARTISTA ESPAÑOL EN EL SALVADOR, JOAQUÍN VAQUERO PALACIOS (1900-98)

La vida del arquitecto y pintor español Joaquín Vaquero Palacios (Oviedo, 1900-Madrid, 1998) estuvo marcada por viajes y cambios de residencia que propiciaron etapas bien definidas en su obra. Su carácter abierto a nuevas realidades le llevó por tierras de Europa y de gran parte del continente americano. El Salvador, sobre todo, constituyó en él una referencia básica¹.

Aunque Nueva York fue el escenario de sus primeros éxitos como pintor, el puente con Hispanoamérica se tendió por su matrimonio con la salvadoreña Rosa Turcios. A través de ella Vaquero conoció y se entusiasmó con el mundo americano; y llegó a ser el pintor de aquellos tipos y paisajes, de sus selvas y volcanes, cubriendo con ello un vacío temático en la pintura contemporánea. La propia Rosa destacó ese vínculo con Iberoamérica:

“Impulsado por su enorme inquietud, a la búsqueda de emociones estéticas, el pintor español Joaquín Vaquero ha cruzado el Atlántico, tejiendo con sus diversas rutas sucesivas [...] una verdadera red espiritual que enlaza a España con el continente americano”².

1. ENCUENTRO CON ROSA TURCIOS Y CON AMÉRICA (1926-28)

¿Quién era esa mujer que determinó la aventura artística de Vaquero? Rosa Turcios Darío (San Salvador, 1895-Madrid, 1987) pertenecía a una acomodada familia salvadoreña, significada en el ambiente cultural centroamericano³. Vaquero la conoció en Madrid, en el verano de 1926.

Él estaba a punto de iniciar su último curso en la Escuela de Arquitectura, en la que era compañero de dos nombres que muy pronto destacarían en el ámbito arquitectónico y que, los dos, tendrían que ver con los inicios de su episodio americano: José Manuel Aizpúrua y Luis Moya. Ella, que estudiaba Filosofía en la Sorbona, pasaba ese verano sus vacaciones en España junto a su hermana Margot y al esposo de ésta, el escritor salvadoreño Alberto Guerra Trigueros⁴. El encuentro entre ambos jóvenes se produjo, precisamente, por medio de Aizpúrua; y desde el momento en que Vaquero fue presentado a ella, tuvo el convencimiento —como recordaría muchas décadas después— de que su vida quedaría unida a la de aquella joven cen-

troamericana⁵. Dos años más tarde contrajeron matrimonio en San Salvador.

Nada más concluir la carrera, Vaquero viajó a París (septiembre, 1927). Allí le esperaba Rosa; y allí procuró encontrar galerías de arte en que exponer e iniciar su andadura de pintor. Fue bien recibido en la Knoedler de *place Vendôme*, donde tuvo ocasión de mostrar sus cuadros al director de la sucursal neoyorquina de esa firma. Éste, atraído por la frescura de los paisajes, le invitó a exponerlos en su sala de Nueva York para enero del año siguiente. Vaquero aprovechó la oportunidad y, tras preparar el envío de noventa cuadros, embarcó en El Havre rumbo a América (diciembre, 1927). Le acompañaban su ya prometida Rosa y los Guerra Trigueros (éstos, de regreso tras un largo recorrido por Europa). Este viaje a América fue también el primer vínculo de Vaquero con El Salvador, donde había programado contraer matrimonio con Rosa.

La exposición en Knoedler tuvo éxito; y su director, Henshel, animó a Vaquero para que mostrara su obra en The Veerhoff Galleries de Washington. En Nueva York, sorprendido por la metrópoli, realizó dibujos y pinturas de los rascacielos envueltos en humos y nieblas; un paisaje dominado por los grises y los negros que, tras la pintura luminosa de sus años de estudiante, constituía un registro nuevo para él.

Camino de El Salvador hizo escala en Jamaica, donde pudo estudiar y pintar los suburbios de la capital y sus gentes. Desde Guatemala viajó en tren hasta El Salvador, quedando impresionado por el paisaje dominado por volcanes, lagos y selvas. Atraído por la luz y el color del trópico, pintó entonces sus primeros cuadros de temática salvadoreña.

Tras la boda (agosto, 1928), la pareja viajó por Panamá, Colombia, las Antillas y Cuba; y Vaquero continuó desentrañando esos paisa-

jes y ambientes con su cada vez más expresiva pintura.

2. UN PROYECTO PANAMERICANO: FARO DE COLÓN EN SANTO DOMINGO (1928-31)

De nuevo en Estados Unidos (septiembre, 1928), para recoger la exposición de Washington, Vaquero tuvo noticia de la convocatoria de la Unión Panamericana para el concurso del Faro a la memoria de Cristóbal Colón en Santo Domingo⁶; y pensó en Moya, su —ya citado— amigo, para presentarse juntos⁷.

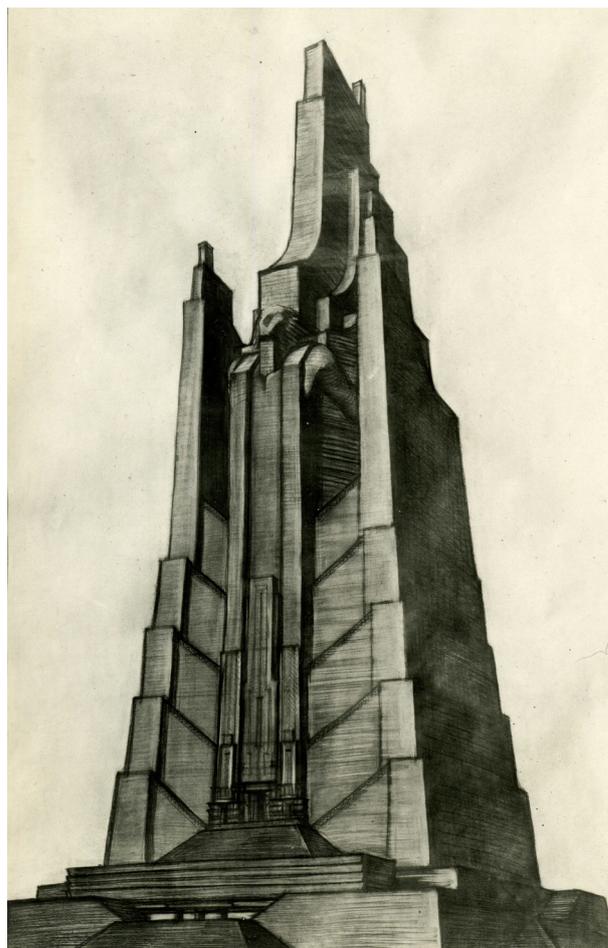


Fig. 1. Joaquín Vaquero y Luis Moya. *Perspectiva del anteproyecto para el Faro de Colón. 1929. Archivo Vaquero. Segovia.*

Según las bases del concurso, que buscaban para el monumento un simbolismo panamericano de fácil lectura y que tuviese presentes las tres civilizaciones americanas —indígena, colonial y moderna—, Vaquero y Moya fundieron en su diseño las formas del rascacielos neoyorquino con las de la pirámide escalonada maya⁸. El hecho de que, de las diez propuestas finalistas en la primera fase (abril, 1929), fuera la suya la única de habla española tuvo resonancia internacional⁹.

La magnitud del programa, unido al interés de ambos arquitectos por estudiar los modernos sistemas de construcción y las ruinas precolombinas, les animó a realizar un viaje por grandes ciudades de Estados Unidos y México¹⁰. Con una ayuda del gobierno español, se embarcaron rumbo a La Habana (agosto, 1930). Pasaron de allí a los Estados Unidos, donde recorrieron ciudades de la Costa Este, analizando rascacielos, aeropuertos, faros y puentes. En México descubrieron el arte precolombino, cuyo repertorio formal pensaban incorporar a la pirámide-rascacielos que proyectaban.

Las primeras ruinas que estudiaron, causando en ellos honda impresión, fueron las de Teotihuacán¹¹. Desde Veracruz continuaron viaje a la península de Yucatán. Se detuvieron en las ruinas de Chichén Itzá y Uxmal, tomando datos y realizando un gran número de fotografías y dibujos para su aplicación al proyecto del Faro; y continuando viaje por Guatemala llegaron a El Salvador (octubre, 1930).

Para la vuelta habían previsto visitar Santo Domingo y estudiar *in situ* el emplazamiento del Faro; pero, por sobrevenidas contrariedades, tuvieron que permanecer en San Salvador casi dos meses. Emplearon ese tiempo en pintar y dibujar la sorprendente realidad a que se abrían. Vaquero recorrió ciudad y alrededores plasmando con su peculiar estilo postimpresionista las iglesias coloniales y los arrabales

(*Iglesia de Mexicanos, Palmeras de Ilopango, El ojo del agua*). Con estos cuadros, y algunos paisajes urbanos de Nueva York y de las ruinas mexicanas pintados en el viaje, inauguró a finales de noviembre una exposición¹². Descartada la visita a Santo Domingo, volvieron a Madrid (diciembre, 1930) para trabajar en el proyecto.

El fallo definitivo del concurso, quedando su propuesta clasificada en tercer lugar, se celebró en Río de Janeiro (septiembre, 1931)¹³; y esa estancia en la ciudad carioca posibilitó que Vaquero realizara expresivas pinturas de sus playas y de las barriadas de favelas (*Praia Vermelha, Río Comprimido*).

3. LA “EXPOSICIÓN FLOTANTE” HACIA AMÉRICA (1941)

Tras el acontecimiento del Faro de Colón, Vaquero se estableció en su ciudad natal y se incorporó al estudio de arquitectura de su cuñado Francisco Casariego Terrero. Por lo que toca a su quehacer de pintor, se reveló entonces en qué medida la experiencia neoyorkina había sido el catalizador de un cambio radical en su obra. Acentuó los tonos oscuros y buscó temáticas como los paisajes de la cuenca minera asturiana o la carga del carbón en los puertos: esa “Asturias negra” que le condujo a extremar el estudio de las formas, su definición y razón constructiva.

Tras la Guerra Civil, reanudó su aproximación a América; esta vez, como director de una particular y accidentada exposición flotante a instalar en el transatlántico *Cabo de Hornos*: una muestra —patrocinada por el gobierno español— de pinturas y esculturas de artistas contemporáneos y de artesanía de todas las provincias de España. El barco zarpó en Bilbao (abril, 1941) rumbo a Argentina; pero el hecho de que estuviera saturado de pasajeros, en su mayor parte refugiados que huían de la guerra europea, impidió que la exposición se pudiera

realizar durante la travesía, teniendo que posponerse hasta el arribo a Buenos Aires. Allí, con el título de “Exposición flotante a bordo del Cabo de Hornos”, quedó montada en el salón de té y en las amplias galerías del buque. En periplo de regreso, el barco realizó escalas en Montevideo y Río de Janeiro, donde también pudo contemplarse la exposición.

Vuelto a España, Vaquero estableció su domicilio-estudio en Madrid; y retomó entonces su pintura de temática castellana, iniciada durante sus años de estudiante de Arquitectura. En estos paisajes adquirieron especial protagonismo los pueblos de adobe, semiderruidos y mimetizados con el entorno.

4. REENCUENTRO CON EL SALVADOR (1944-45)

Una nueva estancia en El Salvador, esta vez de medio año (1944-45), permitió a Vaquero redescubrir el paisaje centroamericano en su asombrosa complejidad. Si en sus primeras —más breves— visitas (1928 y 1930) fueron los alrededores de la ciudad los temas principales de su pintura, en esta ocasión los motivos resultaron más variados. Sus constantes desplazamientos por el interior del país favorecieron su apertura a las múltiples caras del contexto salvadoreño.

Observó y pintó sus paisajes, sus tipos humanos característicos, sus iglesias del período virreinal; y, tras el paréntesis de tintes sombríos que la década anterior registró en su obra, el reencuentro con El Salvador supuso la vuelta a la luz y al color, así como la evolución hacia una cada vez más intensa síntesis. Frecuentaba los mercados —plenos de colores, sonidos, aromas— para tomar apuntes que luego, con dibujo esquemático y amplias manchas de color, desarrollaba en el estudio¹⁴. Entre otros motivos, es claro el modo en que se sintió atraído por la imagen de la mujer: desde las vendedoras de iguanas (que pintó envueltas en túnicas fucsias o verdes y revestidas de un raro, inveterado hieratismo)

hasta las lavanderas indias bañándose en los ríos y lagunas o tendiendo sus blanquísimas sábanas en las orillas: un mundo desconocido y silente que redujo a siluetas ocre y manchas azul turquesa y verde esmeralda.

Pintó las selvas de verdes intensos. Su curiosidad le llevó no sólo a representar sus gigantescas palmeras y ceibas, sus imponentes conacastes o amates, sino a dibujar con paciencia de botánico algunas de sus exóticas plantas (como refleja su *Estudio de un quequisque*). Este aspecto no deja de sorprender en un pintor como Vaquero, que sentía predilección por los parajes descarnados y que declarararía en más de una ocasión que, para él, la belleza de un paisaje está en razón inversa al número de árboles que hay en él¹⁵. De hecho, tuvo ocasión también de detenerse en esos lugares desarbolados; e hizo notar que “*no todo es exuberante en América tropical*” y que “*al lado mismo de las junglas impresionantes está el páramo de terrenos bañados por el sol*”¹⁶.

En esta estética de la desolación, que constituyó una de sus principales señas como pintor,



Fig. 2. Vaquero pintando en su estudio de San Salvador. 1944. Archivo Vaquero. Segovia.



Fig. 3. Joaquín Vaquero Palacios. *Metapán*. Óleo sobre lienzo. 1944. Archivo Vaquero. Segovia.

introdujo entonces los parajes desérticos, montes rocosos, cráteres y volcanes. La accidentada orografía de El Salvador supuso para él una constante incitación a la pintura. En especial, los volcanes: sintió hacia ellos una atracción que le llevó a ascender a sus cumbres o a sobrevolarlos en numerosas ocasiones, para contemplar desde las alturas sus bocas amenazantes y sus entornos arrasados.

“Para pintar los cráteres de algunos de ellos —declaró en una entrevista—, para mejor aprehender la emoción de su infierno en ebullición, he volado en avión (...) sobre el Izalco, e inmediatamente después del vuelo he tratado de reproducir sobre el lienzo la impresión del volcán en erupción”¹⁷.

Con todo, más característicos en su pintura son los volcanes apagados, sin humos o emanaciones que puedan restar fuerza a sus conos impresionantes y desnudos de vegetación. El primer volcán que representó, como fondo de una composición, fue el Izalco; y a éste siguieron pronto otros muchos, como los de Quetzaltepeque, San Miguel, Santa Ana o San Vicente, todos en El Salvador. Ligada a esta temática volcánica es la serie de cuadros que representan selvas abrasadas por la lava, en las que los árboles, mutilados

y calcinados, evocan fisonomías humanas (éstos marcan el inicio de una tendencia surrealista en su obra, que culminaría en sus paisajes antropomorfos de la década siguiente)¹⁸.

En esta estancia, Vaquero inició el estudio de las iglesias históricas de El Salvador: un capítulo del arte virreinal no abarcado hasta entonces y que adquiriría un extraordinario interés —y oportunidad— al hallarse muchos de estos templos en precario estado de conservación y amenazados por los frecuentes terremotos. Recorrió el país para conocer esos viejos templos, dibujarlos y analizar sus estructuras¹⁹. Esta tarea supuso un esfuerzo lleno de dificultades derivadas de las malas comunicaciones, llegando a adquirir tintes de aventura: carreteras anegadas por las crecidas de los ríos, caminos engullidos por la

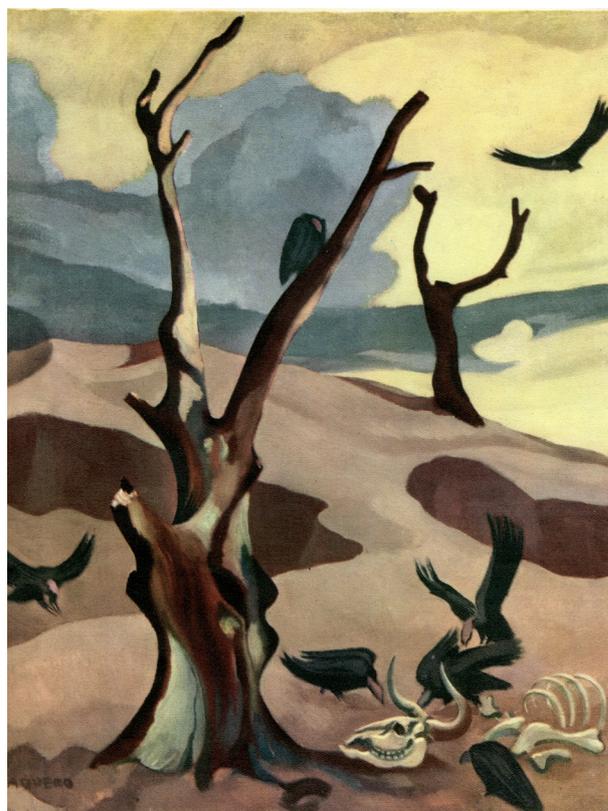


Fig. 4. Joaquín Vaquero Palacios. *Muerte*. Óleo sobre lienzo. 1944. Archivo Vaquero. Segovia.



Fig. 5. Interior de la iglesia de Panchimalco. 1945. Archivo Vaquero. Segovia.

vegetación selvática, pernотaciones en poblados de chozas.

En su texto dejó constancia —con su característico sentido del humor— de algunas de estas vivencias, así como de los insólitos paisajes sobre los que se levantaron estas construcciones del virreinato de Nueva España; y, naturalmente, no dejó de realizar pinturas de estas iglesias encaladas, destacándose vigorosamente sobre el verdor oscuro de la selva y rodeadas de montañas y volcanes.

Por otra parte, su conocimiento de los poblados y de las costumbres de sus habitantes le llevó a realizar un estudio sobre la vivienda popular

en Centroamérica, el rancho²⁰; y, en numerosas ocasiones, a dejar testimonio de ello en su pintura²¹.

Tras su residencia en El Salvador, se trasladó a Copán (Honduras), Quiriguá (Guatemala) y Yucatán (México) para estudiar y pintar las ruinas mayas. Este mundo precolombino marcó un interés recurrente en la obra de Vaquero, y le inspiró centenares de cuadros, dibujos y muy diferentes estudios.

5. EN MADRID, AUSENCIA Y PRESENCIA DE EL SALVADOR (1945-48)

Ya en Madrid y nombrado cónsul de la República de El Salvador en esta ciudad (abril, 1945), Vaquero desarrolló una intensa labor de difusión cultural vinculada al país de su esposa. Su domicilio-estudio se convirtió en lugar de encuentro

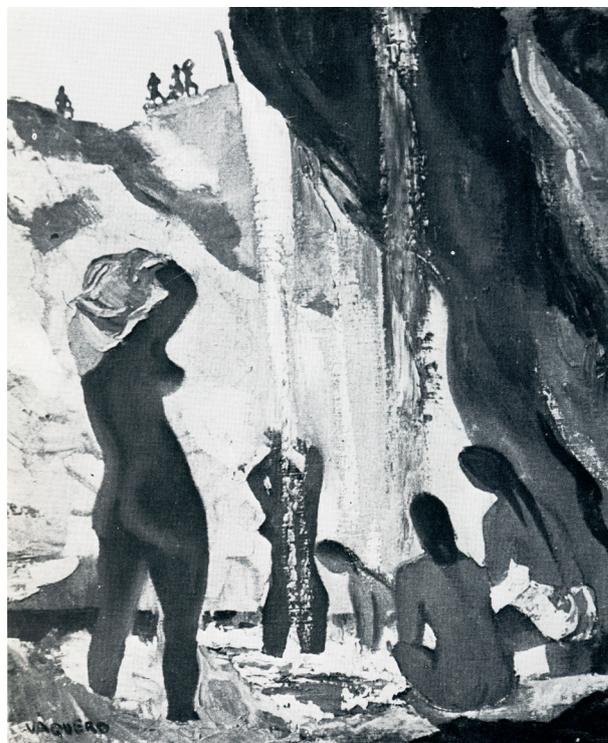


Fig. 6. Joaquín Vaquero Palacios. El baño. Óleo sobre lienzo. 1945. Archivo Vaquero. Segovia.

de artistas, escritores y poetas salvadoreños e hispanoamericanos.

Fue dando a conocer en España las pinturas realizadas en su último viaje a El Salvador. Algunas de ellas fueron mostradas en la apertura de la Sala Greco de Madrid (febrero, 1946). Unos días antes de la inauguración, Eugenio d'Ors dedicó su columna del *Arriba* a uno de esos cuadros, *El baño*²⁵; donde éste interpretaba los contornos de las figuras oscuras de las bañistas como “*la ácida sensualidad intelectual de la visión de un vaso antiguo*”²⁶.

También de su última estancia en El Salvador fueron buena parte de los cuadros que expuso en las Galerías Argos de Barcelona (noviembre, 1946); entre ellos, *Iglesia de Panchimalco* y *Palmeras de Ilopango*, que habían ilustrado el libro del historiador Rodolfo Barón Castro sobre la población de El Salvador²⁷.

Con motivo de los actos conmemorativos del cuarto centenario de la concesión del título de ciudad a San Salvador, mostró un conjunto de obras de tema salvadoreño en el Instituto Gonzalo Fernández de Córdoba, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. La exposición “Tipos y paisajes de El Salvador” (inaugurada con una conferencia del Director General de Bellas Artes, marqués de Lozoya)²⁸ mostraba poblados indígenas, cráteres, figuras y retratos, tipos humanos de fisonomía captada a través de escuetos trazos²⁹. Algunos de estos apuntes —como el de la portada del díptico editado— estaban realizados a tinta china y pincel, técnica que había desarrollado lúcidamente en la serie de dibujos que realizó en 1930 para ilustrar el célebre *New York* de Paul Morand. Con este procedimiento, Vaquero dejó constancia de su habilidad para sugerir volumen y espacio y captar los efectos de la luz filtrada a través de bosques y selvas mediante tintas planas.

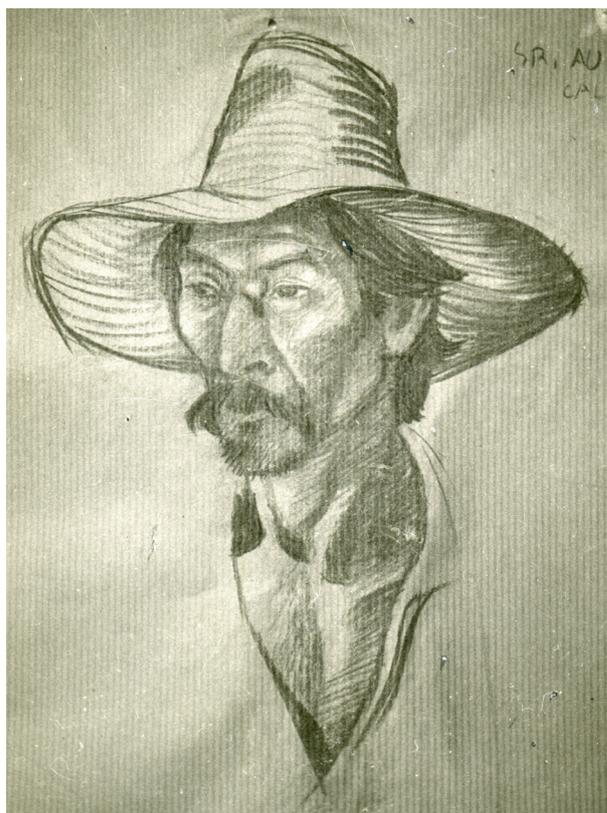


Fig. 7. Joaquín Vaquero Palacios. *Mecapalero*. Dibujo al carbón sobre papel. 1945. Archivo Vaquero Segovia.

41

Para el cuarto centenario de la muerte de Hernán Cortés participó en la Exposición Hispanoamericana de Santander (agosto, 1947), donde además de temas alusivos a la figura del conquistador se mostraban otros aspectos hispanoamericanos a través de libros, grabados, pinturas y esculturas. Junto a las obras de Vaquero, casi todas de su último viaje a El Salvador, destacaban los bustos de conquistadores de Pérez Comendador y los lienzos y dibujos de Vázquez Díaz.

Rosa Turcios recalca por entonces, en un artículo en *Mundo Hispánico* (1948), el vínculo de su esposo con el paisaje americano³⁰. Y ese mismo año Vaquero, como conocedor de la arquitectura popular centroamericana, recibía el encargo de los decorados para la película *La manigua sin Dios*, ambientada en la época de la

conquista y evangelización del Nuevo Mundo³¹; como bocetos realizó una serie de expresivos dibujos —a tinta china y pincel— de iglesias virreinales, de poblados y de la barraca de la misión.

6. SÍNTESIS EN ITALIA (1950-60)

Cuatro años después de su regreso a Madrid, Vaquero fue nombrado subdirector de la Academia de España en Roma y reanudó su andadura

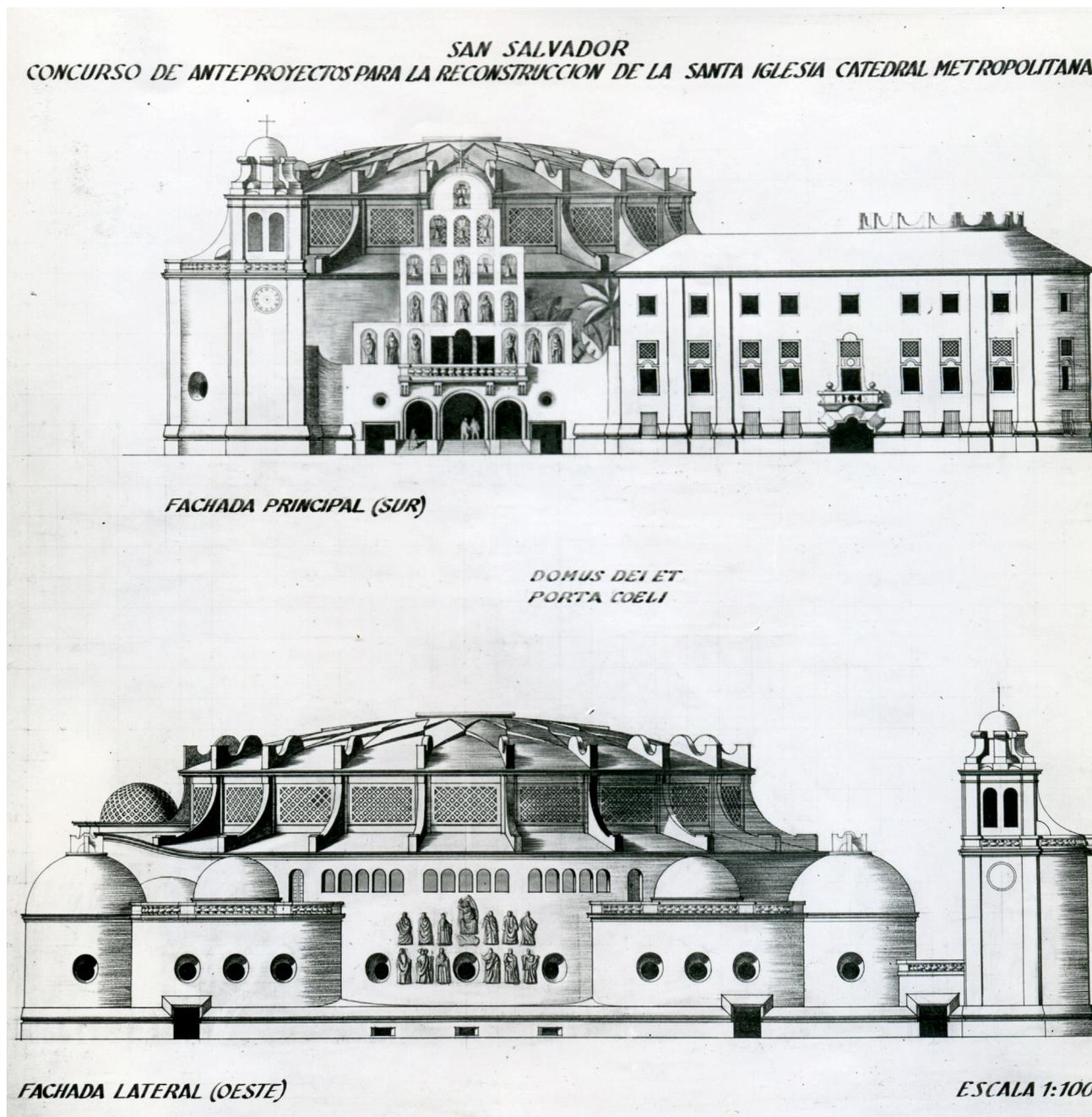


Fig. 8. Luis Moya y Joaquín Vaquero. Fachada principal (sur) y fachada lateral (oeste) del Concurso de anteproyectos para la reconstrucción de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de San Salvador. 1953. Archivo Vaquero. Segovia.

viajera por Italia. En su *etapa romana* (1950-60), atraído por la magnificencia del patrimonio arquitectónico y arqueológico de la Antigüedad clásica, desarrolló una nueva manera con temas basados casi siempre en las ruinas.

Su pintura se hizo más formal, al centrarse en los volúmenes y texturas de aquellas construcciones mutiladas y corroídas por los siglos. Con tal mirada se acercó a muchos temas arquitectónicos, sin olvidar motivos para él tan recurrentes como el del volcán (significativo es que en una de las versiones del Coliseo llegara a *ver* su oquedad —según él mismo reconociera— como si de un gran cráter se tratara).

Viajó con frecuencia a Sicilia y ahí se avivó su interés por los volcanes, pintando los cráteres del Etna y sus devastados paisajes. Algunas formaciones de lava solidificada encontradas en Sicilia y el sur de Italia, que le sugerían formas humanas distorsionadas, dieron lugar a su serie de los *Paisajes antropomorfos* (1954-56).

Por otro lado, con el tema del volcán había concurrido a la I Bienal Hispanoamericana de Arte organizada en Madrid por el Instituto de Cultura Hispánica (1951), donde su *Volcán apagado* obtuvo el Premio Presidente Trujillo que otorgaba el gobierno de la República Dominicana; obra que —mostrando el impresionante cráter del Quetzaltepeque a vista de pájaro, con su subcráter en el fondo— había realizado en El Salvador en 1945. A pesar de enraizarse en Italia, Vaquero no perdió contacto con Hispanoamérica; lazo que se vio reforzado por su nombramiento como vicedónsul *ad honorem* de El Salvador³².

De particular interés fue el proyecto arquitectónico que, en esta *etapa romana* y en colaboración otra vez con Moya, preparó para la nueva catedral metropolitana de San Salvador (1952). Los dos amigos reintentaban así —décadas después del Faro de Colón— el éxito de su

colaboración con un tema hispanoamericano³³. El programa era complejo; además del gran templo, incluía el palacio arzobispal y otros edificios auxiliares³⁴. Su sorprendente propuesta³⁵, que recurría a la planta elíptica cubierta por una enorme cúpula de arcos cruzados de hormigón armado³⁶, se revestía con un explícito carácter americanista, nutrido del conocimiento y de los numerosos estudios que ambos arquitectos habían realizado sobre las iglesias virreinales de México y Centroamérica.

Al concurso, entre otros, se presentaron relevantes arquitectos españoles; así y todo, fue declarado desierto: una ocasión perdida para el patrimonio de El Salvador.

7. ÚLTIMO VIAJE A AMÉRICA (1960-62)

Tras dejar Vaquero el cargo de Roma (1960) emprendió un largo viaje por el continente americano, para pintar y exponer su obra en importantes museos y galerías. Iniciado en Brasil (Río de Janeiro, Sao Paulo, Brasilia), siguió por Argentina, Venezuela; y desde allí se trasladó a El Salvador (1961), donde permaneció casi un año para pintar y concluir el libro sobre las iglesias coloniales que había iniciado tiempo atrás.

Su paso por estos países fue fructífero: si en Río pintó de nuevo las barriadas de favelas, en Argentina fue la planicie esencial de La Pampa la que se avino con su pintura cada vez más sintética (*Rocas negras en La Pampa, Charca en La Pampa*). El hecho de que por primera vez Vaquero llegara a El Salvador por vía aérea le proporcionó una nueva visión del paisaje; un paisaje, además, muy distinto del que recordaba y había inspirado muchos de sus cuadros³⁷. Los barrios residenciales y los modernos edificios en altura habían sustituido los arrabales multicolores y las casas con patio, corredores y palmeras: aquel mundo pintoresco, ligado a sonidos y olores muy característicos, que en este lapso de más de quince años había quedado atrás para

dar paso a una nueva ciudad que se le presentaba como deshumanizada.

Durante su residencia en el país, volvió a observar y pintar los volcanes; y en estos cuadros de tan particular temática empleó texturas consistentes, próximas a la pintura informalista (cuyos hallazgos matéricos incorporaba entonces a su labor figurativa)³⁸.

Volvió también a interesarse por la figura humana, ese registro poco habitual en su obra no americana. Realizó retratos y escenas de la vida cotidiana de los lugareños en sus ranchos o en su ambiente natural aledaño al volcán. En particular, inició su serie de las lavanderas, un conjunto de quince desnudos femeninos a tamaño natural; mujeres sentadas en el suelo, ocupando todo el plano del cuadro. Vaquero, más tarde, se referiría al sentido plástico de estas composiciones:

“Lavanderas indias y mestizas mayas que hacen su trabajo compatible con el goce de llevarlo a cabo, semidesnudas, en las orillas de arroyos y lagunas volcánicas, en cuyas aguas verdes, transparentes, en pausas de su labor, se bañan y juegan, ausentes de todo erotismo, creando uno de los espectáculos más bellos que puedan ser vistos. Mis interpretaciones no fueron sin embargo, alegres. Yo he preferido los momentos y actitudes menos pintorescas en las que, en las figuras en reposo, aflora el hieratismo de aquellas razas aborígenes. Me apasionó el tema y pinté hasta que un viaje imprevisto me obligó a suspender la labor sin completarla”³⁹.

Estas monumentales figuras explicitaban en su carnación roja almagre y en la línea negra de contornos la influencia de los frescos de Yucatán, según reconoció el propio artista⁴⁰; una impronta ancestral que, por lo demás, puede encontrarse en la mayor parte de las figuras que pintó en América.

Su decisión de acabar el libro de las iglesias coloniales le llevó a recorrer de nuevo El Salvador.

Recogió datos históricos, arquitectónicos y artísticos de las 25 iglesias escogidas, diseminadas por todo el país. El libro fue concluido, tanto en el texto como en su documentación fotográfica; pero vicisitudes sobrevenidas ocasionaron que no pudiera llegar a verlo publicado⁴¹.

Tras El Salvador viajó a México (mayo, 1962); y aquí pintó las montañas que rodean la ciudad de Monterrey (*La Eme, El cerro de la Silla, la Sierra Madre*), las iglesias coloniales y las ruinas precolombinas que tanto le impresionaron desde su primer encuentro con ellas, treinta años atrás (*Pirámide de Tula, El Tajín*).

Invitado a mostrar su obra por el Louisiana State Museum, se trasladó a Nueva Orleans y allí instaló su estudio por un tiempo. La exposición (noviembre, 1962) tuvo gran éxito, recibiendo del alcalde el título de ciudadano honorario. Con sus siguientes exposiciones en las Shelmar Gallery de Dallas y en la neoyorquina Gallery 63 Inc. 63 (721 Madison Avenue) concluyó este itinerario americano marcado por el general reconocimiento.

8. MIRADA DESDE LA VIEJA CASTILLA AL NUEVO MUNDO (1963-98)

Ya en Europa, cerrado definitivamente el taller de Roma, se instaló en su antiguo domicilio-estudio de Madrid; pero, necesitado de espacios amplios donde poder pintar formatos grandes y murales, adquirió en Segovia una casa románica del monumental conjunto de las Canonjías. La restauró y adaptó para estudio y museo de su obra pictórica (Casa-Museo hoy existente). Sus largas estancias en este inspirador contexto, abierto al valle del Eresma, determinaron una vuelta al paisajismo castellano. Su pintura se hizo más abstracta frente a esas llanuras ocre y amarillas.

No obstante, su vínculo con América permaneció vivo. Cuando fue elegido académico de

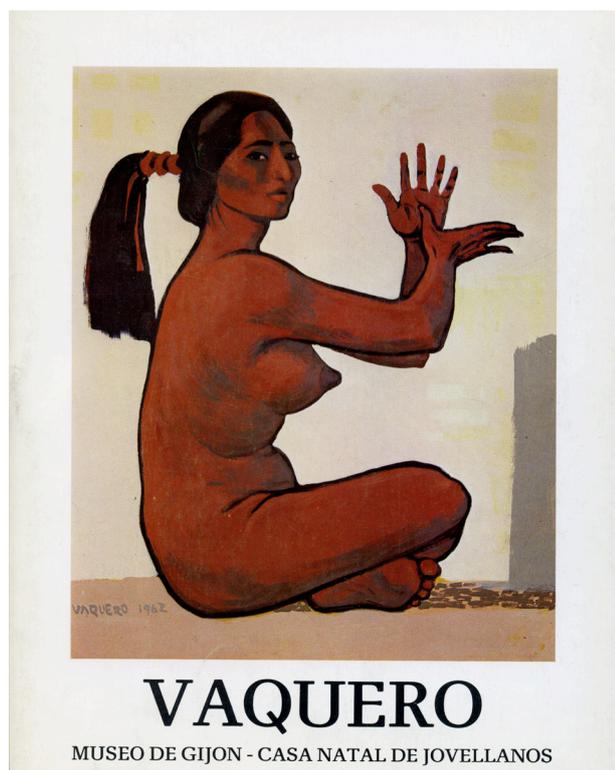


Fig. 9. Portada del catálogo de la exposición “Vaquero” en el Museo de Gijón-Casa Natal de Jovellanos. 1983. Archivo Vaquero. Segovia.

la Real de Bellas Artes (1969), en su discurso de ingreso trato del paisaje —el género que le era más afín— y aquí tuvo nuevo protagonismo su vivencia americana⁴². En la exposición homenaje a Gerardo Diego en Madrid (1973) participó con el cuadro *Ladera abrupta* que había pintado en El Salvador en 1961 (y el poeta dedicó un poema a este cuadro que mostraba, con factura deshecha y abocetada, una ladera volcánica)⁴³.

Cuando el Gobierno de El Salvador le concedió la Orden Nacional “José Matías Delgado” (1982), Vaquero pronunció un breve discurso en el que reflejó con emoción su nostalgia hacia aquél país al que ya no volvería pero que mantenía vivo en el recuerdo; donde había contraído matrimonio hacía entonces casi medio siglo y donde había podido vivir grandes episodios en su vida:

“(…) Tengo en mi estudio un pequeño cajón donde transporté, en uno de mis regresos, cuadros y libros. Es de madera de cenicero y al cabo de muchos años sigue emanando un perfume intenso que me llena el alma de imágenes y ensoñaciones salvadoreñas. De tanto en tanto lo destapo y cerrando los ojos aspiro con deleite aquello que es un retazo de mi propia vida. En ese mismo plano están los recuerdos de sabores: los frijolitos, las pupusas de loroco, los tamales, el pan con chumpe, los zapotes, los nances (...) las sensaciones del balanceo en la hamaca (...) y hasta de los casi diarios temblorcillos de tierra”⁴⁴.

Poco después decidió exponer por vez primera su serie inacabada de las lavanderas, que había iniciado veinte años atrás en El Salvador (y que no había podido completar, al no encontrar en el Viejo Continente —según reconociera él mismo— “el ambiente, el calor y el olor del Trópico” que la habían inspirado)⁴⁵. Tuvo lugar en la casa natal de Jovellanos en Gijón (octubre, 1983).

45

Cuando Rosa enfermó de gravedad (1986), Vaquero abandonó temporalmente la pintura para atenderla; y a su muerte, cayó en un hondo



Fig. 10. Vaquero pintando en su estudio de Segovia. 1989. Fotografía: José del Río.

abatimiento. Tardó un año en comenzar a pintar; pero lo hizo, de modo muy diferente e introspectivo. Sin apenas salir del estudio, su pintura no se inspiraba ya en la contemplación directa de los campos, de las montañas, del mar.

Desde entonces, cuanto pintó fueron sueños y recuerdos, o lo que le sugerían escritos, anotaciones, fotografías, dibujos realizados a lo largo de su vida que él conservaba en su archivo de viejos papeles (sobre los que volvía una y otra vez). Así, gracias al estímulo que le proporcionaron esas notas, escritas o dibujadas, volvió a pintar paisajes de Asturias, Castilla, Italia y América; pero éstos eran ejecutados con un lenguaje nuevo: las texturas gruesas de su pintura anterior dieron paso a una pintura muy diluida, donde las formas fueron perdiendo peso y definición hasta deshacerse en luz y color.

Durante estos últimos años de su vida el nonagenario artista evocó desde su estudio segoviano, y frente a los adustos campos castellanos, los paisajes volcánicos y las selvas tropicales de El Salvador. Volcanes y selvas contemplados en ocasiones desde vuelos recordados o imaginarios, pero siempre exacerbados de color y transfigurados por la nostalgia y la emoción.

Aproximándose ya a los cien años comenzó a pintar cuadros experimentales; el primero de ellos (1991), una correntada de lava (con un espesor de pintura de más de un centímetro de espesor). A esta obra, de técnica mixta, siguió una serie de cuadros matéricos de montañas que constituyen un acercamiento violento a las texturas rugosas de aquellas laderas volcánicas tantas veces observadas y pintadas en El Salvador (*Cordillera I, Cordillera II...*): un país y unos paisajes profundamente interiorizados que se hicieron cada vez más presentes en su obra. Con tal ímpetu, que hasta intentó concluir su serie inacabada de lavanderas desnudas —las «chulonas», como acostumbraba a denominarlas— y así encargó (1994) algunos soportes en madera de idénticas dimensiones (120 x 100 cm). Guiado por el recuerdo y la presencia de la serie en su estudio segoviano, llegó a encajar uno de aquellos desnudos que tanto le impactaron treinta años atrás: una figura sentada y de entonación roja y ocre, que ya no pudo llegar a concluir pero que testifica la presencia de aquel mundo exótico y lejano avivado por innumerables lazos afectivos.

Vaquero mantuvo hasta el final de sus días la añoranza de El Salvador, el país de su esposa, donde encontró unos paisajes y unos temas muy afines a su sensibilidad de artista.

NOTAS

¹Sobre la biografía de Vaquero y otros campos de su actividad, véase EGAÑA CASARIEGO, Francisco. *Vaquero*. Gijón: Trea, 2008.

²TURCIOS DARÍO, Rosa. "Un pintor ante el paisaje del trópico. Joaquín Vaquero". *Mundo Hispánico* (México-Buenos Aires-Madrid), 4 (1948), págs. 11-14.

³Su padre, Secundino Turcios Vallejo, fue ministro de Instrucción Pública con el presidente Pedro Escalón y, más tarde, embajador en Washington. Su madre, Dolores, era hermana de Rubén Darío y persona de esmerada cultura.

⁴Guerra Trigueros (Rivas, Nicaragua, 1898-San Salvador, 1950), hijo de madre salvadoreña, retornó a El Salvador en 1923, tras su largo período de formación en Europa. En 1925, siendo ya uno de los principales motores de la vida cultural de San Salvador, adquirió y dirigió el periódico *Patria*.

⁵Archivo Vaquero Segovia (en adelante AVS). *Relatos de mi vida*, carp. I, núm. 24, s. p.

⁶EGAÑA CASARIEGO, Francisco. "El Concurso internacional para el Faro de Colón. El proyecto español premiado". *Goya* (Madrid), 331 (2010), págs. 158-177.

⁷VAQUERO, Joaquín. "A la memoria de Luis Moya Blanco". *Academia* (Madrid), 70 (1990), págs. 25-27, 26.

⁸CAPITEL, Antón. "La arquitectura de un artista: Joaquín Vaquero Palacios, dual y múltiple". En: AA. VV. *Joaquín Vaquero Palacios (1900-1998)*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1998, pág. 12.

⁹Sobre las vicisitudes del concurso, véase EGAÑA CASARIEGO, Francisco. "El viaje de los arquitectos Luis Moya y Joaquín Vaquero a Río de Janeiro. El desenlace del concurso para el Faro de Colón (1931)". *Liño* (Oviedo), 18 (2012), págs. 77-90, 81-82.

¹⁰Para un estudio sobre este viaje, EGAÑA CASARIEGO, Francisco. "Pirámides y rascacielos. El viaje de los arquitectos Luis Moya y Joaquín Vaquero a Estados Unidos y Centroamérica (1930)". *Liño* (Oviedo), 17 (2011), págs. 91-103; véase también MOSTEIRO, Javier. "Los distintos usos del dibujo de arquitectura en Luis Moya Blanco". *Academia* (Madrid), 77 (1993), págs. 245-294, 248-250; y, también, MONTES SERRANO, Carlos. "Nosotros somos latinos. Españoles dibujando en Nueva York, 1930". *RA. Revista de arquitectura* (Pamplona), 11 (2009), págs. 57-68.

¹¹En el caso de Moya, son significativas sus reflexiones escritas muchos años después; véase MOYA BLANCO, Luis. "Grandes conjuntos urbanos". *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 87 (1949), págs. 97-115, 98.

¹²La exposición fue organizada por Guerra Trigueros y en ella compartía espacio con el pintor, poeta y dramaturgo salvadoreño Salvador Salazar Arrúe (1899-1975), conocido como "Salarrué".

¹³Véase MOYA, Luis y VAQUERO, Joaquín. "Resultado del Concurso para el Faro de Colón". *Arquitectura* (Madrid), 156 (1932), págs. 110-133.

¹⁴TURCIOS DARÍO, Rosa. "Un pintor ante el paisaje..." Op. cit., pág. 13.

¹⁵EGAÑA CASARIEGO, Francisco. "Pirámides y rascacielos..." Op. cit., pág. 84 (n. 23).

¹⁶ACTIS, Raquel. "Joaquín Vaquero Palacios, pintor de dos continentes". *Mediterráneo*, 24 de julio de 1975, pág. 9.

¹⁷GALINDO, Federico. "El hombre que ha visto treinta y cinco volcanes y que los ha pintado unas veces apagados y otras en erupción". *Dígame*, 15 de abril de 1947.

¹⁸VAQUERO, Joaquín. "El rancho centroamericano". *Revista de Indias* (Madrid), 26 (1946), págs. 905-912.

¹⁹En El Salvador realizó también dos grandes murales para el casino de la capital: *El tigre y el venado* y la *Comida en los chinamos*. A causa de la ruina del edificio del casino, los murales (realizados sobre "celotex") fueron desmontados e instalados en la colección del arquitecto salvadoreño Armando del Sol.

²⁰ORS, Eugenio de. "Novísimo Glosario. Caballero y Vaquero". *Arriba*, 3 de febrero de 1946, pág. 58.

²¹BARÓN CASTRO, Rodolfo. *La población de El Salvador*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1942, láms. I y IX.

²²*Exposición de tipos y paisajes de El Salvador (América Central) por Joaquín Vaquero*. Madrid: Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo", CSIC, 1946.

²³TURCIOS DARÍO, Rosa. "Un pintor ante el paisaje del trópico..." Op. cit.

²⁴RUIZ CASTILLO, Arturo (Dir.). *La manigua sin Dios*. Madrid: Estudios C.E.A., mayo 1948. Guión cinematográfico de Juan Antonio Cabezas y J. Vega Pico; véase "La manigua sin Dios". *Mundo Hispánico* (México-Buenos Aires-Madrid), 4 (1948), págs. 21-22.

²⁵El nombramiento fue dado tras la renuncia de Vaquero a su condición de cónsul de El Salvador en Madrid, como consecuencia de su traslado a Italia (AVS).

²⁶Sobre el proyecto de San Salvador, véase MOSTEIRO, Javier y EGAÑA CASARIEGO, Francisco. "En torno al anteproyecto de Luis Moya y Joaquín Vaquero para la catedral metropolitana de San Salvador (1953)". *Goya* (Madrid), 347 (2014), págs. 158-177.

²⁷Constituía un gran paso adelante en la línea que más interesaba a Moya: la construcción del templo. En esos años, estaba trabajando en las grandes cúpulas elípticas de arcos cruzados de ladrillo de San Agustín, en Madrid, y de la capilla de la Universidad Laboral de

Gijón; y estaba a punto de coronar la serie de este tipo de iglesias con su proyecto para la parroquia de la Virgen Grande en Torrelavega. Véase MOSTEIRO, Javier (Dir.). *Forma-construcción en la arquitectura religiosa de Luis Moya Blanco*. Madrid: Maireta, 2014, págs. 44-89.

²⁸CAPITEL, Antón y MOSTEIRO, Javier (Dirs.). *Luis Moya Blanco, arquitecto, 1904-1990*. Madrid: Electa, 2000, págs. 129-145.

²⁹VAQUERO, Joaquín. "Aquel mi San Salvador". En: *Anotaciones en viajes*, (mecanoescrito inédito). AVS, 1961, 1.

³⁰ORANTES, Alfonso. "El pintor Joaquín Vaquero en San Salvador". *Guión Literario* (San Salvador), VI, 66 (1961), págs. 1-4, 1. Véase también VAQUERO, Joaquín. "Ideas sobre la pintura abstracta". *Revista Nacional de Arquitectura* (Madrid), 159 (1955), págs. 24-26.

³¹VAQUERO, Joaquín. "Desnudos inéditos". *Guadalimar* (Madrid), 87 (1986), pág. 26.

³²VAQUERO, Joaquín. "Visión de Tierra Caliente". En: *Imagen de México*. Santillana del Mar: catálogo exposición, 1984, pág. 39; véase también GARCÍA-BANDRÉS, Luis J. "Encuentro con Vaquero Palacios". *Heraldo de Aragón*, 18 de noviembre de 1979.

³³Sobre la publicación póstuma de este libro, véase MOSTEIRO, Javier y EGAÑA, Francisco (Eds.). *Iglesias coloniales de El Salvador*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017.

³⁴VAQUERO, Joaquín. *El alma del paisaje*. Madrid: ARABASF, 1969.

³⁵Exposición homenaje a Gerardo Diego. Madrid: Club Urbis, 1973.

³⁶MANGANDI TOLEDO, Carlos. "Joaquín Vaquero. Fiel exponente del paisaje salvadoreño". *El Diario de Hoy*, 23 de enero de 1983, pág. 6.

³⁷ALONSO, Pedro Pablo. "Joaquín Vaquero Palacios". *La Nueva España*, 16 de octubre de 1983, pág. 11.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EL FUERTE DEL OLIMPO DE PUERTO RICO: PARADIGMA DEL SISTEMA DEFENSIVO DE MONTALEMBERT

PUERTO RICO'S FORT OLIMPO: PARADIGM OF MONTALEMBERT'S DEFENSE SYSTEM

Resumen

Puerto Rico comenzó a fortificarse a mediados del siglo XVI, cuyas obras se prolongaron hasta finales del XIX. Las primeras defensas siguieron el modelo abaluartado, pero la aparición de los cañones de ánima rayada obligó a modificar las fortificaciones construidas hasta el momento, dando como resultado un nuevo modelo defensivo basado en las teorías de Montalembert, caracterizado por la eliminación del factor geométrico, utilización de formas sencillas, reducidas dimensiones, erigidas en emplazamientos elevados.

Palabras clave

Fortificaciones, Ingenieros Militares, Olimpo, Puerto Rico, San Juan.

Nuria Hinarejos Martín

Universidad Complutense de Madrid.
Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Geografía e Historia.
España.

Doctora en Historia del Arte, Licenciada en Historia del Arte, Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español, Máster en Formación del Profesorado por la Universidad Complutense de Madrid y Diplomada en Turismo por la Universidad de Salamanca. Ha realizado varias estancias de investigación en la Universidad de Puerto Rico y ha participado en varios congresos nacionales e internacionales, sobre varios de los ingenieros militares que trabajaron en la isla durante los siglos XVIII y XIX.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 04/VI/2019
Fecha de revisión: 04/VIII/2019
Fecha de aceptación: 03/XI/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

Puerto Rico began developing its fortifications in the middle of the 16th century until the end of the 19th century. The first defensive works in Puerto Rico followed the bastioned model. The emergence of rifled artillery, however, forced design modifications in the already constructed fortifications. This gave way for a new defensive model developed from the theories of Montalembert, a model characterized by the elimination of geometrical factors, the utilization of simple forms, and the reduction in dimension of emplacements in elevated locations.

Key words

Fortifications, Military Engineers, Olimpo, Puerto Rico, San Juan.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0004>

EL FUERTE DEL OLIMPO DE PUERTO RICO: PARADIGMA DEL SISTEMA DEFENSIVO DE MONTALEMBERT

Las ventajas que ofrecían la bahía y el puerto de San Juan, capital de la isla, convirtieron a Puerto Rico en escala de la Carrera de Indias y en una plaza española de gran valor estratégico en el Caribe desde mediados del siglo XVI. A partir de entonces, Francia, Inglaterra y Holanda por causas económicas y estratégicas consideraron la isla objeto de su interés y programaron numerosos ataques que obligaron a la Corona española a invertir grandes recursos en la construcción de un complejo sistema defensivo, cuyas obras se prolongaron desde entonces hasta finales del XIX¹. Las primeras defensas construidas en la capital, siguieron el modelo de arquitectura militar abaluartada desarrollada en Europa desde el siglo XVI y sus costes fueron sufragados mediante situados procedentes del Virreinato de Nueva España. Tras los ataques británicos a Portobelo (1739), Cartagena de Indias (1741) y La Habana (1762), Carlos III mandó reforzar y modernizar los sistemas defensivos construidos hasta el momento en todas las posesiones de Ultramar². Ello hizo que durante el Siglo de las Luces se construyeran nuevas defensas siguiendo las máximas de la poliorcética moderna, basadas en las teorías del mariscal de campo Sebastián Le Pestre de

Vauban, más conocido como marqués de Vauban (1633-1707), ingeniero más representativo de la fortificación abaluartada en Francia, que proyectó la construcción de fortificaciones funcionales, monumentales, uniformes y bien proporcionadas en todas sus partes, dotadas de muros de sillería en talud de menor altura que las defensas realizadas anteriormente, puesto que el objetivo principal era minimizar el impacto de la artillería. La defensa de estas fortificaciones se reforzó con la abertura de cañoneras y troneras defendidas por artillería y la construcción de obras exteriores avanzadas destinadas a dificultar posibles asaltos enemigos. En relación con estas circunstancias y el papel que debieron asumir los ingenieros de la Corona en estos momentos, el monarca envió a Puerto Rico al mariscal de campo Alejandro O'Reilly, al jefe de las Reales Obras de Fortificación Tomás O'Daly, que fue sucedido en el cargo por Juan Francisco Mestre, Felipe Ramírez y Tomás Sedeño, así como otros técnicos cualificados como Francisco Valdelomar, Juan y Ramón de Villalonga y Juan Manuel de la Cruz entre otros, para conocer el estado en el que se encontraba el sistema defensivo de la capital, supervisar, proyectar, construir nuevas fortifi-

caciones y reparar las existentes que se encontraban en estado ruinoso³.

Tras el ataque británico sufrido en la isla el 17 de abril de 1797 al mando del general Sir Ralph Abercomby, la plaza de San Juan quedó prácticamente arruinada y surgió la necesidad de destinar a casi un centenar de ingenieros para realizar nuevos proyectos de construcción, reformas y planes de artillado, con el fin de adaptar la ciudad a las necesidades táctico-estratégicas del momento⁴, y a la evolución experimentada en la artillería⁵. La aparición del cañón de ánima rayada (1856) provocó un aumento de la precisión, potencia, alcance de tiro y capacidad

destructiva que modificó sustancialmente las tácticas de combate y dejó obsoletas las defensas levantadas hasta la fecha. Esto hizo que en el siglo XIX surgiera un nuevo modelo defensivo basado en las teorías de Montalembert, Carnot y Haxo, ingenieros franceses de finales del siglo XVIII quienes diseñaron un sistema de sencillas fortificaciones aisladas, de tamaño reducido, adaptadas rigurosamente a las necesidades funcionales de las unidades militares, erigidas en emplazamientos accidentados y elevados, construidas con nuevos y resistentes materiales como el hierro o el cemento Portland con el fin de aumentar la resistencia y evitar la penetración de los proyectiles en sus parapetos, cuya

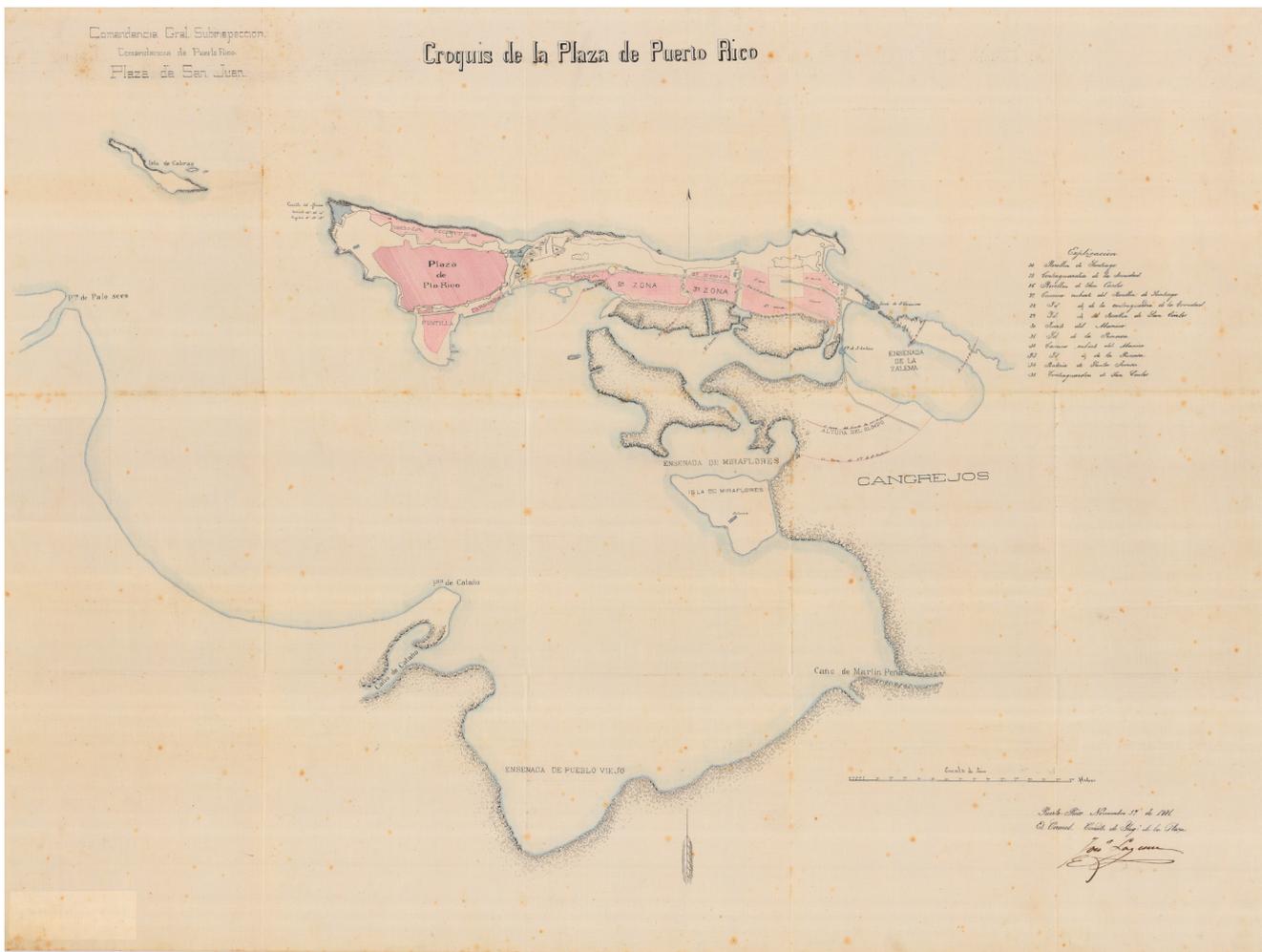


Fig. 1. Croquis de la Plaza de Puerto Rico. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-29/9.

defensa quedó reforzada con cúpulas y casamatas de hierro galvanizado cubiertas con mortero de cemento y polvo de ladrillo y un complejo sistema de atrincheramientos⁶.

A mediados del siglo XIX Puerto Rico se convirtió en una plaza centrada en la explotación económica derivada del desarrollo de los cultivos de caña de azúcar y café, circunstancias que provocaron un importante crecimiento económico y demográfico en la isla y obligaron a las autoridades a plantear la necesidad de construir baterías costeras en los principales puertos comerciales y realizar un ensanche de la capital hacia el lado oriental de la isleta de San Juan, conocido como Puerta de Tierra, para evitar el hacinamiento de la población. Esta propuesta provocó un enfrentamiento de la Junta de Fortificación y Defensa de Indias, el Ministerio de Guerra, el Ministerio de Ultramar, el cabildo de San Juan y los técnicos especializados que trabajaron en la colonia, ya que algunos consideraron necesario derribar parte del recinto amurallado mientras que el Ministerio de Guerra y el Real Cuerpo de Ingenieros Militares, se mostraron a favor de mantener y conservar en buen estado todas las defensas de la ciudad. El 7 de julio de 1881 el arquitecto municipal Pedro Cabrerros, propuso derribar parte del recinto amurallado situado entre el castillo de San Cristóbal y el baluarte de Santiago. Esta propuesta fue acompañada de un informe y varios planos fechados el 17 de noviembre y el 6 de diciembre de 1881, trazados por el comandante de ingenieros José Laguna⁷, que permiten conocer el estado en el que se encontraba el sistema defensivo de la capital, las defensas construidas a intramuros y extramuros de la plaza y la orografía de las zonas adyacentes⁸.

El informe de José Laguna confirma que el proyecto de ensanche propuesto por Pedro Cabrerros insistió en la necesidad de conservar el sistema defensivo en vigor, en atención a que Cuba y Puerto Rico eran entonces los últimos

baluartes de la Corona española en Ultramar. En dicho informe, José Laguna propuso construir el fuerte del Olimpo y la batería de Santa Ana en el área de Santurce, situado a pocos metros de distancia de la capital, para reforzar la batería de Peña Parada proyectada por Manuel Cortés y Agulló el 1 de octubre de 1887⁹, y conseguir un fuego cruzado con la artillería emplazada en el fuerte de San Jerónimo del Boquerón, las baterías del Escambrón, Santo Toribio, San Francisco de Paula, el fuerte del Cañuelo, la isla de Miraflores y los puentes de Martín Peña y San Antonio, destinados a evitar un posible desembarco enemigo en la Laguna de Condado y reforzar la defensa de la primera línea defensiva de la isleta de San Juan, construida por Juan Francisco Mestre a finales del siglo XVIII¹⁰.

El fuerte del Olimpo fue totalmente diferente de las defensas construidas hasta el momento, fue erigido sobre el alto del mismo nombre, situado a 19 metros sobre el nivel del mar. Tras realizar un reconocimiento del terreno, José Laguna determinó que se trataba de un suelo arenoso de grano fino, cubierto con una capa de barro arcilloso, cuya orografía facilitaba la construcción de un edificio de mampostería. Proyectó una sencilla obra defensiva realizada en mampostería cerrada por la gola con un lienzo de muralla, capaz de alojar a una guarnición de 250 soldados, defendida con 30 piezas de artillería de grueso calibre emplazadas sobre explanadas de hormigón de un metro de espesor, cubiertas con casamatas de dos metros de grosor, cuyos costes estimó en 14.000 pesos. Afirmó que su construcción quedaría concluida en un plazo máximo de dos años y acompañó el proyecto de varios planos custodiados en el Archivo General Militar de Madrid, desconocidos hasta la fecha, en los que aparecen representados la planta, alzado y perfil del fuerte¹¹.

La planimetría del proyecto es determinante para describir y definir el modelo empleado en su construcción y permite constatar que la

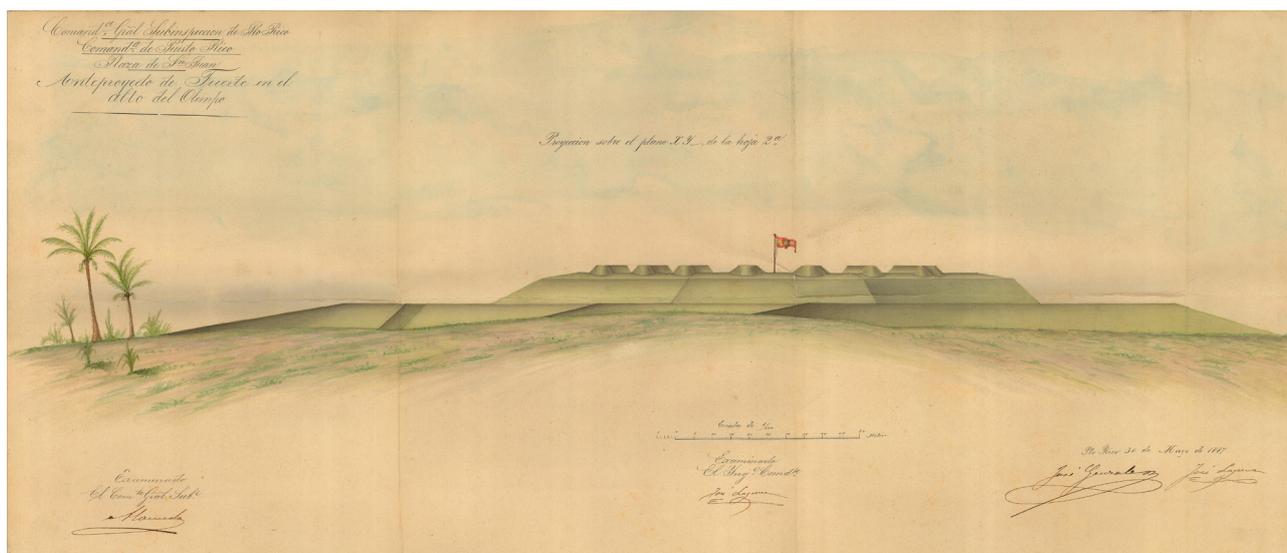


Fig. 2. Anteproyecto de Fuerte en el alto del Olimpo. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-52/14.

planta propuesta para esta fortificación muestra gran similitud con el fuerte de Winiari de la fortaleza de Poznan, construido en la ciudad de Posnania (Polonia)¹², diseñado por la escuela alemana en 1854, siguiendo el modelo de fortificación poligonal desarrollada por Charles Forbes René de Montalembert. Este ingeniero de origen francés, publicó *La fortification perpendiculaire ou Essai sur plusieurs manières de fortifier la ligne droite* en 1773 y *L'art défensif supérieur à l'offensive* en 1793 en París, obras en la que cuestiona los principios de la fortificación abaluartada y planteó un nuevo modelo defensivo cuyas propuestas no fueron aceptadas en Francia, pero tuvieron una importante repercusión en la escuela de fortificación alemana. Planteó la necesidad de retirar los frentes abaluartados y las defensas exteriores diseñadas siguiendo los modelos de Vauban para abaratar los costes e ideó un sistema defensivo formado por casamatas, para proteger los fosos defendidos por galerías aspilleradas y caponeras que facilitaban el desplazamiento de la tropa y las piezas de artillería de un recinto amurallado.

El fuerte del Olimpo fue una defensa de planta poligonal con forma de luneta, dotado de cor-

tinias escarpadas ligeramente atenazadas, en cuyo punto central se construyó una caponera con forma cuadrangular dotada de dos órdenes de artillería que ofrecía un fuego cruzado en las cortinas laterales, cuya defensa quedó reforzada con un baluarte con orejones en cada uno de sus ángulos laterales. Las caras de los baluartes fueron proyectadas frente a las líneas exteriores de las cortinas para proteger con casamatas la parte de los flancos que sobresale, mientras que lo restante de los flancos daba hacia el interior y estaban separados de las doce cortinas colaterales por un foso de 7 metros de ancho flanqueado por los orejones de los baluartes. El baluarte estaba cerrado por la gola con un muro recto, en cuyo punto central se construyó un parapeto de mampostería independiente del recinto. El fuerte contaba con un cuerpo de guardia con dos filas de camastros para alojar a la guarnición, situado en una de las bóvedas a prueba de bombas emplazada en la gola. Este cuerpo de guardia estaba flanqueado por una cocina y un escusado con cubierta de azotea, una estancia para el alojamiento del gobernador, tres pequeñas dependencias para un oficial, un aljibe capaz de abastecer a la guarnición durante un asedio de al menos tres meses, varios almacenes de

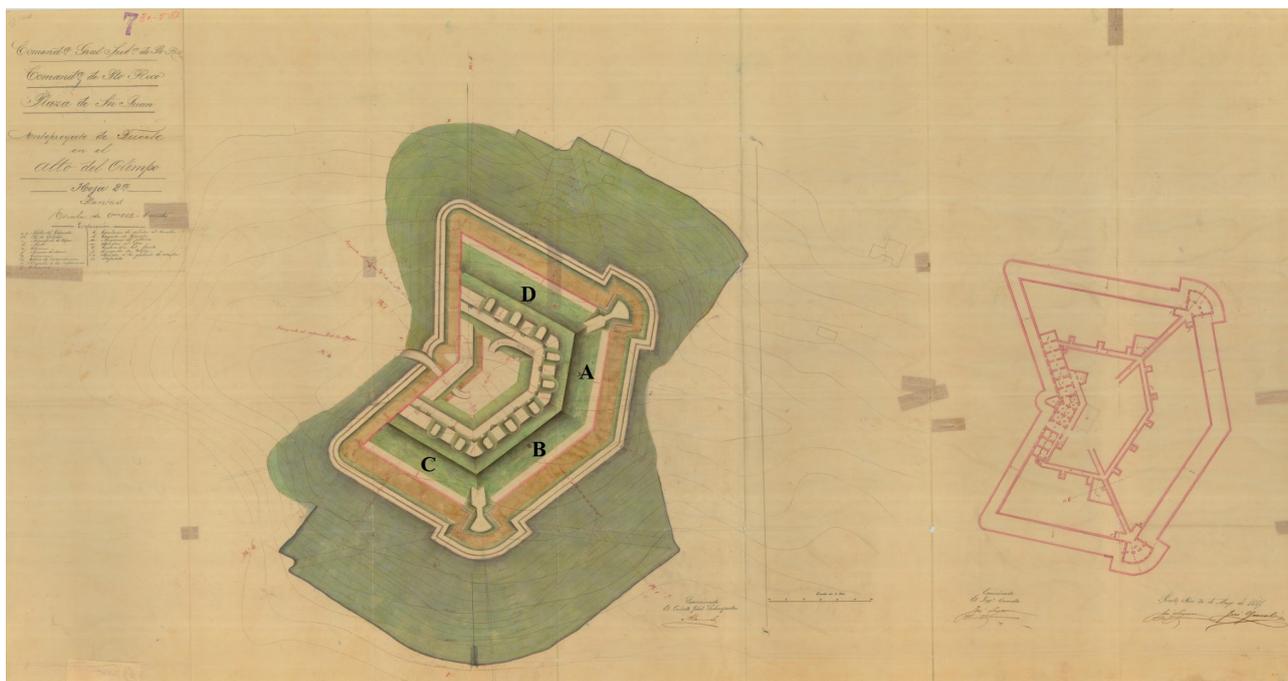


Fig. 3. Anteproyecto del Fuerte en el alto del Olimpo. Hoja 2ª. Planta. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-52/15.

viveres y pertrechos de pólvora a prueba de bombas de 198 metros de largo.

El informe de José Laguna afirma que las caras A y B tenían capacidad suficiente para alojar hasta doce piezas de artillería dispuestas en los traveses, huecos de 12 metros de anchura que servían como repuesto de municiones y en algunos de ellos se colocaron unas escalerillas de hierro para facilitar la comunicación de las galerías subterráneas y el terraplén de circunvalación. La cara D debía defender el flanco de la batería más cercana al mar junto con las demás baterías y castillos de la plaza, mientras que la cara E fue trazada en dirección perpendicular a las alturas de Pueblo Viejo por si el enemigo llegase a ocuparlas. La defensa exterior del Olimpo quedaría reforzada por los fosos de la cabecera y los flancos de 10 metros de anchura y el foso de la gola de 8 metros, defendidos por cuatro ametralladoras y varias aspilleras de fusilería. Estaban flanqueados por tres caponeras cubiertas por una doble bóveda de hormigón hidráulico construidas a prueba de bombas, protegidas

por un pequeño foso rodeado de fusilería en cuyo punto central se proyectó un puente. Los perfiles representados en el plano PRI-52/16, confirman que el acceso al fuerte se realizaba por una rampa que cortaba el glacis y lo cruzaba un puente levadizo situado a 3 metros de altura que facilitaba el acceso a las bóvedas del cuartel y el interior del patio, en el que se proyectó la construcción de otra rampa. Debajo de los traveses se diseñó una galería comunicada con el cuartel y los almacenes de pólvora, dotada de una escalera de caracol. El 6 de junio de 1887 se planteó la posibilidad de reforzar la defensa de esta fortificación con varias galerías minadas con hornillos, proyectadas para volar los alojamientos de la tropa en caso de ser tomado por el enemigo.

Un informe realizado por el ingeniero Pedro León de Castro el 8 de octubre de 1887, afirma que esta fortificación nunca llegó a ejecutarse debido a que la Capitanía General de Puerto Rico consideró que su construcción suponía una importante inversión. Sin embargo, el 30



Fig. 4. Anteproyecto de Fuerte en el alto del Olimpo. Hoja 4.ª Perfiles. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-52/16.

de enero de 1895 José Laguna volvió a insistir en la necesidad de construir el fuerte y emplazar en él cuatro cañones de 12 centímetros, dos obuses de 15 y dos cañones de tiro rápido de 27 milímetros. Tras analizar el informe de este comandante de ingenieros y el proyecto defensivo acompañado de los planos mencionados, el 4 de junio de 1895 el teniente coronel y comandante de ingenieros Ángel María Rosell y el ingeniero Rafael Aguirre¹³, proyectaron la construcción de dos baterías provisionales próximas al fuerte del Olimpo, una de ellas situada a 25 metros al norte y otra a 40 metros al sur. Es posible pensar que este proyecto defensivo fuera acompañado de varios planos localizados en el Archivo del National Park Service de Puerto Rico, en los que aparecen representados la planta, alzado y perfil del fuerte, el fuerte de San Jerónimo del Boquerón y la batería del Escambrón¹⁴, puesto que la finalidad de estas obras era reforzar la defensa de los caños de San Antonio y Martín Peña y la primera línea defensiva realizada por Juan Francisco Mestre a finales del siglo XVIII.

Ángel María Rosell informó de la necesidad de realizar varias reparaciones en las baterías próximas al fuerte del Olimpo¹⁵; proyectó la construcción de una fortificación en la isla de Miraflores y un almacén de pólvora capaz de almacenar hasta 55 toneladas de explosivo, próximo a la primera línea defensiva. Rosell y el comandante del Real Cuerpo de Ingenieros, Rafael Aguirre, proyectaron la construcción de un fuerte próximo al alto del Olimpo, siguiendo el sistema de revellín caponera propuesto por Grigori Criniciano, ingeniero francés autor de *La Fortification permanente actuelle*, publicado en París en 1870, formado por una batería a barbata capaz de alojar hasta 150 soldados de infantería y 30 de artillería, defendida por dos cañones de tiro rápido de 27 milímetros, dispuestos sobre cureñas de montaña realizados por la casa Grussonverk, cuatro cañones y dos obuses de 12 centímetros. Cuatro de ellos debían emplazarse en dos baterías anexas situadas al sur del emplazamiento elegido para la construcción del fuerte del Olimpo y los dos restantes en otra batería erigida en el lado norte, aunque el proyecto de

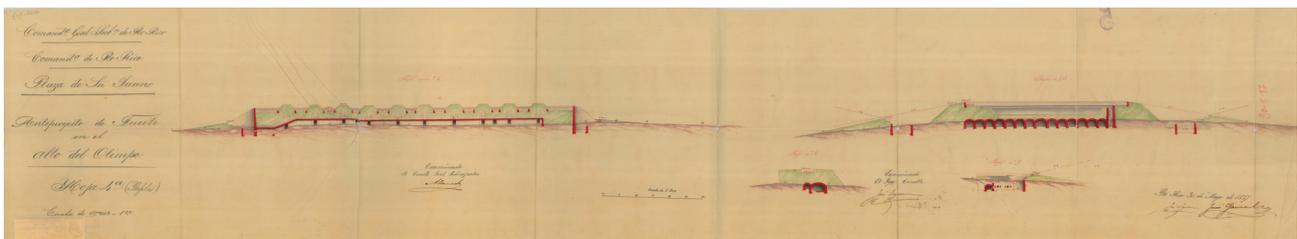


Fig. 5. Anteproyecto de Fuerte en el alto del Olimpo. Hoja 3.ª Perfiles. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-52/17.

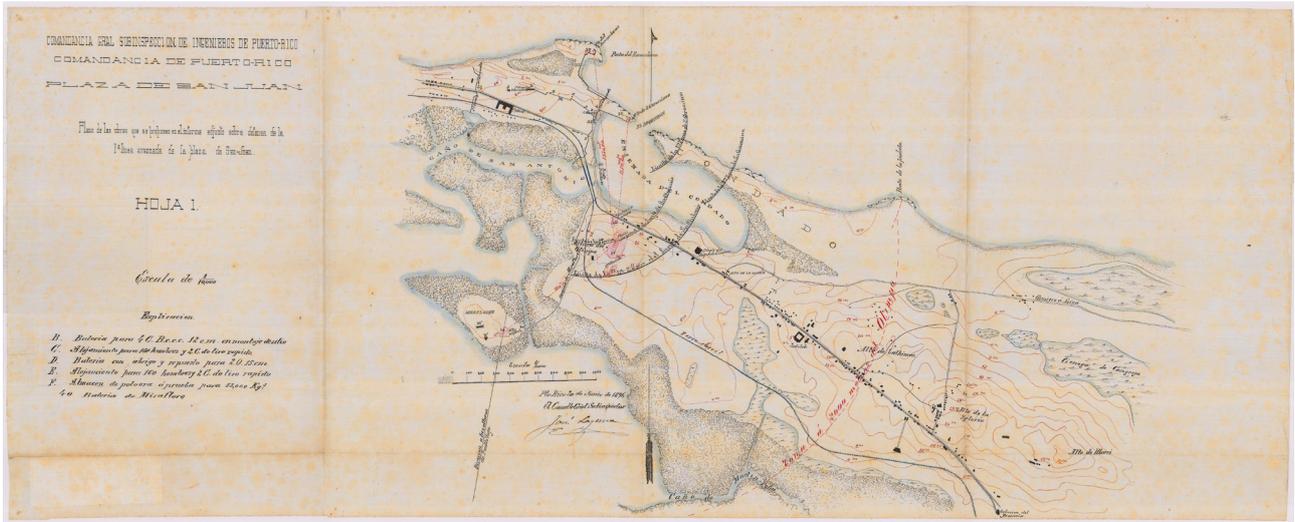


Fig. 6. Plano de las obras que se proponen en el informe adjunto sobre la defensa de la 1.ª línea avanzada de la plaza de San Juan. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-29/15.

artillado de la capital, fechado el 26 de marzo de 1896, determinó que dichos obuses debían ser sustituidos por los de 15 centímetros para ampliar la potencia y alcance de tiro. El interior del fuerte contaba con pabellones para cuatro oficiales, un repuesto de municiones, varios almacenes de víveres, un aljibe, cocina y escudado. Este modelo defensivo sustituyó la excavación de fosos por la instalación de alambradas de 10 metros de ancho, ocultas de los fuegos enemigos mediante un resalto de tres metros de altura situado a 30 metros de la magistral del fuerte, cuyo glacis debía prolongarse hasta la alambrada. Tras analizar la nueva propuesta realizada por Ángel María Rosell, Rafael Aguirre propuso reforzar el alto del Olimpo con la excavación de una trinchera. Ambos proyectos

fueron enviados a la Junta Consultiva de Fortificación y Defensa de Indias, acompañados de un presupuesto valorado en 70.430 pesos y un plano fechado el 5 de junio de 1896, en el que aparece representada la planta, alzado y perfil de esta compleja obra defensiva.

Según los datos derivados de la documentación conservada, podemos apuntar la posibilidad de la presencia de varias baterías y sistemas de atrincheramiento próximos al fuerte del Olimpo, hasta el momento no localizados, emplazadas en los espacios consignados como Ollería, Lati-mer y Santurce, que aparecen mencionadas en el proyecto de defensivo elaborado por Manuel Cortés y Agulló el 20 de mayo de 1892. Este informe menciona la existencia del fuerte de la

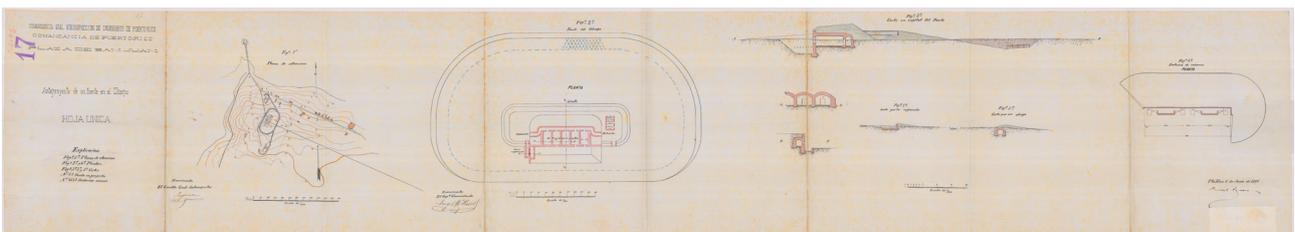


Fig. 7. Anteproyecto de un fuerte en el Olimpo. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-29/17.

Iglesia, fortificación de la que no hemos podido localizar ninguna fuente gráfica ni documental que nos permita constatar la fecha de su construcción ni el modelo empleado en su fábrica, aunque Agulló afirma que presentaba mucha similitud con el fuerte del Olimpo y estaba defendido por varias piezas de tiro rápido. El último fuerte mencionado en este sector es la batería del Seboruco de Ubarri, la cual es posible pensar que fuera construida a mediados del siglo XVIII ya que fue utilizada durante el ataque británico de 1797. El informe la describe como una fortificación erigida para proteger la playa de Cangrejos y facilitar la comunicación de la capital con el municipio de Río Piedras, estaba

defendida por cuatro piezas de artillería de 15 centímetros, dos obuses de 21 y cuatro piezas de tiro rápido. Aunque también menciona la existencia de varias baterías de las que tampoco tenemos constancia hasta el momento, consignadas como la batería de la Palma de Hato-Teja, que según consta en el documento contaba con dos piezas de artillería de 21 centímetros, dos obuses de igual calibre y cuatro piezas de tiro rápido y el fuerte de Pueblo Viejo dotado de dos cañones de 15 centímetros, dos obuses de 24 y cuatro piezas de tiro rápido. Todas estas baterías recibieron el nombre de los montes en los que fueron emplazadas y aparecen representados en varios planos de esas fechas.

NOTAS

¹PACHECO DÍAZ, Argelia. *Una estrategia imperial. El situado de Nueva España a Puerto Rico*. México: Instituto Mora, 2005.

²ZAPATERO, Juan Manuel. *La guerra del Caribe en el siglo XVIII*. Madrid: Servicio Histórico Militar y Museo del Ejército, 1990 y KUETHE, Allan y KENNETH, Andrien. *The Spanish Atlantic World in the Eighteenth Century: war and the Bourbon reforms, 1713-1796*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014 y AA.VV. *Mares fortificados: protección y defensa de las rutas de globalización en el siglo XVIII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.

³CAPEL, Horacio et al. *Los ingenieros militares en España. Siglo XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1983; HINAREJOS MARTIN, Nuria. “El ingeniero Tomás O’Daly en Puerto Rico”. En: *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Universidad de Granada, 2015, págs. 43-50; “El ingeniero Juan Manuel de la Cruz y su aportación a la arquitectura militar en el sistema de defensas de Puerto Rico”. En: *Actas del IX Congreso Nacional y I Hispanoamericano de Historia de la Construcción*. Segovia: Instituto Juan de Herrera, 2015, págs. 811-819; “La intervención del ingeniero Juan Francisco Mestre en el sistema de defensas de San Juan de Puerto Rico”. En: *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*. Castelló de la Plana: Universidad Jaume I, 2016, págs. 57-72; “El ingeniero militar Felipe Ramírez y su aportación al sistema de defensas de la plaza de San Juan de Puerto Rico”. En: *La organización de los ejércitos*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016, tomo II, págs. 958-984 y “Estado de las defensas de San Juan de Puerto Rico en 1762. Informe y propuesta de Tomás O’Daly”. En: *Espacios y muros del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2019, págs. 173-190.

⁴HINAREJOS MARTÍN, Nuria. “Aportaciones a la ingeniería militar del siglo XIX: la obra de Juan Manuel Lombera y Rivero (1818 – post. 1875)”. En: *Actas de las Segundas Jornadas de Historia, Arquitectura y Construcción Fortificada*. Madrid: Fundación Cárdenas, 2016, págs. 325-342 y “Manuel María Walls y Bertrán de Lis (Valencia, 25 de septiembre de 1830–30 agosto de 1898), ingeniero militar al servicio de la Corona española”. En: *La Guerra en el Arte*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016, págs. 647-670.

⁵MORLA, Tomás de. *Tratado de artillería para el uso de la Academia de Caballeros Cadetes del Real Cuerpo de Artillería*. Segovia: Imprenta de D. Josef Espinosa, 1816; HERRERO FERNÁNDEZ-QUESADA, María Dolores, et al. *La artillería española: al pie de los cañones*. Madrid: Editorial Tabapress, 1993; SOUSA Y FRANCISCO, Antonio de. *700 Años de artillería: Evolución histórica de los materiales de artillería y sus municiones*. Madrid: Museo del Ejército Naval de Madrid, 2006 y HINAREJOS MARTÍN, Nuria. “La artillería de la ciudad de San Juan de Puerto Rico y su influencia en el sistema defensivo de la isla”. En: *Armamento y equipo para la guerra*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018, págs. 543-570.

⁶LLAVE, Joaquín de la. “La artillería de grueso calibre en las defensas marítimas”, *Memoria de Ingenieros del Ejército. Revista Quincenal*, 4, año XXXVII, época II, (15 febrero 1882), pág. 25-27; LÓPEZ GARVAYO, Francisco. *Cúpulas, casamatas y escudos metálicos: Observaciones sobre su forma y empleo en las fortificaciones*. Madrid: Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1885; LLAVE Y GARCÍA, Joaquín de la. *Las nuevas escuelas de fortificación*. Madrid: Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1891; y BLANCO MUGUERZA, Ricardo y GIL VERDEJO, Félix. *Material de artillería de sitio, plaza y costa*. Segovia, 1917.

⁷José Laguna nació en Puerto Rico el 23 de mayo de 1845, fue nombrado subteniente del cuarto batallón de Milicias Disciplinadas (19 de julio de 1860) y más tarde ingresó en la Academia de Ingenieros de Guadalajara donde obtuvo el grado de alférez (23 de mayo de 1863). Fue ascendido a teniente (27 de septiembre de 1865), ayudante del segundo batallón (20 de febrero de 1866), capitán (10 de noviembre de 1866) y comandante (29 de septiembre de 1868). El 15 de octubre de 1871 fue destinado a Puerto Rico para cubrir la vacante de Pedro León de Castro tras su regreso a la Península. Durante los seis años que permaneció en la isla pasó revista a las defensas y edificios militares, proyectó varios cuarteles y participó en la construcción de varias carreteras, labor por la que fue nombrado comandante de ingenieros de la ciudad de Ponce y teniente coronel (19 de mayo de 1876). Abandonó la isla en 1877 debido a su delicado estado de salud. Continuó desarrollando su carrera profesional en la Dirección de la Subinspección de Castilla La Nueva y Madrid, hasta que un año después regresó a Puerto Rico para cubrir la vacante del teniente coronel Francisco Osorio y Castillo, donde permaneció hasta que el 10 de junio de 1880 regresó definitivamente a la Península. *Hoja de servicios militares de José Laguna*. Archivo General Militar de Segovia, sig. 1^a/L-125; *Nombramiento de comandante de ingenieros de Ultramar a favor de don José Laguna y Saint Just*. Archivo Histórico Nacional, ULTRAMAR, 6362, Exp. 8, Doc. 7; *Licencia por enfermedad para pasar a la Península concedida al comandante de ingenieros don José Laguna Saint Just*. Archivo Histórico Nacional, ULTRAMAR, 6365, Exp. 9, Doc. 6; *Concediendo el regreso a la Península de don José Laguna y Saint Justo comandante de ingenieros*. Archivo Histórico Nacional, ULTRAMAR, 6365, Exp. 10, Doc. 6, *Nombramiento teniente coronel de ingenieros en el ejército de Puerto Rico a don José Laguna y Saint Just*. Archivo Histórico Nacional, ULTRAMAR, 6365, Exp. 19, Doc. 9, *Comunicando haber expedido pasaporte a favor del teniente coronel de ingenieros José Laguna y Saint Just destinado a Puerto Rico*. Archivo Histórico Nacional, ULTRAMAR, 6365, Exp. 21, Doc. 7.

⁸*Croquis de la Plaza de Puerto Rico*. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-29/9.

⁹Manuel Cortés y Agulló nació el 18 de febrero de 1838 en Madrid, ingresó en la Academia de Ingenieros el 1 de septiembre de 1856, fue ascendido a subteniente (2 de agosto de 1859) y teniente (11 de julio de 1862). Estuvo destinado en Madrid, Ceuta y Guadalajara, labor por la que obtuvo el grado de capitán (10 de noviembre de 1863) y comandante (22 de junio de 1866). El 16 de agosto de ese mismo año ingresó en la Dirección de la Subinspección de Granada y el 18 de noviembre fue destinado a la comandancia de ingenieros de Melilla, donde proyectó la construcción de varias defensas. Desde allí pasó a Málaga, Madrid y Zaragoza hasta que el 20 de diciembre de 1870 fue enviado a la Dirección de la Subinspección de Ingenieros de las Islas Filipinas. Regresó a la Península siete años después para continuar desarrollando su carrera profesional y en 1881 regresó a Filipinas donde permaneció, hasta el 30 de junio de 1886 cuando se desplazó a Puerto Rico para encargarse de la comandancia de ingenieros de la capital. Durante su estancia en la isla obtuvo el grado de coronel (6 de agosto de 1888), regresó a la Península el 14 de agosto de 1894 a bordo del vapor *Cataluña* y falleció el 13 de agosto de 1915 en Granada. *Hoja de servicios militares de Manuel Cortés y Agulló*. Archivo General Militar de Segovia, sig. 1^a/C-3552.

¹⁰HINAREJOS MARTÍN, Nuria. “Las tres líneas defensivas construidas en el frente este de Puerta de Tierra de San Juan de Puerto Rico”. En *Actas del Congreso El Caribe Fortificado*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 26-27 septiembre 2018 [en prensa].

¹¹*Anteproyecto de Fuerte en el alto del Olimpo*. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-52/14; *Anteproyecto del Fuerte en el alto del Olimpo. Hoja 2^a. Planta*. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-52/15; *Anteproyecto de Fuerte en el alto del Olimpo. Hoja 3^a. Perfiles*. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-52/15; *Anteproyecto de Fuerte en el alto del Olimpo. Hoja 4^a. Perfiles*. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, sig. PRI-52/16 y *Anteproyecto de un fuerte en el Alto del Olimpo de San Juan de Puerto Rico*. Archivo General Militar de Madrid, Archidoc, sig. 5632.5.

¹²Emilio Bernáldez describe el fuerte alemán como una fortificación cerrada por la gola con un muro recto en cuyo punto central se construyó un blockaus de mampostería, cuyas cortinas eran ligeramente atenazadas y en el punto central

contaba con una caponera defendida por varias piezas de artillería emplazadas en varios niveles. BERNÁLDEZ, Emilio. *La Fortificación Moderna*. Madrid: Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1860; *La fortificación moderna o consideraciones generales sobre el estado actual del arte de fortificar las plazas*. Madrid: Imprenta del Memorial de Ingenieros, 1860.

¹³Rafael Aguirre nació el 29 de abril de 1850, ingresó en la Academia de Ingenieros el 1 de septiembre de 1868 y obtuvo los siguientes ascensos: alférez (12 de julio de 1869), teniente (30 de abril de 1874) y capitán (28 de junio de 1874). Trabajó en Hernani, Irún, San Sebastián, Tafalla, Tudela y Usúrbil, donde pasó revista a todos los edificios militares y hospitales y proyectó la construcción de varias defensas, labor por la que fue ascendido a capitán (21 de abril de 1875) y comandante (2 de marzo de 1876). El 20 de noviembre de 1877 fue enviado a Puerto Rico donde permaneció hasta el 10 de marzo de 1886 cuando regresó a la Península a bordo del vapor correo *Caridad de Santander*. El 19 de febrero de 1891 regresó para encargarse de la comandancia de ingenieros de la isla hasta que el 12 de noviembre de 1894 fue sustituido por el coronel José Laguna. Falleció en Bilbao el 9 de noviembre de 1905. *Hoja de servicios militares de Rafael Aguirre y Cavieces*. Archivo General Militar de Segovia, sig. 1^a/A-467.

¹⁴*Plano del proyecto de fortificar el fuerte del Olimpo y reformas en la 1^o línea defensiva de la plaza*. Archivo del National Park Service; *Planos del tanteo de fortificación del Fuerte del Olimpo y reformas en la 1^o línea defensiva de la plaza*. Archivo del National Park Service; y *Anteproyecto del recinto de seguridad de la Plaza de San Juan. Almacén de pólvora en la primera línea*. Archivo del National Park Service (los tres sin signatura, ni localización).

¹⁵Ángel María Rosell nació el 2 de agosto de 1845 en Santiago de Cuba, ingresó en la Academia de Ingenieros el 1 de septiembre de 1862. Fue ascendido a alférez (14 de agosto de 1866) y teniente (24 de septiembre de 1869). Trabajó en Madrid, Aragón, Cataluña y Guadalajara, labor por la que obtuvo el grado de capitán (16 de octubre de 1869). El 15 de marzo de 1870 fue destinado a Cuba, durante los nueve años que permaneció en la isla proyectó varias obras defensivas, labor por la que fue ascendido a comandante (31 de julio de 1875). Tras regresar a la Península fue destinado a Barcelona y el 8 de mayo de 1884 se desplazó a las islas Filipinas donde permaneció diez años y desde allí pasó a Puerto Rico para continuar desarrollando su carrera profesional hasta 1897. *Hoja de servicio militar de Ángel Rosell y Laserre*. Archivo General Militar de Segovia, sig. 1^a/R-3098; *Disponiendo se abone el pasaje de regreso a la Península a los celadores de fortificación Manuel Belabal y Ricardo Paol*. Archivo Histórico Nacional, ULTRAMAR, 6366, Exp. 4, Doc. 12; *Para cubrir la vacante de celador en Puerto Rico se nombra a Ricardo Paol y Villar*. Archivo Histórico Nacional, ULTRAMAR, 6368, Exp. 25, Doc. 8; *Concediendo el empleo de celador de fortificación a don Manuel Núñez Elvira*. Archivo Histórico Nacional, ULTRAMAR, 6365, Exp. 8, Doc. 4; *Circular de fecha 30 de abril de 1879, referente a las alteraciones en el presupuesto de guerra de la isla de Puerto Rico*. Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos de Puerto Rico, sig. 1-1-1-60; *Circular de fecha 30 de abril de 1879, sobre economías introducidas en los gastos de la Sección de Guerra de la isla de Puerto Rico, plantillas del Cuerpo de Ingenieros en dicha isla*. Archivo General Militar de Madrid, Colección General de Documentos de Puerto Rico, sig. 1-1-1-61.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



**“NO ERA YA LO QUE HABÍA VISTO”.
UN EJEMPLO DEL INGENIO EN MURILLO
“IT WASN’T THAT IT HAD BEEN SEEN”.
AN EXAMPLE OF INGENUITY IN MURILLO**

Resumen

En el presente artículo analizamos un grabado de Jan Baptist de Wael que debe ser puesto en relación con la obra de Murillo “Cuatro figuras en un zaguán”, perteneciente a la Kimbell Art Gallery. Nos adentramos también de alguna forma en el proceso de creación de la imagen, de la historia narrada en el lienzo, según la mente del artista sevillano.

Palabras clave

Jan Baptist de Wael, Murillo, Pintura barroca, Pintura de género, Pintura sevillana.

Enrique Muñoz Nieto

Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte. España.

Investigador predoctoral y profesor adscrito al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo de investigación “Laboratorio de Arte” (Hum-210). Centra sus investigaciones en el estudio de la pintura sevillana posterior a Murillo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11/III/2019
Fecha de revisión: 22/III/2019
Fecha de aceptación: 16/I/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

In the present article let’s sense beforehand Jan Baptist de Wael’s engraving that it must be put in relation with the work of Murillo “Four Figures on a Step”, belonging to the Kimbell Art Gallery. We enter also in some form the process of creation of the image, of the history narrated in the masterpiece, according to the mind of the sevillian artist.

Key words

Baroque painting, Jan Baptist de Wael, Murillo, Genre painting, Sevillian painting.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0005>

“NO ERA YA LO QUE HABÍA VISTO”. UN EJEMPLO DEL INGENIO EN MURILLO*

Dentro de las muchas acciones organizadas en Sevilla con motivo del denominado “Año Murillo”, vamos a comenzar este texto refiriéndonos al Simposio Internacional dedicado al artista, que contó con la participación de la mayoría de los expertos a nivel mundial sobre la figura del artista. Desde nuestra posición como congresista diríamos que estuvo enfocado al redescubrimiento y divulgación de la personalidad real del pintor, dejando de lado lo manido en torno a su figura. Muchos de los diferentes ponentes recogieron la idea de que, a pesar de lo mucho escrito en torno al artista —y en grado excelente en la mayoría de los casos—, aún queda mucho por hacer¹. Esas ansias de avance del conocimiento, que deberían mover a todo Historiador del Arte, son las que nos llevan, desde la humildad, a escribir estas líneas.

Saliéndonos del ámbito académico especializado, y centrándonos en un espacio geográfico concreto, el español, mayoritariamente se ha conocido a Murillo como pintor de temática religiosa: pincel de Inmaculadas y angelotes de belleza supraterrrenal, que acompañan a las principales devociones arraigadas en la Sevilla del siglo XVII. Y decimos esto en el mejor de

los casos, ya que, en su mayor parte, el conocimiento de la obra del artista no era directo, sino a través de variopintos objetos con reprografía de no muy buena calidad. La temática religiosa focalizó los encargos a los que tuvo que hacer frente el artista, si bien, la pintura de género conforma dentro de su catálogo un conjunto que necesariamente debe entrar en juego para un estudio holístico de su producción.

El desconocimiento y fascinación —a partes iguales— que provoca dentro de la extensa obra de Murillo la pintura de género ha causado una gran cantidad de dudas en torno a la misma: ¿quiénes son los “actores” representados?, ¿forman parte del día a día en el que vivía Murillo?, ¿podríamos reconocer en ellos a personajes cercanos al pintor? Desgraciadamente, por el momento, no manejamos documentación que de forma directa o indirecta pudiese resolver las preguntas planteadas. Sí conocemos que detrás del encargo de este tipo de pinturas estuvieron los comerciantes flamencos y holandeses, establecidos en la que era “Puerta de América”. Debido al diferente gusto estético imperante en los territorios de los que procedían estos cazadores de fortuna, de alguna forma querían



Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo. *Cuatro figuras en un zaguán*. Óleo sobre lienzo. h. 1655-1660. Kimbell Art Museum. Fort Worth. Texas. Estados Unidos.

seguir teniendo pinturas de este tipo dentro de su colección, aunque para ello los pintores sevillanos se debiesen adaptar a la nueva temática². Indistintamente del motivo numérico, la clientela específica de esta pintura de género también sería partícipe de que esta haya sido tan desconocida para el gran público, pues sabemos que muchas de ellas abandonaron España dentro todavía del siglo XVII, y primera mitad del XVIII, por lo que la población perdió memoria de la existencia de estas.

Entre las obras de este género pictórico adscritas con unanimidad a la producción de Murillo nos vamos a detener en el análisis de la enigmática

“Cuatro figuras en un zaguán”, perteneciente a la Kimbel Art Gallery, realizada hacia 1655-1660. Nos encontramos ante una de las creaciones más icónicas del sevillano, presente entre las 72 piezas que conforman la exposición antológica “Murillo IV Centenario”, organizada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Prueba de dicho interés, es su elección como imagen de reclamo en la cartelería, siendo también un detalle de esta la que actúa como portada del catálogo publicado con motivo de dicha exposición.

Sin entrar en el valor iconológico, podríamos decir de esta obra que presenta a un grupo de

personas, cuya filiación nos es desconocida, en lo que parece ser el zaguán de una casa. Los personajes de la composición se estructuran en grupos de dos a dos. Por un lado, el joven con sombrero y la muchacha —que cubre su cabeza con un velo—, y por el otro lado, la mujer de edad más avanzada, que muy probablemente se encuentra despiojando al joven de pantalón desgajado.

Obviamente el detalle del pantalón roto llama nuestra atención; numerosa literatura se ha producido con relación a este aspecto. Advirtamos, por ejemplo, como basándose en ello, Brown habló de la escena en clave erótica, idea que fue tajantemente refutada por Valdivieso³. Sobre los otros dos personajes, hermanos, según este último, están reaccionando de distinto modo

ante una acción que acaba de acontecer en la calle, “que parece ser algo insólito y gracioso, como puede ser por ejemplo la caída de un lechuguino que se mancha de polvo o lodo”⁴.

Ante la carencia de fuentes históricas escritas que hablen sobre el significado originario de la pintura, viene a ser interesante el análisis y comparación con el aguafuerte que presentamos: “Anciana despiojando a un niño”, realizado por Jan Baptist de Wael (1636-1697). Sobre este artista diremos que fue hijo ilegítimo de Hélène Hoenders y Lucas de Wael. Fue sobrino, por lo tanto, de Cornelis de Wael, pintor y grabador de amplia producción, con quien sabemos estuvo viviendo en Roma⁵. Como curiosidad queremos dejar constancia de su paso documentado por nuestro país, donde en 1684 firma y regala un



Fig. 2. Jan Baptist de Wael. Anciana despiojando a un niño. Aguafuerte. h. 1647-1669. Rijksmuseum. Amsterdam. Países Bajos.

lienzo de la Asunción a la parroquia de San Miguel Arcángel del Rincón de Soto, en La Rioja⁶.

Entrando en el análisis de la estampa observaremos una escena que acontece al aire libre, al resguardo de una arquitectura de tipo doméstico, junto a la que aparece ropa tendida. En primer término, a manera de repoussoir, observamos una mujer que, mirando fijamente al espectador, sostiene a un niño de corta edad. A la izquierda, una jovenzuela de marcado escote saca agua de un pozo, mientras aguanta la mirada, de extraño rictus, a un perro, que permanece atento a lo que allí acontece. Junto a un pequeño bodegón, y al centro de la composición, nos encontramos, sedente, a una señora de edad más avanzada. Esta se afana en cuidar la higiene capilar del joven que tiene entre sus piernas. El gran parecido entre los tipos físicos de la escena pictórica, con estas figuras del grabado nos llevaron a proponer esta relación⁷.

El grabado pertenece a una serie integrada por 14 escenas de género, dedicadas por Jan Baptist de Wael a Gaspar Roomer (+1674), comerciante flamenco afincado en Nápoles, que llegó a poseer una gran colección artística⁸. Sobre la misma sabemos que fue impresa en Roma con licencia oficial, pero carecemos de más datos para profundizar sobre esa vía de conocimiento. Si conociésemos la fecha en la que esto se llevó a cabo, serviría como *data post quem* con la que poder precisar una cronología más concreta para el lienzo de la Kimbel Art Gallery. Sí sabemos que la primera referencia del artista en Roma sería 1658⁹. Desconocemos si el grabado fue realizado estando ya el artista en Roma, o si por el contrario, meramente lo mandó imprimir en esa ciudad. Tengamos en cuenta que la obra de Murillo aparece normalmente datada entre el lustro de 1655 y 1660.

En una Sevilla que actuaba como centro redistribuidor de estampas para el mercado americano, Murillo llegó a conocer este grabado,

realizado pocos años antes en Roma. Dentro del gran ingenio e inventiva que lo caracterizó, no llega a copiar en ningún momento, sino que, en un ejercicio de gran inteligencia, toma lo que quiere —véase en nuestro caso la estampa de Wael—, y transformándola, logra crear algo totalmente nuevo, sin que por ello lo creado pierda rigor en la “veracidad”. Es esta habilidad la que ha llevado a calificar a Murillo como excelente narrador¹⁰.

De los personajes que aparecen en la estampa a Murillo, por el motivo que fuese, le interesa principalmente el grupo central. Mientras que en el grabado la anciana contempla al jovenzuelo, en la pintura, Murillo busca un efecto de llamada al espectador, y como hacía la figura del lado derecho de la estampa, cambia la dirección de la mirada de esta, de forma que interroga al espectador que se encuentre frente a la obra¹¹. Aprovechamos para indicar la similitud física que en nuestra opinión se encuentra entre este personaje y la mujer que aparece, sosteniendo a un niño, en la parte superior izquierda, del San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Ciertamente es que en nuestra obra aparece con un aspecto más vetusto, pero no descaidamos la habilidad del pintor para modificar la realidad a su antojo, como estamos tratando de demostrar en este artículo¹².

En el ámbito de la duda queda el motivo que llevase a Murillo a cambiar la posición del joven que está siendo despiojado, representado de un modo diferente en la estampa. Murillo gira el cuerpo del joven, mostrándolo recostado, teniendo incluso que completar la figura con la inventiva del calzado.

Ese término de inventiva debe ser traído nuevamente a colación para referirnos a la joven, cuya disposición en la pintura guarda también semejanza con la fémina que aparece en la estampa subiéndose el cubo, de la cual ya destacamos la

extraña expresión. Vemos como Murillo ha partido de una figura en determinada posición para crear un discurso completamente nuevo; la mano que agarraba el cubo ahora se encarga de sostener el velo¹³. En este juego entraría también la relación con otra de sus pinturas, “Muchacha levantándose la toca”, de colección particular, relacionada con un grabado de Lucas Emil Vorsterman¹⁴. Hablaríamos entonces de una doble fuente para la composición final de esta obra.

Ya no en relación con el aguafuerte, sino dentro de la propia pintura, añade un personaje propio de su imaginario, el joven con sombrero, cuyas facciones podemos reconocer en otra de sus obras pictóricas: “El joven gallero”, de la colección Abelló¹⁵.

Tras este análisis, no podemos olvidarnos de motivar la elección de parte del título: “No era ya lo que había visto”. Posiblemente el lector, a estas alturas del texto, conozca ya la razón. Hablando de Alonso Cano, con quien Murillo comparte muchas facetas de su formación, Palomino señalaba que *“no era melindroso nuestro Cano en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fueran de unas coplas, porque quitando o añadiendo tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos (...) lo que él hacía no era ya lo que había visto”*¹⁶. En este sentido, volviendo al caso de Murillo, el Conde del Águila (siglo XVIII) habló sobre varias estampas utilizadas en distintas composiciones suyas. Estampas a las que, entre otras vías, podía acceder a través del Mercado sevillano de la calle Feria¹⁷.

En el aguafuerte vemos una simple escena familiar, o para ser más estrictos, un grupo de personas; pero no podemos decir lo mismo cuando nos enfrentamos a la pintura: *“todo lo que se trama en gestos, actitudes y miradas conduce (...) a lo no ortodoxo”*¹⁸.

En este sentido deberíamos traer a nuestro discurso las relaciones que entabló Cherry entre

esta pintura y la Tragicomedia de Calisto y Melibea —más conocida como “La Celestina”—, obra de Fernando de Rojas (1499). Apunta la relación entre los anteojos y la “miopía moral” de la anciana¹⁹. En relación con el discurso del Pícaro, se ha vinculado también la obra con El Lazarillo de Tormes, publicado en 1554²⁰.

Murillo no representa detalles explícitos, pero el ambiente oscuro, la potencia de sus expresiones, y ese espacio en juego con los límites del lienzo, nos llevan a pensar que detrás del grupo encontramos una narrativa mucho más profunda. Aquí es donde entra en juego ese ingenio del que ya hemos hablado, destacando a Murillo como narrador de historias. La imagen es una, única, si bien, el espectador puede obtener muchas interpretaciones. Murillo propone una especie de “historia de unir por puntos”, que requiere de cierto esfuerzo intelectual por parte del espectador. Solo en la mente de Murillo estaría la verdadera ficción, que le llevó, tomando determinados elementos de la estampa que aquí presentamos, obrando en conjunto también con la literatura de la época, a crear esta escena de elevada carga narrativa.

Como hemos tratado de demostrar, a partir de una estampa —ajena incluso a la tradición española—, y partiendo de esa gran capacidad de Murillo como narrador, ha logrado crear una escena de la que podíamos pensar acontecería diariamente en la Sevilla de la década posterior a la terrible peste de 1649. Presenta una historia “real”, creíble, que, sin embargo, como ya hemos visto, es fruto de la conjunción de varias fuentes y modelos.

Termino aquí mi escrito, pretendido pequeño homenaje al artista que tanto supo dar a las Bellas Artes españolas, y, por ende, a la Historia del Arte occidental. Confiamos en que futuras aportaciones viertan luz sobre este, y otros aspectos de la pintura murillesca.

NOTAS

*Este trabajo ha sido posible gracias a una Beca PIF “Personal Investigador en Formación” del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

¹Por no extendernos destacaremos las monografías elaboradas por ANGULO, Diego. *Murillo: su vida, su obra, su arte*. Tres volúmenes. Madrid: Espasa Calpe, 1981; VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado*. Madrid: El Viso, 2010; o últimamente, y aunque en otro sentido, NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2017.

²Como antecedentes de Murillo en este sentido deberíamos mencionar a Herrera el Viejo o Velázquez.

³BROWN, Jonathan. “Murillo, pintor de temas eróticos”. *Goya* (Madrid), 169-171 (1982), págs. 35-43. VALDIVIESO, Enrique. “A propósito de interpretaciones eróticas en pinturas de Murillo de asunto popular”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXV (2002), págs. 356-358.

⁴VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado...* Op. cit., pág. 228.

⁵En lo referente a la biografía de este artista, han sido muchas las noticias enfrentadas que hemos podido localizar, pero finalmente hemos considerado oportuno, por la gran carga crítica que presenta, basarnos en STOESSER, Alison. *Van Dyck's host in Genoa: Lucas and Cornelis de Wael's lives, business activities and works*. Turnhout: Brepols, 2018, pág. 58.

⁶ATERIDO, Ángel. *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas et Coll & Cortés, 2015, pág. 84. GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. “Raeth, De Wael y Raghuet: tres pintores flamencos en el Madrid seiscentista”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), LV (1994), págs. 45-53.

⁷Localizamos el grabado en el mes de agosto del 2018, mientras realizábamos una estancia de investigación en el *Istituto Centrale per la Grafica*, Roma. Publicado en HELLWIG, Karin “Murillo vuelve a Sevilla”. *Ars Magazine* (Madrid), 41 (2019), págs. 31-37. En la citada publicación se nos menciona como descubridores del mismo, queriendo hacer aquí hincapié en este hecho. En otro sentido, coincide que por otra vía —totalmente independiente—, José Luis Requena Bravo también llegó a conocer la existencia de dicho grabado, y aspirando siempre en nuestros escritos a la verdad, queremos notificar este hecho.

⁸STOESSER, Alison. *Van Dyck's host...* Op. cit., pág. 58. Sobre Roomer dirigimos a CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana. *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana, 2008, pág. 360. Otras escenas de la serie serían: “El carro”, “El cirujano del pueblo”, “El gaitero”, “El Halconero”, “Los jugadores de carta”, “Mujer hilando”, “Los peregrinos” etc. En el Rijksmuseum se conserva la serie completa.

⁹TURNER, Jane (Ed.). *The Dictionary of Art*. Vol. 32. Nueva York: Oxford University Press, 1996, pág. 755.

¹⁰CHERRY, Peter. “Murillo narrador”. En: CANO RIVERO, Ignacio y MUÑOZ RUBIO, María del Valme (Eds.). *Murillo IV Centenario*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2018, págs. 59-89. Nos interesa concretamente las páginas 64-68, en las que se detiene a estudiar la relación entre la estampa y la creación, en el arte de Murillo. Recomendamos encarecidamente la lectura del mismo, al no podernos extender en analizar lo allí referido. Con relación a Murillo y la estampa hay que hacer mención especial a NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. Fue este autor el primero en analizar este fenómeno *in extenso*.

¹¹Recurso muy empleado en la pintura murillesca. Con respecto a los anteojos, o quevedos, no será la única vez que Murillo represente a alguno de los personajes de sus composiciones con ellos: “San Juan y los Fariseos”, o “El Patricio Juan y su esposa ante el Papa Liberio” dan muestra de ello.

¹²Queremos dejar también constancia de alguna manera de la relación entre las expresiones y “personalidad” propia de muchas de las figuras el lienzo de la Real Academia de San Fernando, de edad temprana, con muchas de las figuras que aparecerán en obras de género.

¹³Sobre el recurso del velo en la pintura de Murillo versó la conferencia final del Simposio internacional sobre Murillo, a cargo de Victor Stoichita. Agradecemos a Benito Navarrete las facilidades para poder consultar dicha ponencia, inédita hasta la fecha.

¹⁴NAVARRETE PRIETO, Benito. “De la estampa al lienzo: nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo”. En: AA.VV. *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Sevilla: Fundación Foco de Cultura de Sevilla, 1996. pág. 63.

¹⁵HERMOSO ROMERO, Ignacio. “Cuatro figuras en un escalón”. Ficha de catálogo. En: CANO RIVERO, Ignacio y MUÑOZ RUBIO, María del Valme (Eds.). *Murillo IV Centenario...* Op. cit., págs. 313-314.

¹⁶PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la España barroca*. Madrid: Alianza, 1993, pág. 11.

¹⁷NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza...* Op. cit., págs. 17 y 78.

¹⁸NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las ...* Op. cit., pág. 80.

¹⁹CHERRY, Peter. “Murillo’s genre scenes and their context”. En: BROOKE, Xanthe y CHERRY, Peter (Eds.). *Murillo. Scenes of Childhood*. London-Munich: Merrell, 2001, págs. 36-37. Habla de “moral short-sightedness”. La Celestina aparece con anteojos en la portada de *La pícara Justina*, 1605.

²⁰STRATTON-PRUITT, Suzanne L. “31. Four figures on a step”. Ficha de catálogo. En: STRATTON-PRUITT, Suzanne L. (Ed.). *Bartolomé Esteban Murillo (1717-1782). Paintings from American Collections*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2002, págs. 180-182.

ICONOGRAFÍA Y PRÁCTICA ARTESANA. LAS PUERTAS DE LAS IGLESIAS DE CUENCA (ECUADOR) ICONOGRAPHY AND MANUAL PRACTICE. THE DOORS OF THE CHURCHS OF CUENCA (ECUADOR)

Resumen

El presente trabajo aborda el estudio iconográfico y simbólico de las puertas de entrada a las iglesias históricas de Cuenca, en Ecuador. Como verdadera carta de presentación del edificio, tales obras constituyen para los fieles un paso previo de preparación espiritual, a tenor de unas representaciones en madera tallada, figurativas y emblemáticas, que conjugan lo religioso y político, lo erudito y popular, para así determinar un conjunto homogéneo de notable originalidad.

Palabras clave

Arte ecuatoriano, Cuenca, Iconografía, Iglesias, Puertas.

Sergio Ramírez González

Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. España.

Profesor de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Centra sus principales líneas de investigación en las artes plásticas del Renacimiento y Barroco, la arquitectura de los ingenieros militares y el arte en Hispanoamérica. En relación a ello, ha publicado numerosos libros, capítulos de libros y artículos. Está vinculado a proyectos de investigación nacionales e internacionales. Es profesor-tutor en el Centro Asociado de la UNED en Málaga.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 16/VII/2019
Fecha de revisión: 27/VII/2019
Fecha de aceptación: 05/II/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

The present work tackles the iconography and symbolic study of the entrance doors of the historic churches of Cuenca, in Ecuador. As a true letter of introduction of the building, that works of art form for the believers a previous clear the way of spiritual preparation, based on figurative and emblematic representations in wood carving, that combine religious, political, expert and popular aspects, and in this way this doors determine a homogeneous combination of remarkable quality.

Key words

Churchs, Cuenca, Iconography, Doors, Ecuadorian art.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0006>

ICONOGRAFÍA Y PRÁCTICA ARTESANA. LAS PUERTAS DE LAS IGLESIAS DE CUENCA (ECUADOR)¹

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de ser una de las grandes olvidadas en el análisis arquitectónico de los inmuebles históricos, las puertas de entrada forman parte de dicha modalidad y constituyen todo un referente en calidad de obra artístico-artesanal. Ciertamente es que este tipo de piezas pueden quedar definidas a través de una realidad más o menos atractiva, dependiendo de los materiales utilizados, el despliegue de sus dimensiones y, sobre todo, la ornamentación que las caracterice. Pues bien, más allá de su función eminentemente práctica, el facilitar acceso o salida a un espacio arquitectónico, debe ser considerada asimismo la finalidad estética como uno de los componentes decisivos a tener en cuenta. Entre la sencillez y la complejidad de las formas, en la labor de sus elementos, encontraremos siempre algo con lo que llamar la atención del espectador. En el caso de edificios históricos, con el añadido de intentar adaptarlas a las líneas estilísticas básicas de la portada, la fachada y/o el complejo en general. Sin obviar, al relacionarlas con fábricas de cariz religioso,

la trascendencia simbólica que puede entrañar a tenor de su advocación, órgano rector o características históricas específicas.

2. CUENCA Y LA TRADICIÓN ARTESANA DE LA MADERA

Con este trabajo pretendemos poner en valor una serie de obras, las puertas de las iglesias históricas de Cuenca, en aras de obtener un papel destacado en el amplio catálogo artístico de una ciudad declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO en 1999. La mayoría de estas piezas responden a las significativas transformaciones que sufrió la ciudad a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando la prosperidad económica y comercial, sustentada principalmente en la industria del sombrero de paja toquilla², del mismo modo que las nuevas relaciones entre el Estado y la Iglesia, desembocó en la renovación casi total de su arquitectura. De este modo, tanto los edificios civiles como los religiosos dejaron atrás, en parte, el pasado colonial para configurar una imagen moderna, en virtud de un panorama ecléctico en el que predominó la difusión de los “neos” —arquitect-

71

tura historicista— y el Art Nouveau combinados con aspectos tradicionales³.

Acogidos a la primera de las tendencias, los templos cuencanos recurrieron por lo general a arquitectos provenientes de Europa, en tanto empleaban mano de obra autóctona a todos los niveles. También en lo referente a la decoración y equipamiento mobiliario del edificio, a partir de la amplia experiencia artesanal que existía en la zona desde tiempo inmemorial. Justamente una de las labores de mayor arraigo tenía que ver con la madera en sus distintas aplicaciones. La carpintería fue una de las artesanías más difundidas desde el inicio de la colonia, tanto en lo que concierne al papel estructural como al complementario de la arquitectura⁴. En un primer momento se dieron asentamientos de carpinteros españoles en el lugar, si bien la mayoría fueron indios traídos desde poblaciones cercanas como Gualaceo. Diego Arteaga expone a través de sus investigaciones que, en aquella etapa, los artesanos podían acogerse a tres tipos de agrupaciones con leves contrastes organizativos: la gremial, las cofradías religiosas y las corporaciones con alcaldes del ramo⁵. Dentro de estas podían distinguirse, aunque no siempre, por coincidir la misma persona en su ejercicio, los trabajos vinculados a la carpintería propiamente dicha, la ebanistería y el tallado⁶.

Esquema que no continuó en la época republicana al decir de la permanencia única de los gremios, encabezados por el maestro mayor y su suplente. Para entonces el número de personas dedicadas a esta profesión circulaba alrededor de los 90, en tanto distribuían su zona de trabajo a lo largo de la calle del Hospital⁷. Sin embargo, habría que esperar a los últimos años del siglo XIX para comprobar el verdadero avance de esta modalidad, principalmente en el apartado ornamental. Al calor de la nueva arquitectura implantada, piezas como las puertas, ventanas, pretilas, balaustres, ménsulas, columnas y ale-

ros, entre otras, iban a definir formas atractivas y caprichosas incorporando un elemento fundamental, el color. Desde entonces, aquellos motivos pasaron a formar parte de teñidas edificaciones en consonancia con superficies de diseños variados, pero donde predominarían los trazos geométricos, así como los jaspeados o marmoleados en diferentes tonalidades⁸. A ello, se sumaría también la labor del tallado, de modo que se produjo una perfecta simbiosis con el inmueble, a través de un dibujo donde predominarían las decoraciones vegetales, florales y geométricas.

3. ICONOGRAFÍA EN LAS PUERTAS DE LAS IGLESIAS CUENCANAS

El hecho de encontrar en las puertas de las iglesias históricas de Cuenca un conjunto de representaciones en talla de enorme homogeneidad, nos conduce a pensar, de partida, en el arraigo que debió tener en la ciudad durante la época colonial. Nada más lejos de la realidad. Los escasos testimonios materiales y documentales conservados, al respecto, hablan de un tipo de puertas robustas y de corte clasicista, en función de hojas de cuarterones rectangulares o, bien, de estilizados tablones claveteados con tachuelas metálicas. Valgan de ejemplo, en ese mismo orden, las puertas principal y lateral de la iglesia del monasterio del Carmen de la Asunción (siglo XIX) y la que, sin función actual, pertenecía a la antigua iglesia del convento de San Francisco (siglo XVIII)⁹. No obstante, sí fue común el desarrollo de puertas talladas en la ciudad de Quito, tal vez, por proximidad y afán de emulación, una fuente de inspiración directa para los artesanos de Cuenca. A nadie escapa, a estas alturas, el protagonismo que desempeñó la labor de la madera en Quito durante la Edad Moderna, con las puertas eclesiásticas como excepcional superficie donde demostrar el virtuosismo de la talla. Desde finales del siglo XVI, y a lo largo del XVII y XVIII, desempeñaron técnicas y tipologías



Fig. 1. Juan Bautista Stiehle. Detalle de las puertas de la iglesia de San Alfonso. Hacia 1888. Fotografía del autor.

heterogéneas llevadas a la práctica a partir de relieves de variado grosor, con decoración plana, incisiones e, incluso, calados¹⁰.

Sea como fuere, en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX Cuenca experimentó un notable avance en la artesanía de la talla en madera, a nivel cualitativo y cuantitativo. Hasta el punto que todas las viviendas del periodo, pertenecientes a familias más o menos pudientes, contaron en sus fachadas con puertas de enorme suntuosidad. Por desgracia, el deterioro provocado por el uso y el paso del tiempo, así como los cambios de moda estética, han originado la desaparición de muchísimas de ellas. Algo que no fue tan habitual en las puertas de las iglesias, amparadas en la esencia más tradicio-

nal de la institución a la que han pertenecido¹¹. El carácter artesanal de estas piezas dificulta, en extremo, el conocimiento de su autoría, por cuanto se trataba de talleres considerados fuera de los círculos artísticos elitistas de mayor reconocimiento social, amén de no generar ningún tipo de documento escrito ni de la trayectoria del artífice ni del encargo concreto a ejecutar.

Por tanto, resultará prácticamente imposible fijar la adscripción de las obras que analizaremos a continuación. Eso no quita que haya quedado memoria de algún célebre tallista de la etapa cronológica a estudiar. Sería el caso de Luis Parra, un artesano de la madera y artista de la talla de enorme reconocimiento para la sociedad del momento, encargado, seguro, de

llevar a cabo numerosas puertas para edificios civiles y religiosos¹². En otras ocasiones, la información rescatada invita a pensar en creadores, no locales, que, en su formación multidisciplinar, decidieron proyectar y efectuar el buque arquitectónico del templo y algunos de los bienes muebles que lo integrarían. Nos referimos al caso concreto del religioso redentorista alemán Juan Bautista Stiehle, autor de obras tan emblemáticas en la ciudad como la iglesia de San Alfonso o del Perpetuo Socorro, la iglesia del Santo Cenáculo y la catedral de la Inmaculada Concepción, popularmente conocida como “catedral nueva”.

Stiehle poseía una elevada formación como carpintero y lo puso en práctica realizando parte del mobiliario de la iglesia de San Alfonso, a saber, los confesionarios y el mueble del órgano¹³. Aunque no queda registrado, el interés del autor por completar la obra en todos los pormenores y las concordancias estilísticas y formales con las tallas de las piezas referidas, apuntan a una atribución de las puertas prácticamente segura al religioso alemán. Si eso fuera así, no nos cabe la menor duda que también acometería la factura de la puerta de la otra iglesia que diseñó, la del Santo Cenáculo, cuyas directrices compositivas y naturaleza menuda de la talla coinciden a la perfección con las de San Alfonso.

Volviendo a la realidad ordinaria de las puertas eclesiásticas de Cuenca habría que afrontar las técnicas y materiales empleados en su ejecución, en tanto en cuanto variaron muy poco desde la época colonial. Respecto a la madera utilizada continuó siendo común, como es lógico pensar, el empleo de la obtenida a partir de especies como el cedro, nogal, roble y aliso, en sus variantes autóctonas, todas ellas de buena calidad para el desempeño de tales trabajos¹⁴. Por lo general, y según el caso, las puertas suelen adaptarse al hueco de la portada mediante arcos de medio punto y arcos ojivales, de lo que

se deriva un predominio en las superficies talladas de formas clásicas y goticistas, como proyección del conjunto. Asimismo, son puertas que se componen de dos hojas simétricas rectangulares a complementar con un fijo superior a modo de tímpano, adaptado al arco de la portada y con un suntuoso ornato que suele estar regido por motivos emblemáticos. Esos tímpanos ciegos son sustituidos por vidrieras en las puertas efectuadas por Juan Bautista Stiehle y en las de las iglesias de Todos los Santos y el Sagrado Corazón de Jesús. Otra variante la encontramos en la puerta principal de la iglesia de la Merced, una de las más interesantes, desprovista de ese remate fijo con vistas a desarrollarla en toda su extensión.

Como se ha indicado en líneas precedentes la madera es el material dominante en el repertorio de puertas, si bien encontramos un ejemplo excepcional en las cuatro obras que resguardan el ingreso a la “catedral nueva”, más recientes en su cronología, de unas dimensiones considerables y elaboradas mediante una combinación de metal para la estructura y bronce para las placas con escenas y los medallones simbólicos.

La cara más visible de las puertas es la externa y, en consecuencia, será esta la que refleje el aparato decorativo, aun cuando el sencillo armazón interno pueda pintarse en tonos lisos o, bien, con leves y puntuales motivos vegetales —como ocurre en la iglesia de la Merced—, para no desentonar en demasía con las pinturas murales. Más excepcional resulta el tallado interno de estas piezas, algo que comprobamos únicamente en las de la iglesia de San Alfonso, fruto del empeño que demostró Juan Bautista Stiehle en la construcción del edificio.

Respecto a la forma del ornato encontramos variantes relativas a la talla, la cual suele ser de bastante volumen salvo en casos como los de San Alfonso y Santo Cenáculo —de Stiehle—,



Fig. 2. Puerta en el lado del evangelio de la iglesia de Santo Domingo. Finales del siglo XVIII-principios del XIX. Fotografía del autor.

Santo Domingo y la principal de Todos los Santos. Esta última (h. 1924) genera además un particular diseño de carácter geométrico y raíces indígenas, en su despliegue zigzagueante, ascendente e irregular¹⁵. Hablando de talla plana no podemos pasar por alto la puerta lateral de la iglesia de Santo Domingo, ya que constituye un referente extraordinario sobre el que no se ha reparado. Se trata de una obra cercana al buen hacer quiteño de tiempos pasados y que, por el diseño y resolución, concerniría en su factura a los últimos años del siglo XVIII o primeros del XIX. Así lo demuestra la definición castiza con la que se resuelve el emblema dominico de la cruz flordelisada de los Guzmanes, en blanco y negro, y aquel otro que combina los anagramas de Jesús y María con la corona y el corazón

alado (corazón de Cristo como símbolo de su amor divino). En otras palabras, sería una puerta reaprovechada del antiguo inmueble dominico, tal y como se percibe asimismo en la falta de un encaje total con el hueco de medio punto. Dos son los registros, bien diferenciados, que componen su frente; uno bajo, donde se suceden sobrios rombos enlazados y, otro alto, ajustado a una trama compleja y esplendorosa, en la que se conjugan tornapuntas, acantos, perfiles apergaminados, pámpanos, racimos de uvas y aves exóticas que las picotean.

Lo realmente evidente es que las estructuras ornamentales de las puertas cuencanas tienden hacia una preeminencia de la estética clásica y gótica, por independiente o también fusionada. Algo que percibimos con claridad en los enmarques de los relieves principales conforme a la presencia de arcos de medio punto, mixtilíneos y ojivales, a veces geminados, donde no suelen faltar las tracerías y la incorporación de columnillas de orden clásico. A menor nivel, se le sumarían cuarterones definidos por contornos rectangulares, ovales, lobulados y estrellados. A partir de aquí, y en los huecos generados, tienen cabida todo tipo de elementos decorativos vegetales y florales —los más abundantes—, frutas, veneras, roleos, tornapuntas, ángeles, querubines, mascarones, guirnaldas y filacterias con inscripciones. Si atendemos a las representaciones figurativas es habitual que partan en su inspiración de modelos extraídos de célebres pinturas y grabados, tanto del Renacimiento como del Barroco. Entre ellas, las hay que apuestan por disponer a un personaje de manera independiente y descontextualizado —Jesucristo, la Virgen María o algún otro santo/a—, en aras de centrar la atención en su imagen y lo que significa a nivel devocional. No obstante, y al mismo tiempo, es común su inserción como parte de una escena, que reproduce una historia, milagro y/o acontecimiento extraído de las Sagradas Escrituras o de las hagiografías. El color tendrá



Fig. 3. Puerta principal de la iglesia de la Merced. 1918. Fotografía del autor.

una manifestación secundaria restringida a los fondos, a veces también en las figuras, aunque debe considerarse, en todo momento, el repinte un tanto estridente al que han sido sometidas algunas de las obras.

3.1. Iconografía figurativa e historiada

Llegados a este punto resulta necesario desarrollar el trasfondo iconográfico de las puertas eclesiásticas cuencanas, resultado, estamos convencidos, de programas de una enorme trascendencia planteados por personas con amplios conocimientos, relacionadas con el clero secular o regular. En este sentido, la puerta principal de la iglesia de la Merced (1918) es probablemente de las más destacadas, acogida, qué duda cabe, a una notable calidad artística. Atendiendo a la advocación del templo, entenderemos las repre-

sentaciones plasmadas en la puerta como parte de un inmueble que perteneció a los hermanos mercedarios desde época colonial y, hoy, se encuentra regido por la congregación de los padres oblatos. La combinación de lo religioso y político toma protagonismo en los relieves de ambas hojas. Por un lado, la representación de la *Virgen de la Merced* desplegando su manto, al calor del modelo iconográfico de la Virgen de la Misericordia, aunque repitiendo modelos de la pintura quiteña del siglo XVIII, para amparar a dos cautivos encadenados, uno moro y otro cristiano, en conmemoración del origen y función principal de la orden de intercambiarlos en tierras de frontera. Pero el relieve toma aquí tintes patrióticos, desde el momento en que incorpora en su base el escudo de la República del Ecuador, en una arraigada relación en todo el país —es su patrona y protectora—, que se remonta a los



Fig. 4. Pormenor de la Virgen de la Merced con el escudo de la República del Ecuador. 1918. Fotografía del autor.



Fig. 5. El milagro de la Porciúncula en la puerta de la iglesia de las Conceptas. Finales del siglo XIX-principios del XX. Fotografía del autor.

inicios de la época colonial y ha estado jalonada de hechos milagrosos ante catástrofes naturales y conflictos bélicos¹⁶.

Esa protección social a medio camino entre lo civil y lo religioso tendrá también presencia en el lado contrario, en virtud de una curiosa interpretación de la *Sagrada Familia* y el escudo de la ciudad de Cuenca que cobija al Niño Jesús, el cual bendice a todo el que se acerca al templo. A modo de complemento, la puerta exhibe la gloria de la orden mercedaria con su insignia distintiva rodeada de ramas de laurel, ángeles e inscripción con fecha de su factura. Mientras, en la parte inferior, y recordando al lenguaje emblemático, dos leones recostados con ramas

de azucenas actuarían de guardianes del templo y símbolos cristianos, que emparentan el León de Judá con la figura de Jesucristo, paradigma de pureza¹⁶. Solo cuatro años después, en 1922, se completó el frontal del cancel de entrada con cuatro grandes paneles tallados correspondientes a los evangelistas, todos en actitud de redactar sus escritos, acompañados de los atributos identificativos y escenificando la búsqueda de inspiración en espacios naturales abiertos —*san Juan, san Marcos y san Mateo*— y en arquitecturas cerradas —*san Lucas*—.

Gran interés, igualmente, comportan las dos puertas de la iglesia del monasterio de las Conceptas (finales del siglo XIX-principios del XX), un

edificio levantado desde su fundación en 1599 y transformado en el siglo XVIII para experimentar otras reformas superficiales en el XX¹⁸. Ambas puertas se sitúan en el lateral de la epístola del templo, provistas de relieves rectangulares de carácter complementario. En la primera, se refrendan los vínculos entre las concepcionistas y la orden de frailes menores fundada por san Francisco de Asís, evocando uno de los pasajes prodigiosos más conocidos de su biografía: el milagro de la Porciúncula. Episodio en el que recibió indulgencias de la divinidad para todo aquel que visitase el 2 de agosto la capilla de Santa María de los Ángeles de Asís, reflejando aquí, por un lado, el estrato celestial con *Jesucristo* y *la Virgen María* entre nubes y querubines y, por el otro, a *san Francisco* de rodillas en actitud de recibir dicha concesión. A pesar de la separación de los personajes y la inclusión de líneas diagonales para crear sensación de profundidad, las escenas están claramente tomadas de la pintura del mismo tema que hiciera Bartolomé Esteban Murillo entre 1670-1680, con depósito en el Museo del Prado.

La segunda puerta consigue enlazar con sus personajes a los integrantes de la Sagrada Familia, la *Virgen María*, *san José* y *el Niño Jesús*, pero diferenciando la iconografía —y la ubicación— en pos de aumentar su condición autónoma. Erguida, con los brazos desplegados del cuerpo y la mirada inclinada hacia el cielo, la figura de María se aleja de la imagen canónica de la Inmaculada Concepción —que pensamos era, por mera lógica, lo proyectado por mentor y tallista—, para acercarse más bien a la representación de la Asunción de María. San José, sentado y departiendo afectuosamente con el Niño Jesús, queda acogido a modelos muy difundidos durante la Edad Moderna, confirmando con su presencia la distinguida devoción que siempre le profesaron las religiosas concepcionistas.

En la iglesia de San Sebastián se repite el esquema representativo en la puerta principal



Fig. 6. Relieve de Jesús y la Samaritana en la puerta de la iglesia de San Sebastián. Primera mitad del siglo XX. Fotografía del autor.

(primera mitad del siglo XX), con dos grandes relieves centrales relativos a episodios extraídos del *Nuevo Testamento* y relacionados, ahora con un trasfondo más simbólico, con el papel desempeñado en su momento por el mártir romano¹⁹. A través de la representación de *Jesús y la Samaritana*, tomado de un modelo de gran difusión en el barroco con obras paradigmáticas como la de Alonso Cano (1650-1652) de la academia de San Fernando de Madrid, se quiere poner de relieve, de manera paralela, la labor de la mujer entre los suyos a la hora de difundir el mensaje del Mesías. Haciendo pareja con este, el relieve de la *Virgen María velando el sueño del Niño Jesús*, en un espacio de confusos elementos, pasa a un segundo plano desde que la atención se centra en la corona de espinas

suspendida sobre las cabezas de los personajes. Un trasunto de inspiración barroca, en el que se remite al tema de la rememoración, meditación o sueño del Niño Jesús acerca de la Pasión y Muerte sufrida con posterioridad. Por ende, el martirio como punto de unión con la figura de san Sebastián.

Menos notoriedad artística poseen los relieves en bronce de la puerta central de la “catedral nueva”, llevados a cabo entre 1960-1970 por Daniel Elías Palacio Moreno. Con escaso realce de volumen, composiciones abigarradas de personajes y resolución esquemática, el autor compone un programa de obras con hilo conductor en la figura de la Virgen María, en torno a episodios extraídos de los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos; en concreto, la *Anunciación*, *Visitación*, *Epifanía*, *Presentación al Tem-*



Fig. 7. Corazón doloroso de Jesús en la puerta lateral de la iglesia de Todos los Santos. Hacia 1924. Fotografía del autor.

plo, *Camino del Calvario*, *Piedad*, *Pentecostés* y *Asunción de María*. Todo ello, rematado en el tímpano por la *Coronación de la Virgen por la Trinidad*.

Encontramos también figuras exentas en relieve en la puerta de la capilla de Santa Mariana de Jesús (primera mitad del siglo XX), donde, por partida doble, la religiosa laica quiteña (1618-1645) aparece representada en una de las hojas totalmente erguida, con su hábito, rosario, medalla al pecho con el anagrama de Jesús y pergamino en la mano. Al otro lado, su imagen artística más canónica, esto es, la penitencial en posición genuflexa y crucifijo abrazado contra el pecho. Se tiene constancia de casos similares figurativos en la puerta principal de la iglesia de Baños (1938), con la *Virgen de Guadalupe* y *san José*, en la de la iglesia del Turi (1951), con *Cristo Crucificado* y la *Virgen de la Merced*, y más recientemente en la basílica de la Santísima Trinidad (2010) con la disposición de *san Pedro Apóstol*, *santa Ana* con la *Virgen Niña*, *san Miguel Arcángel* y *san Pablo*.

3.2. Emblemas y símbolos

Entre los elementos simbólicos religiosos que tienen cabida en las puertas de las iglesias históricas de Cuenca, habría que considerar en primer lugar, por su trascendencia y difusión, los sagrados corazones de Jesús y María. Extraña es la iglesia que no los incluyó en sus puertas, a partir de la configuración tradicional, con policromía o sin ella, que incorpora corona de espinas o de flores, remate superior llameante, resplandor lumínico, llaga o puñal. Así lo corroboramos en puertas como la de la iglesia del Sagrario (“catedral vieja”), el Buen Pastor, Santo Cenáculo, Santa Teresita de Misicata y Virgen del Milagro, las laterales de la iglesia de Baños, Merced y Todos los Santos, y el ingreso al convento de las religiosas oblatas. Más allá de ser una devoción cristiana de raíces muy antiguas, con una amplia difusión en el siglo XIX, en Cuenca, y en todo el Ecuador,



Fig. 8. Juan Bautista Stiehle. Puerta principal de la iglesia del Santo Cenáculo. Hacia 1892. Fotografía del autor.



Fig. 9. Puerta lateral de la iglesia del Sagrario ("catedral vieja"). Finales del siglo XIX. Fotografía del autor.

tiene mayor razón de ser desde que, el 18 de octubre de 1873, se consagrara el país de manera oficial —el primero en el mundo— al sagrado corazón de Jesús y de María. Con ello, se dio pie, desde entonces, a utilizarlo en advocaciones de iglesias y capillas, así como promocionar su traslado artístico figurativo y emblemático a pinturas, esculturas o monumentos.

Repetidas veces se definen asimismo en las puertas eclesiásticas los anagramas de Jesús y

María, en cartelas con rayos lumínicos o con forma de venera, tal como se comprueba en la capilla de Santa Mariana de Jesús, "catedral vieja", las Conceptas, Santo Domingo, Virgen de Bronce y lateral de la Merced. Sin desdeñar, los motivos eucarísticos centrados en las espigas, racimos de uvas, pámpanos y cáliz con el sacramento, a observar en las puertas de la iglesia del Santo Cenáculo, San José El Vecino, Santa Teresita de Misicata y "catedral vieja", en esta última acompañando a la tiara papal y la mitra episcopal.

No puede obviarse tampoco la inclusión puntual de la divisa tradicional de la orden dominica en la puerta central del templo del mismo nombre (h. 1926). Se trata del emblema difundido a partir del siglo XIX, el cual está compuesto por la cruz flordelisada de los Guzmanes al fondo, con

el rosario como devoción mariana crucial, las azucenas referentes a la pureza del fundador, el perro con la antorcha y la estrella en calidad de signos premonitorios en su nacimiento, y el lema *VERITAS* al ser considerada la orden de la verdad.

Por último, deben tratarse con visión global los emblemas de las puertas de la iglesia de San Alfonso (Juan Bautista Stiehle, h. 1888), conforme a su calidad, cantidad y simbolismo tanto en las partes frontales como traseras. A través de enmarques lujosos y detallistas —cortinajes, elementos faunísticos, etc.— se disponen motivos eucarísticos, marianos, litúrgicos e institucionales, acompañados de las *Arma Christi*. A saber, anagramas de Jesús y María, sagrados corazones, azucenas, anclas, rosarios, incensarios, libros, plumas, copones y estolas. Entre los símbolos de la Pasión cabría nombrar las cruces, coronas de espinas, clavos, flagelos, columna y gallo. Las referencias episcopales, mitra, báculo y escudo, podrían vincularse al prelado Remigio Estévez de Toral, encargado de facilitar el acceso de los religiosos redentoristas a la ciudad.



Fig. 10. Emblema de la orden dominica en la puerta principal de la iglesia de Santo Domingo. Hacia 1926. Fotografía del autor.

NOTAS

¹Este trabajo es fruto de una estancia de investigación en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca (Ecuador), bajo el soporte económico de la Universidad de Málaga.

²También denominado sombrero Panamá, es un tradicional sombrero ecuatoriano de ala ejecutado con hojas trenzadas de un tipo de palma.

³KENNEDY-TROYA, Alexandra. *Élites y la Nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador, 1840-1930*. Cuenca: Universidad, 2016, págs. 183-187.

⁴ARTEAGA MATUTE, Diego. *El artesano en la Cuenca colonial (1557-1670)*. Cuenca: Casa de la Cultura, 2000, págs. 47-54.

⁵ARTEAGA MATUTE, Diego. *Los artesanos de Cuenca, en el siglo XIX*. Cuenca: CIDAP, 2006, págs. 55-65.

⁶JARAMILLO PAREDES, Diego. "Artesanías en la arquitectura". En: *Cuenca, ciudad artesanal*. Cuenca: Municipalidad, 2008, pág. 91.

⁷ARTEAGA MATUTE, Diego, *Los artesanos de...* Op. cit., págs. 115-132.

⁸ULLAURI VALLEJO, Marlene. “El color en la carpintería de la arquitectura civil y religiosa de Cuenca. Aproximación desde la práctica”. En: CARDOSO, Fausto (Ed.). *Discurso y experiencias para la gestión del patrimonio*. Cuenca: Universidad, 2017, págs. 146-151.

⁹OCHOA ZAMORA, Francisco. *El templo y convento de San Francisco de Cuenca: del ocaso a la renovación* (tesis de grado). Cuenca: Universidad, 2008, págs. 95-98.

¹⁰NAVARRO, José Gabriel. *La escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Quito: TRAMA, 2006, págs. 138-140; ESCUDERO ALBORNOZ, Ximena. *Escultura colonial quiteña. Arte y oficio*. Quito: TRAMA, 2007, págs. 97-98.

¹¹ENCALADA VÁSQUEZ, Oswaldo. “Las artesanías olvidadas”. En: *Cuenca, ciudad artesanal...* Op. cit., págs. 258-259.

¹²ANDRADE Y CORDERO, César. “Casas, caserones, puertas, ventanas, balcones de ayer”. En: MALO GONZÁLEZ, Claudio (Coord.). *Expresión estética popular de Cuenca*. Cuenca: CIDAP, 1983, págs. 387-401.

¹³MOSCOSO CORDERO, María Soledad. *Arquitectura historicista en Cuenca: la iglesia de San Alfonso*. Tesis de Grado. Cuenca: Universidad, 2008, pág. 121.

¹⁴QUESADA MOLINA, Felipe. “La construcción con madera en la ciudad de Cuenca, Ecuador”. *Estudios sobre Arte Actual* (La Laguna), 4 (2016), s/págs.

¹⁵JAMIESON, Ross William. *De Tomebamba a Cuenca. Arquitectura y arqueología colonial*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2003, págs. 100-101.

¹⁶CORDERO IÑIGUEZ, Juan. *María en las Artes Cuencanas*. Cuenca: Universidad, 2004, págs. 20-24.

¹⁷“Puertas de Cuenca: arte y belleza”. En: *Tres de noviembre*. Cuenca: Dirección Municipal de Educación y Cultura, 2007, págs. 91-92.

¹⁸KENNEDY-TROYA, Alexandra. *Historia del monasterio de las Concepcionas de Cuenca, 1599-1999*. Quito: 1999.

¹⁹“Puertas de Cuenca: arte... Op. cit., págs. 98-99.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA Y “SU AMOR A LAS NOBLES ARTES” ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA AND “HIS LOVE OF THE NOBLE ARTS”

Resumen

Antonio Caballero y Góngora fue una relevante figura eclesiástica y política de la Ilustración española que, tras una vida marcada por su progresiva inquietud por el Arte, dedicó gran parte de su actividad como obispo de Córdoba al patrocinio de la formación y la creación artística. Una labor que, a razón de los artistas promocionados y amparados por el prelado durante el citado periodo, significó la introducción de los valores estéticos academicistas en la Diócesis cordobesa.

Palabras clave

Academicismo, Córdoba, Ilustración, Nueva Granada, Patronazgo.

Jesús María Ruiz Carrasco

Universidad de Córdoba. Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música. Facultad de Filosofía y Letras. España.

Licenciado en Historia del Arte desde 2014 por la Universidad de Córdoba, que le concedió el Premio Extraordinario Fin de Carrera de dicho año. En 2015 obtuvo el título del Máster en Patrimonio artístico andaluz y su proyección iberoamericana de la Universidad de Sevilla. Desde septiembre de 2016 es beneficiario de una ayuda FPU en la Universidad de Córdoba. Recientemente ha publicado en las revistas *Ars Longa*, *Archivo Hispalense*, *Ars Bilduma*, *Laboratorio de Arte* y *Archivo Español de Arte*.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 14/IV/2019
Fecha de revisión: 12/VIII/2019
Fecha de aceptación: 13/X/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

Antonio Caballero y Góngora was an important ecclesiastical and political figure of the Spanish Enlightenment who, after a life marked by his progressive concern for art, devoted much of his activity as bishop of Córdoba to the patronage of training and artistic creation. A work that, on the basis of the artists promoted and protected by the prelate during the aforementioned period, meant the introduction of academic aesthetic values in the Cordoba Diocese.

Key words

Academicism, Córdoba, Enlightenment, New Granada, Patronage.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0007>

ANTONIO CABALLERO Y GÓNGORA Y “SU AMOR A LAS NOBLES ARTES”¹

Antonio Caballero y Góngora, reconocido fundamentalmente por su papel político, militar, social y cultural durante el tiempo que ocupó los cargos de arzobispo de Santa Fe de Bogotá y virrey de Nueva Granada, destacó igualmente a lo largo de su trayectoria por su contribución a las Artes. Teniendo en cuenta las diferentes y variadas circunstancias de cada uno de los periodos de su carrera, nuestro protagonista desarrolló un gusto estético que, en síntesis, se plasmó en el afán por la adquisición de obras pictóricas a lo largo de su primera etapa en Córdoba, en sus aportaciones al patrimonio neogranadino mientras ocupó los cargos antes expuestos y, sobre todo, en su función como promotor y patrono artístico durante los últimos años de su vida, aquellos en los que ostentó la prelatura de la Diócesis de Córdoba. Labor que, desarrollada en un periodo exento de las arduas ocupaciones desempeñadas en Nueva Granada, no sólo significó su implicación absoluta en el desarrollo del Arte, sino también la introducción de los novedosos valores estéticos academicistas en Córdoba.

1. FORMACIÓN, APTITUDES E INQUIETUDES DE UN CLÉRIGO ILUSTRADO

Antonio Caballero y Góngora nació el 23 de mayo de 1723 en Priego de Córdoba, donde pasó su

infancia en el seno de una familia hidalga que se preocupó de introducirlo en el estudio de la Gramática, la Poética, la Retórica y las Humanidades². En 1738 se trasladó a Granada, donde obtuvo una beca de Teología en el Real Colegio de San Bartolomé y Santiago, que disfrutó hasta 1743³. Seguidamente, en noviembre del mismo año ganó por oposición otra beca en el Real Colegio Mayor de Santa Catalina de la ciudad granadina, graduándose como licenciado en Teología en julio del siguiente año⁴. Continuó sus estudios en el citado centro, donde se especializó en Teología Dogmática, Escolástica y Moral, hasta su nombramiento como presbítero el 15 septiembre de 1750⁵. Menos de dos meses después de haber completado su formación, Caballero y Góngora inició su ascendente carrera eclesiástica. El 13 de noviembre de 1750 se presentó con éxito a una capellanía vacante de la Capilla Real de Granada y, tras casi tres años en dicho cargo, concursó a la oposición de la canonjía lectoral de la Catedral de Córdoba, de la que tomó posesión el 29 de noviembre de 1753⁶.

Fue a partir de entonces, durante la etapa de más de veinte años en la que ejerció como canónigo, cuando tenemos constancia documental de que nuestro protagonista inició su relación

con el Arte. Además de por su dedicación al Cabildo catedralicio, sus cualidades personales, sus muestras públicas de humildad, sus obras de caridad y su consagrada fama como orador dentro y fuera de la ciudad cordobesa⁷, Caballero y Góngora sobresalió durante este periodo por su afán coleccionista. Tras su asentamiento en el oratorio de San Felipe Neri, “antes de cumplir los 4 años de canónigo lectoral en Córdoba y en la corta edad de 32 años”⁸, consta que redujo al mínimo los gastos de su canonjía⁹, centrando sus recursos en reunir un interesante compendio de obras pictóricas y una sobresaliente colección de numismática.

Por un lado, la colección de Pintura llegó a estar estimada en sesenta y cinco obras, atribuidas a artistas españoles como Luis de Morales, Pablo de Céspedes, Francisco Herrera “el viejo”, Alonso Cano o Murillo; italianos como Tiziano, Guido Reni, Luca Giordano o Francesco Solimena; y otras tantas de origen flamenco o francés. Por el otro, el compendio numismático alcanzó un total de más de seis mil piezas, destacando cuantitativamente entre todas ellas el conjunto de medallas de origen romano¹⁰. Dicho patrimonio personal fue recopilado en un periodo en el que Caballero y Góngora estaba en contacto directo con personalidades implicadas en la promoción artística y en los círculos culturales del momento, tales como Francisco Javier Fernández de Córdoba, deán de la Catedral de Córdoba; o José Medina y Corella, canónigo de la misma¹¹. Igualmente, a lo largo de esta etapa se relacionó con reconocidos coleccionistas y estudiosos de la Numismática, como Pedro Leonardo de Villacevallos y Enrique Flórez¹².

2. ESTANCIA EN AMÉRICA Y CONTRIBUCIÓN AL PATRIMONIO NEOGRANADINO

La fama de Caballero y Góngora alcanzó tales cotas que gozó de la estima del pueblo y de las figuras más preeminentes de la época¹³. El 17 de mayo de 1775, Carlos III le promocionó como

obispo de Mérida de Yucatán¹⁴, cargo por el que fue consagrado en la Catedral de La Habana el 30 de junio de 1776¹⁵. El flamante prelado desembarcó en el puerto de Campeche el 21 de julio junto con su equipaje personal, entre el que destacaban las sobresalientes y ya mencionadas colecciones de pintura y numismática.

Su etapa como obispo de Mérida resultó breve, pues con motivo de la “buena relación” que tenía Carlos III de su “persona, literatura y virtud”, le promocionó para la prelatura del Arzobispado de Santa Fe de Bogotá el 19 de septiembre de 1777, de la que tomó posesión el 24 de marzo de 1779¹⁶. A partir de entonces y, sobre todo, desde su nombramiento como Virrey, Gobernador y Capitán General de Nueva Granada, así como Presidente de la Real Audiencia de la ciudad de Santa Fe el 15 de junio de 1782, Caballero centró sus esfuerzos en desempeñar las funciones administrativas, políticas y militares de sus cargos, ampliamente estudiadas por la Historiografía¹⁷. Igualmente, promovió el conocimiento por medio de la proyección de una Universidad neogranadina, así como de la fundación en 1783 de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, dirigida por José Celestino Mutis y considerada como una de las instituciones científicas más importantes de América¹⁸.

En lo referente a la promoción de obras de arte, cabe hacer alusión a la falta de datos sobre las empresas creativas impulsadas por el prelado cordobés durante la etapa que nos ocupa, con la salvedad de la sustitución de los “techos” (entre los que destacaría el del salón principal) y la reparación del Palacio Arzobispal, ordenadas el 26 de septiembre de 1787¹⁹. Estas lagunas documentales no implican necesariamente la ausencia de iniciativas artísticas adoptadas por Caballero, quien seguramente impulsó el acometimiento de diferentes proyectos constructivos u ornamentales para las poblaciones

caribeñas de Nueva Granada durante su residencia en Turbaco.

La intensa dedicación que le exigió el desempeño de sus funciones propició que, el ya anciano Caballero y Góngora, presentara la renuncia de sus cargos en dos ocasiones, datando la segunda de ellas de enero de 1788²⁰. Ésta última fue aceptada por Carlos III, quien le promocionó para el Obispado de Córdoba²¹, vacante desde el 3 de diciembre de 1787 por el fallecimiento de Baltasar Yusta y Navarro²².

No obstante, antes de volver a la península ibérica, Caballero y Góngora hizo su verdadera contribución al patrimonio neogranadino por medio de la donación de parte de sus bienes personales a la Archidiócesis de Santa Fe de Bogotá. Además de su biblioteca privada, compuesta por 409 títulos recopilados a lo largo de las diferentes etapas de su trayectoria (incluida la americanista), entre los que destacaban los pertenecientes a los campos de la Teología, la Literatura, la Historia, el Derecho, la Ciencia, la Filosofía, la Educación y el Arte²³; cedió la mayoría de las obras pictóricas que componían su colección artística²⁴. La donación de las citadas obras, desaparecidas mayoritariamente con motivo del incendio sufrido por el Palacio Arzobispal de Santa Fe de Bogotá en 1948, se efectuó con la mayor discreción por parte del prelado, quien no deseaba que la clasificación de su patrimonio evidenciara públicamente su traslado a Córdoba²⁵.

3. OBISPO Y PATRONO DE LAS ARTES EN CÓRDOBA

Caballero y Góngora embarcó en el puerto de Cartagena de Indias rumbo a España el 17 de abril de 1789 a bordo de la fragata real Santa Leocadia, que el 19 de junio “dio fondo” en la bahía de La Coruña, en cuyo puerto desembarcó el flamante “arzobispo obispo de Córdoba”²⁶. Finalmente, tras pasar dos estancias en Madrid



Fig. 1. Manuel Salvador Carmona. Antonio Caballero y Góngora. Talla dulce: aguafuerte y buril sobre papel verjurado. 1796. Museo del Prado. Madrid. España.

87

y Toledo camino de su Diócesis, llegó a Córdoba el 19 de diciembre de 1789²⁷.

Una de las primeras medidas adoptadas por el nuevo obispo cordobés fue la creación de una Escuela de Dibujo destinada a formar a los nuevos artistas de la ciudad según los novedosos preceptos promovidos por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Para ello requirió del establecimiento en Córdoba de tres artistas académicos, que debían ocupar la dirección de cada una de las ramas formativas de la Escuela: Ignacio Tomás para la sección de Arquitectura, Joaquín Arali para la de Escultura y Francisco Agustín para la de Pintura²⁸. La iniciativa fue elogiada por la Academia madrileña, la cual publicó en agosto de 1790 que, tras la pérdida del “buen gusto” de “las obras públicas, la decoración de los templos, y todo

lo demás” en Córdoba, Caballero y Góngora había “tomado la resolución de establecer” la mencionada Escuela de Dibujo con la intención de recobrar “las luces perdidas”, enmendar “las obras indecentes ejecutadas ya” y garantizar que “en lo venidero” se ejecutasen todas “por buen camino”²⁹.

Más allá de la promoción de la citada escuela, una de las cuestiones más llamativas al respecto fue la prontitud con la que se inició el proyecto, puesto que Ignacio Tomás ya se encontraba camino de Córdoba el 6 de febrero de 1790³⁰. Teniendo en cuenta que el obispo llegó a la ciudad cordobesa el 19 de diciembre del año anterior, no cabe duda de que se trata de una idea meditada con anterioridad a su llegada. En este sentido, es muy probable que su paso previo por la Corte y el contacto con el ámbito académico, donde contaba con allegados como Antonio Ponz o el duque de Alba³¹, influyera en la iniciativa de fundar la Escuela. Por otro lado, el contacto con los académicos madrileños explicaría también el por qué un individuo residente desde 1776 hasta 1789 en América, donde la influencia de la Real Academia de San Fernando fue inexistente, optó por contar para su nuevo plan formativo con académicos instruidos en las últimas tendencias estéticas, que Caballero debió conocer directamente a su llegada a la Corte.

El siguiente paso para la formación de la Escuela consistió en el establecimiento de la misma en una casa de estudios anexa al Palacio Episcopal, donde se acondicionaron las salas y se reunió el material didáctico correspondiente³². Para ello se hizo acopio de algunos efectos pertenecientes a los mencionados profesores³³, de maderas traídas desde América (“caoba, gateado, nazareno y otras especies”) por el Obispo que sirvieron para la realización de los muebles de la Escuela³⁴, de otros bienes de la Mitra y de algunos instrumentos adquiridos de nueva factura³⁵. Las instalaciones estaban pensadas para la enseñanza de cien alumnos, al igual que para

acoger a unos quince huérfanos que iban a ser mantenidos por el Prelado³⁶.

La nueva Escuela de Dibujo estaba preparada para su inauguración oficial en septiembre de 1792, tal y como notificó Francisco Agustín a su amigo y secretario de la Real Academia de San Fernando, Isidoro Bosarte, a través de una carta firmada el 28 de junio del mismo año. Informando “confidencialmente” a la Academia sobre el estado en el que se encontraba el proyecto, la misiva fue enviada con el objetivo de recibir el consejo académico para adaptar “su naturaleza” a las de otros centros homónimos, coordinar sus estatutos con los de la institución madrileña y poder contactar con la Corona para recibir el permiso real antes de “hacer las necesarias aplicaciones de rentas o caudales”, pues el prelado cordobés deseaba llevar el asunto con discreción³⁷. La carta no recibió respuesta. Del mismo modo que no consta que se declarara oficialmente la instauración de la escuela cordobesa por parte de la Monarquía o de la Academia, ya fuera por no querer proclamar la creación de otro organismo destinado a la enseñanza de las Bellas Artes que compitiera con el centro formativo madrileño, o por la sospecha de que la escuela cordobesa necesitaba un desembolso económico que la Corona no estaba dispuesta a asumir. Sin embargo, la Academia, que a pesar de todo seguía refiriéndose oficialmente a la Escuela de Dibujo de Córdoba como su filial³⁸, decidió en agosto de 1792 otorgar a Antonio Caballero y Góngora la distinción de “académico de honor” por “su amor a las Nobles Artes”³⁹.

Si bien es sabido que la Escuela de Dibujo no se perpetuó tras la defunción del Obispo⁴⁰, debió funcionar hasta entonces. Así, al margen de lo referido con anterioridad, la formalización total del proyecto a nivel material y humano, la permanencia de los profesores en Córdoba y la decisión tomada por Caballero y Góngora en 1795 de pensionar al longevo artista francés

Miguel Verdiguier para que ayudara en las labores de docencia de la Escuela⁴¹, evidencian la actividad de la misma. Por otro lado, a colación de este último dato, cabe destacar que Verdiguier no fue el único artista pensionado por el prelado cordobés, quien amparó a su paisano y escultor José Álvarez Cubero durante los primeros años de su carrera⁴². Incluso, ante la dificultad de poder desarrollar completamente el apreciable talento del joven artista prieguense con los medios de los que se disponía en Córdoba, Caballero y Góngora solicitó a Bernardo Iriarte, viceprotector de la Real Academia de San Fernando, la incorporación de Álvarez Cubero a la misma como alumno el 4 de abril de 1794⁴³. Estancia en Madrid que fue aprobada por la institución madrileña y financiada por el Obispo hasta su defunción, tras la que continuó siendo sufragada por su sucesor, Agustín Ayestarán y Landa⁴⁴.

Asimismo, los tres artistas responsables de la Escuela de Dibujo, Ignacio Tomás, Joaquín Arali y Francisco Agustín, fueron nombrados por Antonio Caballero y Góngora como arquitecto, escultor y pintor de cámara respectivamente⁴⁵. La designación de tales cargos, al margen de la dotación de mil ducados anuales que suponía a nivel económico, implicaba que los citados artistas contaban con la protección del Obispo y la responsabilidad de proyectar y dirigir la ejecución de las obras más importantes promocionadas por el mismo, sin perder la libertad de poder atender encargos de otros individuos que quisieran contratar sus servicios⁴⁶. Así, los tres artistas mencionados pudieron desarrollar su labor profesional con la tranquilidad que les proporcionaba el sustento base que les garantizó el Obispo, al cual se sumaría la remuneración por su participación en aquellas empresas patrocinadas por el mismo y en otras ajenas a la iniciativa pontificia⁴⁷. Actividad que, teniendo en cuenta la formación de estos tres individuos en la Real Academia de San Fernando, posibilitó la

introducción de las últimas tendencias artísticas en Córdoba.

La labor de Tomás, Arali y Agustín en Córdoba y su provincia necesita una profunda revisión que esclarezca su presencia en el patrimonio artístico cordobés. No obstante, cabe destacar la participación confirmada o muy probable en determinadas obras de importancia que fueron patrocinadas por Caballero y Góngora. El prelado encargó a Ignacio Tomás la proyección y construcción de la torre de la antigua parroquia de la Magdalena de Córdoba, realizada entre 1791 y 1793⁴⁸; del retablo de la capilla de Santa Teresa de la Catedral (c. 1796)⁴⁹ y de la inacabada reforma de algunas estancias del Palacio Episcopal⁵⁰; así como la remodelación o reconstrucción de varias fábricas parroquiales de la provincia, cuyos detalles están aún por esclarecer⁵¹. Además, muy probablemente, también le fueron encargadas la planificación y edificación parcial de la ermita de la Virgen de la Salud⁵² y la proyección de los retablos laterales de la iglesia del Seminario de San Pelagio⁵³. La producción de Joaquín Arali en Córdoba se desconoce en gran medida. Si bien ésta, más allá de la realización de obras de las que aún no se tiene constancia, debió centrarse en la ejecución de los inacabados y desaparecidos grandes relieves de mármol blanco que Caballero y Góngora pensó incorporar en el retablo mayor de la Catedral para sustituir a las pinturas de Palomino⁵⁴. Por su parte, Francisco Agustín realizó entre 1792 y 1793 los lienzos de los citados retablos laterales de la iglesia del Seminario de San Pelagio⁵⁵ y el ciclo de pinturas de gran formato que decoran el interior de la iglesia del Colegio de Santa Victoria a partir de 1793⁵⁶. Además, el Prelado planteó sin éxito el encargo de un nuevo viril para la custodia de asiento de la Catedral al orfebre Antonio Martínez Barrio, así como financió en 1793 la traducción al castellano e impresión del *Arte de Dorar* de Jean Felix Watin⁵⁷.

4. CONCLUSIONES

Antonio Caballero y Góngora fue una figura eclesiástica destacada de la segunda mitad del siglo XVIII cuyas inquietudes histórico-artísticas marcaron el transcurso de su carrera. Ya en su periodo de formación desarrolló sus aptitudes como orador y erudito, así como sus intereses culturales. No obstante, a lo largo del periodo en el que ocupó la canonjía lectoral de la Catedral de Córdoba destacó como coleccionista de obras de arte, a las que se unieron un sobresaliente compendio numismático y una notable biblioteca. El prestigio adquirido durante dicho periodo le valió su nombramiento en 1775 como obispo de Mérida de Yucatán y en 1777 como arzobispo de Santa Fe de Bogotá, cargo que compaginó con los de Virrey, Gobernador y Capitán General de Nueva Granada desde 1782. Fue a partir de entonces cuando sobresalió por su reconocido papel como político y militar, que alternó con la promoción de iniciativas educativas, culturales y científicas. Sin embargo, antes de su vuelta a la península

ibérica en 1789, contribuyó al patrimonio artístico neogranadino con la donación de parte de sus bienes, entre los que se encontraban varias obras pictóricas de supuesto mérito. Durante el último periodo de su vida, aquel en el que ocupó la prelatura de la Diócesis de Córdoba, Caballero y Góngora dedicó gran parte de su labor a la promoción y al patronazgo artístico. Exento de las arduas obligaciones que tuvo que afrontar en Nueva Granada y en contacto con el ámbito academicista madrileño, dispuso tras su establecimiento en Córdoba la llegada de tres artistas formados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con el propósito de instaurar los preceptos estéticos academicistas en la Diócesis cordobesa. Para ello fundó una Escuela de Dibujo que debió funcionar extraoficialmente a cargo de los citados artistas, quienes también desarrollaron su actividad en Córdoba bajo la protección del prelado. Patronazgo que significó un punto de inflexión para el arte cordobés y escenificó la importante contribución al mismo de una destacada figura eclesiástica de la Ilustración española.

NOTAS

¹Este artículo forma parte de los resultados obtenidos en el marco del proyecto de doctorado financiado con una ayuda FPU por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (Referencia: FPU 15/02359), con el título “Cultura estética y Arquitectura de la Ilustración en Córdoba: el obispo Caballero y Góngora, el arquitecto Ignacio Tomás, la Escuela de Dibujo y la introducción de los preceptos artísticos academicistas”, dirigido por Roberto González Ramos.

²REY DÍAZ, José María. “D. Antonio Caballero y Góngora. Arzobispo-Virrey de Nueva Granada (I)”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba* (Córdoba), 4 (1923), págs. 63-83.

³GÓMEZ Y GÓMEZ, Tomás. *Vida y obra de Don Antonio Caballero y Góngora*. Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Ayuntamiento de Priego de Córdoba, 1989, pág. 9.

⁴PÉREZ AYALA, José Manuel. *Antonio Caballero y Góngora. Virrey y Arzobispo de Santa Fé. 1723-1796*. Bogotá: Imprenta municipal, 1951, págs. 18-19.

⁵REY DÍAZ, José María. “D. Antonio Caballero y Góngora...” Op. cit., pág. 71.

⁶MORA MÉRIDA, José Luis. “Ideario reformador de un cordobés ilustrado: el Arzobispo y Virrey don Antonio Caballero y Góngora”. En: *Andalucía y América en el siglo XVIII: actas de las IV Jornadas de Andalucía y América*. Vol. 2. Sevilla: CSIC, 1985, págs. 233-260.

⁷TOLEDANO, Francisco de Paula. *Oración panegírica, e historial, en justa memoria del Excmo. è Illmo. Señor Don Antonio Caballero y Gongora*. Granada: Imprenta de las Herederas de Nicolás Moreno, 1798, págs. 11-13.

- ⁸Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante, ARABASF), Secretario General, Académicos, Comunicaciones de fallecimientos y notas necrológicas, 1-47-2, Antonio Caballero y Góngora, 1796, fol. 4r.
- ⁹TOLEDANO, Francisco de Paula. *Oración panegírica, e historial...* Op. cit., pág. 11.
- ¹⁰RESTREPO TIRADO, Ernesto. “La fortuna del excelentísimo señor don Antonio Caballero y Góngora”. *Boletín de Historia y Antigüedades* (Bogotá), 15 (1925), págs. 567-571.
- ¹¹REY DÍAZ, José María. “D. Antonio Caballero y Góngora...” Op. cit., pág. 76.
- ¹²CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier. “Epistolario ilustrado: La correspondencia del Agustino P. Enrique Flórez con D. Pedro Leonardo de Villacevallos (1744 a 1759), y D. Antonio Caballero y Góngora (1771), después Arzobispo y virrey”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Madrid), 196/2 (1999), págs. 261-326.
- ¹³AMAT y CORTÉS, Nicolás. *Oración fúnebre, que en las solemnes exequias que se hicieron a la gloriosa memoria del excelentísimo e ilustrísimo señor D. Antonio Cavallero y Gongora*. Córdoba: Imprenta de Juan Rodríguez de la Torre, 1796, págs. 34-36.
- ¹⁴Tras haberlo propuesto como obispo de Chiapas a finales de 1774, el Monarca cambió de parecer una vez quedó vacante la sede meridana. REY DÍAZ, José María. “D. Antonio Caballero y Góngora. Arzobispo-Virrey de Nueva Granada (II)”. *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba* (Córdoba), 5 (1923), págs. 5-33.
- ¹⁵PÉREZ AYALA, José Manuel. *Antonio Caballero...* Op. cit., pág. 35.
- ¹⁶Ibidem, págs. 49-50.
- ¹⁷Caballero y Góngora también fue condecorado con la Gran Cruz de la Real y Distinguida Orden de Carlos III el 3 de mayo de 1782. Véase lo referido en: FRANKL, Víctor. “La filosofía política del Arzobispo-Virrey de Nueva Granada Antonio Caballero y Góngora”. *Bolívar* (Bogotá), 1 (1951), págs. 113-129; “La estructura barroca del pensamiento político, histórico y económico del Arzobispo-Virrey de Nueva Granada Antonio Caballero y Gongora”. *Bolívar* (Bogotá), 5 (1951), págs. 805-873; “La filosofía social tomista del arzobispo-virrey del Nuevo Reino de Granada, Caballero y Góngora y la de los comuneros colombianos”. *Bolívar* (Bogotá), 15 (1952), págs. 595-626; TISNES JIMÉNEZ, Roberto María. *Caballero y Góngora y los Comuneros*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1984; RODRÍGUEZ, Nelson Eduardo. “El imperio contraataca: las expediciones militares de Antonio Caballero y Góngora al Darién (1784-1790)”. *Historia Crítica* (Bogotá), 53 (2014), págs. 201-223.
- ¹⁸AMAYA, José Antonio. *Bibliografía de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reyno de Granada*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1983.
- ¹⁹PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “Correspondencia inédita del Obispo Caballero”. *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes de Córdoba* (Córdoba), 115/2 (1988), págs. 32-54.
- ²⁰Pues la primera fue presentada en verano de 1787 y rechazada por el Rey el 13 de octubre del mismo año. PÉREZ AYALA, José Manuel. *Antonio Caballero...* Op. cit., pág. 184.
- ²¹La renuncia fue aceptada el 4 de abril. Archivo General de Simancas (en adelante, AGS), Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra, Francisco Gil Lemos, Virrey, 7083-1, exp. 3, s/f.
- ²²REY DÍAZ, José María. “D. Antonio Caballero (II)”... Op. cit., pág. 25.
- ²³SILVA, Renán. *Los ilustrados de Nueva Granada, 1760-1808*. Medellín: Fondo editorial Universidad EAFIT, 2002, págs. 279-311.
- ²⁴PÉREZ AYALA, José Manuel. *Antonio Caballero...* Op. cit., págs. 39-45, 189-193.
- ²⁵PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel. “Correspondencia inédita...” Op. cit., págs. 36-38.
- ²⁶AGS, Secretaría de Estado y del Despacho de Guerra, Francisco Gil Lemos Virrey, 7083-1, exp. 51 y 52, s/f.
- ²⁷Archivo de la Catedral de Córdoba (en adelante, ACC), Actas Capitulares, 92, fol. 101v-104v.

²⁸RIVAS CARMONA, Jesús. “Notas para el Neoclásico cordobés”. *Imafronte* (Murcia), 2 (1986), págs. 25-55. Ignacio Tomás fue reconocido como académico de mérito por la Arquitectura el 6 de marzo de 1774, Joaquín Arali por la Escultura el 4 de junio de 1780 y Francisco Agustín, que cuando llegó a Córdoba era un alumno de la Academia pensionado en Roma, por la Pintura el 7 de octubre de 1792. REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor à los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 20 de agosto de 1793*, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra 1793, págs. 128, 129, 134.

²⁹REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. *Distribución de los premios concedidos por el rey nuestro señor à los discípulos de las tres nobles artes, hecha por la Real Academia de San Fernando en la Junta pública de 4 de agosto de 1790*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1790, págs. 5-6.

³⁰Tomás fue elegido en sustitución de Alfonso Regalado Rodríguez, quien, al ser responsable de “un rebaje de calles” en Cuenca, no pudo ostentar el cargo de director de Arquitectura de la escuela cordobesa. ARABASF, Secretario general, Libro de actas de la Comisión de Arquitectura, 3-139, fol. 135v-136r, 139r-140r.

³¹Sobre la relación de Antonio Ponz con el prelado, el elogio a su persona y la referencia a su vinculación con las artes, véase PONZ, Antonio. *Viage de España*. T. 17. Madrid: Imprenta de la Viuda de Joaquín Ibarra, 1792, págs. 36-39. Por otro lado, cabe destacar la amistad de Caballero y Góngora con el duque de Alba, quien cedió la “Villa del Montón de Tierra” al prelado para su recreo y descanso durante su etapa cordobesa. Archivo General del Obispado de Córdoba (en adelante, AGOC), Expolios, 9646, exp. 1, s/f.

³²ARANDA DONCEL, Juan. “Un proyecto ilustrado en la Córdoba del siglo XVIII: La Escuela de Bellas Artes del obispo Caballero y Góngora”. *Aphoteca* (Córdoba), 6 (1986), págs. 33-49; “El obispo Caballero y Góngora y la Escuela de Bellas Artes de Córdoba”. En: *Antonio Caballero y Góngora. Arzobispo de Santa Fé de Bogotá, Obispo de Córdoba*. Córdoba: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 1989, págs. 6-29. Los inventarios originales aparecen en AGOC, Expolios, 9648, exp. 13, fol. 1r-27v y otros s/f.

³³ARANDA DONCEL, Juan. “El obispo...” Op. cit., págs. 13-18.

³⁴Así como también para la ejecución de las “bancas” que los miembros del Cabildo de la Catedral de Córdoba ocupaban para “oír los sermones”, ARABASF, Secretario General, Académicos, Comunicaciones de fallecimientos y notas necrológicas, 1-47-2, Antonio Caballero y Góngora, 1796, fol. 13r.

³⁵ARABASF, Secretario General, Enseñanza, Escuelas de Dibujo, 2-38-16, s/f.

³⁶Cuyos nombres y edades aparecen contenidos en ARANDA DONCEL, Juan. “Un proyecto ilustrado...” Op cit., pág. 46.

³⁷ARABASF, Secretario General, Enseñanza, Escuelas de Dibujo, 2-38-16, s/f.

³⁸REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO. *Distribución de los premios... 1793*, Op. cit., págs. 128-129, 134.

³⁹ARABASF, Secretario General, Académicos de Honor, Nombramientos, 1-40-5, s/f.

⁴⁰AGOC, Expolios, 9648, exp. 13, fol. 1r-1v.

⁴¹AGOC, Expolios, 9645, exp. 4, s/f.

⁴²ARABASF, Secretario General, Académicos, Comunicaciones de fallecimientos y notas necrológicas, 1-47-2, Antonio Caballero y Góngora, 1796, fol. 16v.

⁴³La Escuela de Dibujo de Granada, donde Álvarez Cubero recibió enseñanza entre 1791 y 1793, ya había solicitado en julio del último año referido el ingreso del joven artista prieguense en la Real Academia de San Fernando. GÓMEZ ROMÁN, Ana María y FERNÁNDEZ LÓPEZ, Rafael. “El escultor José Álvarez Cubero y su formación en la Escuela de Dibujo de Granada”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 38 (2007), págs. 135-155.

⁴⁴ARABASF, Secretario General, Enseñanza, Pensionados, 1-48-1, José Álvarez, s/f. Ayestarán y Landa es considerado como continuador de la labor pastoral e institucional iniciada por Caballero y Góngora en la Diócesis de Córdoba, tal y como se indica en GARCÍA-CUEVAS VENTURA, José. “El Cabildo catedralicio y el Episcopado cordobés, del Antiguo al Nuevo Régimen (1789-1883)”. *Hispania Sacra* (Madrid), 97 (1996), págs. 281-299.

⁴⁵ARABASF, Secretario General, Enseñanza, Escuelas de Dibujo, 2-38-16, s/f.

⁴⁶PONZ, Antonio. *Viage de España...* Op. cit., pág. 38.

⁴⁷Como aquellas en las que participó Ignacio Tomás en Écija. Sobre su actividad en la ciudad astigitana véase RUIZ CARRASCO, Jesús María. "La iglesia de Santa Bárbara, Ignacio Tomás y la introducción de los preceptos academicistas en la arquitectura sacra astigitana", *Archivo Hispalense* (Sevilla), 100 (2017), págs. 343-370.

⁴⁸La presencia del escudo de Caballero y Góngora en el cuerpo de la torre evidenciaba que la construcción de la misma se llevó a cabo durante su prelatura. Sin embargo, la autoría que se aporta aparece contenida como dato inédito en AGOC, Despachos ordinarios, 7132, exp. 41, fol 1r-75r.

⁴⁹NIETO CUMPLIDO, Manuel. *La Catedral de Córdoba*. Córdoba: Cajasur, 1998, págs. 370-372.

⁵⁰ARABASF, Secretario General, Académicos, Comunicaciones de fallecimientos y notas necrológicas, 1-47-2, Antonio Caballero y Góngora, 1796, fol. 13r-13v.

⁵¹Véase lo dicho en RIVAS CARMONA, Jesús. "Notas para..." Op. cit., págs. 45-50.

⁵²VALVERDE MADRID, José. *Ensayo socio-histórico de retablistas cordobeses del siglo XVIII*. Córdoba: Caja de ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, 1974, págs. 296-300.

⁵³Según las fechas aportadas sobre la construcción de los mismos en AGOC, Obras diocesanas, 7434, exp. 2, s/f.

⁵⁴ARABASF, Secretario General, Académicos, Comunicaciones de fallecimientos y notas necrológicas, 1-47-2, Antonio Caballero y Góngora, 1796, fol. 13v.

⁵⁵AGOC, Obras diocesanas, 7434, exp. 2, s/f.

⁵⁶PÉREZ MARÍN, María Dolores. *Escolapias en Andalucía*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Cajasur, 2005, pág. 318.

⁵⁷Con el fin de contribuir a la formación de los alumnos de la Real Academia de San Fernando que se especializaran en dicha disciplina. ARABASF, Secretario General, Académicos, Comunicaciones de fallecimientos y notas necrológicas, 1-47-2, Antonio Caballero y Góngora, 1796, fol. 15v-16v. Véase la publicación del texto reseñado en WATIN. *Arte de Dorar*. Madrid: Imprenta Real, 1793.

PRENSA Y ARTE EN EL PROTECTORADO DE ESPAÑA EN MARRUECOS. NOTICIA VERSUS CATÁLOGO

PRESS AND ART IN THE PROTECTORATE OF SPAIN IN MOROCCO. NEWS VERSUS CATALOG

Resumen

A través de la prensa del Protectorado de España en Marruecos y entre 1914-1956 se analizan noticias que hacen referencia a la actividad artística en el lugar y tiempo y se trata de definir el panorama creativo que se configuró. Por otra parte, planteamos la alternativa que supone este tipo de noticias al catálogo de exposición tradicional ya que por su contenido actúa como una alternativa al mismo.

Palabras clave

Arte, Marruecos, Prensa, Protectorado.

Teresa Sauret Guerrero

Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte. Facultad Filosofía y Letras. España.

Catedrática de Historia del Arte de la UMA ha desarrollado sus actividades docentes e investigadoras a partir de cinco líneas: Cultura artística del siglo XIX, Patrimonio, Estudios de Género y Museología. Actualmente trabaja sobre el Protectorado de España en Marruecos y su cultura artística y los catálogos de exposiciones temporales, historia, características y funciones. Miembro de Proyectos PIE de la UMA está aplicando metodologías de innovación y vanguardia en docencia de grado y posgrado, teorizando sobre ello en publicaciones y congresos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19/II/2019
Fecha de revisión: 09/III/2019
Fecha de aceptación: 28/III/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

Through the press of the Spanish Protectorate in Morocco and between 1914-1956, news referring to artistic activity in the place and time is analyzed and the creative panorama that was configured is defined. On the other hand, we propose the alternative that this type of news supposes to the traditional exhibition catalog since its content acts as an alternative to it.

Key words

Art, Morocco, Press, Protectorate.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0008>

PRENSA Y ARTE EN EL PROTECTORADO DE ESPAÑA EN MARRUECOS. NOTICIA VERSUS CATÁLOGO

En el Protectorado de España en Marruecos¹, los gobiernos de la nación y de la Alta Comisaria pusieron en marcha estrategias de todo tipo para impulsar la economía, la convivencia, el bienestar y el progreso de la zona. En el aspecto cultural sus prioridades estuvieron en la educación del indígena² (y del español)³ y una formación en la que se incluía la de las artes, primero artesanales y después creativas, motivo por el que se crearon la Escuela de Artes y Oficios en 1919 y la Escuela Preparatoria de Bellas Artes en 1945⁴.

Esto hace pensar que paulatinamente se fue creando un tejido cultural que desarrollaron actividad y mercado artístico. Poco se sabe de este proceso. La fuente más rica nos la aporta la prensa, especialmente las revistas periódicas y no tanto por las noticias que recogen al respecto, que son escasas, como por la presencia en ella de un elenco de colaboradores plásticos que junto a la fotografía y todo puesto al servicio de convencer, dando a conocer, las excelencias de la Acción española en Marruecos, hacen pensar en la respuesta a un interés por estas cuestiones.

Pero si el resumen final es que la vida artística fue escasa y de calidad discutible, hay que tener

en cuenta el contexto. Ya que el proceso no fue lineal sino muy alternativo, tan irregular como las distintas fases por las que atravesó la historia del Protectorado de España en Marruecos.

La práctica diaria la percibimos a través de noticias, textos e imágenes que se publican en las revistas de la época. Hemos trabajado esencialmente con la considerada como la más importante, la *Revista de Tropas Coloniales*⁵. En segundo lugar con *Diario de África*⁶.

La primera se pensó como portavoz de los valores de la Acción de España en Marruecos, exaltación del ejército, con especial mención de la Legión y el Cuerpo de Regulares y desgranar la personalidad de la geografía, historia y cultura de Marruecos a la vez que evidenciar su progreso en infraestructura, economía, industria, educación y sanidad gracias a la intervención de España mediante la gestión en el Protectorado.

El segundo, con unas aspiraciones más civiles pero en la misma línea del africanismo decimonónico que veía a Marruecos indefectiblemente ligado a España, a al-Ándalus, pretendió seguir manteniendo la justificación de la presencia española en el Protectorado proclamándose “nuevo lazo de unión y de estímulo”⁷. Aspirando

a ser un periódico moderno, dedicó espacios al arte, la cultura, la educación, la prensa, las ciencias, el Derecho y la vida social.

Desde el principio tuvieron presente el papel que en este proceso pudieran realizar los artistas plásticos y los literarios⁸.

En el n.º 1 de la *Revista Tropas Coloniales*, manifiesto de lo que se pretendía fuera la publicación, se escribía:

“He aquí un aspecto casi desconocido para los españoles y sin embargo muy importante, para que se forme en nuestra nación ambiente favorable a la obra que tenemos que realizar en África. España tiene en la región pura de las bellas artes, una capacidad creadora indiscutible; ahora mismo, muchos artistas españoles triunfan en el mundo. Literatos, músicos, pintores y escultores de España, son universalmente conocidos y al recibir el homenaje que sus obras inspiran, enaltecen y honran a la Patria. Pero estos artistas desconocen Marruecos. Se hallan sujetos a la corriente general de desconfianza y de desilusión en los problemas coloniales. Y sin embargo, su cooperación nos es necesaria, imprescindible, puesto que ellos son la síntesis del espíritu español, de la aristocracia del sentimiento y de la idea...”⁹.

La filosofía fue la de integrar el nuevo territorio como una prolongación de la nación¹⁰ y la metodología de trabajo la de darlo a conocer. La publicidad se hizo bajo el control de las editoriales y textos de las revistas editadas en la época, en un principio de marcado sello castrense y político. La mirada topográfica del militar entendía las posibilidades de la imagen y la fomentaron mediante la fotografía y la plástica, de ahí que se estableciera una estrategia de atracción hacia el creativo, al pintor e ilustrador especialmente.

“...Nuestro Marruecos puede y debe ser incorporado, anexionado cordialmente al ambiente y a la vitalidad artística, intelectual y sentimental de nuestra patria como una región o como una provincia más, un nuevo y brillante motivo, una nueva y destacada variante en el ancho horizonte de la inspiración española”¹¹.

El texto que sigue da puntual cuenta de los mecanismos puestos en marcha:

“Ciertamente, la Dirección General de Colonias y Marruecos y la Alta Comisaría no han descuidado tan atrayente faceta de su compleja misión. Aparte de que sostienen o apoyan eficazmente varias publicaciones y periódicos, en algunos de los cuales se concede excepcional importancia al aspecto artístico y al esmero editorial, han organizado varias excursiones de artistas y escritores españoles a nuestra zona del Protectorado y de ellas han surgido fervientes y afortunados panegiristas y paladines del valor artístico y emotivo de Marruecos”¹².

Entre las tácticas se contaban:

“...El fomento de las excursiones de artistas y escritores, el establecimiento de una residencia para ellos en Tetuán y en otras ciudades o parajes de especial interés artístico o emotivo, el envío de pensionados en condiciones análogas a los del Paular, Granada, etc., y tantas otras medidas y estímulos, para los cuales la firme y sólida paz conseguida en Marruecos abre ancho camino. Serían fecundamente compensadoras en orden a la aproximación espiritual y no menos fructíferas para nuestro acervo artístico y para nuestra producción literaria”¹³.

Sin duda, todo ello trajo como consecuencia la llegada, y permanencia, de artistas al Marruecos español, como ya había ocurrido en el francés, más y mejor organizados en este terrero que nosotros.

Es, precisamente, a través de las páginas de esta revista como podemos pulsar las circunstancias ocurridas. En principio señalar que la *Revista de Tropas Coloniales* desde su origen contó con un director artístico. El primero fue el capitán de Artillería Luis Martí Alonso, afín al cuadro de mandos del general Gonzalo Queipo de Llano, fundador de la revista. Martí supo aprovechar las enseñanzas de dibujo recibidas en la Academia Militar y ejerció como un responsable dibujante, ilustrador y caricaturista¹⁴. En Junio, cuando es trasladado al frente para reducir a

los jalifeños rebeldes, es sustituido por Mariano Bertuchi¹⁵.

La aportación artística de la revista consistía en las portadas, cabeceras de textos y dibujos entre páginas. Desde el primer número se incluyen fotografías, retratos de personalidades, por lo general militares, y fotografías reportaje de acontecimientos civiles y militares. A partir del tercer número, panorámicas de ciudades del Protectorado.

En febrero de 1925, siendo ya director Francisco Franco Baamonde (sic), se introducen tres secciones nuevas, “Fotografía en Marruecos”, con vistas urbanas de ciudades del Protectorado¹⁶, “España Musulmana” de monumentos hispanomusulmanes¹⁷, “Marruecos pintoresco” y “Marruecos artístico” de edificios singulares de Marruecos¹⁸ (francés y español) dándosele un espacio muy importante a la fotografía. De hecho, en el número de enero de 1925 se publicitan las bases de un concurso fotográfico sobre temáticas de paisajes, tipos, costumbres, monumentos y escenas populares de las dos zonas del Protectorado Español de Marruecos, con el compromiso de publicar las fotos premiadas en las páginas de la revista¹⁹. A partir de marzo de ese año, empiezan a aparecer fotografías que van más allá del registro; escenas y ambientes urbanos firmados por Faldrin, Torres Molina, Rubio, G. Palacios, Lázaro, S. R. Jover, Blanco, Costa Salas..., algunos como Rubio o Costa Salas con estudios en Ceuta, o Blanco en Tánger, que hacen pensar en ganadores del comentado concurso.

Destacan por ser captaciones ambientales en el marco del realismo, sin retóricas pictorialistas ni escenográficas, a modo de instantáneas pero sin la frialdad de éstas, con una esmerada mirada por el entorno, lo que nos invita a pensar en el ejercicio de la fotografía como una actividad artística, una elección que en el contexto nacional resulta bastante avanzada. Curiosamente, la

larga nómina de fotógrafos que aparecen en los números de la revista apenas son registrados en los estudios sobre el tema, algunos limitados a recoger a los que se publicitaban en los Anuarios de la época²⁰.

Por otra parte, las portadas e ilustraciones interiores nos desgranar un listado de colaboradores que en algún momento trabajaron en Marruecos. Noticias esporádicas nos informan que estos se instalaban en la madina de Tetuán, como ya hiciera Fortuny en su época; entendemos que lo que les atraía era la singularidad del “otro”, su sinceridad en cuanto se mantenían como una sociedad no “contaminada”. Fue una forma particular de reconvertir el Orientalismo.

Artículos más extensos se dedicaron a aquellas figuras que se consideraron más importantes. Y aquellos acontecimientos de mayor relevancia ocuparon espacios en las secciones de la revista.

Como no podía ser de otra manera, Fortuny ocupó la primera referencia sobre “Pintores españoles en Marruecos”²¹ y Tapiró mereció un homenaje en el 15.º aniversario de su muerte, promovido por Mesod Benitah²². En 1926, es reconocida la labor de Bertuchi y Antonio Martín de la Escalera le rinde un emotivo homenaje, en su nombre y el de todos los colaboradores de la revista, en el artículo “Mariano Bertuchi y su labor en Marruecos”²³. La Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 capta la atención de Julio Arbizu en 1924²⁴ y de Santos Fernández en 1929 con un amplio artículo²⁵.

A partir de ahí, fueron los artistas contemporáneos hacia donde dirigieron la atención, como veremos más adelante.

Comencemos por los colaboradores. La nómina es amplia: Mariano Bertuchi comienza su colaboración en febrero de 1924 y la mantiene ininterrumpida hasta octubre 1927 haciendo las portadas y las ilustraciones del interior. A parte

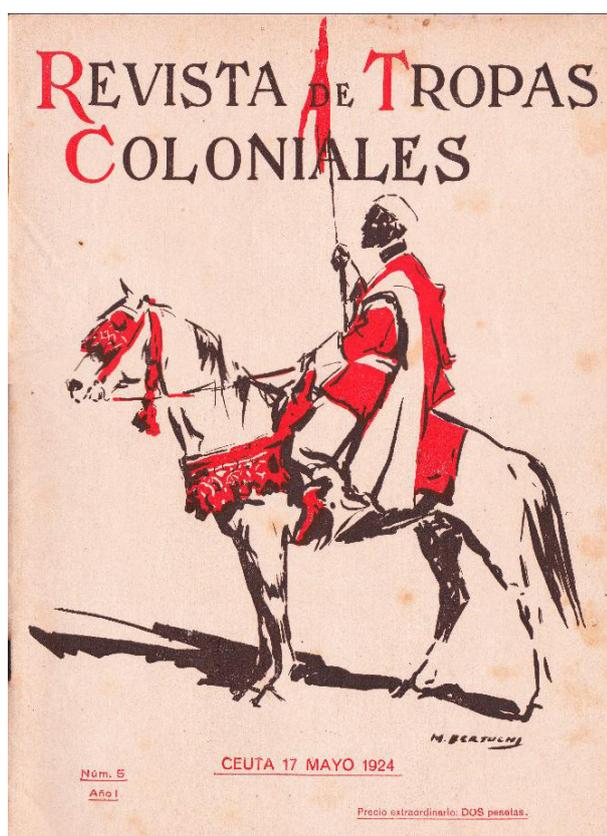


Fig. 1. Mariano Bertuchi. Soldado indígena del Majzén. *Revista de Tropas coloniales*, 5 (1924), portada.

de ser el que más trabajos realizó, cuarenta y dos portadas y muchos más dibujos y acuarelas para los interiores, fue el que más puntualmente entendió la filosofía de los editores y de los gestores del Protectorado. Muchas de estas portadas pasaron a ser también sellos de correos o carteles turísticos, por no hablar de acuarelas y óleos de su extensa producción. La de febrero de 1924, número 2, de un soldado indígena del cuerpo de Regulares se convirtió en uno de los iconos publicitarios del Protectorado y la marca de definición de la revista²⁶. La de mayo, número 5 de ese mismo año, mantiene la misma línea, esta vez con un soldado indígena del Majzén.

Junto a él en esos primeros años colaboran un legionario llamado B. Menoya (marzo, agosto 1924) en las cabeceras de artículos dedicados a exaltar al legionario o a historiar la vida religiosa

en Tetuán a través de sus mezquitas. A partir de esa fecha las portadas pasaran a ser realizadas por otros autores: Muhammad al-Hixu (noviembre 1927, septiembre 1928), Francisco Ribero Gil (diciembre 1927), Rafael Argeles (enero, julio 1928), Fernando Sainz de la Maza (febrero, agosto 1928), Antonio Got Insausti (marzo, abril, 1928, marzo 1931), J. Pitarch (mayo, junio, julio contraportada, noviembre, diciembre 1928, enero, febrero, abril, septiembre, octubre, 1929, octubre 1931), M. Servent (octubre 1928, agosto 1932, febrero, mayo, septiembre, 1933, junio 1934, abril, octubre, 1935), Teodoro Miciano (enero, mayo, junio, agosto, noviembre, diciembre, 1929, enero, marzo, junio, septiembre 1930, noviembre 1931, marzo, noviembre, diciembre 1933, febrero, mayo, julio 1934, mayo, agosto, septiembre 1935, enero 1936), Francisco Ramos (marzo 1929, febrero, abril, julio, 1930, enero, julio, septiembre, diciembre 1931, marzo 1933, noviembre 1934), B. Murcia (agosto 1930) M. Murcia (marzo 1931), A. M. Farreres (mayo 1931), Fernando R. Dampierre (junio 1931, abril, noviembre 1932), Vicente Merino Miret (mayo 1932), M. Esteve (junio, julio, octubre, diciembre 1932, julio 1933, marzo, abril 1934, enero 1935), Ponito (junio, agosto 1933, enero 1934), L. Meléndez (junio, diciembre 1935), Carlos Gallegos García-Pelayo (febrero, marzo, abril, mayo, junio 1936). En los interiores, a parte de Bertuchi, las firmas de Pitarch, Muñoz, Miciano y Ramos fueron también habituales.

De esta nómina pocos son de los que conocemos una trayectoria profesional. De Bertuchi, por supuesto. Antonio Got²⁷ se hizo un sitio en el panorama artístico al margen de su carrera militar. Instalado en Tetuán en 1919 fue el primer director de la escuela de Artes y Oficios hasta finales de 1921. Ejerció como profesor de dibujo en la misma Escuela entre 1926-30. Durante ese periodo colaboró con portadas y dibujos del interior en la *Revista África*, una colaboración que se mantiene una vez trasladado a Madrid en 1930 pues firma la portada del número de

marzo de 1931. Hay constancia de que realiza dos exposiciones durante su periodo africano, en Ceuta en 1928, en el Centro Cultural Militar de Ceuta y en Tetuán en 1930, en el Casino Español, se supone que poco antes de su marcha definitiva a la capital. Fallece en Madrid en 1939.

La exposición de Ceuta mereció una crónica en las páginas de la *Revista África* escrita por Julián Gómar²⁸ en donde se ensalza el buen hacer de sus acuarelas. La misma revista recoge otra crónica de exposición, ya en Madrid, en abril de 1931, recién trasladado a la capital de España, en el Círculo de Bellas Artes, acuarelas igualmente de temas marroquíes, referencia del seguimiento que la revista *África* hace de los pintores vinculados a Marruecos.

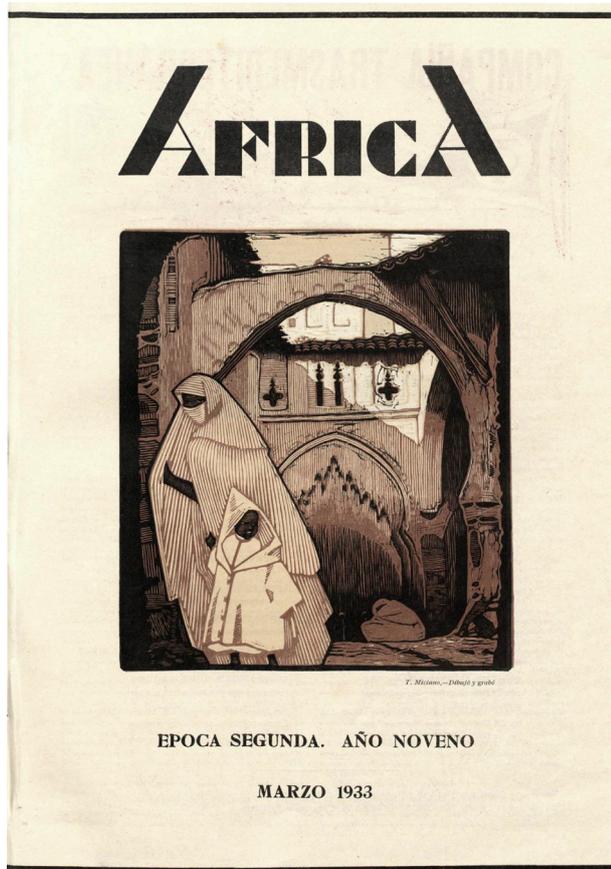


Fig. 2. Teodoro Miciano. Escena marroquí. *África*. Segunda época. Marzo. 5 (1933). Portada.

De la lista más arriba señalada, solo estos dos, junto a Carlos Gallegos, vivieron en Tetuán largos periodos. La mayoría realizaron estancias puntuales como pudo ser el caso de Rafael Argeles que trabaja dos portadas en 1928 y dibujos en el interior o Francisco Ribero Gil, una en 1927, por coincidir su estancia en Marruecos haciendo el servicio militar. Ambos fueron firmas de referencias en el panorama nacional en el campo de la litografía, caricatura e ilustración.

En solo una ocasión se recurre a un artista indígena, Sidi Muhammad al-Hixu, responsable de la asignatura de pintura en la Escuela de Artes y Oficios de Tetuán²⁹ que realiza dibujos geométricos; otra portada será trabajada por el ganador del concurso artístico literario organizado el 14 de abril por el Casino Militar de Clases de Ceuta en 1932, Vicente Merino Miret, sargento de Ingenieros³⁰. Francisco Sáenz de la Maza Ruiz, consolidado pintor, es requerido desde Barcelona para dos colaboraciones en 1928. Del resto de firmas poco se sabe.

99

Sobresale Teodoro Miciano, no solo porque es junto a Bertuchi el que más colaboraciones realiza (21 frente a las 42 de Bertuchi), sino porque será uno de los ilustradores que mayor trayectoria alcance en la Península. Miciano es “captado” en 1929 y permanece hasta 1936 y posteriormente también durante la segunda época que comienza en 1942³¹.

En 1930 Teodoro Miciano viaja a Marruecos para recorrer su geografía (Tetuán, Tánger y Ceuta) y tomar apuntes para su obra de temática marroquí, resultados que expondrá en el Centro de Hijos de Ceuta ese mismo año al finalizar su estancia³². Aunque la permanencia fue corta su vínculo con el Protectorado se mantuvo no solo con las colaboraciones en la revista sino también realizando crónicas de exposiciones celebradas en el protectorado francés³³, lo que hace suponer otros viajes, concretamente a la zona francesa.

Otra de las informaciones que obtenemos de las páginas de las revistas es sobre estancias y visitas de artistas a la zona y de la escasa repercusión de las iniciativas tomadas al respecto:

“Las causas de esta aparente indiferencia o al menos insuficiente emoción con respecto a Marruecos, hay que buscarlas en primer lugar en una carencia de orientación oficial por lo que se refiere a la atracción del artista, y después a la escasa propaganda y difusión que las obras de los pocos pintores y dibujantes de categoría, que han pasado por Marruecos, han alcanzado entre nosotros

En un país donde los cuadros de Tapiró son casi totalmente desconocidos —Fortuny nos fue popularizado desde Francia— no es extraño se desconozca o se conozca poquísimamente la labor en Marruecos de Abascal, Argeles, Cruz Herrera, Julio Moisés, Ortiz Echague y otros grandes pintores que han dedicado alguna atención a las cosas de Marruecos. Porque a pesar de nuestro débil interés por atraernos a los pintores que habían de hacer con su arte la verdadera y más elevada apología de nuestra zona, algunos grandes maestros han pasado por aquí y se han llevado obras estimables que no han tenido, ni invitación, ni ocasión, ni local para darlas a conocer al público marroquí.

En este número queremos dar a conocer al lector una referencia a la obra de tres artistas que en estos días están o han estado entre nosotros, con absoluto desconocimiento de su presencia para la inmensa mayoría de los que permanentemente vivimos en Marruecos. Sin petulancia esperamos que este número de África dedicado a estos tres artistas sea una revelación para muchos de nuestros lectores. Y esperamos igualmente sepa despertar orientaciones entusiastas en pro de la intensificación del ambiente de Arte y de la propaganda artística en Marruecos. Residencia de artistas, bolsas de viaje a jóvenes pintores, dibujantes, escultores y arquitectos; exposiciones y concursos de literatura, pintura, escultura y arquitectura. He aquí un programa mínimo para el porvenir inmediato”³⁴.

A partir de aquí, trabajos y comentarios sobre la labor realizada por Viladrich³⁵, Juan Eugenio Mingorance Navas y Teodoro Miciano³⁶ en Tetuán, llenaron las páginas de los números de marzo a noviembre de 1933.

En noviembre el presidente de la república, Aniceto Alcalá Zamora, realiza una visita al Protectorado, organizando La Junta Municipal de Tetuán una exposición a Viladrich que fue considerada como la actividad más importante³⁷ realizada hasta el momento. Durante 1934 la revista reprodujo y prestó atención a J. Eugenio Mingorance que inauguró en abril, para celebrar el aniversario de la proclamación de la República, una exposición en Tetuán organizada igualmente por la Junta Municipal. Ambos autores que solo pretendían permanecer una pequeña temporada en Marruecos, prolongaron sus estancias, Viladrich por más de dos años y Mingorance se planteó residir definitivamente en Tetuán, iniciativa que no cumplió.

El resultado de los trabajos de Mingorance se apreciaron en las exposiciones realizadas en Xauen, Tetuán y otras ciudades del Protectorado en los locales de la Junta de Servicios³⁸.

Todo ello nos hace pensar en un activo ambiente artístico, aunque referencias periodísticas nos aclaren que sin las infraestructuras necesarias.

A propósito de la dimisión del Alto Comisario Juan Moles Ormella, y desde las páginas de la revista *África*, Antonio Martín de la Escalera relata las iniciativas frustradas de dicho Alto Comisario, que junto a escuelas, hospitales antituberculosos, depósitos de medicamentos y edificio penitenciario, proponía la edificación de un palacio para exposiciones³⁹.

A partir de 1940 la vida en el Marruecos español se normaliza y entramos en una etapa de crecimiento, también en lo cultural, que mantiene las estrategias iniciadas décadas antes.

De entrada, la creación de la Escuela Preparatoria de Bellas Artes de Tetuán en 1945 atrajo a un colectivo de artistas como Carlos Gallegos García Pelayo⁴⁰, Tomás Ferrándiz Suñer⁴¹, Diego Gámez Walinont⁴² y generaciones posteriores

como Rafael Prieto Soler⁴³ o Amadeo Freixa Vivó, que vivieron y trabajaron en Tetuán y de los que se supone debieron exponer en los locales habilitados para ello, pero la prensa no recoge datos sobre estas actividades. De hecho, Bertuchi, el más valorado pintor de la zona, es atendido solo en una ocasión a pesar de haber expuesto en algunas más. Por ejemplo, en 1919 se le monta una monográfica en la sede del Casino Español de Tetuán⁴⁴, de la que la prensa no hace referencia, tampoco de la realizada en 1931: “Bocetos y dibujos de Mariano Bertuchi” en el Grupo escolar Ramón y Cajal de Xauen ni de la de 1944: “Paisajes y costumbres de Marruecos” en el Grupo Escolar José Antonio de Tánger. Solo la de 1947 “Paisajes y costumbres de Marruecos” en el Hotel Minzah de Tánger⁴⁵, mereció la atención de la prensa⁴⁶.

Va a ser a partir de estos momentos cuando el *Diario de África*, del que sale el primer número el 5 de noviembre de 1945, cuente entre sus noticias un apartado para crónicas de pintura y exposiciones de la que responsabiliza al cronista Antonio Martín Mayor y al periodista Juan Antonio Onieva Santamaría, que escribe sobre pintura africanista además de otras cuestio-

nes sobre el Protectorado, así como a Antonio de Roa que llevara las secciones de pintura y actividades culturales⁴⁷. Los nombres de estos periodistas y sus cometidos nos hablan de una actividad y práctica artística no desdeñable.

Del comentario de Julián Gomar a propósito de la exposición de Got en 1928 sobre la escasez de actividad artística en esos años, y hasta entonces, el panorama que se vislumbra al partir de 1945 parece bien distinto. De hecho, el *curriculum* de Carlos Gallegos García-Pelayo lo evidencia, pues expone sistemáticamente en Tetuán (y en Tánger) desde 1939 a 1956 en individuales y colectivas. Por él sabemos que los locales habituales eran la Delegación de Prensa, la Dirección de Enseñanza, la Biblioteca General, la Hemeroteca y la Delegación de Cultura, edificios institucionales que cedían espacios para las exposiciones de los artistas residentes⁴⁸. Al igual que él, otros creativos de la zona tuvieron su espacio para difundir sus trabajos y crear un mercado artístico. Poco o nada se ha escrito sobre ello y ellos, solo Bertuchi sigue representando el arte en el Protectorado de España en Marruecos. Parece el momento para reescribir la historia.

101

NOTAS

¹Este trabajo se inscribe en los resultados a la investigación del proyecto I+D HAR2014-51915-P: *Catálogos artísticos: gnoseología, epistemologías y redes de conocimiento. Análisis crítico y computacional*.

²DE VEGA, Luis Antonio. “La enseñanza artística e industrial del indígena en la zona española de Marruecos. La Escuela de Artes y Oficios de Tetuán”. *África. Revista Tropas Coloniales* (Ceuta), 45 (1928), págs. 227-228.

³VALDERRAMA MARTÍNEZ, Fernando. *Historia de la acción cultural de España en Marruecos (1912-1956)*. Tetuán: Editora Marroquí, 1956.

⁴GÓMEZ BARCELÓ, José Luis. “La enseñanza de las Bellas Artes en el Protectorado y la escuela pictórica de Tetuán”. *Ceuta y el protectorado español en Marruecos, IX Jornadas de historia de Ceuta*. Ceuta: Instituto de Estudios Ceutíes, 2009, págs. 121-149.

⁵Denominada *África. Revistas de Tropas Coloniales* a partir de febrero de 1926. GONZÁLEZ CRABIOTO, Enrique. “El africanismo del primer franquismo: la revista *África* (1942-1956)”. *Miscelánea de estudios árabes y hebraicos. Sección Árabe-Islam* (Granada), 64 (2015), págs. 149-168. GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Irene. “Las publicaciones africanistas españolas: el caso de *África. Revista de Estudios Coloniales* (1924-1936)”. *Clio@Themis. Revue électronique d'histoire du droit* (Mont-Saint-Aignan), 12 (2017), págs. 1-21. VELASCO DE CASTRO, Rocío. “De periodistas improvisados a golpistas consumados: el ideario militar africanista de la *Revista de Tropas Coloniales* (1924-1936)”. *El Argonauta español* (Aix-en-Provence), 10 (2013), págs. 4-5. En línea: <http://journals.openedition.org/argonauta/1590>. [Fecha de acceso: 11/02/2020].

⁶5 de Noviembre 1945. GIL GRIMAU, Rodolfo. “Análisis del Diario de África, de Tetuán”. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* (Tenerife), 17 (1999), págs. 337-348.

⁷Ibídem, pág. 341.

⁸Frases de Azorín como: "...los artistas hacen tanto por un país desconocido como sus descubridores.... desde el momento en que el literato o el pintor describen el paisaje, el paisaje existe. El artista ha creado el paisaje, en adelante podrá ver todo el mundo lo que antes no veía», DESVAL. "Los artistas y españoles y África. Marruecos artístico". *Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 1 (1924), pág. 19.

⁹Ibídem.

¹⁰"Debemos aspirar a que en este sentido sea nuestra zona marroquí una continuación de Andalucía, que el río herculano no sea una solución ni un límite, sino un vehículo más de las corrientes espirituales y afectivas entre las dos Iberias ...": ESCALERA, Antonio Martín. "El interés artístico y la atracción afectiva de Marruecos". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 1 (1928), págs. 11-12.

¹¹Ibídem, pág. 11.

¹²Ibíd., pág. 12.

¹³Ibíd.

¹⁴En su hoja de servicio no aparece esta faceta sino solo la de militar y héroe de guerra, pero en la *laudatio* que le realiza la revista a su muerte, en la pista de Buharrax el 6 de octubre de 1924, se habla de su facilidad para traducir el entorno con una vena cómica satírica. "... Reía siempre su lápiz ágil de artista, con una risa tan ingenua y humana, tan llana y primitiva como la de Juan Ruiz o Quevedo...", DE LA ESCALERA, Antonio Martín. "El capitán Don Luis Martí Alonso". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 1 (1925), pág. 12. Tomás García Figueras (*Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 10 (1925), pág. 20.) lo clasifica como "*un temperamento artístico, inquieto y jovial*". Agradezco al General de Brigada don José Ignacio Martínez De Lagos Beitia el haber puesto a mi disposición la hoja de servicio del comandante Martí y al general de División Benito Raggio las gestiones realizadas para ello y su constante asesoramiento.

¹⁵En julio de 1924 Queipo es trasladado a la Península y el nuevo Comandante General de Ceuta, Luis Bermúdez de Castro, asume la dirección de la revista. Ese mismo mes, buena parte del consejo de redacción: José Valdés, el teniente legionario Manuel Guallart, el director artístico, capitán de artillería Luis Martí Alonso, el editor Arturo Sierra Serrano o colaboradores como el general Julián Serrano Orive, parten para el frente de Yebala. Luis Martí muere en combate el 6 de octubre de 1924.

¹⁶LÓPEZ, Emilio. *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 2 (1925), pág. 22.

¹⁷*Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 3 (1925), pág. 11. Sección: "España Musulmana". *La mezquita de Córdoba*. Foto: Rubio.

¹⁸Ibídem, pág. 17. Sección: "Marruecos Pintoresco". *Tetuán. Puerta de una Mezquita*. Foto: G. Palacios.

¹⁹*Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 1 (1925), pág. 6.

²⁰GÓMEZ BARCELÓ, José Luis. "Fotografía española en Marruecos, realidades soñadas, ensoñaciones recreadas". *Mélange de la casa de Velázquez* (Madrid), 37-1 (2007), págs. 57-81.

²¹Se reprodujo su cuadro "Músicos árabes" en julio de 1925. "Pintores españoles en Marruecos". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 1 (1925), pág. 12.

²²La mayoría de las reproducciones de sus obras son fotos de su autoría. ORTEGA COSTA, Juan. "Aniversario de Tapiro". *África. Revista de tropas coloniales* (Ceuta), 10 (1928), págs. 249-255.

²³DE LA ESCALERA, Antonio Martín. "Mariano Bertuchi y su labor en Marruecos". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 2 (1926), págs. 41-43.

²⁴ARBIZU, Julio. "África en la exposición `Hispanoamericana` de Sevilla. Proyecto del Pabellón de Marruecos". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 3 (1924), págs. 39-41.

²⁵FERNÁNDEZ, Santos. "Marruecos en la Exposición Ibero-Americana de Sevilla". *África. Revista de tropas coloniales* (Ceuta), 5 (1929), págs. 109-115.

²⁶En el sumario se consigna: *Regulares Indígenas*. Tricornia reproducción de un cuadro al óleo de M. BERTUCHI. (*Primer trabajo tipográfico de esta clase hecho en la Zona*).

- ²⁷BRAVO NIETO, Antonio. "Una guía desconocida de Tetuán. El Tetuán Artístico y pintoresco de Juan Beigbeder y Antonio Got". *Revista Intercultural Dos Orillas* (Algeciras), XIII-XIV (2014), págs. 16-23. DIEZ SANCHEZ, Juan. "Antonio Got Insausti. Artillero, dibujante y cronista de guerra". *AKROS, la revista del museo* (Melilla), X (2011), págs. 62-66; y, IX (2010), págs. 30-36. GÓMEZ BARCELÓ, José Luis. *Antonio Got*. *Catálogo de la exposición Ilustraciones de Antonio Got*. Tánger: Litograf, 2015, págs. 9-10.
- ²⁸GOMAR, Julián. "Exposición de Antonio Got". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 4 (1928), pág. 95.
- ²⁹DE VEGA, Luis Antonio. "La enseñanza artística ..." Op. cit.
- ³⁰FERNÁNDEZ ALMEIDA, Vicente. "ECOS: Un certamen interesante". *África, Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 5 (1932), pág. 95.
- ³¹Enero 1942. Firma con el anagrama TM.
- ³²MICIANO, Teodoro. "Sección ECOS. Comunicaciones". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 5 (1930), pág. 118.
- ³³MICIANO, Teodoro. "La 5.ª exposición de los artista del África francesa". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 5 (1933), págs. 99-100.
- ³⁴"Arte español en Marruecos. Pintores y dibujantes españoles en Tetuán". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 3 (1933), págs. 45-50.
- ³⁵"Un gran pintor español en Marruecos". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 3 (1933), pág. 44; "La exposición de Mingorance en Tetuán". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 4 (1934), pág. 78.
- ³⁶Sobre Miciano se prestó atención desde la edición de mayo de 1930, página 108; y en la edición de enero de 1932, en la página 20.
- ³⁷POTOUS, Juan. "La exposición Vuiladrich". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 11 (1933), págs. 214-218.
- ³⁸"La pintura de asuntos marroquíes en América". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 3 (1935), pág. 49.
- ³⁹DE LA ESCALERA, Antonio Martín. "A propósito de la admisión del Sr. Moles" y "El señor Rico Avello alto comisario de España en Marruecos". *África. Revista de Tropas Coloniales* (Ceuta), 1 (1934), pág. 20.
- ⁴⁰Profesor de la Escuela de Bellas Artes, que trabaja el tema marroquí desde una linealidad y síntesis contundente como grabador o ilustrador de revistas, al óleo mantiene su tradicionalismo estilístico solo cambiando los espacios y personajes andaluces por Marruecos.
- ⁴¹Escultor responsable de la clase de Modelado, concreta desde una perspectiva étnica con el lenguaje de lo actual, como vimos que hizo Tapiró.
- ⁴²Diego Gámez Walinont (1920-1982), pintor y muralista, Profesor auxiliar de colorido a partir de 1955 en la Escuela Preparatoria de Bellas Artes, realiza dos murales en el Casino Español en que se enfrentan personajes con indumentarias españolas y marroquíes en un afán de encontrar similitudes.
- ⁴³Hijo de Francisco Prieto Santos, llega a Tetuán en 1947 como Catedrático en el Conservatorio Hispano-Marroquí de Tetuán. Pintor por afición, recibe clase de Bertuchi y Gallego. Expone con asiduidad en Tetuán, Tánger, Larache y Ceuta. En línea: <https://ar.scribd.com/document/336887640/Viva-Cadiz-Rafael-Prieto>. [Fecha de acceso: 11/02/2019].
- ⁴⁴Biografía de Bertuchi: En línea: http://cvc.cervantes.es/artes/bertuchi/bibliografia_02.htm. [Fecha de acceso: 11/02/2019].
- ⁴⁵Ibidem.
- ⁴⁶"La exposición de Bertuchi en Tánger", *Diario de África*, 6-IX-1947. "L'exposition de Mariano Bertuchi", *La Dépêche Marocaine*, 6-IX-1947. Resulta curioso que GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Epifanio. en su libro *La obra de España en Marruecos*. Madrid: Ed. Espejo, 1950, narra su llegada a Tánger en 1947 con un grupo de excursionista de la sociedad piragüista y van a visitar la exposición de Bertuchi, de la que expresa los mayores elogios, citando también a Gallego, residente en la ciudad y al que considera seguidor de Bertuchi (p. 161).
- ⁴⁷GIL GRIMAU, Rodolfo. "Análisis del Diario de África..." Op. cit., págs. 337-348.
- ⁴⁸En línea: <http://carlosgallegos-pintura.blogspot.com.es>. [Fecha de acceso: 11/02/2019].

IMPACTO CULTURAL DE LOS REALES ESPAÑOLES EN EL SUR DE FUJIAN

CULTURAL INFLUENCE OF THE SPANISH DOLLARS IN SOUTH OF FUJIAN

Resumen

El presente artículo intenta analizar los impactos culturales de los reales españoles en el sur de Fujian, provincia en la costa sureste china donde esta moneda tuvo mayor circulación por las relaciones mercantiles entre Fujian y Filipinas durante los siglos XVI-XIX.

Palabras clave

Fujian, Impacto cultural, Mercado chino, Reales españoles.

Meng Zhou

Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. España.

Licenciada en el Departamento de Español de la Universidad Normal de la Capital en Beijing, es máster y doctoranda de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Al conocer los idiomas de chino y español y sus respectivas culturas, ha dedicado su tesis doctoral a los temas relativos a los intercambios artísticos entre China y España a través del Galeón de Manila. La tesis está patrocinada por la beca del gobierno chino (China Scholarship Council).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/I/2019
Fecha de revisión: 17/II/2019
Fecha de aceptación: 11/XI/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

This article attempts to analyze the cultural impacts of the Spanish dollars in the south of Fujian, province in the southeast coast of China where these coins used to have the largest circulation thanks to the business relations between Fujian and the Philippines during the 16-19th centuries.

Key words

Chinese market, Cultural impact, Fujian Province, Spanish dollars.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0009>

IMPACTO CULTURAL DE LOS REALES ESPAÑOLES EN EL SUR DE FUJIAN

1. INTRODUCCIÓN

Entre los objetos que transportaba el Galeón de Manila (1565-1815), y aparte de las mercancías chinas, que ocupaban la mayoría de la carga en la ruta de Manila a Acapulco, se encontraban las monedas españolas, el único artículo que se cargaba a gran escala en la jornada de vuelta a Filipinas. Los llamados “reales españoles”, en particular los “reales de a ocho”, denominados como “peso” en algunos documentos¹, fueron acuñados con plata americana y se convirtieron en pieza monetaria clave en las transacciones que se realizaban entre los distintos continentes como Europa, América y Extremo Oriente. Es decir, fue la primera divisa que circuló a nivel mundial². El historiador Carlo Cipolla afirma que era una moneda “tan fea, tan mal acuñada, tan fácilmente cercenable, y para colmo, indigna de confianza en cuanto a su valor intrínseco”, que llama la atención que al final “*fuera tan apreciada y aceptada en todos los rincones del globo*”³. Muchas monedas actuales han sido influenciadas por ella y tomaron sus denominaciones de esta moneda, como el dólar, el peso, y el RMB de China.

Dentro de las amplias regiones por donde circulaban los reales españoles, China, como el

suministrador más importante de las mercancías que cargaba el Galeón de Manila, fue el principal receptor de esta moneda. Según el análisis del historiador Quan Hansheng, entre 1571 y 1821 casi la mitad de los pesos que llegaron de América a Manila acabaron finalmente en China⁴. La introducción de los reales tuvo un gran impacto en la sociedad del país, lo que incentivó durante varios siglos la reforma del sistema monetario, así como el establecimiento de un sistema financiero moderno en este país. La moneda china que se utiliza actualmente, el RMB, sigue usando la unidad “yuan”, cuyo origen se puede situar en los reales de a ocho.

No obstante, las monedas, como forma de pago, aparte de afectar a la economía nacional, también estuvieron estrechamente vinculadas con la vida diaria de la gente común. Aunque a partir del siglo XVI las tipologías de monedas extranjeras que circulaban en China eran muy diversas, los reales españoles siempre fueron los que tuvieron mayor influencia. A través de los nombres chinos que se designaron a los reales españoles, aparecidos frecuentemente en los contratos o títulos de propiedad de las provincias meridionales de China, así como las huellas culturales que estas piezas han dejado en el idioma, costumbres y arte de esta región,

el uso de los reales españoles nos ha demostrado cómo China aspiraba a la cultura material del Occidente desde el primer momento de contactar con ella, y cómo lo incorporaba a su propia cultura convirtiéndolo en un elemento importante de su sistema monetario.

Con el objetivo de repasar la influencia cultural de los reales españoles en China, este artículo se centrará en el sur de la provincia de Fujian, en particular en el puerto de Zhangzhou, pueblo natal de una gran parte de los mercaderes chinos en Manila y donde estas monedas circularon con más frecuencia debido a las relaciones comerciales que se mantuvieron entre Fujian y Filipinas. Es un hecho que la cultura relativa a las monedas occidentales en Fujian forma parte del patrimonio que nos ha dejado esta historia, por lo que un estudio profundo será importante para conocer los intercambios culturales durante la primera etapa de la globalización.

2. EL PUERTO DE ZHANGZHOU: PUERTA DE INTRODUCCIÓN DE LOS REALES ESPAÑOLES

La introducción de los reales españoles en el mercado chino empezó en el siglo XVI, época de cambios en la que tanto Europa como China estaban aplicando nuevas políticas sobre el mar. La llegada de los españoles a Asia Oriental y la apertura de la ruta transpacífica coincidió con un momento significativo de la historia china: en 1567, dos años después del establecimiento de los españoles en Filipinas, el gobierno de la entonces dinastía Ming (1368-1644) levantó la prohibición que pesaba sobre el libre comercio marítimo. Asimismo, se estableció el puerto de Zhangzhou, situado al sur de la provincia de Fujian, como el único puerto autorizado para el negocio ultramarino. Atraído por la gran demanda del mercado hispánico, los comerciantes del sur de Fujian empezaron a frecuentar la isla de Luzón, donde arribaban en siete u ocho días⁵. En los barcos transportaban mercancías chinas, como seda y porcelana, para comerciar

no solamente con los españoles, sino también con los propios chinos establecidos en Filipinas, los indios filipinos, los mestizos, e incluso con los extranjeros como los armenios, los bornees, los moros, los siameses, etc. A cambio, cobraban con los reales llegados de América⁶.

En el diccionario geográfico de Fujian, el cartógrafo He Qiaoyuan (1558-1632) menciona la plata proveniente de la isla de Luzón:

“Pasando por el mar de Fujian hacia el sur, está el reino de Luzón...donde se produce oro y plata. La plata circulante allí es como la de China. Como consecuencia del comercio, el oro y plata de los reinos del Océano del Oeste fue transbordado en ese lugar, por lo que la gente de Fujian suele negociar en Luzón”⁷.

Una vez que los mercaderes chinos obtenían las monedas de plata que llegaban con los galeones provenientes de Acapulco, eran cargadas en sus barcos para ser trasladadas al lugar de donde partieron en China. Estos puertos fueron, durante un largo periodo, el de Zhangzhou y el de Amoy, ambos situados al sur de Fujian⁸. Aunque a partir de la segunda mitad del siglo XVII, el papel de Zhangzhou como centro comercial fue sustituido por Amoy, debido a la cercanía de las dos ciudades, así como los frecuentes intercambios entre ellas, esta región siempre fue una de las entradas de los reales españoles a China, hecho que se verifica por la gran cantidad de reales encontrados en estas ciudades⁹.

Según la *Colección de los pros y contras sobre las condiciones sociales, políticas y económicas del Imperio Ming*, obra del geógrafo Gu Yanwu (1613-1682), “el dinero (de Luzón) está acuñado en plata, con letras extranjeras. Tiene una ley de noventa y seis por ciento, y la gente de Zhangzhou suele utilizarlo”¹⁰. Los reales españoles, sobre todo los reales de a ocho, denominados en chino como “benyang” (本洋)¹¹, eran la moneda extranjera más aceptable y circulante en el sur de Fujian. El Museo de Zhang-



Fig. 1. Real de a ocho de "columnario". 1762.
Museo de Zhangzhou. Fujian. China.



Fig. 2. Real de a ocho del busto de Carlos IV. 1807.
Museo de Zhangzhou. Fujian. China.

zhou tiene en su colección diferentes tipos de reales españoles, entre los cuales destacan las "macuquinas", las conocidas "columnarias de mundos y mares" y las monedas de "busto", que tenían la figura del monarca de turno. Las distintas tipologías de reales que circularon en Zhangzhou fueron renombradas por los propios chinos, cosa que demuestra una obvia fusión transcultural.

3. DENOMINACIONES DE LOS REALES ESPAÑOLES EN LOS DOCUMENTOS CHINOS

En el documento titulado *Estudio exhaustivo de los documentos de la dinastía Qing*, se describen las monedas circulantes en el sur de China en 1745 y se mencionan varias denominaciones de los reales españoles, como "dinero de cordoncillo" (花邊錢) y "dinero de la cruz" (十字錢)¹². A lo largo de los siglos en que estas monedas fueron usadas en China, los reales obtuvieron nombres locales muy peculiares.

La historia de las monedas llamadas "reales" tuvo su inicio en el siglo XIV, cuando el rey castellano Pedro I emitió la primera pieza que llevaba ese nombre¹³. En la *Pragmática de Medina del Campo*, promulgada en 1497 por los Reyes Católicos, se establece el valor de un real, que equivale a 34 maravedíes¹⁴. En 1535, Carlos V mandó

fundar la primera ceca en los reinos de Indias, y México fue el lugar elegido¹⁵. Posteriormente, en 1537 autorizó la fabricación de los "reales de a ocho, y de a cuatro, de a dos y de uno y medios de reales"¹⁶. Sin embargo, los reales de a ocho, los que tuvieron la mayor circulación internacional, no empezaron a acuñarse en América hasta 1572, cuando Felipe II renovó tipológicamente toda la moneda castellana y envió cuños de las nuevas improntas a los reinos de Indias¹⁷.

Las primeras piezas de los reales españoles acuñadas en América fueron manufacturadas a golpe de martillo y por eso mostraban una forma bastante irregular. Denominadas como



Fig. 3. Los reales de macuquinas. Siglo XVI-XVIII.
Museo de Zhangzhou. Fujian. China.

“macuquinas”, estas monedas llevan a ambos lados las imágenes del escudo y la cruz de la monarquía hispánica¹⁸. Durante los siglos XVI-XVII, las macuquinas fueron las monedas extranjeras que más circularon en China. Por el aspecto que tenían, en chino las llamaron “moneda de trozo” (塊幣), “plata de cuña” (楔子銀), “dinero de azada” (鋤頭錢) y “dinero de la cruz” (十字錢).

En la cartografía titulada *Relato sobre el Océano Este y Oeste*, el autor Zhang Xie (1574-1640) describe las monedas de distintos valores provenientes de Luzón:

“Las mayores pesan siete qian y cinco fen [27.9g],¹⁹ denominadas como ‘黃幣峙’ por los extranjeros; las menores pesan tres qian y seis fen [13.4g], llamadas en el extranjero como ‘突唇’; a las un poco más pequeñas, que pesan un qian y ocho fen [6.7g], las llaman ‘羅料釐’; y a las más chiquitas que pesan nueve fen [3.4g], las denominan ‘黃料釐’”²⁰.

Las monedas registradas por Zhang Xie son obviamente las macuquinas españolas. Tomando en cuenta la pronunciación de estas denominaciones en el dialecto *minnanhua*, así como el peso de cada tamaño, se encuentra que estos nombres corresponden justamente con los diferentes valores de los reales. El “黃幣峙” ([hɔŋ˥˥pi˥˥ti˥˥]) es homófono de “un peso”, refiriéndose a los reales de a ocho; el “突唇” ([tut˥˥tun˥˥]) debe de ser “tostón”, primera moneda oficial que se puso en circulación en Manila después de la llegada de los españoles, con valor de cuatro reales²¹; y el “羅料釐” ([lo˥˥liɑu˥˥li˥˥]) puede ser “dos reales”, mientras que la más pequeña, llamada “黃料釐” ([hɔŋ˥˥liɑu˥˥li˥˥]), se refiere a “un real”²².

La fabricación de las macuquinas fue suspendida con la reforma monetaria de los Borbones. En 1732, empezó la acuñación de una nueva tipología de moneda en respuesta a la ordenanza del 9 de junio de 1728, promulgada por

Felipe V²³. Eran los famosos “mundos y mares”, también denominadas “columnarias de mundos y mares” o “columnarias de dos mundos”, por las imágenes que tenían en el reverso. Estas monedas, hechas a volante, tienen una forma redonda mucho más regulada y con un cordoncillo refinado en el canto. Por eso, una vez que los mercaderes de Fujian las introdujeron en China, fueron muy bien aceptadas. Circularon a gran escala en la provincia durante el siglo XVIII y se las conocía como “dos columnas” (雙柱), “dos candeleros” (雙灼) o “dinero de cordoncillo” (花邊錢)²⁴. En los contratos de negocio del siglo XVIII y XIX de la zona de Amoy, se leen frecuentemente frases como “hoy he cobrado cuatrocientos y cuarenta yanes de ‘plata de cordoncillo extranjera’”²⁵, o “hipotecado [el arrozal] por cincuenta y ocho yanes de ‘plata de dos candeleros’”²⁶, cuyas monedas de pago deben de ser los reales de a ocho de columnarias.

En 1772, a través de la Pragmática de Aranjuez, Carlos III ordenó retirar toda moneda circulante para introducir un nuevo cuño. En el anverso de estos nuevos reales se imprimió el retrato del rey, una característica que fue mantenida por los posteriores monarcas Carlos IV y Fernando VII²⁷. Las monedas de busto, con la figura del rey hispánico en el anverso, han tenido nombres muy interesantes en China. Como el retrato de los reyes mostraba una cara occidental, algo raro para los chinos, lo llamaron “cabeza del buda” (佛頭), “buda extranjero” (番佛), “cabeza del anciano” (老人頭) o incluso “cara del diablo” (鬼仔臉). En un relato sobre la isla de Luzón, el autor Huang Kechui, que había negociado en Luzón durante el reinado de Qianlong (1711-1799), dice que “las monedas de plata que se usa en Fujian y Guangdong, fueron acuñadas con figura del rey [extranjero]”²⁸. De este modo, se puede comprobar que antes del siglo XIX los chinos ya conocían la costumbre de los españoles de poner el retrato de su rey en la moneda, pero

aún no comprendían que era símbolo de la soberanía del país²⁹.

4. USO DE LOS REALES ESPAÑOLES EN EL MERCADO CHINO

La plata que se utilizaba tradicionalmente en China presentaba forma de lingotes, los cuales eran pesados y se cortaban en el momento del pago. Cuando las monedas extranjeras fueron introducidas en China, también se utilizaron de la misma forma que los lingotes, siendo pesados y cortados en pagos comerciales. No obstante, con el tiempo los chinos se dieron cuenta de que esas monedas tenían un peso uniforme y una ley estable, comenzando a usarlas como unidad. En un memorial de 1833 presentado al emperador Daoguang, el funcionario Huang Juezi relata lo siguiente,

“Desde que la plata extranjera fue introducida en China, a los ciudadanos chinos les da gusto usarla, porque tiene un valor establecido en cada unidad, fácilmente de utilizar. Como las monedas tienen casi el mismo valor que los lingotes, pero con una ley relativamente más bajo, hay gente

pilla, quienes, atraídas por los beneficios, copiaron los cuños extranjeros, y derritieron los lingotes para acuñar dinero extranjero...”³⁰.

De este modo, se puede concluir que, en la primera mitad del siglo XIX, las monedas extranjeras eran muy populares en China. Dada la facilidad de su uso, se crearon y propagaron incluso monedas falsas, como la pieza guardada en el Museo de Anhui.

El literato Zhu Lian describió en un libro publicado en 1821 los distintos tipos de monedas extranjeras circulantes en su época, “[a partir de las últimas décadas del siglo pasado] eran muy populares las monedas extranjeras... Cuando yo era niño, vi las monedas de ‘fénix’ (鳳皇)³¹, ‘caballo y espada’ (馬劍)³², ‘barco extranjero’ (洋船)³³, ‘dos candelas’ (雙燭), ‘motivos de planta acuática’ (水草紋)³⁴, etc., pero hoy en día lo más común en circulación es la ‘cabeza de buda’ (佛頭)³⁵. Obviamente, en ese momento, dentro de todas las que circulaban en el mercado, los reales españoles, y sobre todo las piezas de busto (佛頭), eran las más populares.

109



Fig. 4. Moneda falsa del Real de a ocho. 1802. Museo de Anhui. Anhui. China.

La *Colección de los contratos conservados de Amoy* recopila más de mil documentos de contratos privados de esta zona de los siglos XVII-XIX. Al analizar los 99 documentos firmados durante el reinado de Qianlong (1736-1795) y Jiaqing (1796-1820), encontramos que en 89 de ellos se utilizaron las monedas extranjeras como forma de pago en unidad “yuan”(元/圓/員), a las que se nombra como “plata extranjera”(番銀), “plata de cordoncillo”(花邊銀), y “plata de buda”(佛銀), como ya hemos indicado. Además, 61 contratos se pagaron con la “plata de buda”(佛銀, en ese caso se refiere al real de a ocho de busto), y muy pocos se pagaron con los lingotes tradicionales de plata en *liang*³⁶. Es decir, durante un largo periodo del siglo XVIII, en la región del sur de Fujian, la mayoría de las contrataciones se realizaron con monedas extranjeras, sobre todo con los reales de a ocho, que casi se convirtieron en la moneda patrón de esta zona, sustituyendo incluso a los lingotes tradicionales de China.

5. LAS MONEDAS CHINAS INSPIRADAS EN LOS REALES DE A OCHO

Frente a la amplia circulación de las monedas extranjeras, los chinos aprendieron a acuñar sus propias monedas de plata. Los primeros intentos de fabricar “moneda de plata china” ocurrieron, desde luego, en el sur de Fujian, y estaban inspirados en los reales de a ocho. En un libro titulado *China: Political, Commercial, and Social; in an Official Report to Her Majesty's Government*, publicado en Londres en 1847, el autor Robert Montgomery Martin relata que hacía poco tiempo que el emperador Daoguang (1821-1850) empezó a emitir piezas de dinero imitando los dólares españoles para pagar a las tropas. Hechas en Hangzhou (Zhangzhou), y también en Formosa (Taiwan), se conocen como las piezas de “pago a los soldados de Zhangzhou”(漳州軍餉)³⁷, ya que es el texto escrito en el anverso³⁸. Con un diámetro de 39 mm, la moneda tiene un peso de 26-27 gramos, y en algunas versiones lleva un círculo de cordoncillo. Aunque la fecha concreta de su acuñación sigue siendo un tema de debate, lo que sí está claro, por su tamaño, es que están inspiradas en los reales de a ocho³⁹.

110

Las monedas acuñadas en Fujian, a imitación de los reales de a ocho, marcan un importante



Fig.5. Pago a los soldados de Zhangzhou (漳州軍餉). Siglo XIX. Colección y fotografía de Lin Nanzhong.



Fig. 6. Billetes de Taifu emitido por el Banco de Fujian. 1922. Mercado del arte. Fuente: <http://www.yangmingauktion.com/goodsdetail.html?auctionid=B15031&code=647&page=1#>. [Fecha de acceso: 20/10/2019].

momento histórico. No solo supuso el inicio de fabricación de monedas de plata por parte de los chinos⁴⁰, sino que evidencia el impacto directo de las monedas occidentales en las propias monedas chinas. No obstante, la moneda de plata no era la única forma monetaria china influenciada por las monedas extranjeras. Los billetes, que ya poseían una larga historia en China, también reflejan un obvio impacto de los reales españoles.

Al comienzo del siglo XX, los institutos financieros de Fuzhou, capital de la provincia de Fujian, emitieron un billete conocido como “taifu” (台伏), que está estrechamente vinculado con los reales de a ocho. La palabra “Tai” (台) se refiere

a Nantai (南台), centro financiero de Fuzhou, mientras que “Fu” es homónimo de “Fo” (佛), palabra procedente de “Fanfo” (番佛: buda extranjero), el apodo de los reales españoles de busto. Denominados como Fochow dollars por los comerciantes ingleses, los taifu tenían el mismo valor que los reales de a ocho⁴¹. Teóricamente, un taifu podía cambiarse por un real de a ocho y equivalía a mil *wen* del dinero chino⁴².

Por ese motivo, cuando faltaron las monedas de plata, los taifu tuvieron una amplia circulación en la región de Fuzhou. Sin embargo, tras una grave devaluación en décadas posteriores, este billete fue finalmente retirado por el gobierno provincial en 1927-1928⁴³. Aun así, la historia del taifu, de casi tres décadas, es un fenómeno excepcional porque raramente un billete emitido por las instituciones financieras provinciales ha tenido tanta influencia. En este caso fue gracias al valor que lo vinculaba con los reales de a ocho.

6. HUELLA DE LOS REALES ESPAÑOLES EN LA CULTURA FOLKLÓRICA DEL SUR DE FUJIAN

Durante los siglos en que los reales españoles circularon en el sur de Fujian influyeron no solo en el sistema monetario, sino también en la cultura local. En el dialecto *minnanhua* del sur de Fujian, uno de los términos utilizados para referirse al dinero es “鐳” ([lɔi11]). Su pronunciación puede ser adaptación de “料釐” ([liɑu11i11]), sacada del real en castellano, y registrada en la obra de Zhang Xie⁴⁴.

Asimismo, la circulación de las monedas extranjeras, como los reales españoles, está reflejada en los monumentos del sur de Fujian. En un arco conmemorativo de 1707 situado en el centro de Zhangzhou, las esculturas decorativas muestran varias escenas de negocios entre los europeos y los comerciantes de Fujian. La figura del europeo lleva en la mano izquierda una bandeja en la que hay un montón de monedas occidentales⁴⁵.



Fig. 7. Escultura del arco "Yongzhuang Jianyi" (勇壯簡易) erigida en el centro de Zhangzhou. 1707. Fotografía de Lin Nanzhong

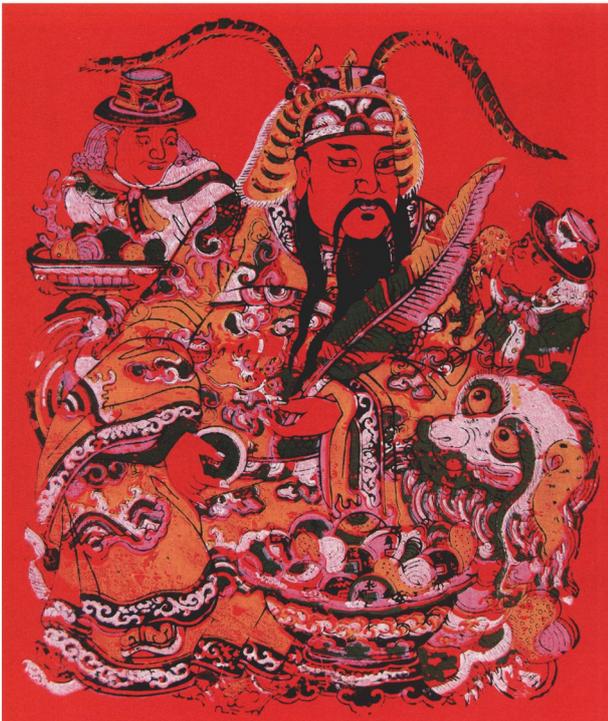


Fig. 8. Zhangzhou. "Rey que atrae riqueza" (招財王). Pintura xilográfica. Galería de la Pintura Xilográfica de Año Nuevo de Yan Jinhua de Zhangzhou, Fuente: FENG, Jicai (Ed.). Colección de la pintura de año nuevo de xilografía china - Tomo de Zhangzhou (中國木板年畫集成-漳州卷). Beijing: Zhonghua Shuju, 2010, pág. 68.

Temas semejantes también suelen aparecer en otras formas de arte regional, como la pintura xilográfica del año nuevo de Zhangzhou. Una iconografía muy popular de este estilo titulada "Rey que atrae riqueza" (招財王) presenta un monarca sentado en un león, con una vasija llena de oro y monedas delante. Está acompañado, a ambos lados, por dos figuras de rasgos occidentales, vestidas a la manera europea, que sostienen distintos objetos preciosos como un coral, perlas y dinero. Con un sentido implícito de suerte y riqueza, esta pintura refleja la obvia proyección marítima de la cultura del sur de Fujian, basada en el floreciente comercio ultramarino, cuya página más relevante era, sin duda alguna, la relación comercial con los españoles a través de Filipinas⁴⁶.

Como se puede apreciar, el uso de las monedas occidentales, dentro de las cuales la mayoría eran reales españoles, tuvo un impacto profundo en las costumbres del sur de Fujian. Las monedas de plata, por el valor que tienen, son las preferidas de los coleccionistas. Se cree, además, que los reales españoles, sobre todo en los que aparece

el busto del rey, son objetos de buen agüero que ayudan a quitar la mala suerte. Forman parte importante de la dote nupcial, y la gente también suele utilizar las monedas para hacer un tipo de cadena que ponen a los niños, con el fin de exorcizarlos y pedir la bendición⁴⁷. También, las monedas extranjeras podían servir, en ocasiones, como objetos funerarios. En una tumba perteneciente a la dinastía Qing (1644-1911), localizada en Tainan de Taiwan que durante esta época (1683-1895) pertenecía a la provincia de Fujian, se descubrieron varias monedas de un real, guardadas en el monedero del dueño de la tumba, lo que mostraba, por otro lado, el uso de esta moneda en los negocios de pequeño volumen⁴⁸.

7. CONCLUSIÓN

Los reales españoles fueron la primera divisa universal y el único objeto introducido a gran escala en el mercado chino a cambio de las mercancías que se cargaban en el Galeón de Manila. Como los negocios entre España y China se llevaron a cabo, principalmente, a través de los comerciantes de Fujian, los reales españoles entraron en China por los puertos meridionales de Fujian, sobre todo por Zhangzhou, único lugar autorizado para el comercio exterior por el gobierno Ming en las postrimerías de dicha dinastía.

En el periodo en el que los reales españoles circularon por China, obtuvieron distintas denominaciones autóctonas. Difundidos en una amplia región de este país, tuvieron un gran impacto tanto en el sistema monetario como en la cultura popular y, sobre todo, en el sur de Fujian, donde se produjo la mayor circulación. Asimismo, varias monedas chinas fueron creadas en Fujian en respuesta a los reales españoles y la gente de esta región, acostumbrada al uso de los



Fig. 9. Qilianguan (七連貫). Cadena de plata hecha con monedas occidentales. Colección y fotografía de Lin Nanzhong.

reales, finalmente los incorporaron en su propia cultura local. En conclusión, las huellas culturales que han dejado los reales en el idioma y el arte del sur de Fujian son fundamentales testimonios de esta historia de intercambios entre Asia, Europa y América, tema que merece un estudio más profundo.

NOTAS

¹El peso era una moneda imaginaria que no tenía existencia visible, pero se empleaba en los negocios como signo de un valor determinado. Durante un largo tiempo un peso podía referirse a un real de a ocho. LORENZO SANZ, Eufemio. *Comercio de España con América en la época de Felipe II*. Tomo II. Valladolid: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Valladolid, 1980, págs. 59-60.

²RUIZ GUTIÉRREZ, Ana. *El Galeón de Manila: intercambios culturales*. Granada: Universidad de Granada, 2015, págs. 38-39.

³CIPOLLA, Carlo M. *La odisea de la plata española: conquistadores, piratas y mercaderes*. Barcelona: Crítica, 1999, pág. 117.

⁴QUAN, Hansheng. *Antología de la historia económica china (中國經濟史論叢)*. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong - New Asia College, 1972, págs. 435-450.

⁵FANG, Chenchen, "Research on Tempest of Round Taiwan Sea in the Late 17th Century: A Study Based on Spanish Sources" (從西班牙史料考察十七世紀末期環臺灣海域的暴風雨紀錄), *Taiwan Historica (臺灣文獻)*, 4 (2007), pág. 137.

⁶FANG, Chenchen. *El comercio entre los sangleyes y Luzón(1657-1687): análisis, traducción y anotación de las Fuentes*. Tomo I (華人與呂宋貿易, 1657-1687: 史料分析與譯註, 第一冊). Hsinchu: National Tsing Hua University Press, 2012, págs. 176-181.

⁷Océano del Oeste (西洋), concepto geográfico chino de cierta región del mar del Sur, cuyo rango concreto tuvo varios cambios de lo largo de la historia. En este contexto puede ser una denominación general de los reinos ultramarinos. HE, Qiaoyuan. *Libro de Fujian (閩書)*, "Producciones del sur" (南產志), Vol. 150. Fuzhou: Fujian Renmin Chubanshe, 1995, págs. 4436- 4437.

⁸Después de la caída de la dinastía Ming en 1644, el puerto de Zhangzhou entró en decadencia. Durante la dinastía Qing (1644-1911), una gran parte de los barcos dirigidos a Filipinas salieron de Amoy.

⁹LIU, Zhijie, LIU, Jingyang y LIN, Zhijin. "Estudio inicial sobre la introducción de las monedas extranjeras a Fujian y su influencia" (外國銀元流入福建及影響初考). *China Numismatics (中國錢幣)*, 6 (2016), págs. 22-30.

¹⁰GU, Yanwu. *Colección de los pros y contras sobre las condiciones sociales, políticas y económicas del Imperio Ming (天下郡國利病書)*. Shanghai: Shanghai Guji Chubanshe, 2012, pág. 3092.

¹¹El término de "benyang" (本洋: moneda extranjera estándar) empezó a aparecer en el siglo XIX para diferenciar los reales españoles de los reales mexicanos acuñados después de la Independencia de México. Estos segundos se conocían en China como "yingyang" (鷹洋: moneda extranjera de águila). LU, Taikang. "Research on Western Silver Coins Unearthed in Southern Taiwan" (臺灣南部考古出土與傳世的西方銀幣研究). *Taiwan Historical Research (臺灣史研究)*, 2(2015), págs. 151-196.

¹²ZHANG, Tingyu (Ed.). *Estudio exhaustivo de los documentos de la dinastía Qing (清朝文獻通考)*, Tomo I, Vol.16. Shanghai: Shangwu Yinshuguan, 1935, pág. 5002.

¹³KRAUSE, Chester L. y MISHLER, Clifford, et al. *Standard Catalog of World Coins*. Iola, Wis.: Krause Publications, 1991, pág. 413.

¹⁴LORENZO SANZ, Eufemio. *Comercio de España...* Op. cit., pág. 65.

¹⁵GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, Pilar. *Creación de casas de moneda en Nueva España*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, pág. 77.

¹⁶*Recopilación de leyes de los Reynos de las Indias*. Tomo II, Libro IV, Título XXIII, Ley IV, Madrid: BOIX, 1841, pág. 150.

¹⁷MUÑOZ SERRULLA, María Teresa. *La moneda castellana en los reinos de indias durante la edad modern*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, págs. 134-135.

¹⁸Ibidem, págs. 135-136.

¹⁹Qian y fen, unidades de peso utilizadas en Asia Oriental. Tomando la cifra ofrecida por QIU, Guangming, *Sistema de unidades en la antigüedad china (中國古代度量衡)*. Beijing: Zhongguo Guoji Guangbo Chubanshe, 2011, pág. 174, durante la dinastía Ming (1368-1644), 1 jin ≈ 596.8g, 1 qian = 1/10 tale (liang) = 1/160 jin ≈ 3.73g, 1 fen = 1/10 qian ≈ 0.373g.

²⁰ZHANG, Xie. *Relato sobre el Océano Este y Oeste (東西洋考)*. Beijing: Zhonghua Shuju, 1981, pág. 94.

- ²¹Cabrero, Leoncio, et al. *Diccionario histórico, geográfico y cultural de Filipinas y el Pacífico*, Vol. II, Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, 2008, págs. 695-696. En *Arte de la Lengua Chiō-chiu*, diccionario de chino vernáculo de 1620, aparece “tostón”. La palabra correspondiente en dialecto de Zhangzhou es “錢Chi” (dinero), lo que muestra que esta moneda fue muy utilizada en Manila. Biblioteca de la Universidad de Barcelona, *Arte de la Lengua Chio Chiu*, Ms. 1027. 11.v.
- ²²Tomamos la pronunciación en Zhangzhou según ZHOU, Changji. *Diccionario del dialecto de minnanhua* (閩南方言大詞典). Fuzhou: Fujian Renmin Chubanshe, 2006. FANG, Chenchen. *El comercio entre los sangleyes y Luzón...* Op. cit., pág. 87.
- ²³VILAPLANA PERSIVA, Manuel. *Historia del real de a ocho*. Murcia: Universidad de Murcia, 1997, págs. 158-160.
- ²⁴En el dialecto *minnanhua*, la palabra “灼” (en chino mandarín significa “quemar”) tiene el significado de candelero.
- ²⁵Yuan, unidad que inicialmente se refiere a las monedas extranjeras con el peso, tamaño y ley semejante al real de a ocho, incluyendo a la propia moneda hispánica. CHEN, Juanying y ZHANG, Zhongchun, *Colección de contratos conservados de Amoy* (廈門典藏契約文書). Fuzhou: Fujian Meishu Chubanshe, 2006, pág. 9.
- ²⁶Ibidem, pág. 17.
- ²⁷MUÑOZ SERRULLA, María Teresa. *La moneda castellana...* Op. cit., págs. 153-155.
- ²⁸Universidad de Sun Yet-sen - Instituto de Estudio de la Historia del Sureste de Asia. *Recopilación de los materiales sobre Filipinas en la documentación antigua china* (中國古籍中有關菲律賓資料彙編), Beijing: Zhonghua Shuju, 1980, págs. 147-155.
- ²⁹LIN, Manhong. *China Upside Down: Currency, Society, and Ideologies*(銀線:19世紀的世界與中國). Nanjing: Jiangsu Renmin Chubanshe. 2011, pág. 39.
- ³⁰HUANG, Juezi. “Memorial presentado por Shaosi Huang- Propuesta sobre la prohibición de la exportación de los lingotes y la plata extranjera”(黃少司奏寇疏一紋銀洋銀應並禁出洋疏). En: Comisión de la Historia China (Eds.). *Recopilación de los documentos de la historia moderna china-la Guerra de Opio*(中國近代史資料叢刊-鴉片戰爭). Shanghai: Shenzhou Guoguangshe, 1954, págs. 477-478.
- ³¹Fénix (鳳皇) se refiere a los dólares estadounidenses de “Flowing Hair”, acuñados entre 1794-1795, y que en el reverso tiene la figura de una águila.
- ³²Caballo y espada (馬劍) es la moneda “ducaton” con figura de jinete emitido por los Países Bajos durante los siglos XVII-XVIII.
- ³³Se refiere a la moneda holandesa “Scheepjesschelling” (cherlín de buque) con valor de seis stuiver. LU, Taikang. “Research on Western Silver Coins Unearthed in Southern Taiwan...” Op. cit., pág. 153.
- ³⁴Motivos de planta acuática (水草紋) puede referirse a las monedas de países islámicos que llevan inscripciones en árabe.
- ³⁵Grupo de la historia financiera de la casa moderna del Banco Popular China. *Material de la historia monetaria de la China moderna*. Vol. I (中國近代貨幣史資料第一輯). Beijing: Zhonghua Shuju, 1964, págs. 51-53.
- ³⁶*Liang* o *tale* es la unidad tradicional china de los lingotes de plata. 1 *liang* (*tale*) =1/16 *jin* (*catti*) =37.1 g. CHEN, Juanying y ZHANG, Zhongchun, *Colección de contratos conservados de Amoy...* Op. cit., págs.4-29.
- ³⁷MARTIN, Robert Montgomery. *China: Political, Commercial, and Social; in an Official Report to Her Majesty's Government*. Vol. I. Londres: James Madden, 1847, págs. 175-176.
- ³⁸Agradezco al Sr. Lin Nanzhong el haberme autorizado a utilizar su fotografía para el presente artículo.
- ³⁹ZENG, Zelu. “Pago a los Soldados de Zhangzhou”(漳州軍餉), *China Numismatic* (中國錢幣), 1 (1992), págs. 15-18; DAI, Zhiqiang. “Verificación de la fecha de las ‘monedas de pago a los soldados de Zhangzhou’- sobre el inicio de las monedas de plata acuñadas en China”(漳州軍餉銀餅年代考—兼論我國自鑄銀元的開始). *Reliquia cultural* (文物), 10 (1981), págs. 58-61, 81-82.
- ⁴⁰Desde el inicio de su historia, China tenía la tradición de acuñar monedas metálicas. No obstante, no empezó a fabricar monedas de plata hasta el siglo XIX a raíz de su contacto con las monedas extranjeras.

⁴¹Comisión de la cartografía de Fujian (Ed.). *Cartografía provincial de Fujian-Financiero* (福建省志-金融志). Beijing: Xinhua Chubanshe, 1996, pág. 54.

⁴²Dinero chino, se refiere a las monedas de cobre utilizadas como fracciones monetarias a lo largo de la historia china, cuya unidad era *wen* (文).

⁴³LIN, Lian. “Estudio general sobre la historia de emisión de los billetes *Taifu* de Fuzhou” (福州台伏票發行史略考). *Fujian Finance* (福建金融), 11 (2014), págs. 65–70.

⁴⁴ZHANG, Xie. *Relato del Océano Este y Oeste...* Op. cit., pág. 94.

⁴⁵LIN, Nanzhong. “Las monedas de plata extranjeras circulantes del sur de Fujian durante la época Ming y Qing ha testificado el florecimiento de los comercios exteriores” (明清時期閩南的‘番銀’見證商貿繁華). *Intercambios culturales entre Fujian y Taiwan* (閩台文化交流), 4 (2009), págs. 40–44.

⁴⁶FENG, Jicai (Ed.). *Colección de la pintura de año nuevo de xilografía china- Zhangzhou* (中國木板年畫集成-漳州卷). Beijing: Zhonghua Shuju, 2010, pág. 68.

⁴⁷LIN, Nanzhong. “Las monedas de plata extranjeras circulantes...” Op. cit., págs. 40-44.

⁴⁸LU, Taikang. “Research on Western Silver Coins...” Op. cit., págs. 151–196.

Entrevistas

FRANCISCO MARTOS¹
GESTIÓN Y PASIÓN POR IBEROAMÉRICA

Granada, 12 de abril de 2020

Elena Díez Jorge



118

FRANCISCO MARTOS¹ GESTIÓN Y PASIÓN POR IBEROAMÉRICA.

Francisco Martos (FM)
Elena Díez Jorge (EDJ)

Cuando fuimos vicerrectores compartíamos la misma crujía del Hospital Real. Él en una esquina de la galería como Vicerrector de Posgrado y Formación Continua. Yo en otra como Vicerrectora de Patrimonio, Infraestructuras y Equipamiento. Y allí estábamos horas, cada uno en su tarea frenética pero unidos en un proyecto común para la Universidad de Granada².

No sabía por entonces que años después compartiría algún que otro viaje con proyectos en Iberoamérica. Poco a poco se fue fraguando un respeto y afecto mutuo, con ideas compartidas sobre el latir de las universidades a uno y otro lado del Atlántico. Pero hablábamos de otros temas. Impartía por entonces alguna materia en la Facultad de Bellas Artes ya que es gran conocedor y experto en el tema de la percepción visual y comentábamos ideas. No sé si es su faceta de psicólogo o la de su investigación particular sobre ese aspecto de la percepción visual que hacen de él una persona hábil para observar a los demás y establecer los mecanismos adecuados para siempre poder iniciar una conversación. Esa es otra de sus virtudes, la de ser buen conversador, con charlas animadas y con reflexiones sobre libros que devora, una de las aficiones que cultiva.

Lo he visto gestionar y luchar por proyectos. Siempre mediando y buscando las palabras adecuadas. Disfrutando y sin temor a echar horas de trabajo. Lleno de empatía con las personas y situaciones más variopintas. Sí, ese es Francisco J. Martos Perales, Catedrático de Universidad en el Departamento de Psicología Experimental en la Universidad de Granada, Paco para los amigos.

Es un gestor nato, ya lo demostró cuando fue Decano de la Facultad de Psicología en la Universidad de Granada y como Vicerrector, pero sin duda brilló como Director General Adjunto de la Asociación Universitaria Iberoamericana de Posgrado (AUIP)³.

El objetivo de la AUIP es formar profesores universitarios pero también profesionales en los diferentes países miembros y con las diferentes universidades asociadas. Lo hace tanto ayudando a la movilidad de investigadores y académicos como creando programas de doctorado conjuntos, por mencionar algunas de sus actividades más señeras. Una tarea bastante compleja porque reúne a fecha de hoy a 238 instituciones asociadas que abarcan todo Amé-



Fig. 1. Salamanca. Palacio Fonseca. Francisco Martos con Rebeca Grynszan.

rica Latina así como España y Portugal. Indudablemente es importante la cabeza visible de esta asociación y la manera de llevar las cosas, también todo un equipo humano que hay detrás llevando una gestión nada fácil, pero es cierto que hay personas que consiguen que las cosas fluyan de manera eficaz y ese fue su papel en la AUIP durante más de 13 años.

EDJ: ¿Cómo empezó tu papel en la AUIP y cómo fue evolucionando? ¿En qué consistía?

FM: Mi primer contacto con la AUIP tuvo lugar el 1 de junio de 2001 cuando siendo Vicerrector de Estudios de Postgrado asistí en representación de mi universidad, la Universidad de Granada,

a una reunión de la Comisión Ejecutiva de esta asociación que tuvo lugar en la sede de la Universidad Autónoma del Sur, en Temuco, Chile. En aquel momento la AUIP era una asociación mucho más modesta de lo que es hoy y estaba presidida por el entonces rector de la Universidad de Salamanca, Dr. Ignacio Verdugo, presidente a su vez de la Conferencia de Rectores de las Universidades Españolas. Pronto me di cuenta de las oportunidades que ofrecía una asociación de este tipo para la cooperación universitaria en materia de educación superior y lo relevante que esto era para la proyección de la Universidad de Granada en los sistemas universitarios latinoamericanos. Por otra parte, creo que no se deben desdeñar las razones puramente

personales para explicar porqué uno escoge una cosa u otra. Un tío mío fue uno de tantos exiliados acogidos generosamente en México tras la Guerra Civil española. Ejerció siempre sobre mí una gran influencia dándome a conocer las virtudes de la sociedad civil mexicana y la enorme solidaridad de los mexicanos, encabezados por su entonces presidente Lázaro Cárdenas, acogiendo a buena parte de la mejor intelectualidad española que llegaban allí despojados de todo. Con él entendí que España tenía una enorme deuda de gratitud con todo el pueblo latinoamericano. Si a esto se le añade que rápidamente, casi a primera vista, me enamoré de Latinoamérica, de sus paisajes, de su cultura, de la amabilidad de sus gentes, resultara fácil entender que encontrara pronto razones para vincular mi trabajo a esa nueva realidad que se había abierto ante mí. Las encontré en la AUIP y en la posibilidad de desarrollar la cooperación universitaria entre España y Latinoamérica. Por tenerlas más cercanas, en un principio, me dedi-

qué en mayor medida a establecer relaciones entre universidades andaluzas y latinoamericanas, especialmente cubanas y colombianas. Poco a poco todo fue evolucionando.

EDJ: Se que el trabajo con Iberoamérica ha sido una labor en equipo pero hablemos de algunos datos de tu trayectoria en la AUIP y cuéntanos cuántos programas conseguiste activar y sacar para adelante y cuántas tesis doctorales se han defendido bajo tu gestión.

FM: Como fruto de mi implicación en las actuaciones de la AUIP, en junio de 2006, en Buenos Aires, fui nombrado Director General Adjunto de AUIP. Desde entonces y hasta mi dimisión el pasado noviembre de 2019, he dedicado casi todo mi esfuerzo profesional a la puesta en marcha de diferentes proyectos dentro de la AUIP. Me siento especialmente satisfecho de aquellos programas que ayudan a la movilidad para la formación post-graduada y la formación doctoral. Refiriéndome



Fig. 2. Universidad de Valdivia, Chile. Comisión Ejecutiva de la AUIP.

tan solo a este último, logramos poner en marcha 28 programas de formación de doctores en diversas disciplinas que han permitido que, hasta el momento, casi 400 personas procedentes de todos los países latinoamericanos hayan tenido la oportunidad de formarse como doctores en universidades de otros países iberoamericanos, mayoritariamente en universidades andaluzas y de estos, más de 140 hayan alcanzado ya el grado de doctor. En los programas de movilidad logramos que miles de personas pudieran realizar estancias formativas y de investigación en países distintos al suyo.

EDJ: ¿Por qué dejarlo en un momento dulce, lleno de buenas cifras y de éxitos?

FM: Creo que todo proyecto tiene un principio y un final. Me siento razonablemente orgulloso de lo conseguido pero llevo más de 13 años de Director General Adjunto. Después de tanto tiempo no es fácil mantener la creatividad y la necesaria motivación que requieren estas actividades. El pasado octubre, la Asamblea General de la AUIP eligió un nuevo Presidente y una nueva Comisión Ejecutiva. Se pone en marcha un nuevo proyecto y creí sinceramente que era el momento de dar el relevo.

EDJ: ¿Sientes ahora añoranza de lo dejado atrás?

FM: Mucha, me ha costado mucho presentar mi dimisión y dar paso a otras personas. Han sido más de 13 años de trabajo intenso dedicado a la gestión de AUIP, pero han sido unos años llenos de satisfacciones que me han proporcionado una impagable experiencia personal y profesional. He conocido personas maravillosas de las que he aprendido todo lo que sé y he tenido la oportunidad de visitar una gran cantidad de países e instituciones universitarias. Soy consciente de lo afortunado que he sido durante todo este tiempo.

EDJ: Durante todo este tiempo has conocido mucho de Iberoamérica. Agotadores y continuos viajes al otro lado del Atlántico. Además de la satisfacción del deber cumplido, ¿qué te impulsaba a seguir con fuerza?

FM: Como te decía antes, me enamoré rápidamente de Latinoamérica. Por otra parte, mi trabajo me daba la oportunidad de interactuar con buena parte de la élite académica latinoamericana. Siempre tuve el sentimiento de que lo que hacía merecía la pena. Creo sinceramente, que, como mínimo, he recibido tanto como he dado.

EDJ: En un mundo como el científico en el que se premian sobre todo las publicaciones de impacto, ¿has podido equilibrar ambas facetas o has tenido que sacrificar una de ellas?

FM: Sí, claro. No creo que se puedan compatibilizar, en un nivel de excelencia, ambas actividades. Durante un periodo de mi vida, elegí voluntariamente esta y he querido llevarla a cabo con plena dedicación. Obviamente, eso ha afectado otras posibles dedicaciones. Prefiero una bien que dos regulares. La vida es elección.

EDJ: Quizás algún lector o lectora pueda pensar que esto era y es un programa que beneficia sobre todo a países de América Latina. Estoy convencida que puedes explicarnos con claridad que es un proyecto con idas y vueltas de enriquecimiento entre diferentes países y mundos académicos. España también se ha enriquecido, ¿no crees? ¿En qué medida?

FM: Las actividades que lleva a cabo la AUIP implican a toda Iberoamérica. Esto es, América Latina, España y Portugal. Es obvio que el beneficio es recíproco y general.

Economistas tan reputados como J. Stiglitz⁴, ganador del Premio Nobel en 2001, han señalado que “uno de los objetivos fundamentales de la política económica tiene que ser crear una

sociedad del aprendizaje”. La educación superior es indispensable en una economía global. El conocimiento, el llamado “capital intelectual”, es hoy día el activo más valioso que poseen los países. Además, este conocimiento se modifica y se enfrenta a retos nuevos a una velocidad impensable hace tan solo un par de décadas. Ante esta realidad no podemos olvidar lo que establece la conocida Ley de Revans⁵: “Una sociedad solo puede sobrevivir si cambia a la misma velocidad que lo hace su entorno”. Vivimos en un mundo interrelacionado y en continuo cambio. Esto es un hecho que se nos está manifestando de una manera palpable en estos momentos ante esta desgracia global de la pandemia por COVID. Esta situación también nos ha puesto de manifiesto la enorme importancia de las TICs en la educación. Favorecen una nueva forma de enseñanza que con enorme facilidad trasciende fronteras. Desde esta nueva realidad, en un plazo no muy

lejano, los conceptos de “Sistemas Universitarios Nacionales” resultarán insuficientes para afrontar los retos del cambio; ineficientes en su competencia frente a los sistemas transnacionales; y, por último, inoperantes para evitarlos. La Internacionalización ya no es un cometido universitario, es la realidad misma en la que han de vivir las universidades. Ni España ni ningún otro país iberoamericano debería vivir de espaldas a esta nueva realidad.

EDJ: Hablamos de América Latina como un bloque homogéneo cuando no lo es y supongo conoces muchas diferencias entre los sistemas académicos, al igual que hay entre los países a nivel socioeconómico, pero aún así ¿se puede hablar o pensar de crear un sistema común de enseñanza superior tal como se ha intentado en Europa con los proyectos Erasmus o los proyectos Horizonte 2020⁶ u otros similares? ¿Es un



Fig. 3. Francisco Martos y su mujer, Neus Pons, en Cartagena de Indias.



Fig. 4. Francisco Martos en Teotihuacán.

sueño muy lejano para América Latina? ¿Queda todavía mucho que recorrer? ¿O simplemente no es aplicable esa unión educativa que rebase fronteras políticas y territoriales?

FM: Como te decía anteriormente, la creación de grandes redes transnacionales de universidades para la cooperación y el mutuo reconocimiento creo que será algo imprescindible, en el inmediato futuro, si queremos que nuestras universidades puedan competir con la oferta formativa internacional generada por grandes corporaciones que posiblemente agrupen universidades y grandes empresas y cadenas de “entertainment” y que se ofrecerá aprovechando las nuevas posibilidades que ofrecen las “TICs”. Ahora bien, este es un proceso muy complejo cuando se trata de trascender intereses nacionales, al contrario de lo que ocurre en USA o China. Como bien sabes, aun reconociendo los éxitos de un programa como “Erasmus”⁷,

Europa dista aún mucho de ser un verdadero sistema común de educación superior. En lo referido a América Latina creo que el esfuerzo necesario habrá de ser aún mayor. A pesar de la ventaja que supone que casi todos los países compartan una lengua común, en mi opinión, la realidad universitaria latinoamericana es mucho más heterogénea que la europea. Y lo es tanto en comparaciones intranacionales como internacionales. Resulta muy difícil poder homogeneizar criterios que sirvan al mismo tiempo para las universidades chilenas o brasileñas y también para las hondureñas, nicaragüenses o guatemaltecas. Y cabe decir lo mismo dentro de un mismo país. Las instituciones de educación superior, incluso dentro de un mismo país, son extremadamente heterogéneas. ¿Cabe imaginar que la UNAM en México o la Universidade de Sao Paulo estén dispuestas a reconocer, en igualdad, los títulos de muchas de las universidades de su propio país? A mi juicio para llegar

lejos en Iberoamérica habría que empezar despacio y con objetivos modestos. Probablemente ahora sería el momento de llegar a acuerdos entre distintas universidades que formaran una red de reconocimiento mutuo y que fueran agregando a esta red aquellas otras que consiguieran emular sus estándares. En mi opinión este sería un comienzo deseable. Hoy por hoy, cuando hablamos del Espacio Iberoamericano del Conocimiento, expresamos mayormente un deseo y no una realidad.

EDJ: Has vivido diferentes procesos de cambios políticos y sociales en muchos de los países iberoamericanos y algunos tan relevantes como el acuerdo de paz en Colombia o la salida de Raúl Castro del poder y la muerte de Fidel Castro en Cuba. ¿Cómo los viviste académica y personalmente?

FM: La salida del poder de Raúl Castro y la anterior muerte de Fidel Castro en Cuba fueron momentos importantes en lo simbólico pero, al menos en mi opinión, en el tiempo en que se produjeron no eran ya relevantes para la realidad social y política cubana. Estos cambios se habían producido antes y muchos de ellos a su pesar. El gran cambio en la sociedad cubana se produce con motivo del hundimiento económico de la URSS y la necesidad de abrir masivamente la economía cubana al turismo. Este, al mismo tiempo que económicamente permitió salir del llamado “periodo especial” —un eufemismo para nombrar la bancarrota del Estado— actuó como un disolvente de la “fidelidad” popular a los “principios de la revolución”. Yo viví de una manera más cercana el proceso del acuerdo de paz en Colombia. A mi juicio, una de las operaciones políticas de mayor calado y de mayor generosidad que se han vivido en América Latina. El camino es muy difícil y la meta aún lejana, pero creo firmemente que no hay otro camino y que este, como diría Antonio Machado, solo se puede hacer andando. ¡Ojalá acabe bien! Colombia se lo merece.

EDJ: Sentir la brisa en el malecón de La Habana, pasear por el Centro Histórico de Cartagena de Indias, hablar con sus gentes, sentir Iberoamérica en su esencia... son tesoros que llevas en tu corazón pero seguro que hay algún momento de especial recuerdo que quizás quieras compartir con nuestros lectores.

FM: ¿Cómo no voy a llevar Latinoamérica en el corazón? Aunque conocía a mi mujer con anterioridad, ya que compartíamos algunos ámbitos laborales, nuestra relación comenzó en Bogotá. Concretamente, en un lugar especial, un restaurante muy original situado en Chía⁷, una pequeña villa de la periferia de Bogotá. He tenido la fortuna de vivir momentos importantes, algunos en compañía de grandes intelectuales o líderes de la política latinoamericana, pero ningún momento atesora un valor comparable. Mi vida volvió a comenzar allí.

EDJ: En una revista como Quiroga, dedicada al patrimonio, me gustaría que nos comentaras y acercaras a algún rincón especial, algún edificio, calle o paisaje que te emocionara profundamente, con el que disfrutaste y se te quedó grabado en la retina. Se que habrá muchos y algunos de ellos no hace falta nombrarlos porque despiertan el entusiasmo de mucha gente cuando los ve pero hay quizás algún lugar que es imborrable en tu memoria.

FM: Es muy difícil elegir un solo lugar cuando hay tantas calles, tantas ciudades, tantos monumentos, tantos paisajes. Siguiendo tu consejo, para evitar las referencias más tópicas, me voy a referir a dos lugares algo menos conocidos. El primero de ellos es una ciudad: Santa Cruz de Mompo. Los aficionados a la literatura, incluso aquellos que nunca hayan visitado Colombia, conocerán esta ciudad por las diversas referencias que hace a ella García Márquez a lo largo de su obra. En especial, por ser el lugar donde los enamorados Florentino Ariza y Fermina Daza, viven apasionadamente su amor, tantos años



Fig. 5. Granada. Carmen de la Victoria. Francisco Martos con algunos coordinadores de programas iberoamericanos de la Universidad de Granada.

126

aplazado, en la romántica novela “El amor en los tiempos del cólera”. Se trata de una ciudad a la orilla del río Magdalena, declarada Patrimonio Histórico de la Humanidad que conserva, casi intacto, todo su trazado colonial y un patrimonio arquitectónico y artístico sobresaliente. Unido esto a la belleza paisajística de su propia ubicación y del viaje para llegar a ella, la hacen un lugar al que uno siempre desea regresar. El segundo lugar, que no me resisto citar, son las fundaciones jesuíticas en territorio guaraní. Especialmente tres de ellas: Jesús de Taravangüe y Trinidad, hoy en Paraguay, y San Ignacio Miní, en Argentina. Su visita, además de constituir una inmensa lección histórica en relación con todo lo mejor y lo peor de lo que somos capaces de hacer los seres humanos, nos sorprende por

la altura de la calidad artística y arquitectónica que alcanzaron guaraníes y jesuitas. Muy recomendable.

EDJ: ¿Crees que el patrimonio Iberoamericano es uno de lo grandes desconocidos en Europa o incluso en países como España con lazos históricos comunes?

FM: Sin duda. Diría incluso más, no solo es desconocido en Europa también en la propia Latinoamérica. Siempre he encontrado en Europa y en USA, incluso en China, turistas latinoamericanos y en muy pocas ocasiones los he encontrado visitando el inmenso patrimonio existente en el país de al lado. Soy lego en temas patrimoniales pero no me cabe duda

de que el patrimonio latinoamericano merece mucha más atención de la que se le presta. Sin duda hay que valorarlo más empezando por nosotros mismos. Por otra parte, el patrimonio es un activo que favorece el turismo y este genera desarrollo económico.

EDJ: Sin duda seguirás atento a lo que sigue sucediendo en muchos países de América a nivel académico y a nivel político y social. Se que dicen que a veces es difícil hacer una prospectiva de futuro, y más a nivel general porque hay muchas particularidades, pero quizás con tu conocimiento y experiencia puedas comentarnos alguna reflexión. En estos días de pandemia mundial han saltado las alarmas en Europa de si realmente en la Unión Europea hay unión y quizás necesita ser reforzada, aunque confío en que nos demos cuenta de que avanzaremos más unidos. ¿Cómo te imaginas a América en un futuro, qué deseas para ella?

FM: En tiempos como los que vivimos, confinados en nuestras casas, por culpa de una pandemia que nos obliga a vivir en una especie de distopía inimaginable meses atrás y más propia de una película de ciencia ficción, no resulta fácil ser optimista, al menos en el corto plazo. Desafortunadamente, veo muy probable que a la salida de esta crisis sanitaria nos tengamos que enfrentar a una crisis económica de semejante virulencia. Las crisis económicas las suelen sufrir con mayor gravedad justo aquellos que estaban haciendo un mayor esfuerzo para salir de la pobreza. No aquellos que ya estaban en ella, que por supuesto nada podían perder, sino aquellos que con inmenso esfuerzo llevaban años mejorando muy lentamente sus condiciones de vida. Este es el caso de grandes segmentos de población en la mayoría de los países latinoamericanos. Lo que espero y deseo es que esta crisis no favorezca ni el populismo ni el totalitarismo. Es difícil no sentirse atraído por mensajes utópicos o

por aquellos otros que sacrifican la libertad en aras de una supuesta mayor eficiencia en la gestión. Espero que tanto en Europa como en especial en Latinoamérica, por muchas razones más vulnerables a estos mensajes, no se caiga en este error. La historia nos ha demostrado lo erróneo de adentrarse por estos supuestos “atajos”. Quiero imaginarme una América que no deshace el camino andado en democracia y que apuesta decididamente por la educación como la vía que, aunque lenta, es la más rápida hacia el progreso.

EDJ: Cuando conocí esta Asociación la primera persona que me presentaste fue al entonces Director General de Educación de Postgrado del Ministerio de Educación Superior de Cuba, Julio Castro Lamas. Se lo llevó el destino como a otros en estos años y con ellos buenos ratos de trabajo duro e intenso. ¿Quieres recordar a alguna persona en especial?

FM: A Julio, sin duda. He trabajado con personas excelentes y de todas he aprendido mucho, pero a ninguna la recuerdo tanto como a Julio Castro. Es triste reconocer que, a veces, recuerdas más a personas que admiraste y quisiste cuando están ausentes que cuando aun están vivas. Esto me ocurre con él. Son personas que han dado sentido a grandes períodos de tu vida. Siempre pienso como habría evolucionado la AUIP con él o como enfocaría tal o cual problema. Julio era ingeniero y, por tanto, muy riguroso en sus análisis. Era una persona extremadamente honesta que, desde posiciones ideológicas progresistas, aunque profundamente críticas —sus orígenes eran gallegos— creía firmemente en la capacidad liberadora de la educación y había decidido dedicar su vida a esta tarea. Se sentía cubano de pura cepa lo que no le impedía ejercer su militancia internacionalista y sentirse profundamente iberoamericano. Me enseñó mucho, su amistad me hizo mejor persona. Te agradezco mucho que lo hayas evocado en esta entrevista.

NOTAS

¹Francisco Javier Martos Perales es Catedrático de Psicología Experimental de la Universidad de Granada, en la cual ha sido Decano de la Facultad de Psicología y Vicerrector de Postgrado y Formación Continua.

²Esta situación tuvo lugar entre los años 2004 y 2008, siendo Rector David Aguilar Peña.

³<https://auiip.org/es/>. [Fecha de acceso: 28-04-2020].

⁴Joseph Stiglitz es un economista crítico con la globalización, el libre mercado y ciertas instituciones internacionales como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. Desde 2005 dirige el Instituto Brooks para la Pobreza Mundial.

⁵Reginald William Revans (1907-2003) fue el creador del denominado “Aprendizaje Activo” lo que le sirvió para aumentar la productividad de distintos sectores empresariales, así como conseguir una mayor implicación de la sociedad del entorno; sus cualidades devienen de una formación compleja que iría desde su actividad como atleta olímpico, pasando por la astrofísica, la educación y la gestión.

⁶Se trata de un programa de la Unión Europea que financia proyectos de investigación e innovación en diversas áreas temáticas en el contexto europeo. <https://eshorizonte2020.es/>. [Fecha de acceso: 28-04-2020].

⁷<http://www.erasmusplus.gob.es/agenda.html>. [Fecha de acceso: 28-04-2020].

⁸Chía es una localidad situada en la periferia de Bogotá y unida urbanísticamente a la capital de la república colombiana, aunque es independiente y pertenece al Departamento de Cundinamarca. A nivel económico destaca por sus servicios de hostelería. El topónimo Chía, deriva de la cultura muisca y se refiere a la diosa Luna.

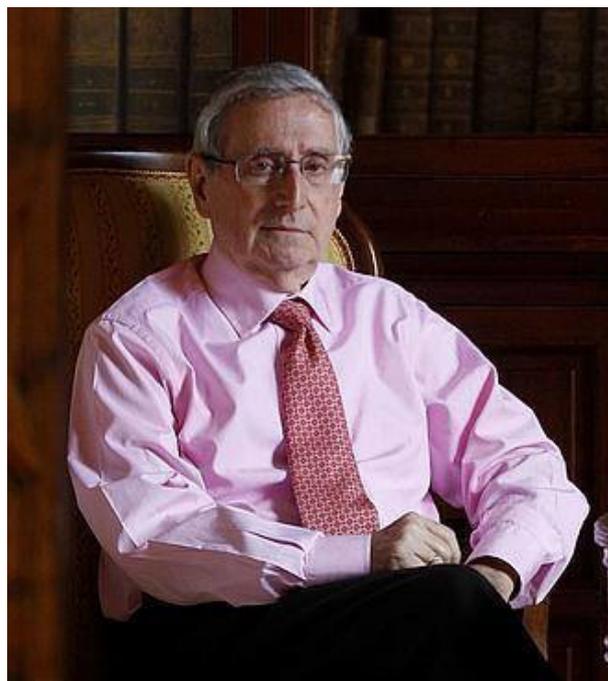
Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



CRISTÓBAL BELDA NAVARRO,
EN EL CENTRO DEL CONOCIMIENTO

Murcia, 15 de abril de 2020

Manuel Pérez Sánchez



CRISTÓBAL BELDA NAVARRO, EN EL CENTRO DEL CONOCIMIENTO¹

Manuel Pérez Sánchez (MPS)
Cristóbal Belda Navarro (CBN)

MPS: Es indiscutible que su nombre va vinculado estrechamente al que fuera uno de los escultores más destacados de la España del siglo XVIII, Francisco Salzillo, seguramente uno de esos pocos artistas del pasado que están presentes, vivos, en el imaginario colectivo de la sociedad española. ¿Qué ha significado para usted el estudio y obra del escultor y qué cree que ha aportado usted a la hora de conocer y valorar la obra del murciano más universal?

CBN: Mis primeras indagaciones sobre el escultor Francisco Salzillo se remontan a 1973, aunque el interés por su obra ya era objeto de mi atención desde que en mi infancia acompañara a mi padre a fotografiar las esculturas del Museo por encargo del profesor Torres Fontes².

Lo más revelador para mí fue comprender que el escultor era algo más que un habilidoso artista y un modelo local plenamente dedicado a satisfacer las demandas de la sociedad que le rodeaba. A Salzillo cupo la suerte de vivir largos años y sentir como pocos las profundas transformaciones ocurridas en la sociedad de su tiempo y dejar plasmados sus ideales en las obras que fue realizando.

Era curioso comprobar cómo se agigantaba la obra de este genial maestro cuando lo confrontábamos con sus contemporáneos y, sobre todo, cuando íbamos viendo cómo muchas soluciones aportadas por su taller iban más allá de los requerimientos devocionales exigidos por sus paisanos, pues abrían caminos nuevos a la escultura, tanto si nos referíamos a la forma de solventar los problemas compositivos o visuales, en sus pasos procesionales como a su vuelta al clasicismo, que ponía en valor la unidad orgánica de la escultura.

Esa nueva visión hizo de Salzillo un maestro indiscutible y una figura destinada a ocupar uno de los lugares de privilegio en el arte europeo de su tiempo. Salzillo era además de murciano un escultor universal.

MPS: Su llegada al Museo Salzillo³, como director de dicha institución en 1993, fue el inicio de un ingente esfuerzo, hoy ya una preciosa realidad, con el fin de adecuar lo que era una museografía decimonónica al siglo XXI. ¿Qué retos, planteamientos o ideas estaban presentes en su cabeza cuando concebía un museo, hasta entonces de carácter muy local,



Fig. 1. Homenaje a Cristóbal Belda Navarro con motivo del II Congreso Nacional de Jóvenes Historiadores del Arte (Murcia, febrero de 2015). Junto al homenajeado, en primer término, los profesores Miguel Ángel Castillo e Ignacio Henares.

132

para transformarlo en el museo moderno que es hoy, abierto a todos?

CBN: Mi llegada al museo Salzillo se produjo en enero de 1993 cuando estaba en sus inicios un programa de restauración de los fondos escultóricos procesionales. Mi trabajo consistió en una lenta operación de sensibilización de las instituciones y de empresas comprometidas con el patrimonio para abordar de forma conjunta un delicado y costoso proceso.

El Museo se encontraba en un limbo jurídico difícil de despejar pues en los procesos de transferencias a las comunidades autónomas no aparecía mencionado. Esa indefinida dependencia no fue un obstáculo porque en juego se encontraba un patrimonio histórico de primer nivel. Fuera quien fuera el gestor responsa-

ble del Museo Salzillo y sobre quien recayera el compromiso institucional de sustentar su existencia y de afrontar sus deberes legales, el proceso era imparable. El Ayuntamiento de la ciudad, entonces presidido por D. José Méndez Espino⁴, la Caja de Ahorros de Murcia (entonces no era Cajamurcia ni existía la Fundación) con su director general, D. Carlos Egea Krauer⁵, El Corte Inglés, empresas privadas como Westaflex Ibérica o mayordomos comprometidos como D. Esteban de la Peña Ruiz Baquerín y D. Tomás Díez de Revenga Torres⁶, me ayudaron a llevar a cabo el proceso de recuperación de los fondos del Museo.

Comenzaron a ser restaurados los pasos procesionales por Mari Paz Barbero; a ellos siguieron las figuras del Belén por igual restauradora, es decir, un importante número de esculturas per-

tenecientes a la Cofradía de Jesús y al Estado, que parecía vivir ajeno a lo que se estaba llevando a cabo hasta que, harto de su desidia y silencio, lo comprometí a asumir la restauración de las pinturas murales de la ermita de Jesús (por el experto Juan Ruiz) y los bocetos de Salzillo.

Con estos esfuerzos cobró forma la posibilidad de mostrar al mundo quién era el escultor que tantas sorpresas nos iba dando. De esta forma surgieron dos iniciativas, la exposición en el Palacio Real de Madrid, en diciembre de 1998 y la genial muestra de Roma, en el brazo de Carlomagno de San Pedro del Vaticano al año siguiente. Como consecuencia de ambas, nació el compromiso de un nuevo museo. Un museo de escultura, no de esculturas, que revelara la grandeza de su principal inquilino.

MPS: Recientemente, desde 2017, desempeña usted la responsabilidad de director de la Real Academias de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, también es académico de número de la Real de Alfonso X el Sabio, ¿qué papel cree que deben desempeñar estas instituciones en el siglo XXI? ¿Cómo ha afrontado ese nuevo cometido? ¿qué planes de futuro a corto, medio y largo plazo tiene en mente para la Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca?

CBN: La Real Academia de Bellas Artes de Murcia es una institución que recupera la vieja institución fundada por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de esta ciudad en los últimos decenios del siglo XVIII. El hecho de que la institución, ahora recuperada, tuviera como primer director al escultor Francisco Salzillo supone una gran responsabilidad. Es cierto que los objetivos perseguidos por los fundadores tuvieron gran incidencia en la formación de la sociedad dentro del amplio abanico de reformas impulsadas desde la corona. Aquellos propósitos, unos logrados, otros sólo anhelados, constituyeron

un ideario intelectual, cultural, artístico y económico forjado en momentos decisivos para la modernización de España.

A lo largo de los años las academias fueron adaptándose a las condiciones históricas de cada período y a las necesidades de la sociedad contemporánea, que no era, necesariamente, la misma que la de sus orígenes, aunque siguiera siendo en el ánimo real el *lustre y decoro de estos reynos*.

El siglo XIX añadió a las funciones originarias la necesidad de proteger de las destructoras desamortizaciones el patrimonio legado por generaciones pasadas y fomentar una política de conservación que pusiera fin a la caótica situación generada por guerras y levantamientos militares y por movimientos revolucionarios que hicieron peligrar el legado de siglos pasados. La forma con que intervino en esa política de fomento al patrimonio, a la fundación de bibliotecas, museos y aliento a las excavaciones arqueológicas ya pusieron de manifiesto uno de los perfiles celosamente conservados por las actuales academias.

Es cierto que el mundo ha cambiado y con él desaparecieron para ir a otros lugares muchas de las funciones originarias, pero nunca desapareció el enorme potencial intelectual de estas instituciones ni su capacidad crítica. Por otra parte, la valía de sus miembros, los conocimientos exhibidos en los *curricula* académicos y la fuerte conexión con el mundo de la ciencia y de la cultura, siguen siendo hoy, como en el pasado, un rico patrimonio de los estados. Y con ese convencimiento, la necesaria adaptación al mundo que nos rodea, con nuevas actividades y horizontes, con una vida dinámica y activa siempre en contacto con la sociedad, desvelará las grandes posibilidades que conservan las academias. Que la sociedad las conozca, que se hagan visibles y necesarias.

MPS: Su padre, Cristóbal Belda⁷, fue un fotógrafo pionero en la ciudad y Región de Murcia, asumiendo además un destacado y fundamental papel en la salvaguarda del patrimonio histórico artístico español durante los años de la contienda civil, ¿cree que ese vínculo familiar con las obras de arte, con su protección y estudio, marcó su inquietud y vocación hacia la Historia del Arte desde joven?

CBN: No tuve claro cuando era estudiante cuál iba a ser mi destino profesional preferente. Dudé siempre entre la filología clásica, la arqueología o la historia del arte. Por diversas circunstancias opté por esta última y, para mi sorpresa, encontré muy allanado el camino por la serie de referencias que encontraba en mi entorno más cercano. Ya dije que acompañaba a mi padre a fotografiar las esculturas de Salzillo tanto en el museo como en diferentes lugares de la región. La afortunada situación de la que gocé con un padre que compaginaba el estudio fotográfico abierto al público con la fotografía de obras de arte y con su obsesión por la conservación del patrimonio desde sus experiencias en la guerra civil, puso a mi disposición un repertorio gráfico importante y un legado artístico de primer orden. Así se fue consolidando mi vocación y la dedicación a la escultura, a la vida de los museos y a la conservación del patrimonio. Creo que tiene bastante razón el aforismo latino *qualis pater talis filius*.

MPS: Es usted pionero en lo que respecta a las exposiciones temporales, comisariando algunas de las más importantes que se llevan a cabo la España del siglo XXI. De hecho, sus exposiciones son, frente a banalización y frivolidad de muchas que ahora se realizan, que buscan meramente el espectáculo, un auténtico ejercicio intelectual que además han cautivado al gran público. ¿De qué manera piensa, organiza, proyecta una exposición? ¿Qué cree que debe ser una exposición temporal y qué debe ofrecer?

CBN: Me agrada pensar que es verdad lo que dice su pregunta. Pero independientemente del halago que supone, quiero decir que la experiencia desarrollada en este campo me ha proporcionado muchos y nuevos conocimientos y muchos e impagables colaboradores.

La idea de las exposiciones surgió gracias a las experiencias llevadas a cabo en el Museo Salzillo desde 1993 hasta octubre del 2000 en que dejé la dirección del mismo. Los logros alcanzados en esos años plantearon la necesidad de ofrecer a la sociedad el resultado de nuestros trabajos, los míos y los de todos los que colaboraban.

Los procesos de restauración nos ofrecieron una realidad desconocida y merecedora de más atención que la prestada. A medida que íbamos conociendo mejor la técnica y los secretos de trabajo de Salzillo y las intenciones plasmadas en sus obras, fuimos conscientes de las grandes posibilidades que se iban perfilando. Por una parte, las nuevas vías de investigación en torno a la figura del escultor y al arte de su tiempo, deberían quedar integradas en un sistema de relaciones en las que analizáramos cuál era la originalidad aportada y en qué medida su figura y la del ambiente (no olvidemos la decisiva presencia de Jaime Bort en Murcia y su trascendencia en la arquitectura europea de su tiempo) ofrecían unos cambios sustanciales respecto a lo que se sabía. Es decir, qué había aportado este artista y el espacio en el que vivió el arte español y el europeo.

Por otra parte, los resultados de esas experiencias no habrían de quedar reducidas al mundo académico sino hacer a toda la sociedad partícipe de sus logros. Ambas parcelas sirvieron para asentar los principios metodológicos de las exposiciones proyectadas. Cualquiera que fuera su argumento, deberían surgir todas como resultado de un proceso de investigación previo con el compromiso de hacer socialmente rentable el conocimiento.



Fig. 2. Cristóbal Belda Navarro acompañado de los profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, Cristina Torres-Fontes Suárez, Joaquín Cánovas Belchi y Manuel Pérez Sánchez, con motivo del acto de investidura Doctor Honoris Causa por la Universidad de Murcia a la actriz Margarita Lozano (Murcia, mayo de 2015).

Si tales fueron las premisas que impulsaron estas iniciativas, otras les fueron dando forma. Por ejemplo, la restauración de los espacios en que se iban a ubicar (catedral de Murcia, iglesias parroquiales o de órdenes religiosas); la consideración de la arquitectura como un motivo más del argumento, de forma que los objetos y el espacio encontraran una gran armonía visual; la consideración de la historia religiosa y civil como partes integrantes de un mismo proceso, con sus avances, retrocesos, enfrentamientos, entendimientos, etc; la procedencia internacional de los objetos, siempre considerados en función de su relación o utilidad para la explicación del argumento dominante.

De esa forma fueron surgiendo las exposiciones, siempre bajo la exigente y experta aportación de un reducido grupo de investigadores, las que desde 2002 (Huellas) al presente se han ido organizando⁸. Sí han logrado su objetivo, espero que sí, pues han sido visitadas por cerca de dos millones de personas. Sus réditos económicos han sido notables en la ciudad de Murcia. La prueba de su utilidad puede quedar consignada en su diversificación actual. Hoy *Huellas* es un proyecto y una marca que dirige sus objetivos al mismo fin original gracias a la aportación económica y estructural de la Fundación Cajamurcia. La programación anual de las exposiciones de esta entidad se hace bajo la cobertura de *Hue-*



Fig. 3. En la Fundación Cajamurcia, acompañado de don Pascual Martínez Ortiz, director de la Fundación y de doña María del Mar Albero Muñoz, profesora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia.

llas. Y eso da vida a una iniciativa que, después de casi 20 años, sigue viva.

MPS: El cardenal Belluga y el conde de Floridablanca han centrado también su interés y a ellos les ha dedicado importantes trabajos de investigación, con relevantes publicaciones, destacando especialmente la exposición que tanto en Murcia como en Madrid se centraba en la figura del que fuera ministro de Carlos III. ¿Qué supuso para usted ambos proyectos? ¿qué cree que aportaron en aras de una nueva lectura de ambos personajes? ¿qué cree que tienen de actualidad ambas personalidades? ¿sigue vivo en parte o en su totalidad su pensamiento y legado? ¿qué le gusta más de cada uno de ellos?

CBN: Ambos personajes formaron parte de las inquietudes de *Huellas*. Uno y otro fueron importantes personalidades de su época en dos momentos diferentes y con funciones de gobierno espiritual y político, decisivos en la historia de España.

El cardenal Belluga fue objeto de un libro con presencia de investigadores españoles y extranjeros (Austria e Italia) por las implicaciones de su figura en el gobierno de la iglesia y en los entresijos de la política española durante y después de la Guerra de Sucesión.

El siglo XVIII, y relacionado con ese conflicto, alumbró dos figuras excepcionales implicadas

en el asentamiento de la monarquía española y en la creación de un nuevo modelo de estado. Belluga, desde la mitra cartaginense, y Melchor de Macanaz, natural de Hellín, reino de Murcia.

La tercera figura era la del conde de Florida-blanca, al que me referiré después y tan sólo estoy hablando de políticos y eclesiásticos porque de Sazillo ya he hablado.

Belluga fue analizado desde un triple punto de vista. Como pastor, en una diócesis sumida en profundo caos cuando llega en 1705, como político favorable a la causa de Felipe de Anjou y como príncipe de la iglesia desde su nombramiento de cardenal.

Creo que fue una figura que rebasó los límites de su diócesis para convertirse en un profundo reformador de la iglesia española y protagonista de acciones que lo muestran como un espíritu profundamente comprometido con la realidad social de su época hasta el punto de revelar la doble alma del clérigo español formado en la tradición barroca inspirada en Trento y, por tanto, consciente del significado de su dignidad episcopal como heredero de los apóstoles pero, al mismo tiempo, dispuesto a actuar sobre la desoladora realidad que lo rodeaba. Fue, sin duda alguna, como otros personajes de su siglo (pienso en Feijóo) un ilustrado antes de la propia Ilustración. No en vano, sus Pías Fundaciones y su acción en los territorios de la Vega Baja del Segura así como las actividades de asistencia social a huérfanos y pobres o en la creación de montepíos hacen del mismo un personaje decisivo en el episcopado español.

Floridablanca fue objeto de una exposición cuyas sedes, Murcia y Madrid⁹, mostraron la auténtica dimensión del personaje. La muestra surgió en colaboración con entidades y museos españoles (Museo del Prado, Patrimonio Nacional, Academia de san Fernando, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales) y otros de índole regional

y local, auspiciada por la Fundación Cajamurcia. En 2008 se conmemoraba el segundo centenario de la muerte del político murciano ocurrida en la ciudad de Sevilla. Era el momento de volver sobre su figura para mostrar la gran labor política del primer ministro de Carlos III, a quien el monarca había definido como *el varón prudente de buen modo y trato*. A lo largo de las dos sedes (más reducida la de Madrid, en la Academia de san Fernando) fue analizado el personaje y los entresijos de la política real desde que Carlos III llegara a España hasta la muerte de Moñino. Los avances y retrocesos, las luces y las sombras de una época decisiva en la historia, revelaron la deuda contraída con el hombre de estado retratado por Goya. Y en ese desfile de acontecimientos, los progresos científicos, la lucha contra la ignorancia, la pobreza y la mendicidad, las reformas económicas y políticas (entre las que no fueron menores la fundación del Banco de San Carlos, germen del Banco de España, la confección de los primeros presupuestos nacionales, la creación del Consejo de Ministros, etc.), la ayuda a la independencia de Estados Unidos, los pactos de estado, la beligerante actitud frente a Inglaterra y muchas aportaciones en el campo del comercio, de la política hidráulica, de las Bellas Artes, de la instrucción pública y de la Religión (pensamiento ilustrado y religión, expulsión y extinción de la Compañía de Jesús, embajada en Roma, amistad con Battoni), fueron acompañados por unos textos en el catálogo que reunieron, para celebrar los doscientos años de la muerte del personaje y reconocer su gran labor reformadora, a los mejores especialistas de la universidad y de las academias españolas.

MPS: Vivimos tiempos muy duros mientras hacemos esta entrevista. El mundo que conocemos, todo nuestro planeta, está asistiendo a una auténtica tragedia en todos los frentes (humano, sanitario, social, económico, familiar, etc.) con motivo de la pandemia a la que estamos haciendo frente. Se ha confinado a toda actividad profesional no esencial. Muchos podrían pensar

que la Historia del Arte es un ejercicio intelectual fruto de sociedades hedonistas y acomodadas, que poco puede aportar en las actuales circunstancias. Museos, galerías de arte, catedrales, centros culturales, etc.; están cerrados. Sin embargo, se ha habilitado a través de los medios digitales formas de acceder a su visita virtual que se han convertido en herramientas muy demandadas por parte del gran público hoy confinado. ¿El arte como disfrute, como paliativo, como sustento en tiempos de crisis? ¿Qué cree puede aportar la Historia del Arte o más concretamente los historiadores del arte en esta especial coyuntura? ¿Por qué debemos entender, sí así lo entiende, la Historia del Arte como una actividad imprescindible para fomentar esperanza y aliento a una sociedad que está experimentando dolor, angustia y sufrimiento?

CBN: Me hace Vd. esta entrevista en tiempos muy difíciles cuando toda la sociedad, la de nuestro país y la de muchos otros en todo el mundo, se encuentra recluida en el interior de sus casas huyendo de una terrible pandemia que hoy, como en el pasado, es azote de nuestra civilización. En estas terribles circunstancias, en las que la muerte vuelve a ser nuestra inseparable compañera de viaje, como en las antiguas y desoladoras epidemias, con sus secuelas de destrucción y de muerte, el espíritu humano es capaz de reflexionar y volver sobre sí mismo para encontrar el único reducto en el que vive la verdad. Y esa afirmación agustiniana tiene mucho de certeza porque por días, incluso meses, detiene el curso de nuestras vidas. Las horas se paran, el tiempo discurre más lento y a los afanes diarios siguen momentos de tribulación en los que la condición humana es sometida a prueba. El gigante contemporáneo que hemos fabricado tiene pies tan frágiles que un simple contagio lo destruye. Y esa *fragilitas* que ya habíamos olvidado nos visita para recordarnos lo que los hombres del barroco expresaron con macabra insistencia. *Homo bulla est*, el hombre es una

burbuja. Y es entonces, en la comprensión de nuestra propia condición, cuando volvemos a aquellos valores estables que siempre están ahí, que olvidamos, ignoramos o negamos, aunque son el soporte de nuestras esperanzas. El arte da respuestas que nada puede dar. La forma con que fueron sublimadas ideas, ambiciones, pensamientos e ideales son nuestro refugio para seguir creyendo. Y los museos, las grandes colecciones, las grabaciones musicales, llenan nuestros corazones de un mensaje de esperanza de la forma en que las grandes arquitecturas son capaces de transmitir el atrevimiento de la ciencia y aliento de la divinidad.

Bienvenidas sean las formas virtuales de mostrar las artes, de favorecer la belleza de los sonidos, de escuchar el silencio como Machado en los campos de Soria, pues de las grandes calamidades surgió no sólo un espíritu científico emprendedor sino también formas de literatura que alumbraron al mundo. No olvidemos que con Boccaccio nació un mundo nuevo.

MPS: Muchos podrían considerar extraño que una persona de su crédito, reconocimiento y estatus profesional y académico todavía frecuente archivos, como por ejemplo archivos locales, parroquiales o de pequeñas instituciones, se manche sacando legajos, consulte documentos viejos y rotos o se desplace por iglesias, capillas, ermitas o casonas para ver las obras de arte in situ con todo lo que supone de esfuerzo, paciencia y sacrificio. Sé que es así porque he tenido la suerte de acompañarle durante muchos años en tales quehaceres que para algunos son más propios de los que se inician, de los que hacen su tesis doctoral, que de un catedrático de su prestigio internacional y valía. ¿Por qué sigue acudiendo? ¿Qué encuentra allí? ¿Qué le aporta el archivo a sus actuales investigaciones? ¿Es mera nostalgia o necesidad? ¿Entiende esa cierta corriente de algunos historiadores del arte que desprecian o ningunean el valor del documento?



Fig. 4. Cristóbal Belda Navarro y el arquitecto Rafael Moneo.

CBN: No dejo un solo día de revisar un documento o un manuscrito por insignificante que parezca. A mí me impresionó el pensamiento del pintor Luis de Vargas, capaz de decir aquello de que todavía seguía aprendiendo pues me hizo caer en la cuenta de la banalidad de la suficiencia humana. Desde entonces comprendí que nada carece de interés, desde un modesto libro de fábrica a un protocolo notarial porque en las páginas de los libros se custodia el saber y la cultura, el pensamiento y la ciencia. Lo más importante no es mancharse de polvo con los legajos sino saber leer entre las líneas endiabladas de los escribanos de turno el latir de la vida, los deseos y las ambiciones, las creencias y devociones. No podremos entender una época sin revisar aquellos papeles en los que el hombre depositó todo cuanto era capaz de sentir y vivir. Pero también, no hay que olvidar que

la historia reside en esos papeles y que el desprecio de los mismos solo es posible desde la mezquindad intelectual que fía a la ocurrencia infundadas atribuciones fruto de la ingeniosidad y no de la investigación.

MPS: Nadie puede discutir lo mucho que la Historia del Arte español le debe a usted y su sagaz deducción de la verdadera aportación de España a la creación artística. Su trabajo sobre el retablo español, y más concretamente el de los siglos del barroco, abrió el camino a muchas investigaciones exhaustivas, grandes tesis doctorales, que han generado una completa cartografía de conocimiento sobre el verdadero alcance y significación de esas máquinas y estructuras. ¿Qué le movió a ese estudio del retablo que marcó las directrices fundamentales para abordarlo? ¿Qué valores encierra el retablo español? ¿Cuál es su

verdadero alcance en el contexto internacional, en relación a Europa? ¿Qué piensa que todavía queda por saber, por trabajar? ¿Qué caminos de investigación habría que tomar para profundizar más en el estudio del retablo español e hispanoamericano? Y vinculado al retablo barroco estaría el camarín, el espacio de la imagen sagrada, del que conocemos poco en realidad, solo estudios muy parciales y sesgados de algunos territorios. ¿Tal vez sería oportuno alentar este tipo de estudios ahora mismo? ¿No es otra gran aportación de la originalidad hispana? ¿Qué otras grandes aportaciones considera que ha hecho España más allá de nuestra pintura del Siglo de Oro?

CBN: La idea de abordar el estudio del retablo español surgió, precisamente, en Murcia en la celebración de uno de aquellos *simposia* de fin de semana (así los llamábamos entonces) organizado con motivo del II Centenario de la muerte de Francisco Salzillo en 1983 por el Comité Español de Historia del Arte. Recuerdo que la iniciativa le andaba rondando al profesor Juan José Martín González¹⁰, quien ya había realizado un estudio sobre el retablo español del renacimiento. En una de las sesiones hubo un debate interesante sobre el alcance de las aportaciones españolas al barroco europeo. Precisamente, en el repaso de aquellas ideas se planteó la posibilidad de ahondar en aquellas aportaciones con sesgos más personales con los que España había mostrado una capacidad creativa distinta al resto de los países europeos. Quedaba claro que la pintura del barroco español había alcanzado una altura incuestionable con una densa bibliografía contrastada y que en las restantes artes quedaba mucho por realizar.

Entre los asistentes había profesores universitarios de gran fuste y de gran experiencia en la historia del Arte: Alfonso Emilio Pérez Sánchez¹¹, Antonio Bonet Correa¹², Jesús Hernández Perera¹³, José Manuel Pita Andrade¹⁴, Francisco de la Plaza¹⁵, Domingo Sánchez-Mesa¹⁶, José María de Azcárate¹⁷, Julián Gállego y muchos

más que acogieron la idea de abordar el estudio del retablo, especialmente del barroco, con enorme interés¹⁸.

Ya contaba el arte español con el precedente de Hernández Perera y con el de Martín González pero había que hacer un estudio completo de tipologías y modelos en España e Hispanoamérica trazando las vías de circulación e influencia. Los obispados parecían ser, como en el pasado, las unidades geográficas con interés histórico preciso y con mayor posibilidad de analizar las líneas de difusión e influencia formales.

No era sólo una cuestión de analizar formas y contenidos. Habría que proceder, en primer lugar, a describir los modelos para hacer un mapa de tipologías de un futuro *corpus retotabulorum*. En aquel mapa tipológico debería integrarse también el vocabulario, es decir, el léxico utilizado por los tallistas y maestros de hacer retablos, arquitectos, carpinteros y ensambladores por la gran complejidad que presentaba y por las distintas formas de identificar los procedimientos técnicos y aclarar la diversidad de denominaciones en cada rincón de la corona española. Era una gran paradoja que aquello que más interés litúrgico, simbólico y artístico tenía en la configuración del santuario cristiano, apenas se conociera. De su importancia habla la aversión despertada por el retablo barroco en la sensibilidad de los ilustrados.

Afortunadamente, se hicieron numerosas tesis doctorales; comenzó a ser el retablo objeto de atención, desde su nacimiento a su condena. Pero queda prácticamente todo por hacer en ambas riberas del océano. Ni el corpus, ni el léxico se llegó a realizar. Pocos estudiantes parece haber dispuestos a meterse en el corazón de los archivos. Pero la iniciativa tuvo nombres y lugares que hoy forman parte de la historiografía española.

MPS: Tal vez una pregunta más comprometida: ¿La Universidad de antes o la de ahora? ¿cómo

cree que debería ser la Universidad de un futuro próximo y como piensa que debe encajar en ella la Historia del Arte?

CBN: He estado medio siglo en la universidad y en distintas tareas no sólo docentes sino en algunas comprometidas con la gestión académica. A lo largo de todo este tiempo he visto muchas cosas. Desde el año 1969 a la actualidad ha transcurrido el suficiente tiempo para tener un criterio propio que no tiene que coincidir con el de nadie. Es, simplemente, el mío.

De la universidad de mis comienzos echo en falta la ausencia de grandes maestros comprometidos con la enseñanza, con la investigación y con la vida de la propia institución, unas veces más acertados que otras. El camino hacia ese compromiso era lento y se basaba en la necesidad de dotar al discípulo de un caudal de conocimientos y de herramientas de trabajo que iba adquiriendo y puliendo con el paso de los años. La formación era cuestión de una lenta maduración de los objetivos que se perseguían y de la protección brindada por quienes no sólo te enseñaban, sino que te marcaban el itinerario. Los grupos, los clanes, eran inevitables y la pertenencia a uno u otro podía ser definitiva en tu futuro. Y hasta ser un problema.

Pero lo que estaba claro era que la formación intelectual no se orientaba a la superación de unos baremos preestablecidos, como desgraciadamente se hace ahora, sino a proporcionar un soporte intelectual, a la vez, técnicamente especializado y humanista, capaz de interpre-

tar la complejidad del pensamiento artístico de cada momento. De esa forma, la madurez intelectual era una premisa imprescindible para abordar otras metas. Y esas metas eran el punto de llegada al que te conducía tu formación no, como ahora se hace, el punto de partida medido más por la ambición que por la solidez de los conocimientos.

La falta de medios era un serio obstáculo, pero la antigua universidad te enseñaba a competir con tus iguales, fuera el que fuera el campo en el que dirimiera la contienda académica y fuera la que fuera la procedencia y origen de tu competidor, al que, al final, llegabas a estar unido en el logro de idénticos fines.

La universidad actual, desgraciadamente, no es ni la sombra de lo que debería ser, a pesar de que jamás tuvo a su alcance unos medios como los actuales y una capacidad de internacionalización desconocida para medir y confrontar los saberes. Los medios actuales son asombrosos y sus posibilidades no conocen más límite que la incapacidad de muchos universitarios.

Hace años que la universidad se fue alejando de sus verdaderos objetivos académicos. Acaso, en un recodo del camino los encuentre y los reconozca.

De la universidad del pasado echo de menos a los grandes maestros; de la actual envidio los medios tan extraordinarios de que dispone ¿No sería posible unir ambos para lograr la vieja aspiración de aunar *maestros, escolares y saberes*?

NOTAS

¹Catedrático emérito de Historia del Arte en la Universidad de Murcia.

²Juan Torres Fontes (Murcia, 1919-Murcia, 2013). Fue catedrático de Historia Medieval de la Universidad de Murcia, director de la Real Academia Alfonso X el Sabio y director del Museo Salzillo (1955-1992).

³El Museo Salzillo se crea en 1941.

⁴Alcalde de Murcia entre 1987-1995.

⁵Carlos Egea Krauel (Murcia, 1947). En 1983 asumió la Dirección General de la Caja de Ahorros de Murcia, más tarde Cajamurcia. El 10 de julio de 1998 le es concedida la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio por sus méritos en la promoción y fomento de la Cultura. Desde 2008 ostenta la presidencia de la Fundación Cajamurcia.

⁶Esteban Ruiz de la Peña Ruiz Baquerín (Murcia, 1930-Murcia, 2006) fue presidente de la Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús de Murcia y su mayordomo decano. Tomás Díez de Revenga Torres (Murcia, 1944) fue Comisario de Pasos de la referida cofradía entre los años 1983 y 1996 y miembro de la comisión ejecutiva del Museo Salzillo.

⁷Cristóbal Belda Navarro (Murcia, 1900- Murcia,1971). Su formación y trayectoria profesional en MANZANERA, María. “Hacia una historia fotográfica de Murcia: desde sus inicios hasta 1930”. En: AA.VV. *Murcia, 1902-1936, Una época dorada de las artes, Contraparada 18, Arte en Murcia*. Murcia: Ayuntamiento y Palacio Almuadí, 1997, págs. 52-55 y DÍAZ BURGOS, Juan Manuel. *1863-1940. Fotografía en la Región de Murcia. La imagen rescatada*. Murcia: Cendeac, 2001.

⁸La exposición *Huellas*, celebrada entre enero-julio de 2002, tuvo como marco la catedral de Murcia. Sirvan también estas líneas de merecido y sentido homenaje al otro ideólogo de ese gran proyecto expositivo, el arquitecto don Pablo Puente Aparicio (Valladolid, 1946-Valladolid, 2020), fallecido en el trascurso de esta entrevista, víctima de la trágica pandemia que sufrimos.

⁹La exposición bajo el título *Floridablanca (1728-1808): la utopía reformadora* se celebró en Murcia, en el Centro Cultural las Claras e Iglesia de San Esteban, entre septiembre y diciembre de 2008 y en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre diciembre de 2008 y marzo de 2009.

¹⁰Juan José Martín González (Alcazarquivir, 1923-Valladolid, 2009) fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Valladolid.

¹¹Alfonso Emilio Pérez Sánchez (Cartagena, 1935-Madrid, 2010) fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense.

¹²Antonio Bonet Correa (La Coruña, 1925-Madrid, 2020) fue catedrático emérito jubilado de Historia del Arte en la Universidad Complutense. También fue Director, entre 2008 y 2014, de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

¹³Jesús Hernández Perera (La Orotava, 1924-Madrid, 1997) fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense.

¹⁴José Manuel Pita Andrade (La Coruña, 1922-Granada, 2009) fue catedrático de Historia del Arte en las Universidades de Oviedo, Granada y Complutense de Madrid.

¹⁵Francisco Javier de la Plaza ha sido catedrático de Historia el Arte de las Universidades de Murcia y Valladolid.

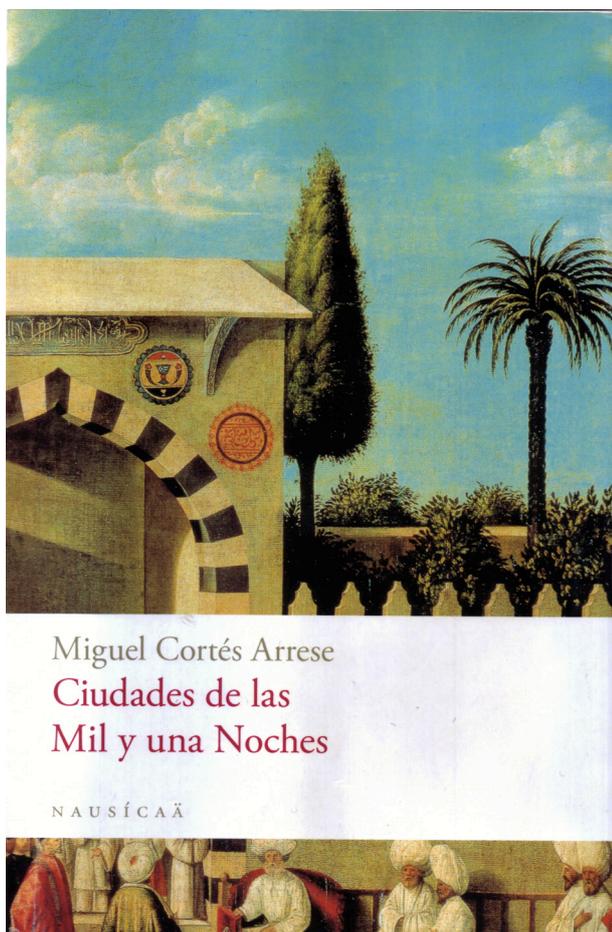
¹⁶Domingo Sánchez-Mesa (Granada, 1937-2013) fue catedrático de Historia del Arte en las Universidades de Málaga y Granada.

¹⁷José María de Azcárate Ristori (Vigo, 1919-Madrid, 2001) fue catedrático de Historia del Arte en las Universidades de Santiago de Compostela, Valladolid y Complutense.

¹⁸Julián Gállego Serrano (Zaragoza, 1919-Madrid, 2006) fue catedrático de Historia del Arte en la Universidad Complutense.

Reseñas

Cortés Arrese, Miguel. *Ciudades de las Mil y una Noches*. España: Nausícaä, 2019, 283 págs., 30 ils. b/n. ISBN: 978-84-948772-5-4.



En el imaginario colectivo aquella recolección de cuentos antiguos reunidos bajo el título de “*Las Mil y una Noches*” ha creado una extensamente compartida fabulación para ciudades tan lejanas y culturalmente diferentes respecto a nuestros cánones culturales, contribuyendo a la creación de nuevos relatos, más o menos verídicos, en que descripciones de atmósferas atenuadas y perfumadas se juntan a narraciones de primera mano de reales viajeros.

El título de este volumen, “*Ciudades de las Mil y una Noches*”, remite a este trasfondo cultural y su contenido puede asumirse como coronación del recorrido académico del autor que empezó con la investigación de la influencia del arte bizantino en territorio español. Desde esta dedicación sus estudios se inclinaron siempre más hacia el este, de los territorios bizantinos a regiones aún más asiáticas, y con esta publicación Miguel Cortés Arrese, a través de miles de citas de viajeros de todos los tiempos a tierras orientales, consigue recrear con estilo muy discursivo, pero constantemente sufragado por el respaldo de las fuentes primarias, las imágenes de diferentes ciudades a lo largo de muchos siglos y según miradas diferentes.

El texto se estructura en tres partes, como si se tratara de un verdadero viaje. En la primera se analizan las causas que llevaron a dejar las tierras nativas para emprender rutas orientales; la segunda versa del trayecto en sí o, mejor

dicho, de las múltiples maneras de desplazarse entre las épocas; finalmente, la última parte se compone de toda una serie de relatos sobre las metas, que el autor reconoce principalmente en aquellas ciudades que constelan la celeberrima “*ruta dorada*” de Samarcanda.

Por lo que al primer capítulo respecta, el escritor hace hincapié en las diferentes razones que llevaron a “*partir a tierras remotas*”. Motivos religiosos guiaron al aragonés Pedro Cubero Sebastián a recorrer como predicador apostólico las Indias Orientales a finales del siglo XVII. En cambio, fueron razones diplomáticas las que condujeron Adolfo Rivadeneyra, vicecónsul en Teherán, de Madrid a Damasco pasando por la isla de Ceilán. El relato de su itinerario nos deja una impresión de primera mano de los vestigios arquitectónicos de la ciudad de Persépolis en 1875, algo que debió parecerle tan suntuoso como para elevar su espíritu ya agotado por el largo viaje. Alentada por la mera fascinación de las ruinas persas y por el renombre adquirido a lo largo de la historia por Persépolis, Annemarie Schwarzenbach, en 1934, se subió a un coche en Teherán, recorriendo las supuestas huellas de las tropas de Alejandro Magno rumbo al norte. Sus nostálgicos recuerdos nos brindan pinceladas literarias de noches evocadoras, “*cuando la luna se extendía sobre la llanura*”. Sin embargo, no eran sólo las atmósferas típicas del orientalismo las que le empujaron a viajar, sino los relatos de Marco Polo que provocaron en ella una atracción irresistible. Igualmente sería el caso del portugués Fernao Mendes Pinto, marinero comerciante e incluso pirata, que fue el primer europeo en dejar una narración escrita de Japón de siglo XVII, además de sus peregrinaciones entre China, India y Malasia.

El segundo capítulo, quizá el más detallado del libro, siempre recogiendo las informaciones de los relatos de viaje, analiza las diferentes formas de desplazarse, diseñando los itinerarios, que podían ser fijados de antemano o cambiar

sobre la marcha. Es este el caso del arquitecto-arqueólogo Pascal Coste que, acompañando al pintor Eugène Flandin, decidió demorarse en tierra persa para inventariar, dibujar, registrar e investigar monumentos antiguos y modernos. En cuanto a los planes establecidos de antemano, en la mayoría de los casos se trataba de rutas en barco, cuyas escalas estaban claramente programadas. Sin embargo, en la época de las peregrinaciones religiosas, que vieron su punto álgido en la Edad Media, normalmente no se preveían desplazamientos a través de los mares, sino era más frecuente poner a dura prueba las piernas o, entre otros métodos, irse a lomos de caballo, opción que dilataba los tiempos y aumentaba los peligros, provocando abandonos e, incluso, la muerte de numerosos romeros. Un panorama muy lejano respecto a los medios de transporte más modernos como el coche o el cautivador *Orient Express*, desde cuyas ventanillas podía llegar a percibirse las cúpulas y las agujas de Santa Sofía.

Exactamente con Costantinopla, Puerta de Oriente, empieza el último capítulo de Arrese, en que se dilata con las descripciones de las más famosas ciudades de la “*ruta dorada*”. Trebisonda, eslabón entre Europa y Persia, salpicada de iglesias y monasterios; Tabriz que, según los testimonios del escritor Nicolas Bouvier y del pintor Thierry Vernet, no era ni turca, ni rusa, ni persa, sino centroasiática; Samarcanda, de la que Ruy González de Clavijo, embajador del rey Enrique III, nos otorga una larga y pormenorizada narración cuyas palabras destilan la grandiosidad arquitectónica de la urbe, el lujo que se desplegaba por doquier y algunas extravagancias como los “*marfiles entrenados para la guerra*”.

En definitiva, cabe decir que con este libro Cortés Arrese ha llevado a cabo una admirable obra que podemos calificar a medio camino entre la literatura de viaje y un trabajo académico, como si cada testimonio a lo largo de los siglos

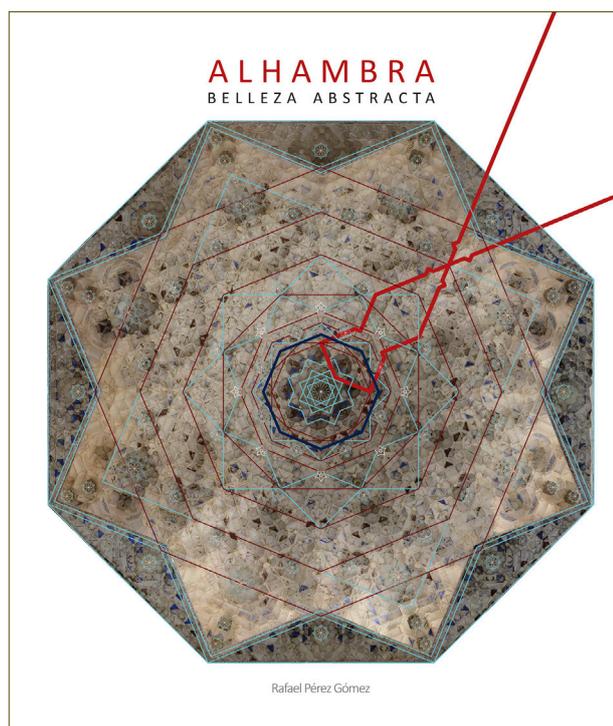
constituyera una pincelada del retrato que se quiere restituir de cada ciudad tratada. Además, para asistir al lector, a lo largo del texto aparecen treinta láminas que hacen referencia a las varias ciudades, incluyendo magníficos dibujos de la Persia decimonónica de Eugène Flandin. Este bien cimentado estudio, a nivel historiográfico, se desarrolla con un estilo narrativo ágil, que consigue catapultarnos atrás en el tiempo, con oportunas notas románticas que agradece el lector.

No queremos terminar la valoración de esta edición, sin señalar la dedicatoria del libro “A la memoria de Gonzalo M. Borrás Gualis”. Conoce-

mos la amistad del autor con el insigne maestro, reconocido por toda la comunidad científica. Su pérdida en febrero de 2019 ha supuesto un hueco para todos aquellos investigadores dedicados al arte aragonés, a la historia cultural mudéjar y a los comprometidos con el patrimonio histórico. Su ejemplo significó el faro por el que guiarnos muchos de nosotros, su compromiso y ética el modelo a imitar. Nos unimos, por tanto, a este homenaje al profesor Borrás. Siempre estará presente en nuestra memoria.

Gaia Burlon
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada, España

Pérez Gómez, Rafael. *Alhambra. Belleza abstracta*.
Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2019,
408 págs., 442 ils. color, ISBN: 978-84-17518-09-7.



El día 3 de marzo del año en curso se presentó en el salón de conferencias del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada, el libro *Alhambra. Belleza Abstracta*, cuyo autor es Rafael Pérez Gómez, Profesor Titular de Universidad del Departamento de Matemática Aplicada de la Universidad de Granada y que ha impartido docencia en varios centros entre los que se encuentra la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Granada. Intervinieron en el acto de presentación la directora del Patronato de la Alhambra, Rocío Díaz, editora del citado libro, la Rectora de la UGR, Pilar Aranda, y el propio autor.

147

Este libro representa el reflejo de la enseñanza matemática de la fortaleza roja nazarí. Así, la investigación llevada a cabo por su progenitor está organizada en cuatro secciones que se despliegan en una docena de capítulos. El primer conjunto se destina al *Espacio público* de la Alhambra, centrando la mirada en dos puntos de especial interés: la Puerta del Vino y el Mexuar. Le sigue, el segundo apartado, el *Espacio de transición* constituido por el Patio del Cuarto Dorado. La monumental Fachada de Comares es la puerta de acceso al tercer capítulo dedicado al *Espacio privado* del soberano, formado por el Patio de los Arrayanes y los espacios erigidos a su entorno: las viviendas de las cónyuges del sultán, el Baño Real, la Sala de la Barca y, fundamentalmente, el Salón del Trono del Reino de Granada. Es en esta última sala donde se muestra toda la majestuosidad del poder nazarí cuya puesta en escena era fundamental cuando se recibía solemnemente a la embajada de otro

reino o país en el Salón del Trono. El cuarto sector, se centra en el *Espacio íntimo* del sultán, el Palacio de los Leones, un oasis de jardines con uno horizontal, el natural del Patio de Lindaraja, y otro vertical, el trazado existente en el Patio de los Leones, que gira alrededor de un número que se encuentra en el centro de la escatología musulmana, el 4. Este posterior, exhibe la Fuente de los Leones, alegoría universal del vergel de la prosperidad en la Alhambra de Granada y las cúpulas de mocárabes de sus salas, que actúan tanto como recreaciones de firmamentos fecundados de astros y estrellas como del Paraíso islámico mediante el Árbol de la Felicidad, el Šaÿarat al-Tübà.

La cuadrícula, cuya unidad se constata en este volumen fue el “codo árabe”, es el fundamento de los planos de los palacios de Comares y Leones que formaron el alcázar del sultán, máximo mandatario del poder político y religioso en el Reino de Granada. Para establecer esta conclusión, se ha hecho uso de tecnología digital para la toma de medidas con un distanciómetro láser D5, Leica, que han permitido dibujar los planos de los diferentes espacios. Las imágenes para crear modelos 3D mediante nubes de puntos han sido tomadas con una Estación Total Leica, mod. T02. A partir de cuadrados con superficies diferentes definidos en la cuadrícula antes dicha, se originan bellos rectángulos de proporciones pitagóricas, y áurea, es decir, la “divina proporción” basada en el número de oro que organiza tanto las relaciones de semejanza entre las partes del cuerpo humano como las existentes en la vegetación que la naturaleza nos muestra.

Los hijos de la Alhambra han sido muchos a través del tiempo y esta gran familia que ahora

configuramos todos los que se han nutrido o nos seguimos alimentado de su manantial de inspiración infinita, estamos satisfechos ante el revelador libro que ha escrito Rafael Pérez Gómez, el cual es de lectura y estudio obligado para todas las personas que estén interesadas en conocer aspectos científicos hasta ahora poco descritos. El libro se ilustra a todo color con 160 certeras fotografías de Jesús Valenciano de Alarcón, 20 fotos de José A. Benavides López, 280 dibujos de M^{ra} Dolores Martínez Aires y 14 tablas en los diferentes capítulos y anexos documentales del libro, maquetado por la arquitecta Mar Martín de las Mulas. El artista plástico José Manuel Darro ha sido el encargado del diseño de la publicación, la cual goza de una atractiva estética áurea en toda su dimensión, comenzando por la “divina proporción” basada en el número de oro como receptáculo de los pliegos que configuran la edición de este artefacto editorial del Patronato de la Alhambra. Tanto contenedor como contenido compositivo interior de las páginas resultan armónicos en el diseño del libro para que la calidad visual estuviera en consonancia con la altura intelectual de los textos e investigaciones científicas que se presenta.

En definitiva, aquí la Alhambra se muestra como una arquitectura de revelación y símbolos, de luz y cromatismo que los nazaríes crearon utilizando los diseños y geometrías insólitas que en este volumen se manifiestan y son los principios de la perfección sublime de la Alhambra de Granada.

José Manuel Darro
Pintor

Alejandro Muñoz Miranda
Arquitecto

Romero Sánchez, Guadalupe (Ed.). *Construyendo patrimonio: mecenazgo y promoción artística entre América y Andalucía*. Castellón de la Plana: Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2019, 219 págs., ils. 63 a color, ISBN: 978-84-17429-60-7¹.



La promoción de las interioridades, —cuando estas son arraigadas y verdaderas—, es una de las cualidades más propias de los hombres y mujeres que les lleva a enfrentarse en su impulso a cualquier tipo de conflicto que se les pueda presentar incluso, si este es protagonizado por la distancia tan dada al despiste de las convicciones. Unas interioridades que en la zona del sur de la Península Ibérica, acaso por la calidez de su clima comparado con otros peninsulares, tuvieron y conservan un ímpetu mayor de exteriorización que las revitaliza y las mantiene en la memoria. Con este sentido de promoción, de acoger si los matices escogidos mejoran lo presente, de fe, de generosidad libre o inclinada y de visualización espoleada por las posibilidades que otorga la representación artística; aquellos hombres y mujeres partían y volvían, —una o más veces—, o partían y permanecían, desde Andalucía hasta América o de América hasta Andalucía durante los siglos de la llamada edad moderna dejando una herencia cultural, cuya construcción sigue en la actualidad, que en ocasiones puede difuminar las orillas del aquí y el allá. Es este patrimonio precisado desde el mecenazgo y el coleccionismo del que se ocupa el libro *Construyendo patrimonio: mecenazgo y promoción artística entre Andalucía y América* coordinado por la doctora Guadalupe Romero Sánchez, profesora de la universidad de Granada, cuya competencia y gusto en la investigación americanista es de todos conocidos y, en el que participan diferentes especialistas de distintas materias que configuran un suntuoso

índice de nueve autores y diez capítulos con un anexo de ilustraciones final.

Comienza la propia Romero Sánchez con una introducción en la que, a modo de nártecs establece el estado de las investigaciones en estos ámbitos, omitiendo quizá con innecesaria modestia las grandes dificultades de la empresa y la gran relevancia de este volumen. De su conocimiento también sale el quinto de los capítulos *La Granada de las Indias...*, que focaliza la importancia de los indianos de la capital nazarí en la promoción y financiación de conventos, templos y monasterios a través de sumas de dinero o el envío de bienes muebles, como el caso de las donaciones desde la Nueva España de Antonio Morcillo al templo de las Angustias y su hermandad y la espléndida custodia donada por Luis Pérez Navarro, almeriense secretario de cámara del que fuera virrey del Perú entre 1710 y 1716 el obispo Diego Ladrón de Guevara.

El primero de los capítulos lo firma Yolanda Fernández Muñoz de la universidad de Extremadura, dedicado a la figura del trujillano Luis de Velasco, —uno de los personajes clave en la construcción de la autoridad virreinal tanto en Nueva España como en el Perú—, agudizando la labor de patrocinio en la que participa el marqués de Salinas en complicidad con el arquitecto Francisco Becerra que trabajará en Lima en la segunda mitad del s.XVI en facturas tan relevantes como la de las naves de la catedral o las obras como maestro mayor del palacio real de Lima.

El siguiente de los capítulos muestra la labor de mecenazgo de otro de los virreyes andaluces que recalaron en tierras americanas como lo fue Fernando de Torres y Portugal, jienense que en su corto periodo en el solio limeño (1585-1589) llevó a cabo obras y fundaciones religiosas por toda la geografía peruana. Además, la profesora Inmaculada Rodríguez Moya de la Universitat Jaume I, de una forma seria y documentada

como acostumbra, acapara también la participación del conde de Villardompardo en las labores de reforma y embellecimiento de la capilla familiar de la catedral de Jaén en la que finalmente reposarían sus restos.

El aspecto del género, —acertadamente incluido en el libro—, se trata en el trabajo de María del Castillo García Romero de la universidad de Sevilla con la labor de mecenazgo en Lebrija de María Manuela de Mori, indiana proveniente de la Nueva España. También el último de los capítulos sobre la escultura de Luisa Roldán en la colecciones de Estados Unidos evidencia el aspecto del género en la producción artística del Siglo de Oro analizado por Hélène Fontoira y Cristina Doménech de la Hispanic Society of America.

Particularmente notable la investigación de Ana Ruiz Gutiérrez de la universidad de Granada que aborda el mecenazgo del capitán y primer marqués del Valle Ameno Agustín Moreno y Castro y el clérigo Alonso Moreno y Castro, hermanos motrileños partícipes en la fundación y el atavío en el ecuador del s.XVIII de la capilla de la Virgen de las Angustias de Granada en la catedral de México. De la misma *alma mater* Adrián Contreras Guerrero rubrica un ensayo singular del mercado escultórico en la Nueva Granada conjugando los juegos de oferta, demanda y estética durante los siglos virreinales, acompañados por una sensible documentación gráfica. La escultura tiene también el protagonismo en el capítulo de Diego Lévano Medina de la universidad Católica del Perú que identifica la huella de la imaginería andaluza y sus grandes gubias en los encargos que desde el siglo XVI órdenes religiosas y cofradías limeñas encargaban conformándose así toda una imagen devocional con modelos comunes.

Por último, es reseñable que no se descuida al mundo portugués en el estudio de los registros fotográficos de Pierre Verger que firman Adriana

Vidotte y Adailson José Rui de las universidades federales de Goiás y Alfenas acerca de la memoria andaluza que Brasil ha ido recogiendo y guardando con celo con su particular visión.

Advertidos de la dificultad de la empresa, ciertamente salvada por parte de sus autores, el volumen se configura como un libro útil, referente para la comunidad americanista cuya cuidada

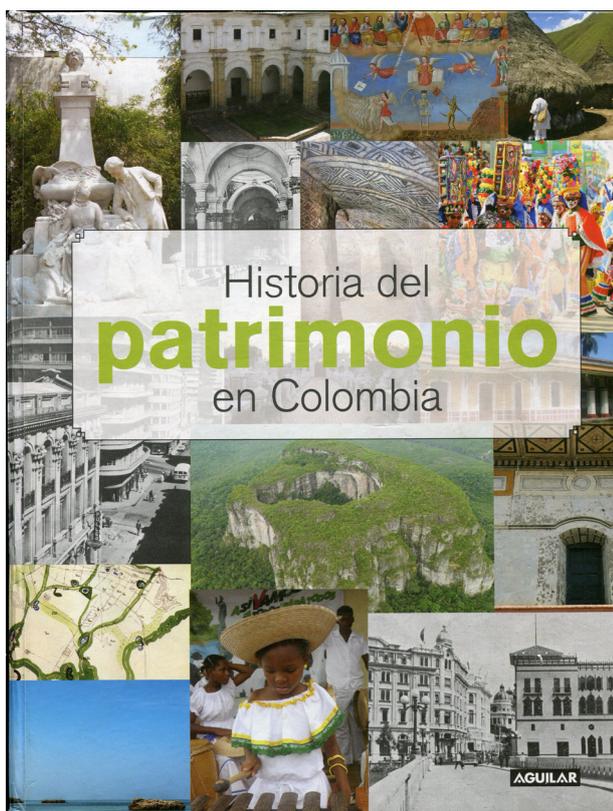
edición con más de cincuenta imágenes a color, gusto en su maquetación y bondad en el tacto solamente es el prelude de la calidad que se encuentra en su interior perceptable cuando el ávido lector lo empieza a leer.

Iván Panduro Sáez
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada

NOTAS

¹La edición cuenta también con el apoyo de la Universidad de Granada y del proyecto de investigación *Relaciones artísticas entre Andalucía y América. Los territorios periféricos: EEUU y Brasil* (HAR2017-83545-P).

Escovar Wilson-White, Alberto y Cárdenas Angarita, Miguel Darío (Eds.). *Historia de Patrimonio en Colombia*. Bogotá: Aguilar y Ministerio de Cultura, 2018, 599 págs., 371 ils., color, 193 ils.b/n. ISBN: 978-958-5425-85-9.



Este libro es, en palabras de la Ministra de Cultura de Colombia Carmen Inés Vásquez Camacho, que presenta la obra, una ventana a la riqueza patrimonial del país desde una nueva mirada. Mirada que incluye, a mi juicio, una perspectiva integradora, histórica y actual del patrimonio y que hace reflexionar sobre la práctica de la restauración y de la conservación para la comprensión y lectura de los bienes heredados.

Dividido en seis capítulos, el más extenso es el primero dedicado al patrimonio construido elaborado en coautoría por los arquitectos Alberto Escovar Wilson-White y Miguel Darío Cárdenas Angarita, editores del libro. Este texto, dividido en múltiples epígrafes hasta llegar a alcanzar las casi 400 páginas, bien podría tratarse de una monografía independiente. Acompañan al texto multitud de imágenes (fotografías, grabados, dibujos, ilustraciones...), de diferente procedencia y antigüedad, cuya recopilación es, sin duda, trabajo de años de profesión.

Su contenido se refiere a la manera en que el patrimonio cultural ha ido tomando forma hasta materializarse y significarse. Para ello se describe cómo ha sido valorado o destruido, ignorado o recuperado, reusado y vivido a lo largo de su historia reciente. Con la lupa puesta en Colombia aunque con la mirada abierta al mundo, sus autores se remontan al siglo XVI para hablar de la reutilización de los edificios y materiales constructivos en las obras de arquitectura, esto es construir sobre lo construido, dando así inicio a una historia de la arquitectura diferente.

En paralelo a estos esfuerzos se sientan las bases para la definición del marco legal que se completan en el resto de los capítulos. Para ello se parte de la ley 163 de 1959 que definió la categoría de Monumentos Nacionales en Colombia y que sirvió entre otras cosas para reconocer la importancia de los sectores antiguos de algunas de las ciudades históricas. Otro hito legal sería la promulgación de la Constitución de 1991, en la que se reconocía la diversidad como elemento constitutivo de la nación y que conllevó una profunda transformación del papel de la cultura como “fundamento de la nacionalidad”, motivando cambios fundamentales en la concepción del patrimonio en esta misma línea.

En el último apartado se habla sobre la restauración del patrimonio cultural como disciplina, en la que se atiende a la fundación de los Institutos de Investigaciones Estéticas; a la profesionalización de la restauración; o a la recuperación y valorización de los oficios tradicionales mediante la introducción de las Escuelas Taller. Como colofón se presta atención a la gestión local y a la sociedad civil en defensa del patrimonio cultural construido mencionándose, entre otras, el destacado papel de la Sociedad de Mejoras Públicas y Ornato; a la Academia de Historia o a la Corporación la Candelaria.

La restauradora Ximena Bernal Castillo es la autora del capítulo dedicado al patrimonio cultural mueble abordando algunos de los componentes que ponen de relieve la carga significativa y representativa que este tipo de patrimonio tienen en el contexto nacional. En el capítulo 3, los antropólogos Javier Rivera-Sandoval y Juan Guillermo Martín abordan el proceso de patrimonialización de la arqueología, para lo que realizan un breve recorrido histórico sobre cómo se ha ido construyendo este concepto de patrimonio en función de las necesidades cambiantes de la realidad nacional, destacando su relevancia política y social. En estrecha relación con este contenido, la abogada Paulina Restrepo-Navarro

hace balance en el capítulo 4 del marco legal subrayando 3 aspectos fundamentales como son: el abandono de criterios temporales para definir el patrimonio arqueológico; la valoración de la investigación arqueológica por el ordenamiento jurídico y, por último, el reto de precisar el régimen jurídico sobre la propiedad de los vestigios.

El siguiente texto se centra en el patrimonio natural de Colombia, para ello los biólogos Vilma Isabel Jaimes Sánchez, Ledy Nohemy Trujillo Ortiz y Jairo Hernán Solorza Bejarano, la microbióloga industrial María Eugenia Torres Cárcamo y el ingeniero forestal Germán Eduardo Barrera Velásquez nos hablan de su puesta en valor. Se parte de la variedad de características geográficas del territorio, de la presencia de múltiples ecosistemas y de manifestaciones culturales estrechamente relacionados con ellos, definiendo a Colombia como un país *megadiverso*.

Por último, la antropóloga Juliana Forero Bordamalo aborda el capítulo dedicado al patrimonio cultural inmaterial. En el primer apartado relaciona el Desarrollo Sostenible como concepto conectado con lo intangible, aspecto que consideramos de gran importancia en conexión con los debates internacionales. A continuación realiza un acercamiento a esta tipología patrimonial con referencias a la creación de las listas representativas y a la apertura de líneas transversales de trabajo.

Todo ello hace que este libro se convierta en una obra de referencia para el estudio del patrimonio cultural en Colombia, tanto desde el punto de vista de la historia como de su puesta en valor y profesionalización.

Guadalupe Romero-Sánchez.
Departamento de Didáctica
de las Ciencias Sociales
Universidad de Granada, España.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Normas
de presentación
para originales

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

1. “QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO” es una revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, documentos, revisiones, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.

157

2. EXTENSIÓN

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, incluidos espacios, para la sección de Artículos, de 7.000 caracteres para documentos, revisiones y propuestas metodológicas incluidos en Varia, y 5.000 para las reseñas bibliográficas.

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El método de evaluación de Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano es el denominado de “doble ciego”, que ayuda a preservar el anonimato tanto del autor del texto como de los evaluadores. El Consejo de Redacción decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes, que serán dos como mínimo. En el caso de que un artículo no se adecue a la línea general de la revista, será devuelto a su autor sin necesidad de evaluación. El secretario de la revista notificará al autor la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el secretario podrá adjuntar, además, la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. La decisión última de publicar un texto puede estar condicionada a la introducción de estas modificaciones por parte del autor, que dispondrá de un plazo de seis meses para volver a enviar su texto. Superado este plazo, el artículo repetirá enteramente el proceso de evaluación. Tanto los artículos rechazados como los informes de los evaluadores se conservarán en el archivo de la revista.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o

autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquirolga@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quirolga. Revista de Patrimonio Iberoamericano
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Cartuja s/n
18071 Granada

5. CRITERIOS DE ESTILO

I. En la primera página del texto, también llamada página de título, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), nombre y dirección del autor responsable de la correspondencia sobre el manuscrito (ver apartado de responsable de correspondencia) y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, equipos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres con espacios y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

Aunque en *Quirolga* siempre respetaremos el nombre dado por el autor recomendamos la siguiente estructura: Nombre, APELLIDO APELLIDO. En el caso de ser varios los autores, los nombres deberán ir separados por un punto y coma “;”. En cuanto al orden de aparición de los autores se respetará el facilitado por los mismos; no obstante, no se aceptarán artículos con más de 3 nombres de autoría por motivos de diseño y maquetación.

La referencia a la Institución de pertenencia del autor es obligatoria. En este caso, se identificará de forma completa y se presentará en minúsculas del siguiente modo: “Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras”. Seguidamente figurará la ciudad (en caso de no venir especificada en el propio nombre de la Institución) y el país, separados por una coma: “Granada, España”.

RESPONSABLE DE CORRESPONDENCIA: Debe figurar de manera clara quien de los autores que firman un mismo artículo será el responsable de la correspondencia, a fin de clarificar el proceso y establecer el contacto necesario (en caso de ser un único autor sus datos deberán quedar recogidos también en este apartado). Dichos datos figurarán en la portada o primera página del artículo. A continuación, el responsable de correspondencia deberá indicar claramente su dirección postal (calle, provincia, país), su correo electrónico, teléfono y fax.

II. La segunda página, contendrá un resumen y palabras clave en la lengua original y en inglés. La

extensión máxima será de 500 caracteres, incluidos los espacios, para artículos y de 250 caracteres, incluidos los espacios, para las varia. Se evitará el empleo de abreviaturas. El número máximo de palabras clave admitidas será de 5 y para ello se aconseja remitirse al siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>

III. Estructura de los trabajos. La extensión máxima, ya especificada, de los Artículos será de 30.000 caracteres con espacios, la de las Varia 7.000 caracteres y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios. El texto contará con márgenes de 2,5 en cada lado ya preestablecidos en el archivo de Word, y tendrá una separación por párrafos de 6 puntos. La longitud de la línea y el espaciado entre los caracteres serán los predeterminados por el tipo de letra y tamaño. El interlineado 1,5 y la paginación en el margen inferior derecho con números arábigos, que comenzarán en la tercera página del trabajo quedando las anteriores excluidas. El tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 para el texto y 10 para las notas al final. Los apartados se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1. / 2. / 2.2. / 2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra "NOTAS" en Mayúscula.

IV. Tablas e imágenes

Se admitirá un máximo de cinco tablas por trabajo (siempre que no constituyan ilustraciones, en cuyo caso computarán como imágenes y no como tablas). Éstas irán numeradas con números arábigos, indicando título, cabecera, leyenda al pie y con interlineado sencillo. En el caso de incluir abreviaturas, éstas se adaptarán a las normas generales de presentación de manuscritos. El tipo de letra será el mismo que el del contenido de los trabajos.

Se admitirá un máximo de diez ilustraciones por trabajo. Éstas se enviarán en archivos separados en formato JPG/ JPEG o TIFF (300ppp), no superando en ningún momento los 2 MB de tamaño. Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1". Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación. El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito. Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas. En un archivo aparte, se enviará la relación numerada de cada imagen, incluyendo: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha... tomando como referencia el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

La revista no se responsabiliza de los derechos de autor derivados de las imágenes incluidas en los artículos, los cuales corresponderán a los firmantes de los mismos.

V. Apéndices y anexos

Se admitirá la inclusión de apéndices y anexos, en caso de que resulte oportuno. Ambos irán al final del trabajo, sin numerar.

VI. Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos

Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpdI/>

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: revistaquirola@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio". En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. "Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo XVI". *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. "De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia". En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibidem*, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibid.* o *Ibid.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

I. En las notas a pie de página el sistema utilizado será el habitual para documentos en papel, aunque con algunas informaciones nuevas: fecha de creación, fecha de acceso, disponibilidad y

acceso, tipo de medio y versión (ésta última únicamente en el caso de los programas).

II. Citas de documentos y bases de datos. El estilo para citar documentos en cualquiera de los formatos electrónicos debe mantener la siguiente estructura: Autor/Responsable. Fecha de edición en papel; fecha de publicación en Internet; actualizado el (fecha de actualización). Título. Edición. Lugar de publicación. Editor. [Tipo de medio]. Disponibilidad y acceso. Formato del medio y notas. [Fecha de acceso].

9. DERECHOS DE AUTOR

Los textos publicados en Quiroga, en su versión electrónica, son propiedad de la revista, siendo necesario citar su procedencia cuando sea necesario. Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica de Quiroga se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-Usa no Comercial 3.0 España (CC-by-nc 3.0). La indicación de la licencia de uso y distribución, CC-by-nc, ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Puede consultar la versión informativa y el texto legal de dicha licencia en los siguientes enlaces.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/> [1]

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.es> [2]

Los usuarios pueden realizar un número razonable de copias impresas para su uso personal o con fines educativos o de investigación.

Descargue AQUÍ la Guía de Buenas Prácticas en formato PDF.

Descargue AQUÍ el Formulario de Declaración de Autoría en formato DOC.

161

10. IDIOMAS

Los idiomas aceptados por *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* son principalmente el inglés, el castellano y el portugués, al ser las lenguas mayoritarias en su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. Esta política afecta a todas las secciones de la revista.

11. NOTA DE COPYRIGHT

(c) Quiroga. Los originales publicados en la edición electrónica de esta Revista son propiedad de la misma, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "CREATIVE COMMONS RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL 3.0 ESPAÑA" (CC-by-nc). Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

12. DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

