

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



Número

*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

15

Enero
Junio
2019
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

EDITOR/A

YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada

EDITORES ADJUNTOS

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

COMITÉ CIENTÍFICO

JUAN B. ARTIGAS
Universidad Nacional Autónoma de México
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 VILLOBOLOS 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

revistaquiroga@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

<http://revistaquiroga.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)

DISEÑO

JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

MAQUETACIÓN

VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS

EQUIPO DE TRADUCCIÓN

JAVIER MARTÍNEZ DE VELASCO ASTRAY (coordinación)

IMAGEN DE PORTADA

Anónimo. 2017/01/01 Códice Martínez Compañón.
Fiesta Trujillo del Perú. Acuarela. Papel Verjurado.
Siglo XVIII. Museo de América. Madrid. España.

ISSN 2254-7037



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

Patrimonio funerario: un proyecto de ruta popular (Mendoza, Argentina). <i>Rosana Aguerregaray Castiglione</i>	10-19
Una aproximación metodológica al retorno de exiliados republicanos españoles. <i>Mauricio Escobar Deras</i>	20-30
El Quijote en la arquitectura: el “Teatro Cervantes” de Punta Arenas. <i>Angélica García-Manso</i>	32-43
El uso de fuentes gráficas en Hispanoamérica. El biombo del Museo de Navarra. <i>José Miguel Morales Folguera</i>	44-58
La influencia de Murillo en Bernardo Lorente Germán: Nuevas obras. <i>Jesús Porres Benavides</i>	60-71
Las exposiciones “Pintores de África”, y la redefinición del concepto de catálogo. <i>Teresa Sauret Guerrero</i>	72-81
Nueva investigación sobre el Códice Martínez Compañón en su “Tornaviaje” a España. <i>Ana Zabía de la Mata</i>	82-94

Entrevistas

Ramón Mujica Pinilla. El culto al significado del arte en el Perú. <i>Iván Panduro Sáez</i>	96-113
--	--------

Reseñas

Revenga Domínguez, Paula (Coord.). <i>Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico. Entre lo sacro y lo profano.</i> <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	117-119
López Hernández, Ignacio J. <i>Ingeniería e ingenieros en Matanzas. Defensa y obras públicas entre 1693 y 1868.</i> <i>Juan Carlos Hernández Núñez</i>	120-121
Quiles García, Fernando. <i>Santidad Barroca. Roma, Sevilla y América hispana.</i> <i>Edgar Antonio Mejía Ortiz</i>	122-123
Espinosa Spínola, Gloria. <i>Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI al XVIII.</i> <i>Yolanda Victoria Olmedo Sánchez</i>	124-126

Index

ISSN 2254-7037

Articles

Funerary heritage: a popular route project through (Mendoza, Argentina). <i>Rosana Aguerregaray Castiglione</i>	10-19
A methodological approach to the spanish republican exile return. <i>Mauricio Escobar Deras</i>	20-30
The Quixote and architecture: the "Theatre Cervantes" of Punta Arenas. <i>Angélica García-Manso</i>	32-43
The use of graphic sources in Hispanic America. The biombo of the Navarre Museum. <i>José Miguel Morales Folguera</i>	44-58
The influence of Murillo on Bernardo Lorente German: New works. <i>Jesús Porres Benavides</i>	60-71
The exhibitions "Painters of Africa", example for the redefinition of the catalog concept. <i>Teresa Sauret Guerrero</i>	72-81
New research on the Codex Martínez Compañón in its "Tornaviaje" to Spain. <i>Ana Zabía de la Mata</i>	82-94

Interviews

Ramón Mujica Pinilla. El culto al significado del arte en el Perú. <i>Iván Panduro Sáez</i>	96-113
--	--------

Book Reviews

Revenga Domínguez, Paula (Coord.). <i>Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico. Entre lo sacro y lo profano.</i> <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	117-119
López Hernández, Ignacio J. <i>Ingeniería e ingenieros en Matanzas. Defensa y obras públicas entre 1693 y 1868.</i> <i>Juan Carlos Hernández Núñez</i>	120-121
Quiles García, Fernando. <i>Santidad Barroca. Roma, Sevilla y América hispana.</i> <i>Edgar Antonio Mejía Ortiz</i>	122-123
Espinosa Spínola, Gloria. <i>Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI al XVIII.</i> <i>Yolanda Victoria Olmedo Sánchez</i>	124-126

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



PATRIMONIO FUNERARIO: UN PROYECTO DE RUTA POPULAR (MENDOZA, ARGENTINA)

FUNERARY HERITAGE: A POPULAR ROUTE PROJECT THROUGH (MENDOZA, ARGENTINA)

Resumen

El manuscrito presenta un proyecto de investigación básica y de transferencia que busca poner en valor el patrimonio material e inmaterial de los cementerios públicos de la provincia de Mendoza, República Argentina. Se considera que los cementerios son sitios patrimoniales por su alto valor simbólico e identitario y de gran visibilidad, siendo elementos de cohesión de la población, así como también, posibles recursos socioeconómicos debido a su vinculación con el turismo a nivel municipal y provincial.

Palabras clave

Cementerio, Patrimonio intangible, Patrimonio material, Popular.

Rosana Aguerregaray Castiglione

Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones, Científicas y Técnicas (CONICET), Centro Científico Tecnológico (CCT), Mendoza, Argentina.

Licenciada y profesora en Historia de las Artes Plásticas (Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo) y doctora en Historia (Facultad de Filosofía y Letras, UNCuyo). Se desempeña como becaria del CONICET e integra el equipo de Historia y Conservación Patrimonial, dependiente del Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (CCT- Mendoza), y como profesora titular de la cátedra Arte y Contexto I y II, en Ciclo de Formación Básica en Artes Visuales de la FAD, UNCuyo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 07/VIII/2018
Fecha de revisión: 04/IX/2018
Fecha de aceptación: 17/II/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

This article a basic research and transfer project that seeks to value the material and immaterial heritage of public cemeteries in the province of Mendoza, Argentina. Cemeteries are considered patrimonial sites because of their high symbolic and identity value and high visibility, being elements of cohesion of the population, as well as possible socioeconomic resources due to their links with tourism at the municipal and provincial levels.

Key words

Cemetery, Intangible heritage, Material heritage, Popular.

DOI: <https://doi.org/10.30827/quirolga.v0i15.257>

PATRIMONIO FUNERARIO: UN PROYECTO DE RUTA POPULAR (MENDOZA, ARGENTINA)

1. INTRODUCCIÓN

El manuscrito propone un proyecto para la construcción de una ruta cultural que articule las tumbas populares de los cementerios públicos de Mendoza con vistas a su valoración, su activación e integración en la actividad del turismo cultural. Esta propuesta se desarrolla en torno del análisis de caso de cuatro tumbas-santuarios pertenecientes al Gaucho Cubillos, Tiofilo Lucero, Juan Bautista Bairoletto y Diógenes Recuero¹, emplazados en los establecimientos de Ciudad, La Asunción, General Alvear y Rivadavia, y cuya cercanía espacial y sociocultural permite configurar una ruta.

El culto desarrollado en torno de estos personajes conceptualizados como santos por la devoción popular, nos permiten indagar en las representaciones y ritos que acerca de la muerte tuvieron y tienen ciertos sectores sociales que en estos aspectos parecieran alejarse de la trama devocional de los grupos dominantes disciplinada por la doctrina eclesiástica. Asimismo, en el interior de la ruta es posible plantear diversos recorridos² ligados a varios aspectos del relato central: tumbas y ermitas satélites (aquellos



Fig. 1. Tumba de Tiofilo Lucero. Cementerio de La Asunción. Departamento de Lavalle. Mendoza. Argentina. Fotografía: Rosana Aguerregaray Castiglione. 2017.

cenotafios que han sido reproducidos en otros sitios y su vínculo con la tumba); día de los difuntos (cómo se celebra en los cementerios y qué

prácticas se llevan a cabo en los sepulcros de los santos); fiestas patronales y cementerios (la relación entre la fiesta del patrono, la capilla, el cementerio y la tumba).

En un primer momento, proponemos la elaboración de la mencionada ruta en el interior de algunos cementerios públicos de la provincia. Esto nos permite seguir completando la base de datos con la que ya contamos, para que en años posteriores, tracemos diferentes rutas y recorridos. Estas futuras rutas, además de contribuir a la mencionada base, nos permitirán apuntar a proponer un plan de protección y conservación de este patrimonio a escala local. Esto con el fin de establecer una red patrimonial provincial de

difusión del valor de estos bienes —hoy marginados de todo tipo de protección oficial— y con ello alimente la rentabilización sociocultural del patrimonio involucrado. Esta propuesta se enmarca en lo que se considera el turismo cultural activo y no consumista, orientado a satisfacer una demanda de conocimiento y de interacción del visitante con la cultura y la población receptora, en una relación en la que hay un interés por conocer y apreciar, un compromiso de respeto y de contribución en la conservación de estos recursos⁴. También se tiene en cuenta la visión del patrimonio sostenible que determina que el turismo no debe ser un elemento destructor, sino un factor que contribuya a su protección, ya que es posible preservar los valores del patri-

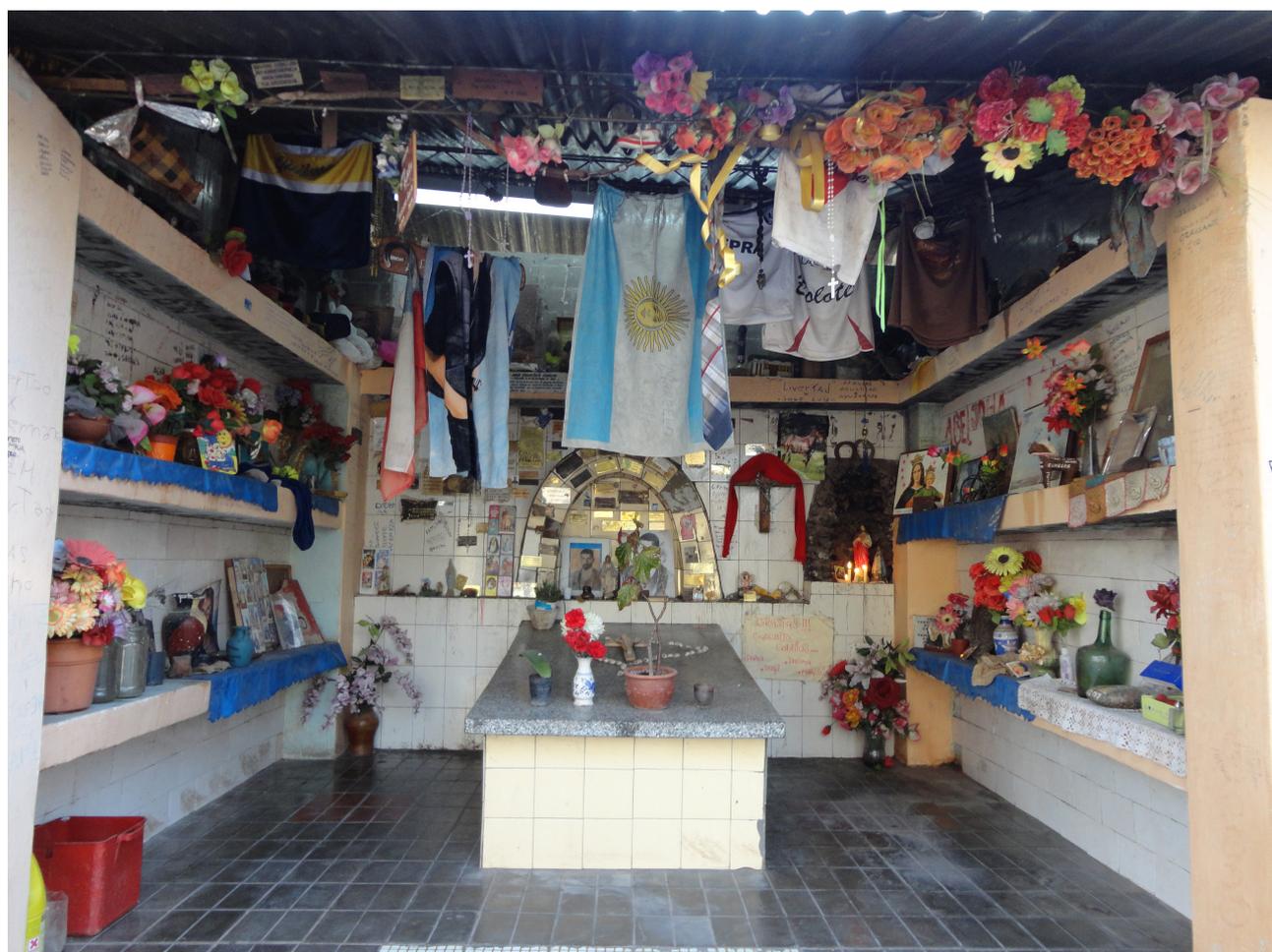


Fig. 2. Tumba de Gaucho Cubillos. Cementerio municipal de Mendoza. Departamento de Las Heras. Mendoza. Argentina. Fotografía: Rosana Aguerregaray Castiglione. 2016.

monio al tiempo que se utiliza como recurso turístico⁵. En este marco, creemos que esta ruta posee un valioso valor patrimonial, ya que integra patrimonio tangible (tumbas-santuarios) e intangible (leyendas, creencias, prácticas religiosas y fúnebres), la memoria individual y colectiva de la población local, siendo significativa tanto en el grupo social en particular como en el área sociogeográfica en cuestión.

2. LOS OBJETIVOS DEL PROYECTO

El objetivo general del proyecto es producir conocimiento desde lo histórico, lo sociocultural y lo patrimonial para la construcción de una ruta que articule tumbas populares como sitios patrimoniales, con vistas a su valoración e integración en la actividad del turismo cultural. Mientras que los objetivos específicos son: analizar cómo se configuró la sacralización de los santos y las posibles modificaciones de las creencias a lo largo del tiempo; reconstruir y analizar las prácticas que se desarrollan en torno de las tumbas, detectando rasgos identitarios del área sociocultural y geográfica dentro del marco del territorio provincial; elaborar un inventario con los bienes que poseen los cementerios y rescatar el valor patrimonial que tienen para las sociedades; articular la lectura individual de los bienes con la contextual del territorio para reconstruir la cadena de significaciones de los sitios y brindar contenido a los procesos de patrimonialización.

A ello se suman, los objetivos de transferencia que son explorar los criterios para la interpretación del patrimonio en torno de los sitios estudiados como insumo para su aprovechamiento turístico y desarrollar los lineamientos para propuestas de plan de manejo, conservación y gestión del patrimonio. Por último, los de divulgación son: elaborar un catálogo con bienes del patrimonio fúnebre; confeccionar folletos con la ruta o el recorrido propuesto; realizar visitas guiadas en los cementerios; elaborar una aplicación que con-

tenga información de este patrimonio; disertar conferencias en universidades y escuelas; realizar exposiciones con material fotográfico.

3. ANTECEDENTES, PERSPECTIVA TEÓRICA E HIPÓTESIS

Desde una perspectiva histórica y sociológica son numerosos los estudios sobre la religiosidad popular en la Argentina y se pueden agrupar en cuatro perspectivas de análisis⁶. Una primera, en la que se identifica a esta como la religión del pueblo, considerándola como una respuesta frente a la dominación de la iglesia, el estado o las élites que poseen una fuerte impronta católica⁷. Una segunda línea, que se centra en analizar el rol que cumple la religión en los sectores más carenciados, entendiéndola como una forma de enfrentarse a una realidad socioeconómica desfavorable⁸. Una tercera, que se diferencia de las mencionadas, en cuanto propone indagar en la religiosidad desde otra lógica, desde su positividad creadora y no como una respuesta a una determinada condición social, económica y política⁹. Por último, una cuarta, que retoma los aportes realizados y plantea la necesidad de un abordaje procesal que entienda lo sagrado como un campo autónomo diferente del mundo terrenal y creado por el hombre¹⁰.

Dentro de esta perspectiva cabe destacar aquellas investigaciones que abordan el tema de los santos populares, entre ellos, el pionero de Chertudi y Newbery¹¹, quienes se centran con una perspectiva comparativa en los personajes canonizados que fueron designados así por el propio pueblo y no por la iglesia católica como institución legalizadora. A partir de ello, Carozzi¹² —desde una sociología de la religión— dialoga con diversos estudios que abordan el tema de las canonizaciones populares en el sur de América y, de este modo, pone en discusión ciertas categorías propuestas por Chertudi y Newbery en relación con los difuntos milagrosos y su vinculación con dicha religión, y plantea cómo

estos fenómenos pueden ser abordados desde otras miradas. En este sentido, observa cómo se van secularizando los estudios que analizan este tipo de religiosidad, siendo posible cuestionar la interpretación de estos fenómenos desde una óptica exclusivamente católica. También ve que las devociones a estos santos esconden detrás de esta denominación común complejos procesos de selección que siembran diferencias, tanto entre las figuras que son finalmente canonizadas como entre las construcciones míticas que justifican su poder sagrado.

Otra investigación, realizada desde un enfoque de la historia social es la de Chumbita¹³, quien —a la luz de análisis de los Hobsbawm— se centra en aquellos bandidos y/o gauchos sociales (entre ellos el caso de Cubillos), junto con los acontecimientos que dieron origen a sus mitos durante el siglo XIX y XX. Estudia cómo estos personajes constituyeron un desvío de la norma, alterando la organización política; del mismo modo, aborda la trama de sus relaciones cotidianas, siendo una revancha para los grupos populares frente a la dominación de las instituciones estatales. En este sentido, entiende que estos sujetos exceden el ámbito comunal y se vinculan con un escenario cultural y político de resistencia a la organización estatal.

También, se halla la labor de Slatta¹⁴, quien considera que estos sujetos eran mucho menos justicieros con los sectores pobres que lo que plantean los mitos heroicos construidos en torno de ellos. Propone una nueva categoría de bandido guerrillero y político, a diferencia de la de bandido social planteada por Hobsbawm. No obstante, considera que en Argentina no hubo ese tipo de bandolero bueno, ya que parte de una concepción del gaucho rioplatense como un sujeto vagabundo, sin contextualizarlo en la estructura económica y social de la época.

Por otra parte, la categoría de lo popular se empleará de forma flexible, atendiendo a las

particularidades de los casos, ya que puede haber diferencias entre aquellos grupos que adoran a un bandido, un manosanta o personaje ilustre¹⁵, pero ello en relación con un entramado socioeconómico más complejo del cual forman parte estos sectores. Además, esta noción se ajusta de acuerdo a las condiciones espaciotemporales de los casos, ya que en algunos tienen su origen histórico en el siglo XIX, pero continúan y se transforman hasta la actualidad, desarrollándose en diferentes escenarios urbanos y rurales. Según Bravo¹⁶, podemos hablar de una cultura popular constituida por prácticas y objetos que responden a las necesidades de los sectores subalternos, y que son reconfiguradas con el paso del tiempo y de acuerdo a determinadas circunstancias. Una de sus características estaría dada por su carácter oposicional, en cuyas relaciones hay una tensión continua con la cultura dominante¹⁷. Esto implicaría que son todos aquellos sectores que no son dominantes y que, según la situación, comparten esferas de producción material y simbólica. Al hablar de cultura popular, nos encontramos ante un campo de lucha en el que diversos intereses y prácticas se contraponen, incluyendo aspectos tanto propios como ajenos, pero reconfigurados y releídos desde diferentes visiones¹⁸. Según Gringnon y Passeron¹⁹, es necesario analizar las relaciones que estructuran ese campo, las prácticas y los elementos que son dominantes y dominados, y cómo se articulan estas relaciones. Pensar en la configuración cultural de las clases subalternas implicaría comprender el conjunto de estos vínculos sociales y simbólicos en las cuáles están insertos estos sectores²⁰.

El enfoque que guía este proyecto remite a los vínculos entre Historia y Patrimonio Cultural. Entendemos por Patrimonio Cultural a aquellos elementos que poseen un interés documental y testimonial, y un carácter simbólico, siendo representativos de una identidad²¹. Este valor deviene de sus significados en relación con los usos que han tenido en el contexto de las

colectividades que los han creado y reproducen, siendo testimonio de las totalidades de las estructuras sociales²². La lectura histórica, tanto del territorio como de los bienes culturales, permite reconstruir la cadena de significaciones de los sitios en estudio y brindar así contenido a los procesos de patrimonialización. Por ello, consideramos pertinente relacionar un conjunto de bienes en una propuesta de ruta cultural, estructurada en torno al relato acerca del origen, uso y vigencia de estas tumbas. Las unidades de paisaje involucradas están relacionadas tanto con el territorio del secano y áreas rurales como del oasis. De este modo, creemos que este tipo de ruta permite la promoción y la difusión del patrimonio, enfatizando en la relación cultura, territorio, identidad y memoria.

Las rutas culturales —tal como lo planteó el Consejo de Europa²³— tienen un carácter instrumental y de gestión, persiguen la puesta en valor y difusión del patrimonio sobre la base de una temática común de carácter social, histórico o cultural. La temática y organización de estas responde a la finalidad de promover la puesta en valor del patrimonio como factor de desarrollo, integración y coordinación de diversos agentes públicos y privados fundamentalmente a través del turismo, así como reforzar los lazos de identidad común de la región. En esta línea, las investigaciones que abordan rutas a escala regional son las de Cirvini y Luis²⁴, quienes proponen un relato de la vida del Gral. San Martín en Mendoza que articula la historia regional en torno al desenlace de una pequeña ciudad con la de la epopeya de la independencia liderada por el héroe de la patria y concretada por la labor colectiva del pueblo. Se señala como uno de sus aportes metodológicos, la noción de unidad de paisaje, que alude a la homogeneidad a través de distintos aspectos, geográficos, estructurantes, niveles de funcionalidad o dinámica, que presentan y permite una visión más integrada de lo que se quiere transmitir. Así, el resultado final de la ruta es condensar en un relato que

interpreta y explica la historia, el patrimonio y el paisaje involucrado en un tema significativo para la identidad y memoria colectiva. De este modo, la noción de memoria se encuentra estrechamente ligada a la de identidad, recordar nos identifica con un grupo y en tanto es en este en donde se construye. *“Es en marco de este grupo que el pasado se trae al presente y, por lo tanto, nos dice entonces algo de quienes somos”*²⁵. Esto nos lleva a preguntarnos si la identidad de estos grupos subalternos pueden ser pensadas como memorias emergentes de una otra oficial y cuál ha sido el rol que estas han ocupado.

La ruta planteada abarca principalmente cuestiones vinculadas con el patrimonio intangible, de esta forma, la propuesta de estudiar y registrar este patrimonio tiene como finalidad salvaguardarlo y hacerlo visible, y a la vez propender a la protección de un conjunto de relaciones sociales que se producen y manifiestan en estas prácticas²⁶. Por ello, es necesario que para valorar este patrimonio se parta de una noción de cultura como un proceso abierto, continuo y sujeto al cambio, en donde el conflicto y la tensión serán elementos centrales²⁷. Esto consiste en un punto central del caso planteado, ya que las prácticas desarrolladas en torno de estas tumbas se transforman continuamente en las coordenadas tempo-espaciales, y en donde estas entran en tensión con aquellos elementos que hacen a una religiosidad católica. Es necesario no sólo concentrarse en los rasgos visibles y materiales de una práctica, sino también en la lógica social que le da origen²⁸. Según Villaseñor Alonso y Zolla Márquez²⁹, se debe llevar a cabo etnografías sobre la conceptualización y los valores adscritos a las diversas prácticas culturales, así como también, las percepciones de los impactos de los procesos de patrimonialización sobre estas.

Consideramos que el patrimonio inmaterial contribuye a la cohesión social por cuanto fomenta un sentimiento de arraigo y continuidad, iden-

tividad y responsabilidad que socializa al individuo y lo estimula a sentirse miembro de una comunidad. Pero este papel de identificación depende del reconocimiento y valoración de este patrimonio por parte de las comunidades que lo crean, lo mantienen y lo transmiten³⁰. Según García Cuetos³¹, está asociado a la cultura tradicional y popular, cuya expresión debe ser salvaguardarlo por y para el grupo. Es necesario un registro del mismo, partiendo de un esquema general de clasificación que tenga en cuenta las diferencias locales; además, es necesario desarrollar estrategias de catalogación y conservación adaptadas a sus características, ya que se trata de una cultura en continua transformación.

Según Agudo Torrico, la cultura viva:

“se caracteriza por la capacidad de readaptación a los cambios socioculturales que se irán produciendo, manteniendo o sustituyendo sus elementos culturales en gran medida en razón de la consistencia de sus propios patrones culturales —estructurales— capaces de recrear las viejas tradiciones, al tiempo que se van creando otras futuras tradiciones”³².

Como plantea el autor, hay un creciente interés por potenciar valores que hablan de la interculturalidad y de un patrimonio intangible. Considera que los conjuntos funerarios, han de compartir cada vez más importancia con el interés por potenciar el reconocimiento y preservación de paisajes culturales y con la preservación de la cultura oral y los saberes tradicionales³³. De este modo, destacamos, como uno de los aspectos creativos de este proyecto la objetivación del patrimonio inmaterial vinculado a estos sitios funerarios.

Si bien en la provincia, hallamos investigaciones que abordan la temática de los cementerios desde un enfoque patrimonial³⁴, estas se centran en algunas cuestiones materiales, destacando los aspectos arquitectónicos y artísticos de tumbas

pertenecientes a personas con poder adquisitivo como parte de una identidad histórica-cultural, ello con el fin último de valorar estos como bienes culturales. Rescatamos el aporte de estos trabajos, pero consideramos que no se ha hecho hincapié en el registro sistemático del aspecto simbólico de los cementerios, y en los cambios y continuidades de las prácticas religiosas, en especial de aquellas vinculadas a los sectores populares; siendo fundamental para comprender los ritos fúnebres en su complejidad.

Partimos del supuesto de que las prácticas religiosas y fúnebres desarrolladas en torno de estos santos y sus representaciones materiales e inmateriales en el territorio forman parte de la identidad y memoria colectiva de la región y de este modo del patrimonio cultural, siendo posible el uso de estos bienes como recursos socioeconómicos. Su estudio histórico y patrimonial contribuiría no solo al conocimiento y valoración por parte de la comunidad, sino también a que se convierta en un recurso eficaz para la educación y el desarrollo sociocultural y económico local. No obstante, tal como plantea Valcuende del Río³⁵ hay que primar un concepto integral del patrimonio que compatibilice la rentabilidad social con una económica a partir de cierto tipo de turismo, pero priorizando lo social. Además, según el mencionado autor, el patrimonio vinculado a las clases subalternas no ha gozado de un amplio consenso y por tanto de su preservación. Esto se debe a que han sido considerados de segundo orden por las dificultades que se halla en su delimitación, y porque implica modificar la óptica elitista y preservar un espacio social de forma integrada, lo que aumenta aún más su complejidad³⁶.

4. METODOLOGÍA, ACTIVIDADES Y PROCESOS

Consideramos dos etapas para la concreción de este proyecto. La primera consiste en el trabajo de archivo, este trabajo se basa en un *corpus* documental integrado por documentos oficia-

les y eclesiásticos, notas e imágenes de diarios y revistas, fuentes literarias. Esto nos permite analizar y revisar la información gráfica, fotográfica y documental, y los aspectos identitarios previamente al trabajo de campo basándose en parámetros valorativos que permiten clasificar los bienes y atribuirles un valor patrimonial³⁷.

La segunda etapa consiste en el trabajo de campo. Primero, realizamos una prospección y relevamiento de las tumbas y los cementerios por medio de fichas. Estas permiten la recolección sistemática de la información que se quiere obtener *in situ* del bien. El trabajo de campo además nos permite las labores de identificación, definición y localización de los bienes a inventariar y que son volcados de forma sistemática en una base de datos³⁸. Además, hacemos un relevamiento y registro del patrimonio intangible asociado a las tumbas, atendiendo a sus constantes transformaciones. Según Arévalo³⁹, el patrimonio inmaterial puede protegerse a través de la documentación, del traslado a un soporte material y de la confección de inventarios.

Segundo, se observa de forma participativa e *in situ* los ritos desarrollados por los devotos,

siendo registradas en diversos formatos. Por otra parte, se realizan entrevistas semi-estructuradas dirigidas a los pobladores, visitantes y fieles en fechas claves. Destacamos la importancia de la historia oral como un recurso metodológico que contribuye a la narración de hechos y sucesos pasados, y *“permiten que salgan a la luz testimonios de personas desconocidas, fomentando la recuperación de la memoria”*⁴⁰. Según Rodríguez García, Luque Pérez y Navas Sánchez⁴¹, la historia oral se vincula a los sectores populares, siendo un recurso que permite rescatar parte de sus prácticas y costumbres. Además, las fuentes orales complementan las escritas, aportan sobre el significado de los acontecimientos, expresando la manera en que los individuos y las sociedades han extraído un significado de la experiencia pasada y *“permiten analizar cómo el pasado está presente en las prácticas cotidianas y cómo influye en la manera de pensar y actuar en el presente”*⁴². Si el patrimonio cultural forma parte de la memoria colectiva que estaría construida por el recuerdo de un grupo, las fuentes orales cumplirán una herramienta fundamental para comprender este patrimonio y de esta forma para el desarrollo del presente proyecto.

NOTAS

¹Según Martín Barbero, los cementerios junto con las plazas de mercado son los espacios fundamentales de los grupos populares, en donde desarrollan sus actividades, producen sus discursos y despliegan sus prácticas. Los ritos y las costumbres que se realizan en estos son la celebración de un intercambio en el que los objetos no son más que un lugar de encuentro y de afirmación de los sujetos. MARTÍN BARBERO, Jesús. “Prácticas de comunicación en la cultura popular: mercados, plazas, cementerios y espacios de ocio”. En: SIMPSON GRINBERG, Máximo. *Comunicación alternativa y cambio social*. México: UNAM, 1981, s/p. Disponible en: www.mediaciones.net. [Fecha de acceso: 02/05/2018].

²Los recorridos dentro de una ruta presentan una particularidad que los define, ya sea porque unen puntos cercanos geográficamente en un territorio o por vincular bienes en una propuesta interpretativa fundamentalmente conceptual. CIRVINI, Silvia y LUIS, Natalia. “Ruta cultural “San Martín en Mendoza”: testimonios de una gesta colectiva”. En: CHIARELLO, Ana; DELHEYE, Pedro y SANTIBAÑEZ, Gabriela. *Encuentro Latinoamericano 200 años de Territorio, Ciudad y Arquitectura. El Patrimonio Cultural del Bicentenario*. Tucumán: FAU, 2016, págs. 707-721.

³También, se halla la Red Argentina de Valoración y Gestión de Cementerios (filial de la Red Iberoamericana e Internacional de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales) cuya función es la puesta en valor, la investigación, la conservación, la catalogación, la difusión y/o gestión en el ámbito funerario. Si bien, desde 2004, Mendoza cuenta con una subsede, actualmente, no presenta una participación activa en dicha materia.

⁴ELÍAS PASTOR, Luis Vicente. *El turismo del vino*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2006.

⁵GARCÍA CUETOS, M.ª Pilar. *El patrimonio cultural: conceptos básicos*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

⁶MARTÍN, Eloísa. "No me arrepiento de este amor. Un estudio de la religiosidad popular en Latinoamérica y Europa: perspectivas recientes". En: FRIGERIO, Adrián y CAROZZI, M.ª Julia (Orgs.). *El estudio científico de la religión a fines del siglo xx*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 2007, págs. 101-119.

⁷DUSSEL, Enrique y ESANDI, Mercedes. *El catolicismo popular en la Argentina*. Buenos Aires: Bonum, 1970; BÜNTING, Aldo y CHIESA, Carlos. *El catolicismo popular en la Argentina*. Buenos Aires: Bonum, 1972; CHERTUDI, Susana y NEWBERY, Sara. *La difunta Correa*. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1978; MERLINO, Rodolfo y RABEY, Mario. "Resistencia y hegemonía: cultos locales y religión centralizada en los Andes del Sur". *Sociedad y Religión*, 10-11 (1993), págs. 113-127; DRI, Rubén (Coord.). *Símbolos y fetiches religiosos*. Tomo 1 y 2. Buenos Aires: Biblos, 2003/2007.

⁸ESQUIVEL, Juan Cruz; GARCÍA, Fabián; HADIDA, M.ª Eva; HOUDIN, Víctor y MALLIMACI, Fortunato. *Creencias y religiones en el Gran Buenos Aires. El caso de Quilmes*. Buenos Aires: UNQ, 2002; MÍGUEZ, Daniel y SEMÁN, Pablo (Eds.). *Entre santos, cumbias y piquetes: las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, 2006; CAROZZI, M.ª Julia. 2005. "Revisitando la Difunta Correa: Nuevas Perspectivas en el Estudio de las Canonizaciones Populares". *Investigaciones Folclóricas*, 20 (2005), págs. 13-21.

⁹AMEIGEIRAS, Aldo. "La religiosidad popular". En: SONEIRA, Abelardo (Comp.). *Sociología de la religión*. Buenos Aires: FHD, 1997, págs. 187-222; SEMÁN, Pablo. "Cosmológica, holista y relacional: un corriente de la religiosidad popular contemporánea". *Ciencias Sociales y Religión*, 3 (2001), págs. 45-74.

¹⁰MARTÍN, Eloísa. "No me arrepiento de este amor. Un estudio de la religiosidad popular en Latinoamérica y Europa: perspectivas recientes". En: FRIGERIO, Alejandro y CAROZZI, Julia (Orgs.). *El estudio científico de la religión a fines del siglo xx*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 2006, págs. 101-111.

¹¹CHERTUDI, Susana y NEWBERY, Sara. *La difunta...* Op. cit.

¹²CAROZZI, M.ª Julia. "Revisitando la Difunta Correa: Nuevas Perspectivas en el Estudio de las Canonizaciones Populares". *Investigaciones Folclóricas*, 20 (2005), págs. 13-21.

¹³CHUMBITA, Hugo. "Bandoleros santificados". *Todo es Historia*, 340 (1995), s/p.; CHUMBITA, Hugo. *Jinetes Rebeldes: Historia del Bandolerismo Social en la Argentina*. Buenos Aires: Vergara, 2000.

¹⁴SLATTA, Richard. "Images of social banditry on the Argentine Pampa". En: SLATTA, Richard (Ed.). *Bandits: The Varieties of Latin American Banditry*. Greenwood Press: Westport, 1987, págs. 49-67.

¹⁵En continuidad con lo planteado por Míguez y Semán, consideramos necesario atender a las particularidades de cada caso de estudio, para luego incluir nuevas variables de análisis que nos permitan enriquecer la misma definición de cultura popular. Según estos autores, aquello que constituye la cultura de los sectores populares no puede ser preestablecido; por el contrario, emerge de la observación de los procesos de identificación recíproca en los que se involucran los distintos sectores de la sociedad. No obstante, consideran que no se debe llevar esta perspectiva hasta el extremo, ya que puede generar un particularismo y empirismo que dificultan arribar a niveles adecuados de generalización. Esto hace necesario captar la producción simbólica de los sectores populares en su concurrencia y su diversidad o en aquella reiteración que se inscribe en la propia heterogeneidad. MÍGUEZ, Daniel y SEMÁN, Pablo (Eds.). *Entre santos, cumbias...* Op. cit.

¹⁶BRAVO, Nazareno. "Costumbre y tradición: la cultura popular entre la rebeldía y el conservadurismo". *Realidad*, 105 (2005), págs. 481-504.

¹⁷Ibidem, pág. 484.

¹⁸Ibid., págs. 484-485.

¹⁹Estos autores postulan una visión activa (creativa) de la cultura de los sectores populares, que consiste en la capacidad de reelaboración de las culturas convencionales a partir de una matriz alternativa (GRIGNON, Claude y PASSERON, Jean-Claude. *Lo culto...* Op. cit.).

²⁰PIÑA, Carlos. "Lo popular..." Op. cit.

²¹PRATS, Llorenç. *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel Antropología, 2009.

²²AGUDO TORRICO, Juan. "Patrimonio y derechos colectivos". *Serie Cuadernos Técnicos, Antropología y Patrimonio: investigación, documentación e intervención* (IAPH), 7 (2003), págs. 12-29.

²³La ruta de cementerios europeos se planteó en el año 2010 por el Consejo de Europa quien consideró que esos sitios forman parte esencial de las civilizaciones y son testigos temporales de la historia local de los pueblos y las ciudades (<https://www.coe.int/en/web/cultural-routes/the-european-cemeteries-route>). [Fecha de acceso: 02/05/2018].

²⁴CIRVINI, Silvia y LUIS, Natalia. "Ruta cultural... Op cit.

²⁵MENJÍVAR OCHOA, Mauricio; ARGUETA, Ricardo Antonio y SOLO MUÑOZ, Edgar. *Historia y memoria: perspectivas teóricas y metodológicas*. San José: Flacso, 2005, pág. 25.

²⁶VILLASEÑOR ALONSO, Isabel y ZOLLA MÁRQUEZ, Emiliano. "Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura". *Cultura y representaciones sociales*, 6 (2012), págs. 75-101.

²⁷Ibidem.

²⁸Ibid., pág. 84.

²⁹Ibid.

³⁰GONZÁLEZ VARAS, Ignacio. *Patrimonio cultural. Conceptos, debates y problemas*. Madrid: Cátedra, 2015.

³¹GARCÍA CUETOS, M.ª Pilar. *El patrimonio cultural...* Op. cit.

³²AGUDO TORRICO, Juan. "Patrimonio y derechos... Op. cit., pág. 24.

³³Ibidem, pág. 26.

³⁴COLL, Roxana. *Pública de Parques, Plazas y Paseos de la ciudad y del Cementerio de Mendoza*. Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 1986; NARDECHIA, Marcelo y RAFFA, Cecilia (Coords.). *Guía del Patrimonio Cultural de Godoy Cruz. Edificios, conjuntos edilicios y sitios*. Mendoza: Municipalidad de Godoy Cruz, 2007; SOSA, Emilce. *Un siglo de arte en el Cementerio de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario* (Tesis de Maestría). Mendoza: Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo, 2005; SOSA, Emilce. *Vida y muerte en Mendoza 1787-1923. El sincretismo cultural a través de la funebria mendocina* (Tesis de Doctorado). Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 2015.

³⁵VALCUENDE DEL RÍO, José María. "Algunas paradojas en torno a la vinculación entre patrimonio cultural y turismo". *Cuadernos Técnicos* (IAPH), 7 (2003), págs. 96-110.

³⁶VALCUENDE DEL RÍO, José María. "Algunas paradojas... Op. cit.

³⁷GARCÍA CUETOS, M.ª Pilar. *El patrimonio cultural...* Op. cit.

³⁸Ibidem.

³⁹ARÉVALO, José. Marcos. "La tradición, el patrimonio y la identidad". *Estudios extremeños*, 60 (2004), págs. 925-956.

⁴⁰RODRÍGUEZ GARCÍA, Antonio; LUQUE PÉREZ, Rosa y NAVAS SÁNCHEZ, Ana. "Usos y beneficios de la historia oral". *Reidocrea* (Granada), 3 (2014), pág. 194.

⁴¹Ibidem, págs. 193-200.

⁴²BENADIBA, Laura. "Historia oral: reconstruir historias únicas desde la diversidad". *Confluências culturais*, 4 (2015), pág. 92.

A METHODOLOGICAL APPROACH TO THE SPANISH REPUBLICAN EXILE RETURN

UNA APROXIMACIÓN METODOLÓGICA AL RETORNO DE EXILIADOS REPUBLICANOS ESPAÑOLES

Resumen

Este artículo examina las estrategias que los republicanos exiliados de la primera generación seleccionaron para repatriarse a España. Reúne los tipos de retornos que tuvieron lugar entre 1939 y 2010, analizando las estrategias de repatriación. Los datos provienen de dos base de datos compiladas a través de trabajos académicos y una encuesta de redes sociales completada por los descendientes. Concluye con nueve tipos de retornos y sus correspondientes estrategias.

Palabras clave

Exilio, Franquismo, Guerra Civil Española, Tipos de retorno.

Mauricio Escobar Deras

Universidad de Granada.
Instituto de Migraciones.

Currently working on a Ph.D University of Granada, focusing on combining immigration studies with history. Previously, MA Université de Savoie in communications; MA California State University in History, Northridge; BA University of California, Santa Cruz in History.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/VII/2018
Fecha de revisión: 13/VIII/2018
Fecha de aceptación: 14/IV/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

This paper examines the strategies that first-generation exiled republicans selected to repatriate to Spain after the end of the Spanish Civil War. It ascertains the types of returns that took place between 1939 to 2010, analyzing the repatriation strategies and noting the challenges they navigated. The data is from two sets of databases compiled via scholarly work and a social media survey filled out by the descendants. It concludes with nine types of returns and their corresponding strategies.

Key words

Exile, Francoism, Repatriation, Spanish Civil War, Types of return.

DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i15.251>

A METHODOLOGICAL APPROACH TO THE SPANISH REPUBLICAN EXILE RETURN

1. INTRODUCTION

With the fall of the Spanish Republic in 1939, more than half a million people were exiled from their homeland. As exiled refugees, the end of war signaled the possibility of repatriation, prompting exiles to adopt various strategies to navigate the numerous challenges impeding the possibility of a safe return¹. Some opted to stay in exile, while others were immediately and forcefully deported back. In between, the vast majority waited for the right window to repatriate, becoming returnees². In this paper, we will address the various types of return and the corresponding strategies as defined by the individuals collected in two datasets.

A strategy of return deals with the temporal space before, during and after the arrival in Spain. They are the direct and indirect actions or encounters that ultimately lead to a successful return. This in turn becomes a permanent, temporary or failed return strategy. Strategies were also dependent on the individual's education, experience or mental state. This is to say that a

former combatant's return strategy in the mid 1950s would differ from the strategy employed by an adult "Niño de Guerra" (translated as a child exiled during the war). For this reason, strategies of return must also incorporate the desired objectives of the return.

The primary impediment to a safe return was the Nationalistic government of Francisco Franco. Following the end of the civil war and during the Second World War, Spain was to be an exemplary nation of authoritarian rule like Nazi Germany. According to Michael Richards, Franco wanted to purify his nation of undesirables³. To accomplish this, support of the Republic was turned into a crime, punishable by prison or death. For 30 years, the government treated and viewed anyone associated with the republic as an enemy of the state, while society at large referred to them as a "Rojo". Furthermore, the state institutions used punitive policies to identify and root out domestic enemies. This meant that for exiles hoping to return, one of the fundamental strategy was simply not to be harm or imprisoned by government agents.

2 METHODOLOGY

2.1. Returnee Data in Literary Studies (RD-LS)

Strategies of return for Spanish exiles were highly individualistic and varied. However, due to the majority of them being dead, we first assembled a database drawing on the data of individuals already mentioned in scholarly works. The mined data created the Returnee Data in Literary Studies (RD-LS) database. Other individuals from the Exiliad@s Project were also added⁴. The data fields entered were: year and place of birth, education, marital status, profession and destination of exile, as well as the year and city of their return. In total, 200 individuals were recorded with as much quantifiable information as was available. Of these, 187 were first-generation exiles, 12 were second-generation and one was a third-generation. Of the first generation group, there were 104 males and 83 females. Of the total, the average first generation individual was born in 1912 and was exiled in 1939 at the age of 27. They would have spent an average of 26 years in exile, gotten married with children and returned in 1965 at the age of 54. Typically, exiles returned to Spain as a family rather than as individuals.

A limitation to the RD-LS dataset is the fact that many of the individual's data was incomplete. It also does not include their formal educational level, but this is inferred by looking at their professions or ways of earning a living. For example, if an individual held a skilled profession, like teacher or engineer, they were classified as "advanced". Oppositely, an unskilled job like "day laborer" was classified as "elementary". If the job was unknown, the classification was left empty. Likewise, politicians and artists were also not given an educational classification due to their respective uncertainties. Generally, however, there is enough quantifiable data to address the various strategies and types of return. The purpose of the dataset is, firstly, to

categorize individuals and their return strategies, and secondly, to become a sample baseline to be compared with a second dataset, one directed and filled in by the descendants of returnees.

2.2. Returnee Data in Social Networks (RD-SN)

The Returnee Data in Social Networks (RD-SN) dataset is a second database compiled on first generation individuals who returned to Spain, based on information collected via a Google Web-form questionnaire and filled out by descendants. The data was derived through questions focusing on identifying exiled individuals, their personal, qualitative and chronological data, much like in the RD-LS dataset. Following Lidia Bocanegra Barbecho's approach, the questions were organized in such a way so as to trigger a linear recollection and ease the post-data analysis⁵. Once completed, the questionnaire was emailed in bulk to various organization connected to "exiles" or descendants of Republican refugees. After a period of two months, 42 individuals were recorded, 36 first generation and five second generation and one third generation. Of the first generation exiles, 22 were males and 14 were females. Combined, the average first-generation returnee was exiled in 1940 at the age of 25, spent 28 years in exile and returned married with kids in 1968 at the age of 52.

The RD-SN also included questions relating to the educational level and chosen profession of returnees. These represented key data points to discern the relationship between their education level and the job opportunities they had, both in the receiving countries and upon returning to Spain. Moreover, we wanted to see how these categories may have influenced an individual's strategy and type of return.

A limitation to this dataset is that it is entirely dependent on the data provided by those filling out the questionnaire. As relatives of the

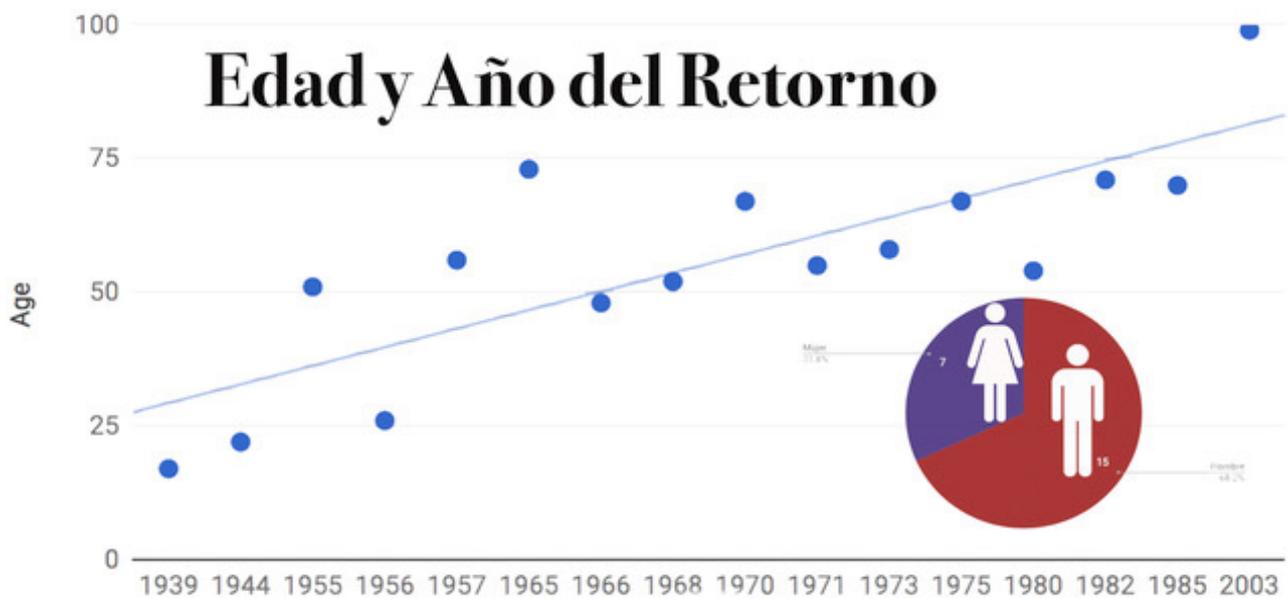
first generation, their recollections of events are often oral stories that have been passed down. These narratives form part of a collective family memory that was originally constructed by an individual who later transmitted it to the descendants.

2.3. Online Data

Online historical data collection can be challenging: Information is often dispersed across various obscure sites, is blocked behind paywalls, or simply does not exist in the digital domain⁶. The creation of both the RD-LS and RD-SN datasets are ways of proving the viability of learning untold historical narratives and as a means to “discover” untold primary sources. Once the RD-LS database had a sample size of over 150 individuals, survey questions were written, establishing what would become the

RD-SN dataset. After the latter questionnaire was completed, a sample introductory letter and request messages were written in English, Spanish and French. The email was sent to several Republican exile networks via their “contact” section. The majority of these messages were sent to Spanish associations and their corresponding social networks on Twitter and Facebook. The first email had no images attached and only included two links: the first to the survey questionnaire and the second to the larger Republican exile project, Exiliad@s⁷. In the closing lines, there was a call to actions requesting that the message be shared with as many people as possible. After one month, all responses arrived via Facebook. Consequently, it became the platform of choice to send all subsequent message-posts. In the following shorter messages through the “post” option, an image was added with a small amount of general infor-

Age and year of return



Ayúdanos y rellena la encuesta

Fig. 1. First image used to engage people on social media.

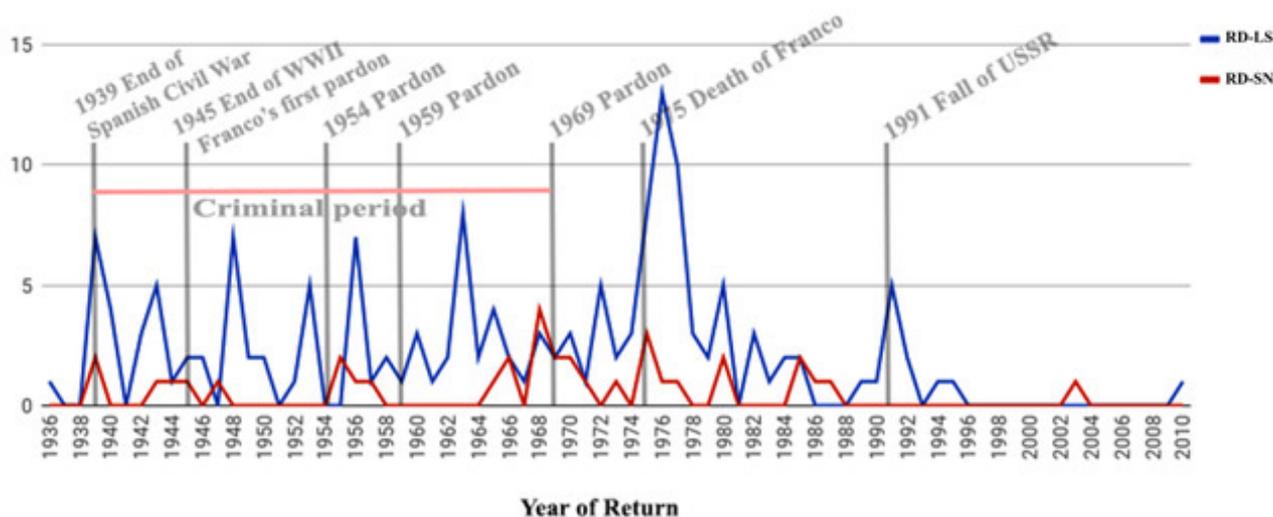


Fig. 2. Total number of returns by years and database.

mation like gender and age and the number of returnees. At the bottom of the image, a Spanish message said “Help us and fill out the form!” This was a deliberate attempt to invoke images of the Spanish Civil War era posters.

3. STRATEGIES OF RETURN

The strategies of return varied based on the life condition of the individual, like in any plan, deviation and unexpected contingencies alter the ultimate executable strategy. Alicia Pozo-Gutierrez and Scot Soo in “*Categories of return among Spanish refugees and other migrants 1950s-1990s*”, illustrate the highly individualized phenomenon of the return and the often-complex challenge in discerning a clear picture of the individuals, their numbers and life back Spain⁸. This had to do with the fact that returnees, specifically their strategies, were radically different depending on whether they returned during the 1940s, ‘50s, ‘60s or after Franco’s death in 1975. The strategies depended on a multitude of factors ranging from age, sex, health, wealth and even the mental well being of the returnee; and whether they were single, married, with or without kids, etc. In short, the logistical timeframe of the planning to the eventual arrival

(planning-arriving), including the transit and the cost, would vary from one person to the next. Based on the collective datasets of the RD-LS and RD-SN, the planning-arriving strategy timeframe took the longest and was the most dangerous in the first five years after the Spanish Civil War finished⁹. With each succeeding six-year period, the process became much shorter and relatively easier. For this reasons, we will address the strategies of return with their corresponding types of return and divide them into two separate periods.

3.1. Strategies: 1940-1975

The various strategies of return and types of return differed greatly during the time Franco was in power. These varied from difficult to less so due to Franco’s subsequent pardons and Cold-war politic. After 1939 and prior to 1945, anyone crossing the border back to Spain, repatriated or not, was a criminal until proven innocent. Fearing for their lives, individuals returning to Spain had to develop strategies just to avoid arrest and incarceration. In October of 1945, Franco issued his first limited pardon to exiled “enemies” who had tentatively supported the Republic against the Nationalist front¹⁰. In 1954

he allowed a 30-day visit visa to “non-criminal” exiles wanting to return and who had not yet been sentenced to death in absentia. Later, in December of 1955, the Soviet Union voted for the inclusion of Spain into the United Nations, paving the way for the repatriation of many Spanish-Soviet exiles. There were other subsequent decrees that further eased the return of exiled individuals, for example, in 1959 when the 30-day limit was lifted and in 1969 when it was no longer a punishable crime to have supported the Republic. The 1950s is important because it was a radical shift away from the autarky economic policies to a joint-global economy, and for the first time, exiles could freely visit family¹¹.

With the context of this historical backdrop, we can begin to analyze the individual strategies of return as first outlined by Alicia Pozo-Gutiérrez and Scott Soo: 1. Permanent. 2. Failed. 3. Involuntary. 4. Temporary. 5. Clandestine. 6. Imagined. We adopted these categories as a starting point to discuss some of the various strategies of return. As the focus of this paper deals with the various strategies of a physical return, number six was excluded and other types of returns were added. Furthermore, because the aforementioned authors have previously defined the first five types of return, we briefly defined what they are and detailed the corresponding strategy. The latter types of returns have been numerically added to the list and explained in detail therein.

3.1.1. Permanent return

These individuals include but are not limited to those wanting the restoration of their lands, reuniting with family, being in their country or working “from the inside” to undermine Franco. The RD-LS database identified 104 first-generation individuals while the RD-SN identified an additional 26. Of the RD-LS, 47% had “advanced” education and 74% were identified as working upon their return. The individual’s educational level proportionately corresponded with their rate of

success in reestablishing themselves upon their return¹². The strategy was to first clear all bureaucratic cost and paperwork to then legally return; a planning-arriving timeframe process that ranged from six months to two years. These returnees would have also prearranged temporary lodging with a relative and later used the family network to find long-term housing and employment while economizing their savings.

3.1.2. Failed return

A failed return is an individual who intended to return permanently but failed to integrate back into Spanish society. Consequently, the individual is then forced to once again leave for another country, usually their last country of residence. This subsequent migration is a subject for further research but falls out of scope of this paper. However, we can surmise that the return strategy to Spain is the same as that of a Permanent return.

3.1.3. Involuntary return

By its definition, exiles who were repatriated via an involuntary return had no strategy or agency. Hence, it also falls outside the scope of this work. These returnees were given very little choice in the matter. They were simply repatriated, extradited, or forcibly expelled back to Spain. Any strategy in this return would be truncated or nonexistent and would rely on survival rather than planning. Such were the case for the children of war, Juanita Asensio Riaño who returned in 1939 (hence forth written as “R. Year”) and for Isabel C. N. (R. 1991), who in both cases were repatriated by governmental agencies¹³.

3.1.4. Temporary return

With a one-year average planning-arriving strategy timeframe, these returnees were primarily motivated to visit family. They faced all the

same external bureaucratic challenges and cost experienced by the permanent returnees, only to then stay for a short period of time. They did not plan for longer-term housing (only a short-term stay with family), nor sought employment through the family network.

3.1.5. *Clandestine return*

By its nature, undercover return operations of exiles in Spain are difficult to document. The principal goal was to visit family members, while also gather information and engage in anti-francoist activities¹⁴. The time duration of this category of return was often temporary and thus longer-term strategies did not usually apply. However, these returns took the highest risk and would have required the most in information gathering, document falsification and logistical preparation to illegally move around once in the country¹⁵. Lastly, the planning-arriving timeframe would be independent of bureaucratic procedures, time and cost.

3.1.6. *Economic return*

In the 1960s, compared to various exile-receiving countries, Spain was economically flourishing and even celebrated its “aperture”¹⁶. Upon returning, many exiles succeeded in obtaining better jobs, opening businesses or advancing their studies and trainings. These returnees were akin to economic migrants who happened to choose their country of origin as their final destination to pursue a better life. Their primary focus was to professionally or financially improve themselves and not just to establish a life back in their birthplace¹⁷. In the RD-LS dataset, 13 individual returnees fell under this category, 85% of which returned in the 1960s and ‘70s. Such was the case of Aurora de Albornoz Peña (R. 1968), who after her divorce, took a professorship at the Autonomous University of Madrid (UAM) and also taught at the New York University, Madrid campus (NYU)¹⁸.

The strategies of return for economic returnees revolved more around the logistical side of employment. The planning-arriving timeframe was the same as that of permanent returnees, during which, they acquired the necessary documentation and did their bureaucratic due diligence before and during their return phase. However, the economic component served as their central motivation, and all subsequent strategies revolved around it.

3.1.7. *Jailed return*

Political prisoners can also be considered to be exiled individuals in that they have been physically isolated from the general population and forced to live in a different society. Prisons are environments that have their own system of rules, work, time, language and punishments. Upon their returned to the world at large, if not killed, political prisoners encountered a changed society¹⁹. Most were also followed by state agents and were regularly required to report their whereabouts. When they were freed, or able to obtain a passport, many former prisoners chose to permanently leave Spain²⁰. Of those that did return, they did so after 1975.

Prior to their liberation, they would have had news and information from the “outside” and would have devised an exit strategy. After their release from prison and return to Spanish society, former prisoners experienced a more limited mobility than an involuntary returnee. Employing their personal network of friends, they would either stay or leave Spain²¹. Ramon Rubial Cavial for example, was in prison for 19 years, from 1937 to 1956. Upon his release, he continued working for his prison-initiated underground socialist movement and network, and chose to stay and clandestinely work in Spain²². For others like Fernando Macarro Castillo (Pen name, Marcos Ana) who was imprisoned at the end of the war till 1961, prison was virtually all he knew. Once freed, he used his prison network of friends and fled to France.

3.1.8. Dead return

By the 1970s Franco had ruled Spain for over 30 years' outliving many of his adversaries abroad. Some exiles, unable to safely return and unsure if a return would ever be possible during their lifetime, set about repatriating their mortal remains back to Spain should they died before Franco²³. Individuals like Clara Campoamor Rodriguez, who died in 1972, stated in her will to have her body repatriated and cremated in San Sebastian, the place where she was living when the second republic started²⁴. Likewise, Diego Martinez Barrio died in 1962 but was only repatriated in 2000²⁵. For these individuals, Spanish soil was their ultimate and permanent resting place, even though they died in exile.

The postmortem strategy of return revolved around the transport of the body and the burial or dispersion of the remains of the individual. A close friend or relative would do the procedural and logistical paperwork and usually traveled

back with the body²⁶. According to Rosy Rickett (2015), Jose Montesinos along with his wife, planned to have his body returned to Spain. However, it was an exhaustively bureaucratic procedure with unforeseen paperwork, costs and time²⁷.

3.2. Strategies: 1975 - 2010²⁸

3.2.1. Political Return

These individuals were a new type of permanent returnees, generally highly educated with a passion to share their Republican memory in order to rebuild from the past their future nation. They would not have returned while Franco was in power and many would have had a small sample of Spanish soil in exile²⁹. Politically driven, their goal was to influence Spanish politics and help to recover some of the Republican heritage.

Their political zeal was the result of 35 years of waiting. At the end of the Second World War

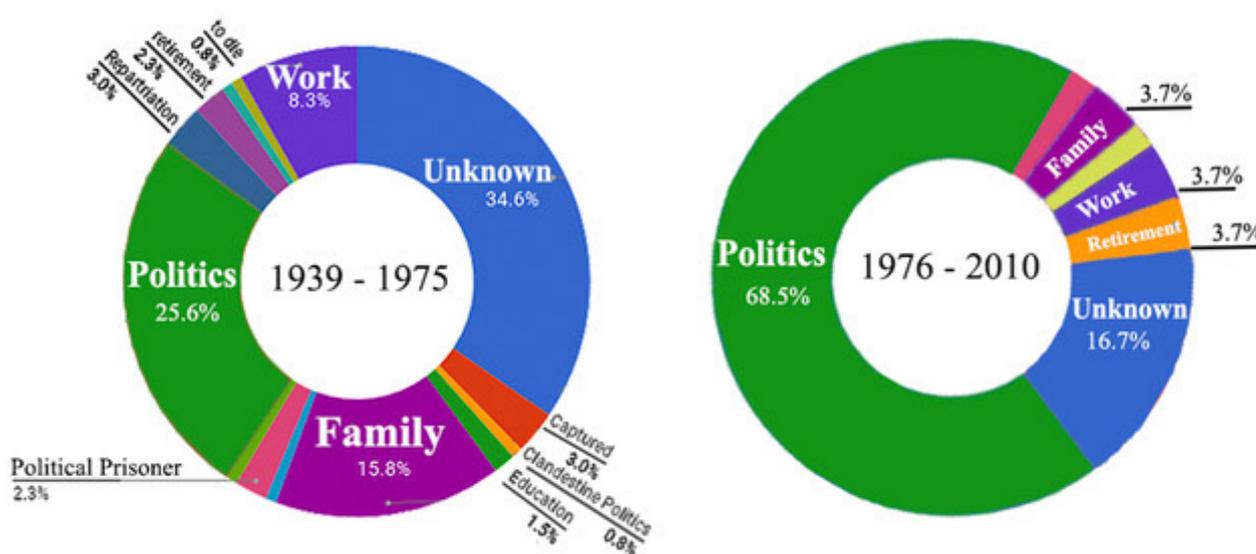


Fig. 3. The reasons for repatriation during Franco and after his death.

and start of the Cold War, ardent Republican exiles played a waiting game³⁰. They would wait and hopefully outlive Franco and return after his death³¹. However, many died in the wait and were buried in their last country of residence. Those that outlived the dictator returned with the intention of influencing the politics of their homeland. The RD-LS dataset identifies 54 individuals that returned at this time and almost half of them returned within a two-year period after Franco's death: 28% in the first year and 21% the following year. These prominent returnees included Marcos Ana ('76); Rafael Alberti ('77); Maria Teresa de Leon Goyri ('77); Dolores Ibarruri ('77); Victoria Kent ('77) and Federica Montseny ('77), among others.

For these returnees, their politicized objectives defined their permanent strategies of returned. Some sought to add their "grain of sand" to the changing political environment, while others like Enrique Lister ('77) and Rafael Luis Fernandez Alvarez ('77) sought to take charge and lead the transitional period³². All of them had a high level of accurate information about the then existing conditions of the government and would have used their extensive network of friends and colleagues to move to capital cities. These returnees were the most focused on what they wanted from their return and conscious of the historical importance to do so.

4. CONCLUSIONS

Upon the death of Francisco Franco and soon after, all the lingering external political and bureaucratic impediments blocking exile's return were essentially nullified. A series of pardons (in particular the 1969 one) had previously lifted most legal restrictions and exiles, barring those who still needed a passport, could return to Spain as easily as booking a holiday vacation. The planning-arriving timeframe was reduced to a personal choice and were entirely depended on the individual's needs. However, the short and long term planning in terms of housing and work still applied for those seeking a permanent return. Depending on their temerity, their return would lead to a Permanent or Failed case. Little changed for temporary returnees, except perhaps that they no longer had police surveillance³³. The other forms of repatriation also no longer applied. Involuntary returns, barring economical needs such as the case of the Soviet Spanish adults in the 1990s or clandestine returns, ceased to exist because there was simply no need to return by such measures³⁴. In the case of jailed returnees, all political prisoners directly linked to the civil war had been freed by the late 1960s. As for expatriation of bodies, it is unknown how many willed their remains returned to Spain after the death of Franco. It is a subject for further studies. However, the death of Franco created a new type of returnee, one who was exceedingly political and driven by a desire to return and to be a part of the new Spanish political landscape and the transition back to democracy.

NOTAS

¹From the outbreak of the war, fear of retaliation by Franco's soldiers or police was widespread. See GRAHAM, Helen. "The Spanish Civil War, 1936–2003: The Return of Republican Memory". *Science & Society*, 68, (2004), págs. 313-328.

²From now on, the use of "return" will mean a self willingness to repatriate and the term Repatriation will be used when a governmental body is used in order to return to Spain.

³RICHARDS, Michael. "From war culture to civil society: Francoism, social change and memories of the Spanish Civil War". *History & Memory*, 14 (2002), pág. 97.

⁴This project is directed by Lidia Bocanegra Barbecho, <http://exiliadosrepublicanos.info/en/project>, retrieved on [Access date:12/05/2018].

⁵BOCANEGRA-BARBECHO, Lidia. "La web 2.0 y el estudio del exilio republicano español: El análisis de la movilidad social y el retorno a través del proyecto e-xiliad@s". En: BELLVER LOIZAGA, Vincent. *Otras voces, otros ámbitos: Los sujetos y su entorno. Nuevas perspectivas de la historia sociocultural*. Valencia: Universidad de Valencia y Asociación de Historia Contemporánea, 2015, págs. 59-65.

⁶BOCANEGRA-BARBECHO, Lidia y TOSCANO, Maurizio. "The Spanish Republican Exile: Identity, Belonging and Memory in the Digital World". *Cultural Heritage in a Changing World*, (May, 2016), pág. 245.

⁷*Solicitud de colaboración: investigación acerca del retorno del exiliado republicano*, <https://www.facebook.com/exiliados.republicanos/posts/1730437286995203>. [Access date: 06/04/2018].

⁸POZO-GUTIÉRREZ, Alicia y SOO, Scott. "Categories of return among Spanish refugees and other migrants 1950s-1990s: Hypotheses and early observations". *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, 5 (2010), pág. 10.

⁹This is based on account descriptions, number of repatriated individuals and Franco's first pardon decree in 1945.

¹⁰PUJADAS, Roser. "Memoria y retorno del exilio republicano catalán". *Portal*, 1 (2004), págs. 1-15.

¹¹RICKETT, Rosy. *Refugees of the Spanish Civil War and those they left behind: personal testimonies of departure, separation and return since 1936*. Doctoral dissertation, University of Manchester, 2015, pág. 120.

¹²Ibidem, pág. 78.

¹³MARTÍNEZ GONZÁLEZ, Carmen. "El Retorno a España de los Niños de la Guerra civil". *Anales de Historia Contemporánea*, 19 (2003), pág. 88.

¹⁴POZO-GUTIÉRREZ, Alicia y SOO, Scott. "Categories of return among Spanish refugees and other migrants 1950s-1990s: Hypotheses and early observations". *Les Cahiers de Framespa. Nouveaux champs de l'histoire sociale*, 5 (2010), pág. 12.

¹⁵GARCÍA BIENZOBAS, Felicidad. *Testimony of the Spanish Civil War and the Francoist Dictatorship*. Interview with Luis Martín-Cabrera and Andrea Davis. San Diego: University of California, 2008. Retrieved from <https://library.ucsd.edu/dc/object/bb6110313r>. [Access date: 05/10/2019].

¹⁶RICHARDS, Michael. "From war culture to civil... Op. cit., pág. 100.

¹⁷Of the 13 economic returnees, 62% chose Madrid as their residence.

¹⁸See: <http://www.huellasdemujeresgeniales.com/aurora-de-albornoz-pena/>. [Access date: 05/10/2018].

¹⁹BRAVO GÓMEZ, Gutmaro. "La política penitenciaria del franquismo en la consolidación del Nuevo Estado". *Anuario de derecho penal y ciencias penales*, 61 (2008), págs. 165-198.

²⁰RICKETT, Rosy. *Refugees of the Spanish...* Op. cit., pág. 178.

²¹MATEOS LÓPEZ, Abdón. *Exilios y retornos*. Madrid: Eneida, 2015.

- ²²HEYWOOD, Paul y RUBIAL CAVIA, Ramón. "Spanish socialist who survived Franco's jails to pioneer reform". *The Guardian*. 08/June/1999. Retrieved from <https://www.theguardian.com/news/1999/jun/08/guardianobituaries2>. [Access date: 30/05/2018].
- ²³Based on RD-LS number of returns, 69% of all returns after the death of Franco were politically motivated.
- ²⁴José Antonio Molero and Clara Campoamor Rodríguez. Retrieved from http://www.gibralfaro.uma.es/biografias/pag_1472.htm. [Access date: 30/05/2018].
- ²⁵ALVAREZ REY, Leandro y MARTÍNEZ BARRIO, Diego. *Diccionario Biográfico Español, Real Academia de la Historia, vol. XXXII, 2010*. Retrieved from <https://www.nubeluz.es/personajes/barrio.html>. [Access date: 20/06/2018].
- ²⁶ARRARAS SOLÉ, Ariadna. "La visión del cuerpo. Importancia de la repatriación del cadáver para los emigrantes senegaleses en Catalunya". *Ankulegi. Revista de Antropología Social*, 14 (2010), pág. 75.
- ²⁷RICKETT, Rosy. *Refugees of the Spanish...* Op. cit., pág. 113.
- ²⁸2010 is the last return year in the RD-LS database.
- ²⁹RICKETT, Rosy. *Refugees of the Spanish...* Op. cit., pág. 219.
- ³⁰CABALLER ALBAREDA, Gemma y SOLÉ, Queralt. "La voluntad del retorno: correspondencia desde el exilio catalán". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, 7-8 (2012), págs. 201-213.
- ³¹ALTED, Alicia. "Repatriation or Return? The difficult homecoming of the Spanish Civil War Exiles". In: SCOTT, Soo. *In coming*. New Castle: Cambridge Scholar Publishing, 2013, pág. 45.
- ³²RICKETT, Rosy. *Refugees of the Spanish...* Op. cit., pág. 146. *Fallece a los 97 años*. (2010). La Nueva España. Retrieved from <http://www.lne.es/asturias/2010/12/18/fallece-97-anos-rafael-fernandez-primer-presidente-principado-asturias/1009464.html>. [Access date: 11/06/2018].
- ³³HOYOS PUENTE, Jorge de. "Pensando en el regreso. Las organizaciones políticas del exilio republicano en Mexico frente al ocaso del franquismo y la transición española". *Historia Social*, 74 (2012), págs. 85-101.
- ³⁴GARRIDO CABALLERO, Magdalena. "Fracturas de guerra: los niños de la Guerra Civil española en el Reino Unido y la Unión Soviética". *Bulletin of Spanish Studies*, 7-8 (2012), págs. 241-254.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EL QUIJOTE EN LA ARQUITECTURA: EL “TEATRO CERVANTES” DE PUNTA ARENAS

THE QUIXOTE AND ARCHITECTURE: THE “THEATRE CERVANTES” OF PUNTA ARENAS

Resumen

El estudio analiza el diseño del Teatro Cervantes de Punta Arenas (Magallanes, Chile) como ejemplo sintomático del nombre del cinematógrafo, su tipología atmosférica, la historia de los “movie theaters”, las transformaciones de un frontón deportivo, la pintura decorativa inspirada en Doré y la pervivencia literaria, donde continente y contenido se presentan complementarios: las pinturas del Quijote se revelan como una serie de fotogramas sobre la condición de entelequia que posee el Séptimo Arte.

Palabras clave

Arquitectura atmosférica, Arquitectura chilena, Quijote.

Angélica García-Manso

Universidad de Extremadura.
Grupo de Investigación (MUSAEXI)
Departamento de Didáctica de la
Expresión Musical, Plástica y Corporal

Doctora en Historia del Arte e Historia del Cine. Profesora universitaria y de ESO y Bachillerato, autora de una Tesis sobre Literatura y su relación con las Artes (Cine y Pintura). Una de sus líneas de investigación se refiere a los cinematógrafos en Extremadura, en torno a los que ha publicado, por citar dos títulos: *El octavo pecado (de la) capital: el Cine en el Cáceres de los años cincuenta* (Cáceres, 2013); o “Los cines del agua en la provincia de Cáceres” (*Agua y Territorio*, 9, 2017).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 17/X/2018
Fecha de revisión: 27/XI/2018
Fecha de aceptación: 19/III/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

The study analyzes the design of the Cervantes Theater in Punta Arenas (Magallanes, Chile) as a symptomatic example of several fronts: the name of the cinematographer, its atmospheric typology, the history of the “movie theaters”, the transformations of a sports fronton, the decorative painting inspired by Doré and the literary survival, where continent and content are complementary: the paintings of Don Quixote are revealed as a series of stills on the condition of entelechy that the Seventh Art possesses.

Key words

Atmospheric architecture, Chilean architecture, Quixote.

EL QUIJOTE EN LA ARQUITECTURA: EL “TEATRO CERVANTES” DE PUNTA ARENAS

1. INTRODUCCIÓN: LA “ARQUITECTURA ATMOSFÉRICA” Y LOS “MOVIE THEATERS”

Los “movie theaters” definen la arquitectura de las proyecciones cinematográficas, constituyendo estas probablemente la forma de ocio más característica del siglo xx en su conjunto. Ciertamente, en sus orígenes los inmuebles del Séptimo Arte aparecen asociados a la barraca (arquitectura de carácter desmontable); y es fácil constatar cómo, en efecto, las primeras proyecciones se hacen tanto en barracas como diseños nómadas y estacionales. O, en lo que se refiere a edificios de fábrica, se recurre a teatros y salones de baile, e incluso, según veremos, a instalaciones deportivas como son los frontones de pelota. Por lo demás, la inserción de la sala en el espacio urbano puede adoptar dos tipologías básicas: su integración en inmuebles que albergan otros fines (oficinas, viviendas, comercios, etcétera), que se da en ciudades con continuidad viaria en momentos del despliegue de la arquitectura en elevación o de rascacielos, o, si hay lugar para espacios exentos o solares en los que tiene cabida como edificio con una única función, como inmuebles singulares. La diferencia con la arquitectura teatral habitual radica

en que se abandonan elementos característicos, como palcos, foso, etcétera, difundidos de acuerdo con el modelo de “teatro a la italiana”. Finalmente, influye el contexto geoclimático y la tradición arquitectónica local de los enclaves cinematográficos. No obstante, una vez que se asienta el Séptimo Arte, presentado también como vanguardia frente a otras manifestaciones artísticas, es capaz de generar espacios propios que superan la mera funcionalidad de enclave opacado para efectuar proyecciones¹. Es decir, se trata de presentar un modelo de “movie theater” basado en el diálogo entre continente y contenido, más allá de la mera funcionalidad y caracterizado por su decoración: se concibe, en definitiva, como una forma de “arquitectura atmosférica”².

En efecto, la “arquitectura atmosférica” constituye parte importante de la arquitectura del ocio, aquella que surge con el despegue de la burguesía en los márgenes de la modernidad en búsqueda de nuevos espacios públicos, diferentes de los sacros y de los político-administrativos. Teatros, salones, exposiciones universales, ferias, parques de atracciones, galerías, escaparates constituyen la marca de identidad del siglo xix

en la arquitectura del ocio. La contemporaneidad es la que, en un giro imprevisto, engalana los interiores como si fueran exteriores, haciendo surgir una decoración que busca crear ambientes, las denominadas "atmósferas". El movimiento orientalista no es ajeno a esta inspiración en búsqueda de lo colonial y lo exótico, que se manifiesta en todas las artes. Es el arquitecto norteamericano de origen europeo John Ebersson (1875-1954) uno de los primeros mentores de la "atmospheric architecture" que traslada en las primeras décadas del siglo XX a la construcción y decoración de "movie palaces", es decir, de cinematógrafos, a lo largo y ancho de la geografía de los EEUU³. Y es que la denominación de muchos de éstos como "Palaces" remarca, precisamente, su condición atmosférica; también se les conoce como "movie theaters", según también estamos postulando, denominación que, igualmente, condiciona que muchos cinematógrafos lleven el título de "Teatro".

En los exteriores y los interiores de los "movie palaces" atmosféricos se recrean desde los años veinte los ficticios enclaves de cartón piedra que grandes clásicos del cine mudo como el clásico *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916), de D. W. Griffith, habían ofrecido en imágenes: una hibridación de arquitecturas orientales y arábigas, de un lado, medievalizantes a la italiana, de otro, o inspiradas en el barroco colonial en el Nuevo Mundo en un tercer lado, todas las cuales aparecen replicadas en los edificios.

Influidos además por el *art-decò*, las mismas construcciones se enriquecen con vidrieras, murales, lámparas y lienzos como forma de remarcar hornacinas, artesonados, estucados y bajorrelieves que son los que dan forma a la "atmósfera" que busca transmitir un tipo de edificio cuyo elemento estructural que focaliza el conjunto está constituido por un escenario o pantalla. De alguna manera, la decoración interior parece tener la voluntad de convertir en física la imagen virtual del cine.

La prevalencia de una forma de decoración efectuada mediante murales y pinturas en los interiores tuvo especial acogida en el ámbito latinoamericano, sin que ello signifique que allí no existan o hayan existido edificios atmosféricos apoyados en decoraciones tridimensionales o en relieve (y no sólo con motivos pintados o esgrafiados⁴), inspirados incluso en La Alhambra⁵. En este contexto, los cines denominados de inspiración "colonial", en el sentido de reclamo de una identidad autóctona al margen de los indígenas originarios, constituyen un exponente significativo a este respecto, aunque la influencia californiana es también patente, dado que California es, de por sí, un estado de marcada ascendencia hispánica. Por evidentes razones de proximidad geográfica es México donde se descubre un mayor número de cinematógrafos atmosféricos, pero también donde reputados muralistas encuentran un ámbito de expresión para su obra. Pero no sólo se da en México, pues existen testimonios a lo largo de todo el continente.

Frente a una denominación como "colonial", es posible un paso terminológico más: que el motivo ambiental venga dado como manifestación de una reivindicación de los orígenes en unos países donde la inmigración forma parte de su historia postcolonial: sucede en prácticamente toda Latinoamérica, con especial incidencia en Cuba, en Argentina, o en Chile, además de en México⁶. Así, titular un edificio como "Salón", "Teatro" o "Cine Cervantes" supone toda una declaración de intenciones sobre la procedencia de las personas que promueven tal empresa de ocio. Tal es el contexto posterior al emblemático año de 1898 en el que cabe entender un análisis como el que se ofrece en el presente estudio; y, en el caso concreto de Punta Arenas en Chile, se plasma en la erección de un teatro-cine que coincide en el tiempo con la Guerra Civil española. Ahora bien, antes de considerar más en detalle la obra en estudio, habría que preguntarse cómo

debería ser la arquitectura atmosférica de un edificio "Cervantes".

En este contexto, que es ampliable al conjunto de las artes⁷, el nombre Cervantes implica el planteamiento de una presencia no colonial de España (el mismo Instituto de difusión de la lengua española en el exterior se llama Cervantes), salvo en el hecho de la lengua compartida. De alguna manera, tal denominación encarna la superación de los traumas colonización/descolonización histórica y un proceso integrador donde se reivindica con normalidad los orígenes españoles representados en el presente caso en su escritor más señero, sin necesidad de acudir a figuras políticas ni aristocráticas en unos momentos, principios del siglo XX, cuya desafección es palpable.

Existen (o han existido) numerosos teatros y cines Cervantes en España. Entre los más relevantes se cuentan los de capitales andaluzas como Almería, Málaga, Sevilla, Córdoba o Jaén, así como los de Zaragoza o Santander, por citar otros dos ejemplos de capitales; además, se documentan edificios de relieve en, por mencionar algunas pocas localidades, Villafranca de Córdoba, Abarán en Murcia, Béjar en Salamanca, Villena en Alicante, Telde en Las Palmas, Zahínos en Badajoz, si bien, muchas veces el nombre se debe al nombre de la calle en que se ubican. También se descubren inmuebles con el nombre en el área de influencia española del norte de África: así, la nomenclatura Cervantes aparece en Ceuta y en Tánger; y, por descontado y de una manera especial en Latinoamérica, como, por mencionar algunos de los más relevantes: en México (en Ciudad de México y en Guanajuato) o en Cuba (en La Habana y en Caibarién); pero, sobre todo, el nombre aparece en el polo sur del continente: en Montevideo (Uruguay), en Buenos Aires, La Plata, Rosario, Salto, San Martín o San Juan (Argentina) y en Santiago de Chile, Concepción, Putaendo, Ovalle o Valdivia (en el propio

Chile, en el que se centra nuestro trabajo⁸). El más austral de todos ellos y, probablemente, uno de los inmuebles de mayor interés en el extremo sur del planeta, sea el Teatro-Cine Cervantes de Punta Arenas (Magallanes, Chile). Tal interés viene dado, entre otros motivos, por el carácter atmosférico que la decoración interior del inmueble ofrece en relación con la obra maestra de la literatura española y por cómo, de alguna manera, en las imágenes de la obra cervantina se propone una especie de versión cinematográfica del Quijote en los muros que escoltan la platea.

La decoración atmosférica de tema quijotesco cuenta en América con otros enclaves además del de Punta Arenas. Así, se descubre su trascendencia en el Club-Casino Español de Iquique (también en Chile), en el Haag Hall de la University of Missouri en Kansas City (EEUU), o en el Club Arequipa, de Arequipa (Perú). Ya en unas circunstancias arquitectónicas, decorativas e incluso políticas diferentes, afectadas por el movimiento muralista latinoamericano, la inspiración cervantina se convierte en central en la obra que el pintor boliviano Solón (Walter Solón Romero Gonzales, 1923-1999), por ejemplo en dos de sus primeros murales plasmados en Sucre: "Mensaje a maestros del futuro" (1957), en la Escuela Normal de Maestros, y "Don Quijote y Tunupa" (1959), en la casa particular de un importante médico de la ciudad (obra que ya no se encuentra *in situ*), con una imagen de un quijote tricéfalo e identificado con la deidad andina Tunupa con las que Solón prácticamente inicia una larga serie pictórica dedicada al caballero andante como libertador, una forma de hacer crítica contra los regímenes dictatoriales en el país. También, aunque con una datación bastante posterior, resulta ineludible mencionar el Museo Iconográfico del Quijote en Guanajuato (México), inaugurado en el año 1987 con los fondos del coleccionista Eulalio Ferrer, y donde se pueden encontrar piezas de diversas épocas y procedencias, pero también

indicio de la relevancia y trascendencia de los motivos cervantinos en América.

En el caso de Iquique, en verdad el marco atmosférico viene dado por la arquitectura orientalizante inspirada en la Alhambra que imprimió al edificio el arquitecto Miguel Retornano en 1904⁹. Pues bien, en su interior, en lo que actualmente es el restaurante, se conserva una serie de lienzos coetánea del momento de la construcción (primera década del siglo xx) con escenas del Quijote. La serie posee un carácter academicista y está inspirada en la obra del pintor José Moreno Carbonero, cuyas pinturas habían aparecido, junto a las de Laureano Barrau, como ilustraciones en la edición en tres volúmenes del Quijote de los años 1898-1904 editada en Barcelona a cargo de José María Asensio. Los cuadros de Iquique están fechados en 1908 y son obra del pintor Tordesillas, probablemente Julián Tordesillas, de formación nítidamente academicista, aunque otras fuentes lo nombran como Vicente Tordesillas¹⁰.

En lo relativo al edificio de Kansas City, el inmueble del Haag Hall (1936) es obra del arquitecto Charles A. Smith, siendo en el año 1940 cuando se le añaden los interesantes frescos del pintor Luis Quintanilla Isasi, autor de otras pinturas murales, como las del Pabellón Español de la Exposición Internacional de Nueva York de 1939, a expensas de la agonizante República Española. Quintanilla presenta unas escenas quijotescas etéreas, evanescentes, casi una metáfora de lo que está sucediendo en un país que parece estar borrándose, y toda vez que su compromiso más militante con el conflicto bélico había quedado plasmado con anterioridad en la citada exposición neoyorquina. En fin, son frescos del pintor Teodoro Núñez Ureta fechados en 1944 los que cuelgan en el "Salón Quijote" del Club Arequipa en la ciudad peruana homónima.

2. EL CINE EN PUNTA ARENAS Y EL CINE CERVANTES

Punta Arenas es la capital de Magallanes, además de la población de entidad más importante del sur de Chile. Su conversión en polo de atracción de inmigrantes (sobre todo de origen europeo) tuvo lugar a lo largo del siglo xix, fundamentalmente en su último tercio, momento en el que su demografía se desarrolló con fuerza, con una economía en torno a la minería del oro y, más en concreto, en torno a su puerto, uno de los hitos en el paso del Estrecho de Magallanes con anterioridad a la apertura del Canal de Panamá, y por ello, con una importante potenciación arquitectónica¹¹. El Séptimo Arte llegó pronto a la población, difundido desde Argentina a través de los intercambios que facilita su condición de ciudad portuaria; y lo hizo en forma de proyecciones, de rodajes y de inmuebles, que se instalan sobre todo en la capital, pero también en poblaciones del entorno como Puerto Natales o Porvenir.

En este contexto, los inmuebles para proyecciones fueron numerosos, y ello desde los salones pioneros, en época del cine mudo y con un arquitectura aún informal o híbrida entre el salón de baile y la barraca, caso de los cines Fagnano (1908), Lilley (1913), Edison (1914), Selecto (1916), Electra (1918) o Apolo (1920), hasta llegar a uno de los más emblemáticos, el Politeama (1920)¹². Ya en los albores del sonoro el Cine Victoria (1929), que cambiará varias veces de nombre (Regeneración, Select o Armonía), el Cine Porvenir (1930), Palace Natalino (1934), Libertad (1936), Natales (1939) o Prat (1939) reflejan el momento de apogeo (en la capital y de allí irradiando a todo Magallanes) de unos locales que pervivirán en sus reformas sea para adaptarse al sonoro o, ya en décadas posteriores, para pantallas panorámicas. Los dos últimos cinematógrafos citados casi coinciden en el tiempo con el establecimiento del Cine Cervantes, que inicia sus proyecciones en el año 1938.

Es en el esplendor de la exhibición cinematográfica en Punta Arenas en el que se enmarca la erección del Cine Cervantes, y se aprovecha para ello un entorno administrativo y comercial emblemático en el centro de la localidad y la ocupación de parte del inmueble que había erigido una mutualidad fundada por inmigrantes de origen español. El inmueble presentaba una evidente voluntad monumental que lo convertía y atractivo y, de hecho y gracias a dicha voluntad, pervive a fecha de hoy¹³.

La Sociedad Española de Socorros Mutuos de Punta Arenas se funda en la década de los años ochenta del siglo XIX, y, tras agrupar a otras entidades y fundaciones ligadas a los orígenes españoles de sus administradores y socios, erige en el año 1910 un edificio en el centro urbano y administrativo de la población, que pasará a denominarse "Casa España", una vez que fue

comprado por la entidad en 1917. Dicho edificio cuenta con tres plantas, albergando la planta de suelo, en virtud del terreno, un espacio que se destina a pista de patinaje y cancha de frontón. Pues bien, en 1936, al tiempo que se remodela la fachada hacia un estilo de carácter más modernista que el que poseía inicialmente, con la incorporación añadida de un escudo como emblema en el centro del inmueble, el espacio del frontón será rediseñado con el objeto de albergar un cinematógrafo, al que la Junta Directiva bautizará como teatro por contar con escenario, por seguir la estela de otros edificios simbólicos conocidos en el entorno del Cono Sur como es Buenos Aires¹⁴, y, finalmente, por asimilar su denominación a la expresión "movie theater" de los cinematógrafos de los EEUU. El nombre pretende marcar la españolidad de la ubicación sin colisionar con la función mutualista de la corporación que es dueña del edificio



Fig. 1. Fachada. Casa de España. Punta Arenas. Magallanes. Chile.

y que puede utilizar el salón de proyecciones para sus reuniones públicas: "Teatro Cervantes". Dos años después, en marzo de 1938, el Teatro/Cine Cervantes es inaugurado con proyecciones; éstas corren al cargo de la empresa distribuidora y propietaria de los demás cines de la capital de Magallanes¹⁵.

No es de extrañar en la historia de los edificios del Séptimo Arte la transformación de frontones en cinematógrafos, al compartir ambas estructuras en buena medida volúmenes y cimentación. En España, en México, en Argentina, además de en Chile, se documenta tal cambio, que aprovecha la existencia de una gran superficie limpia al tiempo que se garantiza la estabilidad física del inmueble. Por poner un único ejemplo, en Madrid, el Cine España tiene sus orígenes en el Frontón Central (además de que el único que se conserva actualmente en la capital española, el Beti-Jai también llegó a albergar proyecciones, aunque no como cinematógrafo propiamente dicho); es fácil encontrar otros casos, en lugares que abarcan desde el País Vasco (donde proliferan los frontones cubiertos) a Canarias o Extremadura, donde uno de los complejos de ocio más antiguos que se ha documentado en la provincia de Cáceres, el Complejo Amarnie de Navalmoral de la Mata, también albergó uno de los primeros cinematógrafos en la década de los años veinte del pasado siglo en un espacio ocupado previamente probablemente por un frontón. En Latinoamérica, la transformación se descubre a lo largo del continente americano, como reflejan, por poner un único ejemplo, los cinematógrafos de Ciudad de México que proceden de la transformación de frontones precedentes, caso del Frontón Hispano-Mexicano (Real Cinema), el Cine Palacio Chino (cuyo diseño como "movie theater" es obra del mismo arquitecto que el Real Cinema, Alfredo Olegaray), el Cine Nacional o el Victoria¹⁶.

En este contexto, dos son las características más llamativas de la reforma del espacio del frontón

de la Sociedad Española de Socorros Mutuos de Punta Arenas que dará lugar al "Teatro Cervantes" en 1936: de un lado, la intervención sobre la estructura; de otro, las pinturas que decoran la sala. La reforma está firmada por el arquitecto José Luis Mosquera, uno de los responsables del urbanismo de la ciudad de Santiago de Chile en el primer cuarto del siglo, y afecta tanto al exterior, según hemos señalado ya, como al diseño interior, relativo al espacio de la sala de proyecciones. De hecho, Mosquera es un arquitecto de carácter historicista; de ahí la impronta tradicional del interior, repleto de molduras, pechinas y hornacinas. No obstante, la intervención de envergadura sobre el frontón depende del ingeniero, experto en construcciones de hierro con importantes contribuciones al desarrollo ferroviario del país, Abel Munizaga Ossandón, que es quien crea los voladizos para la zona de cabinas y deja diáfano el espacio de la platea para 528 butacas en un espacio de 596 m². La última restauración importante data del año 2010, si bien su cierre definitivo como cinematógrafo comercial se produjo en 2003. De cualquier forma, según apuntamos, la parte decorativa es creación del citado Mosquera, excepción hecha de una serie de una docena pinturas con motivos del Quijote, es decir, con motivos de la obra emblemática del escritor que da nombre al cinematógrafo y permite establecer en buena medida su carácter atmosférico¹⁷. De Mosquera también sería el escudo con las iniciales "TC" acrónimo de Teatro Cervantes, como letras montadas, que presiden la emboadura del escenario.

3. LA PELÍCULA PICTÓRICA CERVANTINA

En párrafos precedentes se han recogido motivos cervantinos que decoran inmuebles en América: de la pintura tradicional de Iquique y Arequipa a la más contemporánea que se descubre en Kansas City o Sucre. En esos cuatro ejemplos está ausente de forma directa uno de los más importantes creadores de la iconografía

del Quijote, el francés Gustave Doré¹⁸. Es importante destacarlo dado que, a pesar de su aparente exclusión, su obra se ha relacionado con las atmósferas arquitectónicas de tono orientalizante, sea porque lo recrea así en sus grabados (por ejemplos, aquellos de tema morisco presentes en la misma obra cervantina), sea porque influye en el arte y la arquitectura atmosférica¹⁹. Pues bien, Doré figura con nombre propio en la decoración atmosférica del Teatro Cine Cervantes de Punta Arenas.

En efecto, lo que hace singular la decoración interior del Cine Cervantes se basa en los motivos cervantinos, del Quijote más concretamente, que adquieren la forma de ocho murales (lienzos adosados a la pared) que envuelven la platea, así como otros cuadros menores, con retratos de Sancho y Don Quijote frente a las puertas de la sala y también con fondos de índole más paisajística en el muro de las puertas de acceso y salidas de emergencia, además de la bóveda y pechinas. Las ocho pinturas centrales se organizan como una secuencia de escenas obra del pintor local

Antonio Sancho, cuyo apellido redundante en una mayor gloria cervantina del empeño. Pero el industrial de origen español y artista aficionado Antonio Sancho no ofrece una visión original de la iconografía cervantina, sino que traslada a las pinturas los conocidos grabados de Gustave Doré a la edición del Quijote del año 1863.

No parece darse un orden claro en la secuencia de las ocho pinturas centrales, inspiradas todas ellas en grabados de Doré, de los que suelen ser un calco, además de provenir todas de la primera parte de la novela. Así, según se accede a la sala, en la parte izquierda en dirección al escenario, se suceden pinturas inspiradas en los grabados del francés a los capítulos 7 (Don Quijote y Sancho cabalgan juntos), 25 (Don Quijote dándose de cabezadas en Sierra Morena), 8 (Don Quijote en batalla contra los molinos de viento) y 42 (Don Quijote colgado de la mano de Maritornes). En la parte de la derecha, se presentan motivos de los capítulos 10 (Sancho suplica a Don Quijote la concesión de una ínsula), 23 (Don Quijote y Sancho apaleados por los galeotes),

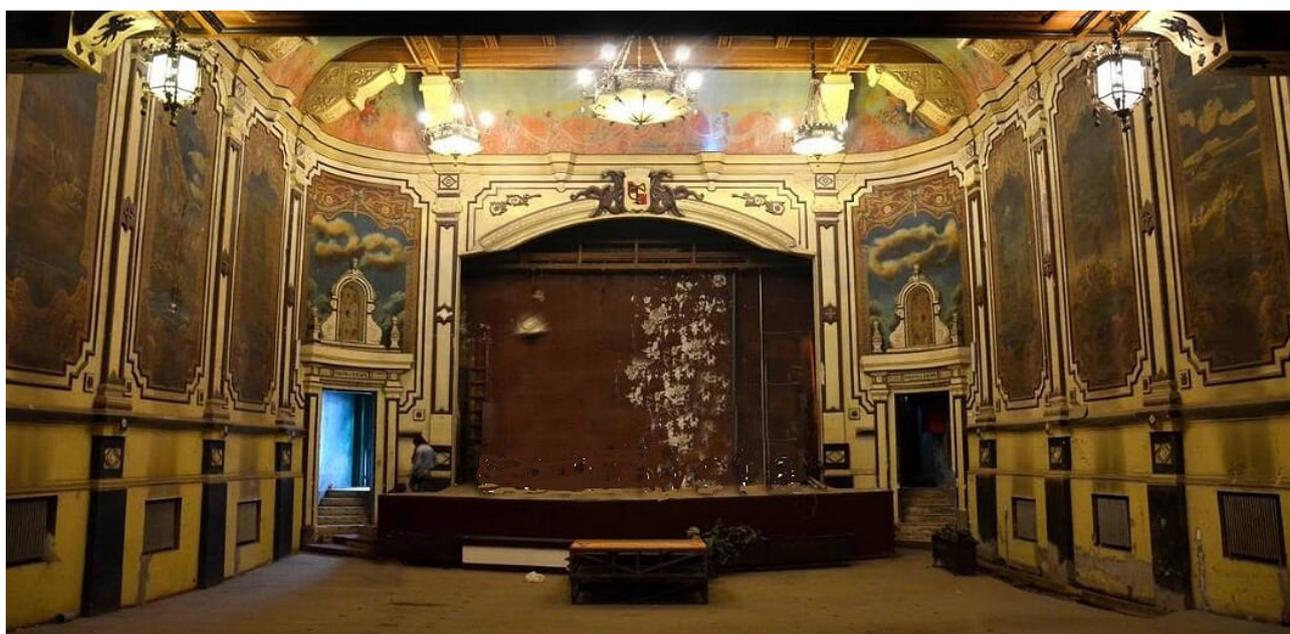


Fig. 2. Interior. Cine-Teatro Cervantes. Punta Arenas. Magallanes. Chile.



Fig. 3. Antonio Sancho. *Quixote*. Óleo sobre lienzo. Cine-Teatro Cervantes. Punta Arenas. Magallanes. Chile.

18 (Don Quijote batalla contra un rebaño de ovejas) y 3 (Don Quijote vela sus armas antes de ser investido caballero). No parece existir un diálogo ni en la sucesión ni en la confrontación horizontal entre los lienzos, acaso algo más en disposición enfrentada, donde se descubre la contraposición que va desde motivos como la mostración de hechos de amor y armas (con el protagonismo de Maritornes de un lado y el cumplimiento de la investidura como caballero de otro), batallas de despropósitos (con las escenas del enfrentamiento contra molinos y rebaños), escenas de aire realista (como eremita en Sierra Morena y en su encuentro con los galeotes) o, en fin, con Rocinante y junto a su escudero como protagonistas, sea cabalgando o en un alto en su camino.

No obstante, la clave ornamental de las pinturas no radica en su originalidad (se trata de *sui generis* reproducciones de grabados de Doré), sino en su marcada verticalidad, que refuerza la sensación de altura de la sala de proyecciones. Ello provoca dos consecuencias en relación con los grabados que las inspiran: que se recorten las escenas en beneficio de la perpendicularidad y que se amplíe el fondo aéreo de la escenografía de los cuadros, unos fondos cuya profundidad resulta en ocasiones de por sí rica en Doré. Tales

fondos aéreos, además, se muestran en consonancia con los motivos nubosos pintados por Sancho sobre las puertas de emergencia que escoltan el escenario. Finalmente, se trata de una verticalidad que busca conectar los cielos pintados con el intradós decorado del techo artesonado de la sala, donde aparecen dibujados motivos figurativos de danzas sobre nubes, como una *sui generis* recreación de la clásica "Danza de las horas". En definitiva, la voluntad estética se corresponde nítidamente con la del celaje de los edificios de ocio de ambientación atmosférica.

4. CONCLUSIÓN: CINE Y ARQUITECTURA, CINEMATÓGRAFOS Y LITERATURA

La referencia a Cervantes en el nombre del edificio de Punta Arenas posee, además de peso histórico-político sobre los orígenes de sus pro-



Fig. 4. Gustavo Doré. *Quixote*. 1863. Edición parisina.

motores y de evocaciones que hace posible una arquitectura atmosférica, una evidente connotación literaria. En verdad, la presencia de Cervantes y del Quijote en la literatura latinoamericana contemporánea puede considerarse como un pleonasma, pues su vigencia va asociada a cualquier manifestación literaria en lengua española²⁰. Ello no impide que se puedan analizar los diferentes sentidos que puede adquirir tal presencia de forma o de fondo²¹ que, por mencionar solamente dos escritores del siglo XX, permite inferir una percepción diferente entre un Borges frente a la de un Alejo Carpentier (argentino y cubano, respectivamente) dentro de un proceso que es metaliterario porque también lo es la obra cervantina (de ahí en buena medida su vigencia y modernidad)²².

A este respecto, el Cine Cervantes de Punta Arenas, no tanto como inmueble, sino por la decoración atmosférica de su sala, ha llegado a adquirir trascendencia literaria. Así, en la que se podría denominar, incluso por el nombre compuesto de la población, como la ciudad cervantina más austral de Chile también han surgido escritores, caso de Ramón Díaz Eterovic (1956), que, si bien de forma fugaz, convierte en escenario de uno de sus relatos el Cine-Teatro Cervantes²³. El mismo Díaz Eterovic ha reconocido expresamente la síntesis entre literatura, pintura y cine que le aportó la decoración atmosférica

del cinematógrafo de Punta Arenas dedicado al autor del Quijote. Dice:

*"Mi primer atisbo al mundo de Alonso Quijano fue a través de los enormes y hermosos murales del Teatro Cervantes, en Punta Arenas. Hoy está convertido en oficina de una entidad financiera de cuyo nombre no quiero acordarme. Mientras esperaba el comienzo de alguna película de vaqueros, de las que protagonizaban Randall Scott o Audie Murphie, solía dejar correr mi imaginación por entre los molinos, bosques, adargas y rocines propuestos por algún pintor de nombre desconocido para mí. Parte del placer de ir a ese cine era llegar temprano a la sala y recorrer los murales intentando adivinar las historias que cada uno representaba, ejercicio nada despreciable para alguien con aspiraciones de escritor"*²⁴.

Pero es que, además, esa influencia marca su propia obra creativa. Díaz Eterovic es un escritor de novela policíaca en relatos protagonizados por dos personajes que son el paralelo de Quijote y Sancho en una serie narrativa protagonizada por el detective Heredia y su gato Simenón²⁵. Se trata de personajes que parecen haberse encarnado en el edificio del cinematógrafo del que han salido para sus andanzas en Punta Arenas. Así, la fortuna visual de Cervantes y su Quijote refleja un viaje de ida y vuelta desde el relato original hasta una nueva recreación literaria que se inspira llamativamente en las pinturas y la arquitectura atmosférica de un cinematógrafo.

NOTAS

¹Cfr. SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel. "Tradición y modernidad en la arquitectura del espectáculo. Los teatros-cine en Galicia". *Espacio, tiempo y forma* (VII. H.ª del Arte), 7 (1994), págs. 419-435. De igual forma, cfr. SÁNCHEZ GARCÍA, Jesús Ángel. "Un desfile de máscaras. Pabellones cinematográficos y difusión del Arte Nouveau en las ciudades españolas (1900-1914)". En BOSCH, Lluís y FREIXA, Mireia (Eds.). *II cDf International Congress: Proceedings*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015. Disponible en: <http://www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08851> [Fecha de acceso: 23/03/2018] o BALSALOBRE GARCÍA, Juana María. *Arquitectura de salones, pabellones cinematográficos y cines*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006.

²RAMÍREZ, Juan Antonio. *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*. San Sebastián: Nerea, 1983.

³NAYLOR, David. *American Picture Palaces: The Architecture of Fantasy*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1981.

⁴Ver GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004. Más reciente: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Identidades españolas en América a través del arte y la arquitectura. Escenarios de entreg siglos (1890-1930) y prolongaciones en el tiempo". *Historia y política*, 36 (2016), págs. 121-210.

⁵Cfr. GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Recreaciones islámicas en América. La seducción de La Alhambra y el gozo del exotismo". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Ed.). *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada: El Legado Andaluzí, 2006, págs. 166-173. Cfr. También LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Ed.). *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada: El Legado Andaluzí, 2006.

⁶Ver TOMASO, Mariana de. *El cine que nos pertenece: Historias de espectadores*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires y Libros del Rojas, 2005.

⁷Cfr. REYERO HERMOSILLA, Carlos. "Los mitos cervantinos en pintura y escultura. Del arrebato romántico a la interiorización noventa-yochista". En: REYERO, Carlos (Ed.). *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*. Madrid: Dirección de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid, 1997, págs. 89-119. Del mismo: REYERO HERMOSILLA, Carlos. "La fortuna visual de Cervantes". En: LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (Ed.). *Miguel de Cervantes. De la vida al mito*. Madrid: Ministerio de Cultura y Biblioteca Nacional, 2016, págs. 139-165. Una percepción importante de conjunto se encuentra en DASILVA, Zenia Sacks. *The Hispanic Connection: Spanish and Spanish-American Literature in the Arts of the World*. Santa Bárbara (California): Praeger, 2004. Cfr. también, finalmente: CORREA DÍAZ, Luis. *Cervantes y América / Cervantes en las Américas. Mapa de campo y ensayo de bibliografía razonada*. Kassel/Barcelona: Reichenberger, 2006; y ALLEN, John J. y FINCH, Patricia S. *Don Quijote en el arte y pensamiento de Occidente*. Madrid: Cátedra, 2015.

⁸En torno a los cinematógrafos en Chile, existe en la actualidad un trabajo de investigación, del Arquitecto. Dr. Marcelo Vizcaíno, en el que se está procediendo a la catalogación de inmuebles, bajo epígrafes como "Chile en proyección" o "Palacios plebeyos: antiguas salas de cine chilenas".

⁹Ver SALAZAR, Cris. "El Casino Español de Iquique: Un palacio hispánico de deleite morisco". *Urbatorium* (blog), 2013: <https://urbatorium.blogspot.com/2013/02/el-casino-espanol-de-iquique-un-palacio.html>. [Fecha de acceso: 16/05/2018].

¹⁰Cfr. GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (Ed.). *El Orientalismo desde el sur*. Barcelona/Sevilla: Ánthropos/Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2006, pág. 240.

¹¹Ver BAERISWYL RADA, Dante. *Arquitectura en Punta Arenas: Primeras edificaciones en ladrillos, 1892-1935*. Punta Arenas: La Prensa Austral Impresos, 2001; HERNÁNDEZ GODOY, Víctor y KUSCEVIC RAMÍREZ, Niki. *Restauración del Puerto Libre*. Punta Arenas: Editorial Atelí, 2008; o AGUILAR MARTÍNEZ, Verónica. *La ciudad de los monumentos. Punta Arenas*. Punta Arenas: Municipalidad de Punta Arenas, 2012.

¹²Ver VERA BUZOLIC, Francisco y SANTA MARÍA KRAEMER, María José. *Arte y cultura en Magallanes: Aportes para la memoria visual*. Santiago de Chile: Andros Impresores, 2014.

¹³Ibidem.

¹⁴Cfr. COZARINSKY, Edgardo. *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.

¹⁵El principal promotor fue Romeo Mattioni Battich, a cuyo cargo estuvo la administración de los cines Politeama, Royal, Palace, Prat y Cervantes. Vid. VEGA ALFARO, Eduardo de la. *José Bohr. Pionero del Cine Sonoro*. Guadalajara (México): Universidad de Guadalajara, 1992. PURCELL, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile: 1910-1950*. Santiago de Chile: Prisa Ediciones, 2012.

¹⁶Ver ALFARO SALAZAR, Francisco H. y OCHOA VEGA, Alejandro. *Espacios distantes... aún vivos. Las salas cinematográficas de la Ciudad de México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1997.

¹⁷Cfr. BAERISWYL RADA, Dante. *Arquitectura en Punta Arenas...* Op. cit; HERNÁNDEZ GODOY, Víctor y KUSCEVIC RAMÍREZ, Niki. *Restauración del Puerto Libre...* Op. cit., pág. 56.

¹⁸Edición: CERVANTES, Miguel de y DORÉ, Gustave (ilustrador). *L'ingenieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*. Paris: Hachette, 1863.

¹⁹Cfr. GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (Ed.). *El Orientalismo desde el sur...* Op. cit.

²⁰Ver HAGEDORN, Hans Christian (Ed.). *Don Quijote cosmopolita: Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009.

²¹Cfr. FAJARDO VALENZUELA, Diógenes. "Cervantes y el Quijote en algunos autores latinoamericanos contemporáneos". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, 7 (2005), págs. 87-114.

²²Cfr. PASCUAL MOLINA, Jesús Félix. "Pintura, mimesis y fama en *El Quijote*: Cervantes y la teoría artística". En: SAZ, Sara M. (Ed.). *400 años de Don Quijote: pasado y perspectivas de futuro*. Valladolid: Asociación Europea de Profesores de Español, 2005, págs. 155-167.

²³DÍAZ ETEROVIC, Ramón. *Nunca enamores a un forastero*. Santiago de Chile: La Calabaza del Diablo, 1999. Cf. BISAMA, Adolfo y BISAMA Álvaro. "Huellas y pistas quijotescas en la narrativa neopolicial de Ramón Díaz-Eterovic". En: BISAMA, Adolfo y CÁCERES, Andrés (Eds.). *Ecos del Quijote en la Literatura Universal*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2006, págs. 207-220.

²⁴DÍAZ ETEROVIC, Ramón. "El Quijote en la novela policial". *Punto Final*, 616 (2006), pág. 21. (<http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-264779.html>). [Fecha de acceso: 19/04/2018].

²⁵Ver PELLICER, Rosa. "Detectives quijotescos en la novela policíaca hispanoamericana". En: HAGEDORN, Hans Christian (Ed.). *Don Quijote cosmopolita: Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2009, pág. 273.

EL USO DE FUENTES GRÁFICAS EN HISPANOAMÉRICA. EL BIOMBO DEL MUSEO DE NAVARRA

THE USE OF GRAPHIC SOURCES IN HISPANIC AMERICA. THE BIOMBO OF THE NAVARRRE MUSEUM

Resumen

A diferencia de lo que ocurre mayoritariamente en la pintura hispanoamericana, que es esencialmente religiosa, el mobiliario doméstico se suele decorar con temas muy variados, que van desde los humanistas, los emblemáticos a los mitológicos. En este artículo se analiza el uso que hicieron los pintores hispanoamericanos de fuentes gráficas europeas para las decoraciones de los muebles de las élites, centrándose especialmente en los modelos utilizados en el biombo propiedad del Museo de Navarra.

Palabras clave

Arte novohispano, Biombo, Fuentes gráficas, Mobiliario doméstico, Museo de Navarra.

José Miguel Morales Folguera

Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Ha impartido conferencias en universidades y museos americanos y europeos. Ha organizado exposiciones y congresos de ámbito nacional e internacional. Ha publicado numerosos libros y artículos relacionados con la Historia del Arte, la emblemática, la fiesta barroca y los jardines históricos en Europa y en Hispanoamérica.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23/III/2019
Fecha de revisión: 14/IV/2019
Fecha de aceptación: 01/V/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

Unlike what happens mostly in Spanish-American painting, which is essentially religious, domestic furniture is often decorated with very varied scenes, that go from humanistic, emblematic to mythological themes. This article analyzes the use made by Spanish-American painters of European graphic sources for the decorations of the furniture of the elites, focusing especially on the models used in the biombo owned by the Museum of Navarra.

Key words

Biombo, Graphic sources, Home furniture, Niew Spain art, Navarre Museum.

DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i15.295>

EL USO DE FUENTES GRÁFICAS EN HISPANOAMÉRICA. EL BIOMBO DEL MUSEO DE NAVARRA

1. MITOLOGÍA Y HUMANISMO EN EL MOBILIARIO DOMÉSTICO HISPANOAMERICANO

Las viviendas de las clases acomodadas en Hispanoamérica tenían al menos dos plantas: la planta baja se destinaba a los servicios y la planta alta a la vivienda de los propietarios, donde destacaban los dormitorios, la capilla y los salones. En la Nueva España el salón más importante estaba equipado con una tarima o estrado de madera o de mampostería. Era el espacio más importante de la casa, donde se encontraban los muebles más lujosos de la vivienda: alfombras, cojines, sillas, bufetillos, escritorios, bargueños, bateas¹, almohadillas, piezas de plata², porcelana y vidrio, y los denominados biombos de estrado. En el dormitorio destacaba la cama, que en algunas casas llegó a tener un gran lujo, estando dotada de dosel, cortinajes, cabecera y piesera. Se adornaba además con baúles y cajas para guardar la ropa, mesillas y el biombo de cama, situado a los pies y destinado a ocultar la cama de las miradas de los sirvientes³.

La decoración del mobiliario doméstico con escenas mitológicas y temas emblemáticos y

humanísticos, inspirados en libros de emblemas y de mitología, tiene sus precedentes en la Europa renacentista y barroca, aunque también constituye una costumbre bastante extendida en algunas de las ciudades más importantes de los virreinos hispanoamericanos⁴.

Siguiendo las modas europeas se decoran especialmente escritorios y bargueños, aunque los talleres hispanoamericanos muestran su singularidad en muebles de gran tamaño, como los biombos, que presentan grandes superficies susceptibles de ser decoradas con numerosas escenas, y en otros más reducidos como cajas, contadores, bateas y almohadillas, que estuvieron de moda en el siglo XVIII⁵.

En un principio debieron importarse de forma generalizada de Europa y de Oriente⁶, pero a partir del siglo XVII los talleres locales comenzaron a satisfacer las demandas de las élites políticas y económicas, siendo ya mayoritaria la presencia de obras hispanoamericanas en el siglo XVIII, a juzgar por las conservadas tanto en museos americanos como españoles, procedentes de ajuares particulares y de adquisiciones realizadas expresamente con destino a

gabinets por virreyes, obispos y otros altos dignatarios, que los llevaban consigo a su regreso a España. Son obras que manifiestan la destreza y capacidad de los artistas americanos al interpretar modelos y temas europeos, así como “*la riqueza de las tierras sometidas a la corona*”⁷. A pesar de que existe una evidente regionalización desde el punto de vista técnico y tipológico, sin embargo, la costumbre de decorarlos con escenas mitológicas y emblemáticas responde a una voluntad generalizada de las élites cultivadas de otorgarles a estas piezas domésticas una simbología alegórica y moralizante. Conocemos la existencia de talleres especializados en la realización de determinados muebles o de técnicas específicas, como sucedió, por ejemplo, con la técnica del maque o laca mexicana.

La mayoría de las obras son anónimas. Sin embargo, en el caso de los biombos encontramos la presencia de importantes artistas novohispanos, como Juan Correa, Bernardo Rodríguez Jaramillo, Miguel Cabrera y José Joaquín Magón.

2. TEMÁTICA HUMANISTA

En el Museo Franz Mayer de México se conserva un biombo adornado por el pintor Juan Correa (1646-1716) en sus dos caras: en una se representan dos de los cuatro elementos y en la otra cinco de las siete artes liberales. Parece ser que esta obra fue encargada por el obispo virrey fray Payo de Rivera (1678-1683), para regalarla a su pariente el marqués de Tarifa, el que había encargado a Francisco Pacheco la decoración con temas mitológicos de la Casa de Pilatos en Sevilla.

El Museo Fernández Blanco de Buenos Aires expone una petaca-escritorio realizada a finales del siglo XVII o comienzos del siglo XVIII en algún taller de la Audiencia de Charcas (Bolivia). Se trata de una caja realizada en madera tallada y policromada, repujada en cuero policromado.

El interior de la tapa presenta una escena popular del *Triunfo de la Castidad*, inspirada en uno de los triunfos de Petrarca. En el centro de un paisaje de clara inspiración indígena, donde se aprecian grandes frutos, aves, insectos y un mamífero, posiblemente una llama, aparece el carro del triunfo tirado por una pareja de unicornios. La Castidad aparece caracterizada como una mujer indígena con un gorro de plumas y una gran vela en la mano derecha.

En el Museo Nacional de Historia de México se expone un mueble fechado a finales del siglo XVII y denominado *Escritorio de las Sibilas, los Temperamentos y la Justicia*, que está decorado con galerías arquitectónicas, que cobijan las figuras de diez sibilas⁸. También se puede incluir dentro de esta temática un biombo que se halla en el Museo Soumaya y que está fechado en el siglo



Fig. 1. Juan Correa. Alegoría de Asia. Biombo de las cuatro partes del mundo. Óleo sobre lienzo. Museo Soumaya. México.



Fig. 2. Michel Haye. *Alegoría de Asia*. Grabado. ca. 1630-1660. Museo Plantin-Moretus. Amberes.

xviii. Se atribuye al pintor Bernardo Rodríguez Jaramillo y desarrolla imágenes de *Emperadores y Emperatrices de Roma*⁹.

A partir del siglo xvii varias series de grabados europeos difunden por el Virreinato de Nueva España el tema de los cuatro continentes, apareciendo en lienzos y en biombos. El Banco Nacional de México y el Museo Soumaya poseen dos biombos con el tema de los cuatro continentes, que se atribuyen al pintor mulato Juan Correa.

El biombo del Banco Nacional de México, con el título de *Alegoría de las cuatro partes del mundo*, fue pintado, según Elena Estrada Gerlero, para conmemorar la boda de Carlos II con María Luisa de Orleans, cuyos retratos aparecen en la pareja, que simboliza a Europa¹⁰. Fue atribuido por Elisa Vargaslugo a Juan Correa. Por un lado, se desarrolla la entrevista de Cortés y Moctezuma, y por la otra los cuatro continentes, representados como parejas ricamente engalanadas a la moda francesa del siglo xvii y copiando los grabados del pintor flamenco Guillaume de Geyn. Algunos autores han expresado la idea de que de Geyn se inspirara a su vez en modelos perdidos de los cuatro continentes del pintor francés Charles le Brun. No obstante, también habría que tener en cuenta como precedentes los cuatro continentes del

pintor flamenco Michel Haye (ca. 1630-1660), ya que las iconografías de Europa y sobre todo de Asia son muy parecidas, lo que indica el origen diverso y múltiple de estas iconografías. El biombo del Museo Soumaya es muy parecido al de BANAMEX, sólo cambia la ubicación de los continentes en el lienzo y posee una mayor calidad técnica.

El Museo de Navarra ha adquirido recientemente un bello biombo fechado a finales del siglo xvii, en cuyas diez tablas se puede contemplar una nueva versión, en este caso triunfal de los cuatro continentes. Esta obra va a ser analizada con mayor detenimiento en este artículo.

3. ESCENAS EMBLEMÁTICAS

Los biombos del siglo xviii añaden a los elementos didácticos y moralizadores del siglo precedente la representación de emblemas. En 1750 está fechado un biombo de autor anónimo, en el que se representa la “Entrada de un virrey en México”. Procedente de Pátzcuaro se halla hoy en México. En la zona inferior se desarrolla la escena, que representa la entrada, ubicándose en la tabla central la figura del virrey, que lleva el collar de la Orden del Toisón de Oro, orden real a la que pertenecían algunos nobles españoles, como los propios virreyes, y la banda encarnada de general.

En dos fajas ubicadas en las zonas superiores se representan veinticuatro emblemas alusivos a la educación del príncipe. Los emblemas están enmarcados por marcos barrocos y acompañados por motes en latín y epigramas en español. Los motes están inspirados en refranes españoles del siglo xvi. Los temas principales giran en torno a las virtudes que debe practicar el gobernante: prudencia, vigilancia y precaución a la hora de actuar y hablar.

También anónimo es el “Biombo de los Proverbios”. Tiene cinco paneles, con diez emblemas

en el anverso y quince en el reverso. En la parte superior se hallan los motes y en la inferior los epigramas. Como demostró el profesor Santiago Sebastián, las pinturas de carácter popular copian literalmente los grabados de Vaenius¹¹.

Con la misma temática inspirada en Vaenius se desarrollan los diez paneles de otro biombo, decorados con emblemas entre marcos de rocalla y acompañados de versos, que aluden a cada escena.

Igualmente tiene carácter emblemático el “Biombo de las Naciones” del Museo Franz Mayer, en el que se representan imágenes de los principales pueblos de Europa, inspiradas en la obra *Virtudes y Defectos de los Pueblos Europeos*, realizada por el pintor alemán Paul Decaer (1685-1742)¹². Se trata de un tema propio de la Ilustración llamado por Benito Feijoo “cortejo de las naciones”, es decir que, comparando a los hombres de las diferentes naciones, en lo sustancial no hay diferencias en cuanto a la capacidad racional, pese a que difieran en el cuerpo, en las costumbres, en la lengua, en el hábitat, etc. Esta serie de láminas sobre los pueblos de Europa se publicó en 1737 y tuvo como grabadores a Pintz y a Engelbrecht.

En el Museo del Fuerte de San Diego en Acapulco nos encontramos con una caja o petaca-escritorio, en madera taraceada y decorada con un paisaje abierto, en el que aparecen diversas escenas emblemáticas de temática amorosa¹³.

4. TEMÁTICA MITOLÓGICA

El Museo Pedro de Osma de Lima posee un bargueño realizado en Cuzco en el siglo XVIII¹⁴. Sus puertas están decoradas interiormente con dos escenas, que representan emblemas inspirados en la obra de Juan de Solórzano¹⁵.

De los talleres del Virreinato de la Nueva España también se han conservado varias cajas y escri-

torios decorados con escenas mitológicas. En el Museo Franz Mayer de México hay otros dos muebles relacionados con la mitología: uno es *La escribanía de Diana*. Fue realizada por un artesano de Pátzcuaro en el siglo XVIII con la técnica del maque o laca mexicana, cuyo origen se remonta a la época prehispánica¹⁶. Diana es una diosa virgen y representa el triunfo de la castidad. La obra presenta tres escenas inspiradas en la mitología clásica.

Otra obra del mismo museo es un mueble de una extraordinaria calidad. Se trata de un bargueño en madera de pino recubierto con marquetería en ébano, concha de tortuga y hueso con aplicaciones de bronce, realizado en la segunda mitad del siglo XVII procedente de Flandes. Aunque desconocemos su procedencia concreta, puede muy bien representar la llegada de muebles originarios de Europa a Hispanoamérica, que introdujeron la costumbre de decorarlos con escenas. El bargueño del Museo Franz Mayer está decorado con diversas escenas mitológicas, que rodean el tema principal sobre la puerta central, que representa a la Inmaculada rodeada de los símbolos de las letanías.

En el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid se conserva un contador novohispano. Se trata de una obra anónima del siglo XVII, procedente de Oaxaca, en cuyo frente se ha representado en un bello paisaje tropical la escena de Perseo volando sobre el caballo Pegaso y a Andrómeda en un primer plano amarrada al tronco de un árbol¹⁷.

En el Museo de América de Madrid se expone una batea con el tema de Apolo y Pan. Consta de cuatro escenas ovaladas alrededor de una central circular, que representa la escena de la disputa musical entre Apolo y Pan, que aparecen tocando sus instrumentos, la lira y la flauta de cañas, ante los jueces de la contienda: Midas, rey de Frigia, cuyas orejas Apolo convirtió en orejas de asno por haber preferido la flauta

de Pan, y el viejo Timolo. La batea simboliza el poder civilizador y culturizador de la música frente a los amores prohibidos e incestuosos.

La segunda de las bateas del Museo de América gira en torno a la escena central de Biblis persiguiendo a su hermano Cauno, rodeada por otras cuatro ovaladas¹⁸. Esta batea tiene también un claro contenido moral, ya que describe el poder destructivo de los amores prohibidos.

Incluyen también escenas mitológicas dos biombo novohispanos atribuidos al pintor mexicano Miguel Cabrera (1695-1768), reconocido autor de obras religiosas, retratos, escenas de mestizaje, y sobre todo por ser el autor de la obra *Maravilla americana...*, 1756, dedicado a

analizar desde el punto de vista científico el lienzo original de la Virgen de Guadalupe. Uno de los biombos se halla en el Museo Soumaya y representa el tema de Meleagro y Atalanta ofreciendo a Diana la cabeza del jabalí de Calidonia. El segundo de los biombos pertenece a una colección privada y desarrolla el mito de Apolo y Dafne.

En el Museo Soumaya se expone otro biombo dedicado a las musas¹⁹. Se atribuye al pintor poblano José Joaquín Magón (act. 1754-1763), e incluye como fondo escenas de jardines paisajistas del siglo XVIII. Representa a cuatro de las nueve musas. Tres de ellas llevan sobre sus cabezas sus nombres, Clio, Melpómene y Terpsícore, mientras que la cuarta no aparece defi-



Fig. 3. Marten de Vos. Diseñador. Alegoría de África y Alegoría de Europa. Dibujo sobre papel. Museo Plantin-Moretus de Amberes.



Fig. 4. Marten de Vos. Diseñador. Alegoría de Asia y Alegoría de América. Dibujo sobre papel. Museo Plantin-Moretus de Amberes.

nida. Tiene un libro y una flauta en las manos, y una corona de laurel en la cabeza, por lo que muy bien podría representar a Euterpe, musa que presidía la poesía lírica y la música instrumental. No podía faltar esta musa en una obra de un pintor que además era poeta.

5. ANÁLISIS DE LAS FUENTES GRÁFICAS UTILIZADAS EN EL BIOMBO DEL MUSEO DE NAVARRA

Los cuatro grabados, en los que se inspiran los cuatro continentes del biombo del Museo de Navarra, están firmados por tres artistas flamencos: Julius Goltzius (c1550-c1595) como grabador, Marten de Vos (1532-1603) como diseñador y Johannes Baptista (I) Vrints (1552-1612) como

editor, activo en Amberes entre 1575 y 1610, periodo durante el que distribuyó sus obras no solo por Flandes sino también por Holanda.

Marten de Vos es el autor de al menos tres series de las imágenes de los cuatro continentes:

La primera serie es la que podríamos denominar como *diseños o modelos de los cuatro continentes*, que agrupamos en la *serie A*. Son cuatro dibujos preparatorios para ser utilizados posteriormente en series ya grabadas en colaboración con otros artistas²⁰.

La segunda serie, a la que vamos a denominar como *serie B*, está formada por grabados de los cuatro continentes, que fueron diseñadas por



Fig. 5. Marten de Vos. Diseñador. Gregorius Fenzel. Grabador. *Alegoría de África y Alegoría de Europa.* Grabado. 1594. Museo Plantin-Moretus. Amberes.

Marten de Vos y grabadas por Gregorius Fenzel. Sigue los modelos de la serie anterior, aunque es más compleja, ya que consta de un fondo de paisajes y animales²¹.

La tercera serie, a la que denominamos como *serie C*, que es la que utilizó el anónimo autor del biombo del Museo de Navarra, está formada por cuatro grabados realizados en la ciudad de Amberes entre 1575 y 1595 con la técnica del grabado sobre cobre, siendo sus medidas 218 mm x 279 mm²².

Marten de Vos, Maerten de Vos o Martin de Vos, como también es conocido, fue un pintor flamenco de estilo manierista, formado inicialmente con su padre el pintor Pieter de Vos y posteriormente en Italia, donde llegó a ser alumno de Tintoretto. También destacó en su faceta como dibujante, realizando un gran número de composiciones, que después fueron utilizadas por grabadores flamencos y holandeses de su época.

51



Fig. 6. Marten de Vos. Diseñador. Gregorius Fenzel. Grabador. *Alegoría de Asia y Alegoría de América.* Grabado. 1594. Museo Plantin-Moretus. Amberes.

El estilo italianizante de los grabados y los modelos iconográficos empleados se deben a su creador Marten de Vos, que utiliza no solo las fuentes tradicionales para la identificación de los cuatro continentes, sino que además los representa por primera vez desfilando en carros triunfales, para lo que ha echado mano de las diferentes ediciones europeas, que a finales del siglo XVI representaban a los triunfos de Petrarca en carros triunfales. Solo está constatada la presencia de los continentes en carros triunfales en fiestas de carácter efímero y ya en una fecha posterior.

Marten de Vos ha utilizado para los grabados de la *serie C*, diferentes fuentes, especialmente los triunfos de Petrarca y la iconografía tradicional de los cuatro continentes, las ha mezclado y luego ha creado sus propios continentes, lo que los hace especialmente singulares en el panorama de la iconografía específica del tema. La influencia de las ilustraciones de los Triunfos de Petrarca es especialmente determinante en el resultado final de la obra.

La imagen que representa la alegoría de América, que normalmente utiliza al caimán como animal representativo, aparece en un carro tirado por dos unicornios, que tradicionalmente

tiran del carro de la Castidad en los Triunfos de Petrarca. No hay ninguna asociación simbólica entre la castidad de los unicornios y la figura de la amazona, que aparece montada en el carro. Por otro lado, el caimán está reducido a una pequeña cría y en primer término aparece un pequeño armadillo como animal más representativo de América. El origen de estos elementos se halla en las otras dos series de los cuatro continentes, también firmada por Marten de Vos, en la que América aparece sentada sobre un enorme armadillo, portando en la mano izquierda un arco, en la mano derecha una hacha, y en la espalda un carcaj.

La imagen de la alegoría de Europa se inspira en el triunfo de la Eternidad de Petrarca, y el carro está tirado por dos caballos y no por los tradicionales leones, que normalmente representan a este continente. Tanto la corona, que porta sobre la cabeza, como el cetro, que exhibe en su mano derecha, están tomados de las otras dos series, en las que los continentes aparecen individualizados.

La imagen de la alegoría de Asia aparece sentada sobre un carro tirado por dos dromedarios y blandiendo un enorme incensario con su



Fig. 7. Marten de Vos. Dibujante. Gregorius Fenzel. Grabador. Alegoría de África y Alegoría de Europa. Grabado. 1594. Museo Plantin-Moretus. Amberes.



Fig. 8. Marten de Vos. Dibujante. Gregorius Fenzel. Grabador. Alegoría de Asia y Alegoría de América. Grabado. 1594. Museo Plantin-Moretus. Amberes.

mano derecha. En realidad, el camello tiene dos gibas y es originario de Asia, mientras que el dromedario solo tiene una giba y es originario de África. Su iconografía está claramente relacionada con las otras dos series del pintor, en las que la joven aparece sentada sobre un dromedario, con el incensario en la mano derecha y la cabeza cubierta con el mismo gorro cónico adornado con joyas en el frente.

La imagen de la alegoría de África va en un carro tirado por dos leones y sentada sobre un coco-

drilo. Se cubre la cabeza con una sombrilla sostenida con la mano izquierda, mientras que con la derecha agita un aro de sonajas, que carece de la piel central, un instrumento musical procedente del Oriente Próximo. El animal tradicional para representar a África es el elefante, que aparece como fondo de la composición. En cambio, Marten de Vos ha utilizado el león y el cocodrilo como animales representativos del continente. La imagen semidesnuda sentada sobre un cocodrilo también está tomada de las otras dos series del pintor. De todas formas, la

53

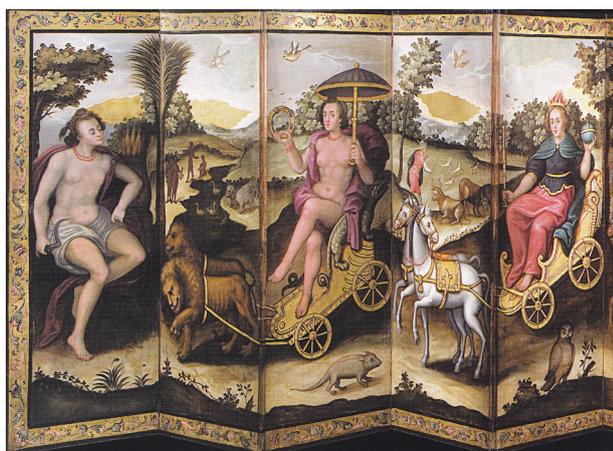


Fig. 9. Anónimo novohispano. Biombo novohispano. Óleo sobre lienzo. Bastidor de madera. Decorado en el anverso y en el reverso. Medios del siglo XVIII. Puebla. México. Composición: diez hojas. Medidas: 182 x 630 x 2 cm. Anterior propietario: Palacio de los condes de Guenduláin. Pamplona. Actual propietario: Museo de Navarra.

aparición del león, el elefante y el camaleón junto a las alegorías de África no es exclusiva de Marten de Vos, ya que Philip Galle (1537-1612) también tiene una alegoría de África, en la que aparece acompañada de un león, un elefante y un camaleón. Como novedad aparecen el aro de sonajas y la sombrilla. Algunos grabadores, como Michel Haye o Guillaume de Geyn, también suelen acompañar a los continentes con sombrillas, bien como instrumento de protección solar, en el caso de África, o bien como señal de distinción, en el caso de Europa.

EL BIOMBO DEL MUSEO DE NAVARRA

El primer estudio sobre el biombo se debe al profesor mexicano Jaime Cuadriello, que realizó una breve semblanza en un catálogo, en el que se analizan las adquisiciones realizadas en el bienio 2006/2008²³. En el año 2015 el profesor de la Universidad Católica del Perú y Director del Proyecto PESSCA, Almerindo E. Ojeda Di Ninno²⁴ publicó un estudio sobre los modelos iconográficos del biombo del Museo de Navarra²⁵.

Es una pieza procedente del palacio de los condes de Guenduláin, y formaba parte de un lote cuyo precio de adquisición total fue de 210.000 euros siendo, sin duda, el biombo la obra más valiosa.

El término biombo proviene del japonés y significa “protección contra el viento”. Igualmente, del país del sol naciente llegaron a la Nueva España los primeros biombos junto con un grupo de artesanos, que enseñaron a los novohispanos las técnicas de fabricación de este mueble, que tenía usos prácticos y decorativos en los salones con tarimas elevadas y cumplían el mismo papel de los tapices y de los guadamecies o cordobanes en los palacios europeos e hispanoamericanos²⁶. En el siglo XVII recibían el nombre de “rodastrado”, mientras que en el siglo XVIII aparecieron los de “cama”. Estaban decorados en sus dos caras con temas moraliza-



Fig. 10. Anónimo novohispano. Detalle biombo novohispano, Alegoría de África. Óleo sobre lienzo. Mediados del siglo XVIII. Museo de Navarra.

dores, didácticos, mitológicos, emblemáticos y humanistas, y enmarcados con cenefas de flores y de frutas, y en ocasiones con estucos policromados y dorados²⁷.

El biombo de Navarra corresponde a la tipología del biombo rodastrado y consta de diez tablas. El reverso está decorado como si fuera un tapiz de temática vegetal, y en el anverso se desarrolla el cortejo triunfal de los cuatro continentes, enmarcados por una cenefa vegetal, con un fondo de paisajes y escenas alusivas a los continentes. Cuadriello lo fecha en el último cuarto del siglo XVII, aunque por el estilo de las figuras y los paisajes del fondo más bien habría que situarlo en el ambiente de la pintura poblana del siglo XVIII y en el entorno del pintor José Joaquín Magón. No hay que olvidar que en un salón de la Casa del Deán de la ciudad de Puebla se representaron a finales del siglo XVI cinco de los seis triunfos de Petrarca²⁸.

El cortejo triunfal está enmarcado al comienzo y al final por dos figuras femeninas que Cuadriello ha identificado acertadamente con dos divini-

dades femeninas relacionadas con la Primavera. De esta manera el pintor ha utilizado la primera y la última tabla para las dos divinidades, mientras que los triunfos se desarrollan cada uno en dos tablas, en una están los animales, que tiran del carro, y en la otra los triunfos sobre sus respectivos carros. Así se evita que las figuras estén partidas, como sucede en algunos biombos.

El relato se inicia con la imagen de Ceres, diosa de la agricultura, que tiene en la mano derecha una hoz y detrás una vasija con lo que parecen espigas de trigo²⁹. A continuación se disponen los cuatro continentes ordenados conforme a su intervención en la historia de la humanidad y relacionados con las cuatro edades de los metales de Ovidio: Edad de Oro, Edad de Plata, Edad de Bronce y Edad de Hierro.

África es el primer continente representado. Va en un carro tirado por dos leones, se cubre del tórrido sol con una sombrilla y con la mano derecha agita un aro de sonajas. Con sus grandes ojos abiertos mira fijamente al espectador y se adorna el cuello, el cabello y las muñecas con perlas de color rosa y blanco. Se cubre los hombros con un tejido de color morado y junto a ella hay un cocodrilo. Delante del carro hay un animalito, que no es el tradicional camaleón, representado por Galle, y en el fondo aparece un paisaje con dos elefantes, tres aves acuáticas, y una familia de indígenas desnudos, tres jóvenes que bailan y tocan diversos instrumentos musicales, y una mujer sentada, que amamanta a un bebé. Parece una imagen idílica de la Edad de Oro, cuando la humanidad no tenía que vestirse ni trabajar, porque el clima era cálido y la naturaleza le proporcionaba todo lo que necesitaba.

Europa es el segundo continente. Mira también al espectador y va en un carro tirado por dos caballos. Está representada como en el Triunfo de la Eternidad de Petrarca y como emperatriz.

Está ataviada con ricas vestimentas de colores azules, dorados y rojos, y porta sus elementos tradicionales, la corona, el orbe imperial con la cruz, y el bastón, que simbolizan que la emperatriz reina como representante de Dios. En un primer término, delante del carro, hay una lechuza, asociada en la mitología clásica con Atenea, diosa de la sabiduría. De esta manera Europa se asocia con el saber y el conocimiento. Como fondo aparece un paisaje con dos toros, que aluden al rapto de Europa por el toro de Júpiter, y un cazador, que azuza a tres perros en la persecución de una liebre. De nuevo se ha introducido una actividad propia de los nobles europeos, que también está presente en la portada de la Casa del que mató al animal de la ciudad de Puebla. La asociación del cazador con el continente europeo también está presente en una de las jaldetas de la Sala Pequeña de la Casa del Fundador de la ciudad de Tunja³⁰. Este continente aparece asociado con la Edad de Plata, cuando los hombres han sido capaces de crear la cultura y las artes.

El tercero de los continentes representados es Asia, asociado tradicionalmente con el lujo, las riquezas y el comercio de las especies. El carro va tirado por dos dromedarios y la alegoría continental va vestida con ricas vestimentas de colores rojos, azules y dorados. Gira su cuerpo para mirar al espectador y con su mano derecha agita un incensario, por cuyas ranuras brota el fuego interior. Se adorna la cabeza con una especie de gorro enjoyado. Delante del carro, sobre el suelo, hay un ave de presa, posiblemente un azor, que alude a la costumbre de los pueblos del Próximo Oriente de su domesticación para utilizarla como deporte y en la caza de otras aves. Detrás del continente aparece un paisaje con una construcción acastillada y varios grupos armados de turcos con sus turbantes en actitud belicista. Se asocia con la Edad de Bronce, cuando los hombres utilizan la guerra como medio de conquista, dominio y expansión.

América cierra el cortejo triunfal de los continentes. Es el que más denota su relación con los triunfos de Petrarca y con las pinturas de la Casa del Deán de la ciudad de Puebla. Sujeta un hacha con la mano izquierda, un arco con la mano derecha, un carcaj colgado de la espalda y tocado de plumas. El carro está tirado por una pareja de unicornios, animal emblemático asociado con la Castidad y que en los triunfos de Petrarca tira del carro del Triunfo de la Castidad, como se puede ver también en los murales de la Casa del Deán. Delante del carro se puede ver un pequeño armadillo y como fondo un paisaje, donde se desarrolla una escena típica de las pinturas y grabados europeos del siglo XVI, cuando describían a los naturales de América como indios belicosos y antropófagos, que están procediendo a trocear el cuerpo de un enemigo, frente a dos indias ataviadas con sus tradicionales *huipille* y enaguas de algodón. Su presencia en esta época tan avanzada del virreinato, cuando el indígena se presenta ya

como un personaje noble y culto, se debe al uso de un grabado del siglo XVI como modelo, ya que en el grabado de Marten de Vos, aparecen también indios antropófagos en el fondo de la composición. América aparece relacionada con la Edad de Hierro, asociada con el comercio y la navegación, que han permitido los viajes por todo el mundo y la explotación de todos los territorios.

La última tabla del biombo se ha decorado con la representación de una joven con flores en las manos y en la cabeza, y numerosos frutos a sus pies. Es una clara imagen de la primavera y puede asociarse con cualquiera de las divinidades relacionadas con esa estación: Perséfone, Proserpina, Flora y Pomona³¹. Por el gran número de productos hortofrutícolas, de los que va acompañada, muy bien podría representar a la diosa Pomona, que también tiene como atributo la hoz, que es el que lleva la divinidad colocada en el otro lado del biombo.

NOTAS

¹Este tipo de objetos proviene de talleres de la población mexicana de Pátzcuaro, donde existía un taller de influencia occidental, que realizaba almohadillas (costureros) y bateas (bandejas de madera) adornados con escenas mitológicas. Están realizadas con la técnica del maque o laca mexicana con orígenes en la época precortesiana, aunque es en el siglo XVIII, cuando alcanza su periodo de mayor producción. Pertenecen a este taller cinco obras adornadas con temas mitológicos: dos bateas conservadas en el Museo de América de Madrid, y dos almohadillas y una batea, que se hallan en el Museo Nacional del Virreinato, Tepetzotlán, México. GARCÍA SÁIZ, María Concepción y PÉREZ CARRILLO, Sonia. "Las Metamorfosis de Ovidio y los talleres de laca en la Nueva España". *Cuadernos de Arte Colonial (Madrid)*, 1(1986), págs. 5-45.

²Sobre la riqueza del mobiliario novohispano puede verse la obra de AGUILÓ, Mari Paz. "Aproximaciones al estudio del mueble novohispano en España". En: *El mueble del siglo XVIII: nuevas aportaciones a su estudio*. Barcelona: Museu de les Arts Decoratives, 2009, págs. 19-31.

³BALLESTEROS FLORES, Berenice. "El menaje asiático de las casas de la élite comercial del virreinato novohispano en el siglo XVII". *Boletín del Archivo General de la Nación (México)*, 20 (2008), págs. 63-72.

⁴MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Mitología y emblemática en el mobiliario doméstico hispanoamericano". En: SAURET GUERRERO, Teresa (Coord.). *Diseño de interiores y mobiliario. Aportaciones a su historia y estrategias de valoración*. Málaga: Universidad de Málaga, 2014, págs. 125-148.

⁵MORALES FOLGUERA, José Miguel. "La iconografía de los cuatro continentes. Creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica". En: VV.AA. *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid: Turpin Editores y Sociedad Española de Emblemática, 2013, págs. 399-410.

- ⁶A partir de 1565 se empiezan a importar muebles de China gracias a la línea comercial establecida de forma regular entre Acapulco y Filipinas. AGUILÓ, Mari Paz. "Aproximaciones... Op. cit., pág. 22.
- ⁷SABAU GARCÍA, María Luisa. *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*. México: Grupo Azabache, 1994, vol. 1, pág. 159.
- ⁸CURIEL, Gustavo, AYMES, Carla, URRECHAGA, Hilda y QUINTANAR, Alejandra. *Taracea oaxaqueña. El mobiliario de la Villa Alta de San Ildefonso*. México: Museo Franz Mayer, 2011, págs. 15-65.
- ⁹ESPINOSA, María Teresa. "Emperadores de Roma" y "Emperatrices de Roma". En: SLIM DOMIT, Soumaya (Coord.). *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*. México: Museo Soumaya, 1999, págs. 207-234.
- ¹⁰MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. "Los biombos en el ámbito doméstico: sus programas moralizadores y didácticos". En: BARRÓN, Claudia (Coord.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, Jaime Cuadriello (Curador). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pág. 134.
- ¹¹SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Editorial Azabache, 1992, págs. 153-156.
- ¹²Ibidem, págs. 166-175.
- ¹³MORALES FOLGUERA, José Miguel. "La Caja-escritorio del Museo Fuerte San Diego de Acapulco: un ejemplo de los emblemas de amor en Hispanoamérica". En: ZAFRA, Rafael y AZANZA, José Javier (Eds.). *Emblemática trascendente, Anejos de Imago*. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática y Universidad de Navarra, 2011, págs. 555-562.
- ¹⁴*Catálogo del Museo Pedro de Osma*. Lima. Fundación Pedro y Angélica de Osma, 2004, págs. 182-183.
- ¹⁵SOLÓRZANO, Juan de. *Emblemas Regio-Políticos*. Madrid: Ediciones Tuero, 1987.
- ¹⁶GARCÍA SÁIZ, María Concepción y PÉREZ CARRILLO, Sonia. "Las Metamorfosis... Op. cit., págs. 30-33.
- ¹⁷ABAU GARCÍA, María Luisa. *México...* Op. cit., págs. 156, 168-169.
- ¹⁸ARDANAZ, Rípodas, en su estudio "Influencias librescas en las artes aplicadas novohispanas. Motivos ornamentales de bates y búcaros". En: ARDANAZ, Rípodas; MARILUZ URQUIJO, José María y OMACINI, Elena. *Sociedad de Letras, Artes y Libros de Hispanoamérica*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1983, págs. 141-149, ha descubierto los precedentes formales de estas obras en una edición de *Las Metamorfosis* de Ovidio del año 1595.
- ¹⁹LEROY AYALA, Iván. "Las musas Clío, Melpómene y Terpsícore". En: SLIM DOMIT, Soumaya (Coord.). *Mitologías e historias en el arte del biombo: colección de biombos de los siglos XVII al XIX del Museo Soumaya*. México: Museo Soumaya, 1999, págs. 151-162.
- ²⁰Los dibujos se hallan en el Museo Plantin-Moretus de Amberes y sus referencias son las siguientes: PK.OT.00074. América; PK.OT.00075. África; PK.OT. 00077. Asia y PK.OT.00076. Europa. Autor: Marten de Vos. Técnica: dibujo sobre papel. Medidas: 290 mm x 193 mm. Cronología: entre 1550 y 1603.
- ²¹Los grabados se hallan en el Museo Plantin-Moretus y sus referencias son las siguientes: PK.OP.11886. Amerika; PK.OP.11885. Asia; PK.OP.11884. Europa; PK.OP.11887. África. Autores: Marten de Vos dibujante y Gregorius Fentzel grabador. Técnica: grabado sobre cobre. Medidas: 210 mm x 254 mm. Cronología: c. 1650.
- ²²Las obras analizadas se hallan en el Museo Plantin-Moretus, y sus referencias son las siguientes: PK.OP.20845. Africa; PK.OP.20846. América; PK.OP.20847. Asia; PK.OP.20848. Europa. Autores: Marten de Vos dibujante, Julius Goltzius grabador y Johannes Baptista(I) Vrints editor. Técnica: grabado sobre cobre. Medidas: 218 mm x 270 mm. Cronología: 1575- c. 1595.
- ²³CUADRIELLO, Jaime. "Biombo novohispano". En: *Museo de Navarra. Colección abierta. Adquisiciones 2006/2008*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2008, págs. 32-37.
- ²⁴OJEDA DI NINNO, Almerindo E. "Fuentes grabadas del biombo novohispano del Museo de Navarra". En: *VIII Congreso General de Historia de Navarra*, 2015, Príncipe de Viana, año LXXVI, num. 262, págs. 853-860.

²⁵El profesor Almerindo E. Ojeda basa su estudio en los modelos de Goltzius, que es el grabador de la serie inspiradora de los continentes del Museo de Navarra. Los cuatro grabados de Julius Goltzius han sido publicados en PESSCA con los números 20008A, 20006a, 20005a y 20007A. En cambio, en este trabajo, como se puede ver en las imágenes, analizamos la evolución del proceso constructivo llevado a cabo por el pintor Marten de Vos en tres series conservadas en el Museo Plantin-Moretus: la primera está compuesta por cuatro dibujos, la segunda son cuatro grabados de Gregorius Fentzel basados también en dibujos de Marten de Vos, y la tercera, que es la definitiva, fue dibujada por Marten de Vos y grabada por Julius Goltzius.

²⁶SLIM DOMIT, Soumaya (Coord). *Viento detenido...* Op. cit., págs. 9-32.

²⁷MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. "Los biombos... Op. cit., pág. 133.

²⁸MORALES FOLGUERA, José Miguel. "La casa del Deán en Puebla, México. Interpretación neoplatónica y emblemática del tema del triunfo de la Iglesia o de la Nueva Ley". En: BERNAT VISTARINI, Antonio (Ed.). *Los días del Alción. Emblemas, literatura y arte del Siglo de Oro. Actas del Cuarto Congreso Internacional de Emblemática*. Barcelona: Ediciones Universidad de las Islas Baleares, 2002, págs. 443-458.

²⁹El profesor Almerindo E. Ojeda afirma que las representaciones de las dos divinidades femeninas de la agricultura se inspiran en grabados anónimos del taller parisino de Thomas de Leu, que, a su vez, copian sendos grabados de Adriaen Collaert y Johann Sadeler el Viejo.

³⁰MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998, págs. 271-279.

³¹Ceres y Pomona aparecen juntas en varias obras del dibujante y grabador Cornelis (I) Schut.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA INFLUENCIA DE MURILLO EN BERNARDO LORENTE GERMÁN: NUEVAS OBRAS

THE INFLUENCE OF MURILLO ON BERNARDO LORENTE GERMAN: NEW WORKS

Resumen

En el presente artículo describimos la pervivencia de algunos modelos murillescos en la obra de Lorente, revisamos su producción retratística y damos a conocer varias obras inéditas que atribuimos al pintor sevillano.

Palabras clave

Barroco, Bernardo Lorente Germán, Iconografía, Pintura, Sevilla.

Jesús Porres Benavides

Universidad Rey Juan Carlos.
Departamento Ciencias de la Educación,
Lenguaje, Cultura y Artes, Ciencias
Histórico-Jurídicas y Humanísticas y
Lenguas Modernas. Madrid, España.

Profesor Ayudante Doctor. Es Licenciado en Bellas Artes (año 2001) e Historia del Arte por la Universidad de Sevilla (año 2002). Doctor por la Universidad de Córdoba. En el campo de la investigación ha trabajado sobre diversos temas que van desde la pintura barroca, la imaginería y la retablistica. Ha participado en varios Congresos y Jornadas y publicado en revistas científicas. Además, ha trabajado en el IAPH y profesor de Historia del Arte en Córdoba, en el Ces Felipe II de Aranjuez y actualmente en la URJC de Madrid.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11/IX/2018
Fecha de revisión: 17/X/2018
Fecha de aceptación: 14/IV/2019
Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

In the present article we revise the influence of models from Murillo in the work of the Sevillian painter Bernardo Lorente German, we analyze his contribution to the genre of portrait and present some unpublished paintings here attributed to Lorente.

Key words

Baroque, Bernardo Lorente Germán, Iconography, Painting, Sevillian.

DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i15.261>

LA INFLUENCIA DE MURILLO EN BERNARDO LORENTE GERMÁN: NUEVAS OBRAS

La exposición Murillo y su estela en Sevilla, comisariada por Benito Navarrete con motivo del aniversario del nacimiento del genial pintor, ha suscitado un renovado interés tanto por Murillo como por los pintores que quedaron influidos por éste durante todo el siglo XVIII. Como comenta Navarrete, *“La persistencia en los esquemas o imágenes matrices ideados por Murillo fueron arrastrados por los propios discípulos del artista, que contribuyeron notablemente en alargar su sombra con desigual fortuna”*¹.

Verdaderamente, quienes mejor supieron adaptar los prototipos de Murillo e incluso copiarlos a lo largo del siglo XVIII fueron Alonso Miguel de Tovar y Domingo Martínez², considerados “muri-llescos” de segunda generación. Del primero decía Ceán que había sido uno de los principales copistas por *“haberse dedicado a copiar los cuadros de caballete de Murillo, de los que había abundancia entonces en las casas principales de aquella ciudad y llegó a imitarlos con tanta exactitud que se equivocaban las copias con los originales”*³.

Lorente entró como aprendiz en el obrador de Cristóbal López (1671-1730), un pintor parece que mediocre y del que no hay apenas información histórica. En algunos cuadros de López, como la *Virgen confortando a Santo Domingo* en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, observamos algunos rasgos que nos recuerdan a Lorente, como el grupo de ángeles que se encuentra conversando en el ángulo derecho o en los ángeles que ayudan a la Virgen, lo que nos lleva a pensar en una pronta colaboración con su maestro.

Tras la publicación del libro de Fernando Quiles e Ignacio Cano *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*⁴ se ha hecho una revisión de la obra de Lorente. Por ejemplo, *La Divina Pastora*⁵ del Museo del Prado⁶, de la cual se tenían serias reservas de su antigua asignación a Lorente, es atribuida ahora a Alonso Miguel de Tovar⁷. Como comenta Navarrete, un caso interesante para verificar la enorme trascendencia de los tipos creados por Murillo a través de las imágenes sagradas, fue precisamente esta nueva advocación.



Fig. 1. Bernardo Lorente Germán. *Inmaculada, estandarte o "Simpecado"*. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. Catedral de Sevilla. Cortesía de Antonio Rodríguez Babío.



Fig. 2. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. *Flagelación de Cristo*. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. Ansorena Subastas. Madrid.

Quizás este error en la atribución partiera del hecho de que el propio Ceán Bermúdez mencionara a Lorente en su famoso Diccionario como “el pintor de las pastoras” indicación que ha servido de mantra para atribuirle después todo tipo de representaciones *pastoreñas*⁸.

Lorente Germán encontró su clientela entre el público devoto, en su mayoría religiosos, hermandades y particulares, que le requerían pinturas devocionales como las mencionadas *Divinas Pastoras*. Entre estas, debemos reseñar la aparición reciente de una pequeña pintura para un estandarte propiedad de la catedral de Sevilla⁹. Se ha podido comprobar cómo estaba firmado en su reverso con un lacónico “Ger.^{an}”. Un análisis de la pintura nos ha llevado a autenticar la obra como de Lorente tanto por el rostro de la Virgen como por los ángeles que la acompañan. El que el autor firmara las obras no es nuevo, pues es muy común el uso

de su nombre completo e incluso del año en el anverso de las obras, siendo más infrecuente que lo hiciera en el reverso de las obras aunque existen algunos ejemplos estudiados anteriormente¹⁰.

No todo es positivo en esta revisión del corpus de Lorente. Sabemos que algunas de las obras de Lorente registradas en la época se han perdido. Por ejemplo, en el claustro de la Merced Calzada de Sevilla figuraba una “piedad de German”, que el propio Ceán identificó después como “La Virgen con el señor muerto en los brazos”¹¹ de la que desconocemos su paradero. También Ceán dice “era insigne pintor y entre los muchos monumentos que a dexado en pintura sería son los de la cartuxa de Xeres de la Fra, los de la Iglesia de Baeza y parece que en Ubeda” no existiendo rastro de estos.

Otra obra interesante “La Flagelación de Cristo” tenida como de *escuela sevillana*¹² ha aparecido recientemente en el mercado de arte de Madrid. Esta recoge sensibilidades de la pintura de finales del xvii en la figura de Matías de Arteaga o del pintor dieciochesco Andrés Pérez en la arquitectura del patio barroco que se observa en el fondo. Un análisis más detallado del mismo nos pone en relación con tipos de Lorente, al que atribuimos la obra. Así el tratamiento tan marfileño y preciosista del Cristo o el sayón de piel cobriza que agarra su cabellera nos recuerdan a tipos del autor. Por último, el tratamiento ágil del grupo de sacerdotes judíos en el patio se acerca al cromatismo y la soltura de las mejores obras de Lorente. Uno de los sayones lleva unas fauces de león en su cabeza a modo de Hércules¹³.

Lorente pinta en 1743 para la Cartuja de Jerez de la Frontera una serie de seis lienzos de proporciones considerables (6 varas de ancho y 4 de alto) con el tema de la pasión de Cristo¹⁴. En el inventario de bienes “*que ha de contener los cuadros, libros y efectos de biblioteca pertenecientes a dicha extinguida cartuja...*” realizado en 1820¹⁵ se describen una serie de cuadros de temática pasionista en los muros de la iglesia que podrían ser los descritos anteriormente. Dadas las dimensiones del cuadro de la Flagelación descrito anteriormente, seguro que no se corresponde con esta serie, pero si tenemos pruebas de que el pintor habría tratado el tema pasionista.

Quiles nos recalca también la idea de que Lorente al igual que Domingo Martínez, poseyó una buena biblioteca y que haría uso de estampas y grabados. De Murillo sólo podemos hacernos una pálida idea de los libros que tuvo, al saber de la treintena de libros que poseyó o por los que tenía su hijo, el canónigo Gaspar Esteban (suponemos que heredero de la biblioteca de su padre)¹⁶.

Por ejemplo, Lorente copia casi literalmente el grabado de Tempesta para el tema del *raptó de Europa*¹⁷. Valdivieso, en relación a los trampantojos que realiza Lorente, comenta que hubo de haber algún contacto y relación de la cultura pictórica sevillana con la corriente europea en donde se crearon cuadros de temática similar. También afirma que es muy posible que conociera la obra de los flamencos Cornelis Norbertus Gysbrechts o Gijsbrechts¹⁸ y su hijo Franciscus, anteriores a su generación y que tuviera referencia de la creatividad del trampantojo en Italia en aquella época procedente de Benedetto Sartori¹⁹. Según nos cuenta Ceán Bermúdez, una vez terminada la pintura del retrato del infante Felipe, gustó tanto a Isabel de Farnesio que le regaló las *batallas de Alejandro*, inventadas por Le Brun y grabadas por Audran que acababan de llegar de Francia.



Fig. 3. Bernardo Lorente Germán. Inmaculada, detalle en el escudo del San Miguel y los ángeles. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado en 1757. Capilla de San Miguel. Catedral de Jaén.

Con Lorente trabajaban algunos discípulos como Lorenzo de Quirós o Pedro de Acosta. Es revelador el comentario de Ceán hablando del primero: *“Aprendió los principios de su arte en Badajoz, y después pasó a Sevilla a la escuela de don Bernardo Germán Llorente, con quien hizo progresos en manejar los pinceles al temple y al óleo; y para perfeccionarse en el dibujo”*²⁰.

No sabemos si el taller de Lorente sería parecido al de su coetáneo Martínez, de quien Ceán dice que *“su casa parecía una academia, a la que concurrían muchos discípulos”*²¹. Podemos apreciar que en sus últimas obras hay una cierta pérdida de calidad, lo que nos puede llevar a pensar en la participación de algunos alumnos o discípulos como Quirós que hubieran asimilado su estilo sin la calidad del maestro. Por ejemplo,



Fig. 4. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. San Miguel. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. © Segre Subastas. Madrid.

obras de su última época, como el lienzo de “San Miguel y los ángeles” en la capilla de San Miguel de Jaén, en el que hace unos años se encontró la firma Bernardo Lorente Germán, en el año 1757, presentan alguna torpeza, probablemente porque al ser una obra grande, sería difícil pensar la sola intervención de Lorente debido a su avanzada edad. Es interesante que en este cuadro toma un modelo prestado de Murillo, como es la “Inmaculada” representada en el escudo del San Miguel, que indudablemente bebe de modelos murillescos como la del “coro” del Museo de Bellas Artes de Sevilla o la Inmaculada del Escorial. Hace unos años apareció en el mercado del arte lo que pudo ser el boceto de dicha obra²². El profesor Enrique Valdivieso, ha dado a conocer recientemente una imagen de la misma temática y de gran calidad en una colección particular madrileña²³. Según Valdivieso el artista ha utilizado probablemente un grabado que se sacó a la pintura de Frans Floris de “San Miguel luchando contra los ángeles rebeldes” realizada en 1554 y actualmente en el Real Museo de Bellas Artes de Amberes.

Aunque Lorente no llega a mimetizarse con Murillo como Tovar o Esteban Márquez, está claro que recoge también su herencia. En este sentido viene bien recordar las palabras del conde del Águila, quien afirmó que Lorente *“diose como todos los de su tiempo a copiar e imitar a Murillo, no pudo sustraerse en la copia de Murillo, como sus contemporáneos, pero al mismo tiempo, siguió otros derroteros creativos”*²⁴. Es significativa en la mencionada exposición de Sevilla la contemplación de la genial “Virgen de la faja” de Murillo junto con la copia exacta que de esta hizo Tovar, actualmente en el museo de Bellas Artes de Cádiz, y la pequeña y libre versión que realiza Lorente del cuadro en una colección particular madrileña. En esta última obra, Lorente ha recreado el tema con la Virgen que sostiene al niño y los ángeles, pero los tipos se alejan del original y no tiene el fondo

oscuro del anterior, que ha cambiado por un celaje y un gran cortinaje rojo.

Quiles ha puesto de manifiesto la necesidad de Lorente por renovarse²⁵. Dicha necesidad se manifiesta en una cierta independencia que le llevó al abandono de la “*impronta murillesca*”²⁶ para ir adoptando formas “*pictóricas envueltas en la elegancia, refinamiento y distinción propias de la escuela francesa*”. Aun así, aunque se adhirió a “*la corriente renovadora que evolucionó tras la estancia de la corte en Sevilla*”, no pudo esquivar la demanda murillesca, realizada por particulares e instituciones que aun consideraban que la pintura religiosa debía tratarse al modo del maestro barroco²⁷. En otros trabajos anteriores, dimos a conocer alguna copia casi exacta de Murillo como “*La Anunciación*” de la capilla universitaria en la antigua Fábrica de Tabacos, firmada y fechada²⁸. Esta se basa en el cuadro realizado por Murillo del mismo tema, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla proveniente del convento de Capuchinos, del que copia literalmente la escena, cambiando mínimos detalles. La obra sin embargo parece que está realizada con cierta desgana y no es una de las mejores composiciones de Lorente²⁹.

Como recuerda Benito Navarrete, de la “*Virgen de la Servilleta*” se hicieron infinidad de copias, derivaciones e interpretaciones fruto de toda esta leyenda³⁰. Así Juan de la Vega reconocía:

*“de esta preciosa y mágica pintura se han sacado innumerables copias y bien puede decirse que no hay parte del mundo que no guarde como reliquia este recuerdo del Rafael español. Su pequeño tamaño y encanto han animado a todos los pintores a sacar copias, unos por amor al arte y otros con fines especulativos y tanto unos como otros, como aficionados y maestros, no se dan cuenta de su difícil facilidad”*³¹.



Fig. 5. Bernardo Lorente Germán. Copia de la Virgen de la Servilleta. Óleo sobre lienzo. Firmado y fechado: Ber^{dis} Lorente German faciebat anno 1742.



Fig. 6. Bernardo Lorente Germán. Buen Pastor. Óleo sobre lienzo. Firmada y fechada en 1698. Balclis Subastas: Barcelona.



Fig. 7. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. San Millán en la batalla de Simancas. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. Colegiata del Salvador de Sevilla. Fondo Gráfico. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Autor: José Manuel Santos Madrid.

Dentro de estas reinterpretaciones de los originales de Murillo a las que nos hemos referido, es interesante la versión que ha aparecido en el mercado de arte firmada *Ber^{dus} Lorente German faciebat anno 1742*³². Se trata de una copia exacta del original que entonces estaba en el retablo de los capuchinos de Sevilla, iglesia que debió visitar Lorente para realizar sus copias. Se trata de una copia de calidad, aunque carece de la frescura y delicadeza del original, especialmente en los rostros y en general en las anatomías, sobre todo la del niño.

Otra obra firmada y fechada aparecida recientemente en el mercado de arte es un Buen Pastor³³

que sigue el modelo del de Murillo actualmente en el Ashmolean Museum de Oxford³⁴ o la del Museum of Fine Arts, Boston³⁵. En el cuadro se representa al niño Jesús adolescente vestido como pastor llevando un rebaño en un fondo de paisaje. Las ovejas son características de Lorente y se repetirán en sus versiones de la Pastora. Se trata de una obra muy interesante porque está fechada en 1698, con lo que estaría pintada con solo 18 años, aunque se observa ya una plena madurez en su estilo.

Un cuadro que ha pasado prácticamente de puntillas para la historiografía es el gran “San Millán en la batalla de Simancas”³⁶ de la colegiata del Salvador de Sevilla. Aunque sabemos que estaba en la sacristía de la antigua colegial, no se tenían referencias del cuadro ni figuraba en los inventarios antiguos de la iglesia del Salvador. Sí parece seguro que habría sido donado al templo al menos antes de 1848, ya que se cita por primera vez un borrador de inventario de cuentas de fábrica de 1852, en el archivo del Palacio Arzobispal³⁷. Se atribuía a Sebastián de Llanos Valdés y se databa en la segunda mitad del siglo XVII.

En el lienzo se muestra a San Millán a caballo, con armadura y revestido con el hábito benedictino armado con una espada y guion blanco con cruz roja, al frente de las tropas cristianas. Está luchando contra los infieles revueltos entre sus gallardetes, escudos, turbantes y espadas bajo las patas del caballo encorvetado que corre a galope. Quizás para algunos detalles como el caballo en cabriola se pudo inspirar en el Santiago matamoros para la iglesia de Santiago de Sevilla de Mateo Pérez de Alesio, aunque también pudo ver algunas obras como el cuadro del retablo mayor del Monasterio de San Millán de Yuso de Juan Ricci o Rizi. Otras obras con influencia rubeniana que pudo ver en la corte, pudo ser el “Santiago en la batalla de Clavijo” que pintara Carreño, hoy en el Museo de Budapest o el del mismo tema que pintara Rizi para la



Fig. 8. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. Coronación de la Virgen con Ambrosio de Spínola. Arzobispo de Sevilla, y otros ilustres sevillanos. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. © Alcalá Subastas. Madrid.



Fig. 9. Atribuido a Bernardo Lorente Germán. San Esteban Protomártir. Óleo sobre lienzo. 2.º tercio del siglo XVIII. Colección particular madrileña.

parroquia de Santiago de Madrid e incluso más parecido con otra pintura del siglo XVII. Posee una inscripción que lleva el cuadro en la parte de abajo “el señor san Millán de la orden de san Benito en la batalla de Simancas mato ochenta mil moros celebrándole su fiesta nuestra madre la iglesia a los doze de noviembre”. La obra se puede adscribir al círculo de Lorente por algunos detalles en especial la relación con el San Millán de la Cogolla realizado en 1747 para la catedral de Sevilla.

Lorente tuvo la oportunidad de trabajar junto a los pintores que se ganaron el favor del rey Felipe V, durante la estancia de la Corte en Sevilla en tiempos del Lustró Real (1729-1733). Este hecho supuso un verdadero acontecimiento dentro de la cotidianeidad de una ciudad, que, tras el cosmopolitismo de tiempos pasados,

vivía sumida en una etapa provinciana acorde con la crisis económica que venía padeciendo desde el siglo anterior. Como recuerda Fátima Halcón, la llegada de la familia real obligó a las autoridades municipales³⁸ a mejorar la infraestructura urbana y a embellecer la ciudad, pero también esa estancia favoreció la acometida de nuevas obras arquitectónicas, religiosas y de carácter civil.

En esta época es conocida la anécdota en que Lorente disputó con el famoso pintor de cámara Jean Ranc la ejecución de un retrato de un infante. José Milicua comenta, gracias a una carta del propio Lorente, del supuesto enfado y casi “muerte” de disgusto del propio Ranc al contemplar el retrato del infante don Felipe de Borbón que él no había sido capaz de pintar con semejante parecido y rapidez³⁹. En este retrato,

de forma ovalada⁴⁰, el príncipe está representado en tres cuartos. El formato ovalado de la pintura nos remite a Murillo, por ejemplo, a su autorretrato o el de Nicolás Omazur, aunque podría ser también que el formato respondiera más bien a las preferencias impuestas por la retratista cortesana del momento de marcado gusto francés y traídas a la corte por el pintor de cámara Jean Ranc.

Es muy interesante revisar dentro de la producción de Lorente ciertos géneros como el del retrato. Ya Gutiérrez Pastor estudió una serie de retratos como el de D. José Vicente Urtusaustegui firmados⁴¹. La aparición en mercado de arte de un cuadro titulado “Coronación de la Virgen con Ambrosio de Spínola, arzobispo de Sevilla, y otros ilustres sevillanos”⁴² atribuible a Lorente, muestra una vez más su maestría en este género. Como indica su título, aparece un plano terrenal en donde están esta serie de personajes entre los que se encuentra el arzobispo de Sevilla y al otro lado un fraile que pudiera ser Fray Isidoro de Sevilla gran devoto de la Virgen. Junto a estos se disponen una serie de personajes nobles y otros más populares, algunos de los cuales portan un rosario mirando hacia el cielo donde aparecen la escena de la Coronación de la Virgen, tema que ya había aparecido anteriormente en alguna obra.

También mencioné anteriormente un San Esteban Protomártir en colección particular madrileña⁴³. En este cuadro, que se puede considerar un “retrato a lo divino”, aparece el santo representado como diacono con los atributos propios como son las piedras con que lo apedrearon en una mano y la palma, símbolo del martirio en la otra. En esta obra se puede ver la gran calidad de la que es capaz Lorente, al plasmar detalles como las telas adamsadas o los bordados de la dalmática, pero también la capacidad plástica a la hora de definir el rostro o las manos resueltas con gran precisión, lo que lo muestra como un gran retratista, lo que incluso le proporcionó un

reconocimiento regio. También como *retrato a lo divino* debemos considerar la Santa Inés que hace unos años presentó la galería Caylus, muy luminosa y con una maestría espectacular a la hora de representar el corpiño de raso amarillo con las mangas rajadas de la santa o el tocado que la dota de una solemnidad principesca. Aunque quizás lo más llamativo sea el rostro pacífico de la santa que nos interpela y sus delicadas manos con las que sostiene al borrego, su atributo parlante y origen de su nombre “agnese-agnus”. También el San Fernando de la colección Ibarra en un formato oval, puede considerarse otro retrato a lo divino magistral y distanciado de la imagen que le represento Murillo convirtiéndose en un personaje *real* más que en un “santo”.

El pintor también llevó a cabo otras tareas como la de tasador, realizando un informe del cuadro de la Cena de Murillo en Santa María la Blanca. En dicho informe el autor declara: “*queabiendo sido llamado por parte de los Sres hermanos mayores y alcaldes de la ermandad del Smo sacramento de la iglesia parroquial de santa maria la blanca para ver y reconocer y apreciar un quadro propio de dicha hermandad pintura del misterio de la sena, original de Don Bartolome Murillo*” y hace consideraciones interesantes sobre el estado de la obra como “*el perjuicio de lo ahumado de las luces del tiempo que estuvo colocado en el altar y algunos remiendos pequeños en partes no perjudiciales y respecto de su estado*” tasándolo al final “*según lo que yo alcanse en el arte de mi profesión y atendiendo al desgraciado tiempo presente valle dha pintura*” la aprecia en “*vn mil pesos de asiento y veinte y ocho quartos*”⁴⁵.

No todo son comentarios positivos sobre nuestro pintor, así Cabezas García comenta de él que “*su influencia fue prácticamente nula en el ámbito de la pintura sevillana tras su renuncia a abandonar Sevilla y marchar con la corte a Madrid, reclusando su actividad a ámbitos*

*religiosos de poco relieve*⁴⁶. Valdivieso señala que algunas obras evidencian la enorme desigualdad existente dentro de la producción del autor “*puesto que al lado de obras de un digno nivel hubo de dedicarse a la ejecución de pinturas de carácter menor de escaso precio y, por lo tanto, de escasa calidad artística*”. Finalmente, según Ceán Bermúdez, su carácter melancólico lo llevo a no tener la misma fortuna que pintores coetáneos como Domingo Martínez que aparentemente tenía más dotes sociales. Esta “mala fortuna” incluso parece haber llegado a nuestros días, pues como anécdota en algunas coleccio-

nes particulares de Sevilla le atribuyen cuadros a Murillo que son obras clarísimas suyas.

Lorente, que empieza a trabajar muy joven, sigue un método de trabajo para sus composiciones en el que alterna el uso de estampas con modelos copiados sobre todo de Murillo y su escuela, pero reelaborándolas de una manera muy inteligente y sutil. Como conclusión debemos reconocerlo como un pintor importante y parte de ese *Parnaso* de la pintura dieciochesca sevillana junto a Tovar, Martínez y Espinal.

NOTAS

¹QUILES GARCÍA, Fernando. “Un viaje de la periferia al centro: la pintura sevillana y el lustro real” En: MORALES, Nicolás y QUILES GARCÍA, Fernando. *Sevilla y corte, las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid: Casa de Velázquez, 2010, págs. 185-194.

²NAVARRETE PRIETO, Benito. “Murillo y su estela en Sevilla: imagen dialéctica y memoria anacrónica”. En: NAVARRETE PRIETO, Benito (Coord.). *Murillo y su estela en Sevilla*, Catálogo de la exposición. Sevilla: Ayuntamiento, 2017, pág. 19.

³CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, 1965, Tomo II, pág. 182.

⁴QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Alonso Miguel de Tovar ... Op. cit.*, pág.63.

⁵Óleo sobre lienzo, 167 x 127 cm, hacia 1732.

⁶De la cual hay una copia en la ermita de la Virgen del Castillo en Alagón (Zaragoza).

⁷NAVARRETE PRIETO, Benito. “Murillo y su estela... Op. cit.”, pág. 21.

⁸PORRES BENAVIDES, Jesús. “La iconografía de las Pastoras en la pintura sevillana del XVIII”. *Ensayos: Historia y teoría del arte* (Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia), 35 (2018), págs. 37-59.

⁹Ya apuntamos otras pequeñas pinturas para estandartes como la de Virgen del Rosario propiedad de la hermandad de Santa Marta en la iglesia de San Andrés de Sevilla. PORRES BENAVIDES, Jesús. “Obras inéditas de Bernardo... Op.cit.”, pág. 184.

¹⁰Ruíz Barrera descubrió en el convento de mercedarias calzadas en Lora del Río, una obrita que se tenía por la *Virgen de la Merced con Santiago y San Pedro Nolasco* y que la autora propuso correctamente como la *Virgen de Monserrat con dos peregrinos* como en la que se podía leer en su reverso “*Bernardo German faciebat año 1729*” en RUIZ BARRERA, María Teresa. “Una obra inédita de Bernardo Germán Lorente”. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte (Sevilla)*,12 (1999), págs. 227-234.

¹¹FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2002, pág. 264.

¹²En la sala Ansorena de Madrid, subasta 24 de enero de 2018, lote 33. Medidas 103 x 79 cm. Esta obra la menciona en el proyecto *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*, proyecto de excelencia P12-HUM-1469 en la ficha correspondiente sobre Bernardo Lorente Germán.

¹³También recientemente se ha vendido una obra atribuida a Lorente denominada “Los vicios” con dimensiones 99 cm x 137 cm, en la que aparece otro personaje parecido. Sala Retiro Subastas, 25 de abril de 2018, lote 895.

¹⁴ARANDA BERNAL, Ana. “Obligaciones de lienzos de Bernardo Germán Lorente para la Cartuja de Jerez”. *Atrio. Revista de Historia del Arte* (Sevilla), 2 (1989), págs. 125-126.

¹⁵Dentro del legajo inventario de la cartuja de Jerez de la Frontera se describe en las paredes de la misma iglesia: un cuadro grande con marco tallado pintado y dorado el marco de media v.ª de ancho y duelo en lienzo con la efigie del bautismo del Sr. como de dos vs de ancho y tres de alto.

Otro id.id.id de la tentación en el desierto como de cuatro v de ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id de la tentación en el desierto, como de cuatro v de ancho y tres e alto.

Otro id.id.id de la entrada en jerusalen como de cinco v. ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id del prendimiento como de cinco v. ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id dela presentación a Anas, como de cinco V ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id de la presentación a caifas como de cuatro v. ancho y tres de alto.

Otro id.id.id de la presentación a pilatos como de cuatro v. ancho y tres de alto.

Otro id.id.id de la flagelación como de cinco v. ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id de la cruz a cuesta como de cinco v. ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id de la crucifixion como de cinco v ancho y cuatro de alto.

Otro id.id.id del sepulcro como de cuatro varas ancho y tres de alto

Otro id.id.id de la resurrección como de dos varas de ancho y tres de alto.

Inventario de todos los bienes pertenecientes a la extinguida cartuja. A.H.N Sección Clero, papeles. Leg.1589. (págs. 65 vuelta y 66).

¹⁶QUILES GARCÍA, Fernando. “La alargada sombra... Op. cit., pág. 46.

¹⁷Ibidem, pág. 47.

¹⁸Cornelis Norbertus Gysbrechts o Gijsbrechts (Amberes, 1630 - 1675). Así, por ejemplo, es muy interesante comparar sus trampantojos realizados con casi un siglo de anticipación. Por ejemplo, algunas de sus *Vanitas* con puertas de alacenas de madera o elementos como cartas o grabados en estas obras.

¹⁹VALDIVIESO, Enrique. ficha catalográfica de “Trampantojo con alegoría del Tabaco”, c. 1730-1740. En: VALDIVIESO, Enrique y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (Comisarios). *Teatro de Grandezas*. Sevilla: Dirección General de Bienes Culturales, Servicio de Investigación y Difusión, 2007, pág. 272.

²⁰VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana...* Op. cit., pág. 310.

²¹QUILES GARCÍA, Fernando. “La alargada sombra... Op. cit., pág. 46.

²²En Subastas Segre- 30 de junio de 2009, lote 35. Mide 41 cm x 31 cm.

²³La pintura mide más de tres metros de alto. VALDIVIESO, Enrique. *La Escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018, págs. 247-249.

²⁴VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana...* Op. cit., pág. 504. Aunque sí es verdad que Lorente no copia literalmente composiciones de Murillo tan frecuentemente como lo hicieran otros pintores, es un pintor que estilísticamente está conectado con aquel y que incluso llegó a tasar algún cuadro suyo. Además, sabemos que en la buena colección de pintura que debió tener, había algún cuadro que se atribuía a Murillo en MATA TORRES, Josefa. “Nuevos datos sobre Bernardo Lorente Germán”. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística* (Sevilla), 212 (1986), págs. 215-222.

²⁵QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio. *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, Catálogo de la exposición. Sevilla: Consejería de Cultura, 2006.

²⁶VALDIVIESO, Enrique. “Presencia e influencia de las obras foráneas en el devenir del barroco pictórico sevillano”. En: CABAÑAS BRAVO, Miguel (Coord.). *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid: CSIC, 2005, pág. 206.

²⁷QUILES GARCÍA, Fernando. “La alargada sombra de Murillo 1617-1867”. En: NAVARRETE PRIETO, Benito (Coord.). *Murillo y su estela en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento, 2017, pág. 66.

²⁸*Berndus Lorente Germán faciebat anno 1741 en* PORRES BENAVIDES, Jesús. "Obras inéditas de Bernardo Lorente Germán". *Archivo Español de Arte*, 354 (2016), pág. 190.

²⁹Otra versión de la Anunciación de Murillo del Prado fue la que apareció en 2002 en el comercio de arte sevillano.

³⁰NAVARRETE PRIETO, Benito. "Murillo y su estela... Op. cit., pág. 24.

³¹Ibidem, pág. 26.

³²Con medidas 83 cm x 68 cm.

³³Mide 63 x 51 cm. Subastas Balclis, 25 de octubre 2017, lote 1360. Agradezco a Enrique Carranco de Balclis las fotografías de esta obra. Proviene de una colección catalana y a su vez adquirida en la sala Pares de Barcelona. De Lorente había otra versión en la colección de W. J. Stirling de Keir en Escocia.

³⁴Mide 158 x 103 cm. Comprado en 2013 en Sothebys.

³⁵Esta versión de menor tamaño 55 cm. x 39.7 cm. proviene de la colección de Luis Felipe de Orleans.

³⁶Mide 291 cm x 196 cm.

³⁷Institución Colombina. Archivo General del Arzobispado de Sevilla. Secc. IV. cuentas de fábrica Leg 286. Borrador de inventario de 1852. Citado en VV.AA. *El Salvador en el IAPH Conservación de un patrimonio histórico devocional*. Sevilla: Consejería de Cultura Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2007, pág. 30.

³⁸HALCÓN, Fátima. "La imagen del Príncipe: el infante D. Felipe de Borbón, Duque de Parma y la Real Maestranza de Caballería de Sevilla". *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (Sevilla), 13 (2000), pág. 371.

³⁹Sobre este cuadro traté en una charla organizado por la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes de Sevilla denominado "Retrato del infante don Felipe" (h. 1.730). MILICUA, José. "Bernardo Lorente Germán: El retrato del Infante Don Felipe". *Archivo español de arte* (Madrid), 136 (1961), págs. 313-320.

⁴⁰Las medidas son 1.05 m. x 84 cm.

⁴¹GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. "Dos series de retratos de Bernardo Germán Lorente con un nexo familiar: los Urtusaustegui y los Marqueses de Torrenueva". *Archivo español de arte*, 286 (1999), pág. 175.

⁴²Subastado en Alcalá Subastas en diciembre de 2016, agradezco a Daniel Díaz la fotografía. Mide 52,6 x 41,5 cm.

⁴³Óleo sobre lienzo Medidas: 85 x 73 cm. Anteriormente considerado como de escuela toledana. PORRES BENAVIDES, Jesús. "Obras inéditas de Bernardo... Op. cit., pág. 183.

⁴⁴Salió en Abalarte, Madrid el 22 de mayo de 2019 con el lote 56. Medidas: 73 x 54 cm.

⁴⁵PORRES BENAVIDES, Jesús. "Obras inéditas....Op. cit., pág. 185.

⁴⁶CABEZAS GARCÍA, Álvaro. *Teoría del gusto y práctica de la pintura en Sevilla (1749-1835)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes (ICAS), 2015, pág. 349.

LAS EXPOSICIONES “PINTORES DE ÁFRICA”, Y LA REDEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE CATÁLOGO THE EXHIBITIONS “PAINTERS OF AFRICA”, EXAMPLE FOR THE REDEFINITION OF THE CATALOG CONCEPT

Resumen

Se analiza el programa de Exposiciones “Pintores de África” de 1950 a 1956 desde una triple perspectiva: como estrategia de desarrollo de la actividad artística en el Protectorado de España en Marruecos, como planteamiento para un análisis sobre la cultura artística del franquismo desde una tercera vía entre el vanguardismo y el conservadurismo y como un ejemplo de redefinición del concepto de catálogo.

Palabras clave

Catálogos, Exposiciones, Marruecos, Protectorado.

Teresa Sauret Guerrero

Universidad de Málaga
Departamento de Historia del Arte.

Catedrática de Historia del Arte de la UMA ha desarrollado su actividad investigadora desde 1978 a partir de cinco líneas: Arte y cultura artística del siglo XIX, Patrimonio, Estudios de Género, Museología y Gestión Cultural. Actualmente ha abierto una nueva línea sobre el Protectorado de España en Marruecos y su cultura artística.

Estas han generado 263 publicaciones que son referentes en el campo de conocimiento por aportar novedad e innovación en el tema. Ha sido Investigadora Principal de 6 I+D y Directora de 8 Convenios entre instituciones.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19/II/2019

Fecha de revisión: 09/III/2019

Fecha de aceptación: 20/IV/2019

Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

The exhibition program “Painters of Africa” from 1950 to 1956 is analyzed from a triple perspective: as a strategy of development of artistic activity in the Spanish Protectorate in Morocco, as an approach to an analysis of the artistic culture of Francoism from a third between the avant-garde and conservatism and as an example of redefining the catalog concept.

Key words

Catalogs, Exhibitions, Morocco, Protectorate.

LAS EXPOSICIONES “PINTORES DE ÁFRICA”, Y LA REDEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE CATÁLOGO¹

El Protectorado de España en Marruecos no ha sido un tema que haya atraído demasiado a los historiados de arte, acaso Mariano Bertuchi, el más reconocido pintor activo durante aquella época, y no siempre entendido en sus verdaderos valores. Es verdad que la actividad artística no estuvo demasiado desarrollada, me refiero a la plástica, sin embargo, un análisis de la prensa de la época² nos dibuja un paisaje cultural en el que las artes plásticas ocuparon un papel señalado, especialmente en lo que respecta a la formación de artesanos y artistas. Porque el Estado español, la Alta Comisaria y El Majzen, en su estrategia de impulsar el desarrollo económico e industrial del país, puso su mira también en la educación abriendo una vía de desarrollo a las artes a través de la Escuela de Artes y Oficios y a la Escuela de Bellas Artes que surgió como una consecuencia lógica de la primera. A través de ellas y de sus componentes se generó un tejido artístico-cultural que concretó un “gusto”, un mercado y una red de espacios donde desarrollarlo. Acceder a esta información no ha sido tarea fácil porque la información es escasa, imprecisa y está muy dispersa. Las fuentes principales se han encontrado en la prensa periódica del momento y muy

parcialmente en las biografías de los artistas más reconocidos.

De lo producido y planificado, el proyecto expositivo “Pintores de África”, fue lo que más literatura produjo. Precisamente por sus características, lo he escogido para elaborar una redefinición del concepto de “catálogo”.

Junto a este objetivo, me interesa analizar la política de difusión y valoración del territorio que se llevó a cabo mediante el programa de exposiciones “Pintores de África” en las que el tema monográfico fue Marruecos y, por extensión, África, entendiendo esta como el Sahara, Guinea y otros territorios africanos bajo la órbita de gestión del Estado español. En principio, porque es expresión del sentir del gobierno español sobre África, y especialmente el Protectorado. Porque, a once años de finalizada la Guerra Civil, en el lento recorrido hacia la recomposición de España, el Protectorado de España en Marruecos tenía que seguir siendo justificado. “...*Síntoma de ese vehemente deseo oficial que existe por revalorizar el sentimiento africano en el suelo patrio*” dirá Heriberto Ramón Álvarez en las páginas del periódico *Falange*³.

De nuevo, y como una táctica recurrente, los argumentos fueron la continuidad de las culturas y de la historia común:

"África no empieza realmente al otro lado del Estrecho de Gibraltar. La inspiración estética no puede desdeñar de ningún modo los motivos que se conservan en las ciudades andaluzas"⁴. "No hay Marruecos posible sin Andalucía hermana"... Así, al otro lado del estrecho no se trata de encontrar color local exótico, sino formas antiguas de una vieja España"⁵.

Pero había mucho más. El Gobierno de la Nación estaba empezando a dar un giro aperturista para intentar integrarse en el exterior. Desde las páginas del catálogo de la *I Exposición Pintores de África*, sus colaboradores diseñan las líneas estratégicas emprendidas a partir de esta acción cultural. Andrés Ovejero, citando a Cervantes comenta: (España) "*madre común de naciones y centro de extranjeros*" reivindicando la vocación universalista de lo español⁶.

Junto a otras acciones similares que más adelante comentaremos, se pretendía acuñar un "sello" español para nuestro arte que actuara a modo de "marca España" y publicitar hacia el exterior las cualidades del país (a partir del arte del que era seña de excelencia indiscutible en el pasado). En esta ocasión se partía de un género de amplia aceptación, el Orientalismo, pero, conscientes del momento, el objetivo era partir del pasado para construir el futuro. Como diría el crítico de arte José Francés: "*Renovar la pintura orientalista y el digno antecedente de Fortuny*"⁷.

Por ello, en el reglamento y en los textos del interior de los catálogos, se especifica claramente que el objetivo es que "*...la pintura africana y que los temas marroquíes, saharianos, guineanos y, en general, de África, tan intensamente vividos por los españoles en todas las épocas, queden inmortalizados...*"⁸. A la vez que "*...los temas versaran sobre Marruecos, África Occi-*

dental española, Guinea y las Españas árabes y morisca..."⁹.

Esta iniciativa tuvo unos antecedentes, 1948, para "*pasar revista a nuestra pintura africanista*". Invitaron a participar a Bertuchi, Núñez Losada, Cruz Herrera, Tauler, Francés, Martínez Vázquez, Gallegos, Gámez, por ser los "africanistas" de referencia en esa época¹⁰. El éxito de la muestra sugirió a la Dirección General de Marruecos y Colonias formalizar el evento que se creó por Orden Presidencial el 30 de agosto de 1949.

Si analizamos los comentarios de los críticos de arte o comentaristas (periodistas o no) que escriben en las páginas de la prensa periódica del momento y que se recopila en cada uno de los volúmenes editados de las exposiciones, José Francés, Sánchez Camargo, Figuerela-Ferreti, Camón Aznar, Gil Benumeja, Toda Oliva, etc. se observa una gran ambigüedad a la hora de pronunciarse sobre la conveniencia de este tipo de temática y las opciones estéticas adoptadas por los autores.

José Francés, Ovejero o Gil Benumeja, aplauden el mantenimiento y difusión del tema africanista pero no todos lo tiene tan claro, especialmente porque el sentir general era que la calidad ofertada por los concursantes no era demasiado alta y la temática no favorecía la búsqueda de nuevas propuestas estéticas.

Luego volveremos sobre esto, pero me interesa señalar aquí y ahora que la iniciativa, en su contexto, tuvo la aspiración de desarrollar esa "tercera vía" que para algunos historiadores del arte de la postguerra española¹¹ convivió con el debate conservadurismo/vanguardia.

Los premios y las valoraciones se esfuerzan por insistir en las raíces de la temática, en lo apropiado de plegarse a ella en cuanto significaba una vía de internacionalización del arte

español actual en paralelo a la asunción de las vanguardias foráneas o en las posibilidades, y la libertad, que se propicia para que los artistas se expresen según sus tendencias artísticas. Y como prueba de esa actitud de libertad que el Gobierno ejerce, la presencia constante, y los premios concedidos, a artistas que estaban declaradamente fuera del Régimen, caso de Teodoro Miciano o Tomás Ferrándiz Llopis, por ejemplo.

Miciano, un reconocido antifranquista, miembro del PCE y colaborador de la revista *Mundo Obrero*, comenzó su andadura marroquí durante la República pero trabajando sistemáticamente en las portadas e interiores, incluidas crónicas de exposiciones, en la *Revista África*, de la que era director Franco, aun después de la Guerra Civil. De hecho, algunas de las portadas de los catálogos de *Pintores de África* están firmadas por él, por lo que no fue "censurado"¹², como se especifica de otros artistas plásticos. La misma actitud se sigue con Tomás Ferrándiz Llopis, autoexiliado en Tetuán tras la Guerra Civil. Ingresó en la Escuela Preparatoria de Arte en 1945 como profesor de Modelado y vaciado. En 1951, cuando en el certamen se incluye la sección de Escultura, obtiene el primer premio en esta modalidad, recompensa que repite en las de 1953 y 1954¹³.

También debieron entender que la presencia de artistas marroquíes como Muhammad Sarghini era muestra de esa pluralidad expuesta. Otra nota más, la presencia femenina fue constante y las valoraciones de sus trabajos muy positivas.

En tercer lugar, el interés de este proyecto también radica en que se ejecuta en Madrid (y puntualmente en Barcelona) y acoge a todos aquellos artistas que trabajan o les interesa el tema africano, aunque no fueran residentes en el continente ni la temática fuera habitual en ellos.

La nómina es muy amplia y contiene muchas firmas que no han tenido trascendencia en la historia de la cultura artística de la postguerra. El hecho de que se concedieran premios dotados de cuantías estimables¹⁴, que se promocionara a los artistas con becas y estancias en África, de la que disfrutaban nombres más o menos consolidados como Núñez Losada, era un atractivo para los artistas noveles, teniendo en cuenta el ambiente nacional: Nacionales, Salones de Otoño.. en donde la tradición y el conservadurismo estaban firmemente enraizados. Aun así, las opciones estéticas en las que se aventuraron no eran demasiado renovadoras. Una mayoría abrumante optó por un realismo que a veces se sintetizaba en el protagonismo de los volúmenes, como podía hacer Manuel Mingo-rance Acién, González Benito, Ricardo Montero o María Jesús Rodríguez. Otras en unos perfiles desmaterializados que recordaban demasiado a Bertuchi y en última instancia a Fortuny; y otros, como Lahuerta o Ferrándiz en escultura, en la solidez de los volúmenes. Todos explotando el color.

Javier Barón apunta (y justifica), a propósito de Ferrer Carbonell¹⁵, que la opción mayoritaria por el realismo, en todos sus juegos, podía ser debido al sometimiento de los pintores a los objetivos del proyecto: dar a conocer África, lo que obligaba a descripciones y pormenorizaciones en los que las acciones vanguardistas tenían poca cabida. Aun así hubo quien se aventuró a otros juegos estéticos. Sírvenos de ejemplo Néstor Bastarrechea Arzadún¹⁶ que optó por un Expresionismo basado en la geometrización y el volumen (anunciando su posterior vocación por la escultura) que pocos entendieron, como comentaré más adelante.

En cuarto lugar porque coincide con esa aludida estrategia del Gobierno de España por internacionalizar el arte español, dinámica que pone en marcha la I *Bienal Hispanoamericana* de 1951 y la *Exposición Arte español* de El Cairo de 1950,

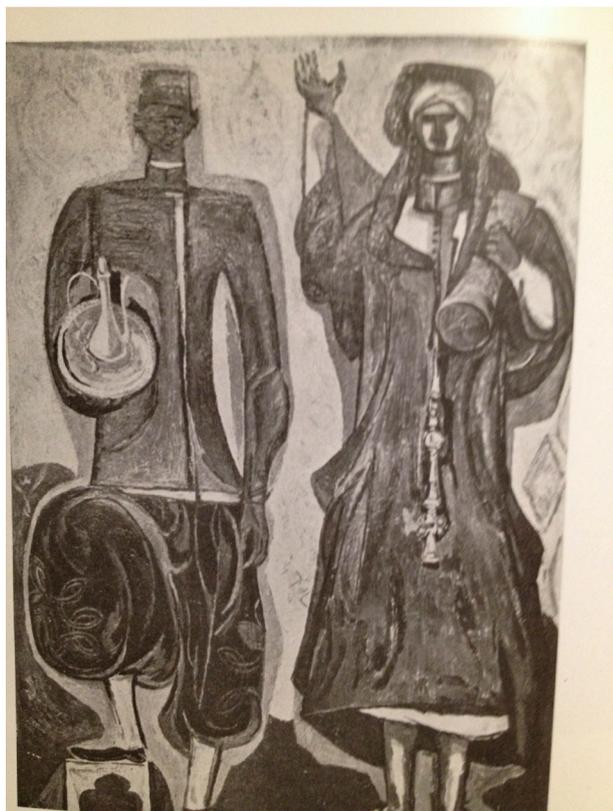


Fig. 2. Nestor Basterrechea. *Servidor negro y músico moro*. Óleo sobre lienzo. 1954.

organizada por la Dirección General de Relaciones Culturales (en donde se expone por primera vez obras de Picasso desde la gestión gubernamental del gobierno franquista).

Vienen a ser como tres líneas estratégicas desarrollada en la década de los 50: la de la Bienal dando cabida a las opciones más trasgresoras (aunque no lo fueron tanto)¹⁷; la de El Cairo que terminó siendo un reciclaje sobre las señas de la España pictórica a través de sus grandes maestros, del pasado al presente representado por el Picasso menos comprometido¹⁸ y la de la Dirección General de Marruecos y Colonias, exposición de la línea aperturista por la actitud y filosofía desarrollada, por el anclaje en la tradición histórica española y discurso hacia el exterior de esa nuestra voluntad internacionalista. También por la pluralidad que supone una plataforma de formación y promoción de

un conjunto de artistas que se encuentran en una posición intermedia entre la aceptación y el rechazo, por noveles o demasiados tradicionales. Sin duda un tema sobre el que hay que profundizar mucho más.

En quinto lugar porque generó una literatura, difundida especialmente a través de la prensa, que fue recopilada en unos volúmenes que actuaron a modo de catálogo, de una modalidad particular de lo que entendemos por catálogo (de exposiciones).

Todo ello hace que la acción, a través de sus publicaciones, se singularice como una aportación a la redefinición del concepto de catálogo a partir de nuevas construcciones textuales.

Un catálogo, según la RAE es “una lista ordenada o clasificada de personas y objetos”. De hecho, se tiene por los primeros los “livret” de los salones parisinos del siglo XVIII, que no eran sino una guía de mano, meros itinerarios topográficos de la sala con la relación de autores y géneros iconográficos expuestos¹⁹. Es verdad que en el siglo XIX la información se enriqueció y empezaron a constituirse como instrumentos fundamentales para conocer la dinámica artística de un país, aportando noticias sobre los expositores y en algunos casos, crítica artística de los autores incluidos. Pero estos catálogos se editaron al hilo de grandes exposiciones, la Nacionales o monográficas que recogieran efemérides temáticas o de artistas. La información sobre creadores y exposiciones del día a día artístico de un territorio apenas generó en España este tipo de material, como mucho, cuando lo había, meros folletos con la relación de los títulos de las obras. De ahí que hayamos considerado recurrir a otras fuentes, la prensa periódica, para construir el mapa de la dinámica artística de un territorio y una época.

Ya hemos visto, en una breve aproximación al tema²⁰, qué papel juega la prensa en el Protectorado de España en Marruecos, por ello resulta

de singular interés analizar las publicaciones que se editaron a propósito del proyecto *Exposiciones Pintores de África*.

Quiero aclarar que el análisis lo voy a realizar de las siete primeras exposiciones, de 1950 a 1956, aunque estas se prolongaron hasta 1970. Sin embargo, después de la Independencia de Marruecos el interés fue decayendo paulatinamente. Por otra parte, para lo que suponen como definición de una filosofía artística basada en la descripción/comprensión del territorio y la cultura/sociedad africana, especialmente marroquí, que marca el sentido y desarrollo de estas exposiciones, este proceso se diseñó en los años que todavía estaba activo el Protectorado. A partir de 1956 y la Independencia de Marruecos hubo otros intereses y circunstancias que no alteran la especificidad de las publicaciones, por lo que no son trascendente para la hipótesis que quiero desarrollar en este trabajo entorno a la especificidad de este material textual.

En principio, exponamos el contexto. Como ya hemos visto, las exposiciones se organizaron por iniciativa de la Dirección General de Marruecos y Colonias, institución creada en Madrid el 28 de junio de 1945 con la misión de tutelar el territorio en los sentidos político, económico y cultural, concretamente, en lo relativo a las artes para: *"... bajo el espíritu del "fervor hispánico", estimular, difundir obras de artistas españoles y ejercer un efectivo mecenazgo mediante becas, pensiones, organización de exposiciones y concurso"*.

El Instituto de Estudios Africanos junto al C.S.I.C. patrocinaron los *Cuadernos de Estudios Africanos* que dedicaron ediciones monográficas a las exposiciones aparte de un artículo publicado durante el periodo de la exposición²¹. Su sede fueron las salas del Círculo de Bellas Artes. Entre los objetivos estaban los de difundir los trabajos de artistas españoles y cambiar la tradición del tema hacia propuestas modernas, como ya hemos hecho referencia.

Como hemos comentado más arriba, el análisis comparativo entre estas y las dos anteriormente citadas es interesante en tanto que mientras que a la Bienal concurren aquellos autores que aspiraban a incluirse en las vanguardias, en la de El Cairo la selección aspiró a difundir un "modelo de arte español" del pasado al presente, una vieja aspiración de buscar lo moderno desde dentro. En la de *Pintores de África* los participantes componían el sector más conservador del arte español, a penas un Néstor Bastarachea Arzadún se atrevió a desligarse del formalismo más académico de la mayoría de los autores, y consiguió un accésit, quizás una muestra de sentimiento de pluralidad que se quería transmitir desde las esferas gestoras. Sobre este sentir "aperturista" se manifiesta José Francés al comentar:

"...amplio criterio informó y estimulo la admisión y selección de las obras presentadas, las pretéritas tolerancias y benevolencia, incluso a lo que pudiera parecer partidismo estético e intransigente veto hacia lo contra académico y lo tradicional, en cuanto a concepto creador y estilo falsamente revolucionario o son ciertamente evolucionista, se muestra ahora elocuente la debida ecuanimidad..."²².

De hecho, Ruiz Giménez, ministro de Educación en 1950, nos ilustra sobre esa nueva dirección de política artística al comentar:

"Por lo que toca a la creación de las obras artísticas el Estado tiene que huir de dos escollos, que no son sino el reflejo de los dos eternos escollos de la política dentro del problema que ahora nos ocupa: el indiferentismo agnóstico y la intromisión totalitaria. El primero se inhibe ante la verdad, también ante la Belleza, el segundo las esclaviza, haciendo de las obras de la inteligencia y del arte unos serviles instrumentos de política concreta. En nuestra situación nos parece que esta ayuda (del estado) a la autenticidad debe adoptar dos direcciones: por un aparte estimular el sentido histórico, esto es, la ubicación el artista en el tiempo actual huyendo de todo engañoso tradicionalismo formalista; por otra parte fortificar el sentido nacional huyendo de todo falso universalismo, de toda provinciana admiración por lo que se hace fuera de la propia patria"²³.

Aun así, en la recopilación de artículos periodísticos que comentan la exposición solo tres hacen alguna referencia a la premiada obra de Bastarrechea Arzadún: Figuerela-Ferreti en *Arriba* (4 de abril 1954), encuentra "*alguna virtud que sobresale del conjunto*" porque busca y lucha "... por la conquista de la personalidad en terrenos menos trillados". En la *Hoja del Lunes* de Madrid del 9 de abril, la firma de S.C. hace destacable, junto a otros (y por muy distintas causas) a este autor. José Francés en *África*, (Madrid, mayo 1954), destaca su obra por poseer "...notas de brillantes decorativa"²⁴. El resto de articulistas (14)²⁵ no lo mencionan a pesar del premio concedido²⁶.

También es verdad que las reflexiones sobre estética contemporánea o tendencias de los artistas españoles suelen ser muy ambiguas y conservadoras. José Francés, el que más colabora, en su eclecticismo habitual no termina por atreverse a descalificar la baja calidad de lo presentado y el tradicionalismo imperante. En *La Vanguardia* (14 de mayo 1954) emite juicios que sugieren un rechazo al mimetismo tradicionalista:

"... con predominio del concepto naturalista y de la realística expresión..., el deseo de fidelidad... más cerca de la pastelería iluminada... (hacer rechazable las opciones estéticas empleadas),por eso debe estimarse la "escapada idealista" hacia el concepto superador de la realidad visible..."

Camón Aznar valora los alejamiento del luminismo orientalista tradicional y pondera los esfuerzos por la síntesis, en gamas cromáticas lineales y las perspectivas alteradas²⁷, pero si nos vamos a las obras solo vemos un formalismo en donde se sustancian los límites y volúmenes que no tiene nada que ver con las vanguardias y los movimientos modernos.

Si contemplamos este proyecto en el contexto de la época, entre las Nacionales, Los Salones



Fig. 1. Genaro Lahuerta. *Zahia*. Óleo sobre lienzo. 1954.

de Otoño, el miedo a las experimentaciones vanguardistas y la reacción del franquismo para captar la atención exterior iniciando un cierto aperturismo en cuanto a la cultura artística se refiere²⁸, el proyecto *Pintores de África* supone una bisagra entre lo viejo y un particular entendimiento de lo nuevo. Más arriba hemos visto cómo una de las intenciones era visitar el Orientalismo, deshacerse de los tópicos e invitar a los artistas a que realizaran una nueva mirada sobre África. Pero la antorcha la recogen aquellos que ya estaban trabajando el tema décadas antes con una postura de renovación pero sin desprenderse del formalismo académico de las iniciativas de los Institucionalistas del principios de siglo. Bertuchi, Cruz Herrera, Núñez Losada, Amadeo Freixa, Carlos Gallegos, Tauller, Lahuerta... "inciensados" por la crítica

más conservadora, comparten cartel con una legión de jóvenes que con escasas posibilidades en las Nacionales y demasiados inseguros para aventurarse en las Bienales Hispanoamericanas, prueban con África para aspirar a premios, becas y estancias, una promoción ofertada por la Dirección General de Asuntos Coloniales.

Resulta curioso que en paralelo con las Bienales Hispanoamericanas, las investigaciones sobre este periodo del arte español de postguerra no hagan referencia a las exposiciones de Pintores de África, laboratorio de tendencias que, aunque no cuajaran, supone un intento de probar con otras líneas de trabajo que no fueran estrictamente oficialistas.

Un repaso a las críticas periodísticas dan como denominador común el desaliento. Más o menos explícitas, los críticos no pueden dejar de reseñar la escasa calidad de las obras, aunque se esfuercen por sobrevalorar a los clásicos: Bertuchi, Cruz., no pasan de citar nominalmente a los más jóvenes sin atreverse a analizarlos, como hemos visto ocurre con Bastacherrea. Nada más que por esta visión del contexto artístico de los 50 en España, desde la situación del conservadurismo y los escauceos por la innovación, que explícitamente se aprueba por los gestores del evento, el contenido de estos "catálogos" constituyen un documento de gran validez para profundizar en el panorama artístico español de postguerra, que ha merecido una historiografía solo centrada en el análisis de la formulación de la vanguardia, su rechazo o aceptación y el posicionamiento del país en función de ello en el concierto internacional. Como vemos, la plástica en España no fue solo eso, o lo contrario.

En cuanto a la estructura de estas ediciones se conformó a partir de una serie de textos introductorios que, en manos de especialistas,

analizaban la temática africanista/orientalista, desde su perspectiva histórica, la contemporánea y a sus autores. Se acompañaban con textos programáticos de exaltación de la iniciativa y de los organismos que la impulsaba, el catálogo de obras expuestas al modo tradicional, reproducciones fotográfica en blanco y negro de las obras premiadas, crónicas topográficas de las exposiciones y la recopilación de los artículos publicados en la prensa nacional sobre el evento. Es en este apartado donde encontramos la novedad porque ya en esa época se entiende el papel que realiza la prensa periódica, los periodistas cronistas o de los especialistas, que a modo de crítica artística publicaban en estos periódicos. Un libro / catálogo misceláneo que plantea un mapa de referencia sobre el evento, el gusto artístico (oficialista?), la comprensión/rechazo/aceptación de la presencia de España en Marruecos y el posicionamiento de un sector de la plástica española de la época.

Si en un catálogo tradicional se profundiza puntualmente sobre las obras y autores de la muestra, en esta recopilación de textos e intereses podemos alcanzar a conocer más vectores del mapa artístico el momento.

Al ser exposiciones con premios, había un jurado, encargado de seleccionar las obras recibidas, emitir juicios sobre las seleccionadas y después, juicios de valor para las premiadas, informe que se publica igualmente y que también aporta interesante información para una lectura contextual del fenómeno plástico en el país.

Los comentarios de los autores que realizan la crónica de la exposición adoptan posicionamiento sobre el devenir estético de la plástica contemporánea, reafirmando la tesis del conservadurismo oficialista español.

La adaptación de muchos participantes a esta temática, aunque no fuera habitual en su producción por la aspiración de hacerse un hueco en el mercado artístico.

El interés de algunos por imponer los nuevos lenguajes estéticos de la pseudo-vanguardia justificándose ante los juegos orientalistas de un Picasso, Matisse....

La estrategia del Gobierno español sobre la promoción y formación artística de los jóvenes creadores y la ratificación del reconocimiento de los ya consagrados autores del espectro artístico conservador y comercial del país.

En consecuencia, un corpus textual que redefine el concepto de catálogo.

NOTAS

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

²SAURET GUERRERO, Teresa. "Prensa y actividad artística en el Protectorado de España en Marruecos (1924-1956)". Trabajo en proceso de evaluación.

³RAMÓN ALVÁREZ, Heriberto. "Pintores de África" exponen en Madrid. Presencia y ausencia del África Hispana". *Falange* (Las Palmas), 21, 2 (1950), pág. 4.

⁴VEGA, José María de. "África en la pintura española". *Hierro*, Diario de la Falange Española Tradicionalista y de la JONS (Bilbao), 27, 2 (1950) (el artículo se publicó también en: *Mediterráneo*, Castellón de la Plana, 28 de febrero 1959, *Imperio*, Zamora, 5 de marzo de 1950, *Yugo*, Almería, 28 de marzo de 1950).

⁵GIL BENUMEYA, Rodolfo. *Madrid*, 3, 2 (1950).

⁶OVEJERO, Anastasio. "El tema de África en nuestra pintura". *I Exposición Pintores de África*, Instituto de Estudios Africanos- C.S.I.C. (1951), págs. 29-53 (pág. 36).

⁷FRANCÉS, José. "Primera exposición Pintores de "África". *África*, septiembre (1950). En: *I Exposición Pintores ...* Op. cit., págs. 57-63.

⁸"Convocatoria de la exposición", *Primera Exposición de Pintores de África*, Instituto de Estudios Africanos-C-S-I-C. Madrid (1950) pág. 133.

⁹El subrayado es nuestro. *Ibidem*, pág. 134.

¹⁰*Primera Exposición Pintores...* Op. cit., pág. 89. Entrevista al coronel Díaz de Villegas director de la Dirección General de Marruecos y Colonias y del Instituto de Estudios Africanos (C.S.I.C.).

¹¹LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. "Panorama de la crítica de arte en la posguerra (1939-1951)". En: DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Istmo, 2004, pág. 26.

¹²MENACHO, Virginia, "Teodoro Miciano, un artista preso en la cárcel de Jerez". <https://www.lavozdelsur.es/teodoro-miciano-un-artista-preso-en-la-carcel-de-jerez>. [Fecha de acceso: 09/10/2018]. LAFUENTE FERRARI, Enrique. "Recuerdo de Teodoro Miciano, 1903-1974". *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 38 (1974), págs. 17-36, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013 <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2f9f6>. [Fecha de acceso: 09/10/2018].

¹³Esta situación la hemos encontrado en otros miembros de la cultura artística en Marruecos, a donde se autoexiliaron por no ser adictos al Régimen y al amparo de una situación de mayor permisibilidad que existía en el Protectorado. Allí ocuparon puestos oficiales y desarrollaron una carrera, y vida, sin dificultad ni segregarismos.

¹⁴20.000 ptas. para el Primer premio y 10.000 ptas. Para el segundo, la posibilidad de ingresar en el Museo de África. Convocatoria de la exposición. B.O.E., 9 de septiembre de 1950.

¹⁵BARON, Javier. "El pintor Juan Ferrer Carbonell (1892-1985)". *Liño, Revista Anual de Historia del Arte*, 6 (1986) págs. 101-115.

¹⁶Residió en Casablanca durante la Guerra Civil al autoexiliarse por la actividad política de su padre. Regresó de Argentina en 1950 instalándose definitivamente en España. http://www.eldiario.es/norte/vientodelnorte/Nestor_Basterretxea-pintor-escultor-cineasta-nacionalismo-moderno-Gaur-Equipo_57_6_280731931.html. [Fecha de acceso: 09/10/2018].

¹⁷CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La primera Bienal Hispanoamericana de arte: Arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*. Madrid: Universidad Complutense, 1991.

¹⁸FUENTES VEGA, Alicia. "Franquismo y exportación cultural. El papel de "lo español" en el apadrinamiento de la vanguardia". *Anales de Historia del Arte*, (2011), págs. 183-196.

¹⁹VILLA, Rocío de la. "El origen de la crítica de arte y los salones". En: GUASCH, Ana M.ª (Coord.). *La crítica de arte. Historia, Teoría y praxis*. Barcelona: Ed. Serbal, 2003, págs. 23-61. Queremos precisar que en el marco del proyecto I+D citado, estamos intentando construir una historia del catálogo. Podemos adelantar que ya en el siglo XVII hay constancia de la existencia de éstos, como informa Francis Haskell en *El museo efímero: los antiguos maestros y el auge de las exposiciones artísticas*. Barcelona: Ed. Crítica, 2002, pág. 49.

²⁰Ver nota 2.

²¹TODA OLIVA, Enrique. "África en la pintura española actual". *Cuadernos de Estudios Africanos*, 9 (1950), págs. 119-126.

²²"V Exposición de Pintores de África", *África*, Madrid, mayo de 1954, en *V Exposición de Pintores de África*, Madrid, C.S.I.C.-Instituto de Estudios africanos, 1954, págs. 149-154 (pág. 150).

²³RUIZ GIMÉNEZ, Joaquín, "Arte y Política". *Cuadernos Hispanoamericanos*. (Madrid), 16 (1952) febrero. Cita por VILLALBA SALVADOR, M.ª Piedad. *José Francés, crítico de arte*, Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2002, págs. 313, n. 890.

²⁴FRANCÉS, José. *África*, mayo (1954), pág. 152.

²⁵José Francés, Manuel Sánchez Camargo (*Pueblo*, 30 marzo 1954), Mariano Tomás (*Madrid*, 24 de marzo 1954), Antonio Cobos (*Ya*, 19 de marzo, 30 marzo 1954), Antonio Manuel Campoy (Radio Nacional de España), Juan Antonio Cabezas (*España*, Tánger, 3 de abril 1954), Germán Lopezarias (*Fotos*, 26 abril 1954), Josefina Carabias (*Informaciones*, 27 de marzo 1954), Pilar Narvió (*Pueblo*, 2 de abril 1954), Camón Aznar (*ABC*, Sevilla 2 de abril 1954), José Francés (*Domingo*, Madrid 4 de abril 1954), Heriberto Ramón Álvarez (*Diario de León*, 5 de abril 1954), Federico Galindo (*Dígame* 6 de abril 1954), José Olmos y Losada (*África*, 9 de abril 1954).

²⁶Bastacherrea, que acaba de llegar a España, venía con una fuerte influencia de Oteiza y experimentando en el discurso de la simplicidad y la geometrización.

²⁷*IV Exposición de Pintores de África*, C.S.I.C.-Instituto de Estudios Africanos, Madrid, 1953, pág. 50.

²⁸CABAÑAS BRAVO, Miguel. *La primera Bienal...* Op. cit.

NUEVA INVESTIGACIÓN SOBRE EL CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN EN SU “TORNAVIAJE” A ESPAÑA

NEW RESEARCH ON THE CODEX MARTÍNEZ COMPAÑÓN IN ITS “TORNAVIAJE” TO SPAIN

Resumen

Se ofrecen nuevos datos sobre la actitud obstructiva del albacea del obispo Martínez Compañón, Fausto Sodupe, para la entrega a las autoridades competentes del Códice Martínez Compañón y otras “antigüedades” que el obispo tenía previsto enviar al rey Carlos IV, y sobre la encomiable gestión del familiar José Antonio de Loredó para rescatar el Códice de su desaparición. También se aportan datos sobre la suerte de los apuntes o memorias que dejó el obispo para completar la (inacabada) obra.

Palabras clave

Códice Martínez Compañón, Cuenca de Ecuador, Fausto Sodupe, Obispo Martínez Compañón, Virreinato de Nueva Granada.

Ana Zabía de la Mata

Museo de América
Departamento de América Virreinal
Madrid

Licenciada en Historia Moderna e Historia del Arte por la Universidad Complutense y Master en Bellas Artes en el Instituto de Arte de Sotheby's de Londres. Desde el año 2000 pertenece al Cuerpo Facultativo Superior de Conservadores de Museos del Estado, y como conservadora de museos ha trabajado en el Museo Greco de Toledo, y en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Ganó su plaza con destino al Museo de América en el año 2003 donde ha trabajado en los Departamentos de Documentación y Adquisiciones. Actualmente desarrolla su actividad como especialista en arte americano de los virreinos y museología.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/III/2019

Fecha de revisión: 14/IV/2019

Fecha de aceptación: 17/VI/2019

Fecha de publicación: 30/VI/2019

Abstract

This paper provides some new findings on bishop Compañón's will executor Fausto Sodupe hinders to the handover of Codex Martínez Compañón to the competent authorities, and the praiseworthy steps taken by Compañón's protégé Jose Antonio de Loredó to avoid the disappearance of this Codex and other antiques. It also provides some research on the fate of the writings and memories that Compañón left behind upon his death for completing the Magnum Opus.

Key words

Bishop Martínez Compañón, Codex Martínez Compañón, Cuenca from Ecuador, Fausto Sodupe, Viceroyalty of New Grenade.

NUEVA INVESTIGACIÓN SOBRE EL CÓDICE MARTÍNEZ COMPAÑÓN EN SU “TORNAVIAJE” A ESPAÑA

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN: PRIMERAS NOTICIAS DEL CÓDICE COMPAÑÓN

Durante su viaje de Trujillo hacia Santa Fe de Bogotá —para asumir la sede arzobispal de esta ciudad—, en Cartagena de Indias, donde descansó un par de meses, Martínez Compañón informó al Secretario de Estado Antonio Porlier, mediante un oficio de 13 de diciembre de 1790, que tenía listos y encuadernados “*nueve tomos de la historia natural y moral de aquel obispado [el de Trujillo del Perú] por estampas, estados y planos*”¹. Por varias razones que expone en dicho oficio —entre ellas la compleción del último tomo—, el prelado decide posponer el envío de esta obra al rey, por lo que sin duda la trasladó consigo mismo hasta Santa Fe, y de hecho no se procedió a su envío a la corte del rey Carlos IV de España hasta varios años después de su muerte, hacia 1804.

2. A VUELTAS CON EL TESTAMENTO DEL OBISPO

Aunque el Obispo Compañón nunca gozó de buena salud, padeciendo continuos achaques a lo largo de su breve vida (falleció con 59 años

de edad en 1797), la crisis final se presentó de modo súbito, como así lo afirma su familiar José Antonio de Loredo en un escrito al rey de 1803, que citamos más abajo.

Al no haber otorgado testamento previamente, Compañón, en pleno lecho de muerte, apenas tres días antes del luctuoso acontecimiento, otorgó a dos personas de su mayor confianza una escritura de apoderamiento para otorgar testamento por cuenta suya², con unas indicaciones de mínimos que los testamentarios debían seguir, pero quedando éstos en la práctica con un gran margen de arbitrio para decidir sobre el destino de los bienes que dejó el obispo. Ignoramos si al otorgar esta escritura aún gozaba de plenitud de facultades mentales —en el acta se afirma que sí—. Su amigo Celestino Mutis, el célebre botánico gaditano, compareció como único testigo en la escritura de apoderamiento.

La escritura de apoderamiento, de 14 de agosto de 1797, confiere a Pedro de Echeverri, su secretario particular, y a Fausto Sodupe, su capellán particular, “todo mi poder cumplido, amplio, y bastante cuanto se requiere, y es necesario, especialmente para que a mi nombre (...) hagan

y ordenen mi testamento con las cláusulas y declaraciones que les parecieren, y por más bien tuvieren”³.

No deja de sorprender que la escritura de apoderamiento no haga mención alguna a los “productos y preciosidades” —por expresarlo en la terminología de la época— que el Obispo Compañón había traído consigo desde Trujillo en 1790. Esta omisión puede obedecer a varias razones, por ejemplo que el obispo, en buena lógica, al no considerar como bienes propios los objetos destinados al rey no los mencionase o simplemente que no los tuviese en su mente en ese momento, o lo más probable que quien realmente redactó la escritura o supervisó su redacción —el obispo se estaba muriendo— no lo considerase oportuno. La escritura de apode-



Fig 1. Anónimo. 07701. Vasija antropomorfa. Modelado. Cincelado. Repujado. 1500. Chimu-Inca-Colonial. Museo de América. Madrid. España.

ramiento, ordena a sus tres albaceas (los dos apoderados antes mencionados y un tercero, Manuel de Andrade, que renunciará al encargo) para que “recojan los dichos mis bienes, y ejecuten el testamento” que hicieren los apoderados (Echeverri y Sodupe).

Es importante señalar que la escritura de apoderamiento contiene varios encargos a sus apoderados y albaceas, más allá que la repartición de los bienes privativos del obispo, por lo que no hubiese tenido nada de particular que Compañón hubiese recordado a los testamentarios su deber de enviar al rey los objetos que custodió a tal efecto hasta su muerte. Más adelante veremos que el contexto de algún modo lo exigía.

Uno de estos encargos consistía en que los apoderados dispusiesen en el testamento que a “sus familiares”, Loredo y el propio Sodupe, “el tiempo que residiesen en esta ciudad [Santa Fe], se les mantenga de mis bienes conforme a su carácter, calidad y personas, y en el caso de quererse retirar a sus respectivos lugares, se les costee su transporte”.

Todas las escrituras referentes al testamento fueron otorgadas por el escribano real Antonio del Solar, quien también estuvo al servicio personal del obispo desde la época de Trujillo, detalle no menor como veremos.

3. LA CRUCIAL ESCRITURA DE TESTIMONIO DEL FAMILIAR JOSÉ ANTONIO DE LOREDO

Entre la escritura de apoderamiento para otorgar testamento, de 14 de agosto de 1797 —tres días antes del deceso del prelado— y la escritura de testamento otorgada por sus dos apoderados el 6 de noviembre de ese año, transcurrieron casi tres meses.

En medio de dicho periodo, ocurrió un hecho singular, a cargo del referido familiar José Antonio de Loredo, la figura clave de esta investigación.

Loredó era un “familiar” del obispo, como señala este último en la mencionada escritura de apoderamiento, aunque esto no implique necesariamente que tuviesen grado alguno de parentesco⁴. Estuvo al servicio del obispo durante once años, primero en el Seminario de San Carlos de Trujillo y desde 1790 en el de San Bartolomé de Santa Fe, por lo que debió de acompañar personalmente a su protector en el traslado de Trujillo a Santa Fe⁵. No debía ser hombre de grandes luces, pues su mentor sólo le concedió el beneficio de una sacristía a título de diácono.

Como decíamos más arriba, Compañón estipuló que los apoderados debían proveer de pensión alimenticia a Loredó durante el tiempo que este último siguiese residiendo en Santa Fe y costear su viaje de retorno a la península, en su caso.

Muy perspicazmente, el 15 de septiembre de 1797, Loredó se hizo otorgar una escritura de testimonio⁶ por parte del notario del Solar, inédita hasta el día de hoy y que hemos analizado en profundidad.

En su testimonio escriturado, Loredó afirma que, en vida, el obispo encargó a los testamentarios por poder, y también albaceas, Echeverri y Sodupe, que remitiesen al rey los testimonios y providencias y las “especies de la Naturaleza” relacionados con su Visita Pastoral a la extensa provincia de Trujillo entre 1782 y 1785 (del contexto general y de sus posteriores escritos se deduce obviamente que se refiere a los nueve volúmenes del Código y a varios cajones de “Preciosidades”, desaparecidos). Como sabemos, este encargo no consta explícitamente en la escritura de apoderamiento, pero Loredó deja constancia notarial del mismo, a todos los efectos, incluso antes de que los apoderados procediesen a otorgar testamento, lo que le concede si cabe aún mayor relevancia al testimonio. De estos objetos preciosos, los apode-

rados no harán mención alguna explícita en el testamento, a pesar de que intervino el mismo notario, Antonio del Solar, quien sin duda tuvo que departir sobre este tema con los testadores por poder.

A mayor abundamiento, en esta escritura el notario del Solar da fe de que Loredó se ofrece para llevar a España los documentos y otras preciosidades fruto de la Visita Pastoral de Compañón a la diócesis de Trujillo y de que, según Loredó, fue nombrado y “deputado” para conducir a España “los testimonios y las especies de la naturaleza” de los que Compañón hizo acopio en dicha visita, en prueba del amor y fidelidad con que sirvió al prelado. Obsérvese que en ningún momento del Solar reconoce que el obispo hubiese encargado personalmente a Loredó la conducción del legado Compañón a España, como era la pretensión de éste, sino que simplemente da fe de la declaración de Loredó en este sentido

Dos meses después, al otorgar testamento, los apoderados no tuvieron consideración alguna hacia esta pretensión de Loredó pues en el testamento se ignora del todo este particular, ni harán mención explícita alguna de la existencia de estos valiosos objetos.

No debía haber buena química con Loredó, pues los testadores por poder le otorgarán una pensión de alimentos por importe de 550 pesos por el término de un solo año (cláusula tercera de la escritura de testamento), si bien esta limitación temporal no constaba en la escritura de apoderamiento de Compañón según leíamos más arriba⁷.

De hecho, Loredó, sin medios para mantenerse —era beneficiario de una modesta congrua como titular de una sacristía a título de diácono—, regresó a España con las manos vacías en 1799.

4. EL INCOMPLETO TESTAMENTO POR PODER DEL OBISPO A CARGO DE SODUPE Y ECHEVERRI

A pesar de la larga extensión de la Escritura del testamento, que consta de 34 cláusulas, en las que los apoderados hacen detallada descripción de varias decenas de encargos que les dejó el difunto obispo, solamente figura una vaga, e indirecta, mención al encargo de remitir a España los valiosos objetos del legado material trujillense del prelado (las famosas “producciones y preciosidades o especies de la naturaleza”, por expresarlo en los términos que se utilizaban entonces).

Echeverri y Sodupe insertaron en el testamento una cláusula muy restrictiva al respecto, sin identificar ningún objeto ni hacer siquiera una referencia genérica del tipo “producciones y preciosidades de los gentiles” o al menos “Especies de la Naturaleza” (como leíamos en la Escritura de testimonio de Loredó de 15 de septiembre de 1797); es decir, en la práctica los testadores y albaceas no se obligaban prácticamente a nada con respecto del envío al rey del legado material trujillense de Martínez Compañón.

Leamos la controvertida cláusula del testamento:

“Cláusula undécima. Ítem, declaramos habernos encargado [Compañón] muy particularmente la remisión de los testimonios que se han indicado en la cláusula antecedente a las reales manos de Su Majestad, costeando de sus bienes la conducción con lo que cumpliremos luego que sea tiempo para ello, manifestando entonces su costo y cuenta”⁸.

¿A qué “testimonios” se refieren? Para responder esta pregunta los testamentarios nos remiten a la cláusula anterior del testamento:

“Cláusula décima. Ítem, [Compañón] nos comunicó que habiendo corrido al cuidado de dicho don Antonio del Solar la paga de los amanuenses que diariamente han trabajado en esta capital [Santa Fe de Bogotá] en la saca de los testimonios de las actuaciones que hizo en su visita general del Obispado de Trujillo para su remisión a las manos de su Majestad y otros varios expedientes de oficio, era su voluntad se le pagase lo que se le restase, estando nosotros a lo que dijese, sin más por la satisfacción y confianza que siempre le había merecido; declarámoslo así para que conste”⁹.

Es decir, los testadores por poder se refieren a los testimonios de las actuaciones que Compañón hizo en la Visita General, y en especial por lo que respecta a que había que indemnizar al notario del Solar por las pagas de los amanuenses que él había anticipado, por el trabajo de estos últimos...en Santa Fe.

La fórmula “testimonios de las actuaciones y otros varios expedientes de oficio” para remitir al rey se nos antoja vaga, pues durante la visita pastoral de la diócesis de Trujillo también se realizaron cientos de actuaciones, que nada tienen que ver con el legado material de la visita (historia natural y láminas, planos, mapas, antigüedades y otras “preciosidades”) sino con asuntos de gobierno eclesiástico y pastoral. Da incluso la impresión de que esta mención se metió en el testamento “con calzador” a instancias del fedatario del Solar que reclamaba “lo suyo”.

En clave positiva, este equívoco clausulado nos provee indicios, solo eso, de que durante los años de Santa Fe se siguió trabajando en la elaboración o confección de una Historia General de Trujillo, tal vez haciendo copias de acuarelas y planos. Desde luego este debe ser el caso por lo menos del Tomo IX del Código, que el prelado aún no tenía listo al abandonar la diócesis de Trujillo en 1790.

5. LAS GESTIONES EN MADRID DEL DESPECHADO LOREDO

No es de extrañar, por tanto, que el despechado Loredo, sin medios para subsistir, tuviese que retornar a la península y que una vez llegado a Madrid, lo hizo a finales de 1799, emprendiese todo tipo de actuaciones para conseguir que los remisos apoderados fuesen obligados a entregar al Virrey de Nueva Granada el legado material trujillense o lo que (aún) quedase del mismo —había incluso piezas de oro de un cajón que no llegó a enviarse en noviembre de 1790—, para que fuera remitido al rey, como había sido desde siempre la voluntad —y obligación— de Compañón.

Por razones de espacio no podemos profundizar en el análisis de todas las instancias y súplicas



Fig. 2. Anónimo. 10113. Vasija. Modelado y bruñido. 1470-1500. Chimú-Inca. Museo de América. Madrid. España.

que Loredo elevó ante las autoridades competentes¹⁰, con un celo y perseverancias dignas de encomio, primero por la vía de la Secretaría de Estado y Despacho Universal de Indias, y después, al ver que esta vía no prosperaba, por la llamada vía reservada del Ministerio de Gracia y Justicia, que desembocará en la Real Orden de 22 de mayo de 1803, de la que hablaremos después.

En todas sus declaraciones, hasta hoy inéditas, Loredo afirma que él fue comisionado por Compañón para traer ante el rey las producciones y preciosidades que dejó el obispo y que solo la *“envidia y la mala fe de los que querían apropiarse el tal cual mérito lo impidió”*¹¹.

A efectos de este estudio, nos interesan sobre todo las descripciones que hace Loredo en sus instancias ante las autoridades españolas, algunas relativamente sucintas y otra más amplias y detalladas, del inventario de producciones y preciosidades que dejó Compañón al morir.

6. DESCRIPCIÓN QUE HACE LOREDO DE LAS “PRODUCCIONES Y PRECIOSIDADES” QUE DEBÍAN HABER SIDO REMITIDOS AL REY

Básicamente hay dos escritos de súplica de Loredo, en las que se describen los objetos que debían haber sido remitidos al rey, tras del deceso de Compañón.

6.1. Escrito de Súplica al Secretario de Estado Mariano Luis Urquijo, de 8 de enero de 1800¹²

Asevera que fue comisionado *“para conducir la admirable obra natural, cibil, y moral, los Planos geográficos, estados generales y particulares de su Orden y reconocidos por si mismo y las noticias exactas de las plantas de conocido uso (...)”*.

Dice que, corriendo con los gastos, hizo una copia *“algunos Planos y Estados e izo sacar a su costa algunas [ilegible] de las Plantas y Ani-*

males quadrupedos y bolatiles y algunos Insectos”, pero con que le quitaron las obras no pudo hacer copia de las razones.

Loredo fue escuchado y de hecho, el rey, a través de la Secretaría de Estado, dictará la Real Orden de 25 de enero de 1800, por la que se manda al Virrey de Nueva Granada que recoja “*las preciosidades de historia natural, planos, y otros objetos curiosos que parece ha destinado por testamento a S.M.*” que obren en poder de sus testamentarios pues

“ahora que se sabe con más certeza que paran esos objetos en poder de los testamentarios de aquel Prelado, que los destinó al Rey Ntro Sr. y que falleció en el año 1797, es la voluntad de S. M. que recuerde à V.E. esta remesa, encargán-



Fig. 3. Anónimo. 2017/01/01 Códice Martínez Compañón. Fiesta Trujillo del Perú. Acuarela. Papel Verjurado. Siglo XVIII. Museo de América. Madrid. España.

*dole mui particularmente los recoja y remita bien (...)*¹³.

Esta Real Orden, por razones que desconocemos, no llegó a ser ejecutada, pero Loredo no cesó en su empeño y buscó un camino alternativo, utilizando la llamada “Vía Reservada” del Ministerio de Gracia y Justicia.

6.2. Súplica ante del Ministerio de Gracia y Justicia de 23 de Abril de 1803¹⁴

En este escrito, Loredo se explaya largo y tendido, tal vez para llamar la atención del Ministro sobre las maravillas del legado material trujillense de Compañón. Reproducimos parcialmente su exposición escrita en varios apartados para facilitar su lectura y comprensión, intercalando en ocasiones comentarios nuestros:

- Loredo comienza aduciendo que “según las últimas voluntades [línea ilegible por el pliegue del manuscrito, pero probablemente dice que ‘según las últimas voluntades del obispo él fue encargado para conducir ante S.M.’] la Historia natural, cibil y política de su Obispado de Truxillo: los Planos Geográficos y Topográficos de todas aquellas Provincias y Pueblos, los Estados de la población y sus rentas, los Indices y noticias pertenecientes a las especies naturales de los veinte y seis cajones [sic, 24] que remitió en el años ochenta y seis [sic, 1789], y que merecieron tanto aprecio de S.M. (...)”.
- “En la Historia natural, cibil, y Política, y en los doce o catorce cajones que comprenden las especies preciosas que dejó acopiadas así natural como artificiales encontradas en los sepulcros de los Gentiles [sigue línea ilegible por pliegue de página] todas la producciones de dichas Provincias, los usos que hacen muchas de ellas sus naturales y los que se pueden hacer de otras muchas, las riquezas de los minerales [ilegible] en que se allan la maior y mejor parte de ellos y los medios más oportunos de su fomento, las costumbres y usos de sus abitantes y de gobierno, costumbres, usos, la industria de los antiguos y modernos gentiles dando a conocer

por medio de las mismas todas las especies de vegetales y animales que se producen en dichas Provincia”.

Este párrafo que acabamos de transcribir es clave: Loredo parece aseverar que junto a la “Historia Cibil, Natural y Política” con sus planos, estados, índices etc. (en suma, el Código Martínez Compañón que más tarde llegaría a España), el prelado dejó acopiados doce o catorce cajones de especies preciosas naturales (i.e. flora, fauna) y artificiales (i.e. antigüedades).

- *“Con los Planos Geográficos y Topográficos levantados y formados con la puntualidad posibles en la visita hacen ver la vasta extensión de sus Diócesis, la situación, distancias y formas de los pueblos, los grados de longitud, la mala dirección y peligros de los caminos, los terrenos y los poseídos por los Gentiles, situaciones de las misiones, y sus proporciones, los canales, aqueductos, Palacios, Castillos, sepulcros, y otros monumentos de la antigua gentilidad que aún existen dignos sin duda de batición de posiciones por parte de aquellos Indios que algunos an reputado sin fundamento poco menos que Bestias”.*

Todo lo que aquí escribe Loredo sobre planos geográficos, de palacios, sepulcros, canales etc., aunque desordenadamente, es estrictamente cierto y se encuentra recopilado en el Código Compañón. No está inventando ni fantaseando.

- *“Con los estados de la Población y rentas hace conocer el número de personas que componen la de dichas Provincias en general y de cada Pueblo en particular, con distinción de clases, sexos y estados y sus ocupaciones, las rentas que producen al Herario, las que gozan los empleados, las que reditúan los Diezmos y Obras pías de los Eclesiásticos, y las que resultan a los Pueblos de barrios Arbitrios”.*

También aquí Loredo dice la verdad, aunque los estados de rentas como tales finalmente no vengan en los cuadros estadísticos del Código. Loredo no fantasea. Compañón recabó, procesó

y ordenó una cuantiosísima información sobre el estado de las rentas de su diócesis. De hecho, el primer objetivo declarado de la visita general a su diócesis fue precisamente dilucidar el estado financiero (“de cargas y arbitrios”) de los diferentes curatos de su diócesis, con sus “anejos”¹⁵.

- *“Finalmente con los acopios crecidos de especies preciosas y con los índices y noticias correspondientes de ellas, y a las que remitió en dicho año de ochenta y seis [sic, 1789], da a conocer una gran parte de las riquezas de los Reynos mineral, vegetal y animal de la Diócesis, entre ellas ay algunas tan raras que se acen dignas por lo mismo de la observación en los naturalistas así como lo son obras artificiales encontradas en los sepulcros de los antiguos gentiles bersados en antigüedades”.*

Loredo vuelve a insistir en que, aparte de las remisiones de 1789, hay más acopios de especies preciosas, “con índices y noticias correspondientes de ellas”.

- Finalmente, Loredo expone que *“la desgracia fue que las graves atenciones que le ocasionaron los rumores de la sublevación que hubo en aquella capital de Santafé desde el año noventa y tres hasta el noventa y siete y a su temprana y casi repentina muerte no le dieron lugar a executar las muchas de sus ideas ni a concluir el arreglo de unos trabajos que producían ya buenos efectos y que deven proporcionar grandes beneficios a las naciones. Por esto fue comisionado el Exponente que cuando falleció haviéndolo sido mucho antes con la maior reserva y confiándolas con la misma el mencionado M.R. Arzobispo sus instrucciones correspondientes a este asunto y otros no menos interesante que arán manifiesto que lo sean del caso. (...)”.*

Hasta aquí la muy interesante, y hasta hoy inédita, exposición de Loredo en su escrito de Súplica, en que da a entender que el inventario de “producciones y preciosidades” que dejó Compañón y estaban destinados, según la voluntad repetidamente expresada del obispo,

para el Gabinete de Historia Natural creado por el Rey Carlos III, abarcaba más objetos de los que finalmente fueron remitidos a España.

6.3. Sodupe es conminado en 1803 por el Virrey Avilés a entregar el Código Martínez Compañón y demás “preciosidades”

Las súplicas de Loredo fueron escuchadas y se materializaron en la Real Orden de 22 de mayo de 1803 que ordenaba al catalán Virrey Avilés que exigiese a los albaceas del obispo que le entregasen “producciones, preciosidades, è Historia Natural que dejó por su muerte dicho Prelado”¹⁶, para su posterior envío a España y entrega al rey.

Tras ser conminado a ello por notificación de 11 de octubre de 1803, Sodupe verificó la entrega (“me he allanado muy gustoso y pronto à entregar todo lo que V.M. manda en dicha Real Orden”, dirá después), y el 3 de noviembre de 1803¹⁷ elevó un escrito de Súplica al rey pidiendo la concesión de una canonjía en Trujillo, en vista de *“la situación y miseria en que me dejó [el Prelado], después de perdida mi salud y mi subsistencia en el servicio del Prelado y de la Mitra (...) y de haberse agotado los “cortos alimentos [que le dejó] para que me pudiese mantener mientras durase la testamentaría”*.

En este escrito, Sodupe expone algunos datos de interés: el primero, es que según él los tomos del Código Compañón, a fecha de noviembre de 1790, no eran nueve sino ocho, “por estar duplicado el primero” (efectivamente, en 1948, se halló un segundo ejemplar del primer tomo en la Biblioteca Nacional de Colombia, que previamente había sido sustraído).¹⁸

También dice que junto a la “Historia Natural, civil y moral de dicho Obispado por Mapas, Planos, u Estampas”, había unas Memorias y que debido a

“su extenuada salud y sus continuas tareas y cuidados, Compañón no pudo continuar y concluir su Historia, como lo deseaba” y que le hizo “la especial comisión y encargo (...) en vida y antes de su muerte (...) para la conclusión, arreglo y coordinación en la parte que pudiese de los apuntes sueltos que dejó relativos á dicha Historia”.

Más adelante añade que:

“haviendo fallecido con este dolor, que procuró aliviarlo con el encargo particular que me hizo de su conclusión, y presentación à V.M., siempre que pudiese recopilar los apuntes sueltos que andaban extraviados para su coordinación y arreglada colocación, lo que en estos Países cuesta mucho dinero por necesitarse manos para ello, y por consiguiente de unos costes que en mi actual situación me es absolutamente imposible por la escasez de medios para el efecto”.

En definitiva, Sodupe expone que Compañón no solamente dejó unas memorias y/o apuntes sueltos y desperdigados, en relación con su inconclusa Historia Natural y Moral del obispado, sino que le confió a él el encargo particular de “continuar y concluir” esta obra. Si bien es verdad que la narrativa de Sodupe parece algo edulcorada y está encaminada a conseguir una fuente de ingresos y una ración en Trujillo, o en su defecto en otras ciudades del virreinato que él enumera, y que le permita salir adelante sin estrecheces, todo ello corroboraría la tesis de que la intención inicial de Martínez Compañón fue la confección de una Historia General de su diócesis, ricamente ilustrada con planos, láminas de escenas costumbristas y de flora o fauna y antigüedades del país, y retratos de autoridades civiles y eclesiásticas.

La solicitud de Sodupe de una canonjía no fue atendida en el inmediato (una nota del expediente, con fecha de mayo de 1804, dice así: “No consta que haya vacantes en las Iglesias que expresa”), si bien poco después le fue concedida una media ración en la catedral de Cuenca en Ecuador¹⁹, de cuyo cabildo llegó a ser Deán y donde permaneció hasta 1824,

año en que el Gobierno de la nueva República de Ecuador ordenó su expulsión²⁰, probablemente debido al papel “represor” que jugó en el pasado contra los curas rebeldes de la diócesis hacia la corona española²¹, sin excluir otras razones posibles como una venganza por su turbio comportamiento durante su visita pastoral de la diócesis y en la crisis del monasterio de las Conceptas de Loxa en 1818, donde intentó hacer ingresar a “una hermana suya” con no muy buenas artes²².

Como hemos analizado, hay indicios muy serios de omisión voluntaria o al menos de medias verdades en todo el proceso testamentario del insigne obispo, que ensombrecen en cierto punto la figura del testamentario y albacea Fausto Sodupe. El otro testamentario, Pedro de Echeverri, tuvo un papel menor, casi inexistente, en todo el procedimiento. Tal vez, como persona de probada honradez, se puso de perfil y no quiso participar en posibles trapicheos con el legado de su protector. Además gozaba de una posición solvente como canónigo de la catedral de Santa Fe. No así Sodupe, quien tras la muerte del obispo había quedado en desamparo. Del escribano real Antonio del Solar, también podemos alimentar ciertas dudas de una actuación no del todo correcta o al menos interesada, por lo dicho más arriba. De no ser por la machacona insistencia de José Antonio de Loredó, es probable que en 1804 nada hubiera llegado a España, y la historia del Códice Compañón se hubiese escrito de otra manera, o incluso no se hubiese escrito.

No podemos excluir la tesis que muchas “preciosidades y productos” del legado de la Visita General a la diócesis de Trujillo fuesen enajenadas para lucro personal de los agentes que se prestasen a ello, incluso durante los últimos años de vida del obispo, a espaldas de éste. Si bien es verdad que el obispo, aún en vida, pudo hacer entrega de copias —o segundos originales— a otros destinatarios, lo lógico es que se

hubiese conservado algún documento de dicha donación. Cabe admitir que las combinaciones de escenarios posibles son múltiples (que los dibujantes se hubieran guardado copias, etc.), pero en cualquier caso nos queda la certeza (casi absoluta) de que por lo menos un cajón lleno “*de piezas de oro, plata, tumbagas, cobre, madre de perla o concha de nácar, hueso, piedra, madera, pita y algodón*” que el prelado llevó consigo desde Trujillo a Santa Fe en 1790 y que quería enviar al rey más adelante...nunca llegó a ser enviado²³. Por tanto, todas las sospechas son legítimas y no se puede descartar ningún escenario, con exclusión de la puesta en duda de la indiscutible probidad moral del obispo, desde mi punto de vista.

6.4. La suerte de las memorias o apuntes sueltos de Martínez Compañón que permitirían acabar la “Historia Natural” del obispo

Lo qué pasó con las supuestas memorias o apuntes sueltos (“extraviados” pero susceptibles de recopilación según el testimonio de Sodupe en 1803, que se ofreció al rey para terminar la obra) es una incógnita al día de hoy. Si Sodupe retuvo algunos de ellos, en realidad desobedeció la Real Orden de 22 de mayo de 1803 que le conminaba a entregar todo al virrey. Si estaban tan desperdigados como afirma: ¿quién o quienes los poseían? ¿Su compañero albacea y antiguo secretario del obispo, Pedro de Echeverri, entonces canónigo de la catedral de Santa Fe? ¿El notario Antonio del Solar o “sus amanuenses”? Todos ellos estarían al corriente de la Real Orden del 22 de mayo y se supone que hubieran tenido que proceder a su entrega al virrey. Es verdad que los apuntes, o una parte de ellos, también podían haber permanecido en Trujillo aunque ello no parece probable tras leer los testimonios de Loredó y Sodupe que hemos descrito²⁴.

Probablemente Sodupe —que no daba puntada sin hilo— llevó consigo de Santa Fe a su nuevo

destino de Cuenca al menos algunos de estos apuntes o memorias personales del fallecido prelado ¿Se encuentran dispersos en notarías de Cuenca de Ecuador, de cuyo Cabildo catedralicio Sodupe fue Canónigo desde 1805 hasta su expulsión y rápida huida de Ecuador en 1824, cuando sus bienes fueron confiscados por el gobierno de la nueva República?²⁵.

7. CONCLUSIONES

En este artículo hemos aportado nuevos datos sobre como el Códice Martínez Compañón o Trujillo del Perú fue enviado a España, hacia 1804, varios años después de la muerte de su autor intelectual, el obispo Martínez Compañón, acaecida en 1797, gracias a las innumerables gestiones de un personaje desconocido, el presbítero José Antonio de Loredo, que estuvo al servicio del obispo durante numerosos años. Los apoderados nombrados por el obispo —en pleno lecho de muerte, apenas tres días antes de su deceso— para otorgar testamento en su nombre y ejecutar sus últimas voluntades, Fausto Sodupe y Pedro de Echeverri, ocultaron —de buena o mala fe— la existencia de la magna obra, y de otras “preciosidades” del legado trujillense que el obispo tenía previsto enviar al rey de España, de acuerdo con las instrucciones reales en vigor. De no ser por la perseverante labor del susodicho Loredo, lo más

probable es que los nueve tomos del valiosísimo Códice, que se custodian en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, hubieran sido (ilegítimamente) enajenados a algún tercero y hoy la historia del famoso código se escribiría de otra manera o, incluso, no habría salido a la luz.

También hacemos énfasis en unos supuestos “apuntes o memorias” que redactó el prelado, y que no fueron remitidos a España, y con las que el albacea Sodupe en 1803 se ofreció al rey para terminar y completar la “Historia Natural, Moral y Civil de Trujillo” que el prelado quiso redactar (más allá de la colección de “estampas” sin textos escritos que es lo que finalmente llegó a Madrid), pero cuyas múltiples ocupaciones y frágil salud no le permitieron culminar. Es posible que estas “memorias” manuscritas del obispo se encuentren dispersas en notarías de Cuenca de Ecuador, de cuyo cabildo catedralicio Sodupe fue miembro hasta su expulsión de Ecuador, y la confiscación de sus bienes, en 1824.

Agradezco de corazón la asistencia prestada por doña Falia González Díaz, archivera del Archivo General de Indias de Sevilla y por doña Martha Maldonado Samaniego, directora del Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca en Ecuador, cuyos inestimables consejos me han permitido acceder en ambos archivos a manuscritos inéditos hasta el día de hoy, y que aportan nueva infor-

mación sobre las vicisitudes históricas por las que atravesó el Código Martínez Compañón (Trujillo del Perú) hasta llegar a la corte del Rey Carlos IV de España hacia 1804.

NOTAS

¹Oficio desde Cartagena de Indias de Martínez Compañón al Secretario de Estado Antonio Porlier, de 13 de diciembre de 1790, en Archivo General de Indias (AGI), Indiferente General, 1545.

²Pérez Ayala, en su elaborada obra sobre Martínez Compañón de 1955, publicó íntegramente, y por primera vez, las escrituras referentes al testamento de Martínez Compañón como Apéndice N.º 24 (PÉREZ AYALA, José Manuel. *Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda, Prelado Español de Colombia y el Perú 1737 – 1797*. Bogotá: D.E. Imprenta Nacional, 1955, págs. 313-329). Aunque no la cita, la fuente primaria es Biblioteca Nacional de Colombia, Departamento de Archivos, Asuntos Eclesiásticos, Tomo XV, folios 80 r. a 107 v. y el legajo correspondiente fue incorporado al Archivo General de la Nación (AGN) de Colombia en SAA-I.10.15.2. Este fondo aún no ha sido digitalizado, por lo que para el análisis de los documentos originales referentes al testamento de Compañón hemos consultado la publicación de Pérez Ayala. Sin embargo, en lo sucesivo, al referirnos a estos documentos, citaremos la fuente actual en el AGN de Colombia.

³Escritura de apoderamiento de 14 de Agosto de 1797, otorgada ante el notario Antonio del Solar; AGN de Colombia SAA-I.10.15.2.

⁴Como es sabido, en aquella época, se consideraba familia al grupo de personas que vivían en una misma casa, inclusive los sirvientes, y Loredo estuvo al servicio personal del obispo durante muchos años según sabemos por el testimonio escrito de su madre, doña Ana María de Guendica, ver más abajo.

⁵Escrito de Súplica al rey de la madre de Loredo, Doña Ana M.^a de Guendica, de 28 de Julio de 1789, en AGI, Santa Fe, 743.

⁶Escritura de Testimonio en AGI, Estado, 57, N.23.

⁷Al contrario que para con su familiar Loredo, Sodupe —testador por poder— fue algo más generoso para consigo mismo, pues se auto-concedió una pensión con cargo a la herencia durante los años que durase la ejecución del testamento, lo que le daba un margen de tiempo para intentar conseguir una canonjía de su agrado, como de hecho así fue.

⁸Escritura de Testamento en AGN de Colombia SAA-I.10.15.2, ver también PÉREZ AYALA, José Manuel. *Baltasar Jaime Martínez...* Op. cit., pág. 320.

⁹Escritura de Testamento en AGN de Colombia SAA-I.10.15.2, ver también *Ibidem*.

¹⁰Hay abundante documentación al respecto en AGI, Estado, 57, N.23 y en AGI, Santa Fe, 743.

¹¹Oficio de la Secretaría de Estado, de 23 enero 1800, AGI Estado, 57, N. 23.

¹²AGI, Estado 57, N. 23.

¹³AGI, Estado 57, N. 23.

¹⁴AGI, Santa Fe, 743.

¹⁵Ver decretos de Visita en AGI, 75, N 109.

¹⁶AGI, Santa Fe, 743.

¹⁷AGI, Santa Fe, 743.

¹⁸VARGAS UGARTE, Rubén. “Don Baltasar Jaime Martínez de Compañón, obispo de Trujillo”. *Mercurio Peruano (Lima)*, 29 (1948), pág. 22. (Opúsculo de 49 páginas disponible en la Biblioteca de la Escuela de Estudios Americanos, Sevilla).

¹⁹Ver Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca, Libro Primero de Actas de la Sala Capitular del Cabildo, folio s/n, Acta de la Sala Capitular de 19 de Noviembre de 1805: es la primera Acta donde figura la firma de Fausto Sodupe como Medio Racionero de la Catedral de Cuenca.

²⁰Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca, Libro de Oficios de la Sala Capitular del Cabildo, folio 54 cara y dorso (nuevo 56), donde se toma nota de la Orden de expulsión del Gobierno de la República, de fecha de 21 de noviembre de 1824.

²¹Oficio del Obispo de Cuenca don Andrés Quintian, de fecha de 8 de marzo de 1811, comisionando a Fausto Sodupe para iniciar causa, junto con el Presidente de la Real Audiencia de Quito don Joaquín de Molina, contra “todos los clérigos seculares que hayan delinquido actuando y protegiendo a don Carlos Montúfar y sus aliados en la invasión que intentaron de Cuenca” [comportándose como unos] “asesinos secuaces y agentes del desorden”, Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca, Expediente 0399 Capitulares.

²²Ver Expediente 0478 Capitulares del Archivo de la Arquidiócesis de Cuenca, donde figuran varios documentos referentes a la querrela interpuesta contra él por don Miguel Ángel de Valdivieso, presbítero domiciliario de la diócesis de Cuenca, “sobre la conducta y manejo que él [don Fausto de Sodupe] observó en el tiempo de su visita”.

²³Sobre este Cajón desaparecido, ver Oficio de 13 de diciembre de 1790, desde Cartagena de Indias, de Martínez Compañón al Secretario de Estado Antonio Porlier; AGI, Indiferente General, 1545.

²⁴A la vista de los datos consultados, no podemos comulgar con la tesis sustentada por Matilde López Serrano (LÓPEZ SERRANO, Matilde. *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Madrid: Edición Patrimonio Nacional, 1976, págs. 67-68), quien citando a Teófilo de Arbeiza (ARBEIZA, Teófilo de. *Martínez Compañón*. Pamplona: Diputación Foral de Navarra, 1976), sostiene que “en el Archivo Nacional de Colombia se conserva buena parte de la tan citada Historia en manuscrito titulado *Miscelánea*, y en los folios 11 a 139 y 356 a 365 se contiene una *Descripción del Obispado de Trujillo*”. Hemos consultado digitalmente estos documentos, y, dejando de lado posibles confusiones en la exactitud de las referencias citadas por Arbeiza, no hemos hallado tal “Descripción del Obispado de Trujillo” (aunque podría existir en otro legajo desconocido). Los documentos a los que se refiere Arbeiza son una copia, de orden irregular, de las actuaciones y decretos de visita del Obispo Compañón a los curatos de su extensa diócesis entre 1782 y 1785. Obviamente, estos decretos contienen —tangencialmente— muchos datos interesantes sobre las características geográficas de los territorios visitados, pero no son los “apuntes o memorias” que el obispo tenía preparadas para confeccionar su Historia Natural. Es preciso seguir investigando.

²⁵Orden del Gobierno de la República al Cabildo para que proceda a la expulsión de Fausto Sodupe de este Cabildo, de 21 de Noviembre de 1824 y Comunicación del Cabildo a la Secretaría de Estado de 10 de febrero de 1825, en la que se dice que de acuerdo con la Orden Gubernativa de 21 de noviembre, se activa expediente de expulsión de Fausto Sodupe del Cabildo, Archivo Diocesano de la Arquidiócesis de Cuenca, Libro de Oficios del Cabildo Catedralicio, folios 54 recto y 54 verso (nueva enumeración 56 recto y 56 verso); ver también Oficio de 10 de febrero de 1825 del señor Intendente al Cabildo sobre entrega del expediente sobre adjudicación de las casas y los bienes de Fausto Sodupe al gobierno y oficio del Cabildo al Intendente devolviéndole este expediente (Libro de Oficios del Cabildo Catedralicio, folio 6x verso —ilegible la segunda cifra—).

Entrevistas

RAMÓN MUJICA PINILLA.
EL CULTO AL SIGNIFICADO DEL ARTE EN EL PERÚ

Lima, 2 de noviembre de 2018

Iván Panduro Sáez



RAMÓN MUJICA PINILLA. EL CULTO AL SIGNIFICADO DEL ARTE EN EL PERÚ

Ramón Mujica Pinilla (RMP)
Iván Panduro Sáez (IPS)

IPS: La primera mañana que llegué a Lima estuve peregrinando por algunas librerías tradicionales con el objetivo de hacerme con *La imagen transgredida* de Ramón Mujica Pinilla. ¿Me lo puede reseñar?

RMP: El título completo del libro sintetiza su contenido: “La Imagen transgredida. Ensayos de iconografía peruana y sus políticas de representación simbólica”. Es una obra antológica de 721 páginas, ricamente ilustrada, publicada por el Fondo Editorial del Congreso del Perú. Salvo un ensayo inédito de largo aliento dedicado a los trasfondos políticos de un célebre lienzo “El Habitante de la Cordillera” pintado por el pintor peruano Francisco Laso¹ (1823-1869), el resto de los artículos ya han sido publicados en los últimos 20 años en revistas especializadas, libros y catálogos de arte de difícil acceso o ya agotados. Los textos no han envejecido pues plantean interrogantes teóricos e históricos aún por explorarse.

Su marco temporal se extiende desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Cubre temas tan diversos como el movimiento nativista andino del Taki Onkoy² que hizo frente a la evangelización española, la problemática del “sincretismo religioso”

andino, el culto político al Niño Jesús Inca propiciado desde 1610 por la Compañía de Jesús en el Cusco o la iconografía *sui generis* andina del arcángel arcabucero. Se estudia a la figura de santa Rosa de Lima —la Patrona del Nuevo Mundo— en la épica americana y algunas piezas de oratoria sagrada. El sermón barroco virreinal fue una fuente literaria crucial que contribuyó decisivamente en la construcción de los nuevos imaginarios simbólicos. Le dedico también un apartado especial a la caricatura política limeña del siglo XIX. No es un tema menor, pese a que se trata de un arte efímero para el día a día. Hay casos curiosos. Una misma caricatura política titulada “El último día del César” fue utilizada para detonar dos magnicidios, uno en España y el otro en el Perú. En 1870 el semanario barcelonés *La Flaca* lo publicó para anunciar el asesinato del general Juan Prim y Pratz. Unos años después, en 1874, la misma caricatura —aunque se modificaron los rostros de los políticos— la publicó el semanario limeño *La Mascarada* para precipitar el asesinato de Manuel Pardo³, el primer presidente civilista del Perú. Ataviado como un Julio César y seguido de su séquito, muestra a los presuntos conspiradores que lo matarían. También hay un capítulo sobre la influencia que



Fig. 2. Joaquín Rigal. *El último día de César*. Semanario "La Mascarada". Lima 15 de agosto de 1874.

tuvo el arte precolombino peruano en la obra de Pablo Picasso. Me baso en las cartas inéditas que el maestro malagueño le envió a mi padre Manuel Mujica Gallo⁴, amigo del artista. El hilo conductor de la *Imagen Transgredida* es la "historia social" de las imágenes, su relectura transgresora y la aparición de "iconografías americanas" virreinales potencialmente contestatarias. Parte de este imaginario barroco continúa vigente durante la República secular y en las artes populares tradicionales andinas.

IPS: Deme tres ejemplos concretos de lo que Ud. denomina "iconografía criolla".

RMP: Se trata de un término provisional pues la voz "criollo" al igual que "mestizo" son nomenclaturas "racistas" salidas del léxico del "sistema de castas" del virreinato. El criollo es el hijo de españoles, nacido en Indias. El mestizo es el hijo de español con india. Al utilizar estas nomenclaturas podría pensarse que el arte "criollo" o "mestizo" es la producción exclusiva de estos grupos sociales, lo cual sería un grave error histórico. Ambas expresiones aluden, más bien, a creaciones artísticas *sui generis* americanas en las que han participado peninsulares, indios, mestizos, criollos y negros. Tampoco son obras que nacen *in vacuo*. Pueden derivar de tradiciones prehispánicas ya aculturadas que, además "dialogan" con



Fig. 3. Anónimo. *Arcángel arcabucero con la torre de David*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Ermita de Allende. Ezcarray. La Rioja. Perú.

el vocabulario figurativo introducido por el arte europeo. El arte cristiano virreinal es una variante americana del arte religioso europeo aunque con una agenda reivindicatoria propia. Así se explica que en el Perú aparecieran iconografías originales basadas en relecturas de las Sagradas Escrituras, realizadas en clave americana. Muchas de ellas están asociadas a reivindicaciones de diversa índole —social, político o religioso—, aunque estos aspectos no son excluyentes y pueden estar presentes en una sola imagen religiosa andina.

¿Tres ejemplos de iconografía híbrida americana? La primera imagen que se me viene a la memoria es el conocido ángel arcabucero. En

vano se buscaran grabados europeos con estas características. Hay numerosas estampas flamencas de ángeles de cuerpo entero, identificados con los mismos nombres hebreos apócrifos que aparecerán después en las pinturas. En los manuales para arcabuceros como el *Ejercicio para las Armas* de Jacob de Gheyn, también se ven a los arcabuceros sosteniendo, encendiendo, apuntando y disparando sus arcabuces. Pero que lo hagan los ángeles presupone una sofisticada re-elaboración conceptual muy distinta. En su momento se pensó que la serie de ángeles arcabuceros conservada en la ermita de Allende, de Ezcaray, en Logroño —la Rioja Alta— era de origen español. Después se descubrió que fue patrocinada por don Pedro de Barroeta, nacido en Ezcaray y quien fue arzobispo de Lima entre 1748 y 1759. Las primeras series de arcabuceros andinos son anteriores. Datán de finales del siglo XVII y se difunden desde el Cusco hasta Casavindo, en la actual Argentina.

La iconografía responde a un imaginario bélico que presupone una relectura de las Sagradas Escrituras y una justificación teológica de la Conquista Española del Nuevo Mundo. Proyecta una teología política sobre la misión mesiánica de los reyes de España y de su Imperio universal. La iconografía pictórica apunta a referencias históricas específicas. Las milicias angélicas están ataviadas con el uniforme militar de gala de la Casa de Austria española o borbónica. Es decir, son literalmente los ejércitos militares españoles que custodian y batallan bajo la égida de María Inmaculada, la mujer alada vestida de sol mencionada en el *Apocalipsis*. Ella era la llamada a vencer al demonio al Final de los Tiempos. En sus *Comentarios Reales*, el Inca Garcilaso de la Vega⁵ menciona que en los albores de la conquista del Imperio inca, los indígenas confundieron a los conquistadores con los “mensajeros” celestiales o angélicos del dios Viracocha pues portaban *illapas* o “truenos de mano” (arcabuces). El *Illapa* era el trueno; otra deidad solar andina. En realidad, la visión judeo-cristiana de una Creación del mundo

ex nihilo —con ángeles y demonios— llega a los Andes con los españoles. El “retorno de los viracochas” es, por lo tanto, una “fábula” contada por el Inca. Es una “construcción” cultural virreinal. En cuanto al origen mismo del imaginario, en mi libro *Ángeles apócrifos*⁶ menciono que en las *Relaciones* de las fiestas barrocas limeñas y cuzqueñas del *Corpus Christi*, se mencionan que actores indígenas disfrazados de ángeles y con bayetas en mano montaban a caballo o en algunos lienzos se ven a los propios caciques indígenas ataviados de guerreros celestiales disparando sus arcabuces durante los desfiles militares. El modelo visual —en otras palabras— habría saltado de la fiesta a la pintura.

Un segundo caso de “iconografía criolla” es el de Virgen Montaña de Potosí. Teresa Gisbert⁷, la gran precursora boliviana en esta lides interpretativas, fue la primera en señalar su significado



Fig. 4. Anónimo. *Virgen del Cerro Rico de Potosí*. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Museo de la Casa Nacional de la Moneda. Potosí. Bolivia.

rial criollo que exalta a este tesoro aurífero de Potosí en un momento crítico para los mineros criollos. En el siglo XVIII, las autoridades españolas habían dado marcha atrás y restringido el trabajo forzado de la *mita* o del tributo indígena. Sin mano de obra, esto había empobrecido a los mineros locales. El cuadro alegórico en cuestión empleaba un vocabulario religioso, providencialista y profético para justificar la explotación irrestricta de la mina.

Hace algunos años se debatió otro motivo iconográfico: la sirena andina tocando un laúd o charango. Este sería un tercer ejemplo de “iconografía criolla” híbrida o “mestiza”. De nuevo fueron los Mesa-Gisbert¹⁰ quienes la asociaron por vez primera con el *Timeo* de Platón. Historiadores y arquitectos los criticaron duramente. ¿Platón en los Andes y a 4000 metros sobre el nivel del mar? Esto era un imposible histórico. Sobre todo porque en los *Emblemas Morales* de Covarrubias¹¹, la sirena —mitad humana y mitad pez— simbolizaba al pecado carnal. Pero, si la sirena andina alegorizaba el pecado de la concupiscencia; ¿qué hacía en la cúpula de las iglesias andinas, entre el sol, la luna y las estrellas, tocando un charango? En el 2011 publicamos en el Fondo Editorial del Congreso un libro de sermones titulado *La Novena Maravilla*¹² y escrito por un conocido predicador criollo, Juan de Espinosa Medrano. En varias “oraciones panegíricas” a María, Medrano describe a la Virgen como la “musa de los cielos” o “Divino Cisne”; ella era la “Sirena del Empíreo” pues al encarnarse el Verbo Divino en su vientre ella era la “Sirena de los serafines” que “canta y encanta al universo” haciendo girar las ruedas del cosmos con su música celestial. Aquí la imagen visual del sermón habría pasado a la arquitectura andina. Además, en el sermón se cita explícitamente el *Timeo* de Platón. ¡Gisbert tenía razón!

IPS: Sumergiéndonos de lleno en el significado de las imágenes; según el Concilio de Trento la función del arte debería perseguir la catequesis, lo que supone despojar a las imágenes de sus

connotaciones sacras. ¿Existía otra “teología de la imagen” en el Perú virreinal?

RMP: Ya lo tiene señalado David Brading¹³ —el catedrático de Cambridge— al analizar el culto novohispano a la Virgen de Guadalupe. El Concilio de Trento elaboró una teología del icono religioso que, en términos generales, abrió una brecha entre la doctrina y la devoción católica. Trento negó explícitamente que las imágenes religiosas fuesen depositarias del poder divino de Dios. Y lo hizo —aunque esto no lo dice Brading— para ponerle paños fríos a la corriente iconoclasta o anti-icónica protestante. Trento quiere enfatizar la naturaleza utilitaria del arte figurativo cristiano. Sus “iconos” no son “ídolos” sino apoyos visuales o mnemotécnicos para la catequesis y la instrucción religiosa. La pintura o la escultura religiosa —como se decía en la Edad Media— era el *libri idiotarum* o libro para analfabetos, etc, etc. Trento no menciona, sin embargo, que para una gran parte del mundo católico, el problema era bastante más complejo. Estaba vigente aun la teología “bizantina” del icono, de cuño neoplatónico y proveniente de los Padres Griegos. Tan es así que durante el Renacimiento italiano un controvertido visionario franciscano conocido como “Amadeo hispano”, muerto en 1582 y muy respetado y citado por los frailes menores, los agustinos y los jesuitas españoles, escribe un *Nuevo Apocalipsis: el Apocalypsis Nova*¹⁴. Según Amadeo al Final de los Tiempos la Virgen María estaría presente físicamente en sus efigies materiales en la misma medida que Jesús lo estaba en las especies sacramentales de la Eucaristía. Se hizo tan generalizada esta creencia que en pleno siglo XVIII, Palomino la incorpora en su manual de pintura —en la *Escala Óptica*¹⁵— para explicar la naturaleza milagrosa de muchas efigies marianas.

En el Nuevo Mundo el *Apocalypsis Nova* sirve de referencia profética para reivindicar las apariciones milagrosas de la Virgen de Guadalupe en México y los milagros de la Virgen de Copacabana en el Perú. Ambas son mariofanías e iconofanías.

La Virgen aparecida en México sufre una “transubstanciación” con el *ayate* del indio Juan Diego y con las rosas y, en el Perú, el icono cobra vida sobrenatural y se transfigura en la Virgen ante los fieles. Estos fenómenos religiosos, a su vez, ayudan a reconfigurar la geografía sagrada del Imperio español. Los nuevos santuarios marianos se convierten en lugares santos de peregrinaje que, a su vez, permiten consolidar las nuevas identidades religiosas americanas. Florece en torno a ellas un género literario propio: las hagiografías o “Vidas” milagrosas de imágenes sagradas. Estas narran el origen sobrenatural de las imágenes y la historia de sus portentos. Parte significativa de la “pintura visionaria” hispanoamericana barroca documenta estos portentos. Me refiero a los “retratos” verdaderos de las tallas milagrosas de la Virgen dentro de sus retablos barrocos. Son pinturas de esculturas. Imágenes de las imágenes. El panorama se complejiza en los Andes cuando los indígenas “dogmatizadores” —ya lo hemos dicho— se “apropian” o “privatizan” el culto a los santos católicos. Pero eso ya es harina de otro costal.

IPS: Hablando de barroco, la historia del arte gusta de otorgar etiquetas a épocas y estilos. En el caso del Perú, ¿se puede hablar de barroco peruano desde principios del seiscientos o, solamente en el último tercio de siglo cuando los artistas locales, como por ejemplo en Cuzco, asientan sus talleres de pintura y crean lenguajes propios?

RMP: Uno de los temas más discutidos del arte virreinal peruano es su cronología estilística. En líneas generales todo parece claro. A finales del siglo XVI llega al Perú el estilo “manierista”. Algunos dirían que arriba la “Contra-maniera”. Es decir, un arte religioso de estilo tardío “renacentista” que difunde las nuevas iconografías de la Contrarreforma italiana y española. Tres grandes pintores italianos introdujeron esta corriente artística: el jesuita Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio —quien pintó una escena de la Capilla

Sixtina— y Angelino Medoro¹⁶, un pintor desigual pero que deja obra importante en Colombia y España. Aún no existe ninguna monografía completa de estos tres artistas ni de sus seguidores. Ello hace difícil precisar fechas exactas para historiar el tránsito del manierismo al barroco.

Pero con el arribo al Perú de Antonio Mermejo¹⁷ y del sevillano Leonardo Rodríguez Jaramillo¹⁸ —este último hacia 1625— ya se aprecia una clara transición al barroco. Por estos años llegan el *Apostolado* de Zurbarán al convento de San Francisco de Lima y la serie de *Siete Arcángeles* del maestro madrileño Bartolomé Román¹⁹ para la iglesia jesuita de San Pablo, hoy San Pedro. En el último tercio del siglo XVII se consolida, efectivamente, el estilo de la así llamada “escuela cuzqueña”. Y están activos pintores indígenas como Quispe Tito²⁰, Basilio Santa Cruz Pumacallao²¹, Juan Espinosa de los Monteros²², Juan Zapata Inca²³, Marcos Zapata²⁴, estos últimos pertenecientes ya al XVIII. Los más destacados basarán sus composiciones en series de grabados flamencos, italianos o españoles pero modifican sus composiciones con elementos “costumbristas” nativos. En el siglo XVIII aparece la “arquitectura mestiza” que entremezcla las decoraciones renacentistas y manieristas con motivos andinos. En todo ello hay una clara tendencia planiforme, muy distinta a la monumentalidad barroca europea de aquella época. Por lo tanto, los “estilos” artísticos en el virreinato no siempre “evolucionan” y se suceden como en Europa. Hacia 1800 llega a Lima desde la metrópolis el estilo y su ideología “neoclásica”, pero a inicios del XVIII se ha reconstruido en Lima la techumbre mudéjar (1725) de la escalera principal del convento de San Francisco y se siguen pintando murales medievalizantes —27 de ellos— en la Iglesia de san Cristóbal de Rapaz en Oyón, a 300 kilómetros de Lima. La respuesta a tu pregunta sería: los pintores andinos desarrollan un “lenguaje artístico propio” para finales del siglo XVII, pero en pleno barroco sus fuentes visuales son arcaizantes y cultivan una estética que los acerca más a sus

tradiciones nativas. Sin embargo, a inicios del XVII, y esto es importante, Guamán Poma en su carta crónica a Felipe III realiza dibujos basado en grabados europeos de los siglos XV y XVI pero para inventar composiciones originales que reinterpretan, modifican y reconstruyen escenas de un pueblo converso al cristianismo con una voz profética y sufriente, según él, análogas a las *Lamentaciones* de los profetas del Antiguo Testamento. Esta será también la clave hermenéutica desarrollada posteriormente por los artistas del barroco peruano.

IPS: En cualquier caso no podemos hablar de un arte europeo de primera y uno de segunda en América...

RMP: Tu pregunta es medular y de larga data. Desde inicios del siglo XX los historiadores americanos vienen buscando un vocablo que les permita entender las particularidades que diferencian al arte virreinal del europeo. Lamentablemente este hallazgo no será posible del todo mientras sigamos enfrascados en un marco teórico europeo-céntrico y anglosajón. Desde inicios del siglo XX se aplica a las artes del virreinato americano los mismos criterios empleados en el XIX para estudiar las artes en el antiguo Imperio romano. Según este esquema, solo en Roma o en la metrópolis se producen obras artísticas vitales e innovadoras. Las periferias del Imperio están condenadas a imitar y copiar los modelos visuales de la capital. George Kubler²⁵, en su *The Shape of Time*²⁶, aseguraba que las “ciudades provincianas” eran como “órganos inferiores” que recibían los mensajes de la cabeza o del corazón tardíamente. Estas “ciudades-órgano” —según Kubler— solo tomaban conciencia de sí mismas si se enferman o sienten dolor. La premisa, por supuesto, no solo es discutible sino falsa. Un gran imperio que conglomeraba distintas geografías, culturas y razas puede tener varias regiones que funcionan como “centros” culturales, centros con tradiciones artísticas autónomas y que desarrollará sus propias regiones periféricas. Uno de estos casos

fue la ciudad del Cuzco, antigua capital del Imperio incaico. Habría que preguntarse, más bien, si es en las así llamadas “periferias” del imperio donde se rompe con la norma estética y se “deconstruyen” los imaginarios canónicos de la capital. Nadie niega el desplazamiento, circulación e influencia de las imágenes metropolitanas. Pero hay que ser más cuidadosos al estudiar su ingreso y recepción en los distantes territorios “liminales” de la Provincias. Estas favorecen el desarrollo de lenguajes híbridos que radicalizan las identidades diferenciadas del Imperio.

Sin embargo, muchos historiadores han caído en la misma trampa metodológica, reduccionista y europeocéntrica. Hace algunos años —en 1997 para ser preciso— se le solicitó al célebre erudito Jonathan Brown²⁷ que prologara un lujoso catálogo sobre la obra pictórica del artífice novohispano Cristóbal de Villalpando. En aquella oportunidad Brown dijo —en pocas palabras— que si tuviera que comparar a Villalpando con algún pintor español de su misma época, no lo buscaría en Madrid, Sevilla o Valencia. Tendría que ubicarlo en un lugar provinciano más apartado, como Murcia. Años después Brown confesó que los prejuicios contra el arte virreinal nacían de la mera ignorancia. Así lo ha dado a entender en la *Pintura de los reinos*²⁸ y en otros trabajos suyos seminales más recientes. Se tendrá que replantear una nueva “geografía del arte” hispanoamericano, tal como lo ha propuesto Thomas DaCosta Kaufmann²⁹, y buscar nuevos criterios y modelos interpretativos; requerimos de miradas comparativas del arte con sistemas de clasificación que superen las normas estéticas que tenía la Escuela de San Fernando en el siglo XIX.

Pero, en los últimos años, se han realizado avances importantes y crece la presión internacional. Hay aires frescos de renovación en el mundo académico. Solo en los Estados Unidos, el Museo Metropolitano de Nueva York, el Museo de Filadelfia y el County Museum de Los Ángeles han presentado exhibiciones temporales temáticas con

catálogos razonados y textos de fondo. Hace poco, Jaime Cuadriello³⁰ —el máximo conocedor de la pintura virreinal novohispana— dictó la *Cátedra del Museo del Prado*³¹. Se remecieron las paredes del museo. Una de las supuestas características del “arte periférico” virreinal es la simplificación de sus formas, su falta de originalidad y su técnica pictórica deficiente. Pues la pintura novohispana producida por artistas españoles o criollos en los siglos XVII y XVIII ha resultado siendo tan buena —si no mejor— que la de algunos célebres pintores peninsulares. Y sin embargo, si sus obras llegaran a Madrid —por el simple hecho de haber sido manufacturadas en las Indias— no podrían ser exhibidos de forma permanente en el Museo del Prado. Tendrían que pasar al Museo de América pues al final del día estas siguen siendo tratadas como un divertimento “étnico” para antropólogos visuales. No son “obras de arte”; es la producción artesanal “periférica”, “colonial” y “derivativa” del gran arte europeo.

¡Como han cambiado los tiempos! Hace tan solo unas semanas el profesor de Harvard Thomas Cummins³², me contó que había identificado el inventario de bienes de Felipe II en el Alcázar de Madrid. Se trata de la relación —cuarto por cuarto— realizada por el pintor retratista Juan Pantoja de la Cruz³³. El dato es importante pues se trata de un documento oficial de la monarquía emitido, además, por un reconocido artista y preciado del arte “clásico”. En uno de los salones del Alcázar se exhibían las pinturas genealógicas de los Incas pintadas por los indios del Perú que habían sido enviadas a Felipe II por su virrey en Lima Francisco de Toledo³⁴. Pues según Pantoja de la Cruz estos cuadros estaban en la misma sala con algunos Tizianos y los cotiza a precios tan altos como un Bosco. Me temo que son los historiadores hispanos del arte español los que se han vuelto históricamente provincianos con su mirada empobrecida y ya no piensan en grande como lo hacía Felipe II de quien deriva parte importante de las colecciones del Prado; ¡Ya no piensan en la unidad y multiplicidad de todas las Españas!

IPS: Prolongando el tema de las etiquetas y el correcto uso del lenguaje; ¿el Perú reino o colonia?

RMP: He aquí la madre de todas las confusiones. Fue tras la invasión napoleónica de España, —sobre todo entre 1810 y 1821—, que los ideólogos criollos difundieron el mito que los “dominios americanos” eran “colonias” oprimidas por España. Se ficcionalizó la situación jurídica del criollo americano para justificar su Independencia política de España. Con ello se retomaba el discurso reivindicador criollo aparecido ya en el siglo XVIII, tras las reformas borbónicas. Para el Perú fue Pedro Peralta y Barneuve³⁵ —entre otros— quien aseguró que con las nuevas reformas administrativas de Carlos III, la Metrópolis intentaba convertir a los reinos del Perú en una mera “colonia”. Con ello se contravenía el fundamento de las *Leyes de Indias*. Por eso la voz “colonia” no aparece en la documentación oficial española. Al contrario, Carlos V le otorga títulos nobiliarios a la nobleza inca del Cuzco. Al igual que la española, la aristocracia inca tenía derechos y obligaciones. Sir John Elliott³⁶ habla del Imperio español como una monarquía “pluricéntrica” o “compuesta” que reúne un conglomerado de reinos con costumbres e idiomas propios unificados bajo la autoridad universal del rey y su Real Supremo Consejo de Indias. Eran reinos sometidos a una Corona pero con personería jurídica propia. Esto lo tengo dicho en un ensayo reciente sobre pintura boliviana virreinal³⁷. La relación de los reinos americanos con la metrópolis no era unilateral y de mero sometimiento sino que el poder político circulaba por diversos centros de poder interconectados a lo largo y ancho de su imperio. España no tenía colonias sino reinos con virreyes y estos últimos estaban en el Nuevo Mundo, en Italia y en la propia península ibérica. En el Salón central del Palacio del Buen Retiro —inaugurado por Felipe IV— figuran los 24 escudos de armas de todas las “provincias” o “reinos” del Imperio español. Ahí figuran los reinos del Perú y Nueva España. Aun a media-

dos del siglo XVIII, cuando el fraile benedictino Martín Sarmiento³⁸ ideó las decoraciones para la fachada del Palacio Real de Madrid, incluyó dos monumentales estatuas, colocadas sobre columnas, en homenaje al último rey de los Incas y de los Aztecas: Atahualpa y Moctezuma. Según Sarmiento estos reinos eran “las dos más preciosas perlas de la corona del Rey”.

IPS: ¿Cómo se manifiesta la noción universal de la Monarquía Hispánica en el arte religioso virreinal?

RMP: En 1493 las bulas alejandrinas le otorgan el Patronato Regio a los Reyes Católicos. Esto inadvertidamente le confiere a la Monarquía hispana una función “sacerdotal”, impensable durante la Edad Media europea. Los reyes hispanos, al igual que los monarcas bizantinos, tienen una injerencia directa en asuntos eclesiásticos, incluso doctrinales. La teología política promovida por Carlos V fue construida en parte por el jurista piemontés Mercurino Gattinara³⁹ quien preparó para él un programa de monarquía universal basado en sus lecturas de Dante. Según Ernst Kantorowicz⁴⁰, Dante estaba plenamente familiarizado con el pensamiento imperial bizantino. Sea como fuere, para efectos prácticos el monarca hispano era la cabeza de la Iglesia americana y no se podía construir un templo, monasterio u hospital en Indias, sin su previo consentimiento. Por ello, tanto los Habsburgo como los Borbones utilizaron las devociones religiosas como puntas de lanza para concretar su agenda evangelizadora indiana: el culto contrarreformista a la Trinidad, la devoción apocalíptica a la Inmaculada, las milicias angélicas, al *Corpus Christi* o el culto universal a la *Sagrada Forma* como emblema mesiánico de la monarquía hispana. Todos estos cultos tienen una dimensión religiosa y política a la vez. Por algo, Felipe II publicó los cánones del Concilio de Trento como parte de la legislación de sus reinos. A lo largo de los siglos XVI y XVII florecen en América las utopías religiosas franciscanas y

jesuitas que pretenden transformar el Nuevo Mundo en una suerte de Edén restaurado. Estas corrientes espirituales también estarán detrás de la nueva iconografía criolla americana.

IPS: En sus obras se percibe como la iconografía jesuita le ha despertado un mayor interés. ¿Qué tuvieron las figuras de la Compañía de Jesús que no alcanzaron las de otras órdenes?

RMP: Hay un célebre cuadro virreinal conservado en la Iglesia de la Compañía del Cusco —y del que se realizan varias copias— que conmemora dos célebres matrimonios de conveniencia que entroncaron a la dinastía inca con la dinastía jesuita. La pintura delata uno de los secretos mejor guardados de la Compañía de Jesús: su agenda teocrática y su proyecto político de construir sobre la base del antiguo Imperio incaico una nueva y renovada iglesia americana compuesta por vasallos indígenas, mestizos, criollos y peninsulares. Me refiero al desposorio

105



Fig. 6. Anónimo cuzqueño. *Matrimonio de Martín de Loyola con Beatriz Ñusta y de Juan de Borja con Lorenza Ñusta de Loyola*. Óleo sobre lienzo. 1718. Museo Pedro de Osma. Lima. Perú.

del capitán Martín de Loyola —supuesto sobrino de san Ignacio de Loyola— con la Princesa Inca Beatriz Clara Coya, heredera del Imperio del sol. Este habría ocurrido en Cusco, hacia 1572. Y luego en 1611, en Madrid, se desposa la hija de ambos, doña Lorenza Ñusta de Loyola con Juan de Borja, el biznieto de san Francisco de Borja, Juan Henríquez de Borja. Esta mezcla de sangre inca con la “sangre santa” española es un canto transgresor al mestizaje americano. Todo ello ocurre cuando el resto de las órdenes religiosas no están dispuestas a ordenar indios ni mestizos al sacerdocio católico. Guamán Poma —a quien hemos mencionado en más de una ocasión— se refiere al mestizaje racial en términos peyorativos. Y en este sentido, los jesuitas son los grandes maestros del “sincretismo religioso” contrarreformista. Al igual que los humanistas del Renacimiento italiano que “moralizan” o cristianizan las fábulas paganas de Ovidio, los jesuitas emplean el simbolismo incaico para convertir al Imperio inca en una teocracia metafísica. Uno de los cultos religiosos difundidos por ellos fue el del Niño Jesús Inca. Se lo representaba con *mascaypacha* o corona imperial, *unku* o túnica inca y con *ojotas* —sandalias inca— incluso con *chuspa* o bolsa para guardar las hojas de coca en los rituales andinos de adivinación. Este Niño Jesús era la efigie de un Mesías católico de raza indígena que parecía ser el anunciado rey inca que retornaría para restaurar el antiguo Tawantinsuyo; un programa nativista o reivindicador contrario a la hegemonía borbónica.

IPS: Aún a riesgo de singularizar, ¿qué autores han sido claves para su carrera académica?

RMP: Muchos y de diversa índole. En 1985 —junto con el gran maestro islamista Seyyed Hossein Nasr⁴¹— realicé en Lima el primer seminario internacional de *filosofía perennis* en América Latina. Reunimos a importantes portavoces de las diferentes religiones del mundo. Huston Smith⁴², profesor de filosofía de Berkeley, Rama Coomaraswamy⁴³, católico tradicionalista e hijo del gran



Fig. 7. Anónimo cuzqueño. Niño Jesús Inca o el Inca Mesianico. Óleo sobre lienzo. Siglo XVIII. Colección Mónica Teruel de Menach. Lima, Perú.

106

orientalista Ananda Coomaraswamy⁴⁴, a el poeta sufí Martín Lings⁴⁵, a Victor Danner⁴⁶, a Joseph Brown⁴⁷; este último iniciado por los indios sioux de los Estados Unidos, entre otros. De los latinoamericanos participaron Teresa Gisbert, Luce y Mercedes López Baralt⁴⁸, Onorio Ferrero⁴⁹. Por esos años publiqué en Madrid —en la editorial Hiperión— mi primer libro centrado en los estudios que había realizado en el departamento de Estudios Medievales de New College, en USA: *El collar de la paloma del alma. Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm de Córdoba y de Ibn Arabi de Murcia*⁵⁰. Cuando volví al Perú en la década de 1980, me interesé en aplicar al arte virreinal parte del marco teórico que había utilizado para estudiar el pensamiento medieval y renacentista. En realidad gran parte de las iconografías virreinales me eran familiares pues derivaban de los debates teológicos tardío medievales aunque, tras la Reforma Protestante,

con nuevas implicancias religiosas y políticas. Mis autores de aquella época eran Gerhart Ladner⁵¹, Marjorie Revees⁵², Frances Yates⁵³, François Secret⁵⁴, Ernst Kantorowicz, Panofsky⁵⁵, Wind⁵⁶, Saxl⁵⁷, Belting⁵⁸, Freedberg⁵⁹, Bynum⁶⁰, Henry Corbin⁶¹, Gershom Sholem⁶², entre otros. Para mis estudios de iconografía estaban Santiago Sebastián⁶³, Pierre Duviols⁶⁴, Pablo Macera⁶⁵, Francisco Stastny⁶⁶, Héctor Schenone⁶⁷, Sabine MacCormack⁶⁸ y en nuestros días, Fernando de la Flor⁶⁹, Javier Portus⁷⁰, Víctor Minguez⁷¹ y a mi admirado Jaime Cuadriello, entre otros valiosos investigadores que vienen marcando pautas y afinando temas.

IPS: Siguiendo con su formación, ¿qué aspectos le aporta la antropología a su trabajo en la historia del arte virreinal?

RMP: La antropología es una disciplina que te obliga a pensar no *sobre* el “otro”, sino *con* el otro. Te enseña a poner de lado tus opiniones y creencias personales para elevar tu mente al servicio de sistemas categoriales distintos, provenientes de otros universos culturales. En la medida que el punto de partida del barroco es la cosmología, —vivimos en una cripta cósmica y el mundo es el teatro de lo efímero—, su arte debe de ser pensado desde dentro y tomado muy en serio. Me formé en “antropología histórica” que utiliza las técnicas de estudio del científico social para interrogar críticamente a los documentos históricos del pasado.

IPS: Durante su etapa como director de la Biblioteca Nacional de Perú (2010-2016) además de impulsar la digitalización y el inventariado total de los fondos antiguos se lanzó la campaña *Se buscan libros perdidos de la Biblioteca Nacional del Perú*, se buscaron pero, ¿se encontraron?; ¿en cualquier caso quedó satisfecho con la campaña?

RMP: El mismo día que juramenté como Director Nacional de la BNP en octubre del 2010, se encontraron dentro de un mueble abandonado

en la azotea de la Gran Biblioteca Pública de Lima más de 4000 manuscritos del mariscal Cáceres⁷²; héroe peruano de la Guerra del Pacífico. Estaban atados dentro de un paquete de plástico, listos para salir del edificio por el techo y ser vendidos en el mercado negro. Por más de 50 días nadie me informó del hallazgo pese a que ello era un “secreto a voces” entre los altos directivos de la institución. Luego descubrí que existía una mafia muy bien organizada en el interior de la BNP con tentáculos en distintas áreas de la institución: en la legal, catalogación, en la bóveda, en áreas restringidas, en la sala de reprografía y de restauración, entre otras. David Hidalgo, un periodista independiente lo ha documentado todo en un libro valiente y alucinante titulado *La Biblioteca Fantasma*, publicado por la editorial Planeta⁷³.



Fig. 8. Ramón Mujica y Albert Arnold Gore, senador y vicepresidente de los Estados Unidos (1993-2001) durante la campaña de la Biblioteca Nacional de Perú para la búsqueda del patrimonio perdido.

El objetivo de nuestra campaña internacional “Se buscan libros perdidos” no era solo reponer el bien perdido, —recuperamos maravillas—, sino crear conciencia ciudadana. Los libros y manuscritos antiguos de un país forman parte de su memoria histórica. Su pérdida constituye una pérdida irreparable, sobre todo cuando no están inventariados ni digitalizados. Con ello desaparecen capítulos enteros del pasado que jamás conoceremos. Hace unos días en un periódico digital llamado *Ojo Público*, denunció que en el Ministerio de Cultura del Perú existen más de 2000 casos judiciales por delitos contra el patrimonio cultural de la nación que corren el riesgo de ser archivados por prescripción. Lo mismo ocurrió con todas las denuncias contra los malos funcionarios identificados durante mi gestión. Todo ha sido archivado. Aquí no pasó nada. Lamentablemente, la corrupción del poder judicial y la desidia gubernamental es una combinación fatal que crea un reino de impunidad, indiferencia y mediocridad. El que pretende llegar a las últimas consecuencias para frenar las corruptelas, corre el riesgo de ser amenazado y difamado. Por eso, lo más frecuente —y lo más indigno— es el silencio cómplice del que mira para otro lado o se hace el ciego.

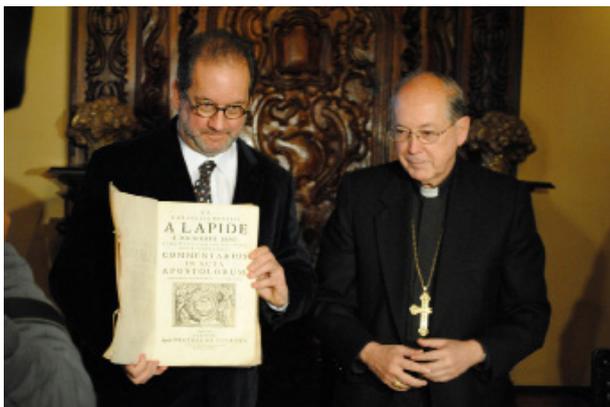


Fig. 9. Ramón Mujica y Juan Luis Cipriani Thorne, Arzobispo de Lima y Primado del Perú, recibiendo los libros robados de la Biblioteca Nacional del Perú que Mujica solicitó para que fueran devueltos anónimamente a la Catedral de Lima.

IPS: A propósito de libros y dramas, ¿es cierto que su libro *Rosa Limensis*⁷⁴ padeció las energías de la censura y el secuestro durante un tiempo antes de publicarlo?

RMP: Efectivamente. Presente mi obra manuscrita al fondo editorial de una prestigiosa universidad limeña. Al poco tiempo se me dijo que el arzobispo de Lima, que era del *Opus Dei*, había prohibido que universidades católicas publicaran obras de temática religiosa escritas por laicos. Se me advirtió que debía pasar por una evaluación previa para acceder al *Imprimatur*. Pero no tenía de qué preocuparme. Era un procedimiento muy sencillo. Empezaron a pasar los meses y cuando se cumplió el año entendí que estaba en problemas. Un amigo, especializado en conspiraciones políticas, me aconsejó “*Tócale la puerta al obispo auxiliar de Lima. Averigua si efectivamente él lo tiene. Quizás los enemigos del arzobispo lo están difamando de nuevo*”. El obispo me recibió y me advirtió: “*Yo no tengo tu libro. Ven mañana. Te diré quien ha secuestrado tu obra*”. Para mí era una situación delicada. Un pronunciamiento público de mis “censores” contra mis trabajos de historia inmediatamente me cerraría la puerta de los monasterios y bibliotecas conventuales de Lima; la materia prima de mis estudios. Para curarme en salud, en el interin envié copia de mi manuscrito a la universidad de Navarra. No tenía nada que temer y quería que el departamento de teología me diera su opinión. Al poco tiempo me fue devuelto sin correcciones y con un magnífico prólogo del padre José Ignasi Saranyana, un sacerdote del *Opus*. Saranyana, un tiempo después, insertaría algunas de las conclusiones y aportes históricos de *Rosa limensis* en su *Manual de Teología hispanoamericana*⁷⁵. Sin proponérmelo, había abierto un nuevo filón de estudio místico-apocalíptico americano asociado con la llegada de la primera santa americana a los altares.

El secretario universitario no sabía nada de esto. Y me seguía dando de largas. Tu obra es muy

“osada” me advirtió la última vez que lo vi. Eso de comparar el culto a santa Rosa en Perú con el de Virgen de Guadalupe en México es temerario. Tendrías que hacer algunas modificaciones importantes. Pones en tela de juicio al médico seglar de la Inquisición que realizó el “examen de conciencia” a la santa. Llegas a decir que santa Rosa era una santa más importante para América que san Pedro y san Pablo y que los “desposorios místicos” de la limeña con el Niño Jesús habían tenido un efecto redentor, para el Nuevo Mundo, mayor que la Encarnación de Dios en Jesucristo para el Viejo Mundo. ¿Acaso Rosa es el nuevo Mesías?

“No lo digo yo”, le respondí. *“Son extractos de sermones del siglo xvii. Mi trabajo es la reconstrucción de un imaginario hagiográfico limeño que articula —pese a sus evidentes heterodoxias doctrinales— la primera etapa del pensamiento criollista americano. Rosa fue patrona de Nueva España antes que lo fuera Guadalupe y en el Congreso de Tucumán⁷⁶ en 1816, Rosa fue declarada Patrona de la Independencia Americana”*. Con el prólogo de Saranyana me fui al Fondo de Cultura Económica de México. El arzobispo de Lima nunca había restringido la labor docente de los laicos. Más bien, me enfrentaba a un minúsculo pero poderoso grupo de historiadores católicos conservadores, encabezados por un jesuita tibio y temeroso, que sencillamente no quería se estudiara a la santa limeña desde una óptica no confesional o secular histórica.

IPS: Para concluir, el historiador principiante tiende a buscar para emular referentes como Ramón Mujica, ¿algún consejo?

RMP: Para los que estudiamos el arte religioso virreinal y la vida de los santos, hay que ser respetuosos con los personajes históricos y saber contextualizarlos en su tiempo. La censura es para mi inaceptable y no existen territorios “prohibidos”. Todo puede y debe decirse pero sin caer en anacronismos. En estos casos, utilizar las categorías de la psicología moderna para entender a los místicos del Siglo de Oro español nos dirá más de nuestro propio pensamiento moderno, —nuestras premisas evolucionistas, materialistas y racionalistas—, que del fenómeno místico, religioso o social que pretendemos estudiar.

IPS: De forma indiscreta. Apuntes sobre proyectos de futuro...

RMP: Ninguna indiscreción. En el 2021 el Perú celebrará el bicentenario de su Independencia con una pregunta pendiente: ¿Fue la Independencia concedida a los peruanos por tropas extranjeras provenientes de Venezuela, Colombia o Chile o las raíces del pensamiento emancipador se forjó durante el virreinato? Una estrofa —hoy suprimida— de nuestro *Himno Nacional* describe a los 300 años de dominio español como el “estruendo de broncas cadenas de escucharon tres siglos de horror”. Sin embargo, la historia es un proceso continuo y cuando se juramenta la Independencia en 1821, el Perú era una “comunidad imaginada”. Tenía un Himno y un *Escudo Nacional*, pero sus fronteras territoriales quedaban aún por definirse. Para bien o para mal, a inicios de la República las costumbres sociales, las identidades culturales e ideas político-religiosas de sus protagonistas seguían siendo esencialmente virreinales.

NOTAS

¹Francisco Laso (Tacna, 1823 - San Mateo, Lima, 1869). Pintor peruano del siglo XIX reconocido por sus obras en el género del retrato y de temática indígena.

²El Taki Onkoy fue un movimiento cultural y religioso en las décadas centrales del siglo XVI protagonizado por una parte de la sociedad andina contra la administración española.

³Manuel Pardo y Lavalle (Lima, 1834 - Lima, 1878). Político y economista tras la alcaldía de Lima (1869-1870) fundó el Partido Civil con el que ascendería a la presidencia de la República siendo el primer presidente civil del Perú constitucionalista elegido por voluntad popular (1872-1876).

⁴Manuel Mujica Gallo (Lima, 1906 - Lima, 1972). Historiador y mecenas, desempeñó su carrera diplomática como embajador de Perú en Viena y Ankara. Su figura queda íntimamente ligada a la historia de la cultura peruana a la que promovió creando diferentes espacios en el ámbito de la prensa escrita y las letras hispanoamericanas.

⁵Conocido como el primer mestizo de América, el Inca Garcilaso de la Vega (Cuzco, 1539 - Córdoba, España, 1616) se erige como una de las bases en la literatura hispanoamericana. Obras como *Comentarios Reales de los Incas*, publicada en Lisboa en 1609 o, la segunda parte de los mismos *Historia General del Perú* publicada de forma ya póstuma en Córdoba en 1617, entre otros escritos, se postulan como una de las referencias constantes para la historiografía americanista.

⁶MUJICA PINILLA, Ramón. *Ángeles apócrifos en la América virreinal*. Lima y México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

⁷Teresa Gisbert Carbonell (La Paz, 1926 - La Paz, 2018). Historiadora boliviana cuyas investigaciones abrieron nuevas interpretaciones en el entorno del arte andino, su recuperación, su relevancia y su interpretación dentro del lenguaje híbrido indígena y virreinal.

⁸Felipe Guamán Poma de Ayala (Prov. Ayacucho, 1534 - Lima, 1615). Cronista amerindio reconocido por su obra *Nueva Crónica y Buen Gobierno* en la que describe e ilustra la política en el virreinato del Perú y las diferencias con la sociedad andina. Dirigida a Felipe III se convierte en una fuente fundamental para el estudio del Perú tras la conquista.

⁹Alonso Ramos Gavilán y Díaz (Huamanga, 1570 - Lima, 1639). Cronista de la Orden de San Agustín, Ramos Gavilán concibió uno de los estudios más completos sobre el significado y la fe católica que despertaba la Virgen de Copacabana: *Historia del célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana, y sus milagros, e invención de la cruz de Carabuco*, publicado en Lima en 1621.

¹⁰Referido a los historiadores bolivianos José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert Carbonell cuyos trabajos en conjunto dieron luz a algunos de los planteamientos referidos al arte virreinal andino.

¹¹COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián. *Emblemas morales de Don Sebastián de Covarrubias Orozco*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1610.

¹²ESPINOSA MEDRANO, Juan de. *La Novena Maravilla*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2011.

¹³David Brading (Londres, 1936). Catedrático en la universidad de Cambridge y Académico Británico, las investigaciones de Brading se exponen como fuentes referentes de la visión global hispánico, en especial de la historia mexicana.

¹⁴Amadeo Mendes de Silva (Ceuta, 1420 - Milán, 1482). Fraile franciscano conocido como Amadeo de Portugal o Amadeo Hispano ejerció como fuente de inspiración para artistas con su *Apocalypsis Nova*. Este libro revelatorio narraría las experiencias místicas del religioso abarcando temas como la relación del Mesías con los doctores, la relación entre Jesús y san Juan Bautista, los siete Príncipes de los ángeles, la propia creación del hombre o el Final de los Tiempos en los que alumbraba cuestiones teológicas de cierta singularidad.

¹⁵Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco (Bujalance, Córdoba 1655 - Madrid, 1726). Pintor del barroco español, destacó más brillantemente por sus libros de tratadística pictórica. Su obra *El Museo Pictórico y Escala Óptica* 1715, —segunda edición de 1797—, se considera como la referencia para la historia de la pintura barroca tanto en las directrices para su empleo como en las biografías de los pintores españoles que recoge a modo recopilatorio.

¹⁶Bernardo Bitti (1548 - 1610), Mateo Pérez de Alesio (1547 - 1628) y Angelino Medoro (1567 - 1631). Los tres pintores italianos que llegan al Perú en el periodo de la Contrarreforma asentaron las bases del manierismo en la pintura peruana.

¹⁷Antonio Mermejo (1588 - s. XVII). Pintor español que desde joven se trasladó al Perú donde trabajó tanto en Lima como en la región andina destacando por su pintura religiosa y en el género del retrato.

¹⁸Leonardo Rodríguez Jaramillo (Sevilla, finales s. XVI - c. 1647). Pintor sevillano que trabaja en Trujillo, Cajamarca y Lima siempre con encargos de temática religiosa.

¹⁹Bartolomé Román (c.1585 - 1647). Discípulo de Vicente Carducho su pintura destaca por sus series de ángeles que tendrán gran acogida en el ámbito limeño.

²⁰Quispe Tito (Cuzco, 1611 - 1681). Uno de los máximos exponentes de la escuela cuzqueña procedía de la aristocracia inca del pueblo indígena de San Sebastián.

²¹Basilio Santa Cruz Pumacallao (Cuzco, 1635-1710). Pintor miembro de la nobleza indígena considerado como uno de los fundadores de la escuela cuzqueña. Recibió el apoyo del obispo Manuel de Mollinedo y Angulo

²²Juan Espinosa de los Monteros (s. XVII - Cuzco, 1669). Pintor activo en Cuzco entre 1638 y 1669, Juan Espinosa de los Monteros se erige como uno de los iniciadores de la escuela cuzqueña.

²³Juan Zapata Inca (s. XVII - s. XVIII). Seguidor de Basilio Santa Cruz, Zapata Inca prolonga en el siglo XVIII las iconografías religiosas de la escuela pictórica cuzqueña.

²⁴Marcos Zapata (Cuzco, c.1710-1773). Pintor de una escuela cuzqueña ya madura en el setecientos trabajó para diferentes ordenes religiosas en el Cuzco.

²⁵George Kubler (Hollywood, 1912 - Handem, 1996). Historiador del arte estadounidense, sus principales aportaciones a la historiografía se concentran en el estudio del arte prehispánico y la arquitectura americana de la Edad Moderna.

²⁶KUBLER, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press, 1962.

²⁷Jonathan Brown (Springfield, 1939). Catedrático del Institute of Fine Arts de Nueva York, la figura de J. Brown, —entre otras materias—, se define como la referencia en el estudio de la vida y obra de Velázquez.

²⁸*Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*. Exposición comisariada por Jonathan Brown que pudo visitarse en el Palacio Real de Madrid y el Museo del Prado (octubre 2010 - enero 2011) y posteriormente en el Palacio Iturbide de Ciudad de México (marzo - junio 2011).

²⁹Thomas DaCosta Kaufmann (Nueva York, 1948). Profesor de la universidad de Princeton, Nueva Jersey, destacan sus estudios acerca de la historia del arte en Europa y su relación con otros ámbitos artísticos.

³⁰Jaime Cuadriello (Ciudad de México, 1956). Investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas y profesor en la UNAM, el doctor Cuadriello es uno de los máximos expertos reconocidos en el terreno de la iconografía religiosa y la pintura virreinal novohispana.

³¹Cátedra del Museo del Prado (8-29 de noviembre de 2018). *De la pintura a la era de la imagen: España / Nueva España*.

³²Thomas Cummins (1949). Profesor de la universidad de Harvard, centra sus investigaciones en la evolución del arte prehispánico y el arte virreinal en México, Ecuador y Perú.

³³Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, 1553 - Madrid, 1608). Pintor de cámara de Felipe II y retratista oficial de la corte de Felipe III, Pantoja de la Cruz destaca de manera sobresaliente en el retrato cortesano.

³⁴Francisco Álvarez de Toledo (Oropesa, 1515 - Escalona, 1582). Aristócrata caballero de la Orden de Alcántara al servicio de la Monarquía Hispánica, Álvarez de Toledo llevó a cabo las reformas de la administración en el Perú durante su periodo al frente del virreinato (1569-1581).

³⁵Pedro Peralta y Barnuevo (Lima, 1663 - 1743). Rector de la universidad de San Marcos, letrado, literato, matemático, historiador, astrónomo y cosmógrafo mayor del Reino del Perú.

³⁶John Huxtable Elliott (Reading, Reino Unido, 1930). Considerado como una referencia clave en la historia de la Edad Moderna y el hispanismo, Sir John Elliott ha escrito algunos de los estudios más reconocidos sobre la Monarquía Hispánica y su naturaleza imperial durante los siglos XVI y XVII.

³⁷Publicado dentro del libro STRATTON-PRUIT, Susanne. *El arte de la pintura en Bolivia Colonial*. Filadelfia: St Josephs Univ Pr, 2017.

³⁸Pedro José García Balboa (Villafranca del Bierzo, 1695 - Madrid, 1772). Desde su condición de fraile benedictino el Padre Martín Sarmiento fue uno de los escritores eruditos cercanos a las ideas de la Ilustración del siglo XVIII en España.

³⁹Mercurio Gattinara (Gattinara, Piamonte, 1465 - Innsbruck, 1530). Canciller Mayor de Carlos V, Gattinara estuvo detrás de los aparatos políticos del emperador especialmente en la asimilación de la dignidad y su dotación de significado universal.

⁴⁰Ernst Hartwig Kantorowicz (Posen, Prusia, 1895 - Princeton, New Jersey, 1963). Historiador medievalista, sus títulos como *The King's Two Bodies* se distinguen entre las teorías entre los estados, el poder y la monarquía. Ideas como la corporeidad o incorporeidad del monarca y su función asientan las bases para entender la política y la historia de la Edad Media y la posterior modernidad.

⁴¹Seyyed Hossein Nasr (Teherán, 1933). Filósofo iraní, sus reconocidos estudios de tema islámico tratan la relación entre filosofía, ciencia y religión desde una visión holística en la historia del pensamiento.

⁴²Huston Smith (Suzhou, 1919 - Berkeley, 2016). Filósofo vinculado a la universidad de California, Berkeley, su trabajo queda ligado a los análisis y significados de las figuras religiosas.

⁴³Rama Coomaraswamy (Nueva York, 1929 - Little Rock, Arkansas, 2006). Teólogo católico y médico estadounidense destacado por sus teorías en la filosofía del conocimiento y la religión.

⁴⁴Ananda Kentish Coomaraswamy (Colombo, 1877 - Needham, Massachusetts 1947). Historiador del arte referencia en el campo de la cultura simbólica y la estética oriental.

⁴⁵Martin Lings (Burnage, 1909 - Westerham, 2005). Escritor y filósofo británico autoridad en el ámbito de la obra de Shakespeare y aspectos de la mística islámica.

⁴⁶Victor Danner (Irapuato, Guanajuato, 1926 - 1990). Reconocido escritor, traductor y filósofo en el campo de la mística islámica y las religiones comparadas.

⁴⁷Joseph Epes Brown (Ridgefield, Connecticut, 1920 - Stevensville, Montana, 2000). Antropólogo norteamericano, se insertó en la sociedad de los indios nativos americanos configurándose como la referencia en el conocimiento de su cosmovisión, ritos y creencias religiosas.

⁴⁸Mercedes López-Baralt (San Juan de Puerto Rico, 1942). Antropóloga y crítica literaria, López Baralt es una estudiosa de la literatura virreinal hispanoamericana y la literatura de los siglos XIX y XX. Luce López-Baralt (San Juan de Puerto Rico 1950). Profesora y catedrática en la universidad de Puerto Rico su foco de estudio se centra en la literatura mística española e islámica.

⁴⁹Onorio Ferrero (Turín, 1908 - Lima, 1989). Traductor, Poeta y erudito italiano destacado en el estudio comparado de las religiones.

⁵⁰MUJICA PINILLA, Ramón. *El collar de la paloma del alma. Amor sagrado y amor profano en la enseñanza de Ibn Hazm de Cordoba y de Ibn Arabi de Murcia*. Madrid: Hiperión, 1990.

⁵¹Gerhart B. Ladner (Viena, 1905 - Los Ángeles, 1993). Historiador medievalista referente en la historia de las ideas que aúnan el simbolismo, la teología y el humanismo.

⁵²Marjorie Reeves (Bratton, Reino Unido, 1905 - Oxford, 2003). Historiadora y profesora británica destacada por sus investigaciones en la historia de la educación principalmente en época medieval y renacentista.

⁵³Frances Yates (Hampshire, 1899 - Surrey, 1981). Historiadora británica del Instituto Warburg de Londres trabajó desde diferentes perspectivas los siglos del Renacimiento.

⁵⁴François Secret (Chambéry, 1911 - París, 2003). Historiador y lingüista francés, sus investigaciones abordan aspectos como el esoterismo y el hermetismo principalmente del periodo renacentista.

⁵⁵Erwin Panofsky (Hannover, 1892 - Princeton, Nueva Jersey, 1968). Discípulo de Aby Warburg, Panofsky es el máximo exponente de la historiografía en el análisis de la obra de arte a partir de la iconología y la iconografía estableciendo el vínculo pensamiento e imagen.

⁵⁶Edgar Wind (Berlín, 1900 - Londres, 1971). Discípulo de Panofsky, al igual que sus mentores Edgar Wind se erige como una referencia en el estudio iconológico conocido por su aplicación en monografías sobre el Renacimiento.

⁵⁷Fritz Saxl (Viena, 1890 - Surrey, 1948). Historiador del arte del Instituto Warburg aportó nuevas perspectivas al método iconográfico interesándose por el vínculo entre filosofía, religión y arte.

⁵⁸Hans Belting (Andernach, 1935). Antropólogo e historiador del arte alemán reconocido por su teoría de las imágenes y su tradición religiosa en el ámbito de la Edad Media y el Renacimiento.

⁵⁹David Freedberg (Ciudad del Cabo, Sudáfrica, 1948). Profesor de Historia del arte y director de la Academia italiana de Estudios Avanzados en América de la universidad de Columbia, reconocido por sus trabajos acerca de la relación entre el arte y la psicología.

⁶⁰Caroline Walker Bynum (Atlanta, Georgia, 1941). Profesora emérita de la universidad de Columbia se distingue por sus tesis acerca de la historia medieval y su espiritualidad.

⁶¹Henry Corbin (París, 1903 - 1978). Escritor y filósofo referencia en el estudio del Islam y las diferentes culturas religiosas árabes.

⁶²Gershom Scholem (Berlín, 1897 - Jerusalén, 1982). Historiador y filósofo se interesó por cuestiones como las tendencias de la mística judía y la *Kabbalah*.

⁶³Santiago Sebastián (Villarquemado, Teruel, 1931 - Valencia, 1995). Historiador del arte, sus estudios se erigen como referencia singular en la lectura iconológica del arte en el ámbito hispano.

⁶⁴Pierre Duviols. Historiador peruano francés destacado por sus trabajos acerca del marco religioso del Perú prehispánico y sus posteriores encuentros en época virreinal.

⁶⁵Pablo Andrés Macera Dall'Orso (Huacho, 1932). Historiador peruano cuyas investigaciones se centran en la política, la economía o la historia del arte vinculadas en mayor medida a las sociedades andinas.

⁶⁶Francisco Stastny (Praga, 1933 - Lima, 2013). Historiador del arte, sus principales aportaciones versan en la relación artística entre el arte peruano y el europeo, así como el de otorgar el valor de identidad creativa a las iconografías de la pintura virreinal peruana.

⁶⁷Héctor H. Schenone (Buenos Aires, 1919 - 2014). Referencia en la historiografía americanista sus estudios han dado respuestas a cuestiones como la iconografía, la platería o el mobiliario del arte virreinal.

⁶⁸Sabine G. MacCormack (Frankfurt, 1941 - Indiana, Estados Unidos, 2012). Historiadora especializada en la cultura y religión de la época romana así como los procesos históricos de la América virreinal.

⁶⁹Fernando R. De la Flor (1951). Catedrático de literatura en la universidad de Salamanca es uno de los autores clave referente a la cultura visual del Barroco hispánico y su dimensión literaria y política.

⁷⁰Javier Portús Pérez (Madrid, 1961). Jefe de la pintura Española (hasta 1700) del Museo Nacional del Prado, entre otras cuestiones, sus investigaciones se centran en el mercado de obras y la atmósfera artística del Siglo de Oro en España.

⁷¹Víctor Mínguez Cornelles (1960). Catedrático de Historia del Arte en la universidad Jaume I de Castellón, su amplio catálogo de publicaciones acaparan el análisis de la imagen del poder en Europa y América, así como las manifestaciones áulicas o las festividades de la cultura barroca.

⁷²Andrés Avelino Cáceres (Ayacucho, 1833 - Lima, 1923). Héroe nacional peruano de la Guerra del Pacífico o Guerra del Salitre 1879-1883, que enfrentó a la alianza de Perú y Bolivia contra Chile. Tras la contienda funda el Partido Constitucional llegando a la Presidencia del Perú entre 1886-1890 y 1894-1895.

⁷³HIDALGO, David. *La Biblioteca fantasma*. Lima: Editorial Planeta, 2018. El periodista David Hidalgo hace una crónica de los atentados internos contra los tesoros de la Biblioteca Nacional del Perú y los esfuerzos durante el mandato de Ramón Mujica al frente de la Biblioteca por impedir y denunciar las prácticas delinquentes.

⁷⁴MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú, Fondo de Cultura Económica e Instituto Francés de Estudios Andinos, 2001.

⁷⁵Josep-Ignasi Saranyana (Barcelona, 1941). Doctor emérito de la universidad de Navarra, Miembro de la Real Academia de la Historia de Madrid y la Academia Mexicana de la Historia, ha desarrollado una extensa obra sobre teología medieval e hispanoamericana.

⁷⁶Celebrado el 9 de julio de 1816 el Congreso de Tucumán declaró la ruptura las Provincias Unidas en Sudamérica con el Reino de España.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

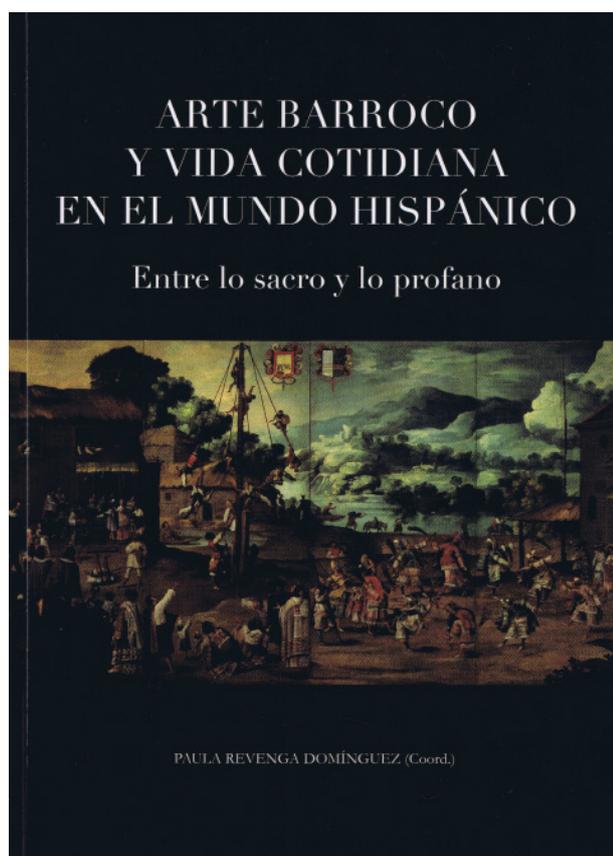


Reseñas

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Revenga Domínguez, Paula (Coord.). *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico. Entre lo sacro y lo profano*. Michoacán: El Colegio de Michoacán-Universidad de Córdoba, 2017, 390 págs., 138 ils. b/n. ISBN (edición impresa): 978-607-544-003-3, ISBN (edición digital): 978-84-9927-399-0.



Editado entre El Colegio de Michoacán y la Editorial de la Universidad de Córdoba este libro recoge las aportaciones presentadas al I Congreso de Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico cuya directora académica, Paula Revenga, nos consta que ya está inmersa en la preparación de la tercera edición. La publicación se divide en tres grandes bloques temáticos cuya estructura seguimos a continuación.

EL ESPACIO PRIVADO Y EL ESCENARIO PÚBLICO

El primer bloque inicia con un trabajo firmado por Monserrat Galí Boadella donde se aborda el estudio de la vida cotidiana en Puebla de los Ángeles (México). La amplia base documental que baraja la autora le permite ofrecernos algunas consideraciones interesantes sobre estos ambientes domésticos como que poseían pocos muebles que además eran sencillos y no muy cómodos. Continúan dos textos sobre los ambientes domésticos construidos por dos grandes casas nobiliarias: la del Infantado, que construyó su imagen a través de su colección de libros, armas y obras de arte, analizada por Roberto González; y la de Fernán Núñez, que trazó el discurso de su linaje a través de una serie dibujística atribuida a José Jiménez Donoso, analizada por José María Palencia. El cuarto texto es una colaboración entre Josefa Mata y Pedro Marfil y nos presenta una relectura de la evolución de Velázquez a través de

117

DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i15.330>

los escenografías domésticas presentes en sus pinturas.

Tras estas reflexiones volcadas en los espacios interiores, Pedro Luengo nos saca a las calles de Manila al unir dos de sus intereses investigadores más señalados: el mundo filipino y la aplicación de las nuevas tecnologías a la disciplina histórico-artística. Se suceden entonces dos estudios centrados en la vía pública, el de Inmaculada Rodríguez Moya sobre las festividades efímeras que tanto seguimiento tuvieron en la región valenciana, y el de Lionello Puppi, tan interesante como desgarrador, que nos acerca a las ejecuciones ejemplarizantes de presos entendidas como espectáculo público.

LO DEVOCIONAL Y LO MUNDANAL

El segundo bloque está encabezado por un ensayo de Daniel Chillón donde se da buena cuenta de las devociones patrocinadas por el arzobispo don Jaime de Palafox y Cardona en la archidiócesis de Sevilla entre 1684 y 1701. Los siguientes textos, en cambio, abordan transgresiones de la norma religiosa. Escardiel González habla de la controversia suscitada en los dominios hispánicos a propósito de los verdaderos nombres de los arcángeles, y Laura Liliana Vargas explora el tema de la recepción en América de las imágenes de culto cristianas.

Muy interesante resulta el texto de Paula Revenga ya que desmonta algunos tópicos que siempre han sobrevolado la pintura española del Siglo de Oro: junto a los grandes nombres hubo pintores regulares e incluso, por qué no decirlo, malos; no todo fue pintura religiosa y no todas las obras se hacían por encargo. También en España se centra la siguiente intervención en la que Víctor Mínguez nos habla de concursos de jeroglíficos y justas poéticas, eventos que se desarrollaron en Valencia en las últimas décadas del siglo XVII.

Con Nelly Sigaut damos de nuevo el salto a América. Manejando mucho material de archivo, aborda el análisis de los virreyes novohispanos, la organización de sus casas y las personas que estaban a su servicio, haciendo un especial énfasis en el tema de los esclavos. Por último, Ángel Justo Estebanz nos lleva a Quito para hablar de las relaciones entre arte y crimen, presentándonos las cloacas de la sociedad quiteña del momento, un sórdido mundo del que los artistas no pudieron sustraerse, a veces actuando como delincuentes y otras como víctimas.

LA MUJER DENTRO Y FUERA DE LOS CLAUSTROS

La tercera sección está dedicada a estudios de género y se inaugura con el texto de Constanza Toquica. Como buena conocedora de la vida cotidiana del convento de Santa Clara de Bogotá, realiza un buen análisis de las jerarquías existentes entre las monjas y de sus espacios y rutinas. Además nos ofrece claves acerca de la relajación del voto de pobreza desde la fundación de la orden o el contraste que se daba entre sexualidad y castidad en estas comunidades. Continuando con los conventos femeninos, Soledad Gómez Navarro estudia estas instituciones desde la óptica de la Historia Social y del Género, concluyendo que eran microcosmos de lo social e instituciones del poder, aunque eso sí, en menor grado que los masculinos.

El siguiente texto es de Herbert González Zymly y en él se hace un repaso de la frenética actividad desplegada por la madre Jerónima de la Fuente cuyo viaje de Toledo a Filipinas, plagado de contratiempos, duró 1 año, 3 meses y 9 días. Sin abandonar Manila, ciudad a la que se presta una especial atención en el libro, Marta Manchado analiza dos tipos de reclusión femenina durante el Barroco, la de tipo involuntario, practicada contra prostitutas, mujeres infieles, polígamas, amancebadas o escandalosas, y la de

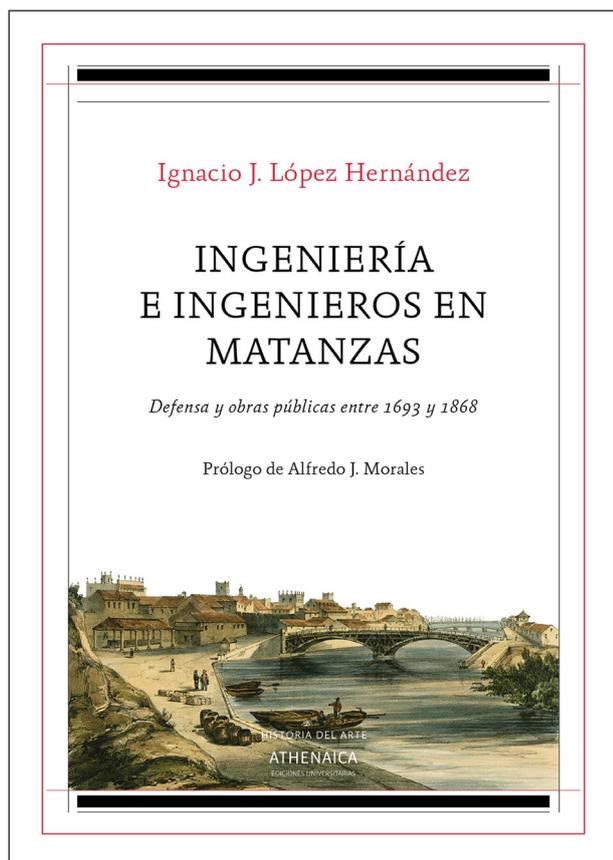
tipo voluntario, centrada en aquellas mujeres que no podían entrar en los conventos al uso por cuestiones étnicas.

Cambiando de tercio, Reyes Escalera escudriña la imagen de la mujer en la fiesta barroca andaluza a través de su presencia en jeroglíficos, procesiones, carros o mascaradas. En general su papel era más anecdótico que el del hombre aunque existen excepciones como el libro de jeroglíficos y enigmas del presbítero Andrés de Rodas, donde, al contrario de lo que es habitual, hay un mayor porcentaje de representaciones femeninas que masculinas.

Culmina la publicación con las palabras de Yolanda Victoria Olmedo donde se analiza la relación entre mujeres y arte en el mundo barroco. Este panorama general va desde el patronazgo y mecenazgo de las mujeres pudientes hasta el coleccionismo de obras o, incluso, el papel de la mujer artista, con más casos de los que en principio podrían pensarse.

Adrián Contreras-Guerrero.
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada, España.

López Hernández, Ignacio J. *Ingeniería e ingenieros en Matanzas. Defensa y obras públicas entre 1693 y 1868*. Sevilla: Athenaica, 2019, 500 págs., 118 ils., color y blanco y negro. ISBN: 978-84-17325-70-1.



En esta publicación se dan a conocer los principales resultados de la Tesis Doctoral, elaborada por Ignacio J. López Hernández, inscrita dentro de la actividad formativa de los proyectos I+D “Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)” (HAR 2011-25617) e “Ingenieros militares en el Caribe y el Golfo de México durante el siglo XVIII. Diálogo cultural, circulación transnacional y conflicto globales” (HAR2015-63805-P), dirigidos por el Dr. Alfredo J. Morales. En ella se aborda la transformación urbana que experimenta la localidad de Matanzas a partir de la implantación de las leyes del libre comercio promulgadas por Carlos III en 1778. En este sentido, la ciudad, de ser un enclave estratégico para la defensa de Cuba, se convierte, desde fines del siglo XVIII y durante los dos primeros tercios del XIX, en el segundo puerto comercial más importante de la isla. Dicha transformación será visible en aspectos económicos, sociales o culturales, así como en la renovación urbanística y arquitectónica de la ciudad. Los principales protagonistas de estos últimos cambios pertenecieron al Cuerpo de Ingenieros Militares, si bien deben señalarse las aportaciones de los ingenieros civiles franceses y estadounidenses presentes en la población en esos años. Tanto unos como otros, con un alto grado de conocimiento de la tratadística contemporánea y una elevada preparación a nivel teórico y práctico se enriquecieron mutuamente con el intercambio de conocimientos, lo que facilitó la adaptación de los diferentes proyectos edilicios a las condiciones climáticas y geográficas del Caribe.

120

DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i15.331>

Para el desarrollo del trabajo se ha llevado a cabo una sistemática investigación en los archivos generales de Cuba y de Indias, así como en el Militar de Madrid, de los que se ha sacado a la luz una abundante cantidad de documentación, proyectos y cartografías totalmente inéditas de una etapa histórica, la decimonónica, poco conocida y valorada y que aún carecía de un estudio en profundidad. No obstante, el trabajo se remonta a épocas anteriores, aportando nuevos datos que complementan los ya conocidos, con el objetivo de ofrecer una visión histórica lo más completa posible de la ingeniería y de sus protagonistas en la ciudad de Matanzas. Así, en un primer capítulo se analiza su historia urbana desde la fundación en 1693, continuándose con su proceso transformador y de desarrollo durante el setecientos. A tal efecto se realiza una nueva lectura y revalorización no solo del proceso constructivo del sistema defensivo, integrado por el castillo de san Severino, el fuerte de san José de la Vigía y las baterías del Morrillo y de Punta de Sabanilla, sino que también se analiza el trazado urbano, poniendo de relieve su importancia y trascendencia como paradigma en la historia del urbanismo hispanoamericano.

El análisis de la ciudad decimonónica comienza con el examen de su expansión urbana, la creación y organización de los nuevos barrios y la construcción de las principales infraestructuras de comunicaciones, portuarias, de transportes y de abastecimiento de agua, desde el manantial de Bello. Entre aquellas se ha establecido un apartado independiente para tratar los puentes, por la gran cantidad de propuestas existentes y

la extensa nómina de ingenieros implicados en ellos, algunos de renombre internacional como el francés Lacarriére-Latour, con su propuesta para el río Canímar, y otros apenas conocidos por la historiografía actual, como su compatriota Sagebien, quien diseñará los de los ríos San Juan y Yumurí. La versatilidad de los ingenieros militares queda patente en los capítulos dedicados a la arquitectura civil y religiosa, con las propuestas y construcción de los principales edificios representativos de los poderes público y eclesiástico, y en las fortificaciones y edificios militares en los que demuestran su cualificada formación en los sistemas defensivos más avanzados y modernos. A reconstruir sus biografías y trayectorias profesionales se dedica el último capítulo, centrándose en los más destacados e implicados en la configuración de la Matanzas moderna.

La obra ofrece, además del ya aludido voluminoso y valioso corpus documental y cartográfico, en su gran mayoría inédito, un inteligente discurso histórico tejido junto al análisis de los factores políticos y socioeconómicos, lo cual enriquece la impecable y sugerente interpretación de los distintos proyectos y realizaciones. Se trata de un texto de cuidada y atractiva redacción que ofrece un conjunto de aportaciones de indudable valía para conocer y comprender mejor la Matanzas contemporánea, lo cual servirá para la revalorización de sus valores patrimoniales.

Juan-Carlos Hernández-Núñez
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla, España.

Quiles García, Fernando. *Santidad Barroca. Roma, Sevilla y América hispana*. Sevilla, España: E. R. A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes, Universidad Pablo de Olavide, 2018, 231 págs., 80 ils. b/n, 86 ils. color. ISBN: 978-84-09-04865-6.



Fernando Quiles García nos presenta un estudio histórico acerca de los procesos de santidad tridentinos. Adquiere mayor significación por las escasas referencias bibliográficas o de archivo, por lo que está sustentada no sólo a partir de información relevante tomada, por ejemplo, directamente del Archivo de la Catedral de Sevilla, sino que el autor, además, realizó un seguimiento histórico de los procesos de canonización vistos desde la historia del arte, es decir, a partir de la importancia de las imágenes y las artes visuales para la difusión y propaganda de nuevos santos durante el periodo Barroco.

122

Este libro se divide en doce capítulos; en el primero: “¿Santidad hispana y barroca?”, Quiles García nos introduce al proceso de santidad tridentino. En el siguiente capítulo: “Roma alumbrando el nuevo horizonte cultural del Barroco”, nos muestra el proceso que debió ser para iniciar un expediente apostólico, desde la reconstrucción de la *vera effigie* hasta la creación de la hagiografía y sus celebraciones gozosas.

En el capítulo “Nuevos mártires del barroco. Una galería hispana”, Fernando Quiles establece los criterios tridentinos y barrocos para las nuevas representaciones gráficas que se volverán patrones a seguir por la misma Iglesia católica romana, nos referimos a la narración visual del martirio, lo cual logró establecer modelos humanizados, por lo tanto un cercano intermediador ante los fieles devotos.

El seguimiento histórico-artístico de diversos casos representativos que emergieron tanto de

DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroya.v0i15.332>

Sevilla, como de la América hispana, los podemos constatar en el cuarto capítulo: “Entre el ser, parecer y decir. La *vera effigies* en España y la América hispana durante el Barroco”; al tiempo que se documentaban los testimonios para iniciar un expediente apostólico, se buscaban los primeros rasgos para crear una imagen fidedigna del apóstolado, es decir la *vera effigie*, como sucedió con el santo rey Fernando III a partir de testimonios escritos y reconstrucciones históricas y iconográficas que lo distinguían, por su importancia histórica y artística, el autor profundiza en el séptimo capítulo titulado “En los cimientos de la Iglesia sevillana. Fernando III rey y santo”.

Los actos para difundir y hacer propaganda de un personaje fueron diversos, entre los que destacan, en su mayoría, la creación de grabados, estampas y pinturas, mandados a realizar a los artistas del momento que tuvieran una cercana relación con la Iglesia católica, ya sea sevillana o romana, representó para la Corona española sustanciosos gastos económicos, pues fue con “regalos artísticos” con los que se ganó el aprecio del Colegio Apostólico de Roma, estas intenciones quedan marcadas en el capítulo denominado “Regalos artísticos en Roma. A propósito de la santificación de Toribio de Mogroviejo”; *El venerable Fernando de Contreras, un santo para la Catedral de Sevilla*, y en el capítulo: *El valor de la imagen en el proceso de beatificación y canonización de sor Francisca Dorotea*.

En el capítulo seis: “El patrón murillesco. El talento de Murillo en el diseño de la santidad”, el cual guarda relación con el décimo primer capítulo: “Santa Rosa de Lima en el Museo Lázaro Galdiano”. El autor advierte que la obra de arte generó nuevos modelos de representación iconográfica, por lo que, entonces, Murillo fue un

talentoso pintor coherente con esas circunstancias, y en el que apreciamos su proceso de diseño que se inicia con los sistemas de tratamiento fisionómico y la construcción de nuevas y creativas narrativas visuales.

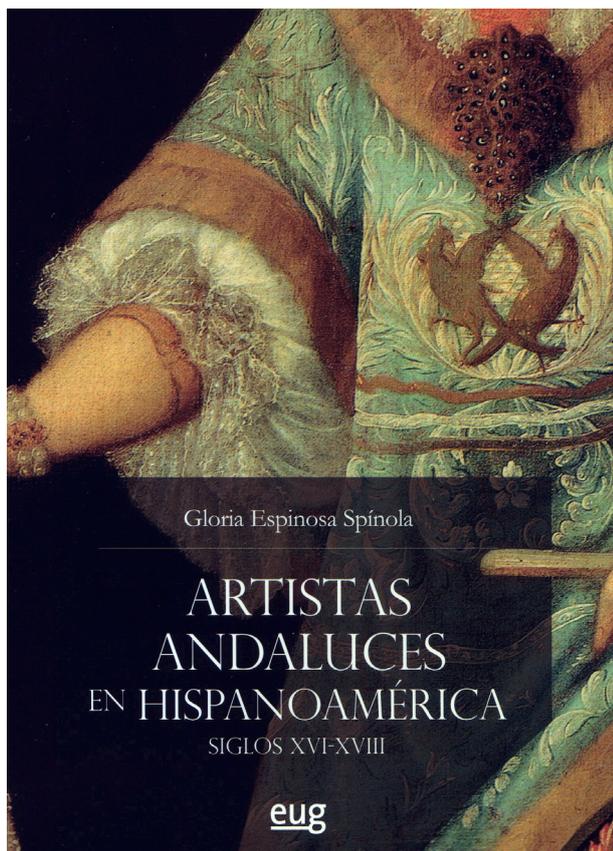
Por lo que respecta a América hispana, el autor apunta en el noveno capítulo: “Cerca del cielo. La creación de los santos y su imagen en la América hispana”, que la expresión visual y narrativa del martirio es el principal fundamento para la creación de personajes propuestos para la santidad, tal es el caso de Santa Rosa de Lima, en el virreinato del Perú.

La importancia de la *vera effigies* para la canonización y el inicio del sumario iconográfico, es abordado por el autor desde el punto de vista artístico, del cómo tanto los grabadores como los pintores tratan de encontrar los discursos narrativos pictóricos adecuados para cada caso, todo ello queda evidenciado en el último capítulo, “Artífices de la santidad”.

Sin duda, este libro, es un referente para los estudiosos del Barroco iberoamericano, no sólo por los aspectos histórico-documentales, sino también por los procesos de intercambios culturales y artísticos que se transmitieron de América hispánica a España y a Roma, la capital pontificia, pero denotando siempre la importancia de Sevilla como creadora, intermediaria, promotora y difusora de nuevas entidades formales, hagiográficas, iconográficas y de modelos que fueron sustento para una santidad barroca.

Edgar Antonio Mejía Ortiz
Dirección de Estudios Históricos del INAH
Ciudad de México, México.

Espinosa Spínola, Gloria. *Artistas andaluces en Hispanoamérica. Siglos XVI al XVIII*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2018, 349 págs., 29 ils. color. ISBN: 978-84-338-6357-7.



El presente estudio constituye uno más de los numerosos frutos aportados por Gloria Espinosa Spínola en el marco del grupo de investigación *Andalucía y América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas* (HUM806). El contenido de la rigurosa labor investigadora desarrollada en este proyecto, resulta de crucial importancia para entender las relaciones artísticas que se establecieron entre Andalucía e Hispanoamérica durante el período colonial. El libro queda estructurado en tres apartados: una introducción, un capítulo en el que se analizan las distintas circunstancias que rodearon a los artistas andaluces que se trasladaron al Nuevo Mundo y otro que engloba el repertorio de artistas. El estudio se completa con una amplia relación bibliográfica, un índice onomástico y un índice toponímico. Para abordar el tema de los artistas andaluces que trabajaron en Hispanoamérica, la autora se apoya en la historiografía artística surgida en Europa y América, así como en fuentes documentales del Archivo General de Indias. Los artistas recogidos se hallan relacionados con la construcción y decoración de edificios: arquitectos, canteros, albañiles, carpinteros, entalladores, escultores y pintores.

124

De gran interés resulta el contenido que antecede al repertorio de artistas estudiados, centrado en la gran aportación del arte andaluz a la pluralidad del arte americano. Gloria Espinosa parte de la línea de investigación que iniciara Diego Angulo con la creación de la cátedra de Arte Hispano Colonial en la Universidad hispalense, dos años antes de la Exposición Iberoamericana de 1929. Una línea proseguida por otros investigadores en una amplísima bibliografía.

DOI: <https://doi.org/10.30827/quiroga.v0i15.333>

fía sobre las relaciones artísticas entre Andalucía y América, así como en las diversas casuísticas derivadas de las mismas: exportación de obras procedentes de talleres andaluces, con gran relevancia de los obradores sevillanos; exportación de modelos y temas iconográficos; mecenazgo y clientelismo; y, por supuesto, establecimiento de artistas andaluces en tierras americanas. En tal sentido, la autora puntualiza los objetivos propuestos para el contenido de este libro. Lejos de retomar los planteamientos de la primera historiografía artística (que valoró el arte colonial americano en función de su mayor o menor relación con el arte europeo, español y andaluz), pone su acento en los artistas andaluces, actualizando los conocimientos sobre los mismos. La relación engloba tanto a los nacidos en Andalucía como aquellos que, procedentes de otros ámbitos españoles y europeos, se establecieron en Sevilla, donde recibiendo formación artística y realizaron obras, antes de trasladarse a tierras americanas.

Gloria Espinosa insiste en las distintas circunstancias que se dan durante la etapa colonial. De este modo, subraya la llegada de artistas a La Española en los primeros momentos de la colonización americana, así como el impulso constructivo de las órdenes religiosas y del clero secular. Esto último determinó la exportación de obras de arte desde la metrópoli y la llegada de artistas, acaparando la capital hispalense gran parte de este monopolio artístico; un comercio en el que estuvieron implicados mercaderes, así como algunos artífices. En atención al tema central del estudio, va analizando la actividad de los artistas afincados en América: la producción de obras; la formación de artistas y artesanos locales en talleres agrupados en gremios, en los que van surgiendo lazos laborales y familiares; el mecenazgo de personalidades e instituciones religiosas y civiles, asegurando a los artistas trabajo y prestigio social; las posibilidades para lograr fama y riquezas a través del arte, mediante nombramientos importantes o

participando en el negocio de las explotaciones mineras; los traslados a América con contratos y negociaciones establecidos previamente en la metrópoli; la migración artística por el territorio americano, el regreso a tierras andaluzas de algunos artistas o el traslado de indios para formarse en talleres sevillanos. Tales realidades quedan bien ejemplificadas a través de numerosos nombres propios que han protagonizado la historia del arte hispanoamericano.

Por último, comenta los cambios introducidos en el siglo XVIII por la monarquía borbónica y bajo el influjo del pensamiento ilustrado, destacando a aquellos artistas e ingeniero militares establecidos en tierras americanas durante esta centuria. Unos y otros asumieron, respectivamente, una importante renovación artística y las obras para la defensa de los territorios coloniales. Finalmente, subraya también algunas figuras que participaron con dibujos y pinturas en la expedición botánica dirigida por José Celestino Mutis.

El tercer apartado del libro incluye el repertorio de los 140 artistas estudiados, entre los que destacan nombres ya conocidos, como el escultor y entallador Marcos Cabrera, el pintor Sebastián López de Arteaga o el arquitecto Lorenzo Rodríguez. Recogidos por orden alfabético, las biografías quedan encabezadas por los datos más destacados de cada artífice: lugar y fecha de nacimiento y defunción, actividad profesional y territorio en donde fue desempeñada, completándose generalmente con la indicación del período cronológico en el que está documentado. En el caso de los artistas más conocidos, la autora realiza una completa semblanza de los mismos, definiendo su fortuna crítica y biografando su trayectoria personal y artística. Todo ello apoyado con el manejo de una relación bibliográfica y fuentes documentales, siendo de gran importancia estas últimas, ya que han permitido completar la información de numerosos artistas ya conocidos, e incluso,

sacar a la luz algún nombre del que no se tenía constancia hasta el momento. Tal es el caso del pintor Alonso de Arjona, quien en 1511 pidió licencia para pasar a Santo Domingo.

Como conclusión a lo expuesto, este libro viene a enriquecer considerablemente el conocimiento de las relaciones artísticas surgidas entre

España y el Nuevo Mundo, suponiendo además un estímulo para futuras investigaciones en el apasionante ámbito del arte hispanoamericano.

Yolanda Victoria Olmedo Sánchez
Departamento de Historia del Arte,
Arqueología y Música
Universidad de Córdoba, España.

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.

129

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 equipo editorial 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 los trabajos a través de esta plataforma web una vez que se hayan registrado como usuarios/as.

Si ya tiene nombre de usuario/a y contraseña para Revista Quiroga IR A INICIAR SESIÓN

Si necesita un nombre de usuario/a y/o contraseña IR A REGISTRO

El registro y el inicio de sesión son necesarios para enviar trabajos y para comprobar el estado del proceso editorial.

Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff.

Para cualquier consulta o aclaración escriba a la siguiente dirección: revistaquiroga@ugr.es o a la dirección postal que sigue:

Quiroga. 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.

130

Aunque en *Quiroga* 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/dpd/>

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las recensiones 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: revistaquirolga@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-Uso 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.

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.

133

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 ESPAA" (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

