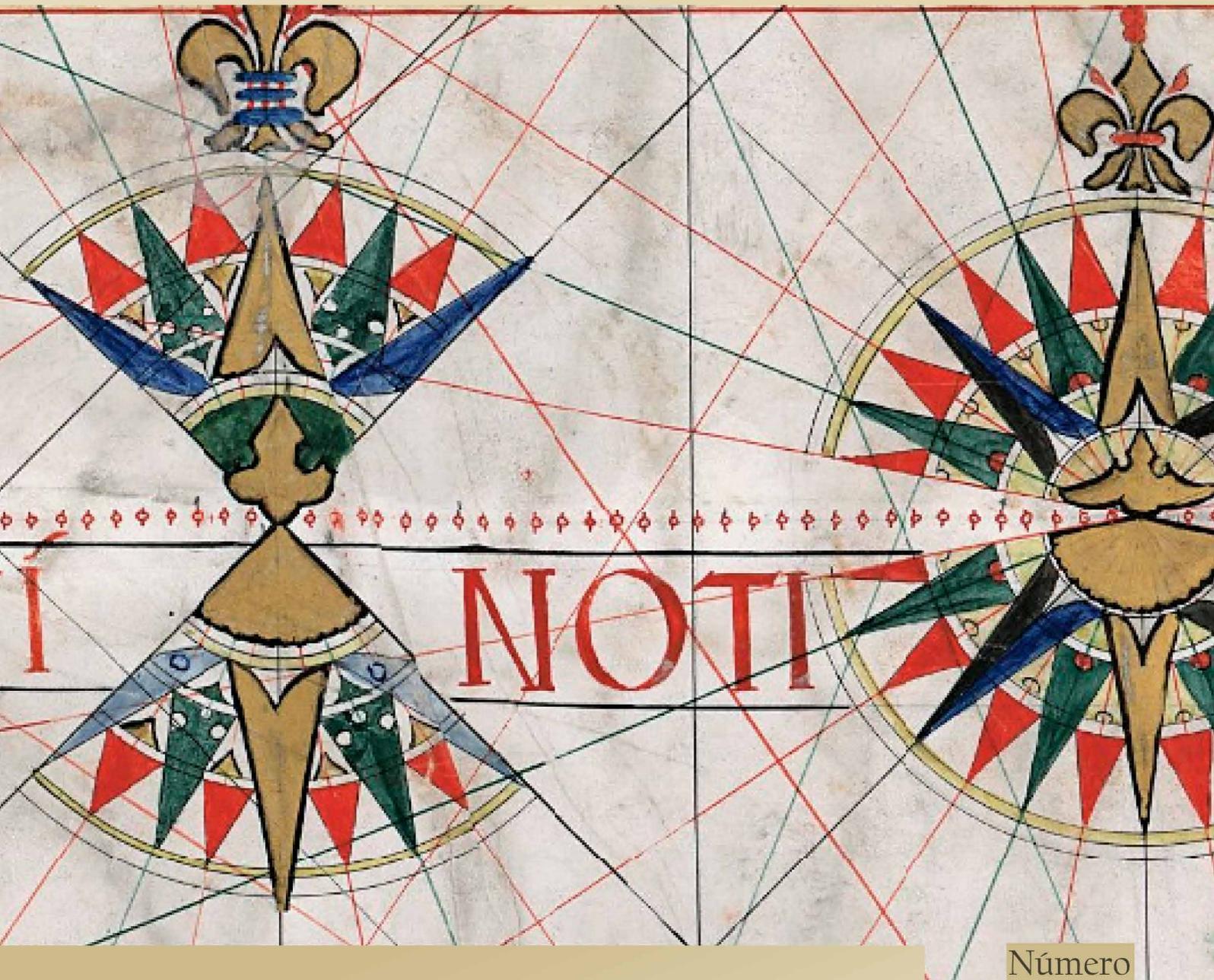


Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

13

Enero
Junio
2018
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

EDITOR/A

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada

EDITORES ADJUNTOS

YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada
PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Universidad de Sevilla
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
Universidad de Granada

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 VILLOBOS PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA

Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. La Habana

EDITA

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

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

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

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

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

*Planisferio conocido como Kunstmann IV.
Edición facsímil del original desaparecido.
Ca. 1519. Biblioteca Nacional de Francia.
Detalle de las Molucas en la línea equinoccial.*

ISSN 2254-7037



ugr | Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

Un museo de arte en Puerto Rico, 1898-1902. Iniciativa de Oller en tiempos de borrasca política. <i>Luz Elena Badía Rivera</i>	2-14
América en la cartografía del siglo XVI (1500 -1556) (I). <i>Miguel Ángel Castillo Oreja</i>	16-28
Los jeroglíficos de la iglesia de la Anunciación de Sevilla (II). <i>Rafael García Mahiques</i>	30-45
La Virgen de Guadalupe de Extremadura: Iconografía andina (II). <i>Rafael López Guzmán y Pilar Mogollón Cano-Cortés</i>	46-56
La evolución de las relaciones culturales entre España y México, 1876- 1930. <i>Elvira Moreno Moreno</i>	58-68
Una pintura firmada por Vicente López en la colección de los marqueses de Villavelviestre. <i>María Fernanda Morón de Castro y Luis Rodrigo Rodríguez Simón</i>	70-79
Direito local português na Idade Média (séculos XIII-XIV): os Costumes e foros. <i>Alice Tavares</i>	80-90
La Biblioteca de Joseph Joaquín de Ayala, ensamblador de Puebla de los Ángeles. <i>José Antonio Terán Bonilla y Luz de Lourdes Velázquez Thierry</i>	92-102

Varia

Exposición Bab al-Saria. Bienvenidos a la Alhambra. <i>Marta Hernández Valdivia</i>	104-109
--	---------

Entrevistas

Dr. António Pedro Machada Gonçalves Dias. "Mi relación con la historia del Arte". <i>María de la Encarnación Cambil Hernández</i>	112-122
--	---------

Ricardo Estabridis Cárdenas. Una vida dedicada al arte peruano. <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	124-132
---	---------

Reseñas

Navarrete Prieto, Benito. <i>Murillo y las metáforas de la imagen.</i> <i>Álvaro Cabezas García</i>	135-136
--	---------

Morales Sánchez, María Isabel (ed.). "Digam lo que supieren...": <i>Miradas y lecturas sobre el agua en Tempul.</i> <i>María del Castillo García Romero</i>	137-138
---	---------

Cruz Freire, Pedro. <i>Silvestre Abarca. Un ingeniero militar al servicio de la monarquía hispana.</i> <i>Manuel Gámez Casado</i>	139-140
--	---------

López Guzmán, Rafael (coord.) <i>De Sur a Sur: Intercambios artísticos y relaciones culturales.</i> <i>Elena Montejo Palacios</i>	141-142
--	---------

Index

Articles

An Art Museum in Puerto Rico, 1898-1902. Oller's Endeavor in Times of Political Storm. <i>Luz Elena Badía Rivera</i>	2-14
America in the Cartography of the 16th Century (1500-1556) (I). <i>Miguel Ángel Castillo Oreja</i>	16-28
The Hieroglyphics of the Church of the Annunciation of Seville (II). <i>Rafael García Mahiques</i>	30-45
The Virgin of Guadalupe of Extremadura: Andean Iconography (II). <i>Rafael López Guzmán y Pilar Mogollón Cano-Cortés</i>	46-56
The Evolution of Cultural Relations between Spain and Mexico, 1876-1930. <i>Elvira Moreno Moreno</i>	58-68
A Painting by Vicente López in Marquises of Villavelviestre's Art Collection. <i>María Fernanda Morón de Castro y Luis Rodrigo Rodríguez Simón</i>	70-79
Construction Process Portuguese Local Law in the Middle Ages (13th-14th Centuries): Customs and Law. <i>Alice Tavares</i>	80-90
Joseph Joaquín's Library, Assembler of Puebla de los Ángeles (I). <i>José Antonio Terán Bonilla y Luz de Lourdes Velázquez Thierry</i>	92-102

Varia

Bab Al-Saria Exhibition. Welcome to the Alhambra. <i>Marta Hernández Valdivia</i>	104-109
--	---------

Interviews

Dr. António Pedro Machada Gonçalves Dias. "My relationship with the History of Art". <i>María de la Encarnación Cambil Hernández</i>	112-122
---	---------

Ricardo Estabridis Cárdenas. A Life Dedicated to Peruvian Art. <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	124-132
--	---------

Book Reviews

Navarrete Prieto, Benito. <i>Murillo y las metáforas de la imagen</i> . <i>Álvaro Cabezas García</i>	135-136
---	---------

Morales Sánchez, María Isabel (ed.). "Digan lo que supieren...": <i>Miradas y lecturas sobre el agua en Tempul</i> . <i>María del Castillo García Romero</i>	137-138
--	---------

Cruz Freire, Pedro. <i>Silvestre Abarca. Un ingeniero militar al servicio de la monarquía hispana</i> . <i>Manuel Gámez Casado</i>	139-140
---	---------

López Guzmán, Rafael (coord.) <i>De Sur a Sur: Intercambios artísticos y relaciones culturales</i> . <i>Elena Montejo Palacios</i>	141-142
---	---------

Artículos

UN MUSEO DE ARTE EN PUERTO RICO, 1898-1902

INICIATIVA DE OLLER EN TIEMPOS DE BORRASCA POLÍTICA

AN ART MUSEUM IN PUERTO RICO, 1898-1902

OLLER'S ENDEAVOR IN TIMES OF POLITICAL STORM

Resumen

En la historia del arte puertorriqueño Francisco Oller es el pintor más importante y el de mayor trascendencia internacional. En este artículo se pone de relieve otro aspecto de su vida menos conocido: su iniciativa de fundar un museo de arte en Puerto Rico. Aunque las repetidas gestiones realizadas de 1898 a 1902, fueron mayormente recibidas con indiferencia e incluso, a veces, con el menosprecio de las más altas autoridades oficiales, ellas sembraron la semilla de un proyecto cultural que solo llegará a desarrollarse a mediados del siglo veinte.

Palabras clave

Francisco Oller, Galería de arte, Museo de arte, Pinturas, Puerto Rico.

Luz Elena Badía Rivera

Doctora en Historia del Arte
Universidad de Granada

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Granada (2017). Máster en Historia del Arte: Conocimiento y Tutela del Patrimonio Histórico por la Universidad de Granada (2011). Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Puerto Rico (2006). Recipiente de la Beca para la Especialización en Catalogación y Preservación del Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico de la Universidad de Puerto Rico (2012). Su línea de investigación se centra en la historia de los museos de Puerto Rico.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23/III/2017
Fecha de revisión: 26/I/2018
Fecha de aceptación: 1/III/2018
Fecha de publicación: 30/VI/2018

Abstract

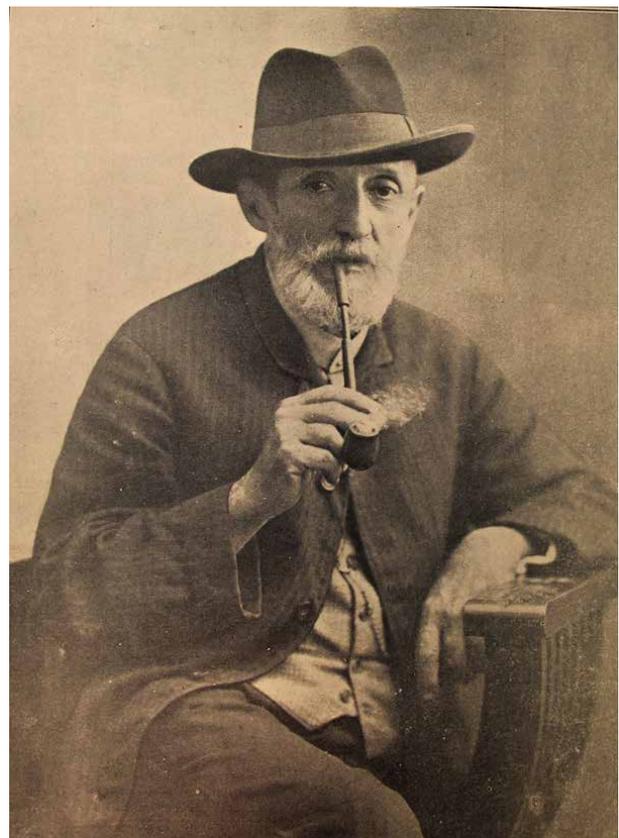
In the history of Puerto Rican art Francisco Oller is the most important painter and the one with greater international recognition as well. In this paper a less well-known aspect of his life is brought into focus: his endeavor to establish an art museum in Puerto Rico. Even though his repeated proposals from 1898 to 1902 were mostly received with indifference and even, at times, with contempt by the highest official authorities, they planted the seed of a cultural project that would develop only around the middle of the twentieth century.

Key words

Art Galleries, Art Museums, Francisco Oller, Paintings, Puerto Rico.

UN MUSEO DE ARTE EN PUERTO RICO, 1898-1902. INICIATIVA DE OLLER EN TIEMPOS DE BORRASCA POLÍTICA

“Entro en el hogar de Oller. —¡Qué viejo simpático y de ojos picarescos! ¡Todavía le queda a nuestro amigo amor al arte pictórico! ¡Qué temple en medio de esta borrasca!”¹. Esta fue la impresión que la exposición de las alumnas de la Academia de Dibujo y Pintura celebrada a finales de junio de 1901, causó en uno de sus asistentes. Con estas breves y sencillas palabras, el historiador Cayetano Coll y Toste le rindió homenaje a la personalidad del artista Francisco Oller, expresando su admiración por la gran capacidad para conservar un semblante con buen ánimo y mantener viva la pasión e ilusión por su trabajo en un momento de conmoción en la sociedad puertorriqueña. La fuerte borrasca aludida hay que contextualizarla dentro de la transición del siglo diecinueve al veinte con el cambio del devenir político del país por el cual pasó de ser una las últimas colonias de España en América a ser colonia de Estados Unidos. Es en los primeros años de esta transición histórica cuando Oller se dedica con gran esfuerzo y empeño a promover la educación artística y el desarrollo de la vida cultural del pueblo puertorriqueño. Uno de los medios con los que procuró



*Fig. 1. Francisco Oller y Cestero.
Fotografía de Rafael Colorado. Publicada en la portada
de la revista Gráfico (San Juan), 12 de abril de 1913.*

cumplir este fin, fue a través del establecimiento de una escuela y un museo o galería de arte. El objetivo de este artículo es rescatar del olvido las gestiones más significativas que Oller realizó entre 1898 y 1902 para conseguir la creación y desarrollo de un proyecto museológico, tal como se ha ido evidenciado y esclareciendo a la luz de documentos de archivos, informes de gobierno y publicaciones de prensa. Además se pretende contribuir a la puesta en valor del artista como una figura fundamental en la promoción de la educación del arte en Puerto Rico.

1. PINTOR CON UNA MISIÓN EDUCATIVA

Francisco Oller y Cestero (1833-1917) es reconocido como el iniciador del arte moderno puertorriqueño. A lo largo de su carrera como pintor, desarrollada entre San Juan, Madrid y París, formó parte de diferentes escuelas y movimientos artísticos como el realismo y el impresionismo. Participó en diversas exposiciones individuales y colectivas entre las que cabe destacar la realizada en el palacio sede de La Correspondencia de España en 1883, la Exposición de Puerto Rico de 1893, y en múltiples ediciones del Salón de París y de la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid. Por su excelente trayectoria artística, fue merecedor de algunos premios y distinciones tales como la condecoración de Caballero de la Orden de Carlos III y el título de pintor de la Real Cámara del rey Amadeo I². Su segunda ocupación, a la que consagró gran parte de su vida, fue la educación del arte.

Francisco Oller descubrió su vocación de maestro temprano en su juventud. A los nueve años recibió sus primeras lecciones de pintura de Juan Cletos Noa, pintor español establecido en la calle de la Cruz de San Juan. En 1849, con apenas dieciséis años, había comenzado a impartir clases de dibujo en el Colegio de Santo Tomás de Aquino. Luego de haber completado su formación en el extranjero, regresa a San Juan donde

comenzó una carrera como maestro con una alta misión educativa fijada en superar la pobreza y limitaciones del medio cultural existente para el progreso de la educación artística y humanística de mujeres y hombres puertorriqueños. Su primer logro en esta dirección fue la apertura en 1868 de la Academia de Dibujo, Geometría Práctica y Perspectiva, ubicada en la casa número 11 de la calle San José³. Esta primera escuela de Oller pudo mantener su ofrecimiento de clases gratuitas para niños y jóvenes hasta 1874. Posteriormente, en 1889, el maestro abrió en el Ateneo Puertorriqueño una Academia de Dibujo y Pintura dedicada exclusivamente a niñas y mujeres jóvenes. En aquel momento se manifiesta en Oller una inquietud y deseo por tomar un nuevo paso: desarrollar un centro de instrucción más avanzado ampliando su ofrecimiento pedagógico con el acopio de una colección de pinturas para formar una galería⁴. Sin embargo, en 1890 no pudo emprender estos planes al no contar con el apoyo necesario de la administración municipal de San Juan para su realización⁵.

El estado museológico de Puerto Rico para aquella época era prácticamente nulo. A pesar de que se habían generado unos primeros intentos como el efímero Museo Militar inaugurado en 1854 y el inconcluso Museo Provincial, ninguno prosperó, en definitiva. No obstante, iniciado el siglo veinte ya se reunían ciertas condiciones alentadoras para la creación de un museo de arte. En primer lugar, el número de artistas locales y extranjeros en la población había aumentado, así como el entusiasmo del público por las exhibiciones artísticas tal como se venía demostrando en la asistencia de las exposiciones públicas de Agricultura, Industria y Bellas Artes ocasionalmente celebradas desde 1854 hasta 1893⁶. De igual modo, se había extendido la cantidad de niños, jóvenes y adultos interesados en el aprendizaje del dibujo, la pintura y otros oficios manuales. Esto en parte gracias a la promoción del arte en la educación por medio del ofrecimiento de clases y escuelas, en las que Oller desempeñó un

papel fundamental. En segundo lugar, había una preocupación naciente por conservar el legado de pintores admirados como José Campeche y Jordán, el pintor puertorriqueño más importante del siglo XVIII⁷. Por último, existía una demanda de medios permanentes dedicados a la exposición y difusión del arte al constatar que ante este vacío, artistas y aficionados recurrían a espacios alternativos de la ciudad como tiendas, gabinetes fotográficos y restaurantes, para presentar sus trabajos al público.

Luego de haber pasado una estancia en Francia, Francisco Oller regresa a San Juan en 1896. En estos años finiseculares las circunstancias políticas de su tierra darían un vuelco. La historia política puertorriqueña desarrollada durante las últimas dos décadas del siglo diecinueve se había debatido principalmente entre tres bandos o tendencias: el incondicionalmente español seguidora de la política de la metrópoli, el liberal reformista que aspiraba a sustituir el gobierno centralizado de España por alguna fórmula de gobierno autonómico, y el independentista que reclamaba la separación y soberanía plena. Un acontecimiento significativo en el curso de la historia, fue el pacto realizado a principios de 1897 entre Práxedes Mateo Sagasta, fundador del Partido Liberal en 1880, y una comisión del Partido Autonomista Puertorriqueño. En este pacto se acordó que si el gobierno conservador del presidente Antonio Cánovas del Castillo llegara a su fin y Sagasta le sucediera, se le concedería el estatuto de autonomía a Puerto Rico⁸. Tras la muerte de Cánovas del Castillo en el verano de 1897, Sagasta ocupó el cargo del presidente del Consejo de Ministros bajo la regencia de María Cristina de Habsburgo-Lorena. En reconocimiento del Pacto Sagastino, pero fundamentalmente en respuesta a las presiones ejercidas para resolver el conflicto de la guerra cubana por parte del presidente de los Estados Unidos William McKinley, el 25 de noviembre de 1897 se firmó la Carta Autonómica para Cuba y Puerto Rico. Sin embargo, a duras penas comen-

zaba a instituirse el nuevo gabinete de gobierno, cuando el 25 de julio de 1898 las tropas norteamericanas desembarcaron por el sur de la isla a consecuencia del estallido de la guerra hispano-norteamericana.

Tres meses antes de la invasión, Francisco Oller había recibido una solicitud para que removiera algunos cuadros colgados en la Diputación Provincial de Puerto Rico durante los trabajos de rehabilitación para la instalación de las Cámaras del gobierno⁹. Entre las obras de arte allí depositadas con la expectativa de ser utilizadas para la fundación del Museo Provincial de Puerto Rico, que nunca vio la luz, se encontraban once lienzos al óleo de artistas españoles¹⁰. Esta solicitud de dirigir el manejo de los cuadros de la Diputación Provincial, quizás sirvió de punta de partida para que en Oller renaciera el deseo de establecer un museo o galería como la que ocho años atrás se había propuesto iniciar.

2. ESTABLECIMIENTO DEL SALÓN WASHINGTON

La campaña militar de los norteamericanos en la isla duró menos de tres semanas, declarándose el armisticio el 12 de agosto de 1898. Las tropas militares no fueron combatidas por el pueblo puertorriqueño con un movimiento de resistencia amplio y fuerte. Al contrario, un sector de la población recibió con júbilo y entusiasmo la expedición dirigida por el general Nelson A. Miles quien proclamaba que las tropas habían llegado para traer protección, promover prosperidad, otorgar las bendiciones de las instituciones liberales de su gobierno, así como las ventajas y beneficios de la civilización ilustrada¹¹. En el liderato puertorriqueño surgió la esperanza de que “la pujante nación norteña, demócrata y progresista, provocaría la modernización política y económica del país”¹². Como mínimo, tenían la expectativa de que si Estados Unidos no respetaba la autonomía administrativa otorgada por las Cortes españolas en

1897, la sustituirían por otra con poderes más amplios¹³. Sin embargo, en vez de un sistema de gobierno con amplia participación puertorriqueña y mayores libertades, se instauró un autoritario gobierno militar estadounidense.

Apenas había transcurrido una semana desde la firma del Tratado de París, que puso fin a la guerra hispano-norteamericana con la entrega de Puerto Rico, Guam y las islas Filipinas a los Estados Unidos, cuando se anuncia en la prensa la apertura de una escuela de dibujo y pintura bajo la dirección de Francisco Oller en colaboración con uno de sus antiguos alumnos, Manuel Jordán¹⁴. Esta escuela fue instalada en la planta baja de la recién suprimida Diputación Provincial, ahora ocupada por la Secretaría del Interior implantada por la administración militar¹⁵. Para entonces, ya la colección de cuadros de la Diputación había comenzado a dispersarse por diferentes departamentos del gobierno. Dispuesto a ser tutor de aquellas pinturas hasta el resto de su vida sin recibir sueldo por ello, Oller solicita que les sean entregadas para colocarlas en una galería de arte que proponía fundar¹⁶. Dicha petición logró hallar terreno fértil para su aprobación en la administración bajo el mando del general Guy Vernor Henry, permitiendo que los preparativos transcurrieran sin grandes contratiempos. En las primeras semanas de 1899, Oller supervisaba la labor de una brigada de presos encargados de cargar y mover los grandes cuadros de un sitio a otro¹⁷. A comienzos de febrero ya la escuela se encontraba funcionando, aun cuando no habían finalizado las obras de rehabilitación del salón que permitirían mayor espacio y acomodo para los diferentes cursos programados¹⁸. Sin embargo, la apertura oficial se anunció para el lunes 27 en una hoja suelta que llevaba por título "Salón Washington, Escuela Pública de Dibujo, Instrucción para el hombre y la mujer"¹⁹. El nombre seleccionado para promocionar el comienzo de clases guarda relación con una orden militar que declaraba el día 22 de febrero como un día feriado en recor-

dación del aniversario del nacimiento de uno de los padres fundadores y primer presidente de Estados Unidos²⁰. Esta hoja es un documento interesante porque en ella se manifiestan las principales ideas liberales de Oller en torno a la educación, la cual debía ser gratuita, libre para todos incluyendo a la mujer, ser instrumento de liberación de los pueblos de la ignorancia y de desarrollo para la nación.

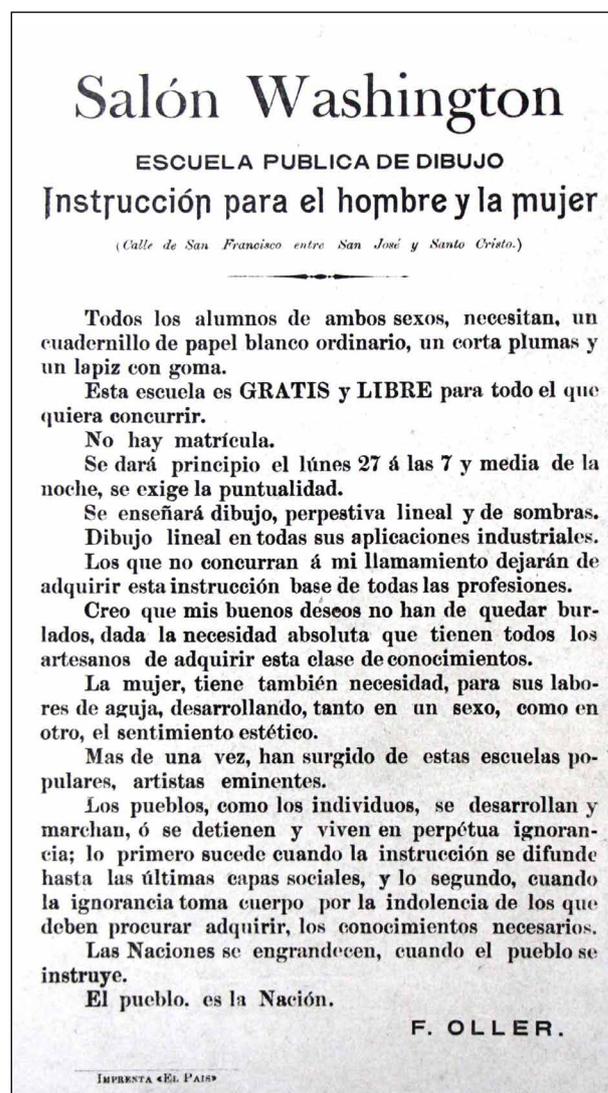


Fig. 2. "Salón Washington. Escuela Pública de Dibujo. Instrucción para el hombre y la mujer." Hoja suelta (sin fecha). Reproducción fotográfica. Fondo del Instituto de Cultura Puertorriqueña, Archivo General de Puerto Rico. Publicada en DELGADO, Osiris. Francisco Oller y Cestero (1833-1917): pintor de Puerto Rico.

El Salón Washington constaba de un salón de clases y de distintos espacios expositivos dispersos. Ante la falta de un local propio y adecuado para desarrollar la galería, algunos cuadros se colocaron en el salón de clases y en las habitaciones contiguas donde se comenzaba a formar la futura Biblioteca Insular de Puerto Rico²¹. El resto se habrá colgado, como era habitual, en las paredes del corredor de la planta baja del edificio alrededor del patio interior. Entre las pinturas españolas exhibidas se encontraban *La hilandera* de Cecilio Plá, *Carnicero romano* de José Juliana, *Antes de dar el sí* de José Uría y *La tarde* de Nicolás Raurich²². Mientras que de la propia producción de Francisco Oller figuraban *El velorio*, *Un cesante*, *Una cabeza*, *Una emboscada* y los retratos del *Rey Alfonso XII* y del general *Guy V. Henry*²³. A esta modesta muestra de arte, debieron de haberse incorporado otras obras a través de préstamos o donaciones de

particulares o instituciones públicas y privadas. Este fue el caso del retrato del gobernador Rafael Primo de Rivera y Sobremonte, cedido a Oller en mayo de 1899 por el Ayuntamiento de San Juan con el propósito de “unirlo al museo” que el pintor se había propuesto formar²⁴. El maestro logró de esta manera la creación de un incipiente espacio educativo y museológico, a pesar de la pobreza de recursos de espacio, materiales y económicos.

El novedoso establecimiento obtuvo una buena recepción del público que tuvo oportunidad de conocerlo. Los funcionarios del gobierno lo visitaban con placer y entusiasmo, e incluso lo valoraban como un “medio de entretenimiento y de instrucción pública que aportaba una sugerencia interesante sobre la apreciación de las posibilidades del arte imperante en el pueblo puertorriqueño”²⁵. La satisfacción y felicidad



Fig. 3. Francisco Oller. *El velorio* (1893). Óleo sobre lienzo. Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.



Fig. 4. Guy V. Henry. Fotografía del retrato pintado por Francisco Oller. Álbum de Robert Vaughn (ca. 1904). Archivo General de Puerto Rico.



Fig. 5. George W. Davis. Fotografía del retrato pintado por Francisco Oller. Álbum de Robert Vaughn (ca. 1904). Archivo General de Puerto Rico.

de Francisco Oller no se prolongó por mucho tiempo al disolverse su proyecto por razones aún no precisadas. Quizás debido a la dificultad de continuar recibiendo apoyo económico para el funcionamiento de su escuela, especialmente de las clases nocturnas que requerían luz eléctrica, o para mantener su permanencia en el salón facilitado. No obstante, el maestro no abandona su misión de enseñanza artística. A comienzos del año 1900, bajo el periodo en que el general George W. Davis fue gobernador de Puerto Rico, el Ayuntamiento de San Juan recibió una solicitud para levantar un salón o pabellón en el ala norte de la casa consistorial

para el establecimiento de un museo de arte y academia de pintura que Oller dirigiría²⁶. A pesar de haberse realizado unas primeras gestiones a favor del proyecto, la obra de nueva construcción para el museo nunca se ejecutó. Similar suerte corrió la escuela de dibujo, perspectiva y pintura propuesta pocos meses después a las autoridades municipales, en un momento en que, según denunciaba Oller, no existía en la capital “ni siquiera una mala escuela de esta clase”²⁷.

3. GESTIONES ANTE EL CAMBIO EN LA ORDENACIÓN POLÍTICA

Recientemente se había producido otro vuelco en la vida política de Puerto Rico: la aprobación por parte del Congreso de los Estados Unidos del Acta o Ley Foraker que puso fin al régimen militar norteamericano. Firmada en abril de 1900, esta legislación estableció un gobierno civil para Puerto Rico dividido en tres ramas: la ejecutiva, la legislativa y la judicial. El poder ejecutivo estaba representado por un gobernador y seis jefes de departamentos: el Secretario, el Procurador General, el Tesorero, el Auditor, el Comisionado de Instrucción, y el Comisionado del Interior. Todos estos cargos les pertenecerían a estadounidenses nombrados por el presidente de los Estados Unidos por términos de cuatro años. El poder legislativo residía en una Asamblea dividida en dos cuerpos: el Consejo Ejecutivo y la Cámara de Delegados. El Consejo estaría compuesto por los seis jefes de departamentos, mientras que los restantes cinco asientos serían ocupados por puertorriqueños. La Cámara de Delegados contaba con treinta y cinco miembros electos cada dos años, cinco por cada uno de los siete distritos territoriales. El poder judicial comprendía el Tribunal Supremo ubicado en San Juan, junto con cinco tribunales de distritos y los juzgados locales. Todas las leyes aprobadas por la legislatura tenían que ser firmadas por el gobernador y remitidas al Congreso de los Estados Unidos, el cual tenía la última potestad en su aprobación o anulación. La Ley proveía también la elección de un Comisionado Residente de Puerto Rico en Washington sin voz, ni voto en el Congreso de los Estados Unidos. En definitiva, el nuevo gobierno civil frustró la ilusión de que finalmente se lograra implantar un proyecto de autonomía política y las esperanzas de que a los puertorriqueños les fuera extendido los principios y derechos de la Constitución de Estados Unidos.

Ante los fuertes aires que alteraban el ambiente político de Puerto Rico, Oller se muestra deci-

dido a proseguir su misión de enseñanza artística. Una de sus primeras interacciones con las nuevas estructuras gubernamentales fue una instancia presentada a la Cámara de Delegados en enero de 1901 para establecer una escuela y un museo de arte²⁸. Más allá de ser evaluada favorablemente en la primera asamblea legislativa, esta solicitud no produjo ningún resultado tangible. Al mes siguiente, sin embargo, Oller había conseguido restablecer la Academia de Dibujo y Pintura para mujeres gracias a un local de la calle de la Fortaleza obtenido a través de la Junta de Instrucción Pública de San Juan²⁹. Indudablemente esta concesión representaba un paso adelante en la promoción de la educación artística, pero existía un inconveniente: las reducidas dimensiones del espacio proporcionado limitaban el desenvolvimiento de la enseñanza. De igual forma, imposibilitaba cualquier intento de desarrollar una actividad museológica. Con el deseo de intentar vencer esta situación, varias gestiones fueron realizadas durante el mes de junio, en ocasión de celebrarse la primera exposición artística de la Academia. Por una parte, Oller le solicitó al Consejo Ejecutivo unos salones de la planta alta del edificio número cinco de la calle Fortaleza, o de cualquier otro lugar, para el establecimiento de su escuela³⁰. Mientras que por otra parte, las alumnas tomaron la iniciativa de visitar al primer gobernador civil, Charles Herbert Allen, para pedirle que le otorgara carácter oficial a la Academia de Dibujo y Pintura, asignándole un local más amplio y un sueldo a su profesor³¹. Si bien Allen se había manifestado a favor de los reclamos planteados, la esperanza de ver alguno cumplido sufrió un reverso en septiembre de 1901, tras el nombramiento de William Henry Hunt como sucesor en la gobernación de Puerto Rico.

Francisco Oller mantuvo la esperanza y el buen temple en la adversidad. Sin mucha demora el maestro vuelve a encaminar sus gestiones. El 18 octubre le escribe nuevamente al Consejo Ejecutivo. En esta ocasión solicita autorización

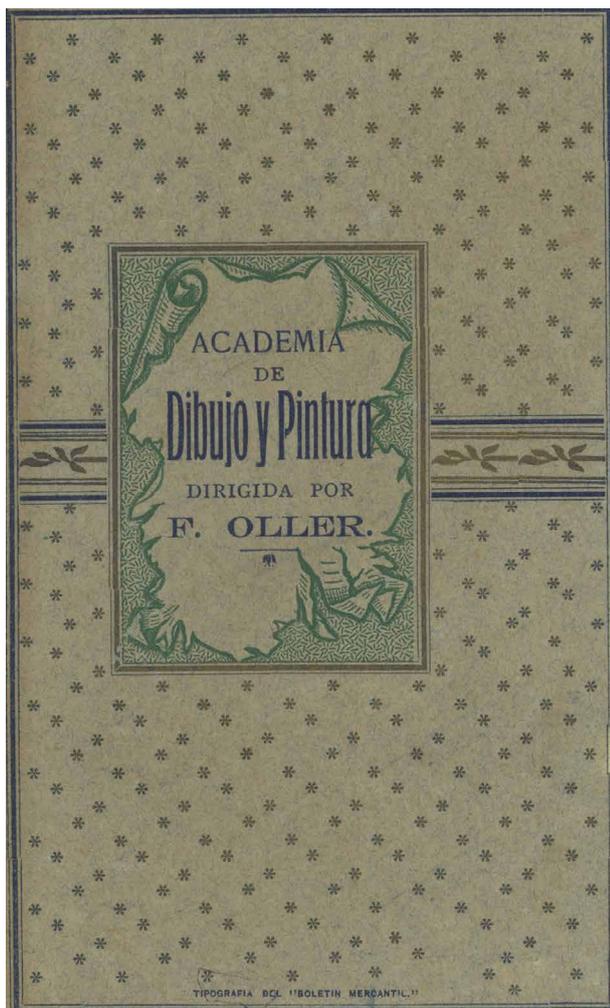


Fig. 6. Portada del libro *Academia de Dibujo y Pintura* dirigida por F. Oller como memoria de la Exposición artística de la obra de la mujer puertorriqueña, celebrada del 28 de junio al 4 de julio de 1901. Colección Puertorriqueña del Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

para fundar una Galería de Arte en unos salones del edificio número 3 de la calle Fortaleza con un buen número de cuadros disponibles en Puerto Rico. La carta enviada estaba acompañada de un plano de la galería con cuatro salas proyectadas para uso de la escuela, de la exhibición de pinturas y esculturas, y de un taller de restauración.³² La incorporación de un área para labores de restauración nos demuestra su preocupación por la preservación del patrimonio artístico en

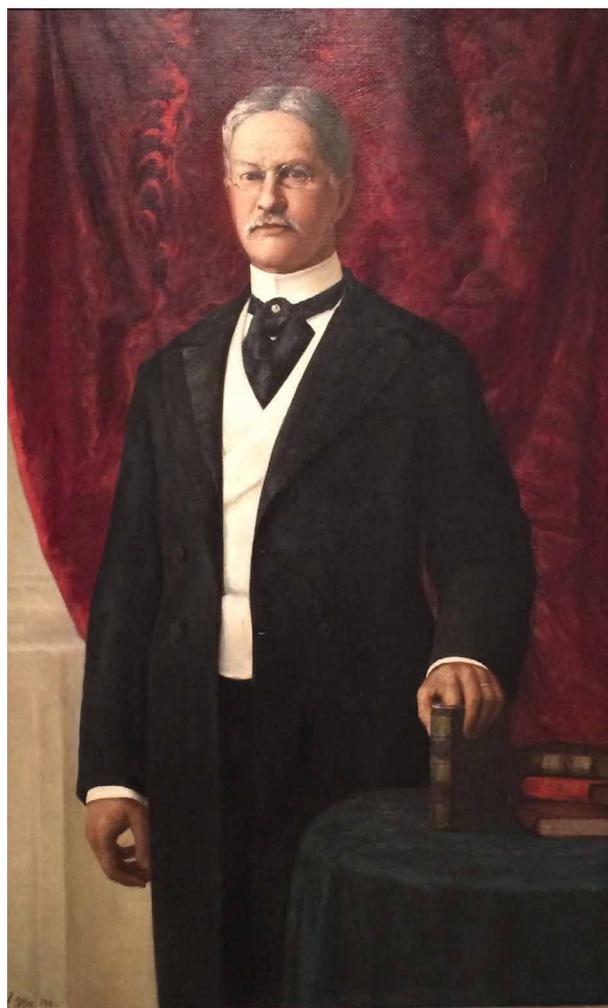


Fig. 7. Francisco Oller. Charles H. Allen, (1901). Francisco Oller y Cestero. Óleo sobre lienzo. Colección Instituto de Cultura Puertorriqueña.

una época en la que muchas obras de arte se deterioraban, destruían o desaparecían. Para desventura de su visión moderna de crear una institución museológica dedicada a la colección, exhibición, educación y conservación del arte, el Consejo Ejecutivo rechazó la idea por necesitar el espacio solicitado para otros propósitos³³. Esta decisión estaba motivada por la escasez de edificios públicos disponibles para organizar las nuevas estructuras administrativas de gobierno creadas bajo la Ley Foraker, tales como el sistema de justicia y de instrucción pública.

Poco tiempo después, en febrero de 1902, las alumnas de la Academia también decidieron volver a gestionar sus reclamos, esta vez a través de una petición presentada a la Cámara de Delegados³⁴. Mientras se evaluaba la moción presentada en la Asamblea Legislativa, Oller se manifestaba en desacuerdo con los objetivos que la misma perseguía. En un intento de modificar el curso de la acción tomada, le escribe una carta a la Cámara de Delegados que fue publicada en la prensa³⁵. Si bien en esta misiva agradecía el gesto de apoyo y afecto de sus discípulas, insistía que en vez de un sueldo para él o de otro local para su escuela, la obra verdaderamente importante para que el arte pudiera “difundirse y cultivarse con amor, contribuyendo al sentimiento estético y a moralizar el pueblo”, era una galería de arte³⁶. Para cumplir este propósito, proponía que se utilizaran cinco salones del edificio número 5 de la calle de la Fortaleza, designando cuatro como salas de exhibición y uno para la escuela. Además esperaba poder contar con los cuadros españoles traídos de España por la Diputación Provincial para la formación de la galería, a pesar de que la colección se hallaba entonces dispersa en diferentes salones y oficinas de gobierno. Aunque él tenía conocimiento de la ubicación de todos los cuadros, sugería que para conseguir eficazmente su devolución y acopio, una persona de mayor autoridad se encargara de solicitarlos. Al final de su carta, Oller deja constancia de que su compromiso para trabajar en la enseñanza y apreciación del arte por medio de la fundación y mantenimiento de la galería y sus clases, no dependía de recibir un sueldo o recompensa monetaria. Ya, sin embargo, era inútil intentar encauzar la iniciativa tomada por sus alumnas.

El resultado final de las acciones de la Asamblea Legislativa no se hizo esperar. A raíz de la moción presentada, la Cámara de Delegados aprobó el proyecto de ley número 87 titulado “Un proyecto para la creación de una escuela de dibujo y pintura en San Juan”³⁷. Sin embargo,

el Consejo Ejecutivo adoptó unas enmiendas que trastocaron profundamente sus objetivos originales, tanto así que su título fue sustituido por el de “Un proyecto de ley para proveer la enseñanza de música, dibujo y pintura en las escuelas públicas de San Juan”³⁸. Luego del trayecto recorrido, el reformado proyecto no llegó a convertirse en ley al ser rechazado por el gobernador William H. Hunt en sesión del 1 de marzo de 1902. Dos factores fueron determinantes en esta decisión. En primer lugar, el prejuicio latente en el gobernador de considerar las artes como una instrucción de lujo, que a su juicio, eran saberes solo para aquellos que tuvieran los medios adquisitivos para permitírselos. En segundo lugar, el significativo ahorro de los 1.000 dólares presupuestados que podían ser destinados a fines educativos de interés prioritario, como lo eran la institución de instrucción primaria e industrial para niños y niñas, y escuelas nocturnas para adultos.³⁹ Finalmente Oller abandona sus planes, convirtiéndose el proyecto de galería artística en una más de sus tristes ilusiones perdidas. No obstante, su actividad pedagógica continuó hasta el ocaso de la vejez, mientras que el deseo de ver en su país el

11



Fig. 8. Francisco Oller junto a sus discípulas frente a la residencia del fotógrafo Enrique Verges (ca. 1909). Fotografía blanco y negro. Colección Puertorriqueña del Sistema de Bibliotecas de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

establecimiento de un museo de arte lo acompañó hasta el final de sus días.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Francisco Oller y Cestero, además de ser un célebre pintor reconocido nacional e internacionalmente, fue un excepcional maestro que consagró gran parte de su vida a la encomiable misión de promover el arte en Puerto Rico. Una de sus mayores aspiraciones en esta dirección fue la fundación de un museo. Dentro del contexto social, cultural y político de la isla a finales del siglo diecinueve, el desarrollo de un proyecto museológico demostró ser una obra de difícil ejecución a pesar del manifiesto interés

de un gran sector de la población. Consciente de las limitaciones económicas y materiales de la época, Oller planteó la idea de una galería de arte compuesta de una escuela y varias salas de exhibición, como un proyecto sencillo, de modestas dimensiones y a un costo asequible, que él dirigiría gratuitamente. Reiteradamente entre 1898 y 1902, en un periodo histórico de profunda inestabilidad política, el maestro realizó diferentes peticiones y propuestas al efecto. A pesar de haber luchado contra viento y marea, la borrasca política impidió que sus ideas y gestiones encontraran un clima propicio para que al fin germinara en su tierra un museo de arte que no llegará a desarrollarse sino hasta mediados del siglo veinte.

NOTAS

¹OLLER, Francisco. *Academia de Dibujo y Pintura dirigida por F. Oller*. San Juan: Tipografía del Boletín Mercantil, 1901, pág. 26.

²Para una valoración de su trayectoria artística, además de las obras citadas en este artículo, véanse: NOCHLIN, Linda; STUCKEY, Charles F., BOIME, Albert et al. *Horizontes* (Ponce) 56 (1985), (Número especial dedicado al simposio de 1983, *Francisco Oller y su tiempo*); GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura puertorriqueña*. Soria: Centro de Estudios Sorianos, 1994; SULLIVAN, Edward. *From San Juan to Paris and Back: Francisco Oller and Caribbean Art in the Era of Impressionism*. Connecticut: Yale University Press, 2014.

³VENEGAS, Haydée. "Francisco Oller: perfil de un pintor puertorriqueño". En: BENÍTEZ, Marimar (coord.). *Francisco Oller: un realista del impresionismo*. Ponce: Museo de Arte de Ponce, 1983, pág. 129.

⁴En el artículo 12 del *Reglamento interior de la Escuela de Dibujo y Pintura* (ed. 1889), se exhortaba a la donación o préstamo de cuadros al óleo en buenas condiciones para ser utilizadas como recurso de enseñanza y para "contribuir a la fundación de una galería de pintura que tanta falta hace en el país". Citado en: DELGADO MERCADO, Osiris. *Francisco Oller y Cestero (1833-1917): pintor de Puerto Rico*. San Juan: Centro de Estudios Superiores de Puerto Rico, 1983, pág. 86.

⁵Actas del Ayuntamiento de San Juan, 29 de octubre de 1890. Archivo General de Puerto Rico (AGPR), Municipio de San Juan, Actas y Acuerdos, 1890, f. 409r-v. Oller explicó el objetivo de esta propuesta y los medios necesarios para ejecutarla en una carta del siguiente modo: "[...] únicamente suplicaba que se me concediese un local para colocar en él varios cuadros; unos regalados por mí, otros que algunas personas han depositado en mi poder con el mismo deseo, prometiéndome conseguir otros más con el mismo fin y que esto fuese el principio de una escuela de pintura". Citado en: DELGADO MERCADO, Osiris. *Francisco Oller...* Op. cit., págs. 88-89.

⁶GÓNZALEZ SIERRA, Elvin. *Pintores españoles en Puerto Rico (1854-1940)*. Tesis de doctorado, Universidad de Córdoba, 2010, pág. 563.

⁷FIGUEROA, Sotero. *Ensayo biográfico de los que más han contribuido al progreso de Puerto Rico*. Ponce: Est. Tip. "El Vapor", 1888, págs. 25-26. Este escritor planteaba la idea de honrar la memoria de José Campeche a través de la creación de una galería donde se pudiera conservar y difundir su legado artístico.

⁸SCARANO, Francisco A. *Puerto Rico: cinco siglos de historia*. México: McGraw-Hill, 2000, págs. 602-603.

⁹*Expediente relativo a designación de local para las Cámaras Insulares*. AGPR, Obras Públicas, Edificios Públicos de San Juan, caja 698, leg. 130, exp. 32.

¹⁰BADÍA RIVERA, Luz Elena. "El Museo Provincial de Puerto Rico: un proyecto cultural interrumpido". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 48 (2017), págs. 135-151.

¹¹LUQUE, María Dolores. "La lucha incesante por el reformismo colonial, 1898-1940". En: VV.AA. *Historia de Puerto Rico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Ediciones Doce Calles, 2012, págs. 381-382.

¹²CASTRO ARROYO, María de los Ángeles. "Política y nación cultural: Puerto Rico 1898-1938". En: VV.AA. *Los lazos de la cultura: el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Universidad de Puerto Rico, 1916-1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002, pág. 20.

¹³LUQUE, María Dolores. "La lucha incesante..." Op. cit., pág. 391.

¹⁴*La Democracia* (Ponce), 16 de diciembre de 1898, pág. 3; "Escuela de dibujo y pintura para personas de ambos sexos dirigida por J. Oller y Manuel Jordán". *La Correspondencia de Puerto Rico* (San Juan), 18 de diciembre de 1898, pág. 1.

¹⁵Actas del Ayuntamiento de San Juan, 24 de marzo de 1899. AGPR, Municipio de San Juan, Actas y Acuerdos, 1899, f. 109r.

¹⁶"A Porto Rican Artist. Francisco Oller's Present Activity and What He Has Done. His Adventures in Paris and Madrid - How His Slave Picture Was Stolen". *New York Tribune* (Nueva York), 30 de abril de 1899: 6 (sección III).

¹⁷Ibidem. V. también en *Correo de Puerto Rico* (Ponce), 9 de enero de 1899, pág. 3.

¹⁸*Expediente relativo al desalojo del lugar que ocupa en la Escuela de Dibujo, de la tarima y mobiliario pertenecientes a la extinguida Diputación Provincial*. AGPR, Obras Públicas, Edificios Públicos, San Juan, 1899, caja 698, leg. 130, exp. 40.

¹⁹Documento impreso por la imprenta El País (San Juan), sin fecha, reproducido en: DELGADO MERCADO, Osiris. *Francisco Oller...* Op. cit., pág. 52; VENEGAS, Haydée. *Francisco Oller: A Catalogue Raisonné*. Tesis de maestría, Florida State University, Estados Unidos, 1978, pág. 255. En las citadas obras existe imprecisión respecto a cuál de sus escuelas fue la que se dio a conocer a través de esta hoja como el Salón Washington. Delgado adjudicó el nombre equivocadamente a la primera escuela fundada en 1868. Mientras que Venegas estimaba que el Salón Washington había sido una escuela creada en fecha posterior, en 1900 aproximadamente.

²⁰*General Orders and Circulars, Military Department of Porto Rico, October, 1898-May, 1900*. [S. l.]: [s. e.], [s. a.], [s. p.; orden núm. 24].

²¹*Report of the Commissioner of Education for Porto Rico to the Secretary of the Interior, U.S.A., 1901*. Washington: Government Printing Office, 1901, págs. 68-69.

²²"A Porto Rican Artist..." Op. Cit.

²³Ibidem. V. también en *Report of the Commissioner of Education for the Year 1899-1900*. Washington: Government Printing Office, 1901, pág. 233.

²⁴Actas del Ayuntamiento de San Juan, 19 de mayo de 1899. AGPR, Municipio de San Juan, Actas y Acuerdos, 1899, f. 198r.

²⁵*Report of the Commissioner... 1900*. Op. cit. pág. 233.

²⁶Actas del Ayuntamiento de San Juan, 9 de enero de 1900. AGPR, Municipio de San Juan, Actas y Acuerdos, 1900, ff. 13r, 27v. V. también en: REED, Henry A. "Reminiscencias de 22 años atrás en PR." *El Mundo* (San Juan), 20 de enero de 1921, pág. 3.

²⁷*Expediente sobre subvención que pide D. Francisco Oller para instalar una Academia de pintura*. AGPR, Municipio de San Juan, Instrucción Pública, 1900, leg. 69, exp. 111.

²⁸*Cámara de Delegados de Puerto Rico: primera y segunda asamblea legislativa, 1900-1903*. San Juan: Academia Puertorriqueña de Jurisprudencia y Legislación, 2008, págs. 157, 162.

²⁹“Academia de dibujo.” *La Correspondencia de Puerto Rico* (San Juan), 17 de enero de 1901, pág. 1. La apertura de esta academia se efectuó en febrero de 1901. Posteriormente, en noviembre del mismo año, se inició un nuevo curso. V. en: *Ibíd.*, 21 de febrero de 1901, pág. 2; *Ibíd.*, 29 de octubre de 1901, pág. 3.

³⁰*Journal of the Executive Council of Porto Rico. Executive and Legislative Sessions: February 6, 1901 to February 14, 1902.* [S. l.]: [s. e.], [s.a.], pág. 103.

³¹“¡Bien por el gobernador Allen!” *La Correspondencia de Puerto Rico* (San Juan), 6 de junio de 1901, pág. 3.

³²DELGADO MERCADO, Osiris. *Francisco Oller...* Op. cit., pág. 52. V. reproducción de la carta original con dibujo incluido en: VENEGAS, Haydée. *Francisco Oller...* Op. cit., págs. 256-257.

³³*Journal of the Executive Council...* Op. cit, pág. 217.

³⁴*Cámara de Delegados...* Op. cit., pág. 374. V. también: “Por la academia de pintura.” *La Correspondencia de Puerto Rico* (San Juan), 5 de febrero de 1902, pág. 4.

³⁵OLLER, Francisco. “Galería de pinturas, a la Cámara de Delegados”. *La Correspondencia de Puerto Rico* (San Juan), 10 de febrero de 1902, pág. 4.

³⁶*Ibíd.*

³⁷*Cámara de Delegados...* Op. cit., pág. 444.

³⁸*Journal of the Executive Council of Porto Rico. Executive and Legislative Sessions, February 17, 1902 to December 31, 1902.* [S. l.]: [s. e.], [s.a.], págs. 100-101.

³⁹*Cámara de Delegados...* Op. cit., págs. 520-521.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



AMÉRICA EN LA CARTOGRAFÍA DEL SIGLO XVI (1500-1556) (I)

AMERICA IN THE CARTOGRAPHY OF THE 16TH CENTURY (1500-1556) (I)

Resumen

Los avances científicos desde los últimos años del siglo XV tuvieron consecuencias muy positivas para el progreso de los descubrimientos geográficos, auspiciados por las monarquías de Europa. En pocos años se asistió a un desplazamiento del foco de atención europeo del Mediterráneo al Atlántico y, debido a los intereses geopolíticos españoles, del *Oceanus Occidentalis* al Pacífico. Coincidiendo con el marco cronológico objeto de estudio, la cartografía, que pasa de ser un trabajo “de escuela” a una profesión “de estado”, se entiende a la vez como un instrumento de poder y testimonio de los cambios de percepción del universo.

Palabras clave

Carlos V, Cartografía de América, Expansión colonial, Imperio español, Informaciones geográficas reservadas.

Miguel Ángel Castillo Oreja

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

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Autor de varios libros y numerosos artículos en relación con el Arte Español e Hispanoamericano y con el Patrimonio Cultural, ha comisariado varias exposiciones y ha sido asesor de las fundaciones Argentaria y BBVA, vicepresidente del Comité Español de Historia del Arte, miembro titular del Bureau del Comité Internacional de Historia

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 31/I/2018
Fecha de revisión: 18/II/2018
Fecha de aceptación: 14/III/2018
Fecha de publicación: 30/VI/2018

Abstract

Scientific advances of the last years of the fifteenth century had very positive consequences for the progress of geographical discoveries sponsored by European monarchies. In a few years European attention was changed from the Mediterranean to the Atlantic and, due to the Spanish geopolitical interests, from the *Oceanus Occidentalis* to the Pacific. At this same time, cartography, which evolved from being an “academic” work to a “state” profession, is understood at the same time as an instrument of power and an example of the changes in the perception of the universe.

Key words

American Cartography, Charles V, Colonial Expansion, Classified Geographical Information, Spanish Empire, 16th Century.

del Arte y gestor de proyectos de investigación del área de Arte en el Ministerio de Economía y Competitividad. En la actualidad es académico correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y pertenece a los comités de redacción de las revistas *Laboratorio de Arte (US)*, *ph investigación*, y *Cuadernos de Arte (UGR)*.

AMÉRICA EN LA CARTOGRAFÍA DEL SIGLO XVI (1500-1556) (I)¹

Hemos de considerar que el avance de los descubrimientos geográficos en los orígenes del Mundo Moderno y sus progresos a lo largo del siglo XVI, fueron posible gracias al desarrollo científico y tecnológico en áreas interrelacionadas como la navegación, la astrología, los conocimientos geográficos, cada vez más precisos, las matemáticas y la cartografía, que de acuerdo a una nueva visión del espacio y del mundo, lograron superar la cosmografía de Ptolomeo, fuente de autoridad vigente desde la Antigüedad, como lo ratifican las numerosas copias manuscritas y ediciones ilustradas de la *Geographia* del cosmógrafo alejandrino desde mediados del siglo XV.

La imagen del mundo establecida por la ciencia, la cultura y el arte del Renacimiento, difundida con el apoyo imprescindible de la imprenta y de la estampación, fue transformándose paulatinamente, condicionando el discurso cartográfico de acuerdo a opciones políticas que tendían a reforzar los intereses de las grandes monarquías europeas; en definitiva, del poder. De una visión eurocéntrica nucleada en torno del Mediterráneo, heredera del periplo clásico y deudora de los portulanos bajomedievales, la mirada euro-

pea se fue desplazando hacia el Atlántico, el espacio comprendido entre el litoral oeste de África y España —de donde partieron numerosas expediciones para el “descubrimiento” de un nuevo continente— y la costa este del Nuevo Mundo. Es más, este periodo presenta numerosos cambios que se conjugaron en un mundo más conectado, definido por un marco común, que creó una visión más global del universo, donde los responsables políticos, administrativos y comerciales de las monarquías se convirtieron agentes de un proceso de mestizaje en un continuo camino de ida y vuelta: desde Europa a las colonias y desde éstas a la metrópoli². Uno de los efectos más interesantes de estos cambios fue el esfuerzo sistemático por acopiar, sistematizar y analizar los conocimientos que llegaban a los centros de poder europeos desde los lugares más remotos del mundo. De manera concreta, en los territorios de la Monarquía Hispánica desde los primeros años del descubrimiento y colonización de América y los primeros viajes a la India, China o Japón, los técnicos de la corona y los religiosos enviados a evangelizar los nuevos territorios participaron de esta gran aventura intelectual, al narrar las historia de la conquista y asentamiento español en estas

nuevas tierras y las leyendas a ellas asociadas, así como a describir los nuevos conocimientos y técnicas descubiertos: los idiomas, la botánica y zoología, la medicina, la astronomía y los avances cartográficos, incluyendo la descripción de los viajes de exploración.

El hallazgo por los españoles del Mar del Sur, después de la conquista del Darién y la costa oeste de Panamá, y las divergencias entre España y Portugal por el control de los descubrimientos en el Extremo Oriente, desplazaron el foco de visión hacia esa extensa zona, sobre todo cuando se trataba de demostrar, por parte de los oficiales de la Casa de Contratación de Sevilla y los funcionarios del Consejo de Indias, que estas “yslas” estaban al poniente de la línea de demarcación del *Tratado de Tordesillas*, y donde la Corona Española podía actuar libremente, sin menoscabo de los derechos que asistían al reino de Portugal. América se entenderá entonces no sólo en relación con el mundo atlántico, como así había sido en las dos primeras décadas del siglo XVI, sino también a través de sus costas de poniente con el océano Pacífico, sobre todo después del primer viaje de circunvalación del globo emprendido por Fernando Magallanes y completado por Juan Sebastián Elcano. En este contexto global, la cartografía, se convirtió en un poderoso instrumento del poder, ya que los mapas entendidos como “*representación gráfica que facilita la comprensión espacial de las cosas, de los conceptos, de las condiciones, de los procesos o de los acontecimientos en el mundo*”³, fueron al mismo tiempo testimonio y actores de estos cambios de percepción de universo, en un periodo que coincide con la creación de una moderna visión del mundo, que abarca los continentes tal como los conocemos en el presente⁴. En este sentido, los mapas, como ha sido recientemente demostrado para una amplia zona del imperio español, las Indias del Poniente⁵, además de portadores de elementos de los que no se puede prescindir por ser el soporte de una *representación* del mundo, con-

tinuamente actualizada con las noticias de nuevos descubrimientos y la experiencia acumulada de la circunnavegación del globo, se convirtieron en el vehículo idóneo de la *creación* del mismo. Ello explica que el periodo objeto de análisis sea a la vez una época de auge y esplendor de la cartografía y una etapa donde el poder ejerció un estricto control de la información geográfica disponible y permite, por tanto, que el estudio de los mapas de este periodo pueda ser enfrentado desde muy diferentes disciplinas, incluida la Historia del Arte.

Salvando la controversia sobre la fecha de su creación, podemos considerar el mapa del mundo de Juan de la Cosa como la primera representación de las Indias (1500) y un temprano y excepcional objeto ideológico-retórico de naturaleza política, en un periodo que coincide con una etapa de transición de lo que se considera una cartografía de escuela, a una cartografía de estado. Ambos conceptos se contemplan de forma reveladora en la carta del cosmógrafo español. De una parte, los rasgos comunes con los portulanos bajomedievales: el material, su formato, las indicaciones toponímicas perpendiculares a las costas, la malla de rumbos que parten de unos centros directores u “ombligos”, representando los vientos y las derrotas por las que se orientaban los pilotos y, por último, de unos elementos decorativos e iconográficos, que como *marginalia* o en puntos concretos, estimados importantes por el autor, son considerados por muchos especialistas como elementos que contribuyen a una mejor comprensión de la zona cartografiada y entre los propios cartógrafos⁶. Al norte del extremo oriental del mapa, desplazados del centro de Asia hacia su extremo más oriental —y eso es significativo—, se representan como prisioneros a Gog y Magog en un espacio prácticamente desconocido donde había lugar para la imaginación y el mito, con independencia que las fuentes de inspiración del autor fueran el *Apocalipsis* o las descripciones de Marco Polo, muy conocidas

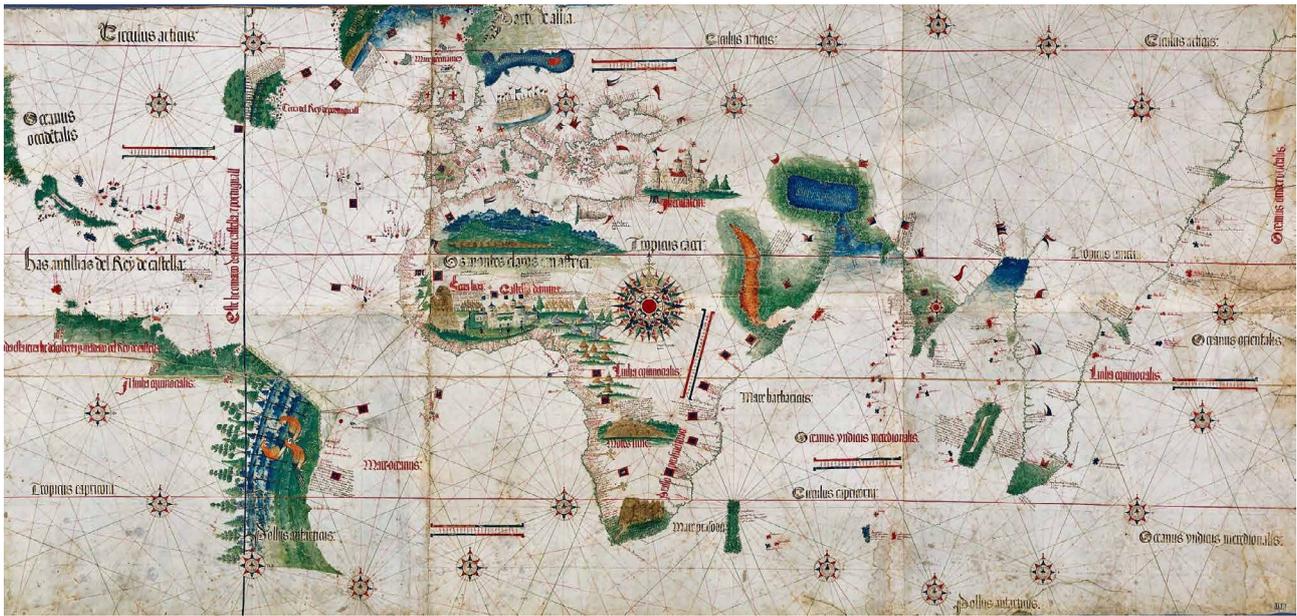


Fig. 1. Planisferio de Cantino o Carta da navegar per le Isole nouam tr [ovate] in le parte de l'India dono Alberto Cantino al S. Duca Hercole. Biblioteca Estense de Módena. 1502.

entonces. De otra, en el extremo occidental de la carta, se consigna una masa verde —*terra incognita*— rodeando la figura de San Cristóbal bajo la que aparece la leyenda de la autoría, lugar de ejecución y fecha del mapa, que es considerada por la mayoría de los especialistas como la primera representación de América, resultado de las tres primeras expediciones de Colón, olvidándonos con frecuencia que lo que allí se muestra, a criterio de su descubridor, era Asia. Américo Vespucio, miembro de la expedición mandada por Alonso de Ojeda junto con Juan de la Cosa en 1499, informó al año siguiente a Lorenzo de Pier Francesco de Medici que las tierras pintadas por el autor de la carta eran “los confines de Asia por la parte de oriente —el *Sinarvm Regio* de las ediciones ilustradas de la *Geografía* de Ptolomeo— y el principio por la parte de occidente”⁷⁷. En ello radica la mayor novedad de este mapamundi, en un momento en que Américo Vespucio aún no había publicado el mapa donde daba a conocer un nuevo continente: fue su ruptura con la representación contemporánea del mundo, partiendo en dos

el continente asiático para situar un territorio perteneciente a la corona española en el oeste del mapa, a poniente de la línea de demarcación establecida por el *Tratado de Tordesillas*, por primera vez trazada en una carta y señalada con estandartes de las dos coronas ibéricas, y por tanto, en el lado asignado a España, en un gesto cargado de significado. Se puede afirmar, sin duda, que se trata de la primera representación de una India española situándola a Poniente, en el extremo occidental del mapa.

A pesar de su interés, la carta, cuyo conocimiento quedó reducido a unos pocos expertos cosmógrafos al servicio de la corona de Castilla, no debió ejercer una influencia apreciable en la cartografía del siglo XVI. Otros mapas similares como el planisferio Cantino o el mapamundi conocido como Kunstman II, por su ejecución, características y mayor precisión, pudieron llegar a ser mucho más influyentes.

De la misma manera que la carta de Juan de la Cosa enfatiza gráficamente el impacto de los

descubrimientos colombinos en la Europa del Renacimiento, el planisferio Cantino representa los logros de los grandes navegantes portugueses contemporáneos: Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral y los hermanos Miguel y Gaspar Corte-Real. El mapa, conservado en la Biblioteca Estense de Módena, es una de las primeras cartas de navegación transatlántica europea de la época de los descubrimientos —se ha podido datar con precisión en 1502, ya que se conserva la correspondencia emitida para su envío— y es un ejemplar cartográfico que apareció en Italia velado de intriga. Una leyenda en el reverso del mapa, que llegó a manos de su primer propietario vía Génova, informa que *“esta carta marina de las islas recientemente descubiertas ha sido ofrecida al duque de Ferrara, Hércules d’Este por Alberto Cantino”*, agente diplomático del duque en la corte de Lisboa. El obligado carácter reservado de este tipo de documentos gráficos imponía un férreo control de la información disponible por las grandes potencias marítimas europeas. La rivalidad entre España y Portugal requería que los nuevos datos geográficos generados por los descubrimientos en el Oeste y en las Indias Orientales se mantuvieran en secreto. La información aportada por los exploradores y marineros que regresan de sus viajes fue acopiada por los cartógrafos oficiales para formar las cartas de navegación que habían de utilizar oficiales, marineros, viajeros y exploradores al servicio las monarquías europeas. Puede parecer extraño, que con el gran número de exploraciones realizadas durante este período, no se hayan conservado, por lo que conocemos, cartas portuguesas originales anteriores a esta, justificable, en gran medida, por una política de secretos oficiales mediante la cual las autoridades portuguesas trataron de restringir el acceso a la información de las tierras descubiertas por sus navegantes y de cualquier otras noticias relevantes que pudiera haber sido de valor para una potencia extranjera rival. A pesar que la salida de Portugal de tan sensible información fuera castigada por decisión de Juan II con la pena

de muerte, debió de haber numerosas filtraciones, como es este caso. Alberto Cantino, aprovechando su posición en la corte lisboeta, obtuvo en secreto este importante documento y lo sacó personalmente de forma ilegal de Portugal, para mantener informado a su señor de los descubrimientos realizados allende los mares bajo las banderas de las dos monarquías ibéricas. En opinión de varios estudiosos de la cartografía histórica, el mapamundi estense pudiera haber sido realizado un artista italiano: fue Henry Harrisse el primero en señalar que entonces estaban en Portugal varios artistas procedentes de Italia que hicieron mapas, no como cartógrafos, sino como copistas o miniaturistas⁸. Los mapas de Nicolo Caveri (1502-1504) y el denominado Kunstmann II (1502-1506), derivados de la carta original utilizada para hacer el Cantino, son obras de ese tipo, realizadas por pintores o miniaturistas.

Aunque el mapa no presenta ningún margen ornamental, no es probable que un planisferio tan elaborado, ejecutado para un príncipe, se hubiera dejado sin cierto marco decorativo. Conserva, además, al norte de la línea de demarcación papal, una marca que tiene la apariencia del extremo inferior de una letra mayúscula adornada, que puede haber pertenecido a un título corto. Esto, junto con el hecho de maltrato dado al mapa por sus dos últimos propietarios plantea la posibilidad de que la carta pudiera haber sido recortada en todo su perímetro o en sus márgenes longitudinales. Si es así, probablemente hubo una escala de latitud y también es posible que también se prolongara la costa sur del subcontinente americano, tal como podemos apreciarla en el mapa de Nicolo Caveri, dependiente del mismo original.

Desde una perspectiva política y con referencia al carácter instrumental de estos documentos gráficos, lo más significativo que aporta el Cantino es que después de la carta de Juan de la Cosa, es la primera vez que en un mapamundi se vuelve a insertar la línea de demarcación entre

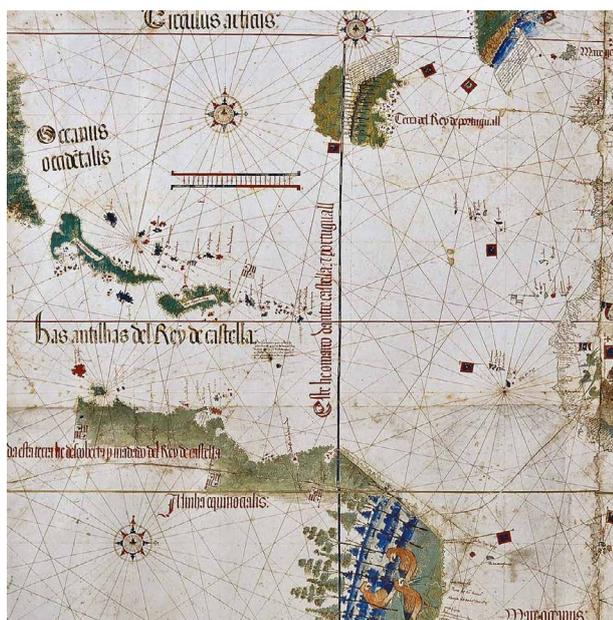


Fig. 2. Planisferio de Cantino o Carta da navegar per le Isole nouam tr [ovate] in le parte de l'India dono Alberto Cantino al S. Duca Hercole. Biblioteca Estense de Módena. 1502. Detalle.

España y Portugal establecida en el tratado de Tordesillas, situada a 370 leguas al oeste del archipiélago de Cabo Verde, y se describen los descubrimientos portugueses en el extremo oriente, las ricas tierras de promisión de la Especiería, o como Terranova, rotulada en el mapa como *Terra del Rey de portugall* (sic), al oeste de dicha la línea y, por tanto, bajo dominio luso. Una forma de entender la moderna cartografía con una finalidad operativa y política, pero sobre todo en clave portuguesa: la construcción del sistema de rumbos en el mapa se establece con dos círculos tangentes, en una gran rosa de los vientos en el centro de África con una flor de lis que indica Norte, con centros respectivos en las Islas de Cabo Verde (OE) y en la India (E). La circunferencia exterior de cada uno está marcada con dieciséis puntos proporcionalmente espaciados, con sus correspondientes rosas de los vientos, de las que irradian las 32 derrotas loxodrómicas clásicas. Una visión del mundo nuclearizada en torno a las tierras de dominio portugués, rectificadas y ampliadas por las

exploraciones recientes, obligando al cartógrafo oficial a rectificar forzadamente la longitud de los descubrimientos en el Extremo Oriente, para que esas tierras quedaran dentro de la demarcación de Portugal. Ideas, intereses y subterfugios a los que la cartografía oficial española presentará la otra cara de la misma moneda.

Refiriéndonos sólo a la representación del continente americano, al igual que en otros planisferios de principios del siglo XVI, y en contraste con un mapa de Juan de la Cosa, el anónimo cartógrafo portugués⁹ divide a América del Norte en tres masas de tierra desconectadas, muy separados una de otra: a dos las nombra como *Parte de Assia* (Groenlandia) —en una cartela próxima: *descuberta per mandado do Rey . . . Dom Manuel II, Rey de portugall...*— y *Terra del Rey de portugall* (Terranova) y otra, sin nominar, al noroeste de *Ilha Yssabella* (Cuba), que ha sido interpretada de diversas formas como la representación de la Florida¹⁰, el Yucatán, la repetición involuntaria de Cuba e, incluso, una península en el Este de Asia. Es evidente que los portugueses no disponían de una información tan precisa como la que tenían los españoles de esta zona del Caribe, a pesar de la filtración de noticias y datos de esta área del Nuevo Mundo. Las Antillas —*descobertas por colonbo almirante que es de aqueles ditas ilhas... por mandado do... dom Fernando Rey de castella* (sic)— aparecen aquí por primera vez con ese nombre, ya que antes se habían denominado sólo Indias y más tarde serían conocidas como Indias Occidentales para diferenciarlas de las Islas de Poniente, con que referirían los españoles, con clara intencionalidad política, a las islas descubiertas en el Pacífico. América del sur queda representada por las costas y tierras españolas comprendidas entre el norte de la línea equinoccial y poniente de la línea de demarcación de Tordesillas, y las costas y tierras brasileñas, al oriente de dicha línea, que aparecen señaladas con banderas portuguesas, exóticos loros y árboles del Brasil y referencias de la llegada a las mismas del por-

tugués Pedro Alvares Cabral en abril de 1500. En resumen, el mapa Cantino y las cartas a él asociadas representan de manera clara y precisa el concepto del mundo y la idea de América que tenían los cartógrafos portugueses, que más adelante habían de chocar necesariamente con la de la cartografía oficial española.

Otra aportación importante de este mapa, que había de ejercer una gran influencia en los modelos cartográficos posteriores, es la novedad con que se utilizan los elementos epicartográficos que, aunque pocos, están muy elaborados, posiblemente por artistas italianos como ya se señaló. Además de los textos en cartelas con informaciones complementarias de las exploraciones y toponímicos, las ilustraciones refuerzan algunas ideas e intereses importantes para el cartógrafo y la escuela lusa. Ya hemos hecho referencia a los que ilustran el continente americano, centrados casi exclusivamente en las tierras bajo dominio portugués. Ese mismo

interés se traslada a sus posesiones africanas y del Extremo Oriente: hay una representación bastante elaborada del castillo portugués de São Jorge da Mina en el golfo de Guinea, flanqueado por dos poblaciones africanas, imágenes de las cruces que hacen referencia a los *padroes* de los arribos de Diogo Cão y Bartolomeu Dias en las costas occidentales de Africa, del faro de Alejandría, representado en posición horizontal, las míticas montañas de la luna, donde se situaban las legendarias fuentes del río Nilo, o las referidas al beligerante rey de Nubia y a las tierras del Preste Juan. Aunque ninguna supera a las dos ciudades, que por prestigio y tradición están grandiosamente representadas: Venecia y Jerusalén.

Desde hace tiempo se considera que la “invención de América” fue un proceso que culminó con la edición del mapa de Martin Waldseemüller [Insertar aquí imagen 3], custodiado en la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos,



Fig. 3. Martin Waldseemüller. *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii aliorumque lustrationes*. 1507. Biblioteca del Congreso de Estados Unidos.

único ejemplar completo conservado de una edición con una tirada de 1.000 ejemplares¹¹. Con el título *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii alioru[m]que illustrationes* fue publicado en 1507 junto con un pequeño globo terráqueo y el tratado geográfico *Cosmographiae Introductio*, cuya autoría algunos atribuyen a Matthias Ringmann. Fue en estas tres obras donde se nombra y define por primera vez al cuarto continente: América. El mapa, que está formado por doce estampas grabadas para ser montadas como un mural, utilizando informaciones recogidas en mapas anteriores como el planisferio de Cantino y en las relaciones de los cuatro viajes atribuidos a Amerigo Vesputio, anexos a la *Cosmographiae Introductio*, es un planisferio representando el mundo conocido hasta entonces, con las tierras que habían sido descubiertas recientemente, desconocidas para la cosmografía antigua y medieval. Un nuevo continente, al oeste del mundo conocido, aparece por primera vez inequívocamente separado de Asia y rodeado de agua, y es nombrado, en un acto deliberado, como América en honor de su supuesto descubridor, utilizando el poder

demiúrgico de la palabra. En este caso los elementos epicartográficos adquieren un valor testimonial e informativo de mayor interés que en otros mapas del mundo precedentes: en la parte superior del mapa, en una segunda representación a menor escala de la Tierra dividida en dos hemisferios, se representa el hemisferio correspondiente a los tres continentes conoci-



23



Fig. 4. Martin Waldseemüller. *Universalis cosmographia secundum Ptholomaei traditionem et Americi Vespucii alioru[m]que lustrationes*. 1507. Biblioteca del Congreso de Estados Unidos. Detalles a y b.

dos desde la Antigüedad junto a al cosmógrafo Claudio Ptolomeo, que porta un cuadrante, y el otro, con América, el océano Pacífico y Asia, junto a Américo Vespucio, que utiliza un compás náutico. Aunque en la representación a mayor escala un estrecho dividía el continente en su parte central, como en el globo editado del mismo autor y fecha, en el hemisferio vespuciano el estrecho desaparecía haciendo de América un continente unido. Al no aparecer la línea de demarcación establecida por el tratado de Tordesillas y reducirse los marcadores políticos, relegados en el caso de Castilla a dos banderas en la costa atlántica y una en las Antillas, la realidad geográfica se impone a la política: la mayor parte del sur del continente se asocia a los descubrimientos realizados por los pilotos de la corona castellana, incluidos los del piloto mayor Américo Vespucio, con la leyenda “TOTA ISTA PROVINCIA INVENTA EST PER MANDATUM REGIS CASTALLAE” y, más abajo, el nuevo sustantivo AMERICA, además de la nominación de diferentes accidentes geográficos como el *Caput Sancte crucis*, origen nominal de la provincia religiosa de Santa Cruz, lugar de martirio de los primeros religiosos españoles en tierras americanas. Todo ello en la vertiente atlántica y en el Caribe, donde se nombran las islas de la Isabella y la Spagnola; en el interior, en las dos superficies continentales antes de las costas del Pacífico, un mundo totalmente desconocido nombrado como “TERRA VLTRA INCOGNITA”, misma denominación que vuelve a aparecer en la TABULA TER/RE NOVE de la edición de Martin Wesdmüller de la *Cosmographia* de Ptolomeo, editada en Strasburgo en 1513.

Otra intencionalidad muy diferente, se puede atribuir a los mapas realizados en España por los cartógrafos de la Real Casa de Contratación de las Indias (1503), radicada en Sevilla, cuyas funciones, organización e instrucciones categóricas para sus pilotos y cartógrafos le permitieron gestionar eficazmente, desde época temprana, los territorios pertenecientes a la corona espa-

ñola, siempre al poniente de “la línea de repartimiento” establecida en el *Tratado de Tordesillas*. La documentación conservada al respecto permite reconocer que el conocimiento geográfico demandado por este organismo, ampliado conforme avanzaban las expediciones y se iban delimitando territorios distintos a lo que se esperaba, era una forma de poder, una forma de presentar los valores propios e intereses de la monarquía española, enmascarados de interés científico, especialmente a partir del reinado del emperador Carlos; una información, que bajo el férreo control del piloto mayor de la institución —el primero en obtener el real título fue Américo Vespucio en 1508— era asentada en el denominado Padrón Real, instrumento por el que se regía la creación de mapas que habían de utilizar por los pilotos españoles¹². El resultado de estos trabajos fue la creación de una carta náutica, acompañada de su versión escrita, representación plana del mundo, manuscrita y continuamente actualizada como resultado de las sucesivas expediciones, donde aparecen los rumbos necesarios para navegar con brújula y se plasma una visión “oficial” del mundo. Singularidad que no tiene equivalente en Europa y convierte la información geográfica y su representación cartográfica en un valioso secreto de estado, *arcana imperii*, aún más reservado que en Portugal, importante potencia naval que, a pesar de poner restricciones a la información de este tipo, trabajaba con cartógrafos independientes, lo que facilitó filtraciones de la información y algún caso de transfuguismo y espionaje¹³.

De acuerdo a esta clave, el “nombramiento” de un territorio en el mapa se convierte en una manera simbólica de apropiarse de las nuevas tierras descubiertas, transformando al espacio en un objeto del discurso, como han subrayado varios autores. Con la difusión de la toponimia y el trazado “oficial” del mundo gracias a las copias del Padrón Real, una nueva visión del orbe terrestre se propaga entre los oficiales de

la corona. Así, la denominación de “mundus novus” con que se designan por primera vez los territorios americanos en la carta olivariana de Pesaro (entre 1504 y 1508), de inspiración sevillana, cobra realidad al aparecer en otros mapas como los contenidos en el Atlas Miller de 1519 [Insertar aquí imagen 5] —con interesantes detalles epicartográficos— y los sucesivos padrones reales, como se recoge en *Carta universal en que se contiene todo lo que del mundo se ha descubierto fasta agora* de Diego de Ribero, firmada en 1529, elaborada de acuerdo con los datos aportados por el Padrón Real confeccionado por el cartógrafo dos años antes. Trazar mapas de la tierra era, como se ha señalado acertadamente, ser dueño de ella¹⁴.

En relación con estas ideas, la documentación conservada sobre los preparativos del primer viaje de circunvalación del globo terrestre, ofrece importantes datos. Un total de veinticuatro cartas fueron construidas exclusivamente para la expedición de Magallanes-Elcano, todas ellas fabri-

cadadas por el portugués Nuño García de Toreno, cartógrafo oficial de la Casa de Contratación. Nada sabemos de ellas; pero entre los datos de ciertos gastos expedicionarios se hace referencia a un planisferio enviado al rey en caja de cuero, que pudo tratarse del conocido como Kuntsman IV, desaparecido en la Segunda Guerra Mundial y del que conserva un excelente facsímil la Biblioteca Nacional de Francia. La carta fue realizada por los portugueses Pedro y Jorge Reinel, que habían llegado a Sevilla junto a Magallanes y pudieron transmitir nuevas datos e informaciones para incluir en el propio Padrón Real y servir de modelo a otros cartógrafos de la Casa; entre otros a Diego Ribeiro. Esta es la carta de latitudes más antigua que se conoce con el ecuador graduado en grados de longitud, así como el planisferio náutico más antiguo que muestra la totalidad del perímetro ecuatorial. Dos detalles muy destacados de la obra, además de que la línea de demarcación acordada por España y Portugal se establezca como el eje axial de la carta: el nombramiento del “MAR VISTO DE LOS CASTELHANOS”,

25

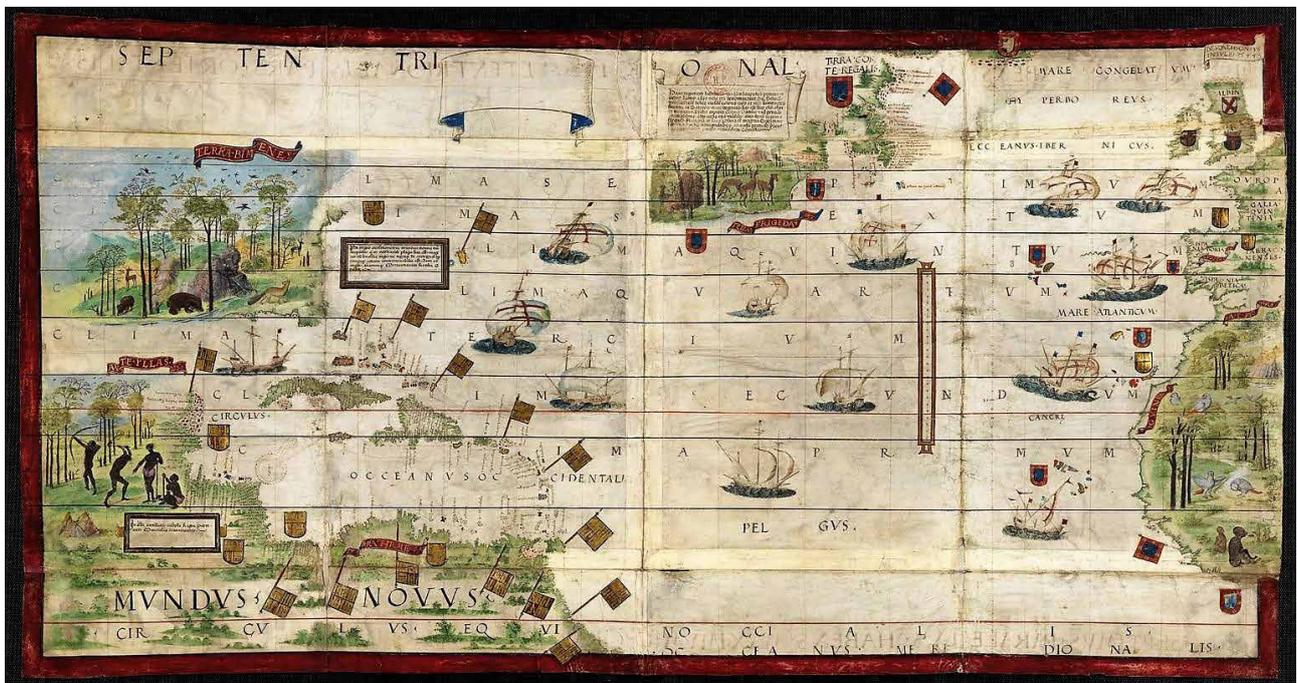


Fig. 5. Atlas Miller o Atlas nautique du Monde. 1519. Biblioteca Nacional de Francia.

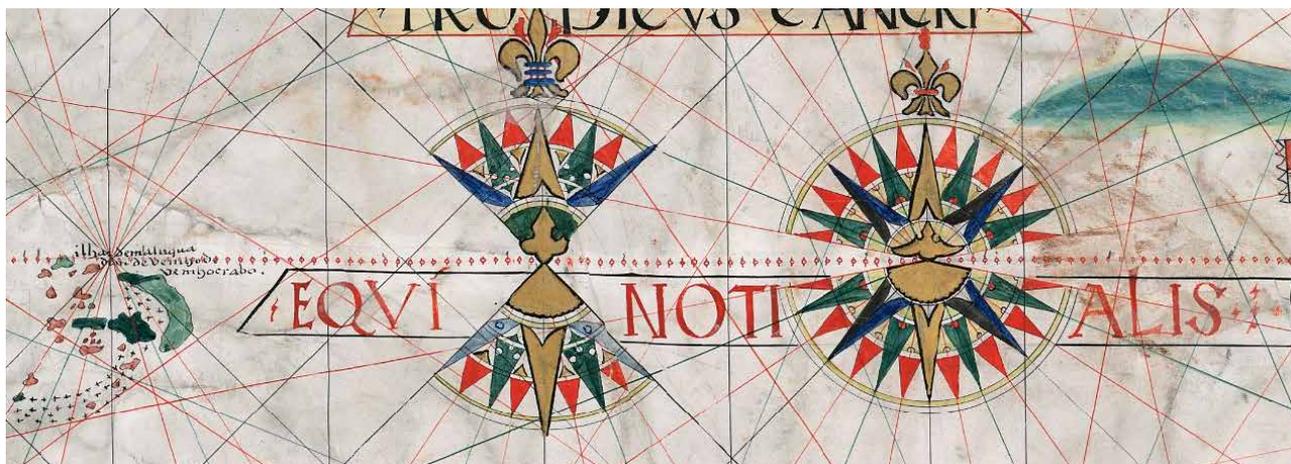


Fig. 6. Planisferio conocido como *Kunstmann IV*. Edición facsímil del original desaparecido. Ca. 1519. Biblioteca Nacional de Francia. Detalle de las Molucas en la línea equinoccial.

en la zona meridional del Istmo de Panamá, lo que más tarde se vendría a denominar Mar del Sur, y en el extremo occidental del mapa, entre los trópicos de Cáncer y de Capricornio, la consignación de las islas “de Maluqua” (el Moluco), después islas Malucas, a unos 170º al oeste del supuesto meridiano de Tordesillas [Insertar aquí imagen 6], lo que situaba a las codiciadas islas por su riqueza en especierías en la zona de influencia española en un claro proceso de creación de una América y un espacio (trans)pacífico.

Una nueva concepción del espacio terrestre fue orientando el foco de atención de la cartografía oficial española hacia el Pacífico y durante los años treinta del siglo, con la creación del topónimo *Islas de Poniente*, se fue imponiendo un nuevo espacio cartográfico en los mapas de la Casa de la Contratación, al oeste del nuevo continente¹⁵. En este sentido, la expedición de Magallanes-Elcano tuvo inmediatas consecuencias: la conciencia de la existencia de un “antemeridiano”, equivalente en el Pacífico al fijado por el *Tratado de Tordesillas* en el Atlántico, que permitiera repartirse unas tierras lejanas a las que ya habían llegado los navegantes portugueses en 1512¹⁶. Aunque en las capitulaciones de la expedición de Maga-

llanes se le encomendaba ir a “descubrir en lo que hasta ahora no se ha hallado” respetando lo que había en la demarcación y límites de la corona de Portugal, las noticias transmitidas por algunos de los miembros de la expedición se referían a estas tierras de la Especiería como territorios sin propietario llenos de riquezas¹⁷ a las que se podía acceder desde el lado español por el estrecho de Magallanes recientemente descubierto, por una ruta dentro de demarcación y límites de dominio español. La creación de la Casa de Contratación de la Especiería en la Coruña en 1524¹⁸ vendría a legitimar a las expediciones que partirían hacia un Maluco perteneciente a España y a las islas que lo rodeaban, hasta llegar a un Catayo oriental, referenciado en los relatos de Marco Polo.

Promisores de tanta riqueza, estos nuevos territorios no podían permanecer sin dueño. Por eso urgía, ante la imposibilidad de ubicar de forma certera el antemeridiano, que expertos cualificados de las monarquías litigantes fijaran de forma definitiva con exactitud, rigor científico y precisión geográfica la línea de demarcación atlántica a fin de proyectar su equivalente en el Pacífico. Las juntas de Badajoz y Elvás, se convocaron a tal fin, en abril y mayo de 1524.

Aunque los cartógrafos y pilotos del Emperador participantes en ellas —Tomás Durán, Sebastián Caboto y Juan Vespucio...— ubicaron el antemeridiano de tal forma que “Zumatra, Malaca e los Molucos” cayeran dentro de la demarcación hispana¹⁹, apoyándose únicamente en cálculos ptolemaicos ante la inexistencia de nuevos datos fiables y precisos, no se pudo establecer ningún acuerdo al respecto por las discrepancias verificadas entre los técnicos de ambas partes. A falta de cualquier resolución nada se opuso a que partiesen las expediciones ya programadas, como la de García Jofre de Loaysa en 1525, con el objetivo de asentarse en las islas del Maluco, consideradas reiteradamente por los técnicos de la corona como españolas; y estas tierras, cada vez más concurridas, se fueron concretando en la documentación y en los mapas a pesar de la dificultad para fijar la problemática línea de demarcación.

El vínculo establecido desde entonces entre ciencia y poder, entre política y cartografía, hizo que la Corona contara con el concurso de los mejores cartógrafos y pilotos, prestigiados por su conocimiento de sus disciplinas y su destreza en el diseño y utilización del instrumental más moderno, que fueron requeridos

a dar su experta opinión y a representar, sobre todo, el mundo tal como era y como se quería que fuera. Como hipótesis de trabajo, el resultado podría asemejarse a la *Carta náutica delle indie e dell Molucche* (1522) de Nuno Garçia de Toreno, conservada en la Biblioteca Reale de Torino, donde aparece la raya del antemeridiano dejando de lado español las Molucas y buena parte de Asia, o el *Totius Orbis Descriptio tam veterum quam recentium geographorum traditionibus observata novum...*, realizado por Juan Vespucio al año siguiente, conocido por una copia de 1524 conservada en la Liechtenstein Map Collection (Houghton Library, Harvard College). En este gran planisferio, además de constituir el primer registro cartográfico de las exploraciones en América del Norte realizadas hasta entonces, “la tierra nos aparece cortada en dos por el meridiano de Tordesillas cuyo equivalente en el Pacífico, está permitido por la proyección polar elegida por el cartógrafo. A 135 grados la delineación deja del lado español el Maluco y Sumatra”²⁰. En la carta, “mira arte et ingenio absolutum”, su autor, “florentini navcleri regis hispaniarum”, asume los posibles errores de este audaz planteamiento (“erratisiq. d. excursoris culpa”).

27

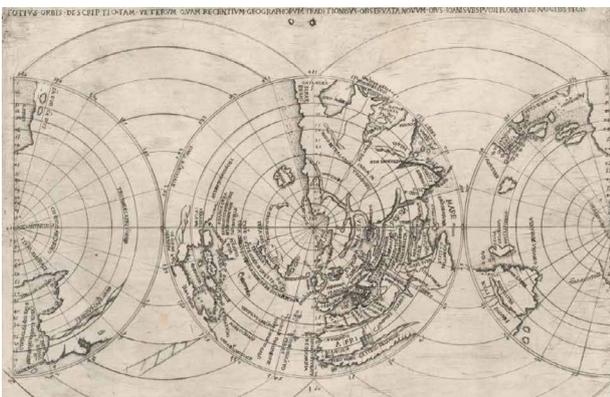


Fig. 7. Juan Vespucio. *Totius orbis descriptio tam veterum qvan recentium geographorum traditionibus observata novum*. 1524. Liechtenstein Map Collection (Houghton Library, Harvard College)

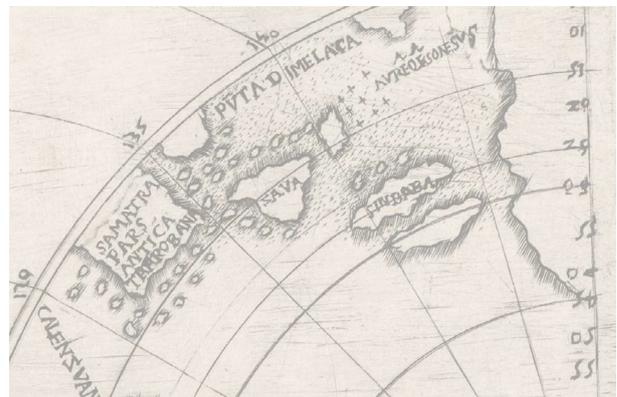


Fig. 8. Juan Vespucio. *Totius orbis descriptio tam veterum qvan recentium geographorum traditionibus observata novum*. 1524. Liechtenstein Map Collection (Houghton Library, Harvard College). Detalle del antemeridiano.

NOTAS

- ¹Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Ingenieros militares en el Caribe y Golfo de México durante el siglo XVIII: diálogo cultural, circulación transnacional y conflictos globales* del Plan Nacional de Investigación (HAR2015-63805-P).
- ²GRUZINSKI, Serge. *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*. Paris: Éditions de La Martinière, 2004.
- ³WOODWARD, David et al. *The History of Cartography. Vol. III: Cartography in the European Renaissance*. Chicago-London: University Chicago Press, 2007, I, pág. XVI.
- ⁴PADRÓN, Ricardo. *The Spacious Word: Cartography, Literature and Empire in Early Modern Spain*. Chicago: University of Chicago Press, 2004, pág. 48.
- ⁵RIVET, Marion. *Arte, ciencia y política: La creación de las Indias del Poniente en la cartografía de la Casa de la Contratación y el Consejo de Indias*. Madrid: T. F. M. de la Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- ⁶SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, Sandra. *Marginalia in Cartography*. Catálogo de la exposición Marginalia in Cartography en el Chazen Museum of Art, University of Wisconsin-Madison, de 28/02 al 18/03 de 2014. Madison: University of Wisconsin-Madison, 2014.
- ⁷CEREZO, Ricardo. *La cartografía náutica española en los siglos XIX, XV y XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994, pág. 109.
- ⁸HARRISSE, Henry. *Les Corte-Real et leurs voyages au Nouveau-Monde...* Paris: Ernests Leroux, Editeur, 1883 y *The Discovery of North America. A Critical, Documentary and Historic Investigation*. London-Paris: Henry Stevens and Son - H. Welter, 1892.
- ⁹METCALF, Alida C. "Who Cares Who Made the Map? La carta del Cantino and its anonymous maker". *E-Perimtron*, 12 (2017). nº 1, págs. 1-23.
- ¹⁰WROTH, Laurence C. *The Early Cartography of the Pacific*. Eastford: Martino Publishing, 2004, pág. 44.
- ¹¹O' GORMAN, Edmundo. *La invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- ¹²PULIDO, José. *El piloto mayor de la casa de contratación de Sevilla*. Sevilla: Escuela de Estudios-Hispanoamericanos, 1950.
- ¹³PORTUONDO, María M. *Ciencia secreta. La cosmografía española y el nuevo mundo*. Madrid: Iberoamericana, 2013.
- ¹⁴HARLEY, Jhon Brian. *La nueva naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- ¹⁵PADRÓN, Ricardo. "A Sea of Denial: the Early modern Spanish invention of the Pacific Rim". *Hispanic Review*, Vol. 77 (2009), Num. 1, págs.1-27.
- ¹⁶CUESTA DOMINGO, Mariano. "La fijación de la línea de Tordesillas en el extremo Oriente". *Actas del Congreso Internacional de Historia sobre El Tratado de Tordesillas y su época*. Madrid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, págs. 1405-1496.
- ¹⁷PIGAFFETA, Antonio. *Primer viaje en torno del globo*. Madrid: Espasa Calpe, 1963, pág.30
- ¹⁸CUESTA DOMINGO, Mariano. "La Casa de la Contratación de La Coruña". *Mar Oceana. Revista del Humanismo Español e Iberoamericano*, 16 (2004), págs. 59-88.
- ¹⁹NAVARRETE, Martín Fernández de. *Colección de los viajes y descubrimientos que hicieron por mar los españoles desde fines del siglo XV, con varios documentos inéditos concernientes a la historia de la marina castellana y de los establecimientos españoles en Indias. Tomo II: Documentos de Colon y de las primeras poblaciones*. Madrid: Imprenta Real, 1825, pág. 341.
- ²⁰RIVET, Marion. *Arte, ciencia y política: La creación de las Indias del Poniente en la cartografía de la Casa de la Contratación y el Consejo de Indias*. Madrid: T. F. M. de la Universidad Complutense de Madrid, 2015, pág. 25.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LOS JEROGLÍFICOS DE LA IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN DE SEVILLA (II) THE HIEROGLYPHICS OF THE CHURCH OF THE ANNUNCIATION OF SEVILLE (II)

Resumen

La iglesia de la Anunciación fue en su día templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla. El programa emblemático de la cúpula (ca. 1756-1767) está compuesto por una serie de 16 jeroglíficos, cuyo objetivo es una apología de la Compañía de Jesús y su carisma. Tiene sentido en unos momentos en que la Compañía de Jesús atraviesa una grave crisis al imponerse las políticas regalistas del despotismo ilustrado. Este artículo es la segunda parte del publicado en esta misma revista en el número 11 (enero-junio, 2017).

Palabras clave

Antonio de Solís, Emblemática, Iglesia de la Anunciación, Jeroglíficos, Sevilla.

Rafael García Mahiques

Facultad de Geografía e Historia
Dep. d'Història de l'Art
Valencia, España

Catedrático de la Universitat de València, y especialista en Emblemática, distinguiéndose en la reflexión metodológica aplicando los principios de la iconología al estudio de este fenómeno cultural del Barroco. Ha sido Presidente de la Sociedad Española de Emblemática (2005-2017), y actualmente Presidente de Honor. Entre sus líneas de investigación, cuenta también

Abstract

The Church of the Annunciation was once the temple of the *Casa Profesa* of the Company of Jesus in Seville. The emblematic program of the dome (ca. 1756-1767) is composed of a sequence of 16 hieroglyphs, whose objective is an apology for the Society of Jesus and his charism. It makes sense at a time when the Society of Jesus is going through a serious crisis by imposing the regalist policies of enlightened despotism. This article is the second part of the one published in this same magazine in number 11 (January-June, 2017).

Key words

Antonio de Solis, Church of the Annunciation, Emblematic, Hieroglyphics, Sevilla.

la asistencia en la Conservación y Restauración del Patrimonio artístico, formando parte, entre otros, del proyecto «Recuperación integral de Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia». También es autor de diferentes estudios sobre iconografía y dirige el grupo de investigación «APES. *Estudis de cultura visual*».

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 6/II/2017
Fecha de revisión: 11/V/2017
Fecha de aceptación: 5/VI/2017
Fecha de publicación: 30/VI/2018

LOS JEROGLÍFICOS DE LA IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN DE SEVILLA (II)¹

En la primera parte de este estudio, ya fue señalado que la iglesia de la Anunciación de Sevilla, la cual fue en su día templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de esta ciudad, es un edificio histórico que sigue el modelo de la Contrarreforma, presentando un interesante ornato de carácter emblemático que se compone de tres partes: la cúpula, más cada una de las bóvedas del crucero. Comenzamos el análisis del programa de la cúpula – objeto del presente estudio, que, por razones de extensión, se ha tendido que dividir en dos partes. Nos remitimos a la primera parte para situar este programa visual en el espacio y en el tiempo, así como sus circunstancias, por lo que simplemente vamos a continuar con el orden del interrumpido análisis y conducirlo hacia su conclusión.

31

JEROGLÍFICO 7. Imagen: jarrón con tres azucenas. Cartel: SOCIETAS MISSA. Mote: SATIS VNVS IN OMNES

Nos encontramos aquí con el recurso a la aromática azucena como metáfora de la virtud que irradia su esencia hacia su entorno, bastando su misma cualidad para atraer o aunar a todos los que se encuentran alrededor, como dice el mote: “*Satis unus in omnes*” [Suficiente para todos], lo que caracterizará a la Compañía de Jesús como enviada para cumplir la misión evangélica con un único espíritu: “*Societas missa*” [Compañía enviada]².

Un emblema con el mismo mote está presente entre los emblemas de Carlo Bovio³, mas con una *pictura* diferente: un sol naciente del que huyen las aves y demás criaturas de la noche. Está también dedicado a san Francisco Javier⁴. Pero a continuación, otro emblema con el mote “*Odor omnis in uno*” [Aroma en uno] sobre un ramo de flores como *pictura*, probablemente

manifiesta un concepto más próximo al sentido del presente jeroglífico sevillano, explicando que las virtudes, milagros y demás dones divinos conforman una única emisión olorosa de la santidad, como un manojo de flores variadas con sus aromas confundidos⁵. Posteriormente J. Boschius volverá a seguir los mismos pasos retomando ambos emblemas, primero el correspondiente al sol naciente y el retiro de las aves nocturnas⁶, y a continuación también el del ramo de flores, con idéntico mote, aunque aquí las flores se disponen dentro de un jarrón como también en el presente jeroglífico de Sevilla⁷, refiriendo que la unión de todos los santos en su beatitud conforma una sola unidad, como único el aroma que se desprende de un mismo ramillete⁸.

En el registro superior se ha dispuesto la imagen de una custodia en cuya sagrada Hostia se encuentra grabado el emblema de la Compañía de Jesús: IHS con una cruz surmontada y los tres clavos al pie.



Fig. 7A. Jeroglífico 7: *Satis unus in omnes*. Fig. 7B. Jacob Bosch: *Odor omnis in uno*.

JEROGLÍFICO 8. Imagen: un árbol robusto. Cartel: SOCIETAS IRREQUIETA. Mote: CALCATA DVRATVR

La imagen de un árbol robusto, como el roble o la encina, con el mote “*Calcata duratur*” [Oprimida se robustece], configuran juntos un concepto fácil de entender: la Compañía de Jesús, lejos de debilitarse cuando es atacada y oprimida, al contrario se robustece.

No es un jeroglífico con fuentes claras, pero es comparable a otros artificios emblemáticos que pudieran servir para un fin semejante. Puede ser el caso de aquella empresa ofrecida por Picinelli que tiene como *pictura* el lagar con las uvas, bajo el mote “*Calcata redundat*” [Oprimida sale a chorros]⁹, empresa de un individuo que se quiso mostrar como “el oprimido”, o incluso empresa para significar la persona de Cristo, oprimida en el lagar de la Cruz, es decir

el “lagar místico”, sentido éste que, como es sabido, goza de una tradición retórica que viene de los tiempos de los Padres, como el caso de san Cipriano. En el ámbito jesuítico también Carlo Bovio nos presenta la empresa del lagar¹⁰ con el mote: “*In melius calcata fluit*” [pisoteada fluye], referida a san Francisco de Borja, quien en virtud de su mortificación corporal, hizo progresos en la santidad¹¹. También es presentada esta empresa por J. Boschius en los mismos términos¹².

El presente jeroglífico, si bien refiriendo una *pictura* mucho más simple que el recurso al lagar, entendemos que expresa el mismo concepto aplicado al conjunto de la Compañía de Jesús. El matiz más importante lo expresa el rótulo o cartel de este emblema: “*Societas irrequieta*” [Sociedad sin descanso], que vendría a decirnos que ésta se robustece en virtud de la “opresión” fruto del incesante trabajo y actividad constante.



A



B

Fig. 8A. Jeroglífico 8: *Calcata duratur*. Fig. 8B. Carlo Bovio: *In melius calcata fluit*.

JEROGLÍFICO 9. Imagen: un caserío? Cartel: SOCIETAS PAVPER. Mote: QVIA RESPEXIT

El estado de deterioro que afecta a este jero-glífico impide apreciar el objeto representado en la *pictura*, lo que imposibilita su lectura. Así mismo en lo que corresponde al registro superior en donde la humedad ha producido un completo desconchado. Esperamos que una posible intervención orientada a la conservación de este programa visual pueda ofrecer más datos que permitan una mejor aproximación al sentido del jero-glífico.

Con todo, el mote "*Quia respexit*" [Porque ha mirado], es el mismo que figura en el último

jero-glífico (jero-glífico 16), y tiene su fuente en el *Magnificat*, oración y cántico que procede del Evangelio (vid. infra). Combinado con la inscripción del cartel: "*Societas pauper*", fácilmente se puede advertir su sentido, el cual podría ir en la línea apologética como la humildad de la congregación jesuítica, lo que se puede entender en el contexto del mismo canto de la Virgen en el momento de la visitación a santa Isabel: "*Magnificat anima mea Dominum, et exultavit spiritus meus in Deo salvatore meo, quia respexit humilitatem ancillae suae*" (Lc 1, 46-48). [Engrandece mi alma al Señor y mi espíritu se alegra en Dios mi salvador, porque ha mirado la humildad de su esclava].



Fig. 9. Jero-glífico 9: *Quia respexit*.

JEROGLÍFICO 10. Imagen: un espejo. Cartel: SOCIETAS CASTA. Mote: AMPLIVS CALCATA FLVIT

Significar la castidad por medio del espejo es un recurso retórico perfectamente codificado en la tradición de la retórica visual, y en especial de la emblemática. Los ejemplos que podríamos proponer son muchos, pero nos limitaremos aquí a algunos muy significativos pertenecientes al ámbito jesuítico. Para ello, en primer lugar, llama la atención uno de los emblemas del *Imago Primi Saeculi*¹³, cuyo cartel es suficientemente explícito: “*Cor castum Dei speculum*” [El corazón casto es espejo de Dios], y cuyo mote reza: “*Assimilat mens casta Deum*” [La mente casta se asemeja a Dios]. La *pictura* consta de un sol que se refleja en la superficie de un espejeante lago.¹³ En este mismo libro el tema de la castidad asociada al espejo es redundante. Así, en otro de los emblemas cuya *pictura* presenta a un amorcillo que contempla su rostro en un espejo

con vaho¹⁵. El cartel resume su sentido: “*Castitas sit intaminata*” [Sea incontaminada la castidad], y el mote establece el nexo entre el sentido y la imagen: “*Vapor rapit omne decus*” [El vapor quita toda la belleza].

Con todo, el mote de esta empresa nos indica cierta proximidad con el concepto estudiado en el jeroglífico 8, en donde aludíamos a la empresa de la prensa mística con el mote “*In melius calcata fluit*” [pisoteada fluye]. Aquí cambia el matiz, ya que el mote dice: “*amplius calcata fluit*” [sujeta rinde más], con lo cual podemos entender que mediante el dominio de la castidad, la virtud rinde más. Otra referencia típica del espejo con la castidad la establece una empresa de la *Symbolographia* de J. Boschius¹⁶, formada por un espejo con el mote: “*Por mi limpieza me quieren*”¹⁷, quien así mismo refiere el concepto de Dominique Bouhorus: “*Un miroir dont la glace est bien polie*” (1682: 356).



Fig. 10A. Jeroglífico 10: *Amplius calcata fluit*. Fig. 10B. Jacob Bosch: *Por mi limpieza me quieren*.

JEROGLÍFICO 11. Imagen: una concha. Cartel: SOCIETAS GLORIA DEI. Mote: CALCATA DVRATVR

El sentido de este jeroglífico parece bastante claro y es también muy próximo al jeroglífico 8, con el que comparte plenamente el mote, aunque con un matiz algo diferente. También aquí la *pictura* se reduce a la mínima expresión, ya que a deducir del mote: “*Calcata duratur*” [Oprimida se endurece], el objeto de significación de esta construcción retórica no lo es tanto la concha en sí —aunque también— sino mejor la perla que se va formando en su interior, lo que da sentido a la Compañía como “Gloria de Dios”.

Nuevamente aquí la fuente que parece inspirar este jeroglífico probablemente sea Carlo Bovio¹⁸ que nos presenta un emblema dedicado a san Estanislao de Kotska, cuya *pictura* consiste en una concha en medio de las ondas del mar, con el mote “*lactata duratur*” [echada se endurece], y cuyo sentido es prácticamente el mismo del

presente jeroglífico de Sevilla. Explica que la virtud, en medio de los flujos del mar (el mundo) se endurece y hace fuerte, para la mayor gloria de Dios (la perla de su interior), como san Estanislao de Kotska que hubo de sufrir las vejaciones de su hermano Pablo, un hombre de carácter licencioso, lo cual no hizo sino fortalecer aún más la virtud de Estanislao¹⁹. J. Boschius también la recoge, y explica del mismo modo²⁰.

La tradición emblemática, por otro lado, confirma esta interpretación. Picineli refiere también²¹, entre los diferentes significados aplicados a la concha madreperla, aquel emblema que presenta a la concha en medio de las espumeantes ondas de un mar alborotado para conceptualizar el valor del martirio: “noble empresa para un mártir que con la fiereza de las persecuciones y el horror de los suplicios mantiene la paz de Dios en su interior”²².



A



B

Fig. 11A. Jeroglífico 11: *Calcata duratur*. Fig. 11B. Carlo Bovio: *Iactata duratur*.

JEROGLÍFICO 12. Imagen: una puerta. Cartel: SOCIETAS IESVS. Mote: MORIMVR SI MORAMVR

El mote de esta empresa: “*Morimur si moramur*” [Morimos si nos demoramos], tiene sentido, de acuerdo con Carlo Bovio, con una *pictura* que consta de la huida de las aves y bestias nocturnas ante el sol naciente. Este emblemista dedica dicha empresa al papa Inocencio X, en cuyo epigrama refiere que el papa es como el Sol, ante quien huyen los hombres malvados²³. También referido al papa Inocencio X, J. Boschius viene a incidir sobre lo mismo²⁴.

Es evidente que en el presente jeroglífico sevillano se quiere significar algo semejante pero con referencia a la Compañía de Jesús, como se indica en el cartel, mas la *pictura* no parece ser aquí el recurso más apropiado, ya que figura una puerta cerrada, o simplemente un edículo, que podría recordar una casa o una iglesia. Es bastante extraño que la Compañía sea significada mediante este elemento, lo cual complica

bastante la inteligencia del concepto, por lo que nos da la impresión que el compositor de este programa no estuvo acertado desde el punto de vista retórico. Es probable que se pensara aquí en la Compañía como una institución compacta, poderosa y unida en unos momentos que probablemente comenzarían ya a ser difíciles para los jesuitas.

Es probable que en la mente de quienes elaboraron este programa visual, dedicado en su conjunto a ensalzar las virtudes de la Compañía de Jesús, mediante esta puerta se significase a la misma Compañía teniendo al propio Dios (Jesús) como patrono y protector, ahuyentador de los males, al modo como leemos en el salmo: “*Lauda, Ierusalem, Dominum; collauda Deum tuum, Sion. Quoniam confortavit seras portarum tuarum, benedixit filiis tuis in te*” [¡Celebra a Yahvé, Jerusalén, alaba a tu Dios, Sión! Que él ha reforzado los cerrojos de tus puertas, ha bendecido en ti a tus hijos (Sal. 147, 12-13)].



Fig. 12A. Jeroglífico 12: *Morimur si moramur*. Fig. 12B. Carlo Bovio: *Morimur si moramur*.

JEROGLÍFICO 13. Imagen: una escalera de mano. Cartel: SOCIETAS MISSA. Mote: FOECVNDAE INTEGRITATI

El mote de este jeroglífico: “*Foecundae integritati*” [De fecunda virginidad], nos recuerda la plegaria antes del Oficio Divino, según san Pío V en el ordenamiento tridentino:

“Sacrosantae & individuae Trinitati, crucifixi Domini nostri Jesu Christi humanitati, beatissimae & gloriosissimae semperque virginis Mariae fecundae integritati, & omnium sanctorum universitati, sit semper laus, honor, virtus, & gloria ab omni creatura, nobisque remissio omnium peccatorum, per infinita saecula saeculorum. Amen” [Sacrosanta e indivisa Trinidad, a la humanidad de nuestro Señor Jesucristo crucificado, a la Santísima y gloriosísima y siempre virgen María, de fecunda virginidad, y todos los santos, a todo el cuerpo, sea siempre la alabanza, el honor, el poder y la gloria, por todas las criaturas, y el perdón de todos nuestros pecados, por todos los siglos de los siglos. Amen]²⁵.

El cartel “*Societas missa*” [la Compañía enviada] es el mismo que figura en el jeroglífico nº 7, al

que ya nos hemos referido, por lo que en su esencia el concepto general es el mismo: la Compañía de Jesús como enviada para cumplir la misión evangélica con un único espíritu: “*Societas missa*” [Compañía enviada]. Pero a diferencia de allá, en donde la *pictura* consistía en un ramo de azucenas, la escalera nos propone un matiz diferente. La escalera señala el camino del cielo, y en este sentido podría tratarse de la Compañía como un paralelo de la Virgen María, la cual ha sido como “escala mística”, una figura que nos remite a san Agustín: “*Facta est Maria scala coelestis; quia per ipsam Deus descendit ad terras, ut per ipsam homines ascendere mereantur ad coelos*” [Es María como una escalera celeste; por quien Dios descendió al mundo, para que por ella puedan ascender los hombres al cielo] (Serm. 21, 123, 2). Curiosamente existe un precedente emblemático sobre esto, mediante una empresa del Abate Ferro comentada por Picinelli²⁶. En la emblemática hispana, un precedente sobre la escalera en relación con María nos lo ofrece Nicolás de la Iglesia²⁷, en un emblema que presenta como *pictura* la esca-



A



B

Fig. 13A: Jeroglífico 13: *Foecundae integritati*. Fig. 13B: Nicolás de la Iglesia: *Scala Iacob*.

lera de Jacob por la que circulan los ángeles. Por mote leemos: “*Scala Iacob*”, y el epigrama expresa lo siguiente:

*No ha de subir esta escala
Angel por naturaleza
No siéndolo en pureza.*

**JEROGLÍFICO 14. Imagen: media luna. Car-
tel: SOCIETAS MILITANS. Mote: STANT PRO REGE
CADUNTQVE**

El mote: “*Stant pro rege caduntque*” [están para el rey y caen], tiene sentido en una empresa que nuevamente aquí procede de Carlo Bovio, planteada en la parte preliminar de su obra *Rhetoricae suburbanum* que dedica al papa Inocencio XI, y que presenta como *pictura* un tablero de ajedrez con algunas piezas, a modo de peones²⁸. El sentido de esta empresa parece claro en su origen, explicando que en la partida de ajedrez, las piezas no actúan en interés propio, sino al servicio del rey, y para tal fin llegan a caer víctimas del juego, y del mismo modo la militancia

en el mundo al servicio de Dios. Este concepto es perfectamente inteligible en virtud también de las dos palabras del cartel: “*Societas militans*”, en donde se concreta que dicha militancia debe entenderse como lo propio de la Compañía de Jesús²⁹. Este mismo artificio emblemático lo repetirá posteriormente Boschius, dedicado también a Inocencio XI³⁰.

Como ocurre en la generalidad de artificios jerooglíficos de esta cúpula sevillana, los mentores de este programa visual, acostumbran a cambiar la *pictura*, siendo aquí substituida por una luna con sus puntas hacia abajo. El hecho de estar hacia abajo, contrariamente a lo acostumbrado en la emblemática³¹, podría tener una explicación en el hecho de que, sobre todo en las artes visuales de Andalucía, la luna se suela disponer así, por influencia de tratados como el de Francisco Pacheco, quien al referir la luna a los pies de la Inmaculada, aconseja que “aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, transparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas



Fig. 14A. Jeroglífico 14: *Stant pro rege caduntque*. Fig. 14B. Carlo Bovio: *Stant pro rege caduntque*.

abaxo”³². No cabe duda tampoco de que el disponer la luna de este modo, expresa mejor que su luz la reciba del sol, el cual permanece en la parte superior, iluminando a ésta, que de modo metafórico se refiera a la Compañía de Jesús, iluminada por Dios desde el cielo.

JEROGLÍFICO 15. Imagen: torre. Cartel: SOCIETAS TRIVNFANS. Mote: ONERATA RESURGO

Como “*Onerata resurgo*” [Oprimida resurjo], o bien mediante una variante con el mismo significado “*Inclinata resurgo*” [Inclinada resurjo], la tradición retórica y la emblemática la han asociado a la palma debido a su cualidad flexible, ya que ésta puede ser forzada y oprimida ofreciendo gran resistencia, sin llegar a romperse. Ya Alciato introdujo aquel emblema cuya *pictura* constaba de un niño que sube por las palmas para poder alcanzar los dátiles, y por mote: “*Obdurandum adversus urgentia*” [Que se ha de resistir el apremio]³³. Los ejemplos en la emblemática sobre la palma con conceptos semejantes son muchos. Destacamos

la empresa de Francesco Maria della Rovere, duque de Urbino, que nos es presentada por B. Pittoni³⁴ y que consta de una palmera con una piedra atada a una de sus ramas, bajo el mote: “*Inclinata resurgit*”, y dice así el epigrama:

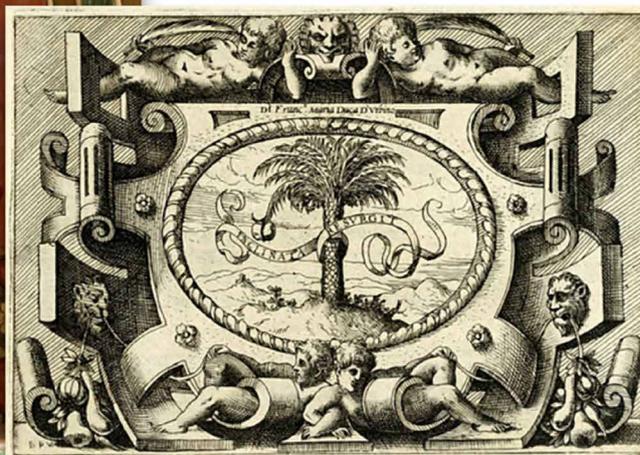
*Quanto la palma maggior peso aggrea,
Tanto in spatio di tempo (alma natura)
Da se medesma in alto si rileua,
Tal, ch'altrui forza mai non teme o cura,
Cosi da ria fortuna, che'l premeua,
Mercè di sua uirtù candida e pura,
Il gran Duca d'Vrbin s'alzò cotanto,
Che sormontaua il Real Scettro e'l manto.*

Esta misma empresa no falta tampoco en el repertorio de Girolamo Ruscelli³⁵, y será también explicada por el jesuita Silvestro Pietrasancta un siglo más tarde³⁶, así como por el también jesuita Jacob Masen³⁷.

Picinelli nos advierte que los verdaderos siervos de Dios con ánimo fuerte y decidido a superar los males, son similares a la palma que resiste



A



B

Fig 15A. Jeroglífico 15: *Onerata resurgo*. Fig. 15B. B. Pittoni: *Inclinata resurgit*.

por mote “*Inclinata resurgo*”, o como propone —continúa Picinelli— Monseñor Aresi: “*Adversus pondera surgo*”, o más brevemente: “*Onerata resurgit*”. Torcuato Tasso representó con esta comparación la bravura de Rinaldo en el asalto a Jerusalén: “*E resiste, e s’avanza, e si riforza: / E come palma suol, qui pondo agreua, / Suo valor combattuto hà maggior forza, / E ne la opresión pui si solleva.* (Cant. 18, st. 78)”³⁸. Una síntesis interesante sobre el sentido de la palmera como recurso retórico, nos la ofrece el teatino franco-portugués Rafael Bluteau³⁹, que hace referencia al sentido de “victoria”, símbolo que viene ya del mundo antiguo y que la tradición lo mantiene en diferentes contextos, como por ejemplo el ser atributo de los mártires⁴⁰. Bluteau se expresa del siguiente modo:

“Palma. Metaphoricamente, victoria. He a palma final, & premio da vitoria, porque nao se dyxa a palma ficar dobrada de cousa alguma, por grave, & pezada que seja; mas antes, carregada, se alça; por isto tem por letra Adversus pondera surgo, ou Inclinata resurgo, ou onerata resurgit. Porèm he para advertir, que a gloriosa propriedade de alçarse a palma com o peso, nao se entende só dos ramos, porque isto sucede em qualquer arvore, em cujos ramos se atar algum grande peso nas pontas; mas a singularidade da palma, a que nen huna outra arvore chega (...).”

El presente jeroglífico, en lugar de presentarnos una palmera, como debería ser habitual, se nos muestra una torre. La única explicación que cabe aquí sostener es la firmeza o fortaleza de la torre, tras haber triunfado la Compañía como consecuencia de la persecución. El mismo cartel lo indica: *Societas triumphans*, queriendo indicar claramente que tras sufrir el tormento, la Compañía se fortalece. No cabe duda de que se trata de un canto triunfal cuyo valor será semejante al canto del cisne cuando está próxima su muerte, habida cuenta de que los tiempos inmediatos que esperan a la Compañía no pueden ser entendidos precisamente como tiempos de triunfo.

JEROGLÍFICO 16. Imagen: dodecaedro en el interior de otro dodecaedro. Cartel: SOCIETAS HONORATA. Mote: QVIA RESPEXIT

La expresión “*Qvia respexit*” [Porque ha mirado], que figura en este último jeroglífico como mote, se basa en el *Magnificat*, oración y cántico que procede del Evangelio de Lucas, pronunciado por la Virgen María en el momento de la visita a santa Isabel: “*Magnificat anima mea Dominum, et exsultavit spiritus meus in Deo salvatore meo, quia respexit humilitatem ancillae suae*” (Lc 1, 46-48) [Engrandece mi alma al Señor y mi espíritu se alegra en Dios mi salvador, porque ha mirado la humildad de su esclava]. En la emblemática encontramos este mote en una empresa del jesuita Silvestro Pietrasancta referida precisamente a este concepto, alusivo a la maternidad de María. La *pictura* consiste en un sol que se refleja en una nube, explicando este jesuita que la nube húmeda que hace de espejo es la Virgen María, en la cual Dios, el sol, se mira a sí mismo, en virtud de ser ella portadora del mismo Dios en su seno⁴¹.

Pero el sentido de este jeroglífico sevillano, basándonos en el recurso al espejo empleado también por Pietrasancta, podría explicarse también mediante una empresa que Carlo Bovio dedica a Clemente IX (1676: 66, 2) y que consta de un rombo encapsulado en medio de un conjunto de espejos, en cada uno de los cuales se refleja (*Rhombus multiplicatus a speculis*), para significar que el Papa es aclamado por todos en virtud de su imagen reflejada en los demás, siendo, como dice el mote: “*Unus ab omnibus*” [Uno para todos]⁴².

Este último emblema matizaría su significado si realmente dicha cápsula fuera un dodecaedro, y el rombo otro dodecaedro, elemento que ha sido utilizado en la *pictura* del presente jeroglífico. Es ésta una figura de carácter simbólico y estaríamos aquí ante la situación de ser utilizado

un símbolo como recurso retórico para la expresión de un concepto. De acuerdo con Chevalier⁴³, el dodecaedro basa su sentido simbólico en la filosofía pitagórica de los números, así como de las ideas platónicas, expresando las realidades inteligibles, suprasensibles, que son los tipos o modelos eternos de las cosas de aquí abajo. Como tal cosa, el dodecaedro está formado a partir del pentágono: doce pentágonos tangentes que en su desarrollo bidimensional conforma una espiral y que unidos en el espacio constituyen el dodecaedro. Esta figura expresa la síntesis más perfecta entre la serie de los cinco poliedros regulares (cubo, tetraedro, octaedro, icosaedro y dodecaedro). Por ello, el pitagorismo ve en él no sólo la imagen del cosmos, sino también su número, y por tanto su idea. Es así la esencia o realidad profunda del cosmos. Esto es lo que explicaría la existencia de figuras de dodecaedros en antiguas civilizaciones.

El haber optado por la figura del dodecaedro para significar retóricamente a la Compañía de

Jesús, significa también enlazar con el carácter simbólico de esta figura: un cuerpo ideal perfectamente integrado, imagen de la tierra de los bienaventurados. El carácter especular de esta figura, destinada a ser modelo —de modo semejante a la cápsula del emblema de Bovio— es algo que está implícito en el mismo mote: “*Quia respexit*”, que realmente sobreentiende el resto de la frase procedente del *Magnificat*, dando: “porque ha mirado la humildad de su esclava”. De este modo, la esencia de este jerooglífico se basa en un oxímoron muy significativo: la Compañía de Jesús como entidad sublime, integrada y perfecta —como microcosmos—, y al mismo tiempo humilde esclava del Señor, como la misma Virgen María. El dodecaedro sería también la figura perfecta en la que se combinan en una perfecta unidad los diferentes miembros de la Compañía de Jesús, lo que le dará coherencia y honor: “*Societas honorata*”. El hecho de que el dodecaedro se encuentre encerrado dentro de otro dodecaedro mayor no puede tampoco interpretarse de otro modo



Fig 16A. Jeroglífico 16: *Quia respexit*. Fig. 16B. Carlo Bovio: *Unus ab omnibus*.

como la Compañía en el seno de la Iglesia, siendo imagen fiel de ésta, con todo lo que ello implica de obediencia a la autoridad papal. No cabe duda de que se trataría aquí de mostrar la identidad consubstancial de la Compañía de Jesús con la Iglesia entera, el más sólido de los argumentos que permite su defensa ante los ataques regalistas.

Es este último jeroglífico un broche de honor perfecto para un programa verbo-visual desti-

nado a la defensa y apología de una institución como la Compañía de Jesús, en unos tiempos difíciles, en que es cuestionada su misma existencia. La parquedad de su expresión mediante una imagen y una palabra reducidas a la expresión mínima en cada uno de estos jeroglíficos nos ha obligado a hacer esta aproximación al conjunto con base a una extensionalización hacia la tradición emblemática, hecho que nos ha llegado también a plantear la hipótesis de sus principales fuentes de inspiración.

NOTAS

¹Para consultar la primera parte de este texto remitirse a: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. "Los jeroglíficos de la iglesia de la Anunciación de Sevilla (I)". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 11 (2017), págs. 42-55.

²Sobre el tópico del aroma de la azucena en relación con la santidad, ver: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Tuero, 1988, págs. 66-68, a propósito de la emp. XI de Núñez de Cepeda: "Odore gratior" [Más grato por el olor].

³BOVIO, Carlo. *Rhetoricae suburbanum*, pars I. Roma: F. Tizzoni, 1676, 6, pág. 3.

⁴En pág. 7: "Ingentem Ethnicorum cum telis irruentium globum solus terret, ac fugat. Sol nocturnas feras, auesque suo exortu detrudens in caveas. Satis vnus in omnes". El epigrama, en pág. 8, dice así: "Et ferro, & stygii furiis armata Tyranni / Aggreditur Fidei pèrfida turba gregem. Milite Franciscus nullo, Satis vnus in omnes, / Opposito pugnas, quem geris ore, Deo. / Sol fugat exortu noctis volucresq[ue]; ferasque? / Agmen & hoc Solem te, fugiendo, probat".

⁵BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., 6, pág. 4. En pág. 7: "Virtutibus, miraculis, divinisque donis insignis, ómnium ferè Sanctorum redolet sanctitatem. Fasciculus ex omni florum genere concinnatus. Odor omnis in uno". El epigrama figura en la pág. 9: "Lilia mixta rosos, violis hyacinthus, acantho / narcissus, thymbae caltha, ligustra crocis, / Fasciculi sunt lectus honos: Odor omnis in uno est: / Tessera, Xaveri, gaudet & ese tui. / Caelicolae, nam solus oles, oluere quod omnes. / Non in te florem, ver habet ergo Deus".

⁶BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia Sive De Arte Symbolica Sermones Septem. Quibus accessit Studio & Operâ Ejusdem Sylloge Celebriorum Symbolorum In Qvatvor Divisa Classes Sacrorum, Heroicorum, Ethicorum, Et Satyricorum Bis Mille Iconismis Expressa*, Augsburgo, Ioannem Casparum Bencard, 1702, I, pág. 361. En pág. 26: "Ingentem Ethnicorum exercitum terret, ac fugat. Sol nocturnas aves, & feras fugans. L. SATIS VNUS IN OMNES Idem".

⁷BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia Sive...* Op. cit., pág. 362.

⁸En pág. 26: "Virtute, miraculis &c. ómnium ferè Sanctorum Sanctitatem repraesentat. Fasciculus variorum florum. L. ODOR OMNIS IN UNO (Bov.)".

⁹PICINELLI, Filippo. *Mondo Simbolico*. Venecia: Nicolò Pezzana, 1678, lib. XVII, cap. 34, n. 150, pág. 536.

¹⁰BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., 14, pág. 3.

¹¹En pág. 15: "Ex sui prostigatione corporis maiores Semper efficit in sanctitate progressus. Uva in labro. In melius calcata fluit". Epigrama en pág. 16: "Vinea sum Christi; Christus mea vitis; & idem, / Qua vivo, loquitur Borgia, vita mihi est. / Sed fluit in melius pedibus calcata, propinat / Massica dum mensis gratius uva merum. / Inde suos poenis artus contundit: ab illo / Dius & hinc largè pocula sumit Amor".

¹²BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia Sive...* Op. cit., I, pág. 213. En pág. 17: “*Contemptus sui ipsius, & afflictatio corporis. Uva in labro. L. IN MELIUS CALCATA FLUIT. Bov.*”

¹³*Imago primi saeculi Societas Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata.* Amberes: ex Officina Plantiniana Balthasaris Moreti, 1640, pág. 183.

¹⁴Epigrama: “*Dum rutilus nítidas sol fontis conspicit undas, / Solis in illimi forma relucet aquâ; / Oppositamque referto culi pupilla videntis / Effigiem; & speculis oris imago micat. / Sic mens pura, Deo pupillâ charior ipsâ / Esto culi; similem nam videt ipse sibi: / Agnoscensque suos in casto pectore vultus, / Mox amat, & dio mens sita more Deus.*”

¹⁵*Imago primi saeculi...* Op. cit., pág. 183.

¹⁶BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia Sive...* Op. cit., II, pág. 458.

¹⁷En pág. 34: “*Eadem, Castitatis eximiae. Speculum tersum, & purum. L. POR MI LIMPIEZA ME QUIEREN. Candorem meum amant. Apud Bohours.*”

¹⁸BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., 26, 5.

¹⁹En pág. 27, explica: “*A germano suo Paulo, aliisque diu, multumque vexatus, in virtute plurimum solidatur. Concha unionis inter fluctus. lactata duratur.*” El epigrama figura en pág. 29: “*Paule quid, ah, fratrem frater crudelis inique, / Tam duris crucias, excruciasque modis? / Aspicias in iuvenem quam largo Gratia rore. / Impluit, & totos occupat una sinus? / Gemma Tonantis erit: tundas; iactata procellis / Duratur tumidi gemmea concha maris.*”

²⁰BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia Sive...* Op. cit., I, pág. 741. En pág. 52: “*A fratre suo variis modis vexatus in virtute solidatur. Concha unionis inter fluctus. L. JACTATA DURATUR.*”

²¹PICINELLI, Filippo. *Mondo Simbolico...* Op. cit., 245, lib. VI, 76.

²²“*Nobile impresa, per un martire, che frà la fiereza delle persecutioni, & l’orror de o supplicii, porta la pace d’Iddio nelle viscere. Et il giubilo nel cuore, è quella d’una conchiglia, ò sia madriperla rinchiussa, figurata a galla nell’onde torbide d’un mar turbato, e spumante, co’l motto del P. Gio. Bartolomeo Panceri, Agostiniano Scalzo: Ma La Giongia Ho Nel Seno. A questo concetto calza maraviglia il discorso del P. Sant’Agostino, su’l Salmo 138 che essamiando le parole dell’Apostolo 2. Cor. 6. 10 Quasi tristes Semper autem gaudentes, discorre, unde quasi tristes, contumeliis, opprobriis, persecutionibus flagelis, plagis, carceribus, catenis, lapidationibus. Quis non eos miseros tunc existimaret? Ed indi a poco: Hominibus foris tristes videbantur: Intus autem Gaudebant Deo.*”

44

²³BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., 54, 2. En pág. 55 explica: *Iusto Innocentii metu, nefarii homines a Pontificia ditione profugiunt. Aves, feraeque nocturnae in fugam versae, cum sole Oriente. Morimur si moramur.* El epigrama, en la pág. 56 el reza: “*Sol oritur: nato morimur si Sole moramur, / Furua, ferox noctis turba nigrantis ait. / Cedere Pontificis sic & ditione latrones / Instantis cogunt lumina Pamphili. / Quantus hic est Phoebus, qui tam cito discutit umbras! / Quam bonus est, uni quem timuere mali!*”

²⁴BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia Sive...* Op. cit., III, 483. En pág. 37: “*In persequendis, et eliminandis e Regno sceleratis, et viarum obsessoribus. Aves feraeque Nocturnae ab Oriente Sole in fugam actae. I morimur si moramur. Idem Eidem.*”

²⁵*Breviatium Romanum ex decreto sacros. Conc. Trident. Restitutum, S. Pii V (...),* Madrid, 1798.

²⁶PICINELLI, Filippo. *Mondo Simbolico...* Op. cit., 482, libro XV, 132.

²⁷IGLESIA, Nicolás de la. *Flores de Miraflores, hieroglyphicos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen, y madre de Dios Maria Señora nuestra,* Burgos, Diego de Nueva y Murillo, 1659, pág. 55.

²⁹BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., 14, 3.

²⁹En pág. 23: “*V. / Vni deditus Deo. / Signifieri in tabula latruncularia. / STANT PRO REGE CADUNTQVE.*” En pág. 25, el epigrama: “*Non sibi bella gerunt, sed stant pro Rege, caduntq; / Praelia qui pugnant lúdica, Signifieri. / Primaq; tu Ductor mgeris, Odescalche, facrirum / Signa; nec Ipse Tibi, sed geris illa Deo. / Militia in terris hominis si est vita, triumphos / Victor agit quisquis ataque, caditq; Deo.*”

³⁰BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia Sive...* Op. cit., I, 675. En pág. 48: “*Innocentij XI. Pont. Max. & Sanctissimi. Duo signifieri in Tabula Lusoria Schaccorum (sunt illi Tessera gentilitia.) L. STANT PRO REGE CADUNTQVE. Bovius.*”

³¹Podríamos proponer la empresa de Enrique II de Francia: *Donec totum impleat orbem*, comentada por varios autores, por ejemplo PIETRASANCTA, Silvestro. *De Symbolis heroicis*. Amsterdam: Janssonio-Waesbergios & Henr. Wetstenium, 1682, pág. 27. En todos los grabados la luna aparece con las puntas hacia arriba.

³²PACHECO, Francisco. *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid: Cátedra, 1990, pág. 577.

³³ALCIATO, Andrea. *Emblemas*. Ed. de Santiago Sebastián. Madrid: Akal, 1985, pág. 70. ALCIATO, Andrea. *Los Emblemas de Alciato Traducidos en Rimas Españolas, Lion 1549*. Ed. de Rafael Zafra, José J. de Olañeta y Universitat de les Illes Balears, 2003, pág. 45.

³⁴PITTONI, B. *Imprese di diversi precncipi, dvchi, signori, e d'altri personaggi et hvomini letterati et illvstri: con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*. Venecia: presso Francesco Ziletti, 1583, pág. 13.

³⁵RUSCELLI, Girolamo. *Le Imprese illustri*. Venecia, 1584, pág. 209.

³⁶PIETRASANCTA, Silvestro. *De Symbolis heroicis...* Op. cit., pág. 39. Dice así la *inscriptio*: "*Franciscvs Maria Vrbini Dux, eius nominis II. Vni elatae palmarum, quae quantumuis inclinata, sub pondere exurgit, fortis animi, quem vtique pondus fortunae adversae nullum deprimat, significationem idoneam pro se inesse, existimauit*".

³⁷MASEN, Jacob. *Speculum Imaginum Veritatis Occultae. Ed. tertia prioribus correctior*, Köln, J. A. Kinckius, 1681, pág. 529, n. 63. "*Palma lapidem impositum ramis sustinens. inscript [Note: (63) Adversos extollis.] Inclinata resurgo. Ita fortis animus adversis non deprimitur, sed erigitur. Franc. Maria II. Rovereus Urbini Dux*".

³⁸PICINELLI, Filippo. *Mondo Simbolico...* Op. cit., 235, libro. IX, cap. 23, n. 209.

³⁹BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario portuguez, & latino*. Lisboa: Pascoal da Sylva, 1720, pág. 206.

⁴⁰Para una visión más amplia sobre el conjunto de significados de la palmera en la tradición de la emblemática ver: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código Iconónico*, Valencia: Universitat, tesis doctorales, 1991, págs. 607 y ss. <<http://catalogo.rebiun.org/rebiun/record/Rebiun08133433>> 25-04-2016.

⁴¹PIETRASANCTA, Silvestro. *De Symbolis...* Op. cit., pág. 4. Dice así la *inscriptio*: "*Nubes rorida, et instar speculi opaca, Solem interdum repraesentat, quia respexit eam Sol. Accomodatur hoc Symbolum eidem Virgini Genitrici. Sol enim in ea generavit Solem: quia respexit Deus humilitatem Ancillae suae*".

⁴²En pág. 67 dice: "*Summis iuxta, imisque gratissimus, cum ingenti laetitia faustissime acclamatur ab ómnibus. Rhombus ex Rospigliosia tessera à circumiectis speculis multiplicatus. Unus ab ómnibus*". Epigrama en pág. 68: "*Ceu speculis rhombus germinatur ab omnibus unus, / Inque repercussu par decus ipse sui est: / Sic Omni, Clemens, in pectore viuís, & ore; / Sic geminat plausus vndique Roma tuos. / Quisque tibi vitam, tibi gaudia quisque precatur? / Imò sibi haec in te sospite quisque vouet*".

⁴³CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986, págs. 425-426.

LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA: ICONOGRAFÍA ANDINA (II)

THE VIRGIN OF GUADALUPE OF EXTREMADURA: ANDEAN ICONOGRAPHY (II)

Resumen

La devoción a la Virgen de Guadalupe de Cáceres se genera en época medieval y se concreta a nivel iconográfico mediante una escultura que sufrirá transformaciones a lo largo de su historia. En el siglo XVI son grabados los que llevan la imagen y la devoción al continente americano, teniendo un enorme éxito en América del Sur. Cuestiones tratadas en la primera parte de este texto publicado en el número anterior. En esta segunda parte trataremos específicamente la labor de fray Diego de Ocaña, centrándonos tanto en el viaje como en la actividad pictórica que tuvo.

Palabras clave

América, Diego de Ocaña, Extremadura, Pintura, Virgen de Guadalupe.

Rafael López Guzmán

Universidad de Granada
Departamento de H^a del Arte
Facultad de Filosofía y Letras

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Es especialista en relaciones culturales entre España y América, habiendo coordinado importantes proyectos de investigación a un lado y otro del Atlántico. Es correspondiente de las Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia de Cartagena de Indias. En 2014 se le concedió el premio andaluz de investigación "Plácido Fernández Viagas" en reconocimiento a su trayectoria investigadora.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017

Fecha de revisión: 21/IX/2017

Fecha de aceptación: 24/X/2017

Fecha de publicación: 30/VI/2018

Abstract

The devotion to Our Lady of Guadalupe of Cáceres (Spain) started in medieval times; its iconography, particularly sculpture, will evolve throughout the centuries. During the 16th century, the devotion and iconography of the Virgin of Guadalupe traveled to America through engravings; the travel and work of fray Diego de Ocaña, who wrote his memories of the journey, helped to diffuse this devotion in South America, where quickly became indisputably popular. These subjects were addressed in the first part of this article, published in the previous number. Our aims in this article are to review the journey of Fray Diego de Ocaña and his pictorial work.

Key words

America, Diego de Ocaña, Extremadura, Our Lady of Guadalupe, Painting.

Pilar Mogollón Cano-Cortés

Universidad de Extremadura
Departamento de Arte
y Ciencias del Territorio
Facultad de Filosofía y Letras. Cáceres

Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura. Especializada en el patrimonio medieval y moderno, y en las relaciones culturales del Islam y el arte cristiano occidental. Ha desarrollado proyectos de investigación sobre la restauración monumental, siendo la coordinadora del Grupo de Investigación 'Unidad de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico'. Es correspondiente de las Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Purísima Concepción de Valladolid.

LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA: ICONOGRAFÍA ANDINA (II)¹

1. INTRODUCCIÓN

Como señalábamos en la primera parte de este texto que apareció en el número anterior de la revista, cuando se recorren las tierras andinas sorprende encontrar, en un número importante de iglesias y espacios religiosos, pequeños altares, pinturas o capillas dedicadas a la Virgen de Guadalupe de México. Pese a que su devoción saltó muy pronto las fronteras de la Nueva España y que, además, en el año 1910 el Papa Pío X la declarara Patrona de Latinoamérica, no podemos olvidar que la geografía de lo que otrora fue virreinato del Perú mantiene tradiciones devocionales y advocaciones propias donde la patrona es también la Virgen de Guadalupe, pero la que tiene su santuario en la región de Extremadura (España), o al menos así fue en origen.

La presencia de la Virgen de Guadalupe española en algunos rincones de los Andes se debe a una historia excepcional, casi de novela, y a una plasmación artística documentada muy diferente a la escultura original pese a la relación histórica con la misma.

La narración y razones de esta devoción hay que buscarlas en la vida y actividad del fraile guadalupano Diego de Ocaña, el cual realizó un viaje por América del Sur, durante al menos seis años; relatándonos sus peripecias en un manuscrito que se conserva, actualmente, en la biblioteca universitaria de Oviedo (España)².

2. FRAY DIEGO DE OCAÑA: DE GUADALUPE AL NUEVO MUNDO³

Una importante fuente de ingresos para el monasterio fueron las “*Demandas de nuestra Señora*”, manifestación devocional que estableció Alfonso XI en 1348⁴ que eran limosnas para los vivos y “deuda y legado forzoso en las disposiciones y últimas voluntades de los difuntos”.⁵ Tras un período de crisis, se reforzarán estas demandas por disposición de Felipe II al ampliar en 1595 las mandas a tierras americanas, como informa en su crónica fray Gabriel de Talavera:

“Del principio y origen que tuuieron las limosnas que se pide e nombre de nuestra Señora de Guadalupe.

[...] Y no contentándose este poderoso Monarcha anduuiessen las demandas por su Reyno de Castilla, y Aragón, mandó (suplicándosele yo en nombre esta santa casa, año de noventa y cinco) se introduxessen en el nobilísimo de Portugal, como solía en tiempo de los Reyes passados hazerse, con mucha piedad y deuoción de aquel Reyno. No paró aquí su piadoso ánimo, queriendo passasse esta misericordia a las mas remotas y apartadas regiones de los Indios, pareciéndole era muy justo acuda todo el mundo con sus limosnas y liberalidades, pues todo el ha gozado de las de nuestra Señora, de sus ilustres milagros y continuos uas las mercedes inmensas con que le ha obligado esta señora[...]"⁶.

Los jerónimos de Guadalupe desarrollaron una organizada gestión para recibir estos ingresos, como se puede comprobar por la documenta-

ción conservada en el archivo del monasterio de Guadalupe sobre las Fundaciones y Mandas de los devotos fallecidos en América, y explica el viaje del monje profeso de Guadalupe fray Diego de Ocaña por tierras del nuevo mundo⁷.

Fray Diego de Ocaña había sido seleccionado, junto a fray Martín de Posada, por su "prudencia, fidelidad y religión" para cobrar mandas, recoger limosnas y difundir el culto a la Virgen de Guadalupe⁸. Según la documentación localizada por el padre Sebastián García en el archivo del monasterio, Diego de Ocaña había profesado en 1588 en el cenobio extremeño. Veinte años después ya había fallecido, probablemente en México, al recogerse en el necrologio del monasterio una nota en la que se dice que en noviem-

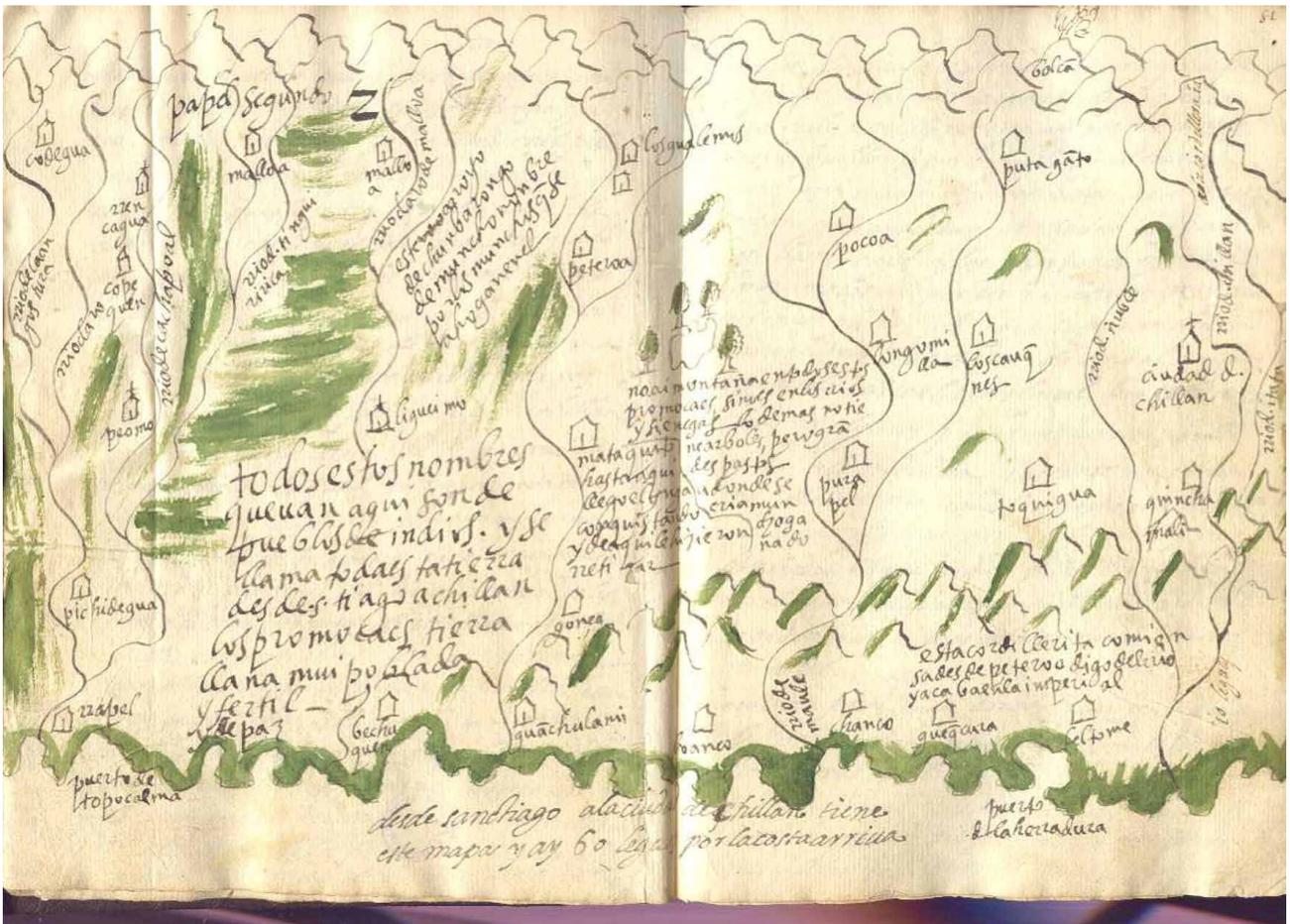


Fig. 1. Mapa del territorio chileno entre las ciudades de Santiago y Chillán. Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 81.



Fig. 2. Lucha entre el yanacona Anganamon y el gobernador Martín García de Loyola. Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 94.

bre de 1608 había llegado a conocimiento de la comunidad la muerte del fraile⁹; las últimas noticias que se tienen de fray Diego están documentadas en la navidad del año 1504, cuando al final de su manuscrito manifiesta su intención de partir a México¹⁰.

La elección de Fray Diego de Ocaña para este cometido era perfecta. Se trataba de una persona sólidamente formada en lo tocante a la religión, a lo que unía ciertas habilidades de artista y literato, lo que le supondrá beneficios a lo largo de su viaje. Aparte de su formación religiosa, debió especializarse como copista e iluminador de libros en la biblioteca de la institución.

El 3 de enero de 1599 inicia su viaje en compañía de fray Martín de Posada, dirigiéndose primero a Sevilla y, más tarde, a Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) donde embarcaron con destino a Tierra Firme. Tras dos escalas en Puerto Rico y Cartagena de Indias, arribaron a Portobelo, atravesando el istmo para llegar a la ciudad de Panamá. Después de varios meses de reposo, ya que fray Martín estaba enfermo, embarcaron para Lima, descendiendo del barco en la ciudad Paita por la agravación de la afección de su compañero de viaje, el cual falleció en

esta población peruana. A partir de este lugar, fray Diego de Ocaña seguirá el viaje en solitario, relatándonos en su manuscrito tanto sus penas como sus momentos de éxito.

Primero llegó a la Ciudad de los Reyes (Lima), donde entabló contacto e informó de su actividad tanto al virrey don Luis de Velasco como al arzobispo fray Toribio de Mogrovejo, ya que llevaba una real cédula expedida por el rey Felipe II en 1598 autorizando su labor. Desde Lima se dirige hacia el Sur, llegando a los confines de lo que sería actualmente Chile, concretamente hasta Chiloé. Aquí le sorprende un levantamiento indígena que le obliga, para salvar su vida, a emprender viaje hacia el interior, buscando las tierras de Tucumán (Argentina) y Paraguay, para, finalmente, llegar a Potosí el 18 de julio de 1600. Itinerario que va ilustrando con mapas y representaciones de indígenas coloreados¹¹.

Será en la ciudad minera donde le cambia la fortuna consiguiendo que la devoción hacia la Virgen de Guadalupe se establezca y comienzan importantes contribuciones de limosnas al monasterio matriz. Aunque no era el punto y final de su viaje, es cierto que en el horizonte cultural y simbólico del momento, la ciudad de Potosí significaba riqueza. No hay que olvidar que el objetivo de nuestro fraile no era otro que asentar el culto a la Virgen de Guadalupe, lo que se traduciría en donaciones económicas que irían a parar a Extremadura para el mantenimiento de sus servicios de carácter general y social. En este sentido tenemos que comentar que fue frecuente durante la Edad Moderna enviar desde los centros de culto de España demanderos o procuradores que incrementaban la devoción de advocaciones concretas a la vez que recogían mandas testamentarias, donativos y limosnas para los centros matrices.

El fraile guadalupano cuando llega a Perú se encuentra con que otros demanderos que



Fig. 3. Indio de la ciénaga de Purén y el gobernador don Alonso de Sotomayor. Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 104.



Fig. 4. Indio del Tucumán y de Buenos Aires. Traje de las indias de Buenos Aires y de Tucumán. Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 131.

habían llegado antes que él, concretamente cita en varias ocasiones a fray Diego de Losal¹², no habían conseguido el objetivo de asentar de forma indefinida el culto a la Virgen de Guadalupe y, por otro lado, otras ordenes religiosas o el clero secular habían instituido capillas y ermitas dedicadas a la guadalupana con esculturas o pinturas de poco arte y menos parecido, pero que recaudaban ciertas limosnas que, lógicamente, se quedaban en Perú.

Ocaña llega a América armado al menos literariamente. Se documenta en su texto que portaba 300 ejemplares de la *“Historia de Nuestra Señora de Guadalupe”* de fray Gabriel de Talavera editado en 1597¹³. Hemos de pensar que también le acompañaban algunas estampas de la Virgen y, por supuesto, una pequeña escultura de la que no se separaba. Con estos elementos pretende dejar a su paso documentación fidedigna del culto e historia guadalupana, incrementar la devoción y que esta se mantenga en el tiempo. Pero, además, contaba con un instrumento mucho más eficaz: su capacidad artística visible en los dibujos presentes en el manuscrito.

El fraile es consciente del valor de la imagen y, de hecho, comenta en varios momentos de su

relato: *“...me pareció que convenía dexar memoria viva, y ninguna mejor que las ymages con las quales tienen grandíssima devoccion...”*¹⁴. A lo largo del manuscrito nos cuenta las pinturas de la Virgen que realizó, al menos las más importantes. La primera la hizo en Panamá, aunque la dejaría en un oratorio particular de la ciudad de Saña (Perú). Después realiza un lienzo en Lima que sería instalado en una nueva ermita donde conforma la cofradía: *“Hizose una ymagen muy linda, y rica del mismo tamaño de la de España pintada en lienzo y allí puestas muchas perlas y piedras de exmeraldas, y con tanta curiosidad que toda la çiudad acude a velar”*¹⁵. Más adelante, cuando regresa de Potosí y Sucre hacia la Ciudad de los Reyes, pinta dos mas: una en Cuzco¹⁶ y otra en Ica¹⁷. Ahora bien, las dos más importantes son las que diseña para la sede de la Audiencia y para la ciudad minera, siendo la primera elevada a rango de patrona de Charcas en época virreinal.

Volviendo a su itinerario, su primera actividad cuando llega a Potosí es recuperar 20.000 ducados de limosnas que pertenecían al monasterio de Guadalupe y que nunca habían sido remitidos a España, los cuales fueron solicitados al Virrey, siendo el presidente de la Audiencia de Charcas que llegó a Potosí, don Alonso Maldo-

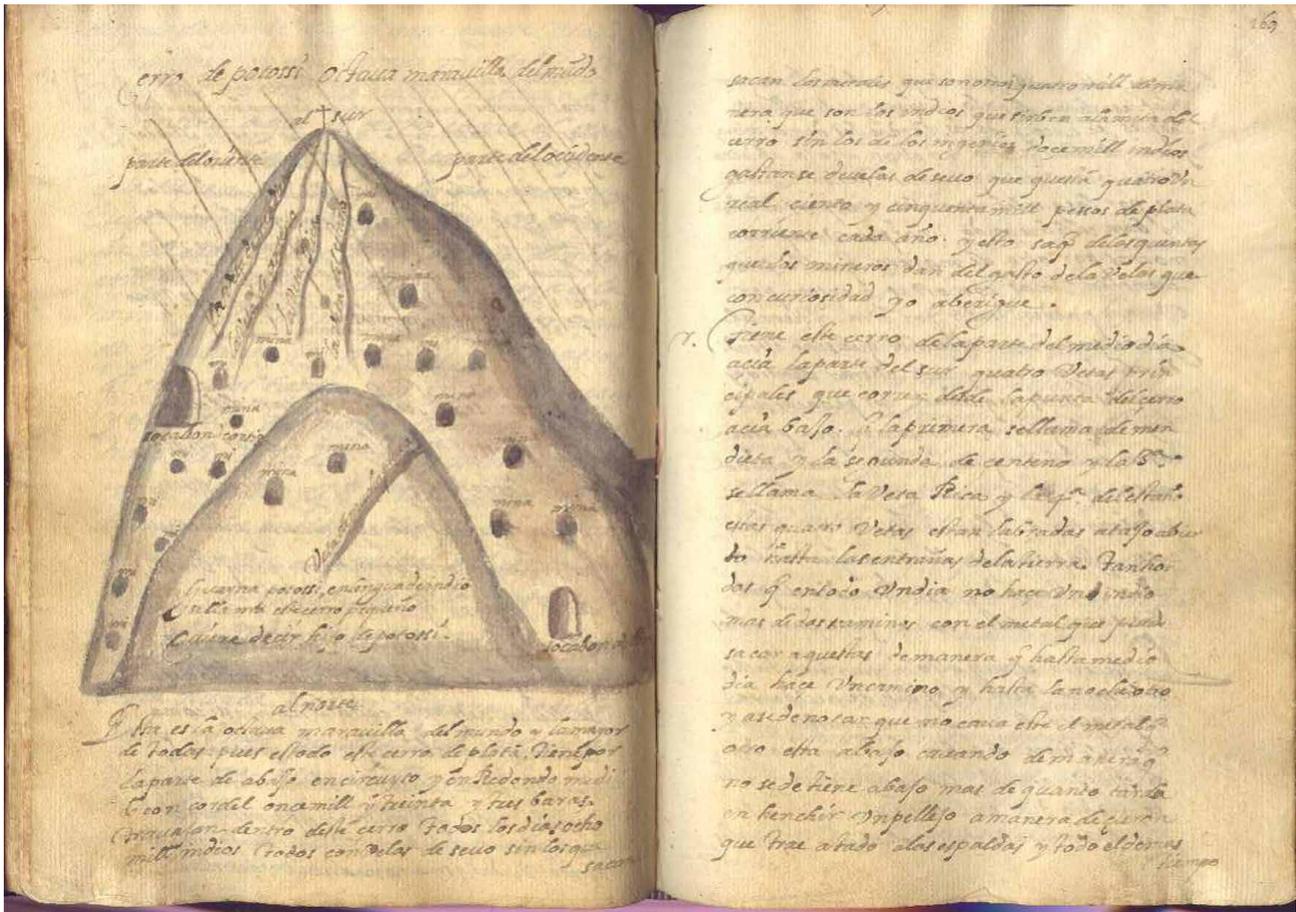


Fig. 5. El cerro de Potosí. Fray Diego de Ocaña. Manuscrito, fol. 169.

nado de Torres, quien hizo todo lo posible para que se recuperara y enviara dicha cantidad. En agradecimiento, Ocaña realiza un lienzo que le regala, ya que don Alonso era muy devoto de la Virgen de Guadalupe.

Pero su objetivo, como ya hemos indicado, no era solo la colecta, sino el mantenimiento en el tiempo. Para ello organiza una cofradía¹⁸ y decide pintar una imagen de la Virgen al óleo, técnica que utilizaba, según dice, por primera vez¹⁹. Pero, posiblemente consciente de sus limitaciones artísticas, tuvo la brillante idea de activar a los mayordomos de la cofradía, personas influyentes en la sociedad potosina, que comenzaron a juntar perlas, esmeraldas y otras piedras preciosas de las señoras de Potosí. Estas quedarían integradas en el cuerpo de la pintura

como parte de la vestimenta, lo que reduciría su acción artística a los rostros de la Virgen y el Niño, así como las manos correspondientes. Había otra razón derivada de este resultado estético. La cofradía, una vez que él se fuera, no tendría gastos de mantenimiento, señalando: "...que toda esta limosna que se junta entre año todo es para España, y con la ymagen no se gasta nada porque la hize pintada con essa consideración con tantas perlas y piezas de oro sobrepuestas que es mas curiosa que si fuesse de bulto porque no tuviessen achaque de mandar para mantos ni para sayas destas limosnas..."²⁰, por lo que la casi totalidad del dinero recogido por la cofradía iría al monasterio matriz. A ello añade que situó la imagen en el altar mayor de la iglesia de San Francisco, lo que hacía que tampoco necesitara de una capilla

con los consiguientes gastos de capellán y cera. Solo la celebración anual requeriría de gastos extraordinarios, pero eran mínimos en relación a lo que se estimaba recaudar.

De hecho, cuando tras la procesión que se llevó a cabo para instalar el cuadro en la iglesia franciscana, fray Diego sitúa un estrado en la puerta del convento para asentar cofrades y nos dice: *“...que si a esta sazón tuviera yo en Potossí sobre la messa donde estava veintemill o treintamill estampas todas las gastara porque cada uno la llevara para tenella en su aposento, y por cada una lo menos que podían dar era un pesso de plata que son ocho reales ya lo embié a pedir muchas veces y no me lo embieron, y en tres años primeros no reçeví una carta de mi convento...”*²¹. Comentario del buen funcionamiento de la devoción asentada y crítica a la relación con el monasterio de Guadalupe, donde no sabemos las noticias que tenían de él en aquellos momentos, ni las razones por las que no enviaron las estampas solicitadas²².



Fig. 6. Virgen de Guadalupe. Sucre. Bolivia. Fray Diego de Ocaña, 1601-1602. Foto: Rafael López Guzmán.

Este tema aparece reiteradamente en el texto de Ocaña y nos ejemplifica perfectamente la importancia de la imagen en el mantenimiento de los usos religiosos. En otros apartados del manuscrito nos indica la alta devoción que tenían los indígenas a la Virgen de Guadalupe en Potosí a la que llamaban “la gran chapetona”, los cuales no podían formar parte de la cofradía pero daban algunas limosnas y él podría haberle ofrecido estampas. Lógicamente la devoción se incrementa con los milagros y, en este sentido, relata que la Virgen salvó a varios indígenas que quedaron enterrados en una mina²³, razón por la que: *“Llamavanla los indios chapetona que quiere decir, ymagen nueva en la tierra y como yo la pinte un poquito morena, y los indios lo son decían que aquella señora era mas linda que las otras ymagines, y la querían mucho porque era de su color...”*²⁴.

Al año siguiente, en la celebración del ocho de septiembre, Ocaña seguía en Potosí. En las fiestas del primer aniversario presidió la misa pontifical el obispo de Charcas don Alonso Rodríguez de Vergara que era extremeño. Este pidió al fraile que pintara otra Virgen para La Plata (Sucre) (Figura 6). Además, en esta ocasión se puso en escena la “Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe y sus Milagros”²⁵ que había sido compuesta por el propio fray Diego de Ocaña, mostrando de esta forma sus dotes literarias.

Para atender la demanda del obispo de Charcas, fray Diego de Ocaña se traslada en los primeros días de noviembre de 1601 a Sucre. Al igual que había sucedido en Potosí, las señoras pudientes de La Plata y el propio obispo van a aportar joyas para completar la pintura. Ocaña describe y valora minuciosamente cada una de las piezas de plata, oro o piedras preciosas que va integrando, donde y cómo lo hace, ocupando la extensísima relación varias páginas del relato. A modo de ejemplo, el cuello de la Virgen queda diseñado de la siguiente manera: *“...començando desde devajo de la varba tiene quatro gargantillas,*

la primera es de cinco diamantes muy finos en oro engastados y con mucho primor labrados que le costaron al obispo en Potosí trescientos pessos. La segunda gargantilla es de esmeraldas puestas en oro con mucha curiosidad que costó doçientos y cinquenta pessos corrientes. La 3 gargantilla son unas rosetas de rubíes muy finos y pequeños puestos en oro, los quales se compraron con los diamantes que dije arriba devajo de aquel precio de trescientos pessos porque era toda una gargantilla y yo hize dos della. La 4ª es de esmeraldas como las de arriba porque hize lo mesmo deje la otra que fue partilla y de dos gargantillas hize quatro y las fui dispuniendo de manera que las esmeraldas estan entre los rubíes y diamantes con mucha curiosidad, y la variedad causa en el cuello de la ymagen mucha hermosura”²⁶.

Terminada toda la explicación detallada del tesoro que porta la imagen concluye que su valor sería de catorce mil pesos de plata y valora la excepcionalidad de la obra: *“Bien creo abrá causado algún enfado averme detenido en cada cosa en particular pero también abrá deleytado y dado gusto en saber una cosa tan peregrina que en el mundo todo no ay ymagen de la forma desta y así pintada con tanta riqueza que a todos quantos la ven espanta, y yo también estoy espantado de mí mismo como me atreví a enprender una cosa tan grande y aunque fue atrevimiento mas me admira el aver salido con ello y también y con tanto gusto de todos lo qual fue, evidentemente, con el ayuda de la Sanctísima Virgen de Guadalupe...”²⁷.*

Los actos de entronización de la Virgen fueron acompañados de un novenario de fiestas que repitieron, en parte, el mismo concepto de Potosí con juegos de cañas y sortija, justas poéticas, corridas de toros, escenificación de la comedia del fraile; añadiéndole, en este caso, una espectacular representación de moros que defendían una fortaleza y cristianos que finalmente la conquistaban²⁸.

La devoción a la Virgen de Guadalupe de Sucre no cejó en los siglos posteriores. Se le construyó una capilla independiente junto a la catedral y las donaciones de joyas continuaron. La cofradía que se creó se mantiene hoy día y las copias, mas o menos fieles, de pinceles de distinta cualidad, se convirtieron en imprescindibles en templos, conventos, oratorios y casas particulares; siendo su iconografía variada, adaptada a técnicas y soportes, y reinterpretada por el arte popular hasta un sinfín de propuestas²⁹.

Lógicamente, la pintura que realizó fray Diego de Ocaña ha sufrido varias intervenciones de conservación debido al deterioro producido por el peso de las joyas, resolviéndose definitivamente en 1784 en que se diseñó una lámina de plata



Fig. 7. Virgen de Guadalupe. Sucre. Bolivia. Detalle. Fray Diego de Ocaña, 1601-1602.

dorada, se quitaron e inventariaron todas las joyas y se colocaron de nuevo, conformándose una urna acristalada. El proceso se realizó bajo la supervisión del platero José Esquivel de Alcalá³⁰. Esta obra es la que actualmente se puede admirar, quedando del lienzo original solo la mano izquierda de María y los rostros del Niño y de la Virgen.

Historia casi novelesca, como señalábamos al comienzo de este texto, elaborada gracias a la inteligencia, religiosidad y actitudes de fray Diego de Ocaña. Su capacidad pictórica y su procedencia del mismísimo monasterio extremeño le permitía hacer copias verídicas que incrementaban la devoción, a la vez que creaba cofradías para asegurar la continuidad del culto y de las donaciones³¹. Como el mismo había señalado “... que este a sido el principal intento que de continuo e tenido, y me a movido a hazer estas ymagines que sea su memoria perpetua para que assi lo sean también las limosnas...”³². Parece que partió de Lima a finales del año 1605 con destino México para continuar con su actividad, de la que nada se sabe en estos territorios. Por último, en 1608 se tenían noticias, ya señaladas, en el monasterio matriz de Extremadura: fray Diego de Ocaña había muerto en la Nueva España.

A modo de coda, la Virgen de Guadalupe de Sucre, obra artística concebida por el fraile andariego, era valorada por los autores del catálogo de la exposición sobre su iconografía celebrada en Sucre en el año 2005, en comparación con las otras advocaciones del mismo nombre, de la siguiente forma: “*Esta imagen enjorada, es una de las más famosas. En antigüedad le gana la de Extremadura, en veneración y enigmática la de México, pero la más fabulosa por su riqueza es la que se venera en Sucre-Bolivia*”³³.

El padre Arturo Álvarez, tras un año rastreando las huellas guadalupanas por tierras americanas no logró localizar el lienzo que fray Diego de Ocaña pintó en 1600 para la capilla de Guadalupe en Lima, ni el que en ese mismo año fue trasladado con grandes fiestas a san Francisco en Potosí, tampoco el realizado por el fraile jerónimo durante los veinte días que estuvo en la ciudad en La Paz (Bolivia) para el convento de San Francisco, pero logró catalogar un importante número de representaciones escultóricas y pictóricas de la Virgen de Guadalupe extremeña en los países andinos, testimonio de la “*devoción mariana y como símbolo hispano*” en la evangelización del Nuevo Mundo³⁴.

NOTAS

¹Para consultar la primera parte de este texto remitirse a: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. "La Virgen de Guadalupe de Extremadura: Iconografía Andina (I)". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 12 (2017), págs. 46-57.

²El manuscrito se puede descargar en la red: <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/27859> [Fecha de acceso: 10 de diciembre de 2016]. No obstante, hay distintas publicaciones, a veces fragmentarias, del mismo. La más completa, además de sus excelentes comentarios introductorios, es la de LÓPEZ DE MARISCAL, Blanca y MADROÑAL, Abraham (Eds.). *Fray Diego de Ocaña. Viaje por el Nuevo Mundo: de Guadalupe a Potosí, 1599-1605*. Madrid: Iberoamericana, 2010 (en esa edición colabora el Instituto Tecnológico de Monterrey).

³Agradecemos el apoyo prestado en Sucre por Marcela Casso Arias y Bernardo Gantier, así como el asesoramiento de Cinthia Patricia Giménez Arce y las aportaciones de Yolanda Guasch Marí.

⁴ÁLVAREZ, Arturo. "Guadalupe devoción universal". En: GARCÍA, Sebastián (coord.). *Guadalupe. Siete siglos de fe y cultura*. Madrid: Ediciones Guadalupe, 1993.

⁵TALAVERA, Gabriel de. *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Ángeles, milagrosa patrona de este santuario*. Toledo: Tomás de Guzmán, 1597.

⁶Ibidem, Tratado III, 12, fols. 453 y 454.

⁷A.M.G. *Fundaciones y Mandas de devotos fallecidos en América, que las fundan en el Monasterio*, Legajo núm. 60. Cfr. MONTES BARDO, Joaquín. *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura*. Sevilla: Imprenta San Antonio, 1978, pág. 31.

⁸GARCÍA, Sebastián. *Guadalupe de Extremadura en América*. Madrid: Comunidad franciscana de Guadalupe, 1990, págs. 104 y 105.

⁹Ibidem, pág. 104 y 106.

¹⁰CAMPOS, Javier. "Dos crónicas guadalupenses de Indias: los padres Diego de Ocaña y Pedro del Puerto". En: GARCÍA, Sebastián (ed.). *Guadalupe de Extremadura: dimensión hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993, pág. 420.

¹¹El manuscrito de Ocaña tiene 28 ilustraciones. Cuatro representan mapas ocupando las dos páginas consecutivas, pudiéndose unir para conformar el perfil de la costa de Chile desde el puerto de Coquimbo hasta la isla de Chiloé, todos coloreados. Además tenemos 20 representaciones de personajes que responden a tipologías de naturales o retratos concretos. Todos tienen color a excepción de 4. Hay, además, una imagen del cerro de Potosí y el dibujo de tres llamas, estos solo perfilados a tinta. Aparte de los dibujos cartográficos, es muy interesante por su composición y valor estético el que representa a uno de los líderes indígenas que se levantaron contra los españoles en 1598, identificado como Anganamon por Ocaña, que luchó y dio muerte al gobernador español Martín García Oñez de Loyola. En dos páginas el fraile representa la lucha a caballo con lanzas de ambos, valorando los escorzos para dar movimiento al dibujo y claroscuros que otorgan realismo a la composición.

¹²Este había sido enviado por el monasterio de Guadalupe en 1587 con resultados limitados, aunque quedaron consignadas algunas limosnas que recogería fray Diego de Ocaña.

¹³TALAVERA, Gabriel de. *Historia...*, Op. cit.

¹⁴Manuscrito de Fray Diego de Ocaña. Fol. 30 v.

¹⁵Ibid. Fol. 58 r.

¹⁶En la capital incaica encontró dos imágenes de la Virgen de Guadalupe que estaban desde la época de fray Diego de Losal, una en la capilla de don Melchor Inga, en la iglesia de San Francisco, y la segunda en la parroquia de San Blas. Aquí lo que va a hacer es renovar la imagen de San Francisco, que llama la de los españoles, frente a la otra que estaba en parroquia de indios. Cuando terminó el lienzo se trajo en procesión desde el convento de Santa Clara. Cfr. Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 331 r.

¹⁷En la villa de Ica se encuentra que había en la iglesia mayor cofradía de Nuestra Señora de Guadalupe teniendo en la iglesia "...una ymagen pequeña y morenita en un altar con poco adorno, y que la cofradía que avía era de los indios, y para quitar aquella memoria de aquella imagen, y que las limosnas que se pidiessen fuesen todas para nuestra Señora de Guadalupe de los reynos de España determiné de tomar trabajo y de hazer una ymagen como las demás que dexo en otros pueblos la gente acudió con devoción, y dieron para el adorno della muchas perlas, y esmeraldas y assí la hice muy curiosa como las demás...". Manuscrito de Fray Diego de Ocaña. Fols. 358 v.-359 r.

¹⁸La organización de cofradías fue uno de los mecanismos mejor utilizado para la organización social y religiosa durante el periodo

virreinal, aunque su excesiva proliferación ocasionaba problemas de mantenimiento sobre todo en los ámbitos rurales. La exposición pública de estas cofradías se realizaba en las fiestas donde desfilaban según una normativa muy estricta, pero donde podían exhibir toda su riqueza y posicionamiento en la sociedad virreinal. Sobre este tema, con alusiones de interés a la Virgen de Guadalupe de Sucre, Cfr. BRAVO GUERREIRA, M^a Concepción. "La religiosidad popular en las sociedades virreinales de las Indias Españolas". *Revista Memoria y Civilización*, 10, (2007) págs. 7-37.

¹⁹"Y yo con buen zelo y animo tomé los pinceles del olio cosa que en toda mi vida avía hecho solo con la noticia que yo tenía de la yluminación, y guiándolos la Virgen Sanctísima, hiçe una ymagen con tanta perfection del mesmo alto y tamaño de la de España que toda la villa se movio a mucha devoción...". Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fols. 148 v- 149 r.

²⁰Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 150 r. Esta intencionalidad del fraile no es percibida por la sociedad de Charcas donde, en cambio, se celebra esta opción estética como sincretismo entre la Guadalupe de Extremadura y la de Charcas. Así dice una de las coplas dedicadas a la Virgen: "Rostro y manos solamente / de Guadalupe vinieron, / lo liberal en las manos / y en el rostro lo halagüeño. / Semblantes, luces, colores, / su belleza los muda por momentos. / Agradecida La Plata / a sus favores inmensos / sus más preciosos tesoros / le consagran con afectos: / rubies, perlas, diamantes, que forman lo restante de su cuerpo". Cfr. EICHMANN OEHLI, Andrés. "La virgen extremeña de Guadalupe en Charcas". En: ARELLANO, Ignacio y GODOY, Eduardo (Eds.) *Temas del barroco hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2004, pág. 84.

²¹Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 158 v.

²²Las quejas sobre sus hermanos de la casa matriz aparecen en otros momentos difíciles del relato. Por ejemplo, una noche en que estuvo a punto de morir en la nieve en el itinerario entre Huamanga y Lima dice: "...pues como Señora que me a traído mi fortuna o por mejor decir mis pecados a morir en un desierto enterrado en nieve estando los monjes de Guadalupe bien çenados y recogidos en sus celdas y yo que no ando haciendo mis negocios sino los vuestros pidiendo limosnas para dar de comer a los peregrinos que acuden a vuestra cassa, y yo tengo de morir de hambre y pereçer de frío esta noche en este desierto...". Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 346 v.

²³De nuevo, a raíz de este milagro, vuelve a apostillar el tema de las estampas: "...Y si entonces tuviera estampas de nuestra Señora cincuenta mill gastara, y otros tantos ducados perdió la cassa por no avérmelas embiado como yo las pedí que en cinco años no hiçe otra cossa en todas las flotas sino pedir esto". Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fols. 163 v.-164 r.

²⁴Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 163 v.

²⁵Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fols. 235-254. Para su análisis literario, cfr. ALVARADO TEODORIKA, Tatiana y APONTE OLIVIERI, Sara. "Reflexiones y apuntes en torno a la obra de Diego de Ocaña". En: *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco. Manierismo y transición al barroco*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2001 (edición digital), págs. 365-374.

²⁶Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 119 r.

²⁷Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 222 r. Esta posibilidad que deja en el aire Ocaña de la posible intervención divina aparece reflejada en canciones posteriores relativas al lienzo de la Virgen: "Obra de primor divino / es este trasunto bello: / un milagro es cada línea / y cada rasgo un portento. / Pinceles, sombras, matices / discurro que bajaron de los Cielos". Cfr. EICHMANN OEHLI, Andrés. "La Virgen extremeña de Guadalupe en Charcas". En: ARELLANO, Ignacio y GODOY, Eduardo (Eds.). *Temas del barroco hispánico*. Madrid: Iberoamericana, 2004, pág. 83.

²⁸Sobre las fiestas en los actos de entronización de la Virgen de Guadalupe en el virreinato del Perú, cfr. CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. Javier. "La Virgen de Guadalupe de Extremadura en América: fiestas barrocas en su honor a comienzos del siglo xvii". En: *IX Congreso Internacional de Historia de América*. Badajoz: Junta de Extremadura, 2002. Tomo I, págs. 97-102.

²⁹La riqueza de imágenes se puso de manifiesto en la exposición que con el título "Virgen de Guadalupe. Patrona de Sucre" tuvo lugar en el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Sucre en el año 2005, de la que se editó un pequeño pero interesante catálogo.

³⁰AA.VV. *Virgen de Guadalupe. Patrona de Sucre*. La Paz: MUSEF Editores, 2005, pág. 20.

³¹La fiesta de la Virgen de Guadalupe de Sucre se sigue celebrando, en la actualidad, el día 8 de septiembre. Primero fue declarada patrona de Charcas y en 1938 fue coronada canónicamente.

³²Manuscrito de fray Diego de Ocaña. Fol. 357 r.

³³AA.VV. *Virgen de Guadalupe...*, Op. cit., pág. 22.

³⁴ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la...*, Op. cit., pág. 5.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA EVOLUCIÓN DE LAS RELACIONES CULTURALES ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO, 1876-1930

THE EVOLUTION OF CULTURAL RELATIONS BETWEEN SPAIN AND MEXICO, 1876-1930

Resumen

Conocer la evolución de las relaciones culturales entre España y México a lo largo del siglo XIX resulta necesario e imprescindible para comprender su devenir político, diplomático e histórico. Así mismo, fue clave en procesos de hispanofobia, hispanofilia, imaginarios y representaciones surgidas a cada lado del Atlántico. Intentos de ruptura y periodos de desconocimiento que desembocarían en un progresivo acercamiento y un objetivo común: estrechar lazos.

Palabras clave

Diplomacia, España, México,
Relaciones Culturales.

Elvira Moreno Moreno

Universidad de Granada

Investigadora doctoral de la Universidad de Granada. Centra sus estudios en las relaciones a nivel cultural y contactos establecidos entre España y México a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, habiendo realizado estancias de investigación en la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, optando su tesis a la Mención de Excelencia Internacional.

Abstract

Knowing the evolution of cultural relations between Spain and Mexico throughout the nineteenth century is necessary and essential to understand their political, diplomatic and historical development. Also, it was key in processes of hispanophobia, hispanophilia, imaginary and representations arisen on each side of the Atlantic. Attempts of rupture and periods of ignorance that would lead to a progressive approach and a common goal: to strengthen ties.

Key words

Cultural Relations, Diplomacy, Mexico, Spain.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 18/IV/2017

Fecha de revisión: 28/II/2018

Fecha de aceptación: 11/IV/2018

Fecha de publicación: 30/VI/2018

LA EVOLUCIÓN DE LAS RELACIONES CULTURALES ENTRE ESPAÑA Y MÉXICO, 1876-1930

1. LA NEGACIÓN MUTUA: ANTECEDENTES

A pesar de considerarse los aspectos culturales como el punto de unión más cercano entre ambas naciones lo cierto es que resulta complicado encontrar obras científicas que traten esta temática, según manifiesta el especialista latinoamericano Carlos Manuel Rama. Posiblemente la explicación se encuentra en la realidad de que los asuntos culturales han sido poco atractivos para los historiadores, más centrados en el periodo inmediatamente anterior a la independencia de las repúblicas latinoamericanas¹.

Por su parte Isidoro Sepúlveda Muñoz manifiesta que en el último tercio del siglo XIX tuvieron lugar una serie de acuerdos que buscaban afianzar redes comerciales, a lo que se unía el progresivo reconocimiento de las nuevas repúblicas como una forma de fortalecer los vínculos entre España y América. Esto evidenció por parte de España que el medio más efectivo para todo ello era la pertenencia a una misma comunidad cultural².

México encabeza la lista de países latinoamericanos en ser pioneros en el establecimiento de relaciones culturales y diplomáticas con España. Esa importancia viene dada por sus dimensiones, riqueza y devenir político. Para España, hasta bien entrado el siglo XIX persistieron esperanzas de establecer allí una monarquía borbónica aplicando el *Plan de Iguala* de 1821, rechazado en su momento por Fernando VII³. Esos contactos son meramente diplomáticos desde 1836 al comenzar el escalonado reconocimiento de las nuevas repúblicas latinoamericanas.

Aun así, tanto en el siglo XIX como XX persistió una doble concepción en el modo de entender las relaciones entre España y América, lo que supuso un freno en ese acercamiento. Las repúblicas americanas sostuvieron que la nacionalidad era adquirida automáticamente en un territorio concreto por el simple hecho del nacimiento (*jus solium*). España por su parte sostuvo que los hijos y nietos de peninsulares varones eran españoles, aun habiendo nacido en alguna república americana (*jus sanguinium*).

La explicación a la escasez de estudios sobre relaciones culturales con América posiblemente se encuentra en la dificultad para abarcar dicha temática, condicionada en muchas ocasiones por el devenir histórico, social y económico de cada país. Interesantes son los estudios de autores como Carlos Manuel Rama, Aimer Granados, Héctor Perea, etc., que permiten conocer los contactos culturales e intelectuales entre estas dos naciones desde diversos puntos de vista como la literatura, el teatro, la música o la pintura.

La diplomacia (entendida como vía de acercamiento), así como el desarrollo de nuevas políticas y el papel del migrado ha sido una de las líneas más estudiadas. Autores destacados son Ignacio González Loscertales, Carlos Illades, Josefina Mac Gregor, Clara Eugenia Lida, Agustín Sánchez Andrés o Óscar Flores Torres.

La hispanofobia y los imaginarios como elementos determinantes en estas relaciones España-México es la línea de mayor actualidad, estudiada por Tomás Pérez Vejo, Pablo Yankelevich y Ricardo Pérez Montfort entre otros.

Las relaciones culturales entre España y México son resultado de las idas y venidas a lo largo del siglo XIX. En el momento de la independencia diversos grupos de toda América Latina (criollos y jesuitas americanos principalmente) intentaban exponer los motivos por lo que había que apartarse de todo aquello que tuviera vinculación con España para ensalzar lo puramente americano. Esto manifiesta una necesidad de autonomía no solo en el plano político y económico sino también en el plano cultural.

En México fue muy importante la participación de religiosos criollos. Extendieron la negación cultural de España fundamentándose en el emergente nacionalismo americano. Un ejemplo de ello lo constituye Fray Servando Teresa de Mier quien llegó a afirmar que España era

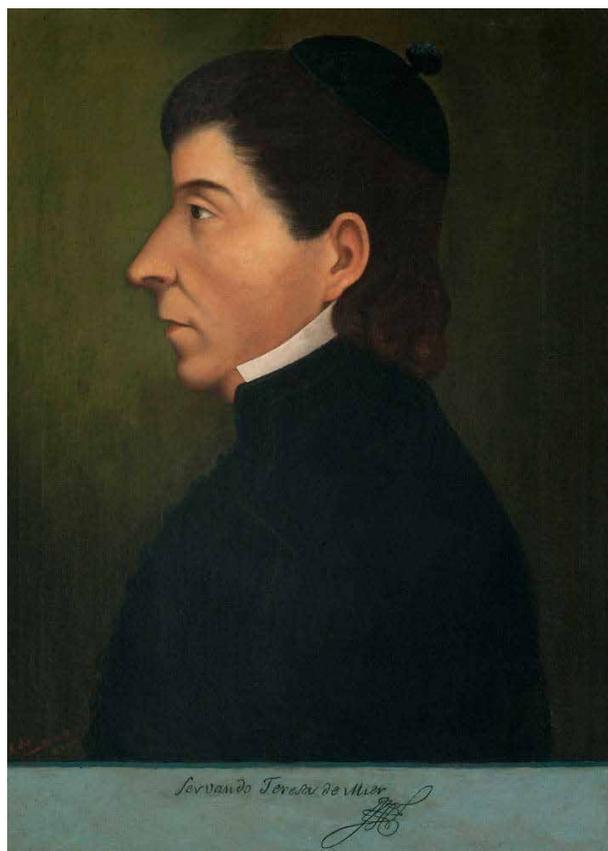


Fig. 1. Fray Servando Teresa de Mier. Pintura sobre óleo. Siglo XIX. Museo Nacional de la Intervención. México.

un territorio provinciano que no tenía ninguna riqueza y que solo vivía de sus costumbres. Pero lo más importante es que en uno de sus sermones, en 1794, sostuvo ante las autoridades virreinales que el dios azteca Quetzalcóatl era el apóstol Tomás y que en su manto había aparecido la imagen de la Virgen de Guadalupe. Por lo tanto los mexicanos serían cristianos desde el momento en que empezaron a adorar a este dios, mucho antes de la llegada de los españoles. Así la independencia en México se hace una realidad, no por influencia de la Ilustración, sino por iniciativa de Hidalgo y Morelos como una “herejía” religiosa⁴.

Ese intento de separación cultural que se produce entre España y México comienza con la expulsión de la población española del territo-

rio. Sus razones se encuentran en el hecho de que España no reconociera la independencia de México hasta 1836, tras la muerte de Fernando VII, así como la enemistad de los nacionalistas mexicanos, que intentaban ocupar desde tiempo atrás los cargos que desempeñaban los españoles.

Uno de los puntos divergentes que después tuvieron influencia en el distanciamiento cultural fue el caso del liberalismo, una misma corriente que fue interpretada de distinta forma a cada lado del Atlántico. En el caso de los españoles que había en América apoyar el liberalismo iba contra sus propios intereses. Por el contrario, para los criollos la nueva corriente suponía una de las pocas vías que podían llevarlos a aquello que tanto habían deseado. España utilizó el argumento de que los criollos americanos eran inferiores intelectualmente a los españoles. Su escasa preparación correspondería a la vida acomodada que habían llevado a cabo, lo que los diferenciaba de los peninsulares y por ello los incapacitaba para el ejercicio del poder.

Según algunos estudios las diferencias entre liberales españoles y liberales americanos se podrían haber saldado si el liberalismo se hubiera impuesto al mismo tiempo en España y en América. Pero lo cierto es que mientras en Latinoamérica la nueva corriente liberal se extendía y contribuía a acentuar la semilla de la independencia, España tuvo que vivir unos largos años bajo el reinado absolutista de Fernando VII.

El transcurso de los acontecimientos históricos hispano-mexicanos condicionó fuertemente el establecimiento de contactos efectivos entre las dos naciones a cualquier nivel. Ejemplo de ello se encuentra en la interrupción de las relaciones entre 1861 y 1874 propiciada por el apoyo de España a Maximiliano I. Así, en 1867 Benito Juárez se dirigió a los mexicanos diciendo: *“Por ahora México solamente mantiene relaciones*

*amistosas con las repúblicas americanas y ojalá nunca volvamos a entablar ninguna con los reyes europeos, tan falsos, tan desleales y odiosos”*⁵.

En este contexto los intelectuales mexicanos ensalzaron aquellos aspectos positivos de la nueva nación, sus riquezas, sus paisajes y sobre todo el nacionalismo y patriotismo que era necesario extender. Cuando se daba el caso de que algún intelectual trataba de hacer alusión a la cultura española, aunque fuera atendiendo a la realidad del momento, era tachado de monárquico y defensor de los borbones.

Esta realidad estuvo presente en toda América Latina, afectando incluso al tema del idioma. Era mucha la población que continuaba utilizando

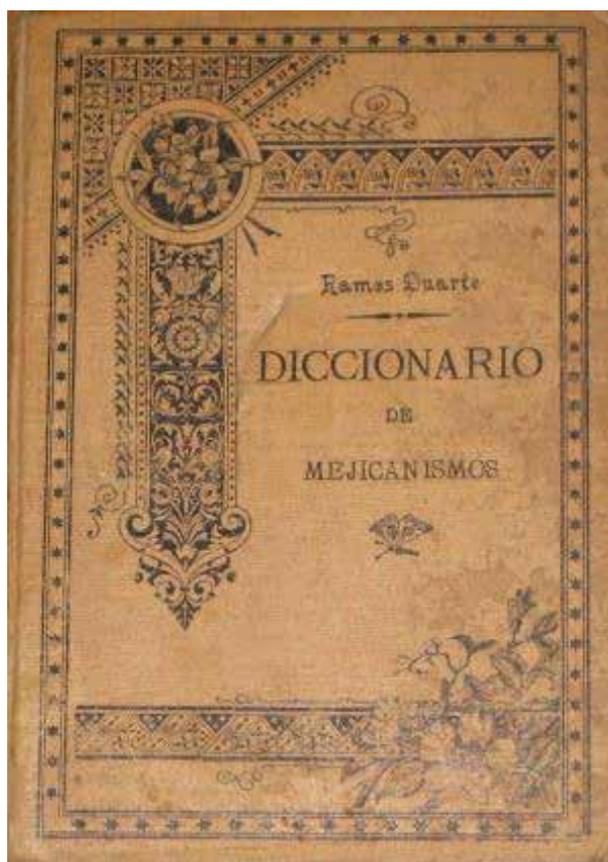


Fig. 2. Portada de libro *Diccionario de Mexicanismos*. R. Ramos y Duarte. 1895. Imprenta de Eduardo Dublán. México.

dialectos indígenas y que incluso conocía poco del español. Uno de los ejemplos más significativos lo tenemos de nuevo en el caso de México. Fray Servando Teresa de Mier en 1820 realizó una ferviente defensa de los términos indígenas, incitando a la población a que no aceptaran las normas ortográficas que venían impuestas por parte de la Real Academia de la Lengua Española, como por ejemplo la sustitución de la “x” azteca por la “j”, haciendo especial alusión a la palabra “México”. Las críticas a las normas ortográficas y fonéticas españolas continuaron durante mucho tiempo, hasta el punto de que Joaquín García Icazbalceta escribió su *Vocabulario de Mexicanismos* en 1899⁶, Félix Ramos y Duarte el *Diccionario de mejicanismos*⁷ y Cecilio Agustín Robledo el *Diccionario de aztequismos*⁸.

Los estudios históricos que se realizaron en el siglo XIX fueron también una importante arma de manipulación para extender la visión nacionalista y patriótica que interesaba. En España las corrientes liberales y románticas llamaron la atención sobre el uso de la historia para la educación ciudadana, ensalzando el pasado colonial y las hazañas españolas en el Nuevo Mundo como un ejemplo de poder y dominación.

Lo mismo ocurrió en el caso de México, aunque en sentido totalmente opuesto. Aquí, empezó a tener una gran importancia el pasado indígena de la población. Se revalorizó y explotó con la finalidad de crear unas raíces profundas en el tiempo que permitieran justificar el nacionalismo que empezaba a surgir. Todo ello iba acompañado de un rechazo absoluto del pasado colonial español, negando cualquier aportación positiva que pudiera haber tenido⁹.

De todos modos, algunos historiadores mexicanos intentaron mantener una posición más neutral a la que ofrecía la versión “oficialista” liberal, exaltando los aspectos positivos de la etapa colonial española y la significación de la religión católica. Al respecto destaca Lucas Ala-

mán quien desempeñó un importante papel en la vida cultural y política mexicana. En 1853 terminó de publicar *Historia de México*¹⁰, obra en la que destacó los beneficios que para América habían tenido los años de dominación española.

2. LA CONSOLIDACIÓN DE LAS RELACIONES: LA CULTURA COMO VÍA DE ACERCAMIENTO

La normalización de las relaciones entre España y México tras el distanciamiento producido entre 1862 y 1874 se hace patente en el último tercio del siglo XIX coincidiendo con la hispanofilia del periodo de Porfirio Díaz. Las políticas de ambos países se orientan a lograr un papel destacado en el plano internacional, influyendo en ellos las corrientes hispano-americanas que se sucedieron¹¹.

2.1. La influencia del hispano-americanismo en el cambio de siglo XIX a XX

Del lado español estas relaciones estuvieron muy condicionadas por el desarrollo del hispano-americanismo, que desde sus diferentes interpretaciones marcaría el ritmo de los contactos. El principal problema al que se enfrentaron estas tendencias de acercamiento cultural fue la propia división que se había producido entre ellas, fruto de interpretaciones ideológicas disidentes, principalmente en asuntos que se consideraban básicos para la unión como la raza, la lengua, la religión y la propia cultura.

Una de las primeras escisiones del Hispano-Americanismo que surgen es la denominada corriente *pan-hispanista*. Contaba con un discurso nacionalista y neocolonialista que situaba a la antigua metrópoli en una posición paternalista y protectora respecto a las nuevas repúblicas americanas. Su base ideológica se encuentra en los planteamientos de Marcelino Menéndez Pelayo. En su obra se pueden encontrar los tres principios fundamentales en los que se asienta esta corriente: necesidad de la recuperación filo-

lógica e histórica para la continuidad hispana en América; la legitimidad científica que debían adquirir los planteamientos conservadores; fundamentación religiosa de la labor española en América. Raza, lengua y religión se convirtieron en los pilares fundamentales para sustentar sus principios que convertían a los españoles y americanos en hermanos de sangre, de lengua y de fe¹².

En segundo lugar hay que destacar la influencia del *hispano-americanismo progresista*. Esta corriente comenzó a desarrollarse en las últimas décadas del siglo XIX. Su objetivo principal se centró en superar la postración española tras la crisis finisecular con un intento de elevar a España al nivel de los países desarrollados del momento. Sin embargo, las grandes potencias adquirirían un mayor protagonismo a nivel mundial, restando importancia a los proyectos que españoles y americanos luchaban por mantener. Ante ello fue necesaria la búsqueda de un elemento que fusionara las diferentes ideas que rondaban a los intelectuales del momento. La identidad cultural fue considerada como un elemento lo suficientemente sólido como para procurar ese acercamiento, así como la necesidad de reforzar la cooperación en el plano educativo, reflejado a través del envío de profesores españoles a América, de la donación de libros o la concesión de becas, todo con la finalidad de mantener la unidad de espíritu y raza.

Ya entrados en la década de los años 30 en España, a raíz de la proclamación de la II República, comienza a desarrollarse el concepto de *hispanidad*, sustituyendo a la mencionada corriente *hispano-americanista*. El hispanismo buscaba otorgar a España una posición privilegiada respecto a las naciones latinoamericanas, en un intento de recuperar el prestigio internacional que había perdido. España era dotada con el papel protagonista de ser la “guía” cultural del resto de naciones americanas¹³.

Desde un principio se intentaron buscar elementos comunes que se alejaran de las ofensas de la “leyenda negra” y que forjara a través de la cultura una identidad común¹⁴. Esta reconciliación se vio frenada en ocasiones por los sectores más conservadores, nostálgicos de un pasado glorioso y un nacionalismo que usaron en beneficio propio, dificultado aún más la lucha contra la hispanofobia desarrollada a lo largo del siglo XIX.

2.2. El imparable avance en las relaciones culturales

En 1892 se firmaba el *Tratado de Propiedad Científica, Literaria y Artística* entre México y España. Se lograba el reconocimiento de las mismas garantías y derechos para los extranjeros que publicaran en el otro país, siendo ratificado dicho tratado en 1895 y ampliado en 1903.

A nivel cultural e intelectual las actividades y encuentros se intensificaron notablemente. Como ejemplo destaca la realización del IV Congreso Internacional de Americanistas en 1881. Desde el año 1875 se venía realizando dicho acontecimiento científico con la finalidad de contribuir al progreso de los estudios lingüísticos referentes a América, especialmente en épocas anteriores a Cristóbal Colón, así como poner en mutua relación a las personas dedicadas a ese tipo de estudios. Las sedes que acogieron el evento en sesiones anteriores fueron Nancy, Luxemburgo y Bruselas. Gracias a la intervención del representante español en Bruselas, Don Rafael Merry del Val y del delegado de gobierno español, Don Marcos Jiménez de la Espada, se consigue acordar que Madrid se convierta en la sede la cuarta reunión. La presidencia de honor fue ocupada por Don Antonio Cánovas del Castillo y la vicepresidencia por Don Cristóbal Colón, duque de Veragua y descendiente directo del descubridor. México estuvo representado por el doctor Híjar y Millán que realizó una elocuente intervención en torno a las reproducciones facsímiles¹⁵.

Desde ese momento muchos más serían los eventos y organizaciones surgidas con la idea de procurar ese acercamiento. En la Universidad de Madrid se ponía en marcha la sociedad “Unión Iberoamericana” fundada el 25 de enero de 1885 y declarada de Fomento y Utilidad pública por el gobierno de Alfonso XII en 1890. Entre sus objetivos destacaba la necesidad de estrechar las relaciones sociales, económicas, científicas, literarias y artísticas de España, Portugal y las naciones americanas de habla hispana y portuguesa, preparando el camino para una futura unión comercial defendida en todo momento por Benito Pérez Galdós. Realizaba la publicación de un boletín mensual que apostaba por la unión entre España y América. Entre sus principales proyectos destacó la creación de un Instituto-museo Ibero-Americano que desarrollaría funciones de cooperación entre las diferentes naciones socias. La sociedad consiguió tener representantes en varias ciudades latinoamericanas, como en el caso de la Ciudad de México cuya inauguración en 1886 estaría presidida por el Ministro del Interior, Manuel Romero Rubio. En 1890 la sociedad intentaría centrarse mucho más en los asuntos de España con América, cambiando su nombre y dando lugar a la “Unión Hispanoamericana” que inauguraría su sede en Madrid con motivo de la celebración del IV Centenario del descubrimiento de América.

Acontecimientos paralelos fueron la ya mencionada creación de la Academia de la Historia Mexicana; la puesta en marcha en 1875 de la Academia de la Lengua Mexicana, con representantes de la talla de Vicente Riva Palacio, Manuel Payno o Justo Sierra; el papel de Segismundo Moret y la convocatoria del I Congreso Panamericano en Washington de 1886; la promoción por parte de España del X Congreso Literario Internacional en Madrid en 1887; la inauguración de la Exposición Universal de Barcelona en 1888; la fundación del Museo y Biblioteca de Ultramar en 1888; o la preparación del IV Centenario del descubrimiento desde 1888.

La celebración del IV Centenario del Descubrimiento de América marcaría un momento clave en las relaciones culturales. México envió la más numerosa representación, teniendo una activa participación en las actividades organizadas, promovidas en gran parte por la colonia española en México. Así, muchos serían los eventos organizados para esta festividad, bajo los principios hispanistas ya mencionados: En La Rábida tendría lugar el IX Congreso Ameri-



Fig. 3. Cartel anunciador de las grandes fiestas colombinas de Huelva de 1892, en conmemoración al IV Centenario. Fotografía. 1892. Archivo Municipal de Huelva. Fondo Díaz Hachero. Huelva.

canista; Madrid acogería el Congreso Literario hispano-americano, con la colaboración de la Asociación de artistas y escritores españoles; así mismo, numerosos fueron los certámenes poéticos, exposiciones históricas y la implicación de las principales ciudades españolas presentes en el proceso de descubrimiento (Huelva, Cádiz, Sevilla, Granada, Barcelona y Madrid por su capitalidad).

En estos años, intelectuales mexicanos residentes en España realizarían una interesante aportación cultural. Vicente Riva Palacio publicaría en Madrid *Mis Versos*¹⁶ (1893) y *México a través de los siglos*¹⁷ (1889); Juan de Dios Peza llegó a Madrid como segundo Secretario de la delegación mexicana de 1878 hasta 1900. Publicó *La lira mexicana*¹⁸ (1879) y *Poesías escogidas*¹⁹ (1897). Con estos ejemplos se sostenía la teoría de Ignacio Manuel Altamirano²⁰ de que existe una literatura nacional mexicana que no tiene por qué diferenciarse radicalmente de la española, puesto que ambas conservan una misma base estilística y un mismo idioma sin renunciar



Fig. 4. Fotografía de la actual fachada de la Casa de América de Madrid. Palacio de Linares.

a sus características propias de cada nación; la figura de Francisco de Asís de Icaza alcanzaría una gran importancia en España, llegando a ser considerado en el círculo intelectual en el que se movía como español y no extranjero. En 1901 fue premiado su libro *Las "Novelas ejemplares de Cervantes"*²¹, en un certamen del Ateneo de Madrid. En 1905 su tercer libro de poesía, *Canción del camino*²², era publicado por la Casa Rivadeneyra. En estos años también se ponía en marcha la Comisión del Paso y Troncoso con el objetivo de encontrar en los archivos españoles y europeos documentos que arrojaran luz a la historia mexicana, lo que suponía ya un claro ejemplo del cambio en las relaciones. En México, figuras como Benito Pérez Galdós o Marcelino Menéndez Pelayo se convertían en un referente en el plano intelectual.

Los primeros años del siglo xx generaron una importante actividad cultural. Muchas de estas iniciativas vinieron de la mano de intelectuales como Fernando Giner de los Ríos, Daniel Cosío, Manuel Altamira, Santiago Ramón y Cajal, Ricardo Macías Picavea o Joaquín Costa que alzaron sus voces para hacer que España saliera del atraso educativo en el que se encontraba respecto a Europa.

Uno de los ejemplos más significativos en la necesidad de una reforma educativa tanto en España como en México vino de la mano de Justo Sierra y Rafael Altamira. De las iniciativas de ambos surgiría un importante programa de intercambio universitario y un sistema de becas que atrajo a intelectuales y pintores de la talla de Ángel Zárraga, Roberto Montenegro o Diego Rivera. Entre las instituciones más destacadas está la Junta para la Ampliación de Estudios en 1907 para promover intercambios entre universidades europeas y latinoamericanas. Mantuvo su actividad hasta 1936, enfocando sus proyectos a fomentar trabajos de investigación y favorecer el desarrollo de instituciones educativas²³.

Los organismos destinados a unir intereses americanos y españoles fueron en aumento. En 1909 se fundaba el Instituto Ibero-Americano de Derecho Comparado; en 1910, como parte de la Junta de ampliación de Estudios se fundaba la Residencia de Estudiantes de Madrid; la Casa de América en Madrid nacía en 1910; el Instituto de Economía Americana de Barcelona en 1911; la Casa América de Galicia en 1920.

En México el Ateneo de la Juventud se fundaba en 1906; en 1909 surgía el Ateneo de México por iniciativa de la Asociación Civil del Ateneo de la Juventud; en 1925 el Instituto Hispano-Mexicano de Intercambio Universitario surgía presidido por el rector de la Universidad de México, Alfonso Pruneda.

No sólo se trató de instituciones y organismos, sino que los actos culturales aumentaron verti-

ginosamente. En 1900 se celebraba en Madrid el Congreso Social y Económico Hispano-Americano con la representación mexicana en la figura de Justo Sierra. En 1910 la conmemoración de los centenarios de las independencias de las distintas repúblicas americanas suponía un fructífero campo para la reconciliación. En el caso de México, el gobierno español enviaba al Marqués de Polavieja para protagonizar el acto de devolución del traje militar de José María Morelos, hasta el momento custodiado en el Museo de Artillería de Madrid. Los contactos crecieron entre lo más granado de la intelectualidad mexicana, con figuras como Amado Nervo, Alfonso Reyes, Carlos Pereyra o José Vasconcelos entre otros, entrando en contactos con españoles como Benito Pérez Galdós, Rafael Altamira, Ramón María del Valle Inclán o Enrique Díez-Canedo.

El culmen en el aumento de las relaciones culturales entre España y México tendría su reflejo en la celebración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929, en la que se mostró un cambio significativo respecto a la conmemoración del IV Centenario, produciéndose una revalorización cultural entre ambas naciones. Así mismo, el "Homenaje a España y a la raza iberoamericana" por parte de Juan de Dios Hoyos con motivo del Año Jubilar de 1930 es sin lugar a dudas otra muestra más que evidente de unas relaciones América-España cada vez más cercanas y fluidas.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Como se ha podido observar las relaciones culturales que tienen lugar durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX entre España y México están caracterizadas por una serie de altibajos, de encuentros y desencuentros, acercamientos y distanciamientos que suponen un continuo ir y venir de impresiones, sensaciones, odios y amores. Es probable que todo ello sea el resultado de una unión y una dependencia mutua con la

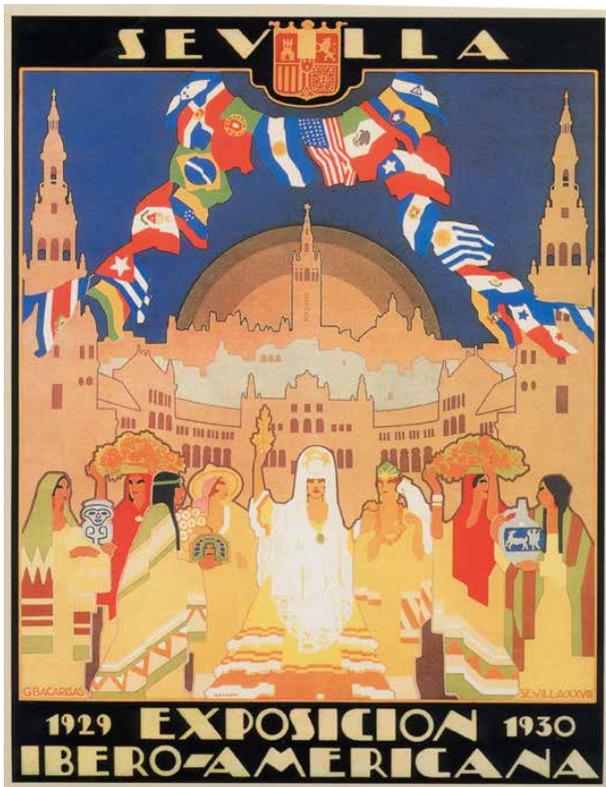


Fig. 5. Cartel anunciador de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Gustavo Bacarisas. Colección del autor.

que era muy complicado romper. No se podía producir una separación radical ni permanente después de tantos siglos de vinculación. España necesitaba a México, era parte de su historia, de su Nación, de su población; México necesitaba de la presencia de España, tenía en su tierra una huella imborrable, con aspectos negativos y otros tantos muy positivos. Estos últimos era necesario conservarlos, mantenerlos y darlos a conocer a generaciones venideras. Dos naciones que caen y se levantan al unísono. Dos pueblos que caminaban de la mano.

Al analizar las desavenencias que se producen en el siglo XIX entre ambos países se hace cada vez más certera la afirmación de que, atendiendo a las conclusiones de Carlos Manuel Rama, todo ello fue necesario. En la actualidad no puede entenderse la cultura española e hispanoamericana en general, y en particular la mexicana, sino se tienen en cuenta todos los problemas que se han expuesto. Una ruptura tan brutal como la que se produjo a raíz de los acontecimientos históricos expuestos, tenía que terminar en un intento de separación radical que ayudara a conformar y a asentar las características de las nuevas naciones.

Los intentos de ruptura cultural coincidieron con las etapas políticas más fluctuantes y complicadas en ambos países. Un distanciamiento forzado que fue fundamental para edificar el nacionalismo pero que también reportó elementos positivos, como la puesta en valor del legado indigenista para México y la toma de conciencia de la nueva realidad internacional para España. Pero ese interés es evidente también en los momentos de acercamiento, propiciado en la mayoría de los casos para lograr objetivos políticos y diplomáticos. Así, no solo la cultura se convertía en la herramienta conciliadora, sino que los contactos personales entre mexicanos y españoles fueron aprovechados por los diferentes gobiernos para reforzar esa realidad. Unas relaciones en las que estuvieron presentes variadas disciplinas culturales que supusieron un enriquecimiento añadido.

En definitiva, un camino tortuoso que desembocaría en la revalorización “del otro”, en las similitudes ideológicas, en los intereses económicos compartidos y en un hermanamiento cultural.

NOTAS

¹RAMA, Carlos Manuel. “Las relaciones culturales diplomáticas entre España y América Latina en el siglo XIX”. *Revista de Estudios Internacionales*, Vol. 2, 4 (octubre-diciembre 1981), págs. 893-926.

²SEPÚLVEDA MUÑOZ, Isidoro. *Comunidad cultural e hispano-americanismo. 1885-1936*. Madrid: Universidad Nacional a Distancia, 1994, pág. 37.

³El *Plan de Iguala* o *Plan de Independencia de América Septentrional* fue firmado por Agustín Iturbide el 24 de febrero de 1821, declarando la independencia del virreinato de Nueva España. En sus artículos se dio prioridad a un sistema de gobierno monárquico, de preferencia bajo el mandato de la dinastía Borbón, ofreciendo al propio Fernando VII la posibilidad de convertirse en rey de la nueva nación, siempre cuando renunciara al trono español.

⁴MIER, Servando Teresa de. *Memorias. Un fraile mexicano desterrado en Europa*. Madrid: Trama Editorial, 2006, pág. 138. En el sermón que pronunció el 12 de diciembre de 1794 durante los festejos de la virgen de Guadalupe dijo las siguientes palabras: “*Guadalupe no está pintada en la tilma de Juan Diego sino en la capa de Santo Tomé (conocido por los indios como Quetzalcoatl) y apóstol de este*

reino. Mil setecientos cincuenta años antes del presente, la imagen de Nuestra señora de Guadalupe ya era muy célebre y adorada por los indos aztecas que eran cristianos, en la cima plana de esta sierra de Tenayuca, donde le erigió templo y la colocó Santo Tomé. (primer párrafo del sermón). Yo haré ver que la historia de Guadalupe incluye y contiene la historia de la antigua Tonantzin, con su pelo y su lana, lo que no se ha advertido por estar su historia dispersa en los escritores de las antigüedades mexicanas" (párrafo final).

⁵COSIO VILLEGAS, Daniel. *Historia moderna de México. El porfiriato*. México: Hermes, 1957, pág. 479.

⁶GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín. *Vocabulario de mexicanismo: Comprobado con ejemplos y comparado con los de otros países hispano-americanos*. Alicante: Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes, 2004.

⁷RAMOS Y DUARTE, Félix. *Diccionario de mejicanismos: colección de locuciones y frases viciosas*. México: Imprenta de Eduardo Dublán, 1895.

⁸ROBLEDO, Cecilio Agustín. *Diccionario de aztequismos o sea Jardín de las raíces aztecas* (2ª Edición). México: Ediciones Fuente Cultural, 1912.

⁹El historiador Tomás Pérez Vejo, con numerosas investigaciones sobre la formación del nacionalismo en México, supone un referente de primer orden para comprender las dificultosas relaciones con España, explicadas como la vía necesaria para formar y asentar a las nuevas naciones.

¹⁰ALAMÁN, Lucas. *Historia de México: desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año 1808 hasta la época presente*. México: J. M. Lara, 1853.

¹¹SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín y PÉREZ HERRERO, Pedro. "Normalización de las relaciones, 1876-1910", En: *Historia de las relaciones entre España y México, 1821-2014*. Madrid: Editorial Marcial Pons, 2015, págs. 87-114.

¹²SEPÚLVEDA MUÑOZ, Isidoro. *Comunidad cultural...* Op. cit., pág. 67.

¹³MAEZTU, Ramiro de. "Defensa de La Hispanidad". *Acción Española* (Madrid), 5 (1932), págs. 449-457.

¹⁴La "leyenda negra" ha estado presente en la historiografía española y americana de una manera intensa desde que Julián Juderías acuñara y extendiera este concepto allá por 1914. Atendiendo a la definición del término por parte de la Real Academia Española se entiende como "relato desfavorable y generalmente infundado sobre alguien o algo". Con el paso del tiempo la "leyenda negra española" ha sido objeto de gran cantidad de interpretaciones en un intento de liberarse de la carga que el concepto implica. Es por ello que la hispanofobia encontró en ello una argumentación idónea para sostener sus teorías, que más tarde la hispanofilia intentaría desmontar. El tema es de tanto alcance e interés que incluso en los últimos tiempos autores como Carmen Iglesias han manifestado que la "leyenda negra" no va más allá de la visión que los propios españoles tienen sobre sí mismos en el extranjero.

¹⁵HERNÁNDEZ PRIETO, María Isabel. *Relaciones culturales entre Madrid e Hispanoamérica de 1881 a 1892*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981, págs. 1-44.

¹⁶RIVA PALACIO, Vicente. *Mis versos*. Madrid: Universidad de Texas, 1893.

¹⁷RIVA PALACIO, Vicente. *México a través de los siglos*. México: Ballesta y Cía, 1889.

¹⁸PEZA, Juan de Dios (ed). *La lira mexicana*. Madrid: R. Velasco, 1879.

¹⁹PEZA, Juan de Dios. *Poesías escogidas*. México: Maucci, 1911.

²⁰ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. *La literatura nacional*. México: Porrúa, 1949.

²¹ICAZA, Francisco de Asís. *Las "Novelas ejemplares de Cervantes", sus críticos, sus modelos literarios, sus modelos vivos y su influencia en el arte*. Madrid: V. Suárez, 1901.

²²ICAZA, Francisco de Asís. *Canción del Camino*. Madrid: Casa Rivadeneyra, 1905.

²³FORMENTÍN IBÁÑEZ, Justo y VILLEGAS SANZ, María José. *Relaciones culturales entre España y América: La Junta para la ampliación de Estudios*. Madrid: Colecciones Mapfre, 1992.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



UNA PINTURA FIRMADA POR VICENTE LÓPEZ EN LA COLECCIÓN DE LOS MARQUESES DE VILLAVELVIESTRE

A PAINTING BY VICENTE LÓPEZ IN MARQUISES OF VILLAVELVIESTRE'S ART COLLECTION

Resumen

En este artículo se confirma la autoría de Vicente López de una pintura del siglo XVIII, perteneciente a una colección particular y hasta la actualidad con contradictorias atribuciones a seguidores de Goya. El descubrimiento de las grañas de la firma y fecha de ejecución de la obra, en una posterior intervención de restauración, han validado los estudios previos realizados.

Palabras clave

Goya, Patrimonio cultural, Pintura española, siglo XVIII, Vicente López

María Fernanda Morón de Castro

Profesora Titular. Universidad de Sevilla. Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas Facultad de Bellas Artes

Licenciada en Filosofía y Letras y Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Su línea de investigación está dirigida al estudio de la autenticidad y originalidad de los bienes culturales y su valoración en museos y colecciones. Es la responsable del grupo de Investigación Museum (HUM-429) y tiene como experiencia práctica la gestión del Patrimonio de la Universidad de Sevilla y de la Catedral Hispalense, desarrollando tareas de documentación, conservación y difusión, como Conservadora de Patrimonio de ambas instituciones.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10/IV/2018
Fecha de revisión: 16/IV/2018
Fecha de aceptación: 30/IV/2018
Fecha de publicación: 30/VI/2018

Abstract

This article aims to establish the authorship of a 18th century painting, traditionally attributed to Goya's apprentices. The canvas, now in a private collection, was painted by Vicente López. The discovery of the date and signature during the restoration process proved correct the methodology previously used.

Key words

18th Century, Cultural Heritage, Goya, Spanish Painting, Vicente López

Luis Rodrigo Rodríguez Simón

Profesor Titular
Universidad de Granada
Departamento de Pintura
Facultad de Bellas Artes

Licenciado en Historia del Arte y en Ciencias Biológicas por la Universidad de Granada. Diplomado en Restauración de Pintura por la ESCRBC de Madrid. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Responsable del Grupo de Investigación HUM-839: Alonso Cano y la Escuela Granadina. Sus líneas de trabajo se centran en los Estudios Técnicos y Analíticos de Obras de Arte mediante exámenes de superficie (Rayos X, Reflectografía Infrarroja, Fotografía Técnica y Ultravioleta), Análisis Estratigráficos e Identificación de Pigmentos y Aglutinantes (SEM-EDX; CG-SM). Sus investigaciones se han materializado en la autenticación de diversas pinturas de Alonso Cano, Bocanegra, Goya y Rafael.

UNA PINTURA FIRMADA POR VICENTE LÓPEZ EN LA COLECCIÓN DE LOS MARQUESES DE VILLAVELVIESTRE

1. INTRODUCCIÓN

La pintura objeto de estudio pertenece a una colección particular. Los propietarios de la misma la tienen desde hace más de dos siglos como legado familiar del Marquesado de Villavelviestre. Se trata de una pintura de gran calidad que representa el retrato de una dama noble realizado al óleo sobre lienzo en el siglo XVIII, de clara influencia goyesca por su similitud con la marquesa de Villafranca.

Los recientes titulares de la pintura solicitaron un nuevo estudio del lienzo, tratando de aclarar la autoría del mismo. Con anterioridad, esta obra había sido atribuida por la historiografía a diversos artistas. Los dictámenes emitidos, contradictorios todos ellos, resultaron ser estudios parciales de la pintura y estuvieron basados únicamente en observaciones fotográficas; tampoco aportaron la identidad de la figura retratada, ni realizaron el estudio de su técnica creativa, entre otros aspectos.



Fig. 1. Vicente López. Posible retrato de Doña Gertrudis Valenciano y Aguirre. I Marquesa de Villavelviestre. Óleo sobre lienzo. 1797. Colección particular, Sevilla. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).

2. LA PINTURA Y SUS ATRIBUCIONES

La pintura objeto de análisis ha sido atribuida a distintos artistas que trabajaron en España en el último cuarto del siglo XVIII y primero del siglo siguiente. Estos pintores fueron los siguientes: Francisco de Goya (1746-1828), Mariano Salvador Maella (1739-1819) y Vicente López (1772-1850). Según Lafuente Ferrari: *“Goya irrumpió en una tradición de retratos ahincado en el rococó, influida en la tradición de Mengs y sobretodo mantenedora de una cuidada disciplina dibujística. Si el antecedente es Mengs, el continuador, ya dentro del s. XIX, es Vicente López”*¹.

La primera reseña sobre la pintura la realiza Hernández Díaz, en 1946². Este autor vincula el cuadro al círculo goyesco y lo clasifica hacia 1840. Sin embargo, afirma, que la obra ha sido atribuida a Goya “por repetidos y autorizados testimonios”, no atreviéndose a disentir totalmente de dichas afirmaciones, aunque no especifica los autores de las mismas. La familia propietaria informa que la obra también fue analizada por don Diego Angulo Iñiguez.

La siguiente reseña encontrada sobre el lienzo es de Xavier de Salas en 1978, en el *Catálogo de Adquisición de Bienes del Museo del Prado, 1969-1977*. Lo cita a propósito del estudio del retrato de la *Duquesa de Nájera*, con quien lo relaciona, atribuyéndolo, no sin cierta duda, a Maella basándose en sus trazos academicistas derivados del pintor Antonio Rafael Mengs. Según sus palabras: *“el azar ha hecho que en estos últimos días llegara a nuestras manos la fotografía de otra dama retratada, obviamente debida al mismo autor, [Maella] en colección particular... señora entrada en años vestida con oscuras sedas, recubierta por una finísima manteleta de encaje floreado”*³.

Posteriormente, se encarga un Informe sobre el cuadro goyesco, a la *Casa de Subastas Durán*, en

el año 1990. Se tasa la obra entre 3 y 4 Millones de pesetas. No se pronuncian sobre la autoría del lienzo, reseñando que el cuadro se había atribuido con anterioridad a Salvador Maella (1739-1819). En una apostilla de la carta dirigida a la familia propietaria del lienzo y que acompaña al citado informe de tasación, se afirma que el investigador *Jose Luis Díez* atribuye la autoría de dicho lienzo a la factura de Vicente López Portaña (1772-1850), solicitando que se le mande una foto para incluirla en su tesis doctoral. La obra no sale a subasta pública.

La última atribución la realiza, *Jose Luis Díez* en 1996, insertando la pintura en un Catálogo razonado sobre la vida y obra de Vicente López publicada con el nº P-725. En él se incluyen también los retratos de sus primeras obras valencianas, como por ejemplo el de *“La Duquesa de Nájera”* o el del *“El Grabador Pedro Pascual Moles”*, con diferentes modos pictóricos. Esta amalgama de estilos determinará que hasta época reciente se haya podido dudar de la autoría de Vicente López en estas obras⁴.

3. AUTORÍA: LA FIRMA Y LA FECHA DE LA PINTURA

Hay que destacar que, entre los estudios realizados para determinar la autoría de la pintura se determinó someterla a una intervención de limpieza para poder apreciar mejor sus recursos técnicos y también mejorar su conservación⁵. La eliminación parcial de los barnices oxidados y oscurecidos permitió una óptima observación de la calidad pictórica y debido también a la transparencia del estrato pictórico se detectó en la puntilla del delantal de la dama la grafía “LÓPEZ 97”, a una escala muy reducida y de una forma poco resaltada. No obstante, si bien la firma, cuando existe, es un elemento fundamental para la autenticación de obras, también debe ser corroborada por los restantes estudios de estilo, iconografía, técnica, cronología y originalidad y debe estar integrada en el mismo

estrato de la capa pictórica original, como es el caso.

El descubrimiento de la fecha, aunque de manera abreviada, sitúan a la pintura en el año 1797. De lo que se deduce que Vicente López tenía 25 años cuando pintó este retrato con una maestría indiscutible. El artista pintaba entonces en la Catedral de Valencia, era Académico de mérito de San Carlos y en 1799 llegaría a ser allí Teniente Director de Pintura, con tan sólo 27 años. Sin embargo, no se tienen conocimientos de un posible viaje de Vicente López a Cádiz, pero no puede olvidarse que Goya realizó algunos viajes a Andalucía, en concreto estuvo en la citada ciudad, durante los años 1793, 1796 y 1797, fecha esta última de la realización de la pintura, ignorándose si pudo haber algún contacto entre Vicente López, Goya y la familia del Marqués de Villavelviestre.

Es muy curiosa la aportación que hace Elías Tormo cuando afirma que han sido muchos los retratos atribuidos a Goya erróneamente, especialmente aquellos coetáneos a la segunda época del pintor aragonés, es decir entre 1788 y 1800⁶, años en los que también estaba trabajando intensamente Vicente López. Por las fechas en las que está datado el lienzo, en 1797,



Fig. 2. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle de la firma "López 97", indicándose su localización en la puntilla del delantal mediante una elipse de color blanco.

Goya había evolucionado hacia una pintura de pincelada más suelta —*Los Caprichos* los realiza a partir de 1793—, para nada academicista. En cambio, el estilo de Vicente López sí lo es, al estar influenciado por Maella y por Mengs⁷, aunque en sus últimos años el artista tenderá hacia un tratamiento algo más romántico en sus pinturas.

4. LA PROCEDENCIA DE LA PINTURA: DOCUMENTACIÓN HISTÓRICA Y ARCHIVÍSTICA

La pintura objeto de estudio forma parte, como ya se ha comentado, del patrimonio de la familia de los marqueses de Villavelviestre. La obra ha ido pasando de generación en generación, lo que autentifica su procedencia e historicidad. Las referencias más cercanas que se tienen sobre el legado de esta pintura afirman que fue el V marqués de Villavelviestre, Don Cayetano Díaz Trechuelo y Ostmann, casado con Doña Felisa Aguirre y Fernández de Rivera, quién dona la pintura a su única hija Doña M^a Concepción Díaz Trechuelo y Aguirre, natural de Huévar, como regalo de boda cuando se casó con Don Felipe de Acuña y Robles, nacido en la ciudad de Baeza. Los esponsales tuvieron lugar en la ciudad de Sevilla el día 26 de noviembre de 1884. El matrimonio tuvo ocho hijos, cuyos descendientes son los actuales propietarios.

El punto de referencia de este apartado se apoyó en los análisis estilístico e iconográfico realizados antes de la aparición de la fecha y de la firma. Estos datos estéticos arrojaban una posible cronología de la obra, que podía establecerse alrededor de la última década del siglo XVIII y ser coetánea a la creación del título del Marquesado de Villavelviestre, otorgado por el rey Carlos III en 1768, como se demostrará más adelante.

La investigación se dirigió, en consecuencia, al Archivo Histórico Provincial de Cádiz, ya que, según los propietarios de la pintura, el I marqués

de Villavelviestre residió y murió en esa ciudad. Efectivamente, en las dependencias de la citada institución se localizó su testamento⁸, del que se pueden extraer datos muy interesantes para la historia de la familia y una posible identificación de la propia dama retratada. El documento afirma las siguientes circunstancias de la vida de don Pedro Tiburcio Trechuelo Díaz de la Yedra,

- Dice ser natural de Quintana de Valdivieso, en el arzobispado de Burgos, pero en esos momentos, era vecino de la villa del Puerto de Santa María y residente en Cádiz.
- Se declara hijo legítimo de D. Pedro Simón Trechuelo y de Doña Casimira de Porras, ambos difuntos.
- Afirma haberse casado con Doña Gertrudis Valenciano y Aguirre, en el mes de febrero del año 1761. Con ella tuvo dos hijos: el primero Pedro Manuel, que murió con corta edad y el segundo y heredero, José Trechuelo de la Yedra Valenciano y Aguirre, que tenía once años de edad en esas fechas.
- Afirma ser maestrante de la Real Maestranza de Caballería de la ciudad de Sevilla.
- Declara que fue el rey Carlos III quien le otorgó el marquesado de Villavelviestre, en el año 1768.
- Por último, pide ser enterrado en la iglesia del convento Casa Grande de San Francisco de la Observancia, en la ciudad de Cádiz

El documento está fechado en Cádiz, el 10 de julio de 1777 y lo dictó el primer marqués de Villavelviestre estando enfermo en cama, dos días antes de morir.

5. LA TEMÁTICA: EL POSIBLE RETRATO DE LA I MARQUESA VIUDA DE VILLAVELVIESTRE

Por la aportación que hace el testamento a la cronología del I Marqués de Villavelviestre se plantea la hipótesis de que la figura representada en la obra pudiera tratarse de Doña Gertrudis Valenciano y Aguirre, I marquesa de Villavelviestre. Al estar firmado el lienzo en el

año 1797, Vicente López la podría haber retratado veinte años después de haberse quedado viuda. Es interesante destacar la comparación de este retrato, objeto de estudio, con el realizado por Francisco de Goya a la Marquesa Viuda de Villafranca, Dña Maria Antonia Gonzaga. Los dos cuadros reproducen retratos de damas de medio cuerpo, sentadas y con un atuendo muy similar siguiendo la moda de la época. En ambos casos, está constituido por un vestido de faldas voluminosas que se completa con una pañoleta cruzada bajo el pecho y sujeto por una lazada de satén. Las dos aristócratas presentan un peinado ahuecado de cabellos rizados, adornado por un tocado de raso y sostienen un abanico cerrado entre sus manos.

Si se tiene en cuenta la datación de hacia 1795 para el retrato que hizo Goya de la Marquesa Viuda de Villafranca, según aparece en la ficha del Museo del Prado, resulta muy importante el descubrimiento del año de 1797 como fecha de ejecución de la pintura de la posible I marquesa de Villavelviestre, para plantear la hipótesis de que Vicente López pudo conocer el retrato de Goya y sentirse influido por él; o bien las similitudes de composición podrían ser debidas a una posible relación que pudieron tener ambas señoras, viudas y marquesas, al formar parte de la nobleza de la época.

La fisonomía de la posible I Marquesa de Villavelviestre es la de una señora mayor, con perfil girado hacia su izquierda y sentada, posiblemente, sobre un escabel oculto por la amplitud de las telas de sus ropajes. La figura muestra cabellos grises ondulados y empolvados, peinados con raya al medio y recogidos por detrás en moño al gusto de la época, que adorna con un tocado en forma de lazo del que cuelga un rizado velo de seda, embellecido con una labor similar a la pañoleta. Completan su aderezo unos pendientes de oro en forma de lágrima con piedra azulada y ocho brillantes incrustados en ella; y también un abanico cerrado en

su mano derecha. Aparece engalanada con un voluminoso vestido de color violáceo y puños adornados con encajes de volantes bordados en blanco. Su vestimenta se adereza con una pañoleta de seda transparente sobre los hombros, salpicada de pequeñas flores bordadas y rematada con triple lazo de raso; esta prenda se entrecruza y se sujeta debajo del pecho con una lazada de satén de la que cuelga un medallón con el escudo de los carmelitas calzados, pintado en su interior y remarcado por un entrelazado filo de oro en relieve. Igualmente, atado a la cintura posee un delantal decorado con listas verticales de triple lazos de seda y moteado con pequeñas bordadas; esta prenda se guarnece a todo su alrededor con un volante de puntilla calada similar a la existente en los puños y se arremete graciosamente, adaptándose perfectamente entre los dobleces de las vestiduras.

A finales del siglo XVIII, la indumentaria de la nobleza española se hizo eco de una influencia proveniente del traje popular madrileño: el “majismo”. Como se puede apreciar en los cartones realizados por Goya para la Real Fábrica de Tapices de los años 70, esta usanza convive con la moda internacional⁹. Este hecho se observa en obras como *La gallinita ciega* o *La vendimia*. Los habitantes de los barrios de Madrid, entre los que se encontraban las majas, usaban vestidos de distintas piezas. Las mujeres llevaban un “jubón” o chaqueta y sus mangas eran largas y estrechas con una bocamanga con bordados. La falda llamada “guardapiés” dejaba ver los tobillos, las medias y los zapatos. El pelo quedaba recogido con una cofia y una redecilla. En muchas ocasiones, se utilizaban delantales como adorno, que reposaba encima de la basquiña oscura. La posible I marquesa de Villavelviestre sigue esta moda, pues aparece representada con cofia, redecilla, pañoleta, chaqueta que deja asomar los encajes de la camisa y delicado delantal sobre la falda.

El “majismo” estuvo vigente desde 1777 hasta unos años posteriores a la Revolución Francesa de 1789. A partir de su estallido, se produjo un cambio profundo en la vestimenta europea. Si anteriormente, como se ha expuesto, estaba vigente la moda rococó francesa, caracterizada por tontillos hiperbólicos (*robe á la française*), que configuraban una cintura muy estrecha mediante severos corsés, amplios escotes y faldas ampulosas, repletas de enaguas almidonadas, a partir 1805 se producirá una tendencia a la simplificación de las formas. Aparecen los trajes neoclásicos, de estilo camisero, mucho más comedidos en colores y formas, abandonando la complicación anterior y manteniendo una cierta reminiscencia grecolatina. Surge así el traje de corte imperial, confeccionado de una sola pieza, de una línea clara y tubular, (*robe in chemise*)¹⁰.

6. ESTUDIO DE LA TÉCNICA PICTÓRICA

Esta pintura tiene unas dimensiones de 91 x 76 cm y está ejecutada al óleo sobre tela de lino, de trama media, tejida según modelo de tafetán. Presenta una preparación original de grosor medio, compuesta de sulfato de calcio y cola animal y sobre ella se aprecia una mano de imprimación oleosa de tono rojizo, que coincide con las características técnicas de Vicente López, entre las que sobresalen el dominio del dibujo y la paciente elaboración de sus preparaciones, ejecuciones y acabados.

El retrato de la supuesta I Marquesa de Villavelviestre muestra una técnica de ejecución realizada con una paleta limitada de colores vivos¹¹, que aparecen aplicados de forma bastante fluida, ocasionando una delgada película al estar diluidos con cantidad de aglutinante, exceptuando las zonas iluminadas, los bordados y las carnaciones, en los que la pasta pictórica se hace más densa para dar plasticidad al retrato, proporcionar una consistencia realista al traba-



Fig. 3. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle en el que se aprecian la técnica de ejecución de las carnaciones, así como la construcción pictórica del peinado y el modelado del tocado y del rizado velo de seda. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).



Fig. 4. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle del abanico cerrado que sostiene con su mano derecha, en el que puede apreciarse las delicadas líneas verdosas del país y las pinceladas decorativas de la guarda superior. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).

jado encaje de las telas y conseguir la apariencia y morbidez de la carne. Las carnaciones están elaboradas a partir de un medio tono agrisado, aplicado para definir las zonas en penumbra de las cejas, barbilla, labio superior, cuello y mitad inferior de la mano, y por la superposición de una pintura empastada bastante uniforme, de tono ocre rosado, que completa todo el rostro, manifestándose en ella las huellas del pincel de forma tenue. Sobre esta se funden los sonrosados tonos de las mejillas y se aplican veladuras más oscuras para intensificar las sombras existentes en la nariz y en los ojos. Estos últimos se abren mediante una sutil línea roja que les da forma, posteriormente oscurecida para indicar el sombreado de las pestañas, enmarcando también el verdoso iris y las negras pupilas, en las que destacan pequeños toques puntuales de color blanco para avivar su brillo. Las cejas se materializan con sendas pinceladas pardas trazadas sobre el medio tono, que se adelgazan hacia sus extremos.

El peinado se ejecuta con una fina base de tonalidad grisácea semitransparente, ensombrecida hacia su zona izquierda; sobre éste se aprecian breves pinceladas más claras que enmarcan el rostro y otras que se oscurecen gradualmente hacia el tocado, que se muestra embellecido con bordados ejecutados a punta de pincel. Los pendientes de oro están realizados sobre una base neutra ovalada sobre la que destacan unas líneas trenzadas más densas de color dorado y pequeños golpes circulares incrustados sobre la base azulada de la gema.

La mano derecha muestra una configuración similar a la carnación del rostro, apreciándose una silueta rojiza que define los dedos pulgar e índice. Sostiene un abanico, pintado sobre el tono violáceo del vestido, con el varillaje cerrado, insinuado por unas finísimas y largas pinceladas doradas denotando su silueta, al igual que la plegada crepelina del país, sugerida por cuatro delicadas líneas verdosas. Destaca la

decoración dorada de la guarda superior, conformada por dos largas pinceladas exteriores que encuadran a otras más pequeñas, dispuestas horizontal y aleatoriamente reproduciendo un minucioso trabajo decorativo.

El vestido de color violáceo está realizado con pintura fluida que deja transflorar el rojizo de la imprimación influyendo así en el colorido final de las telas y en el conjunto de la composición, percibiéndose a la vez la trama del lienzo tejido en tafetán, que le sirve de soporte. La construcción de los pliegues de la vestimenta se resuelve con el propio juego de luces y sombras, intensi-

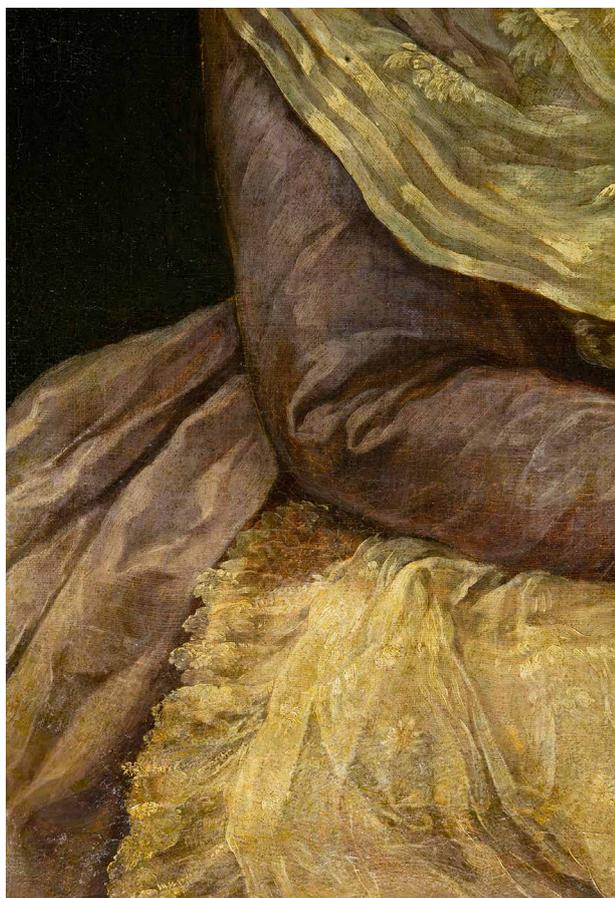


Fig. 5. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle en el que se aprecian los plegados del vestido construidos a partir de un juego de luces y de sombras ejecutadas con finas veladuras oscuras y pinceladas pastosas de color claro para intensificar la luminosidad de las aristas. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).

ficando los tonos nebulosos con veladuras más oscuras y las zonas iluminadas con pinceladas más pastosas, que dejan una tenue rebaba ocasionada por el discurrir del pincel.

El chal y el delantal presentan una ornamentación parecida con una factura similar, mostrando unas transparencias conseguidas con pintura fluida y realizadas, posiblemente, sobre una primera base del mismo tono violáceo del traje, revelando diferentes matices que van desde el violeta al verdoso y al blanco, dependiendo de la iluminación del plisado que muestran estas prendas. En el chal predominan los bordados de pequeños ramilletes de flores en las zonas iluminadas, realizados en blanco y a punta de pincel con pintura empastada para emular el relieve de estos adornos; en las sombras proyectadas por el plegado prevalecen las tonalidades más lisas y oscuras. Su ornamentación se completa en el borde exterior con tres ribetes de seda materializados con largas pinceladas en los que alternan la pintura fluida de los medios tonos con la empastada de las luces, realizadas con tripletes paralelos más cortos que intensifican los puntos de máxima luminosidad. El delantal



Fig. 6. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle en el que se aprecian las transparencias de la seda del chal y los bordados de pequeños ramilletes de flores, realizados a punta de pincel con pintura empastada. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).

muestra el mismo tipo de trabajo pictórico que la pañoleta, aunque tiene algunas variaciones con respecto a ésta, plasmadas en los adornos de triples cintas de raso, que en este caso se disponen verticalmente formando una serie repetitiva por toda la prenda y en el ondulado volante de puntillas que guarnece todo su perímetro. Elementos realizados con los mismos tipos de trazos.

El ornamento de la vestimenta se completa con el adorno de los puños de la camisa, constituido por una puntilla bordada de encaje transparente realizada con una sutil película de pintura muy traslúcida que deja aflorar el color carne de la mano. Sobre ella se disponen pequeños y vibrantes brochazos de pintura empastada para reproducir el típico calado de este tipo de tejidos.



Fig. 7. Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Detalle en el que se aprecia el virtuosismo pictórico de la puntilla de encaje que asoma por la bocamanga de la chaqueta, dejando transparentar las carnaciones de la mano. Foto realizada por Enrique Garrido (Empresa Tres Fotógrafos, Sevilla).



Fig. 8. Izquierda: Vicente López. Posible retrato de la I Marquesa de Villavelviestre. Óleo sobre lienzo. 1797. Colección particular, Sevilla. Derecha: Francisco de Goya, Marquesa viuda de Villafranca. Museo Nacional del Prado. Madrid.

7. CONCLUSIÓN

Después de las diversas investigaciones emprendidas para despejar la autoría de la pintura objeto de estudio, se puede autenticar este retrato como una obra salida de la paleta del pintor Vicente López, corroborada por la aparición de la grafía *LOPEZ 97*.

Por otra parte, se apunta como una probabilidad bastante elevada el que esta pintura represente el retrato de la I Marquesa Viuda de Villavelvies-
tre, Doña Gertrudis Valenciano y Aguirre.

Al quedar documentada la historia del citado Marquesado se constata una clara concordancia entre la fecha inscrita en la propia obra y la cronología de los datos archivísticos aportados. Por otra parte, consideramos que se trata de una obra de Vicente López influida por el estilo de Goya, por la semejanza compositiva que tiene este retrato con el de la Marquesa Viuda de Villafranca, Dña Maria Antonia Gonzaga, realizado por el pintor aragonés unos años antes.

NOTAS

¹LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1947, pág. 174.

²HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Goya en Sevilla". *Archivo Hispalense* (Sevilla), 17 (1946), pág. 319.

³SALAS, Xavier de: *Museo del Prado. Adquisiciones de 1969 al 1977*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1978, págs. 33-34.

⁴DÍEZ, José. Luis: *Vida y obra de Vicente López. Catálogo razonado*. Vol. II Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1999, pág.180.

⁵La obra fue intervenida por el restaurador Juan Luis Coto Cobo en el año 2011. El informe apunta que la obra había sido reentelada a mediados del siglo xx, por lo que el lienzo presenta bordes perdidos o cortados.

⁶TORMO, Elías: "Las pinturas de Goya y su clasificación cronológica". En: *Varios estudios de Artes y Letras*. Madrid: Impr. Viuda e hijos de M. Tello, 1902, XIII, pág. 121.

⁷DÍEZ, José Luis: *Vida y obra de Vicente López...* Op. cit., Vol. 1, pág. 240.

⁸Archivo Histórico Provincial de Cádiz. Sección de Protocolos Testamentarios. Notaria 6. Ante Bernardo de la Calle. Testamento 15-7-1777, s.f.

⁹LEIRA SÁNCHEZ, Amelia: "El vestido y la moda en tiempos de Goya". En: *Textil e indumentarias: materias, técnicas y evolución* [Recurso electrónico], Facultad de Geografía e Historia de la U.C.M., 2003, págs. 205-219.

¹⁰MARCOS FERNÁNDEZ, Ainhoa: *Vestimenta del siglo XVIII en el Museo del Traje* [recurso electrónico] Colegio Europeo Madrid, 2009, pág. 35. En SOUSA CONGOSTO, Francisco (coord.). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Ed. Istmo, 2007, pág. 171 .

¹¹LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias...* Op. cit., pág. 241.

DIREITO LOCAL PORTUGUÊS NA IDADE MÉDIA (SÉCULOS XIII-XIV): OS COSTUMES E FOROS CONSTRUCTION PROCESS PORTUGUESE LOCAL LAW IN THE MIDDLE AGES (13th-14th CENTURIES): CUSTOMS AND LAW

Resumo

Neste artigo pretendemos dar a conhecer os costumes e foros dos concelhos portugueses —Guarda, Santarém, Évora e Beja—, na Idade Média (séculos XIII-XIV). Por outro lado, analisaremos estas fontes de direito consuetudinário, colocando algumas questões que ainda hoje se encontram em aberto, tais como as origens das normativas. Por último, destacamos a importância e as potencialidades de estudo dos códigos de costumes e foros, sobretudo para o conhecimento da organização e das sociedades municipais.

Palavras-Chave

Concelhos, Costumes e Foros, Idade Média, Portugal, Séculos XIII-XIV.

Alice Tavares

Instituto de Estudos Medievais
da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas da Universidade Nova
de Lisboa e Cátedra de Estudos
Sefarditas «Alberto Benveniste»
da Universidade de Lisboa

Doutora em História, especialidade em História Medieval pela Universidade de Lisboa, com a dissertação sobre os “Costumes e Foros de Riba-Côa – Normativa e Sociedade”. Licenciada em História e Mestre em História Regional e Local pela Faculdade de Letras da Universidade

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 30/X/2017

Fecha de revisión: 1/III/2018

Fecha de aceptación: 13/IV/2018

Fecha de publicación: 30/VI/2018

Abstract

In this article, we intend to make known the customary and laws of the Portuguese medieval town councils —Guarda, Santarém, Évora and Beja—, in the Middle Age (13th and 14th Centuries). On the other hand, we will analyse these sources of the common law, placing some questions which are still open today, for example the origins of rules. By last, we recognized the importance and the potential of study this customary and laws codes, especially for the knowledge of organization and local societies.

Key words

13th and 14th Centuries, Customs and Law, Middle Age, Portugal, Town Councils.

de Lisboa, com a tese: “Vivências quotidianas da população urbana medieval: o testemunho dos Costumes e Foros da Guarda, Santarém, Évora e Beja.” Curriculum disponível em: <http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=3526947525275695>.

DIREITO LOCAL PORTUGUÊS NA IDADE MÉDIA (SÉCULOS XIII-XIV): OS COSTUMES E FOROS

Os costumes e foros¹ são uma das fontes de direito local medieval português, imprescindíveis para o estudo da organização dos concelhos e das vivências quotidianas das suas populações. De natureza consuetudinária, os códigos costumeiros constituem um desafio, uma vez que se trata de uma temática bastante fértil que conta com escassos estudos em Portugal, sobretudo nas áreas da linguística e do direito². Já no campo da história, este tema tem despertado algum interesse nas últimas décadas, contando com alguns trabalhos ainda que de forma pontual³. Os estudos sobre estas fontes jurídicas não são uma novidade em Espanha, França e Itália⁴. Nestes países são tradicionais os trabalhos de edição de fontes jurídicas locais, bem como os seus respetivos estudos e análises de vocação interdisciplinar, apresentadas em artigos e em outras iniciativas científicas, sobretudo com a participação de estudiosos de áreas diferentes do conhecimento (história, direito e linguística, por exemplo).

Dar a conhecer os costumes e foros portugueses é o ponto nevrálgico do presente texto, aportando uma visão de conjunto, com o objetivo de indagar as origens, os processos formação

e de comunicação dos códigos normativos. Por outro lado, pretendemos salientar o interesse e a importância deste tipo de documentação para o estudo da Idade Média concelhia, alertando para as diversas potencialidades de estudo.

Serão objeto de análise alguns regulamentos consuetudinários portugueses que chegaram até aos dias de hoje. Utilizaremos os costumes e foros das cidades e povoados portugueses da Guarda (1273-1282)⁵, Santarém (1347)⁶, Borba (1302)⁷, Oriola (1282), Vila Nova da Baronia (1280⁸ e 1281⁹), Beja (1254-1335)¹⁰ e Évora. Esta última urbe constitui um caso específico, visto que não dispomos das suas normativas. Apesar de se encontrarem desaparecidas, tal como as de Portel (1262)¹¹, consideraremos os *corpora* costumeiros dos povoados de Alcáçovas (1229)¹², Terena (1280)¹³, Alcácer do Sal e Garvão (1267)¹⁴, localizados no Alentejo. Diante de este cenário, faremos outro tipo de exercício metodológico, recorrendo a fontes indiretas, uma vez que estas vilas receberam as normativas eborenses.

Este estudo divide-se em quatro partes. Em primeiro lugar, começaremos por definir os costu-

mes e foros, uma vez que são o ponto nevrálgico do presente artigo. Pretendemos, ao mesmo tempo, fazer uma reflexão sobre as suas origens que constituem um repto cheio de incógnitas para quem as estuda, traçando uma série de hipóteses, a partir do uso de outras premissas, tais como a toponímia e a onomástica. Estas nos possibilitarão identificar outros dados, ajudando-nos a situar estes códigos costumeiros no tempo para além das escassas indicações cronológicas que chegaram até nós. Para o presente texto, optamos por estas categorias de análise, se bem que possamos partir de outros pressupostos, tais como a moeda e a tributação, sobre os quais não nos iremos debruçar, aguardando estudos posteriores. Em segundo lugar, debruçaremos sobre os mecanismos de transmissão e divulgação dos costumes e foros que possibilitaram a formação de famílias de códigos de normativas. No terceiro ângulo de análise, deter-nos-emos no problema da aplicação dos foros extensos, remetendo-nos novamente para as dificuldades que as origens das normativas nos levantam. Destacaremos, por fim, a importância destas fontes para o estudo das comunidades mediélicas municipais e para o desenvolvimento de novas linhas de investigação, principalmente, no campo da história ambiental.

1. ORIGENS DOS COSTUMES E FOROS: PROBLEMAS E HIPÓTESES

Como já referimos anteriormente, os costumes e foros são fontes jurídicas locais, de natureza consuetudinária, “concedidas aos municípios ou simplesmente organizadas por iniciativas destes.”¹⁵ Nas suas origens, estas normativas deviam ter sido transmitidas oralmente, de geração em geração. Mais tarde, foram de forma paulatina, compiladas e redigidas por escrito possivelmente a partir dos finais do século XII. Este processo terá sido gradual, prologando-se ao longo do século XIV, procedendo-se à for-

mação dos regulamentos costumeiros, designados por códigos¹⁶.

A datação é um dos problemas que estas fontes nos proporcionam¹⁷, porque são conhecidas na “*forma principal de compilações datáveis pelo momento da transmissão e/ou pelo momento da cópia em cujo suporte subsistiram*”.¹⁸ Para além das datas apresentadas por Alexandre Herculano, ao analisarmos as normativas encontramos outras referências cronológicas que remetem para o reinado de D. Dinis (1279-1325). No entanto, estas não significam a datação de um todo, isto é, de um código, podendo coexistir diferentes etapas de redação das normas.

Se tivermos em linha de conta outras indicações e categorias de análise, podemos inferir que a passagem a escrito das normativas foi um processo ainda mais demorado que teria sido levado a cabo já com D. Sancho I (1185-1221), através de uma referência a este rei, à sua mulher (D. Dulce de Aragão) e aos seus filhos, que se encontra nos costumes e foros da Guarda¹⁹. Apesar de ser tentador pensar que este foro é de D. Sancho II, devido às datações apresentadas por Herculano²⁰ e às hipóteses levantadas por Paulo Merêa²¹, com base em análises codicológicas e caligráficas do manuscrito, convém frisar que este rei não deixou descendência, embora fosse casado com D. Mécia de Haro (1215-1270). Logo, a referida norma diz respeito a D. Sancho I. Este facto deixa-nos claro que esta norma e o trabalho de redação do código costumeiro guardense eram anteriores aos reinados de D. Afonso III e de D. Dinis.

O uso de topónimos como indicadores permite-nos conjecturar outras hipóteses sobre as origens e as datações dos foros extensos, com o objetivo de reforçar os dados cronológicos e onomásticos que podemos encontrar. Seleccionamos, a modo de exemplo, o caso particular do topónimo “Guimarães”, patente nos costu-

mes e foros de Santarém e de Borba, apesar de esta indicação ser considerada um topónimo de distância e aparecer associada a uma norma sobre as condições de requerimento de um advogado ao referido concelho nortenho. Não obstante, esta indicação faz-nos pensar na questão da antiguidade das normativas de Santarém e de Borba, levando-nos a colocar uma série de problemas, entre os quais as procedências das mesmas. Avancemos com as seguintes questões: como explicar o facto de aparecer mencionada uma localidade localizada no norte de Portugal nos foros extensos escalabitanos e borbenses? Porque é que Santarém e Borba pediriam um advogado a Guimarães por causa de um simples conflito sobre penhores, em vez de o solicitarem a outro concelho mais perto? A estas hipóteses, acresce ainda o problema de a normativa de Santarém ser análoga a Borba, concelho que se situa no Alentejo, no distrito de Évora. Ou seja, estamos a referir-nos a um concelho que se encontra geograficamente ainda mais afastado de Guimarães do que Santarém. Sendo assim, como é que a norma de Borba pode ter o mesmo prazo de distância e de dias (três a nove dias) para solicitar um advogado a Guimarães que Santarém?

Vamos por partes. Em primeiro lugar, a menção pontual ao topónimo —Guimarães—, permite-nos deduzir que se trata de uma norma muito mais antiga, possivelmente, antecedente ou proveniente do período Condal (séculos XI-XII)²², anterior à fundação da monarquia, com D. Afonso Henriques (1109-1185). Salientamos também que Guimarães foi Sede Condal. Regressando às questões, será que a indicação a este centro urbano é uma das marcas sobreviventes que apontam para a existência de um manuscrito anterior aos costumes e foros de Santarém, podendo ser ou não matricial, uma vez que Borba recebeu o código costumeiro de Santarém? Antes de prosseguirmos, convém frisar a situação geopolítica da vila escalabi-

tana. Esta foi tomada em 1147. Só em 1179, trinta e dois anos mais tarde, é que recebeu o foral, que é, por sinal, parte integrante do Tríplice Foral, outorgado por D. Afonso Henriques (1109-1185). Durante este período de trinta e dois anos, como é que a cidade se ordenava? Seria possível conceber um centro urbano sem regulamentação? Sendo assim, como é que esta vila se organizaria? Este facto suscita um conjunto de conjeturas que vêm ao encontro da necessidade de Santarém formular e ir buscar normas de natureza costumeira a outros *corpora* jurídicos de outras localidades, como, por exemplo Guimarães. Não é de estranhar que as atuais compilações de Santarém e das vilas que receberam as normas escalabitanas tivessem resultado de cópias de compêndios anteriores²³. Isto é, de um manuscrito escrito [1211-1223] resultante de um eventual texto oral [1147-1211], todos eles anteriores às versões trecentistas²⁴. Neste sentido, não é despropositado conjeturar que o topónimo Guimarães pode ser um indício da existência de um manuscrito anterior aos códigos costumeiros de Santarém e de Borba. Talvez até mesmo oriundo de Guimarães. É uma hipótese que se pode levantar.

A par da menção a Guimarães, encontramos mais topónimos nas fontes costumeiras, tais como Salamanca²⁵, nos costumes e foros da Guarda. Todas estas indicações provam a existência de diversas origens, de interpolações e de influências de outras localidades não só portuguesas, mas também estrangeiras, de outras paragens que nos remontam ao Reino de Castela e Leão²⁶.

As referências temporais, toponímicas e onomásticas acabadas de apresentar constituem alguns dos exemplos resultantes de uma análise minuciosa dos costumes e foros que nos permite chegar à conclusão de que o processo de formação e redação das normativas foi gradual e anterior à segunda metade século XII, levando-nos a questionar as suas diversas origens e

influências de outras localidades na constituição das mesmas²⁷. Estamos, portanto, diante de um fenómeno relacionado com a necessidade de as comunidades de escreverem os seus próprios direitos para não caírem no esquecimento, ao mesmo tempo que afirmavam o seu poder normativo e a sua capacidade de autonomia²⁸. Este interesse comunitário contou também com o apoio e o interesse régio, sobretudo da parte de D. Dinis (1279-1325), potenciando a uniformização e a codificação dos regulamentos locais. Uma das estratégias adotadas consistiu na divulgação dos *corpora* de umas comunidades para às outras. Outro procedimento pensado pelo poder régio residiu no reconhecimento e na aprovação dos mesmos, procedendo à elaboração de alterações nas normativas, como veremos no apartado seguinte.

2. FORMAÇÃO DE FAMILIAS DE COSTUMES E FOROS

A comunicação dos costumes e foros a outras localidades foi levada a cabo depois de serem passados a escrito, procedendo-se à formação de famílias de códigos de normativas. Estas consistem em “*foros extensos, idênticos ou muito parecidos em grande parte ou na sua extensão, mais diversos em pormenores de maior ou menos relevância*”²⁹. Trata-se de um processo demorado que podia ser feito de forma parcial ou na sua totalidade, segundo Lindley Cintra.

Neste sentido, dispomos dos seguintes exemplos: Santarém comunicou os seus costumes e foros a outros povoados, localizados no Alentejo, tais como Borba (1302), Oriola (1294), Vila

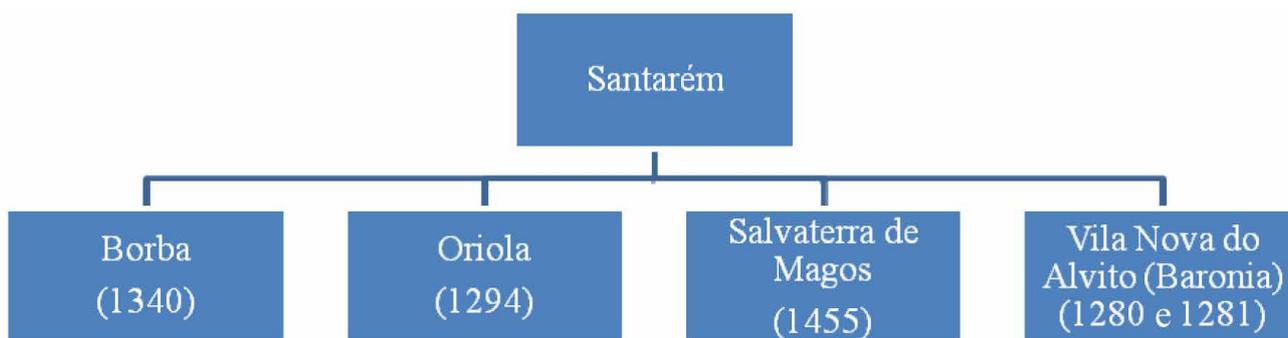


Fig. 1. Esquema da formação da Família de foros extensos de Santarém. Fonte: Autora.

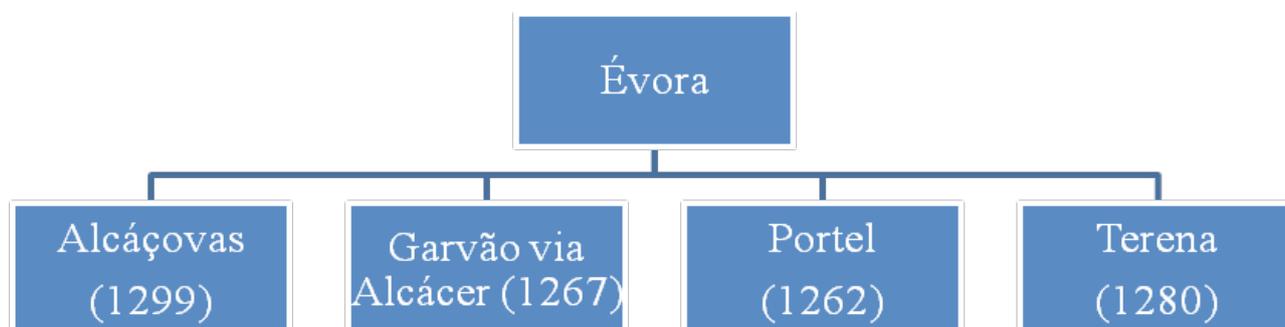


Fig. 2. Esquema da Família de foros extensos de Évora. Fonte: Autora.

Nova do Alvito, atual Baronia, (1280 e 1281) e Salvaterra de Magos (1455)³⁰, no Ribatejo. Beja é um caso à parte, pois dispõe de costumes e foros semelhantes, “*contêm esclarecimentos a artigos provenientes, certamente, de Santarém mas uma organização de todo distinta das destas versões*”.³¹

Já Évora cedeu o seu “*corpora*” costumeiro às vilas de Terena (1280), Alcáçovas (1299), Portel (1262) e a Garvão (1267), através de Alcácer do Sal, como vimos anteriormente. Desconhecemos, porém, se a cidade da Guarda cedeu as suas normativas a outros centros urbanos, assim como Beja.

Para entender os fenómenos das origens e dos mecanismos de transmissão das referidas normas, podemos apresentar algumas explicações. A primeira está relacionada com os pedidos levados a cabo pelas comunidades recetoras, manifestando interesse em adotar os costumes e foros desta ou daquela povoação. Este processo contava, muitas vezes, com a colaboração régia, como podemos constatar no *corpus* costumeiro de Alcáçovas³² (Alentejo). Registamos também casos semelhantes nos foros extensos de outras localidades alentejanas, tais como Oriola³³, Vila Nova do Alvito (Baronia)³⁴, Borba³⁵ e Terena³⁶, onde podemos encontrar alusões toponímicas indicadoras das suas proveniências.

Outra explicação que podemos apontar está relacionada com as imposições e as revisões empreendidas nos costumes e foros, como no caso escalabitano, que contaram com a participação régia, num contexto de uniformização do direito, em detrimento dos códigos locais. Esta etapa começou a fazer-se notar, mais uma vez, de forma parcimoniosa com D. Dinis (1279-1325), a propósito da organização do reino e das comunidades concelhias. Procedeu-se, deste modo, à aceitação e à reformulação das normativas, como podemos constatar, no *corpus* de Santarém, editado por Zeferino Brandão, através

do uso das expressões “*así se guarda*” ou “*así no se guarda*”³⁷, utilizadas em cada normativa. Estas indicações demonstram claramente quais eram os costumes e foros que deveriam permanecer ou ser revogados. Verificamos ainda que alguns preceitos sofreram alterações, cujas determinações deviam ser seguidas pela população escalabitana.

3. ORGANIZAÇÃO E APLICAÇÃO

Com base na análise do processo de formação e de comunicação dos costumes e foros, depa-ramo-nos com a existência de códigos de maior de dimensão, isto é, com maior número de normativas, tais como Beja (251 rúbricas) e Santarém (192 normativas na edição de Alexandre Herculano e 307 normas na versão de Zeferino Brandão)³⁸, em comparação com os *corpora* de menor extensão, como nos casos de Vila Nova do Alvito, atual Baronia (69 normas) e Oriola (139 rúbricas). Diante deste facto, a questão que se coloca é: como é que costumes e foros com mais normas, dão lugar a ordenamentos costumeiros de pequena dimensão? A explicação aplausível que nos salta à vista, quando examinamos estas fontes, consiste na seleção das normativas empreendida pelos próprios concelhos, em função das suas necessidades e interesses. Sendo assim, estamos defronte de procedimentos de recomposição, de elaboração e de reajuste das normativas. Prevalece, porém, a incógnita sobre como seria feito este processo de seleção e quais os critérios utilizados pelos concelhos com os costumes e foros de pequena dimensão.

Estas problemáticas estão relacionadas com o facto de o direito não ser um “*sistema rígido, é essencialmente fluido e se transforma a todo o instante (...) que modifica incessantemente as relações sociais*”³⁹. Apercebemo-nos, desta forma, que nem todos os costumes e foros foram colocados em prática e se adequavam às vivências quotidianas das comunidades. Há

ainda que ter em linha de conta a possibilidade de que algumas normativas tenham caído em desuso, deixando de fazer sentido para as próprias populações. Estas circunstâncias devem-se a vários motivos, entre os quais má redação, erros do copista ou dos copistas⁴⁰.

Atendamos o caso dos costumes e foros de Santarém comunicados a Oriola, povoado situado no interior do Alentejo. Neste código, podemos encontrar uma norma sobre a atividade comercial marítima com o estrangeiro, mais em concreto, com o Norte da Europa. Estamos a falar de Flandres⁴¹. Ao observarmos este preceito, chegamos facilmente à conclusão de que o seu conteúdo não se enquadra com as características urbanas e geográficas de Oriola. Diante de este cenário, podemos comprovar claramente que se aceitavam e se copiavam preceitos que pouco ou nada se relacionavam com as características dos municípios recetores. Este tipo de normas permanecia contudo nos *corpora* costumeiros, sem qualquer tipo de efeito.

A aplicação ou não das normativas costumeiras não é uma realidade estática, isto é, não tem um *“caráter estável e perpétuo”*⁴². Estes exemplos provam que os costumes e foros são resultantes de um trabalho de recomposição, de reelaboração e de reajuste, em função das necessidades e das vivências quotidianas municipais, apesar de dispormos de normas sem qualquer tipo de utilização. É óbvio que nem todas as normativas se ajustavam ao perfil das comunidades recetoras, caindo supostamente no esquecimento.

4. IMPORTÂNCIA E POTENCIALIDADES

Os costumes e foros são fontes que nos permitem compreender o funcionamento das sociedades concelhias e como se organizavam do ponto de vista administrativo, judicial e socioeconómico, uma vez que nos possibilitam uma

maior aproximação aos modos de vida e aos problemas das populações. Ficamos a conhecer os diversos grupos⁴³ que compunham o tecido social concelhio, bem como os seus estatutos jurídicos, as suas diversas formas de organização e os conflitos que existiam entre eles. Através destes preceitos, temos também acesso aos problemas, com os quais as comunidades se confrontavam e às medidas adotadas para os resolver⁴⁴. Os costumes e foros têm o objetivo de definir as normas e os padrões de conduta destinados aos habitantes dos concelhos, moldando os seus comportamentos para que reagissem de determinada maneira⁴⁵. Dito de outra forma, as normativas locais não se limitam a transmitir informações, nem a *“expresar juicios de valor, sino que tratan de influir en el comportamiento de los destinatarios, para que éstos actuén de un modo determinado”*⁴⁶.

Os códigos costumeiros são assim uma espécie de espelho da vida em sociedade, um *“produto e agente da vida social”*⁴⁷. Ou seja, as pessoas estavam vinculadas às suas normativas, funcionando como uma espécie de atores que deveriam seguir determinados papéis, comportamentos e modelos de conduta aceites por todos.

A par destas perspetivas de estudo mais tradicionais, os costumes e foros são instrumentos de trabalho importantes para o conhecimento da organização do território, bem como das matérias-primas e dos recursos (fauna, flora, fontes de energia, por exemplo) que os concelhos dispunham e as suas diversas formas de exploração. Estas temáticas remetem-nos para o estudo das relações antrópicas, uma vez que se observarmos estas fontes com atenção podemos obter informações diretas e indiretas sobre os comportamentos, os conflitos, a gestão das comunidades com o entorno natural e como elas o condicionaram⁴⁸ na Idade Média. Para além da ecohistoria, estas fontes jurídicas

são imprescindíveis para o desenvolvimento de outros temas, como, por exemplo, os estudos de género, fiscalidade, metrologia, entre outras possibilidades de análise.

Para estudar estas temáticas, é imprescindível proceder à hermenêutica das normativas, pois se não as compreendemos, logo não poderemos entender como funcionavam as comunidades municipais mediélicas e não nos seria possível questionar as origens e os processos de formação dos costumes e foros. Neste sentido, é necessário, cada vez mais, um trabalho interdisciplinar, com a participação de várias áreas do conhecimento (história, direito, antropologia, linguística, história da arte, por exemplo) para se conseguir uma análise mais rigorosa das normativas costumeiras.

5. CONCLUSÃO

Em suma, pretendemos traçar um panorama global sobre os costumes e foros portugueses, com base nos casos da Guarda, Santarém, Borba, Évora e Beja, destacando a importância destes códigos para o estudo dos concelhos na Idade Média, das vivências quotidianas das populações e as diversas formas de organização do espaço urbano e rural. Por outro lado, chamamos à atenção sobre algumas questões relativas aos *corpora* costumeiros que ainda hoje se encontram em aberto, tais como os seus proces-

sos de formação e de aplicação. Neste sentido, é fácil centrar a nossa atenção nas poucas indicações cronológicas, impedindo-nos de obter resultados mais alargados sobre as datações e as origens das normativas. Ao usarmos outras premissas (onomásticas e toponímicas), permitiu-nos alargar a margem cronológica associada ao momento da redução a escrito das normativas, tradicionalmente situada na segunda metade do século XIII e nos inícios do XIV, levando-nos a repensar as clássicas datações encontradas e atribuídas às fontes objeto de estudo. Sendo assim podemos situar as origens e a redação das normativas, pelo menos, a partir da segunda metade do século XII. Apesar dos exemplos apresentados resultantes da análise dos costumes e foros, continuam latentes as incertezas sobre as origens destas fontes jurídicas de direito consuetudinário, requerendo estudos interdisciplinares.

É através dos regulamentos costumeiros que podemos compreender com mais detalhe a organização administrativa, jurídica, económica, fiscal e social das sociedades municipais. As normativas costumeiras são portanto um reflexo da sociedade municipal medieval. Estas fontes fornecem-nos também informações importantes para o desenvolvimento de outras temáticas relativas à ecohistória, aos estudos de género, fiscalidade, entre outras.

NOTAS

¹Estes manuscritos jurídicos encontram-se conservados no Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), em Lisboa. Contaram com duas edições no século XIX: a primeira por José Correia Serra, em 1824, e a segunda por Alexandre Herculano, em 1856. No fim deste século, em 1883, os costumes e foros de Santarém contaram com uma edição levada a cabo por Zeferino Brandão, cujo manuscrito original se encontra conservado na Biblioteca Municipal de Santarém. Sobre estas fontes jurídicas, podemos encontrar mais informações na base de dados BITAGAP, Bibliografia de textos antigos galegos e portugueses [disponível: http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/bitagap_po.html].

²HESPAÑA, António Manuel. *História das Instituições. Épocas Medieval e Moderna*. Coimbra: Livraria Almedina, 1982; SILVA, Nuno Espinosa Gomes da. *História do Direito Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011; COSTA, Mário Júlio de Almeida. *História do Direito Português*. Coimbra: Almedina, 1989; ALBUQUERQUE, Martim de e ALBUQUERQUE, Rui de. *História do Direito Português*. Lisboa: Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, tomo I, 1984/1985; CINTRA, Luís Filipe Lindley. *A linguagem dos Foros de Castelo Rodrigo, e seu confronto com a dos Foros de Alfaiates, Castelo Bom, Castelo Melhor, Coria, Cáceres e Usagre. Contribuição para o estudo do leonês e do galego – português do século XIII*. Lisboa: Instituto Nacional Casa da Moeda, 1984; MÊREA, Paulo. *Estudos de Direito Hispânico Medieval*. Vols. 1 e 2. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1953;

³MATTOSO, José. *Identificação de um país. Ensaio sobre as origens de Portugal. 1096-1325. I-Oposição*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995; VIANA, Mário. “Um Testemunho de Direito Consuetudinário (1281)”. *Arquipélago* (Açores), 6 (2002), págs. 399-415; TAVARES, Alice. “Vivências quotidianas na rua: os costumes e foros na Idade Média”. *Cadernos de História. PUC Minas. Dossiê História e Cidades* (Belo Horizonte. Minas), 28 (2017), págs. 49-73. [Data de acesso: 31 de julho de 2017]. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/15561>; TAVARES, Alice. “Direitos e deveres das mulheres e dos homens na Idade Média. O testemunho dos Costumes e Foros portugueses. Uma questão de igualdade ou desigualdade?”. *Vínculos de História. Revista del Departamento de la Universidad de Castilla-La-Mancha* (Cuenca), 4 (2015), págs. 210-227. [Data de acesso: 2 de junho de 2015]. Disponível em: <http://vinculosdehistoria.com/index.php/vinculos/article/view/158>; TAVARES, Alice. “Da produção ao mercado: «delitos económicos», penas e controlo municipal na Idade Média, segundo o testemunho dos Costumes e Foros.” *Topoi. Revista Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro), 33 (2016), págs. 514-534. [Data de acesso: 30 de setembro de 2016]. Disponível em: http://www.revistatopoi.org/topoi33/t33_artigo08.php; TAVARES, Alice. *Vivências quotidianas da população urbana medieval: o testemunho dos Costumes e Foros da Guarda, Santarém, Évora e Beja*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008. Tese de Máster. Diretora: Manuela dos Santos Silva. [Data de acesso: 25 de maio de 2017]. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/470>; TAVARES, Alice. *Costumes e Foros de Riba-Côa: normativa e sociedade*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014. Tese de Doutoramento. Diretores: Manuela Santos Silva, Hermenegildo Fernandes e Ana Maria Martins. [Data de acesso: 25 de maio de 2017]. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/11343>. Alerta-se que estas teses de Mestrado e de Doutoramento encontram-se em repositório e carecem de publicação.

⁴Vejamos alguns exemplos: CLEMENTE RAMOS, Julián. *La sociedad en el Fuero de Cáceres*. Cáceres: Institución Cultural «El Brocense» de la Excm. Diputación Provincial de Cáceres, 1990; ASCHERI, Mario. “Gli statuti delle città italiane e il caso di Siena”. En: MECACCI, E. e PIERICI, M. (coord.). *Dagli statuti dei ghibellini al Constituto in volgare dei Nove con una riflessione sull'età contemporanea. Atti della giornata di studio dedicata al VII centenario del Constituto in volgare del 1309-1310*, Siena: Accademia Senese degli Intronati, 2009, págs. 65-111; ASCHERI, Mario. “Ancora tra consuetudini e statuti: prime esperienze (secoli X-XII) e precisazioni concettuali”. Em: ANDENNA, Giancarlo (coord.). *Pensiero e sperimentazioni istituzionali nella ‘Societas Christiana’ (1046-1250)*. *Atti della sedicesima Settimana internazionale di studio Mendola, 26-31 agosto 2004*. Milano: V&P, 2007, págs. 167-198; SALVESTRINI, Francesco. “Gli statuti delle “quasi città” toscane (secoli XIII-XV)”. Em: DONDANNI, R., VARANINI, G. M. e VENTICELLI, M. (coord.). *Signori, regni signorili e statuti nel tardo medioevo (Atti del VII Convegno del Comitato nazionale per gli studi e le edizioni delle fonti normative, Ferrara, 5-7 ottobre 2000)*. Bologna: Pàtron, 2003, págs. 217-242; LEROY, Nicolas. “Les fondements du pouvoir normatif municipal au Moyen Âge : l'exemple d'Avignon”. En: BONIN, Pierre, GARNIER, Florent, LEVELEUX-TEIXEIRA, Corinne e ROUSSELET-PIMONT, Anne (coord.). *Normes et normativité. Études d'histoire du droit rassemblées en l'honneur à l'Albert Rigadeière*. Paris : Economía, 2009, págs. 25-38; FAINI, Enrico. “Le tradizioni normative delle città toscane. Le origini (secoli XII-metà XIII)”. *Archivio Storico italiano* (Firenze), 171 (2013), págs. 419-481.

⁵“Costumes e foros da Guarda”, *Portvgaliae Monumenta Historica. Leges et Consuetudines*. Vol. 2. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1856, págs. 3-17; SERRA, José Correia de. *Collecção de Livros Inéditos de história portugueza, dos reinados de D. João I, D. Duarte, D. Afonso V, D. João II*, Vol. 5. Lisboa: Academia Real das Ciências de Lisboa, 1824, págs. 436-455.

⁶“Costumes e foros de Santarém”, *Portvgaliae Monumenta Historica. Leges et Consuetudines*. Vol. 2. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1856, págs. 18-35; BRANDÃO, Zeferino. *Monumentos e Lendas de Santarém*. Lisboa: David Corazzi – Editor, 1883, págs. 360-422.

⁷RODRIGUES, Maria Celeste Matias. *Dos Costumes de Santarém*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992. Tese de Mestrado.

⁸“Costumes de Santarém comunicados a Villa Nova do Alvitto”, *Portvgaliae Monumenta Historica. Leges et Consuetudines*. Vol. 2. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1856, págs. 45-50.

⁹VIANA, Mário. “Um Testemunho de...”. Op. cit., págs. 408-415.

¹⁰“Costumes e foros de Beja”, *Portvgaliae Monumenta Historica. Leges et Consuetudines*. Vol. 2. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1856, págs. 51-73.

¹¹Sobre Portel, temos o problema de que desconhecemos actualmente o paradeiro dos seus costumes e foros. Podemos, porém, atestar a sua existência, através de um documento que confirma que João Peres de Aboim outorgou o *corpus* costumeiro eborense à população de Portel. SOUTO CABO, José António. “Documentos galego-portugueses dos séculos XII e XIII”. *Revista Galega de Filoloxía* (A Coruña), 5 (2008), págs. 297-300.

¹²“Costumes das Alcáçovas comunicados de Évora”, *Portvgaliae Monumenta Historica. Leges et Consuetudines*. Vol. 2. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1856, págs. 86-87.

¹³“Costumes de Terena comunicados de Évora”, *Portvgaliae Monumenta Historica. Leges et Consuetudines*. Vol. 2. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1856, págs. 82-85.

¹⁴“Costumes de Garvão comunicados de Alcácer do Sal”, *Portvgaliae Monumenta Historica. Leges et Consuetudines*. Vol. 2. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1856, págs. 74-81.

¹⁵COSTA, Mário Júlio de Almeida. “Foros ou costumes”. Em: SERRÃO, Joel (dir.). *Dicionário de História de Portugal*. Vol. 3. Porto: Livraria Figueirinhas, 1992, págs. 59-60; VIANA, Mário. “Um Testemunho de...”. Op. cit., pág. 399.

¹⁶CINTRA, Luís Filipe Lindley. *A linguagem dos ...* Op. cit., pág. XCI.

¹⁷ASCHERI, Mario. “Gli statuti delle città...”. Op. cit., pág. 65.

¹⁸VIANA, Mário. “Um Testemunho de...”. Op. cit., pág. 399.

¹⁹“Todas mandas que concelho mandar daldeya se non for offeriçon ao seruiço del rey don Sancho ou de sa molher ou de seus filhos non lho de nenguun se non quiser e reuelhe por ende os penhores sem coomha ao andador ou a quen o deuiam dar. E os alcaldes caian en periuro se assi non fezeren.”, “Costumes e foros da Guarda”, *Portvgaliae Monumenta Historica...* Op. cit., pág. 7, Tít. [61]; TAVARES, Alice. *Vivências quotidianas da...* Op. cit., págs. 8-9. Sobre D. Sancho II, veja-se: FERNANDES, Hermenegildo. *D. Sancho II: tragédia*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

²⁰*Portvgaliae Monumenta Historica. Leges et Consuetudines*. Vol. 2. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, 1856.

²¹MÊREA, Paulo. “A versão portuguesa das “Flores de las Leyes”, de Jácome Ruiz”. Em: *Estudos de História do Direito*. Coimbra: Coimbra Editora, 1923, págs. 45-65. Para o desenvolvimento deste tipo de estudos é fundamental fazer uma análise hermenêutica atualizada e interdisciplinar das normativas, indo mais além de conjecturas relativas aos manuscritos originais ou às cópias da década de vinte do século passado para chegarmos a outro tipo de conclusões.

²²TAVARES, Alice. *Vivências quotidianas da...* Op. cit., pág. 13.

²³VIANA, Mário. “Um Testemunho de...”. Op. cit., pág. 401.

²⁴RODRIGUES, Maria Celeste Matias. *Dos Costumes de Santarém ...*Op. cit., pág. 111; VIANA, Mário. “Um Testemunho de...”. Op. cit., págs. 401-406.

²⁵“Costumes e foros da Guarda”, *Portvgaliae Monumenta Historica ...* Op. cit., pág. 16, Tít. [235]; “Costumes e foros da Guarda”, *Portvgaliae Monumenta Historica ...* Op. cit., pág. 17, Tít. [240].

²⁶TAVARES, Alice. *Vivências quotidianas da...* Op. cit., pág. 14.

²⁷TAVARES, Alice. *Vivências quotidianas da...* Op. cit., pág. 14.

²⁸LEROY, Nicolas. “Les fondements du...”. Op. cit., pág. 27; VIANA, Mário. “Um Testemunho de...”. Op. cit., pág. 401.

²⁹CINTRA, Luís Filipe Lindley. *A linguagem dos ...* Op. cit., pág. XCI; ASCHERI, Mario. “Gli statuti delle città...”. Op. cit., pág. 66.

³⁰Relativamente aos costumes e foros de Salvaterra de Magos, não nos iremos debruçar sobre eles no presente artigo, reservando-se uma oportunidade posterior para o seu estudo. Trata-se de um código que requer uma edição crítica e um estudo pormenorizado.

³¹RODRIGUES, Maria Celeste Matias. *Dos Costumes de Santarém ...* Op. cit., pág. 8; VIANA, Mário. “Um Testemunho de...”. Op. cit., pág. 8.

³²“Costumes de Alcáçovas comunicados d’Évora”, *Portvgaliae Monumenta Historica ...* Op. cit., pág. 86.

³³“Costumes de Santarém comunicados d’Oriola”, *Portvgaliae Monumenta Historica ...* Op. cit., pág. 36.

³⁴Costumes de Santarém comunicados a Villa Nova d’Alvito”, *Portvgaliae Monumenta Historica ...* Op. cit., pág. 45, Tít. [1]

³⁵RODRIGUES, Maria Celeste Matias. *Dos Costumes de Santarém ...* Op. cit., pág. 111.

³⁶“Costumes de Terena comunicados d’Évora”, *Portvgaliae Monumenta Historica ...* Op. cit., pág. 82, Tít. [1].

³⁷Um exemplo da aprovação de uma das normativas de Santarém: “*Custume de quem chama nome devedado*. Custume he de Ssantarem, quem chama nome devedado, fu, fu, e logo lho vedar, nom he teudo a corregerlho. Assi se guarda.” Em contrapartida, apresentamos outro exemplo de recusa e de revisão de uma das normas: *Custume dos esbulhos, que devem aver os moordomos dos homens, que matam*. Custume he, que quando algũu homem ou molher vam enforçar, daver o moordomo o esbulho per razom do furto ou do rouso. *Como se guarda este custume*. Este custume nom se guarda, ca o enforçam, o ffurto, que lhy acharem, daloam a sseu dono.” BRANDÃO, Zeferino. *Monumentos e Lendas...* Op. cit., págs. 360-361, Tít. [1] e pág. 382, Tít. [108]; VIANA, Mário. “Um Testemunho de...”. Op. cit., pág. 403.

³⁸Neste caso consideramos o número de rúbricas que se podem encontrar na edição dos costumes escalabitanos de *Portvgaliae Monumenta Historica ...* Op. cit., págs. 18-35.

³⁹LEVY-BRUHL, Henri. *Sociologia do Direito*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, pág. 41.

⁴⁰ASCHERI, Mario. “Ancora tra consuetudini ...”. Op. cit., pág. 176.

⁴¹“Costume é que mercador que uay en Flandres ou alem mar com seu cabedal non deue a dar jugada e santarem sempre en onra de cauleyro.”, “Costumes de Santarém comunicados a Oriolla”, *Portvgaliae Monumenta Historica...* Op. cit., pág. 40, Tít. [76]; TAVARES, Alice. *Vivências quotidianas da...* Op. cit., pág. 12.

⁴²LEVY-BRUHL, Henri. *Sociologia do Direito ...* Op. cit., pág. 29.

⁴³Destacamos, por exemplo, os cavaleiros, os peões, os amos, os dependentes, as mulheres, os clérigos e as minorias (judeus, muçulmanos e cristãos “tornadiços”, cristãos-novos).

⁴⁴ASCHERI, Mario. “Gli statuti delle città...”. Op. cit., pág. 74; ASENJO-GONZÁLEZ, María e ZORZI, Andrea. “Facciones, linajes y conflictos urbanos en Europa Bajomedieval. Modelo y análisis a partir de Castilla y Toscana”. *Hispania. Revista Española de Historia* (Madrid), 75 (2015), págs. 323-330; ASENJO-GONZÁLEZ, María e ZORZI, Andrea. “Conflicto y discordia en ciudades bajomedievales. Italia y reinos hispánicos. Introducción”. *Hispania. Revista Española de Historia* (Madrid), 75 (2015), págs. 323-330; ASENJO-GONZÁLEZ, María. “Función pacificadora y judicial de los corregidores en las villas y ciudades castellanas, a fines de la Edad Media”. *Medievalista* (Lisboa), 18 (2015), págs. 1-28. [Data de acesso: 16 de abril de 2018]. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA18/gonzalez1804.html>

⁴⁵Temos o exemplo das mulheres viúvas, visto que são alvo de regulamentação, sobretudo, no *corpus* da Guarda, com o fim de guardarem o luto.

⁴⁶BERNAL ESTÉVEZ, Ángel. “La repoblación del espacio extremeño en la Edad Media: el poblamiento y la población”. *Revista de Estudios Extremeños* (Mérida), 51 (1995), pág. 640.

⁴⁷SILVA, Ferreira e. *Notas para uma sociologia do Direito*. Lisboa: Livraria Morais, 1962, pág. 49.

⁴⁸*El medio natural en la España medieval. Actas del I Congreso sobre ecohistoria e historia medieval*. Em: CLEMENTE RAMOS, Julián (coord.). Cáceres: Universidad de Extremadura, 2001; MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, Julio Gerardo. “El delito ecológico en los Fueros de Coria y Cáceres”. (*Un estudio lushistórico Textual-Comparativo*). Cáceres: Zigurat Libros, 1994-2001.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA BIBLIOTECA DE JOSEPH JOACHÍN DE AYALA, ENSAMBLADOR DE PUEBLA DE LOS ÁNGELES

JOSEPH JOACHÍN'S LIBRARY, ASSEMBLER OF PUEBLA DE LOS ÁNGELES

Resumen

La investigación se refiere al descubrimiento de un documento de la biblioteca de un ensamblador novohispano donde se consignan tratados de arquitectura, por lo que se realizó un estudio sobre el artífice demostrando con ello sus conocimientos en el ensamblaje de retablos, entallado y esculpido de los mismos, que aun cuando no se conocen sus obras, su biblioteca demuestra que tuvo un alto conocimiento de su oficio que incluso, logró fundar el gremio de ensambladores en la Puebla del siglo XVIII.

Palabras clave

Bibliotecas Novohispanas, Ensambladores, Gremios, Retablistas, Tratados de Arquitectura.

José Antonio Terán Bonilla

Es Doctor en Arquitectura por la UNAM (con Mención Honorífica) y es candidato a doctor en Historia por la UNAM. Es profesor en los doctorados de arquitectura y urbanismo del Posgrado de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Es Investigador Titular "C" en la DEH-INAH, México, en donde ha realizado libros, artículos y ensayos publicados en México y en el extranjero. Es Investigador Nacional Nivel III, por el Sistema Nacional de Investigadores CONACYT, Miembro de la Academia Mexicana de las Ciencias A.C. y recientemente ha sido nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de Madrid, España.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11/X/2017

Fecha de revisión: 28/II/2018

Fecha de aceptación: 6/III/2018

Fecha de publicación: 30/VI/2018

Abstract

The investigation refers to the discovery of a document from the library of a New Spanish assembly where architectural treatises are recorded, so a study was carried out on the artificer demonstrating his knowledge in the assembly of retablos, carving and sculpting of the same, That although his works are not known, his library shows that he had a high knowledge of his craft that even managed to found the guild of assemblers in the Puebla of the eighteenth century.

Key words

Assemblers, Guilds, Libraries New Hispanic, Retablistas, Treaties of Architecture.

Luz de Lourdes Velázquez Thierry

Licenciatura en restauración de bienes culturales muebles en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. Recibió el premio "El mejor estudiante de México" otorgado por el Instituto Mexicano de Cultura y por CONACYT. Ha dictado conferencias en diversas instituciones del país, en Guatemala y España. Ha publicado varios artículos y capítulos de libros sobre restauración, azulejo e historia del arte tanto en México (como en la Revista Artes de México) como en el extranjero (como en la Revista Goya), siendo autora del libro El Azulejo y su aplicación en la arquitectura poblana.

importancia que estas obras tuvieron para los ensambladores de aquella época.

1. JOSEPH JOACHIN DE AYALA Y EL GREMIO DE ENSAMBLADORES DE LA PUEBLA DE LOS ÁNGELES

El 23 de enero de 1760, por el fallecimiento de Joseph Joaquín de Ayala en la Puebla los Ángeles, Miguel García del Valle realizó la *memoria y avalúo* de los libros que le pertenecieron². De Ayala fue maestro de ensamblaje³, entallador⁴ y escultor⁵, indio cacique y vecino de esa ciudad⁶.

Sabemos que en 1754, los carpinteros poblanos —cuyo gremio estaba representado por el veedor y maestro carpintero de lo blanco Juan García—, trataron de obligar a Joseph Joaquín de Ayala y al también indio cacique Manuel Ramos se examinaran de ensambladores “...bajo las normas del gremio de carpinteros...”⁷ y les hicieron sentir inferiores a ellos. García argumentaba que era “...maestro examinado de ensamblador y que estas artes estaban comprendidos en el gremio de carpinteros...”⁸. Además, existía el antecedente de un examen de ensamblador realizado un año antes por dicho gremio al indio Pablo Antonio Palacios⁹. Estos hechos muestran que en ese momento los ensambladores dependían del gremio de carpinteros (unido a su vez al de albañiles), cuyas ordenanzas vigentes se habían redactado en el siglo xvi¹⁰.

Tanto Joseph Joaquín de Ayala como Manuel Ramos consiguieron autorización del virrey para no ser obligados a examinarse como ensambladores por los veedores de carpintería, argumentando que los “...carpinteros que mal pudieran calificar la suficiencia en estas artes que ignoran y están tan del todo fuera de la esfera de su oficio inferior...”¹¹; luego ambos indios caciques, el 28 de mayo de 1754: “...presentaron una recapitulación del caso. En ella hicieron un recuento de todos los entuertos que recorrieron para lograr que los ensambladores y entalladores,

con la adhesión de los doradores, se conformaran en nuevo gremio sin la intervención de los carpinteros”¹². El Virrey Conde de Revillagigedo dio su autorización y decretó:

*“... no estar sujetos los ensambladores, talladores y escultores ni los doradores de dicha ciudad de la Puebla al gremio de los carpinteros, y de mandar que estos no los perturben, molesten ni perjudiquen en su exención, y que se erija en dicha ciudad un nuevo separado gremio de ensambladores, escultores y talladores y por agregado de doradores con las mismas ordenanzas que tiene el gremio de ensambladores de esta ciudad de México [de 1703], para que de ese modo en aquella ciudad no ejecuten estos oficios los que no se examinare en ellos por ese nuevo separado gremio...”*¹³.

También mandó que en la Puebla de los Ángeles, durante el tiempo en que no hubiera un número suficiente de maestros examinados competentes entre los que se pudiera elegir un veedor, los exámenes de los aspirantes a maestros en el nuevo gremio se efectuaran ante “...los nombrados don Joseph Joaquín de Ayala y don Manuel Ramos, que son los única y legitimamente examinados y despachados en forma”¹⁴. Desgraciadamente, hasta el momento no contamos con referencia alguna sobre la producción de la obra del maestro Joseph Joaquín de Ayala.

2. ENSAMBLADORES, CARPINTEROS Y ARQUITECTOS CONTEMPORÁNEOS A JOSEPH JOACHÍN DE AYALA

Para dar una idea del contexto histórico en el que vivió el maestro de Ayala, proporcionamos algunos datos, fundamentalmente de carácter documental, de maestros de arquitectura, de carpintería o ensambladores contemporáneos a él, que vivieron en la Puebla de los Ángeles con los que pudo tener algún contacto.

En 1753, “... don Miguel García Serrano, Juan Vallejo y José Amador, Alcalde y Veedores [eran] del gremio, y oficio de carpinteros y torneros de

esta referida Ciudad [de la Puebla de los Ángeles], y maestros y oficiales de él, del citado arte de ensamblador...”¹⁵; ese mismo año, el maestro de carpintería Nicolás de Berrueco fungió como “...veedor del gremio de carpinteros con falsedad se supuso serlo en las artes de ensamblaje y dorador”¹⁶. Un año después Juan García fue el veedor del gremio¹⁷; también se hizo pasar por maestro examinado de ensamblador¹⁸. Notificó, tanto a Joseph Joachín de Ayala como a Manuel Ramos, presentasen examen ante los veedores del gremio de carpinteros¹⁹.

José de Medina fue un arquitecto y maestro dorador originario de la ciudad de Puebla. En 1735, cuando el Ayuntamiento lo nombra alarife mayor de la ciudad, se refirieron a él como maestro examinado en “...las artes de arquitectura, albañilería toscana, dórica, jónica, corintia y compuesta...”; en 1749 fue maestro mayor de arquitectura de la ciudad de Puebla y su obispado. De 1741 a 1746 trabajó en la catedral de Morelia. Regresó a Puebla en 1746. “Es autor, en compañía del arquitecto José Miguel de Santa María, de un proyecto para un retablo del convento de recoletos de Córdoba. Murió en Puebla, en 1749”²⁰.

José Miguel de Santa María era maestro de arquitectura, albañilería y cantería. Ostentó diferentes cargos públicos, como el de maestro mayor de arquitectura de la ciudad de Puebla y su obispado en 1749, y el de agrimensor en 1757.²¹ Tuvo muchas obras, destacan: el puente de Analco, la remodelación de fachadas del antiguo obispado, los colegios de San Pedro y San Juan, el colegio seminario de San Jerónimo, el nuevo templo de la Compañía de Jesús y el coliseo de comedias²². En 1753 examinó como maestro ensamblador a Pablo Antonio Palacios²³.

Cayetano Sánchez era maestro arquitecto, escultor, ensamblador y dorador. Hacia 1745 estaba

trabajando en varias obras en compañía de José Miguel de Santa María. Con su hijo Antonio Sánchez, que era maestro ensamblador y dorador, en 1753 concertó la obra del retablo mayor de la iglesia del convento de la Santísima Trinidad. Todavía estaba activo en 1760²⁴.

Blas Mariano Cortés y su hijo Juan de los Santos Cortés eran oficales talladores e indios del barrio de Santiago; en 1762 realizaron la sillería barroca del colegio de San Pantaleón²⁵.

En 1753 Pablo Antonio Palacios, indio cacique principal del barrio de Santiago, se examinó como maestro ensamblador, siendo el primero de la ciudad de Puebla en obtener este grado por el gremio de carpinteros²⁶. Como consecuencia del pleito entre de Ayala y Ramos contra el gremio de carpinteros²⁷, en 1754 se le exigió volviera a efectuarlo “...ante los maestros examinados del arte de ensamblaje con apercibimiento que no haciendo se les serrará el obrador...”²⁸

Manuel Ramos era indio cacique y vecino de la ciudad de Puebla; considerado maestro entallador, escultor, ensamblador y dorador en 1754²⁹. Además de lo que realizó junto con de Ayala, se le menciona en un documento de 1778 como maestro examinado y sinodal en el arte de ensamblaje³⁰.

3. LIBROS QUE DEBÍA CONOCER UN ENSAMBLADOR

Por la información vertida en ciertos documentos se pueden conocer los libros que utilizaba o debía conocer un ensamblador. En uno de los apartados de las ordenanzas de entalladores de la ciudad de México de 1703 (utilizadas en Puebla a partir de 1754), se percibe que el oficial aspirante a maestro entallador debía conocer y saber de tratados de arquitectura para el diseño de los retablos:

“El que se hubiere de examinar en este arte de entallador, ha de ser de todas las cinco órdenes de que se compone la arquitectura, que son: toscana, dórica, jónica, corintia y compósita de un cuerpo. Sacar plantas y monteas con todo arte y dibujo; señalar macizos, descubrir miembros, disminuir cuerpos, proporcionar remates y todo lo que pertenece al dicho arte como lo enseña las buenas reglas”³¹.

Algunos fragmentos de la descripción del retablo de los Reyes para la Catedral de México propuesto en 1709 por el maestro de arquitectura y ensamblador Mateo de Pinos se hace mención de tratadistas de arquitectura³²:

“El primer cuerpo será de orden corintia, orden que más campea entre las cinco de que se compone la arquitectura y la que autoriza en sus escritos Fray Lorenzo de San Nicolás, dicha orden irá mistada con la dórica y compósita según diré en disposición que tengo de las columnas”³³ [...]

En esta orden se le puede añadir con regla y buena disposición todo lo que un diestro arquitecto discurriese con perfección y yo apruebo arriándome a Bitrubio que en todas las reglas se pueden hacer”³⁴ [...]

... y alego a favor de mis agigantados deseos que si en todo lo presentado y referido no hubiera dado cumplimiento a las órdenes y reglas de dicho arte, serán culpados los [...] el primero, Jácome de Viñola, de quien adquirí medidas por ser en ellas el más celebrado; a Bitrubio y Andrea Palladio en la congregación y disposición de miembros, y asimismo en la agregación de partes a piezas menesterosas al dicho Palladio, en el fortalecer a Cataneo, A Vicencio Scamosi, a Sebastiano y otros autores a quienes he concertado y de quien tengo aprendido”³⁵.

Los tratadistas mencionados en los párrafos anteriores son autores de los siguientes tratados: fray Lorenzo de San Nicolás de *Arte y Uso de la Architectura*, Marco Vitruvio Pollione de *I Dicei Libri dell’Architettura*, Jácome Barozzi da Vignola de *Regola delli cinque ordini d’architettura* y *Le due regole della prospettiva pratica*, Andrea Palladio de *I Quattro libri Dell’*

Architettura, Pietro Cataneo de *L’architettura*, Vincenzo Scamozzi *Dell’Idea della Architettura Universale* y Sebastiano Serlio Boloñes, de las siguientes obras conocidas en Nueva España: *Tercero y Quarto Libro de Architectura*, (siendo los más comunes), *Tutte l’opere d’Architettura*, *Il Primo Libro D’Architettura*, *Il Secondo Libro di Prospettiva* y *Regole generali di architettura sopra le cinque maniere de gli edifici, cio è Toscano, dorico, ionico, corinthio et composito, con gli essempli dell’antiquita, che, per la magior parte concordano con la dottrina di Vitruvio*.³⁶.

También se mencionan varios tratadistas en el documento del examen de ensamblador de Pablo Antonio Palacios, realizado en la Puebla de los Ángeles en 1753 ante el maestro mayor de arquitectura de esa ciudad José Miguel de Santa María, por no haber en ese momento maestros ensambladores examinados:

“...el expresado Maestro Mayor ordenó al citado don Pablo diese razón de la cuenta de la vara y sus reducciones y dividiéndola hasta sus partes menores lo que ejecutó como asimismo delineó un pedestal de orden dórica siguiendo a Jácome de Vignola autor del arte, también trazó la basa ática de Vitrubio, príncipe de dicho arte de arquitectura y últimamente delineó una columna mosaica siguiendo los preceptos del Padre Dr. Tomás Vicente Tosca y el doctísimo Obispo Caramuel cuyas operaciones se pusieron de manifiesto y demostraron a todo el concurso y maestros y los aprobaron con dicho Maestro Mayor declaró podersele librar carta de examen y título en forma en la citada arte de ensambladores”³⁷.

Lo primero que pidió el maestro Santa María a Palacios fue mostrara el manejo de medidas —la vara castellana—, después demostrara sus conocimientos en trazos, fundamentados en los tratados de Jácome Barozzi da Vignola, Vitruvio, el padre Tomás Vicente Tosca, quien escribió el *Compendio Mathematico*, en que se contienen todas las materias más principales de las ciencias, que tratan de la Cantidad y Juan de Caramuel Lobkowitz autor de *Architectura civil*,

*Recta y Obliqua considerada y dibuxada en el templo de Jerusalén*³⁸.

Por el testamento de José Eduardo de Herrera (1758), uno de los arquitectos más renombrados de Nueva España, se sabe poseía diversos tratados de arquitectura en su biblioteca como los de Torija, Cataneo, Serlio, Palladio y Vitrubio, así como el *Quilatador de oro y plata* de Villafañe³⁹.

Estos documentos muestran que los ensambladores debían conocer, consultar y manejar perfectamente los tratados de arquitectura. Estos libros les servían como fuente de conocimiento, de consulta para solucionar los problemas en la elaboración de retablos y de inspiración para el diseño de las trazas de dichos retablos o esculturas, así como para usarlos con fines didácticos, pues el maestro que poseía en su biblioteca tratados y libros vinculados con los conocimientos de su oficio y de otras artes, enseñaba a sus aprendices los conocimientos a través de sus libros, siéndole de suma utilidad las láminas y dibujos con que la mayoría de dichos tratados estaban ilustrados, de ahí su importancia.

4. LA BIBLIOTECA DE JOSEPH JOACHÍN DE AYALA

En la *Memoria y avalúo de los libros que quedaron por el fallecimiento de Joseph Joachín de Ayala* se consigna una lista que da un total de cuarenta ejemplares, así como fojas sueltas, de los cuales trece corresponden a temas religiosos⁴⁰, uno a festividades de la iglesia⁴¹, cuatro tratan sobre historia⁴², dos aluden a la moral⁴³, uno aborda la aritmética⁴⁴, seis son tratados de arquitectura⁴⁵ y otros tres se refieren a la arquitectura⁴⁶, tres se vinculan con otro tipo de artes⁴⁷, hay un tratado de carpintería⁴⁸ y los restantes versan sobre temas varios⁴⁹.

De algunos de estos libros, que consideramos fueron de vital importancia para que Joseph Joachín de Ayala ejerciera su oficio, pudimos indagar el nombre del autor, título completo,

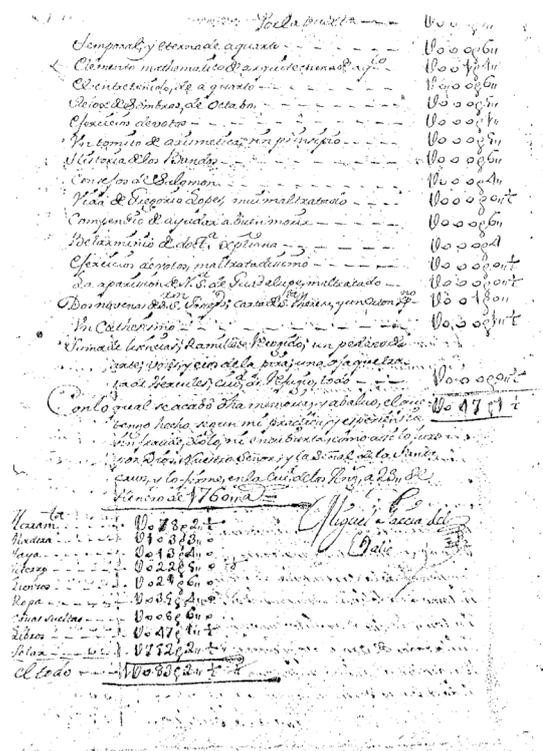


Fig. 2. Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO, Colección Enrique A. Cervantes, Fondo Documental Puebla, carpeta 7, legajo 137v, 23 de enero de 1760.

posible edición y proporcionar una breve descripción de su contenido.

Aparecen seis tratados de Arquitectura consignados en la lista en el siguiente orden: *un tomo de arquitectura de Zerlio, Segunda parte de Arte de Arquitectura, tratado de todo género de bóvedas, Varia Comensurira (sic) de Juan Arce (sic), Sebastián Serlio de arquitectura y un tomo de uso de arquitectura segunda parte.*

4.1. Un tomo de arquitectura de Zerlio y Sebastián Serlio de arquitectura

Seguramente estas anotaciones se refieren al *Tercero y Cuarto Libro de Achitectura* de Sebastian Serlio Boloñés, editados en castellano en 1552, 1563 y 1573, por ser las obras de este autor más utilizadas en la práctica. El maestro

de Ayala pudo haber tenido cualquiera de estas ediciones. George Kubler, al estudiar el *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*, apunta que Serlio:

“...en 1537 ...comenzó a publicar sus *Rególe generali di architectura*. Primero apareció el Libro IV, en 1537, y le siguió el Libro III, en 1540, despertando el interés de las personas interesadas en la construcción, tanto de Europa como de América, a través de sus muchas reimpresiones y traducciones, publicadas como manuales prácticos de arquitectura antigua y renacentista... enseñó formulaciones claras, aunque inexactas, de las prácticas clásicas, mediante ilustraciones xilográficas y comentarios, que subrayan las correspondencias geométricas, así como detalladas mediciones con escalas, siempre obediente a la autoridad y normas de Vitrubio”⁵⁰.

Por ello, este tratado era fundamental para la formación y práctica de cualquier ensamblador.

4.2. Segunda parte del Arte de Arquitectura y Un tomo de uso de arquitectura, segunda parte

Estos títulos aluden con seguridad al *Arte y uso de la architectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás, tratado del que probablemente de Ayala tuvo la reimpresión de Manuel Román de 1736. “El tratado escrito por fray Lorenzo alcanzó por su utilidad gran fervor entre los constructores españoles e hispanoamericanos de los siglos XVII y XVIII, en especial los maestros de obras de carácter más conservador o vernáculo.”⁵¹ Era común que hubiera un ejemplar de este tratado en la biblioteca de arquitectos y artistas como ensambladores y retablistas⁵². Entre otras cosas, este tratado era importante para el uso y colocación de los órdenes clásicos en los diversos cuerpos de un retablo, conocimiento fundamental para los ensambladores.

4.3. Tratado de todo género de bóvedas

El título alude al *Breve Tratado de Bóvedas Así Rectangulares como yrrregulares ejecución de*

Obrarlas y Medirlas con Singularidad y Modo Moderno observando los preceptos canteriles de los maestros de Architectura de Juan de Torija, publicado en Madrid el año de 1661. El libro no expone teorías, por lo que la obra es puramente técnica, útil para aparejadores y canteros⁵³, aunque más propicia para la albañilería, su contenido es elemental con “...un repertorio muy corto y superficial de ejemplos”⁵⁴. Posiblemente al maestro de Ayala le haya servido para el estudio de los trazos y diseño geométrico.

4.4. Varia Comensurira (sic) de Juan Arce (sic)

Hace referencia al tratado *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura* del escultor de oro y plata Joan de Arphe y Villafañe. El maestro Ayala pudo tener cualquier de las ediciones, desde la primera de 1585 hasta la cuarta de 1736⁵⁵. Bonet Correa señala que con “variada” Ilustración⁵⁶, “...su éxito en España e Hispanoamérica fue extraordinario, por ser a la vez un compendio en un solo volumen de distintos saberes artísticos y científicos... Destinado a los escultores y plateros, sirvió a todos aquellos que querían tener a mano los modelos [proporciones] y medidas, tanto en los cuerpos [humanos y de animales] como de los órdenes clásicos...⁵⁷”, el uso y aplicación de éstos en módulos ya en la arquitectura como en la platería y orfebrería⁵⁸. “...La *Varia* fue concebida desde un punto de vista de la <<utilidad y provecho>>, en el más alto y literal sentido de estos dos términos. Dirigida al artista a fin de que <<sepa lo que haze>> y abandone la rutina, ya que el arte es ante todo <<artificioso>>, solo realizable con <<traza y compostura>>”⁵⁹. Este tratado debió ser de suma utilidad para el oficio del maestro de Ayala.

Además, en la *Memoria*, aparte de los libros citados relacionados con la arquitectura, se consignaron un tratado sobre carpintería y otro de metales.

4.5. Compendio de la carpintería

Seguramente se refiere al *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y Tratados de Alarifes* del maestro carpintero Diego López de Arenas, editado en Sevilla en 1633, obra que responde a la necesidad de transmitir los conocimientos prácticos de la geometría, por lo que ofrece: “...ejemplos, medidas, cortes y ensamblajes para realizar con perfección los trabajos de marquetería [... siendo un] libro eminentemente práctico y útil, escaso en normativas y teorizaciones, pero de máximo interés para las labores suplementarias de la construcción”⁶⁰; además, proporciona y explica la manera de realizar y concebir los diferentes tipos de armaduras, desde las simples hasta las complejas de lazo poligonales de cinco y tres paños⁶¹; es, por tanto, “...un perfecto manual práctico de la construcción de cubiertas de madera”⁶². Por enseñar la manera de realizar diferentes tipos de corte en la madera y contener una gran variedad de tipos de ensamblaje, tan necesarios tanto en el arte de ensamblaje como en el de entallador y escultor, este tratado seguramente fue de gran utilidad al maestro de Ayala.

4.6. Quilatador de oro, plata y piedras

Título de otro tratado de Joan de Arphe y Villaña, con ediciones en 1572, 1598 y 1678⁶³; tal vez esta última fue la que poseyó el maestro de Ayala. Es una obra técnica que trata sobre medidas, pesos, contrastes y aleaciones de metales, piedras preciosas⁶⁴, “...algo sobre perspectiva y heráldica... su gran éxito debe atribuirse a los estudios sobre anatomía y proporción, tanto del hombre como de los animales”⁶⁵. Por lo anterior muy útil para los escultores, retablistas y ensambladores, oficios propios del maestro de Ayala.

Otros títulos que poseía el maestro eran *Manieri de Bastis (sic) de arquitectura*, *Otro de arquitectura maltratado*, *Elemento matemático de*

arquitectura, *Un tomito de aritmética, sin principio* y *El mundo pictórico en dos tomos*, los cuales, aunque podemos aproximarnos a alguno de ellos, consideramos más oportuno no intentarlo para no errar en la identificación.

Sobre el *Theatro mexicano de Vetancor* y la *Crónica de la Provincia del Santo Evangelio*, averiguamos que se trata de dos obras escritas por fray Agustín de Vetancurt. La primera lleva el título *Theatro Mexicano. Descripción breve de los sucesos exemplares, históricos, políticos, militares; y religiosos del nuevo mundo occidental de las Indias*, publicado en México en el año 1698. La segunda se titula *Chronica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Quarta parte del Teatro Mexicano de los fuceffos Religiofos*, se publicó en 1697 en la misma ciudad⁶⁶.

5. CONCLUSIÓN

Después de realizar la revisión de los títulos consignados en la *Memoria y avalúo* de la biblioteca del maestro Joseph Joaquín de Ayala, podemos vislumbrar que este ensamblador, entallador y escultor, indio cacique que llegó a fungir como veedor de su gremio, aún teniendo en contra la postura racista hacia los indios que prevalecía en la época, era un hombre instruido, interesado tanto en lo concerniente a su actividad como en otras artes y temas diversos. A través del estudio del documento pudimos apreciar que una tercera parte de los títulos registrados tienen que ver con temas relacionados con sus oficios; por la manera en que se consignaron las obras se percibe su interés por la religión, la historia, la música y los relojes. Los tratados de arquitectura y libros vinculados con sus oficios permite pensar que sirvieron para su instrucción personal y la de sus aprendices, de consulta, sacar modelos y para aplicar los conocimientos teóricos en la práctica y las láminas que ilustraban dichos libros debieron ser fuente de inspiración para elaborar retablos y esculturas.

NOTAS

- ¹Agradecemos la paleografía del documento realizada por Guadalupe Romero Sánchez (Universidad de Granada, España), sin cuyo trabajo hubiera sido imposible este texto.
- ²Archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO, Colección Enrique A. Cervantes, Fondo Documental Puebla, carpeta 7, legajo 137, 23 de enero de 1760.
- ³Ensamblar: Unir, juntar unas piezas con otras, especialmente de carpintería. En: MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra. Las esculturas de Tepotzotlán*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), 1999, pág. 166.
- ⁴Entallador: Artífice u oficial que entalla y hace figuras de bulto en madera. En: *Ibíd.*, pág. 166.
- ⁵Escultor: El artífice que esculpe y entalla en mármol, piedra, marfil, madera, etcétera. En: *Ibíd.*, pág. 166.
- ⁶“Documentos 1 y 2” en LORENZO MACÍAS, José María. “De mecánico a liberal. La creación del gremio de Las nobles y muy liberales artes de ensamblar, esculpir, tallar y dorar en la ciudad de Puebla”. *Boletín de Monumentos Históricos*, 6 (2006), págs. 53-59. Tercera Época.
- ⁷*Ibíd.*, pág. 45.
- ⁸“Documento 2”. *Ibíd.*, pág. 56.
- ⁹TERÁN BONILLA, José Antonio y LOURDES VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de. *José Miguel de Santa María. Arquitecto de barroco poblano*. Puebla: Secretaría de Cultura de Puebla, Gobierno del Estado de Puebla, 2008, págs. 133-135.
- ¹⁰TERÁN BONILLA, José Antonio. “La formación del gremio de albañiles de la ciudad de Puebla en el siglo XVI y sus ordenanzas”. *Cuadernos de Arquitectura Docencia*, 11 (septiembre 1993), págs. 13-17.
- ¹¹“Documento 2” en LORENZO MACÍAS, José María. “De mecánico a liberal... Op. cit., pág. 58.
- ¹²*Ibíd.*, pág. 49
- ¹³*Ibíd.*, pág. 58
- ¹⁴*Ibíd.*, pág. 59.
- ¹⁵“Documento 4. Carta de examen de Pablo Antonio Palacios, Maestro de Ensamblador (Puebla) 1753” en TERÁN BONILLA, José Antonio y LOURDES VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de. *José Miguel de Santa María... Op. cit.*, pág. 134.
- ¹⁶“Documento 2” en LORENZO MACÍAS, José María. “De mecánico a liberal... Op. cit., pág. 56.
- ¹⁷“Documento 1” *Ibíd.*, pág. 54.
- ¹⁸“Documento 2” *Ibíd.*, pág. 56 y 58.
- ¹⁹“Documento 1” *Ibíd.*, pág. 54.
- ²⁰CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores de la Puebla de los Ángeles, Arquitectos, alarifes, albañiles, canteros y carpinteros novohispanos. Esbozos biográficos preliminares*. Tomo I, Puebla: Museo Mexicano, 2004, págs. 110-111.
- ²¹CERVANTES, Enrique A. *Bosquejo del desarrollo de la Ciudad de Puebla*, México: [s. e.], 1938, pág. 11.
- ²²BONILLA, José Antonio y LOURDES VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de. *José Miguel de Santa María... Op. cit.*
- ²³*Ibíd.*, págs. 133-135.
- ²⁴CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores de la Puebla de los Ángeles... Op. cit.* pág. 149.

²⁵Efraín Castro Morales. Nota 392 en FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su Descripción y Presente Estado*. Libro II, Puebla, Ediciones Altiplano, 1963. pág. 502.

²⁶“Documento 4. Carta de examen de Pablo Antonio Palacios, Maestro de Ensamblador (Puebla) 1753” en TERÁN BONILLA, José Antonio y LOURDES VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de. *José Miguel de Santa María...* Op. cit., págs. 133-135.

²⁷“Documento 2” en LORENZO MACÍAS, José María. “De mecánico a liberal... Op. cit., págs. 58-59.

²⁸Ibidem, pág. 59.

²⁹Ibid., págs. 53 y 54.

³⁰Cita 41 Ibid., pág. 51.

³¹Otras ordenanzas sobre los entalladores (1703)” MAQUÍVAR, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra...* Op. cit., pág. 156.

³²Esta propuesta no fue elegida; se realizó la del retablista y ensamblador Gerónimo de Balbás. TOVAR DE TERESA, Guillermo. “Documentos relativos a los proyectos y la construcción del Retablo de los Reyes de la Catedral de México”. En: *Catedral de México. Retablo de los Reyes. Historia y restauración*. México: Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, 1985, pág. 33.

³³Ibidem, pág. 33.

³⁴Ibid., pág. 34.

³⁵Ibid., pág. 37.

³⁶Los títulos completos de los tratados se obtuvieron de la consulta de ediciones facsimilares y también en WIEBENSON, Dora. *Los tratados de Arquitectura. De Alberti a Ledoux*. Prol. Adolf Placzek. Madrid: Hermann Blume, 1983, págs. 55, 98, 166, 204, 81, 71 y 83; TORRE VILLAR, Ernesto de la. *La Arquitectura y sus Libros. Guía bibliográfica para la historia y desarrollo de la arquitectura y el urbanismo en México*. México: Coordinación de Humanidades e Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, 1978, págs. 27-30 y SERLIO BOLOÑÉS, Sebastián. *Tercero y Cuarto Libro de Architectura. Traducido del toscano al romance castellano por Francisco de Villalpando, arquitecto, Toledo, en casa de Juan de Ayala, 1552* (edición facsimilar), “Estudio preliminar” de José Antonio Terán Bonilla, Puebla: Secretaría de Cultura. Gobierno del Estado de Puebla, 2006.

³⁷“Documento 4. Carta de examen de Pablo Antonio Palacios, Maestro de Ensamblador (Puebla) 1753” en TERÁN BONILLA, José Antonio y LOURDES VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de. *José Miguel de Santa María...* Op. cit., pág. 134.

³⁸Los títulos completos de los tratados se obtuvieron en WIEBENSON, Dora. *Los tratados de Arquitectura...*, Op. cit., págs. 110 y 107.

³⁹OLVERA C., María del Carmen. “La biblioteca de un arquitecto de la época virreinal en México”. *Boletín Monumentos Históricos*, 6, (1981), págs. 39-40.

⁴⁰Consignados como: *El Triumpho de María Santísima, Luz de verdades cathólicas, Segunda parte de la vida de Jesuchristo, Un tomo de sermones del padre Obando, Vida de santa Gertudris la Magna, Ejercicios de votos, Consejos de Salomón, Compendio de ayudar al buen morir, Belarminio de doctora christiana, Ejercicios de votos, La aparición de Nuestra Señora de Guadalupe, Dos novenas del Señor San Joseph, carta de Santa ... y un catón christiano y Un cathesismo*.

⁴¹*Fiestas de la yglesia de Sevilla*.

⁴²Los títulos: *Theatro mexicano de Vetancor, Crónica de la Provincia del Santo Evangelio, Relación de la fundación de México e Historia de los Bandos*.

⁴³Los registrados así: *Summa de casos de consiencia y Tratado de la vanidad*.

⁴⁴*Un tomito de aritmética*

⁴⁵Apuntados como: *Un tomo de arquitectura de Zerlio, Segunda parte del Arte de Arquitectura, Tratado de todo género de bóbedas, Varia Comensurira (sic) de Juan Arce, Sebastián Serlio de arquitectura y Un tomo de uso de arquitectura, segunda parte*.

⁴⁶Descritos así: *Manieri de Bastis (sic) de arquitectura, Otro de arquitectura maltratado y Elemento matemático de arquitectura*.

⁴⁷Consignados como: *El mundo pictórico en dos tomos, El porqué de la música y Quilatador de oro, plata y piedras*.

⁴⁸Apuntado como *Compendio de la carpintería*.

⁴⁹Aparecen consignados así: *Arte de nabegar, Baldesebro (sic) de animales, dos tomos, Temporal y eterna, El entretenido, Relox de sombras y Vida de Gregoria López*.

⁵⁰KUBLER, George. "Estudio preliminar". En: SERLIO, Sebastián. *Tercero y Cuarto libro de Architectura*, Toledo, Ivan de Ayala, 1552. Valencia: Albatros Ediciones, 1977. Colección Juan de Herrera 2. Dirigida por Luis Cervera Vera. pág. 15.

⁵¹BONET CORREA, Antonio. *Figuras, modelos e imágenes en los tratados españoles*. Madrid: Ed. Alianza Forma, 1993. pág. 157.

⁵²Ibidem, pág. 160.

⁵³FERNÁNDEZ ARENAS, José (ed.). *Fuentes y Documentos para la historia del Arte. Renacimiento y Barroco en España*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1982, pág. 123.

⁵⁴BONET CORREA, Antonio. *Figuras,...* Op. cit., pág. 114.

⁵⁵Ibidem. págs. 51-52. La primera edición fue en 1585; otras ediciones fueron las de 1587, 1589, 1675 y 1736.

⁵⁶Ibid., pág. 50.

⁵⁷Ibid., pág. 50.

⁵⁸Ibid., pág. 95.

⁵⁹Ibid., pág. 38.

⁶⁰FERNÁNDEZ ARENAS, José (ed.). *Fuentes y Documentos...* Op. cit., pág. 116.

⁶¹NUERE, Enrique "Noticia del breve compendio de la carpintería de los blanco y tratado de alarifes". En: LÓPEZ DE ARENAS, Diego. *Breve compendio de la carpintería de lo blanco y tratado de alarifes*, Sevilla: Luis Estupiñán, Edición facsimilar de Albatros Ediciones, 1982. Colección Juan de Herrera, dirigida por Luis Cervera Vera, págs. 11 y 13.

⁶²Ibidem, pág. 13.

⁶³BONET CORREA, Antonio. *Figuras,...* Op. cit., pág. 96.

⁶⁴Ibidem, pág. 46 y FERNÁNDEZ ARENAS, José (ed.). *Fuentes y Documentos...* Op. cit., pág. 40.

⁶⁵Ibidem.

⁶⁶La editorial Porrúa publicó estas dos obras en una sola edición facsimilar. [Fr. Agustín de Vetancurt. *Teatro Mexicano. Descripción Breve de los sucesos ejemplares, históricos y religiosos del Nuevo Mundo de las Indias. Crónica de la Provincia del Santo Evangelio de México. Menologio Franciscano de los varones más señalados, que con sus vidas ejemplares, perfección religiosa, ciencia, predicación evangélica en su vida, ilustraron la provincia del Santo Evangelio de México*. Primera Edición Facsimilar. México: Editorial Porrúa, 1971].

Varia

**EXPOSICIÓN BAB AL-SARIA.
BIENVENIDOS A LA ALHAMBRA
BAB AL-SARIA EXHIBITION.
WELCOME TO THE ALHAMBRA**

Resumen

El texto analiza la exposición que ha tenido lugar en Granada (diciembre, 2017 – abril 2018) sobre la puerta de la Justicia con el objetivo de poner en valor la importancia de este elemento en la historia y la cultura granadina como acceso principal al conjunto de la Alhambra.

Palabras clave

Alhambra, Arquitectura Andalusí, Granada, Puerta, Simbolismo.

Marta Hernández Valdivia

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Máster en Arte, Museos y Gestión del Patrimonio Histórico, Universidad Pablo de Olavide. Sevilla, España.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11/IV/2018
Fecha de revisión: 24/IV/2018
Fecha de aceptación: 30/IV/2018
Fecha de publicación: 30/VI/2018

Abstract

The text analyzes the exhibition which has been place in Granada (December, 2017 - April 2018) about the Justice Gate with the aim of appreciate the value of this element into the Granadian history and culture as the main entrance to the Alhambra.

Key words

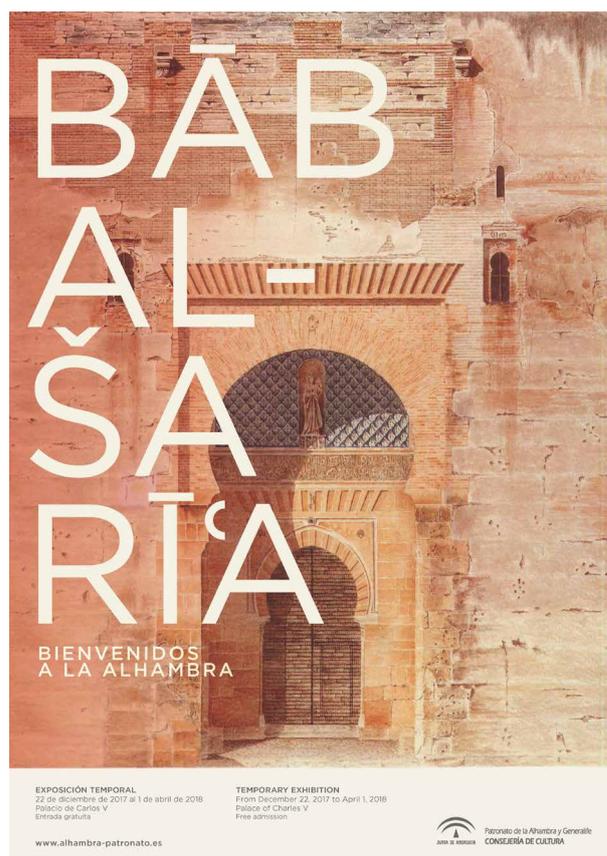
Alhambra, Andalusian Architecture, Emblematic, Gate, Granada.

EXPOSICIÓN BAB AL-SARIA. BIENVENIDOS A LA ALHAMBRA

Cuando hablamos sobre el arte en el Islam, es fundamental que analicemos con profundidad el papel que juega el simbolismo en todas sus producciones estéticas. En la arquitectura uno de los elementos que cobra un mayor protagonismo y que, además, concentra buena parte del simbolismo de cada etapa es la “puerta”. Su definición varía según el lugar y el momento histórico, tendiendo, siempre, hacia una mayor complicación en el diseño, llegando, quizás, a su máximo esplendor en el periodo nazarí.

Es precisamente este elemento el objeto principal sobre el que gira esta exposición, la importancia que tienen las puertas en el arte andalusí, tomando como referente uno de los ejemplos mejor conservados: la Puerta de la Justicia (Bab al-Saria), ubicada en el conjunto monumental de la Alhambra en la ciudad de Granada.

Mandada a construir por Yusuf I (1333-1353), a mediados del siglo XIV, la Puerta de la Justicia se convirtió, desde finales del siglo XV, en la entrada principal a la Alhambra. Cargada de simbolismo en todos los elementos que la



105

Fig. 1. Cartel de la exposición.

componen se convierte, además, en uno de los ejemplos más relevantes de esa simbiosis de dos culturas, la musulmana y la cristiana, que protagonizan, fundamentalmente, la mayor parte del escenario artístico que se sucede en Andalucía durante la Edad Moderna.

Esta exposición, comisariada por Rafael López Guzmán, analiza como el simbolismo de la puerta islámica va cambiando tras la conquista de la ciudad por los Reyes Católicos, definiéndose, más adelante, a modo de referente estético, en objeto artístico para quienes visitan Granada, plasmando su percepción sobre la Puerta de la Justicia a través de diferentes técnicas como el grabado, la fotografía, la pintura o el cine, entre otras. Esta puesta en valor de la Puerta de la Justicia, culmina con una especial mención acerca de la rehabilitación de la planta

principal de la torre realizada por el arquitecto Pedro Salmerón en el año 2014. El objetivo de dicha rehabilitación era convertirla en un espacio destinado a fines culturales (conciertos, exposiciones, etc.) con una programación expresamente diseñada por el Patronato de la Alhambra y el Generalife.

La exposición se compone de dos partes fundamentales, la primera se ubica en los espacios expositivos del entorno de la capilla del Palacio de Carlos V y la segunda en las habitaciones rehabilitadas de la propia Torre de la Justicia. El recorrido de la exposición en la Capilla comienza con una proyección audiovisual en la que se plasma, de una manera excepcional, el significado que tiene el elemento “puerta”. Se presenta, primeramente, como un concepto de carácter abstracto, en el



Fig. 2. Vista general de la sala de la capilla del Palacio de Carlos V (Foto: Pepe Marín).

que se recopila un amplio abanico de valores simbólicos, como puntos de partida hacia el conocimiento, como una línea divisoria pero a la vez un nexo de unión entre el pasado y el presente, entre lo sagrado y lo profano, ensalzando además la coexistencia de culturas diferentes en un mismo elemento. El audiovisual continúa plasmando un amplio recorrido en torno a las diversas puertas que componen el conjunto monumental de la Alhambra, enmarcando principalmente a la Bab al-Saria, como elemento central, y a medida que evoluciona su contenido, nos vamos adentrando en la simbología que la caracteriza, centrándose en sus tres elementos principales: la Mano de Fátima, la Llave y las Veneras. También se plasman a gran escala otros elementos decorativos que componen la puerta y que normalmente pasan desapercibidos a los ojos del visitante.

La segunda sala, que sería la principal de la exposición, lleva el título de *Miradas*. En ella encontramos una recopilación de piezas que dejan testimonio sobre lo que fue la percepción de la Bab al-Saria a través de diferentes artistas. El espacio está organizado en función de las distintas disciplinas artísticas en las que se ha plasmado este tema. De manera que, en primer lugar, encontramos la mirada derivada del *viaje romántico*, ya que durante el siglo XIX muchos fueron los artistas que llegaron a visitar la ciudad de Granada y a su vez la Alhambra, como reflejo del gusto por lo oriental, definido como “exótico”, que se produce durante el Romanticismo. El segundo apartado lleva por título *Escenario de ficción*, del que destacamos un pequeño repertorio cinematográfico compuesto por varias escenas donde aparece la Puerta de la Justicia como telón de fondo. En



Fig. 3. Vista de la exposición en el interior de la Torre de la Justicia (Foto: Pepe Marín).



Fig. 4. Instante de la proyección del audiovisual (Foto: Juan Hita).

esta proyección podemos ver imágenes de películas desde 1916 hasta secuencias que se han rodado en la actualidad. Entre estas escenas conviene destacar la película *Todo es posible en Granada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1954), así como algunas de las escenas filmadas en este lugar para la serie de Televisión Española *Isabel* (Jordi Frades, 2012-2014). Seguidamente encontramos *La mirada del artista*, la cual está dedicada a los libros de viajes en los que aparecen estampas realizadas por autores que pueden coincidir, puntualmente, con aquellos de la sección del Viaje Romántico. A continuación encontramos la subsección denominada *La puerta retratada*, dedicada a las primeras imágenes fotográficas donde aparece la Torre de la Justicia. La utilización de fotografías supondrá un reducción de costos en los libros ilustrados, traduciéndose en la popularización de muchos

relatos sobre la Alhambra y la Puerta de la Justicia en particular.

Estas imágenes fotográficas también presentan características similares a las de la pintura romántica, ya que también hay un cierto artificio en la manera de presentar la imagen, cuya perspectiva permite ser manipulada gracias a la cámara fotográfica, destacando los elementos, las luces y las sombras que el artista desea captar. En relación con este tema, encontramos también el cartelismo, que se convierte en el protagonista de la siguiente sección titulada *Recuerdos de la memoria*. Tras la invención de la fotografía vamos a encontrar carteles, como el que se expone sobre la Semana Santa granadina, en el que aparece directamente una foto de la Virgen de la Alhambra atravesando dicha puerta en su itinerario procesional. Por último, la sala

Miradas dedica un pequeño apartado al trabajo realizado en la actualidad por artistas bajo el nombre de *Inspiración contemporánea*, en la que se exponen ejemplos de obras inspiradas en la Bab al-Saría.

La última de las salas tiene como título *La puerta protegida*, en la que se intenta plasmar, fundamentalmente, los diferentes procesos de rehabilitación de la Bab al-Saria, los cuales se inician con los proyectos de puesta en valor de la Academia de San Fernando a finales del siglo XVIII. No obstante, los procesos de intervención no comienzan a ser significativos hasta el año 1870, momento en el que la Alhambra es declarada Monumento Nacional. De manera que podemos observar un amplio recopilatorio de planos y dibujos referidos a las distintas intervenciones en la Puerta de la Justicia a lo largo de la historia, llevadas a cabo por arquitectos como Modesto Cendoya, Leopoldo Torres Balbás o Francisco Prieto-Moreno. Aquí, el comisario ha querido ensalzar el papel de los delineantes ya que, gracias a ellos, tenemos constancia del estado en el que se encontraba la puerta y la plasmación concreta de las ideas de los arquitectos. El repertorio concluye con los planos y las imágenes de la última intervención que ha sufrido la torre de la mano del arquitecto Pedro Salmerón.

El segundo espacio de la propuesta expositiva es la propia Torre de la Justicia bajo el epígrafe de *La Puerta Habitada*. En ella podemos ver directamente la Virgen Gótica original restaurada que ocupaba la hornacina sobre la puerta y situada allí por los Reyes Católicos. También algunos ejemplares que pertenecieron a la biblioteca de los Loring-Heredia, los cuales habitaron esta torre y donaron el primer fondo bibliográfico de la Alhambra; así como un video con algunas de las acciones culturales celebradas en este espacio recientemente. Por último, encontramos una pequeña parte, propuesta por la empresa Kaleidoscopie, dedicada a las personas invidentes que deseen visitar la ex posición.

Por lo tanto, podemos concluir el análisis de esta muestra como un intento de puesta en valor de un elemento importantísimo para la comprensión del conjunto monumental de la Alhambra, que puede pasar desapercibido para el visitante y que es fundamental para entender valores simbólicos del arte nazarí, así como de confluencia de temáticas culturales, analizando tanto su realidad actual como los procesos de restauración sufridos a lo largo de su historia. Complemento de todo lo valorado puede ser la consulta del magnífico catálogo publicado¹.

NOTAS

¹VV.AA. *Bab al-Saria. Bienvenidos a la Alhambra*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2017.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

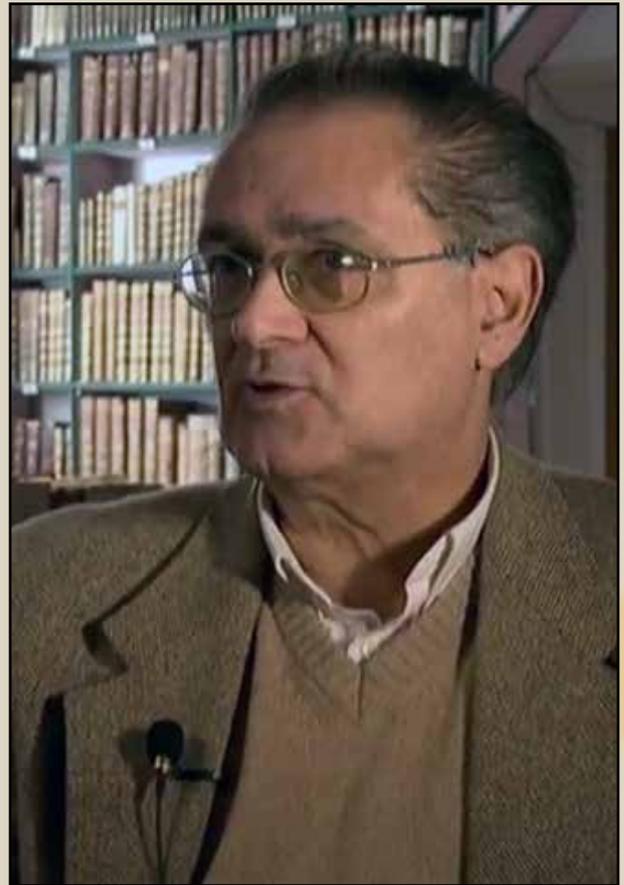


Entrevistas

**DR. ANTÓNIO PEDRO MACHADO GONÇALVES DIAS.
“MI RELACIÓN CON LA HISTORIA DEL ARTE”**

**2 de noviembre de 2016
Palacio de la Madraza (Granada)**

**María de la Encarnación
Cambil Hernández**



DR. ANTÓNIO PEDRO MACHADO GONÇALVES DIAS. “MI RELACIÓN CON LA HISTORIA DEL ARTE”

Antonio Pedro Machado Gonçalves Dias (PD)
María de la Encarnación Cambil Hernandez (MEC)

MEC: Nacer, vivir en Coimbra y formarse en su Universidad, cuyo campus histórico fue elegido por la UNESCO como patrimonio de la Humanidad en el año 2013, sin duda imprime carácter. Se licenció en el curso académico 1975-76 en Historia en la Facultad de Letras. Hablemos de cómo vivió sus años de formación y si el haber vivido en esta ciudad le influyó en la elección de sus estudios universitarios.

PD: Sí, tuvo influencia. Pero toda mi carrera universitaria, toda mi carrera profesional es una asociación de acasos y equívocos. Yo soy Machado, vengo de una familia de grandes artistas como Machado de Castro¹, muy conocido en mi país, aunque creo que en España también se conoce. Mi bisabuelo, que fue el último gran escultor de la Escuela de Coimbra, iniciada en el siglo XIV, fue un hombre muy activo que participó en la fundación de importantes instituciones culturales como la Escuela de Artes Industriales y de Artes y Oficios; la Escuela Libre de Artes del Dibujo y el Museo Nacional Machado de Castro², del que yo llegué a ser director en la década de los 80.

Todo esto, sin duda, tuvo una gran influencia pero, en realidad, no me imaginaba seguir una carrera de ese tipo pues mi padre era un empresario de éxito y yo estaba estudiando, aunque era un alumno medio, regular. A partir de los catorce años empecé a jugar al fútbol pero sucedió que en el año 1971 tuve una grave lesión de espalda que terminó con mi carrera futbolística. En ese momento, teniendo en cuenta que desde los catorce o quince años salía solo por Europa para ver monumentos, museos, exposiciones, (e iba solo porque ningún niño de mi edad quería venir conmigo), decidí cambiar los estudios de Derecho por los de Historia, ya que no podía volver a jugar al fútbol, pero tampoco quería ser empresario. Cuando obtuve la Licenciatura en Historia en el curso 1975/76, que no Historia del Arte porque en aquellos momentos no había en Portugal, lo hice con una calificación muy alta y me invitaron a quedarme en la Universidad. Cerré todo lo que tenía que ver con los negocios de la familia y empecé mi carrera hasta hoy.

MEC: En 1979 se creó en la Universidad de Coimbra, a raíz de una iniciativa suya, el Grado en

113

Historia del Arte y, más tarde, también participó junto con José-Augusto França³ y Carlos Alberto Ferreira de Almeida⁴, en la creación de dicho grado en las Universidades de Lisboa y Oporto. ¿Que razones le llevaron a luchar por la implantación de este grado en Portugal?

PD: En los estudios de Historia teníamos solo dos asignaturas de Historia del Arte por curso; no existía la licenciatura en Historia del Arte, ni la de Arqueología. Tampoco había un gran número de especialistas en Historia del Arte; en Coimbra estaba mi maestro, el profesor Nogueira Gonçalves⁵, un sacerdote muy erudito, gran historiador del arte, que fue quien me inició en esta disciplina y que tenía ya 70 años; en Lisboa estaba el profesor José-Augusto França, que vivía en el extranjero, pero cuando la revolución volvió a Portugal invitado por esta Universidad; y en Oporto se encontraba el profesor Carlos Alberto Ferreira de Almeida que era arqueólogo. Yo veía que Portugal era prácticamente el único país de Europa, por lo menos de Europa Occidental, que no tenía una diplomatura en Historia del Arte. No había nada más sencillo que coger el coche y viajar hasta Salamanca. Cuando llegué aparqué junto a las escuelas del rectorado, me dirigí al Departamento de Historia del Arte y toqué a la puerta. Me recibió un chico de mi edad, me presenté y le dije soy PNN (Profesor No Numerario) en Coimbra y quiero hablar con ustedes para saber como funciona la especialidad en España. Ese chico era Ramón Nieto⁶, recientemente fallecido, al que se unieron Antonio Casaseca⁷, ahora catedrático en esa universidad, Álvarez Villar⁸, que era mayor que yo, y Miguel Cabañas⁹, todos ellos fueron mis primeros contactos. Estuvimos hablando durante quince minutos y me invitaron a tomar una copa, yo no bebo alcohol así que me tomé una coca-cola y durante tres días estuve viendo cómo funcionaba y estaba estructurada la especialidad, cómo eran los currículos, etc. Después me desplazé hasta Valladolid donde estaba Juan José Martín González¹⁰ e hice lo mismo. Volví a

Coimbra, presenté al Rector y a la Dirección de la Facultad los planes de estudios de Historia del Arte de España debidamente adaptados a Portugal y les pareció muy bien. A continuación hablé con França y me encontré con él en Lisboa e hice lo mismo con Carlos Alberto Ferreira de Almeida con el que me encontré en Oporto. Tuvimos una reunión muy numerosa donde estuvimos prácticamente todos, dos o tres por universidad, aunque de la Universidad de Coimbra en ese momento estábamos solamente yo y Nogueira Gonçalves, profesor ya mayor que estaba prácticamente jubilado.

Nos encontramos tres días en el Palacio de San Marcos, edificio que la Universidad había adquirido a la familia de Braganza, y a partir de hay teníamos dibujado no solamente la diplomatura en Historia del Arte, sino también la de Arqueología. Marché a Lisboa para presentárselo al Director General de Enseñanza Superior al que le pareció muy bien y al año siguiente nacieron en las Universidades de Lisboa, Oporto y Coimbra estas diplomaturas. Lógicamente no teníamos ni doctorado, ni master, eso llegó más tarde, y yo fui el primer doctor en Historia del Arte en Portugal.

MEC: Tres años más tarde, concretamente en 1982, obtuvo el grado de doctor en Historia del Arte con la tesis *Arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença 1490-1540*, dirigida por el Doctor D. António Nogueira Gonçalves siendo, como ha mencionado, el primer doctor en Historia del Arte de la Universidad de Coimbra y también de Portugal, lo que, sin duda, es un honor añadido. ¿Qué le hizo decantarse por esa temática en su tesis doctoral? ¿Influyó su maestro, el doctor Nogueira, en su elección o fue una decisión propia?

PD: La elección del tema se hizo conjuntamente entre mi director, el profesor Nogueira Gonçalves, y los profesores Álvarez Villar y Martín González; y se eligió este tema porque este fenó-

meno, la transición del gótico al renacimiento en Portugal, tiene su ubicación fundamentalmente en Coimbra y era lógico que viviendo y trabajando en esta ciudad, aprovechase los datos que tenía ahí mismo, así como los monumentos que conocía y donde estaba toda la documentación. Tuve una ayuda enorme porque, como no teníamos modelo, tomamos el modelo español, concretamente el salmantino y, en ese sentido, fue muy importante el papel del profesor Álvarez Villar que fue prácticamente mi coorientador, estuvo en el tribunal cuando me doctoré haciendo su argumentación como es habitual.

MEC: ¿Hubo otros maestros que marcaran el comienzo y desarrollo de su labor investigadora?

PD: Sí, sobre todo españoles. En esta época yo tenía poco más de veinte años; Álvarez Villar, Martín González y Antonio Bonet Correa¹¹ fueron muy importantes, como también lo fue Salvador Andrés Ordax¹². Todos tuvieron una importancia enorme para mi formación, me ayudaron muchísimo, aunque no solo ellos sino también otros más jóvenes como Jesús Urrea¹³ de Valladolid, que prácticamente tenía mi edad, y Dolores Vila Jato¹⁴ de Santiago.

Debo añadir que en los años ochenta creé dos encuentros bienales: los Simposios Luso-Españoles y los Coloquios Luso-Brasileños. En cuanto a los primeros, los Simposios luso-españoles, los celebramos con las Universidades de Coimbra y Oporto, a las que se unieron inicialmente las de Salamanca, Valladolid y Extremadura, y posteriormente se sumaron la Universidad Complutense de Madrid, la de Compostela y, por último, la de Granada y Sevilla. Fruto de ellos ha sido la realización de más de 500 estudios sobre las relaciones entre España y Portugal que están publicados. Igual sucede con Brasil, ya se han celebrado doce Coloquios Luso-Brasileños y si calculamos que se han hecho unos treinta estudios por cada uno, llevamos aproximadamente unos cuatrocientos trabajos que también están

publicados. La realización de estos eventos favoreció el intercambio entre el profesorado y el alumnado de las diferentes universidades participantes y, desde entonces, comenzamos a formar parte de los tribunales de las universidades portuguesas e íbamos a los de las universidades españolas y al revés. Se produjo una interacción y a partir de ese momento creo que la Historia del Arte en España pasó a incluir la portuguesa y se relacionaron las instituciones portuguesas en las españolas, fomentando un intercambio que no existía antes pero que hoy es absoluto en prácticamente todas las Universidades.

MEC: A lo largo de su trayectoria profesional ha ocupado diferentes cargos tanto en la Universidad como fuera de ella. Por citar algunos ejemplos, fue Director del Instituto de Historia del Arte; Presidente de la Comisión Científica del Grupo de Historia; Delegado del Ministerio de Cultura; Coordinador Científico del Consejo de Salvaguarda del Patrimonio del Municipio de Coimbra y Director del Museo Nacional Machado de Castro. Esto le ha llevado a conocer de primera mano la realidad cultural, patrimonial e histórico-artística de su país ¿en qué situación se encuentra hoy? ¿Se ha seguido potenciando a pesar de la crisis o ha habido retroceso?

PD: De mis cargos los más importantes fueron el de Director General del Ministerio de Cultura, por tres veces, y el de Director del Archivo Nacional de Torre do Tomo, así como Presidente del Instituto de los Archivos Nacionales, Vicepresidente por inherencia de los Archivos de los Países de Lengua Portuguesa y Director de la Biblioteca Nacional de Portugal.

Pero todos estos cargos fueron actividades que consideré siempre como extensiones de mi actividad universitaria; yo no he dejado nunca la Universidad, ocupaba esos cargos, pero me mantenía en la Universidad y cobraba solamente de ella. Podía ser director de esto y

aquello, estar en el Consejo de Patrimonio unos años o en otro lugar, pero seguía dando mis clases, haciendo mis exámenes, orientaciones de tesis,..., el resto lo consideraba un complemento, lo entendía como un complemento. Se me invitaba y no me interesaba si quien estaba en el poder era de un partido u otro, para mí eso era absolutamente indiferente, pero tenía claro que si el ministro tal o cual pensaba que tenía capacidad para ejercer las funciones las asumía. Por ejemplo en la Biblioteca Nacional solamente estuve un año para concluir una tarea específica, o en la Dirección General de Cultura, donde trabajé dos o tres años. Yo creo que tengo espíritu de iniciativa y una gran capacidad de trabajo y aceptaba esos retos por una razón fundamental: me divierto muchísimo trabajando (bueno con el fútbol también), es mi principal diversión, a pesar de que todo ello me supuso una gran carga laboral.

En cuanto a la pregunta que usted me hace sobre la realidad cultural de Portugal debo decirle que son cosas distintas. He mantenido numerosos contactos internacionales, sobre todo por los cargos y comisiones a las que he pertenecido como la Comisión Internacional de los Descubrimientos Portugueses, que incluyó por ejemplo la presencia de Portugal en la Expo 92 de Sevilla y en la Circa 92 en EEUU en Washington, aunque también he trabajado en otros países donde hay testigos de la presencia portuguesa. Todo ello me ha dado un amplio grado de conocimiento, por lo que puedo decir que Portugal tiene una cultura sólida, un ambiente cultural sólido que, a pesar de la crisis económica, en los países del sur de Europa sigue existiendo. Los pintores no han dejado de pintar, los escultores no han dejado de esculpir y los historiadores del arte no ha dejado de investigar en las clases, pero creo que hemos tenido que adaptarnos. ¡Claro, me puede decir que la última gran exposición en la que participamos fue en el 2009!, pero no se puede olvidar que en el 2009 llega la troica a Portugal y, a partir de ese momento, tenemos menos

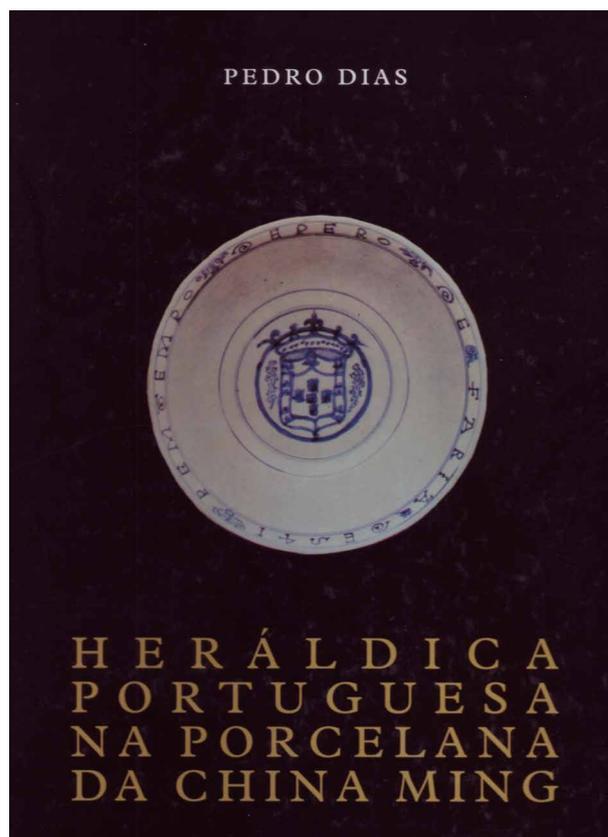


Fig. 1. Cubierta del libro: *Heráldica portuguesa na porcelana da China Ming*. Oporto, 2011.

116

para trabajar y, por tanto, vamos a hacer menos. Creo que lo esencial es que nos han obligado a ser más creativos, con las dificultades hay que ser más creativos.

Respecto a la Universidad, hay cambios con los cuales no estoy del todo de acuerdo, por ejemplo con el sistema Bolonia. Me he negado siempre a hacer tribunales o a dar clase según ese modelo y cuando fui obligado a hacerlo me marché de la Universidad. Coincidió que tenía 62 años y 43 años de trabajo cotizado y estaba exactamente en el momento en el que podía jubilarme sin perder ningún privilegio. Entonces Bolonia no, conmigo no. Continuo aportando toda la colaboración posible a los universitarios, a los profesores o a los colegas que quieren pero no a la universidad, no participo en una cosa con la que estoy completamente en contra.

MEC: En el año 2011 es nombrado Director General de la Biblioteca Nacional Portuguesa, organismo integrado en la Presidencia del Consejo de Ministros. ¿En que consistió su actividad durante ese periodo?

PD: Mi actividad como Director General de la Biblioteca Nacional Portuguesa consistió en terminar las obras físicas de la duplicación del edificio y la modernización de todos los sistemas, por ejemplo el de la distribución de los libros a otras bibliotecas que tienen el Depósito Legal, que antes tardaban tres años o cinco en llegar hasta ellas. Cuando yo me fui los libros se enviaban todos los meses, excepto para Brasil donde se mandaba un contenedor dos veces al año. En aquel entonces la realidad era que cuando se iba a una biblioteca internacional, no voy a hacer mención a ninguna, tardaban una hora u hora y media en darte un libro, cuando yo salí de la Biblioteca tardaban en darte un libro diez minutos. En la Biblioteca de Lisboa teníamos mil e-Book y treinta y cinco mil lectores por Internet que se unieron a los quinientos lectores físicos que ya teníamos y estaba disponible en red toda la bibliografía portuguesa hasta los inicios del siglo xx incluidos los periódicos, todo digitalizado, trabajábamos para eso.

A ellos se unió que tuve un problema familiar en esas fechas. A los quince días de comenzar mi trabajo en la Biblioteca Nacional mi hija menor, que tenía entonces siete años, se cayó y se fracturó la columna. Estas circunstancias hicieron que me tuviera que desplazar diariamente cuatrocientos kilómetros de Coimbra a Lisboa y al revés. Iba a levantarla primero, comencé con el mes de vacaciones quince días después, a continuación iba por la tarde para recogerla del colegio y cuidar de ella y por la mañana a dejarla en el colegio e ir para Lisboa, eso durante un año es muy pesado, pero en la biblioteca yo tenía solamente la gestión y además tenía una subdirectora adjunta extraordinaria, bueno tenía un equipo fantástico, con un extraordina-

rio ambiente de trabajo y las cosas se hicieron. El mérito no fue mío, mi único mérito fue juntar a la gente y crear un buen equipo.

MEC: Pertenece o ha pertenecido a 17 asociaciones diferentes, entre las que se encuentra el Comité Internacional de Historia del Arte, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Fundación CEDODAL o la Associação de Defesa do Património de Lisboa, de la que es el socio honorario número 1. ¿Qué papel le otorga a estas instituciones en la defensa, conservación y difusión del patrimonio? ¿Deberían tener un mayor peso en la toma de decisiones sobre los aspectos tan variados que le afectan?

PD: Sí, aunque ya no pertenezco a algunas porque estoy jubilado. Pero, efectivamente, yo fui fundador de varias, una de ellas es el Grupo de Arte y Arqueología en el centro del Portugal, después ayudé a crear otras siendo de los diez primeros miembros, sobre el año 79.

Estuve durante bastantes años en el Consejo de Patrimonio. Éste estaba compuesto por un miembro del Colegio Nacional de Arquitectos, cinco profesores universitarios, cuatro arquitectos y un historiador de arte, el Director General de Patrimonio, dos Subdirectores y un miembro que era el representante de la Federación de las Asociaciones de Patrimonio. Entonces no se podía hacer nada dentro de una ciudad clasificada de "Centro Histórico" sin que las asociaciones tuvieran su palabra. Estaban ahí, absolutamente en todo.

Respecto a mi nombramiento como socio honorario debo decir que se hizo en un momento muy crítico de salud pues he estado bastante enfermo en los últimos años, de hecho desde hace tres años esta es la primera vez que salgo. Me otorgaron en Oporto algo parecido, me hicieron el socio número mil, fue una forma de decirme adiós. Pero me recuperé bastante y no ocurrió ninguna fatalidad.

En Portugal las asociaciones locales tienen un peso muy importante, no solamente hoy sino desde que comenzaron sobre el año setenta y seis o setenta y siete y todas las ciudades tienen una asociación que tiene influencia en el Municipio. En el Ayuntamiento, sus decisiones son oídas y son una forma de ciudadanía importante. Este movimiento que se inicia poco después de la Revolución en Portugal mantiene su fuerza, claro que hoy no es necesario que haya más, no se deben crear más, porque hay por lo menos doscientas.

MEC: Por otro lado, ha recibido numerosos premios y distinciones a lo largo de su trayectoria profesional como la medalla de su ciudad o el Premio Nacional de Historia del Arte Dr. José de Figueiredo, otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes hasta en cuatro ocasiones a lo largo de su vida. ¿De todos los premios y distinciones recibidas cual ha significado más para usted tanto a nivel profesional como personal?

PD: El más importante que ya no existe fue el premio Gulbenkian de Historia del Arte por un trabajo sobre la Arquitectura de los Portugueses en Marruecos que se editó en francés, árabe y portugués. En principio yo no voy a concursos, alguien lo propone y de este modo me presento. En la Academia cualquiera de los académicos puede proponer; durante un tiempo se buscan todos los libros que han salido y de ahí se eligen diez, quince, veinte, no lo sé. Después tres o cuatro académicos eligen los mejores. Son premios académicos, no son premios de revista del corazón, son premios importantes. Uno de ellos, no es solo mío, es una obra que tiene una parte muy pequeña de otro autor y fue galardonado con el Premio Duque d'Arenberg en Bélgica, los otros son todos míos. Esto yo lo veo con muchísima simpatía porque quiere decir que por lo menos tres personas han leído el libro.

MEC: De los premios que ha recibido llama la atención los premios obtenidos al libro mejor editado. Háblenos de eso.

PD: Normalmente mis libros los diseño yo, los últimos pesan dos kilos y medio o tres, soy el fotógrafo, lo fotografío todo en el mundo, de hecho, acabo de regalar veinte mil diapositivas de fotografías al Círculo José de Figueiredo en Oporto que tiene un local en el Museo Nacional Soares dos Reis, imágenes que empecé a hacer en 1973, cuando estaba haciendo la mili en la Guerra Colonial en África hasta el mes pasado. Como yo ya no tengo capacidad para archivarlas lo van a hacer ellos, las van a digitalizar y las van a poner en Internet porque sobre todo recogen la presencia de Portugal en el Mundo. Se las regalé al Centro con la condición de que las difunda. Creo que dentro de un año gran parte estarán disponibles para cualquier persona, en cualquier parte del mundo, con autorización de publicación para que puedan beneficiarse del trabajo que yo he hecho, porque son treinta y cinco viajes por ejemplo a Brasil, veinte a India... Yo he trabajado mucho en países emergentes que se han desarrollado, como el caso de India o Malasia, donde las cosas han cambiado muchísimo y tengo fotografías de iglesias que fueron completamente remodeladas, de castillos, de fortalezas que ya no están, así como de ciudades que ya no existen, yo tengo esas fotos hechas en la década de los ochenta y van a estar completamente disponibles en la red, basta con poner en cualquier buscador "fotos Círculo José de Figueiredo".

Cuando estábamos haciendo un libro, me sentaba al lado del editor y le decía lo que quería hacer. Le voy a contar una historia rápidamente que sucedió con el libro sobre Marruecos del que le he hablado. Fui a Marruecos, yo soy un investigador de archivo, bueno me gusta mucho, muchísimo, el archivo, pero también soy de campo y de mar. Este libro se presentó en una cumbre entre Portugal y Marruecos patrocinada por la Telefónica portuguesa. Lo interesante es que cuando fui a hacer las fotos para el libro las ciudades portuguesas de Marruecos estaban sucias, tenían grafitis, cables de electricidad vis-

tos, el suelo completamente sucio y yo estuve seis días limpiando Marruecos; cuando terminé estaba Marruecos precioso, al punto que pensé que de ahí me voy al retiro. Durante la Cumbre Luso-Marroquí el Primer Ministro de Portugal le regaló el libro al rey de Marruecos en una caja de plata, la edición en árabe, a pesar de que el rey no recibe normalmente presentes que no sean de otros monarcas. El rey comenzó a ver el libro delante del Primer Ministro, que es amigo mío desde hace mucho tiempo y me dijo que al comenzar a ver el libro el rey dijo: ¡ Han cambiado mi país está tan limpio como no lo he visto nunca! Y era cierto, la murallas de Artile estaban llenas de coches de esos que venden churros y yo los quité todos y al rey de Marruecos le encantó, seguro que pensó ¿qué ha hecho este señor que no conozco mi país?

MEC: La educación es fundamental para la salvaguarda y conservación del patrimonio. ¿Considera suficiente la formación que en este sentido recibe el alumnado a lo largo de las diferentes etapas educativas? ¿Qué papel otorga a la Educación Patrimonial en la escuela?

PD: Yo creo que en primer lugar la Educación Patrimonial no tiene que empezar en la escuela, tiene que empezar en casa. Muchísimo más que el profesor es el padre y la madre. Quien me ha enseñado el valor de patrimonio histórico como factor de identidad, como factor de humanidad y de comunión entre mis conciudadanos y entre los otros que no son conciudadanos, que no hablan mi idioma, pero que hablan un lenguaje común que es la lengua de las formas o el lenguaje de los sonidos, ha sido mi abuela que era hija del escultor que era profesor de Historia del Arte; creo que debe empezar en casa muy, muy temprano. Con mis hijas comencé en casa, ninguna está en artes, pero todas están fascinadas por el arte. Una que vive hace nueve años en Inglaterra, pinta, canta, dibuja, hace carteles, es una artista y además es chef de cocina. Creo que el civismo, la ciudadanía empieza en casa,

es con los padres; un padre no puede enviar un niño mal educado para la escuela y pensar que los profesores lo tienen que educar y que lo tienen que formar, se empieza en casa, es el primer paso. El segundo paso comienza en la escuela infantil, donde los niños empiezan a hacer visitas al patrimonio. Hoy existe esta rutina prácticamente en toda Europa, por lo menos en la Europa de la Unión Europea y otros países limítrofes. Es obligatorio, por ejemplo en Portugal, ir a determinados monumentos en los cuatro primeros años de vida. También eso depende del tamaño del territorio, en España es fácil traer

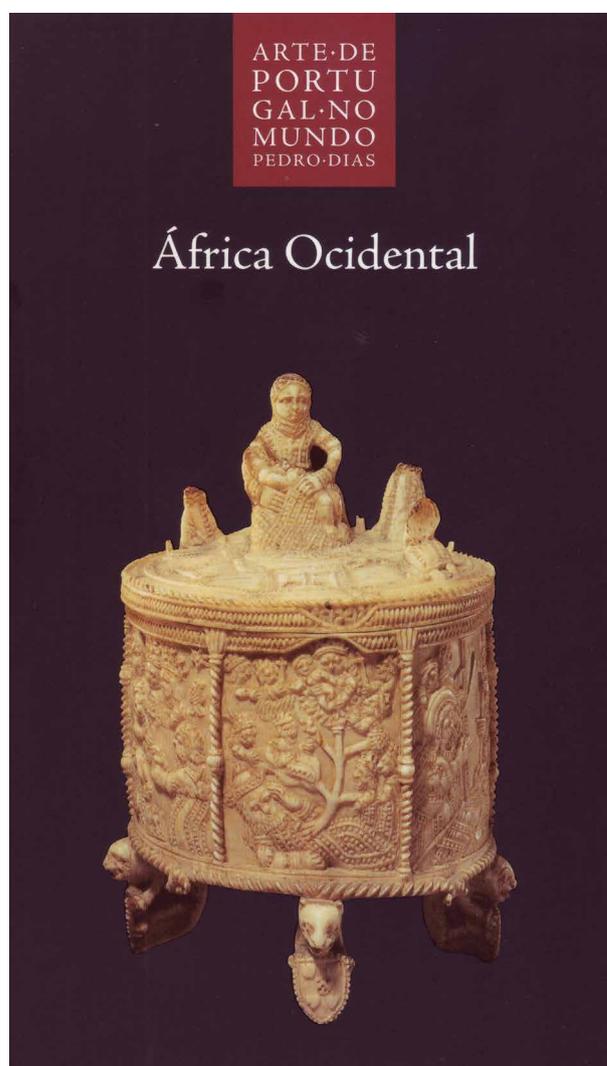


Fig. 2. Cubierta del libro: *Arte de Portugal no Mundo. África Ocidental. Lisboa, 2013.*

a un chico desde Alicante hasta la Sagrada Familia de Barcelona, pero traerlo hasta Santiago de Compostela es difícil. Portugal es muy pequeño, entonces es fácil traer a un chico desde el norte o el sur hasta el monasterio de Alcobaça, al monasterio de Batalha o de Tomar, hay que pensar que Portugal es como una autonomía más de la Península Ibérica, estamos hablando de un país que tiene la dimensión de una autonomía. Después desde quinto a duodécimo curso se sigue también con visitas. En fin, las cosas podrían estar mejor pero creo que no están mal a pesar de que ha habido muchos cambios a los que no estamos habituados. Tuve la suerte de trabajar con seis o siete ministros, prácticamente todos amigos míos personales, y claro cuando uno llega quiere cambiar lo que otros han hecho, cuando el Ministro de Educación llega, quiere cambiar lo que ha hecho el anterior, eso es habitual, pero en cuestiones patrimoniales hay un consenso en Portugal suficiente para que este componente tenga la importancia que merece. Por ejemplo, en el caso de la música tienen menos, debería ser más importante, pero hay menos gente preparada para dar clase, también creo que la sociedad no está tan preparada para que los alumnos tengan más horas de educación musical, que creo que es muy importante para la formación del hombre. Lo que pasa en este momento en Portugal no es distinto a lo que pasa en otros países europeos, pero creo que este punto está mejor que en otros lugares.

MEC: Me refería a que en las diferentes etapas de la educación obligatoria e incluso bachillerato la presencia de la Historia del Arte es cada vez menor.

PD: Sí, la Historia del Arte es escasa pero no las artes. En edades tempranas la historia del arte no existe porque creo que en esas edades es muy difícil introducir determinados conceptos. Es preferible que se empiece más tarde, después de haber tenido una iniciación plástica que les permita, por ejemplo, cuando estén haciendo

dibujos en la escuela y después vean un cuadro piensen: ayer hacíamos dibujitos con la profesora en clase y hoy estoy viendo esto aquí ¡que diferencia!

Yo preferiría que la Historia del Arte se iniciara antes en la plástica artística y en la educación del gusto, que es algo muy contestable y relativo, pero también algo tremendo que ha dado lugar en Europa y en el siglo XX a problemas trágicos de educar el gusto en determinado sentido, podemos hablar de neorrealismo soviético, que hace tiempo que está muerto y podemos hablar de él, el cual no es un buen ejemplo de educación del gusto.

MEC: En el campo de la museología ha realizado una gran cantidad de trabajos y ha sido comisario en numerosas exposiciones. ¿Tiene alguna exposición en marcha o en proyecto?

PD: Sí, tengo una exposición en marcha y puedo hablar de ella. Va a ser una exposición muy extraña, que puede parecer muy rara, porque está centrada en las sillas en el espacio del Índico. Puede parecer una tontería, pero el problema es este: la silla entró en el espacio del Índico desde la costa Este de África hasta las Molucas de mano de los portugueses, con excepción de la China donde ya existían sillas. Los españoles la llevaron a Filipinas y los holandeses a Batavia (Yakarta) y la región de Sumatra. El problema de la silla no es la silla por la silla, sino la función y la utilización como símbolo de poder; incluso, con los ingleses como un trono y, en paralelo, su funcionalidad, su uso cotidiano.

La exposición se hará en Oporto, después irá al Museo de Artes Decorativas de Madrid, donde se va a utilizar una "silla boba" que tenemos allí que no se sabe como llegó a Madrid, seguramente para el mercado del medio oriente, no para el de África, lo sabemos porque la forma es la misma, pero la madera y la decoración son

diferentes. Después se llevará a Sao Paulo y creo que hay negociaciones para ir hasta a Omán.

MEC: ¿Cómo consigue compaginar la gestión cultural, con la docencia y la investigación ya que eres autor de más de doscientos trabajos científicos?

PD: Con pocas vacaciones, poco dormir, trabajar los sábados y domingos y repartiendo muy bien la vida profesional con la vida familiar, con el apoyo naturalmente de mi padre que ya falleció y mi madre que está enferma pero está viva. Tengo tres hijas que son completamente hijas de papá, con un padre hiperpresente en sus vidas, mi hija menor vive con su novio, pero yo he alquilado un piso al lado para poder estar cerca, felizmente se marcha para Polonia por unos años, como debe de ser.

Conseguí compaginar mi vida profesional y familiar porque muchas veces a las exposiciones que realizábamos en China, Bélgica, Japón, Estados Unidos, etc., yo me llevaba a mis hijas. Hablaba con las profesoras y les decía ¿qué es más importantes estar aquí y haciendo un dictado o que estén conmigo unos días y llevarlas a conocer mundo? Las profesoras lo entendían y me las llevaba, aunque en determinados momentos no ha sido imposible. Pero ahora que estamos aquí hablando de mi amigo Rafael López Guzmán, quien me introdujo en el conocimiento de las fortificaciones, en un momento de la vida fuimos a Mauritania, estuvimos allí seis días. Mi hija menor tenía en ese momento dos años y no dormía sin que papá le cantara. Yo todas las noches hacía en un Toyota veinte kilómetros de ida y otros veinte de vuelta hasta el único teléfono que había para cantar a mi niña y que pudiera dormir. Mis hijas han hecho muchos viajes, han viajado muchísimo conmigo y siguen haciéndolo siempre que pueden, y cuando estaba casado mi mujer también venía, ella es de geografía y era un complemento magnífico. Pero cuando estaba en funciones de

Estado hacia viajes muy rápidos y entonces no me acompañaban, lo hacían sobre todo cuando iba a hacer exposiciones en las que había presupuesto y me pagaban como autor, prefería que no lo hicieran y a cambio llevar a las niñas. Creo que fue muy importante, pudiendo conocer todos los continentes.

MEC: Son varias las ocasiones en las que ha colaborado con la Universidad de Granada en el dictado de conferencias, participación en seminarios, ediciones,... pero, en todas estas ocasiones que ha estado en nuestra ciudad ¿ha podido disfrutar realmente de ella? ¿Qué destacaría de nuestra ciudad?

PD: Si he podido hacerlo, destacaría que en los últimos años ha crecido enormemente y que es extremadamente difícil entrar en ella. Que es muy diferente de la ciudad que conocí hace 35 años. Pero me encantan los rincones antiguos, creo que hay un comportamiento bastante bueno por parte de las autoridades para mantener las características fundamentales de la ciudad, que tiene unos monumentos absolutamente extraordinarios. Pero en conjunto, toda la parte nueva de las afueras, está bastante bien y creo que Granada mantiene un carisma impresionante. Es una ciudad a la que me gusta mucho venir; habitualmente me he quedado en el Carmen de la Victoria con esas vistas tan magníficas. Por cierto mi hija Juana estuvo 10 días y le gustaría volver, y mi hija menor oía tanto hablar de Granada que el primer viaje que hizo después de tener el permiso de conducir fue venir a Granada hace un año.

MEC: En esta etapa de tu vida, después de una fructífera y diversa trayectoria profesional, que sigue siendo muy intensa, ¿hay alguna actividad o alguna investigación que te hubiera gustado abordar y que siga estando pendiente?

PD: Miles, no tengo límites para mi ambición de investigar, hay muchas de cosas que se pueden

hacer, diez vidas no me llegarían para hacer todo lo que me gustaría hacer.

MEC: ¿Algún proyecto de futuro que pueda adelantarnos?

PD: No estoy en condiciones de salud para hacer grandes proyectos de futuro. Yo tengo un proyecto que es vivir cada día, porque he tenido en los últimos tres o cuatro años problemas muy graves de salud. Grandes proyectos no tengo, estoy haciendo la exposición de la que le he hablado que está prácticamente cerrada. Cuando llegue la próxima semana tendré la primera reunión con los arquitectos, pero es pronto para decir lo

que tengo que hacer. Esta experiencia de venir por primera vez conduciendo 900 kilómetros no es una cosa fácil. Vamos a ver como reacciona mi cuerpo, mi salud. Es verdad que tengo varios libros terminados que no van a ser publicados por la crisis económica internacional como el Inventario de Macao del Centro de Arte Europeo. También otro libro sobre la Isla de Mozambique, que es una lástima, pero no va a ser publicado porque el banco que lo estaba promocionando cambio de manos. Pero seguiré, pasito a pasito...

MEC: Muchas gracias, he disfrutado mucho con su entrevista. Ha sido para mi un gran aprendizaje.

NOTAS

¹Joaquim Machado de Castro (Coimbra, 19 de junio de 1731 - Lisboa, 17 de noviembre de 1822). Se trata de uno de los escultores portugueses de mayor renombre.

²Museo Nacional Machado de Castro <http://www.museummachadocastro.gov.pt/>

³José-Augusto França (Tomar, 16 de noviembre de 1922). Crítico de arte e historiador portugués.

⁴Carlos Alberto Ferreira de Almeida (Vila Maior, Vila da Feira, 27 de diciembre de 1934 - Venezuela, 28 de julio de 1996). Profesor, historiador de Arte, etnógrafo, arqueólogo e antropólogo portugués.

⁵Padre Antnio Mogueira Gonçalves (1902-1998). Fue profesor de la Facultad de Letras de la Universidad de Coimbra.

⁶José Ramón Nieto González.

⁷Antonio Casaseca Casaseca. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca.

⁸Julián Álvarez Villar. Fue catedrático de la Universidad de Salamanca. Murió en 2018.

⁹Miguel Cabañas Bravo (Madrid, 1963). Investigador científico del CSIC.

¹⁰Juan José Martín González (1923-2009). Académico y Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

¹¹Antonio Bonet Correa (La Coruña, 20 de octubre de 1925). Catedrático Emérito de Historia del Arte de la Universidad Complutense y presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde diciembre de 2008.

¹²Salvador Andrés Ordax (Burgos, 9 de noviembre de 1941). Catedrático de Historia del Arte de las Universidades de Salamanca y Extremadura. Desde 2012 es Catedrático Emérito de la Universidad de Valladolid.

¹³Jesús Urrea Fernández (Valladolid, 21 de diciembre de 1946). Catedrático Emérito de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Ha sido Adjunto al Director del Museo del Prado, Director del Museo Nacional de Escultura, del Museo Casa de Cervantes y del Museo de la Universidad de Valladolid (MUVa). Desde enero de 2011 es Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

¹⁴María Dolores Vila Jato, (Lugo, 9 de julio de 1950 – 2001). Profesora Titular de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad de Santiago de Compostela.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS
UNA VIDA DEDICADA AL ARTE PERUANO

30 julio de 2017

Lima, Perú

Adrián Contreras-Guerrero



RICARDO ESTABRIDIS CÁRDENAS. UNA VIDA DEDICADA AL ARTE PERUANO

Ricardo Estabridis Cárdenas (REC)
Adrián Contreras-Guerrero (ACG)

ACG. Dr. Estabridis, ¿en qué momento se despertó su interés hacia el mundo de las artes plásticas?

REC. Bueno, todos los padres quieren que seamos profesionales con carreras rentables, indudablemente, y por ello, influenciado por mi padre, intenté seguir medicina y después ciencias económicas. Pero yo siempre sentía en mi interior una inclinación hacia la pintura que me llevó a comprar mis óleos y lienzos y pintar en casa como un aficionado reproducciones del Greco y de Murillo, hice varias en mis inicios, de novato.

Pero al final me revelé (ríe). Me revelé ante mi padre y lo dejé todo. Ingresé a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Siempre me había atraído el mundo del arte, veía muchas revistas para conocer las obras de los grandes maestros... y siempre me atrajo de una forma innata, no por una influencia de alguien de mi ambiente familiar, o de algún pariente que sea pintor. Yo creo que quizá sea un poquito la sangre griega que llevo de mis ancestros.

ACG. En relación a este interés que sentía por los grandes artistas ¿Cuáles son los que más le han fascinado, sus referentes?

REC. Pues habría que marcar dos etapas. Una de ellas es cuando ingresé a la Escuela de Bellas Artes e indudablemente fueron los grandes del Renacimiento los primeros que creo nos atraen a todos ¿no? Yo he sido un gran admirador de Miguel Ángel, me fascinaba. En los tiempos de la Escuela de Bellas Artes, en las clases de dibujo, me tocó hacer un dibujo del Moisés, ya que hay un calco exacto allí y yo lo hice al carboncillo, más grande, más grande del tamaño natural, y me pusieron la nota máxima en esa época. Conforme avanzaban los años en la Escuela me atraieron mucho los post-impresionistas, sobre todo Paul Cézanne, que me influenció luego en el campo de la pintura. Tengo hasta unos cuadros donde se nota claramente la influencia de Cézanne. Todos ellos, los post-impresionistas, Gauguin, Cézanne, Van Gogh, siempre me gustaron mucho.

Y después hay que ver otra cosa, esa es una etapa, la del artista, pero el destino me llevó por

125

otro camino en los últimos años de la Escuela, cuando me llamaron a trabajar en el Instituto Nacional de Cultura, que hoy es el Ministerio de Cultura, e inicio otra etapa, la de la Historia del Arte. Por necesidades del trabajo, de catalogar todo el patrimonio virreinal de la nación, que era el puesto para el que me llamaron, vino el requerimiento de saber más de Historia del Arte, para llenar todas esas fichas del catálogo, clasificarlas... En esos años que le cuento, los artistas que me atrajeron por la relación con mi tema de trabajo fueron Rubens, Zurbarán, la pintura española, la pintura flamenca, la italiana, en general toda aquella que tuvo influencia en la pintura que se hizo en el Perú virreinal.

ACG. Respecto a esta doble vertiente teórico-práctica de su biografía que nos comenta y ante la dedicación casi exclusiva que me parece reclama la Historia del Arte, ¿ha sabido conciliar de alguna manera su faceta de investigador-docente con la creación artística a lo largo de su carrera?

REC. Pues veré, cuando ingresé a la carrera profesional de arte en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos seguí un camino que me desvió del artista. Guardé al artista en esa época porque muy poco agarré el pincel ya después, y hace muchos años que no lo hago. Se puede decir que cuarenta años o más, aunque hay un artista guardado, nostálgico, dentro de mí.

ACG. A propósito de esto último, estoy convencido de que el historiador que también ha estado en el lado del artista, cuenta en su haber con una herramienta poderosa a la hora de enjuiciar las obras del pasado. ¿Esta de acuerdo?

Recuerdo mucho un congreso en que una historiadora chilena, Isabel Cruz¹, me dijo “Ricardo, ¿tú has estudiado Historia del Arte solamente?”, “No —le digo—, yo he sido artista también”; “Ahora entiendo tú forma de escribir” me dijo, “recién con eso que me dices entiendo tu forma

de escribir, porque se nota. Tú no eres un historiador de formación exclusivamente, se nota una sensibilidad para describir y hablar de la obra de arte”. Y esa es la vena que tengo del artista guardado.

Se pone de manifiesto también en mis clases, en la docencia, sobre todo con los alumnos de la Pontificia Universidad Católica, donde se forman artistas más que historiadores. Cuando les hablo de la combinación de colores, del *sfumato*, de palabras técnicas, o les hablo de sensaciones... hablo más con los ojos de artista, no del científico historiador o del académico. Yo creo que eso me ha permitido transmitir más, llegar más al alumno. Hacer que lo sienta de otra forma. Un historiador del arte puede ser muy científico o muy bien formado, pero esa sensibilidad para analizar el color, las formas, las sensaciones y muchas otras cosas que son subjetivas... yo creo que al menos me ha ayudado en ese sentido.

Una cosa es la historia, los documentos y todo lo que hacemos los historiadores, la búsqueda en los archivos, toda la parte teórica como se dice. Otra cosa es sentarse frente al cuadro y sentirlo. La forma de sentirlo es diferente en un artista que en un historiador. Puede tener mucha sensibilidad el historiador, y tiene armas para analizar una obra de arte, pero hay cosas subjetivas que solamente las puede captar un artista. Esa es mi opinión muy personal.

ACG. Su formación ha estado muy relacionada con las universidades españolas, en concreto con la de Sevilla y la UNED, siendo requerido en otras muchos centros españoles como ponente. ¿Cómo le ha tratado España?

REC. Bueno yo soy ya medio español por mi relación de trabajo porque principalmente me dedico a la investigación del arte virreinal y hay mucha relación, indudablemente, con España. En los años en que estudiaba en San Marcos, era la época del terrorismo acá en el Perú, una

época muy difícil en nuestro país. Los semestres académicos se alargaban, y yo dije “Voy a terminar la carrera de viejito”, con esos problemas que había de suspensión de clases, de toma de universidades... Entonces hice trámite para conseguir una beca en España y ahí fue cuando llegué a Sevilla, me convalidaron cursos y terminé la carrera de Historia del Arte. En los años que estuve en Sevilla me convertí en un sevillano más y quise quedarme, me sentía muy bien en España por el buen trato que me dieron profesores, compañeros y toda la gente que conocí. Casi; casi me quedo. Volví porque me llamó uno de mis profesores y amigo, el doctor Castrillón², que era el que dirigía la Escuela Profesional de Arte en San Marcos, me dijo “Te necesitamos. Hay muy pocos historiadores del arte y acá te necesitamos”, y con eso pues ya me tocó el corazón de peruano y dije “no me puedo quedar si me están necesitando como profesor”. Me vine y comencé al poco tiempo a trabajar en la Universidad de San Marcos.

En relación a la UNED, el doctorado en Historia del Arte tiene muy poco tiempo acá en el Perú. No recuerdo exactamente, pero nos ha costado mucho trabajo crear la maestría y el doctorado. Lo hemos hecho entre los profesores del departamento, los mayores hemos luchado por eso, por lo menos han sido once años tratando de conseguirlo. Eso se ha creado en no más de cinco años, y la mayor parte de mis compañeros en San Marcos hacían el doctorado en otras especialidades, tenían la Licenciatura en Arte pero hacían doctorado en Literatura, en Educación... porque no lo había en Arte y yo no quise hacer eso: “¿Qué? ¿Yo me voy a hacer un doctorado en...? Pero si a mi me gusta la Historia del Arte” y entonces ahí fue donde me enteré de la UNED de Madrid, viajé a España y estuve viajando así varias veces al año hasta que logré hacer la tesis con Víctor Nieto Alcaide³. Qué grandes recuerdos cuando califican mi tesis doctoral como *Sobresaliente cum laude*, teniendo entre los miembros de mi tribunal a Antonio

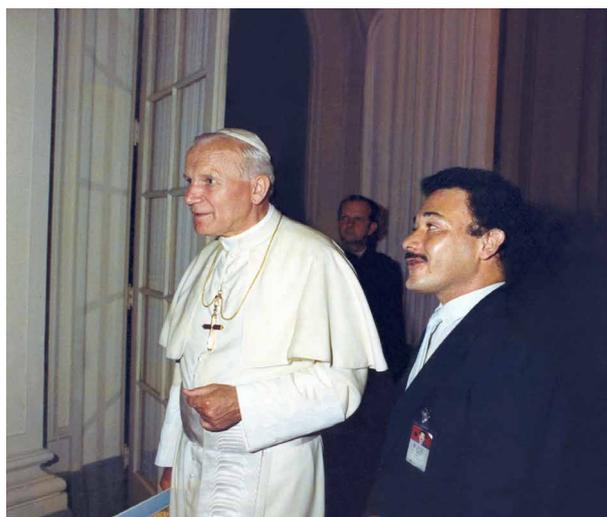


Fig. 1. Ricardo Estabridis guiando a SS. Juan Pablo II en la exposición sobre advocaciones marianas que le encargara el Nuncio Apostólico y el Ministro de la Presidencia, en su visita al Perú en 1988.

Bonet Correa⁴, este personaje tan importante de la Historia del Arte en España.

Esa es mi relación con España, y de congresos, bueno he ido varias veces a Castellón, a Sevilla o a Granada y siempre me han tratado muy bien.

ACG. En 1991 el profesor Jorge Bernalles Ballesteros decía de usted a propósito del libro “Escultura en el Perú” que todos esperaban mucho de usted “basados en los ya notables trabajos que ha producido”. Tengo entendido que Bernalles murió al poco tiempo de firmar este libro, ¿como lo recuerda?

REC. Bueno, Bernalles⁵ fue uno de los puntales, se puede decir, para conseguir la beca y estudiar en la Universidad de Sevilla. Fue director de mi tesina de licenciatura. Cuando él viene a Lima en 1989, porque vivía en Sevilla —era el cónsul del Perú en Sevilla—, me convoca para que participe en el libro sobre pintura virreinal editado por el Banco de Crédito del Perú⁶. Yo que había publicado artículos por aquí y por allá, participar en uno de estos libros era muy importante y sobre todo que él me considerara

para ello. En el segundo libro, en el de Escultura en el Perú⁷, es donde escribe lo que usted me acaba de decir. Para mí yo lo sentí como “¡uy! Qué tal compromiso que me hace ¿no?”, sentí tener una gran responsabilidad con lo que iba a hacer en mi carrera profesional.

Eso fue en el año 1991. Ya... bueno, creo que he cumplido parte, no todo, porque nunca estamos satisfechos nosotros los historiadores y hasta antes de morir vamos a seguir con la idea de quiero escribir tal artículo, que quiero hacer tal cosa... pero siento mucho satisfacción por el recuerdo de Bernales, uno de los grandes historiadores del arte peruano y que fue la mejor conexión que tuvimos con España toda la vida. A pesar de vivir y estar casado allá con hijos y todo, nunca perdió el nexo con el Perú y siempre fue un puente a través de tantos escritos, tantas publicaciones. Yo fui uno de los favorecidos en la ayuda que me dio para avanzar.

ACG. ¿Le viene a la mente algún otro personaje o docente del momento?

REC. Que bueno que me haga recordar, porque me estaba olvidando de una persona a la que también tenía mucho cariño: José Chichizola⁸, que justo acababa de hacer el doctorado también con Bernales en Sevilla, y había sido mi profesor años antes en los cursos de catalogación y restauración del Cusco, donde existía el Centro de Restauración Regional Andino. También fueron mis maestros en ese Centro, Teresa Gisbert⁹ y Héctor Schenone¹⁰.

Todos los del grupo, muy amigos de Bernales, de Castrillón, estaban presentes en este mundo, que es muy pequeño en el Perú. Me refiero a los historiadores del arte. A todos los recuerdo mucho. Incluso él fue uno de los que más hizo en la gestión para que yo obtuviera la beca del Instituto de Cooperación Iberoamericana, como se llamaba en esos años, le estoy hablando de los ochenta, del siglo pasado.

ACG. Su implicación en el Instituto Nacional de Cultura le llevó incluso a ser Director General de Investigación del Patrimonio, ¿en su opinión cuales fueron los éxitos del periodo de su mandato?

REC. Empezamos como muy jovencitos. Yo salía de la Escuela de Bellas Artes y la ambición era tener un gran registro del patrimonio histórico-artístico a nivel nacional. Éramos cuatro o cinco personas que teníamos que hacer de todo, fotografía, escribir a máquina, viajar quince días a cada lugar... Se hizo un buen archivo, no me acuerdo la cantidad en este momento, pero catalogamos una gran cantidad de obras principalmente en la zona norte —Cajamarca y Trujillo— y en el sur —Arequipa, Ayacucho y parte de Cusco—. Ósea hubo un trabajo importante a lo largo de muchos años, incluso antes de que asumiera yo la dirección a la muerte de mi jefe, que era el doctor Ernesto Sarmiento¹¹, fallecido en los setenta.

Mi objetivo fundamental era publicar los inventarios, y salieron tres libros, que no eran una publicación mía personal sino una publicación del equipo. Primero salió *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble. Cajamarca*¹², y después dos tomos de Arequipa¹³. Eran unos datos muy elementales, pero que han servido a muchos. Varios historiadores me han dicho “no tienes idea de lo que me ha servido para ubicar una obra”. Pero solamente pude sacar en mi época esos tres tomos con mucho esfuerzo, luchando por la financiación. Me quedan como satisfacción siquiera esos tres libros, pero debería haberse hecho a nivel nacional y tendríamos una gran documentación.

ACG. En lo que respecta a la docencia, usted ha estado vinculado a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y a la Pontificia Universidad Católica del Perú como ha señalado. A dos años vista de su salida de ambas instituciones, ¿cómo valoraría dicha experiencia?

REC. En principio mi relación más fuerte es con la Universidad de San Marcos, porque en la Católica a pesar de que ingresé un año antes, solamente he sido un profesor por horas, nunca he tenido cargos directivos. En San Marcos he ido escalando de profesor auxiliar a profesor asociado y he llegado a ser profesor principal con el doctorado. He desempeñado muchos cargos administrativos, durante catorce años he sido director de la Escuela Profesional de Arte, y allí es por elección no “de dedo”. Aparte he sido director de la Unidad de Investigación de toda la Facultad de Letras y creo que de lo que más me siento orgulloso es de haber creado una escuela.

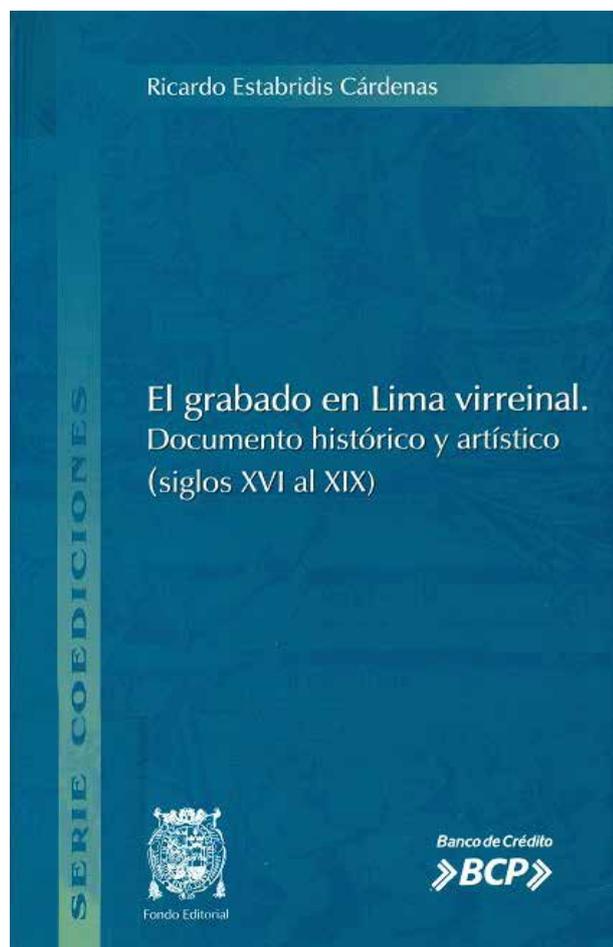


Fig. 2. Libro de Ricardo Estabridis basado en su tesis doctoral, publicado por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en coedición con el BCP, año 2002.

Antes en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas había seis escuelas y ahora hay ocho, siendo una de ellas la Escuela Académico Profesional de Conservación y Restauración, que no existía a nivel profesional. Eso no fue “ah se me ocurrió” y al día siguiente se hizo. Once años luchamos para que se creara, con congresos donde invitábamos a gente de México, de España —Rocío Bruquetas¹⁴—, a gente que sabía de esto en otros lugares. En el Perú ninguna universidad te daba el título de restaurador y se creó después de muchos años en el 2011. La Universidad más antigua de América, San Marcos, tiene la obligación de darle al país los profesionales que necesita. ¡Y dígame si no necesita el Perú profesionales en el campo de la conservación y restauración con el patrimonio artístico que tiene! Yo lo consideraba tan absurdo... me parecía increíble tener que luchar cuando era tan clara y específica esa necesidad. Ahora ya están saliendo las primeras generaciones de restauradores en San Marcos. Con eso puedo morir tranquilo, es nuestro legado.

129

ACG. Hablando de estos alumnos egresados, pero volviendo a la Historia del Arte, ¿Tiene la disciplina una buena cantera en los alumnos que pasan por sus aulas?

REC. Yo creo que sí. Lo más importante es que lo he podido palpar pues cuando visito diferentes monumentos o voy a una inauguración de exposición, siempre me encuentro con alumnos. Retrocedo en el tiempo y en la época del terrorismo, como San Marcos lo consideraban cantera de esto, ponían “Se necesita empleado para tal galería de arte, no presentarse los sanmarquinos”. O sea nos negaban en los anuncios de los periódicos porque decían que todos eran terroristas. Ahora los tiempos cómo han cambiado, y hemos ganado otra imagen. Ahora los encuentro en el Centro Cultural Peruano-Británico, en el Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, en el Centro Cultural de España, en todos los museos que hay, ya sea de arqueología

o de lo que sea, en galerías de arte... siempre que voy a alguno de estos sitios me encuentro con algún ex alumno. Y yo digo, ¡ya ganamos terreno! Muchas veces nos han cuestionado, no voy a mencionar nombres, pero han dicho que nosotros no formamos historiadores de arte, y esas personas que nos han cuestionado tienen a nuestros alumnos trabajando para ellos.

ACG. A propósito de estos alumnos que salen, ¿qué consejo podría ofrecerles?

REC. Creo que para completar la pregunta anterior, le diré que lo único que me apena es que son muy pocos los que se dedican a la etapa que a mi me fascina, que es el arte virreinal. La mayor parte va hacia el siglo XIX, el XX y a hacer curaduría. Pero aquellos pocos dedicados a lo virreinal, que pueden ser dos, o tres, o cuatro de repente, están destacando mucho. Aunque claro, no les puedo decir dedíquense a esto, porque es cuestión de atracción personal.

ACG. A lo largo de su carrera profesional ha recibido multitud de reconocimientos honoríficos, desempeñando cargos de importancia como ha señalado en esta entrevista, pero confíesenos, ¿hay alguna meta, algún objetivo frustrado?

REC. Quizá me he sentido un poco frustrado en lo que se refiere al Centro Cultural de San Marcos. Yo fui elegido director del Museo de Arte de San Marcos y creamos talleres para que los alumnos de la Escuela de Arte aprendieran cómo se hace el inventario, cómo la catalogación, la conservación preventiva, museología, museografía, montaje, curaduría... Se les daba tres créditos por taller para que los chicos se matricularan y practicasen en vivo y en directo.

San Marcos tiene un riquísimo patrimonio, no sólo es un centro de estudios sino que tiene museos con obras importantísimas, por ejemplo

de patrimonio arqueológico están las piezas provenientes de las investigaciones de Julio César Tello¹⁵, que no las tiene nadie, y también muchas otras de arte popular, virreinal, republicana y contemporánea. En estos años de mi dirección en el Museo fue que pensé que se debía crear un centro de conservación y restauración para que protegiera todo ese patrimonio, y la ahora ya creada Escuela Profesional de Conservación de la que hemos hablado, pero por políticas de la Universidad, el Centro Cultural pasó a ser un ente independiente de las facultades y se perdió el nexo con los estudiantes, no debería ser así.

ACG. ¿Cuáles son sus planes de futuro para esta nueva etapa en la que queda liberado de docencia? ¿En qué centrará sus esfuerzos próximamente?

REC. Bueno, liberado de docencia estaré todavía en un par de años más. Por la nueva ley universitaria, estatutos y cosas de las que no vamos a hablar en este momento, me toca retirarme, se puede decir, en julio de 2019 en San Marcos, en la Católica no sé si se aplique o no porque como es privada no se aplica a rajatabla la ley. Al margen de ello, yo he ido dejando puestos administrativos y me he estado dedicando exclusivamente a la docencia, y la investigación.

Dentro de esas investigaciones, me interesa mucho participar en congresos pues me gusta mucho viajar. De hecho en el último congreso en el que asistí en Granada, se me encargó una investigación sobre la Virgen de Guadalupe de Extremadura que es en lo que estoy trabajando actualmente, sobre la difusión de ese culto mariano tan importante acá en fechas muy tempranas. Otro trabajo de investigación que “tengo en cartera”, como decimos, es la pintura bajo vidrio. Tenemos mucha, y estoy descubriendo cada vez más en estos meses de investigación, sobre todo aparecen en colecciones privadas,

del siglo XVIII, de muy buena calidad, y nadie ha escrito sobre eso. Son los dos trabajos inmediatos que me propongo antes de que acabe el año.

En lo que se refiere a ambiciones más amplias, tengo dos libros madurando, uno sobre la vida de San Agustín en la pintura cusqueña y el otro que recopila todos mis artículos periodísticos y en revistas que he publicado a lo largo de mis setenta años de vida.

ACG. Hace pocos días, visitando un conocido monumento del centro de Lima en su compañía, fui testigo de cómo varias personas que lo habían reconocido se nos acercaron para dedicarle halagos académicos. Debe ser una gran satisfacción gozar de tal reconocimiento en el ejercicio de su profesión...

REC. Bueno, yo creo que usted y todos los que ejercemos la docencia podemos tener esa satisfacción. Y creo que es la más grande. Me acuerdo que hasta cuando no tenía automóvil, subía a los microbuses, en una de esas, una persona me aborda y me dice “profe, ¿no se acuerda de mí?”, y bueno yo me olvido de los apellidos, pero no de los rostros, porque usted calcule 30 años de profesión y en cada semestre un cierto número de alumnos en dos universidades. Como usted comprenderá no vamos a recordar todos los nombres. Entonces me dijo

“sabe usted profe que lo único que recuerdo de mis clases en la Católica es su curso de Barroco. Nunca se me olvidó todo lo que aprendí con usted”, y estaba dedicado ya a otras cosas, y aparte, no era historiador sino artista. Esas son cosas que halagan indudablemente. Sí, me reconocen, se me acercan, y esas son satisfacciones que tenemos los docentes, porque los alumnos son como nuestros hijos.

ACG. Acabemos con una anécdota. Cuéntenos por qué era conocido como uno de “los tres querubines” en Lima.

REC. Esa es una anécdota muy graciosa que nos remonta a los años setenta, nuevamente al tiempo del Instituto Nacional de Cultura, cuando me llamaron para hacer el inventario del patrimonio. Éramos tres personas: Jaime Mariazza¹⁶, Amelia Castillo¹⁷ y yo, los que hacíamos la catalogación y nos íbamos a las iglesias con nuestro tablero a escribir, a medir las imágenes, y nos subíamos a los retablos con escaleras y todo. Entonces un restaurador que le gustaba mucho la caricatura nos hizo una a los tres dibujándonos con alas como si estuviéramos volando, imagínese. Le puso por título a la caricatura “los querubines” y ahí nos bautizaron y nos quedamos con el nombre. Bueno ahora nadie sabe eso, pero la gente que trabajó con nosotros en el instituto nos recuerdan así.

NOTAS

¹Isabel Cruz Ovalle (Chile, 1946), historiadora chilena doctorada por la Universidad de Navarra, ha colaborado en varios diarios como el "Mercurio de Santiago" y publicado algunos trabajos como *Arte y sociedad en Chile: 1550-1650*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1986 o *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago: Universidad Católica de Chile, 1995.

²Alfonso Castrillón (Lima, 1935), doctor por la Universidad Complutense de Madrid en 1967, fue director del Museo de Arte de San Marcos y director de la Escuela Profesional de Arte de la misma universidad. Actualmente es director de la Maestría en Museología y Gestión Cultural y del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma. Su última publicación es *Tensiones Generacionales* (2014).

³Victor Nieto Alcaide (Madrid, 1940). Historiador de arte director del Departamento de Historia del Arte de la UNED y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. En 1999 obtuvo el Premio Nacional de Historia del Arte de España por su obra *La vidriera española. Ocho siglos de luz*. San Sebastián: Nerea, 1998.

⁴Antonio Bonet Correa (La Coruña, 1925). Catedrático e historiador del arte español. Ha sido presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Sus numerosas publicaciones se han centrado en los ámbitos de la crítica de arte, el urbanismo y el arte hispanoamericano. Recibió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 2012.

⁵Jorge Bernal Ballesteros (muerto en Sevilla, 1991). Historiador del arte nacido peruano que desarrolló sus estudios en Sevilla donde también ejerció como profesor titular de su Universidad alcanzando la categoría de catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo. Sus publicaciones estuvieron centradas en el ámbito hispanoamericano y en escultores andaluces barrocos como Pedro Roldán y Alonso Cano.

⁶BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.). *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1989.

⁷BERNALES BALLESTEROS, Jorge (coord.). *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.

⁸José Chichizola Debernardi (Lima, 1935). Historiador y catedrático de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Realizó su tesis doctoral sobre la sillería de coro de la Catedral de Lima, destacando entre sus publicaciones destaca *El Manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983.

⁹Teresa Gisbert, (La Paz, 1926-2018), arquitecta, investigadora y restauradora boliviana formada entre Bolivia, Estados Unidos y España. Su amplia labor investigadora le valió en 1965 su entrada como académico de número mujer en la Academia Nacional de Ciencias de Bolivia. Entre sus publicaciones destacan las realizadas junto a José de Mesa *Historia de la pintura cuzqueña* (1962) y *Holguín y la pintura virreinal en Bolivia* (1977).

¹⁰Héctor Schenone (1919-2014). Docente e investigador argentino entre cuyas publicaciones destaca la obra *Iconografía del Arte Colonial*. Fue director del Museo Fernández Blanco, del Instituto de Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Además fue uno de los organizadores de la titulación de Historia del Arte en la Universidad de Buenos Aires y de los fundadores del taller TAREA, dedicado a la restauración de bienes culturales en el país.

¹¹Ernesto Sarmiento (muerto en Lima, 1976), estudió en la Universidad de Wesleyan y en la Universidad Católica de Lima, desempeñándose como profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la misma ciudad. Publicó *El Arte Virreinal* en Lima en 1971.

¹²ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo (coord.). *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble de Cajamarca*. Lima: Instituto Nacional de cultura, Fundación Augusto N. Wiese, 1986.

¹³ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo (coord.). *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble de Arequipa*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, CONCYTEC, 1989; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo (coord.). *Inventario del Patrimonio Artístico Mueble de Arequipa II*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1992.

¹⁴Rocío Bruquetas Galán. Restauradora e investigadora española, su principal aportación en el campo de las publicaciones fue el libro *Técnicas y materiales de la pintura española de los siglos de oro* (2007).

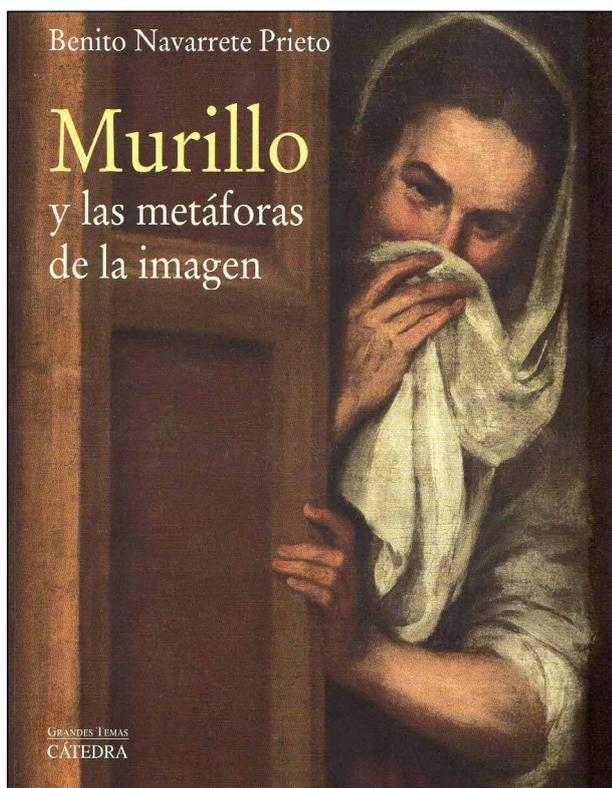
¹⁵Julio César Tello (Huarochirí, Perú 1880-Lima 1947). Médico y antropólogo considerado el padre de la arqueología peruana. Descubrió las culturas prehispánicas Chavín y Paracas, creando el Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

¹⁶Jaime Mariazza (Lima, 1948). Se formó en la Universidad Nacional de San Marcos y en la Universidad de Barcelona. Actualmente es docente en el Departamento de Arte de San Marcos, destacando entre sus publicaciones *Fiesta funeraria y espacio efímero* (2013).

¹⁷Amelia Castillo (Trujillo, 1948). Peruana licenciada en Turismo y especialista en catalogación del patrimonio artístico mueble.

Reseñas

Navarrete Prieto, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2017. 354 págs. 209 ils. color. ISBN: 978-84-376-3765-5.



De las muchas publicaciones surgidas con motivo del Año Murillo esta es la más interesante de todas. Sin embargo, a pesar de su publicidad, no se trata de una obra de divulgación. Muy al contrario, está dirigida a la comunidad científica al pretender la reflexión entre historiadores y expertos en la pintura del maestro. Para comprenderla por entero es necesario conocer, con cierta profundidad, los catálogos realizados por Angulo, Valdivieso y Mena, cimientos inevitables para la construcción del discurso desplegado por el autor. Navarrete fija grandes temas y divide la obra en un proemio y cuatro capítulos, los intermedios más relacionables con la que ha sido su habitual forma de trabajo y los extremos de tintes ciertamente más innovadores.

Los englobados en el primer grupo serían el capítulo 2, sobre la construcción de las imágenes visuales de Murillo, y el capítulo 3, sobre sus comitentes. En el primero de los señalados, el autor adorna el rígido formalismo de su instrucción académica con ricas referencias de literatura de la época. En ocasiones he detectado poco sosiego en la redacción y un proceso de análisis deudor de una visión externa de la realidad sevillana en lo que se refiere a fuentes y modos. Por eso la comparación constante aunque incierta con Velázquez, un artista tan distinto en todo a Murillo —como se puso de manifiesto en la reciente exposición de Finaldi—, sobra cuando falta, por contra, el parangón con sus más allegados Valdés, Herrera y Roldán, y también con sus ancestros Campaña y Pacheco, referentes de los que, fácilmente, pueden encontrarse rastros en Murillo, en plena lógica con la aplicación del estudio de la cultura visual. Navarrete anda aquí muy centrado en delimitar las sensaciones que despierta la contemplación de la obra de Murillo

135

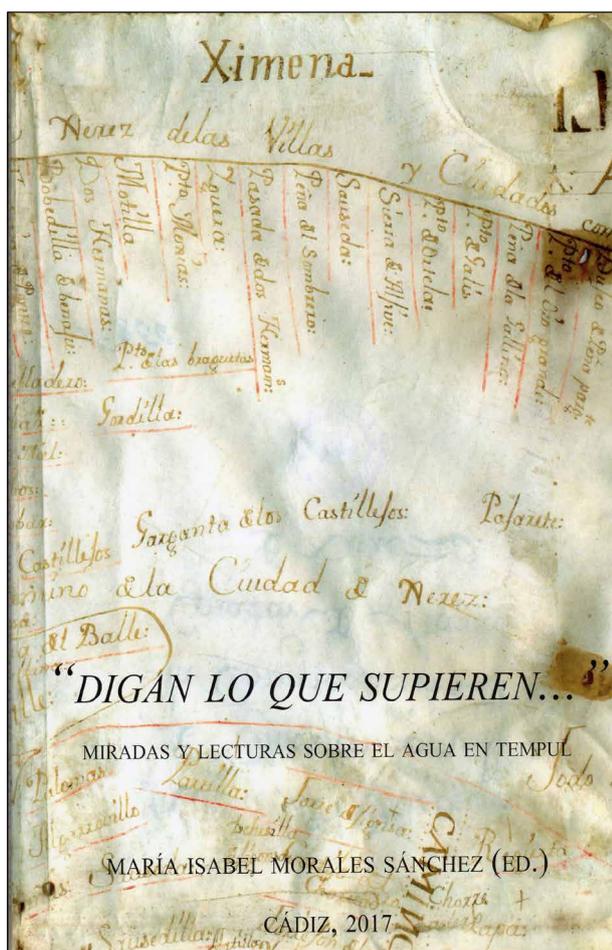
a día de hoy, sobre todo en el museo y en la casa de subasta. Pero, esa especie de idolatría estética —el autor hablará de carácter aurático—, que se percibe en la lectura, olvida en varias ocasiones que, en definitiva, casi toda su obra cumplía una función religiosa, distinta, por tanto, a la actual. Una de las mejores aportaciones es la hipótesis acerca de los dibujos del maestro como recursos necesarios del plan de estudios de la Academia de la Lonja y, posteriormente, de la privada que tuvo en su taller. El otro capítulo referencia la idiosincrasia de la ciudad, incluso en la actualidad. El amplio repertorio de bibliografía destaca por su novedad, presentando incluso títulos como los de Hereza —que ha salido a la luz después de esta obra—, o Brown, que está aún por llegar. Se analiza el carácter de cada personaje, o grupo de ellos, que encargó o acopió obra de Murillo. Esto siempre es difícil de hacer y aquí está muy bien resuelto.

Los restantes capítulos son los de mayor innovación. El capítulo 1 gira en torno a cómo se veía a sí mismo Murillo, de su conciencia como artista, cuyas claves busca Navarrete en sus autorretratos. Más adelante se recrea en su faceta de pintor religioso. Una de las mayores aportaciones estriba en que la profusa representación de la Inmaculada no habría estado motivada por su significado histórico o religioso, sino por ser el paradigma del poder, a lo que habría que añadir que hay algo de raza en todo ello. Todo lo ejemplifica profusamente, especialmente con la *Inmaculada de Sout*, de la que reconstruye

su historia material hasta llegar a la percepción durante el franquismo y su recuperación para España. Sin embargo, no menciona que su modelo sirvió para el monumento a la Inmaculada en la plaza del Triunfo de Sevilla, realizado en 1918, cuando —para un tema tan sevillano como este—, se hizo bascular el centro de gravedad de la plaza en tiempos en que esta pintura aun estaba en Francia. En relación con las pinturas que para Brown eran “temas eróticos” habría que recordar las palabras de Eco en relación con la semiótica de las imágenes que “representan muchas cosas”, algo también apuntado por Pérez Sánchez en relación con Velázquez. El capítulo 4, dedicado al carácter escenográfico en la obra de Murillo es el de menor extensión, pero el de mayor vuelo intelectual. Demuestra el autor una preocupación por conocer la obra en el espacio para el que fue realizada —empresa ya iniciada por Valdivieso—, con algún intento gráfico de cosecha propia. El asunto del ambiente de la ciudad se hace con elegancia y Navarrete propone aquí que la justificación del lujo y ornato desplegados en las festividades por el nuevo culto a San Fernando son consecuencia de la crisis o prohibición en los teatros de la ciudad. Los últimos párrafos son de absoluta antología historiográfica. Murillo ya no será igual después de esta obra de Benito Navarrete.

Álvaro Cabezas García
Grupo de Investigación Laraña Hum-317,
Universidad de Sevilla, España
IES Alixar, Castilleja de la Cuesta, España

Morales Sánchez, María Isabel (ed.). *“Digan lo que supieren...”: Miradas y lecturas sobre el agua en Tempul*. Cádiz: Edidáctica, 2018, 149 págs., 30 ils. a color. ISBN: 978-84-948336-0-1.



La investigación en el ámbito de las Humanidades permite la reflexión crítica e interdisciplinar sobre diversos asuntos, poniendo sobre la mesa cuestiones inherentes a las distintas manifestaciones de la cultura y su análisis. En esta línea, el objetivo de la presente publicación ha sido abordar uno de los hitos culturales del ámbito gaditano —dentro de lo denominado “paisajes del agua”— desde una perspectiva transversal e integradora: el manantial de Tempul.

Con el patrocinio de la Universidad de Cádiz y los Proyectos Aqva Dvcta y Tempul, y con la colaboración de diversos grupos de investigación de la misma institución universitaria, la publicación se articula en cinco capítulos, precedidos de la prolija introducción de M^a Isabel Morales, editora de la obra, y teniendo por epílogo la plasmación de un proyecto fotográfico centrado en la historia del manantial.

La realidad de este entorno, compleja y poliédrica, ha sido abordada con precisión desde diversas disciplinas y sus metodologías, las cuales han planteado otras “miradas y lecturas sobre el agua”, partiendo todas ellas de una minuciosa revisión de la historiografía tradicional para reinterpretar y aportar novedades sobre la historia y la memoria del paisaje de Tempul, bajo una óptica plural y contemporánea.

El primero de los capítulos, a cargo de Lázaro Lagóstena, dota de contexto a la obra, pues se trata un detallado estudio acerca del papel del manantial y el acueducto de Tempul en el abastecimiento de aguas en estas tierras a lo largo de su historia. Desde las fuentes que precisan durante la Edad Moderna sus orígenes,

al papel de Tempul en los poblamientos del entorno durante la Antigüedad, desembocando en la construcción del acueducto hacia la Gades romana, este último asunto, cuyas repercusiones jurídicas y económicas refieren un particular proceso de apropiación y acción antrópica sobre el territorio.

A ello le sigue la aportación de Emilio Martín, que ofrece la imagen medieval de este paisaje a través de las fuentes documentales. La gestión del espacio y el uso del agua son el punto central del discurso, el cual se construye a través de una muy diversa documentación de variada procedencia, complementaria entre sí, que permite conocer de primera mano el entramado político y económico del momento, así como articular las visiones y actuaciones que transformaron el Tempul durante este período.

El tercer capítulo, centrado en el proyecto edilicio del fansterio de Tempul, corre por cuenta de Cristóbal Orellana. Bajo los principios del socialismo utópico, en los años cuarenta del siglo XIX Manuel Sagrario de Beloy planteó la fundación de una nueva población en Tempul, circunstancia conocida a través de sucintas referencias documentales. La aportación al corpus por parte de Orellana aclara algunas de las circunstancias del proyecto frustrado del fansterio jerezano, concretamente, la posición municipal ante los propósitos furieristas del intelectual.

Sobre la transformación decimonónica de Tempul versa asimismo la siguiente aportación. José Ramón Barros firma el cuarto capítulo, en el que concreta los proyectos de conducción de aguas que sobre el lugar llevan a cabo los ingenieros Ángel Mayo —autor del proyecto de canalización hacia Jerez—, y, posteriormente, Eduardo

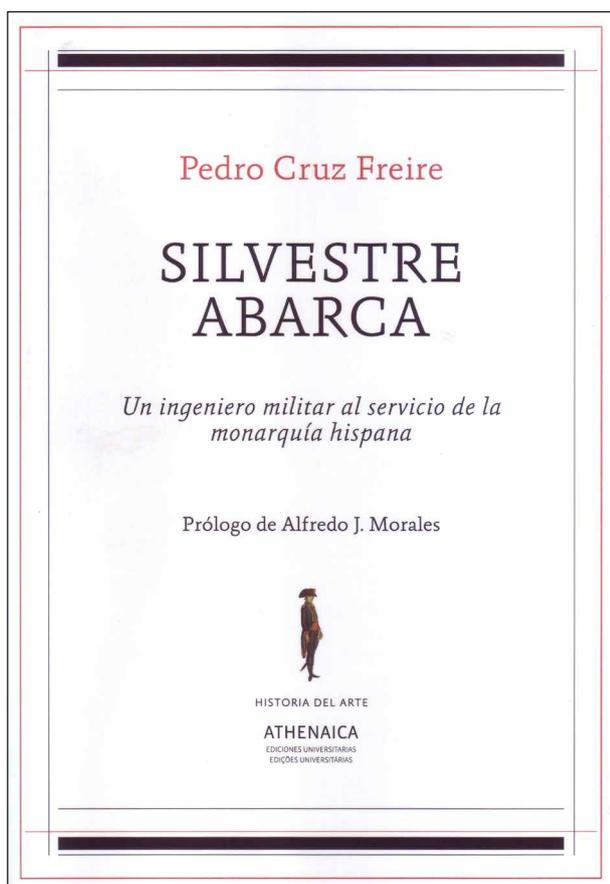
Torroja —creador del acueducto-sifón— como elementos de transformación estética del paisaje. En paralelo a las referencias sobre dichas intervenciones, traslada dos importantes problemáticas: por una parte, la tempestuosa relación entre arte y técnica, o entre la actividad ingenieril y los recursos estéticos que a la postre dan cuerpo a la ocupación espacial y visual del territorio; y, por otra, la dialéctica entre lo funcional, estructural y formal inherente a estas obras públicas, ejemplificado en el contexto de la ingeniería del momento.

El quinto capítulo, a cargo de Pablo Martínez, formula un interesante binomio en torno al Tempul de principios del siglo XX, en el que juegan un papel fundamental sobre el espacio tanto la ideología como la técnica: Tempul como nexo de unión de dos manifestaciones culturales disímiles, como son el pensamiento utópico europeo, y el desarrollo de la técnica fotográfica. Asimismo, la materialización de esta confluencia queda plasmada en un proyecto fotográfico bajo el objetivo del autor, realizado entre 2014 y 2017, que pone el broche a la publicación.

En definitiva, la obra ofrece un excepcional viaje a través del tiempo con la finalidad de recuperar este paisaje cultural y su percepción histórica y actual como parte de la memoria colectiva. Con ello se alimenta el espacio de reflexión e investigación que sobre la cultura del agua se ha generado en los últimos años desde la Universidad de Cádiz, constituyendo esta una de las iniciativas más sugerentes de las proyectadas en la actualidad desde el ámbito académico.

María del Castillo García Romero
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

Cruz Freire, Pedro. *Silvestre Abarca. Un ingeniero militar al servicio de la monarquía hispana*. Sevilla: Athenaica, 2017, 434 págs., 36 ils., color. ISBN: 978-84-17325-14-5.



El libro que con estas líneas se reseña se enmarca dentro de los estudios que en los últimos años han ido apareciendo sobre la labor desempeñada por los miembros del Real Cuerpo de Ingenieros Militares, en los que se ha tratado de revalorizar los diversos trabajos desarrollados por dichos profesionales. A pesar de que con frecuencia la historiografía ha relegado el papel de los ingenieros a ámbitos relacionados con la defensa y el diseño de fortificaciones, lo cierto es que la Corona española les encomendó otros variados asuntos como la articulación del territorio a uno y a otro lado del Atlántico, el control de poblaciones indígenas de las tierras americanas, la seguridad de las rutas comerciales y la construcción de fábricas y obras públicas, en las que demostraron un alto grado de conocimiento arquitectónico. De entre ellos, Silvestre Abarca destacó no solo por su amplia producción edilicia, sino también por haber ocupado importantes cargos administrativos dentro de distintas instituciones, lo que le convierte en un referente para el estudio de la historia de la ingeniería militar. Precisamente sobre la trayectoria vital y profesional de dicho personaje ha elaborado una cuidada monografía el investigador Pedro Cruz Freire, en la que resalta sus cualidades y méritos, su capacidad como proyectista y diseñador y sus dotes para establecer planes de defensa.

139

El estudio es resultado de la incorporación de Cruz como contratado predoctoral al proyecto I+D "Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)" (HAR2011-25617), que le permitió desarrollar sus estudios de doctorado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Dicho proyecto fue

dirigido por el Dr. Alfredo J. Morales, quien prologa el libro reseñado, aportando una reflexión sobre la trascendental labor desarrollada por los ingenieros militares durante el siglo XVIII, así como sobre la concreta actividad de Abarca.

Organizada la monografía en cinco capítulos, en el primero se ofrecen una serie de consideraciones relacionadas con el contexto histórico e institucional de los ingenieros militares españoles durante el Setecientos, aproximándose a los distintos conflictos en los que la Corona se vio inmersa. Ello permite situar al lector en la compleja realidad territorial conocida por Abarca, lo que explica algunas de las teorías relativas a la defensa que son analizadas en los siguientes capítulos.

Es bien conocido que el ingeniero trabajó tanto en Europa como en América, por lo que se dedica el segundo capítulo a las primeras tareas realizadas por Abarca en Italia y en la Península Ibérica, donde colaboró en el reconocimiento de las minas de azogue de Almadén y en la realización del Canal de Castilla. En este apartado se aportan nuevas noticias sobre la procedencia y la formación del ingeniero, datos que resulta de gran interés para el conocimiento de la familia Abarca. Igualmente al territorio peninsular se dedica el tercero de los capítulos, centrado en estudiar el papel desempeñado por el ingeniero en la reestructuración defensiva de Cádiz, donde además de participar en el diseño y construcción de sus fortificaciones, proyectó diversos edificios civiles, caso del Consulado, la Aduana o la Casa de la Contratación, construyendo además el Pabellón de Ingenieros, edificio para residencia de dichos profesionales

No obstante, el capítulo cuarto dedicado a estudiar la producción de Abarca en Cuba constituye el eje articulador del libro, pues hasta la publi-

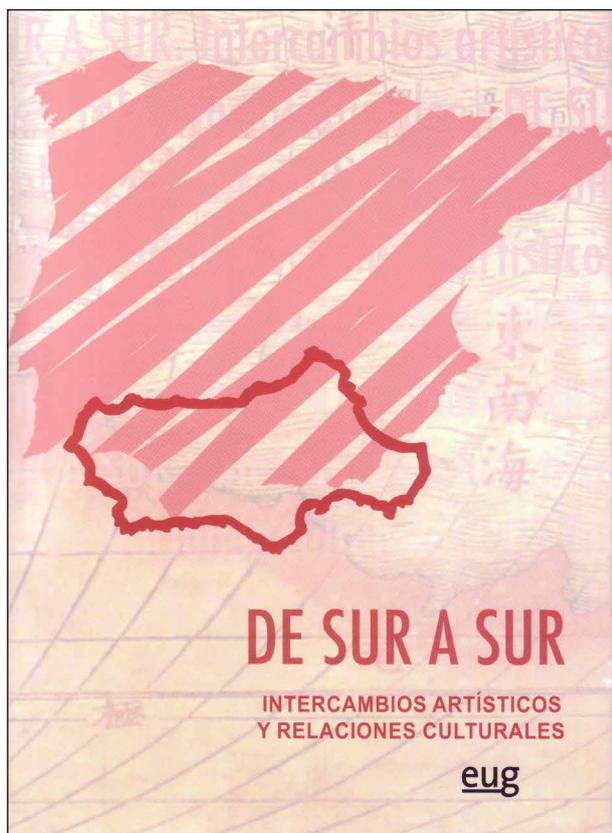
cación del presente estudio tan solo se habían realizado pequeñas aportaciones a la labor del ingeniero en la isla caribeña. Ahora se resuelven numerosos aspectos relativos a la planificación defensiva que Abarca propuso para La Habana, tras ser recuperada del dominio británico, que la había ocupado en 1762. Además, los análisis efectuados son de gran relevancia por cuanto clarifican no solo los problemas defensivos de la capital habanera, sino también por plantear el papel del ingeniero dentro del conflicto global que afectó a Cuba durante la Guerra del Asiento, poniendo de relieve la trascendencia de los proyectos que asumió durante su estancia en las Indias.

El trabajo se concluye con un capítulo dedicado a analizar la relación de Abarca con el Real Cuerpo, institución en la que ocupó la dirección del ramo de fortificaciones durante un periodo convulso. También se suman otras reflexiones sobre sus ideas acerca de algunos presidios norteafricanos, sus recomendaciones sobre Acapulco, Ulúa y Cartagena de Indias y los fracasos de Argel y Gibraltar.

El texto se acompaña de un representativo conjunto de imágenes y de un selecto apéndice documental en el que Cruz transcribe documentos de distintos archivos españoles y cubanos, que han fundamentado su estudio. Con ello se completa una relevante aportación para el conocimiento de la historia de la ingeniería militar del siglo XVIII, denotando el interés actualmente existente acerca del estudio de tal disciplina y sobre la transferencia artística y cultural que dichos profesionales llevaron a cabo con su movilidad entre la Península Ibérica y América.

Manuel Gámez Casado
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

López Guzmán, Rafael (coord.). *De Sur a Sur: Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Granada: Universidad de Granada, 2018, 442 págs, ISBN: 978-84-15275-63-3.



Entre los días 5 y 7 de abril del año 2017 se celebró en el granadino Palacio de la Madraza el congreso “De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales” organizado por los miembros del proyecto de investigación “Mutis. Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur” (HAR2014-57354-P).

Los objetivos que se marcaron para su desarrollo están conectados a las líneas de investigación del propio proyecto Mutis: La influencia de artistas andaluces en la plástica de América del Sur en la época hispana, las migraciones de artistas en distintas fases durante los siglos XIX y XX, el impacto devocional ocasionado en la religiosidad americana a partir de la introducción de iconografías andaluzas, el papel desempeñado por mecenas y comitentes oriundos de Andalucía, así como las obras que procedentes de Sudamérica se integran en el patrimonio andaluz.

En este congreso, que reunió a investigadores y especialistas internacionales, se presentaron un total de 9 ponencias, que sirvieron para enmarcar el ámbito de discusión en cada sesión y orientar el debate en las mesas redondas posteriores, y 35 comunicaciones sobre diversos ámbitos del arte, la literatura o la cultura relacionados con las citadas líneas de trabajo. La conferencia inaugural *Un Chile andaluz: imaginación histórica y retorno patrimonial* corrió a cargo de José de Nordenflycht Concha (Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile) y dio paso a la primera sesión, que estuvo dividida en tres mesas que siguieron las líneas de trabajo propuestas; la sesión vespertina, que se celebró en el emblemático Palacio de Carlos V, se inició

con las ponencias *Distintas formas de copiar un grabado (o la escultura barroca en Nueva Granada)* por Adrián Contreras-Guerrero (Universidad de Granada) y *La vida de San Agustín en la pintura cusqueña del siglo XVIII. De lo profano a lo sagrado* por Jorge Ricardo Estabridis Cárdenas (Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú).

Las ponencias del segundo día fueron realizadas por Francisco Montes González (Universidad de Granada) quien llevó a cabo sus aportaciones a través de *Pintura virreinal peruana en Andalucía: Un estado de la cuestión*, así como por Yolanda Fernández Muñoz y Francisco Javier Pizarro Gómez (Universidad de Extremadura) quienes presentaron *Entre Cuzco, Sevilla y Santiago de Chile. La vida de San Francisco de Asís bajo la mirada de Basilio de Santa Cruz*. En esta misma sesión matutina, Adriana Matilde Pacheco Bustillos (Universidad Pontificia Católica de Ecuador) nos acercó "*Ni el ojo se sacia de ver, ni el oído de oír*": la dinámica de los sentidos en el itinerario visual quiteño de los Ejercicios espirituales ignacianos; sugerentes prescripciones desde la perspectiva andaluza, mientras que María del Pilar López Pérez (Universidad Nacional de Colombia) realizó la aproximativa a *La iconografía andaluza en los espacios de uso familiar en Santafé de Bogotá, siglos XVI, XVII y XVIII*.

Artistas sudamericanos en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (1921-1936) por Lola Caparrós Masegosa y Yolanda Guasch Marí y *Antonio de Morga, más allá de Filipinas: la Fundación de San Antonio de Morga, bahía de Caráquez, Audiencia de Quito* por Ana

Ruiz Gutiérrez compusieron las ponencias del tercer día, que se vio completando por la conferencia de cierre *Iconografía de los cuatro continentes en Hispanoamérica y en España a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX* la cual fue realizada por José Miguel Morales Folguera.

En las conclusiones finales se destacó, especialmente, tanto el intenso debate que habían animado las mesas redondas durante el congreso como la constatación de que las ponencias y comunicaciones presentadas evidencian una acertada articulación teórica y práctica, prueba de la riqueza de la labor realizada por los investigadores. Este congreso, no solamente ha demostrado ser eficaz como motor para el desarrollo de investigaciones (futuras y en curso) sino que se ha revelado como una herramienta científica de amplia relevancia, brindando la oportunidad de crear encuentros y colaboraciones que han ampliado los ya consolidados puentes entre ambos lados del Atlántico.

Todo lo comentado, como asistente a este congreso, está fielmente reflejado en las Actas que ahora se editan y que servirán, sin duda, para que los investigadores que trabajan en esta temática tengan un aporte de referencia que anime a seguir estudiando este apasionante mundo de las relaciones culturales, en este caso intercontinentales. La edición en DVD y la presencia de forma gratuita en la web será fundamental para la difusión de los contenidos del congreso.

Elena Montejo Palacios

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.

2. EXTENSIÓN

145

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, incluidos espacios, para la sección de Artículos, de 7.000 caracteres para documentos, revisiones y propuestas metodológicas incluidos en Varia, y 5.000 para las reseñas bibliográficas.

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El método de evaluación de Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano es el denominado de «doble ciego», que ayuda a preservar el anonimato tanto del autor del texto como de los evaluadores. El Consejo de Redacción decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes, que serán dos como mínimo. En el caso de que un artículo no se adecue a la línea general de la revista, será devuelto a su autor sin necesidad de evaluación. El secretario de la revista notificará al autor la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el secretario podrá adjuntar, además, la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. La decisión última de publicar un texto puede estar condicionada a la introducción de estas modificaciones por parte del autor, que dispondrá de un plazo de seis meses para volver a enviar su texto. Superado este plazo, el artículo repetirá enteramente el proceso de evaluación. Tanto los artículos rechazados como los informes de los evaluadores se conservarán en el archivo de la revista.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquiroga@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la 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, equipsos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres con espacios y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

Aunque en *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 variaciones. 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 Variaciones 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 aparta-

dos 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.*

147

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 reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: 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: *Ibíd*em, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

148

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

I. En las notas a pie de página el sistema utilizado será el habitual para documentos en papel, aunque con algunas informaciones nuevas: fecha de creación, fecha de acceso, disponibilidad y acceso, tipo de medio y versión (ésta última únicamente en el caso de los programas).

II. Citas de documentos y bases de datos. El estilo para citar documentos en cualquiera de los formatos electrónicos debe mantener la siguiente estructura: Autor/Responsable. Fecha de edición en papel; fecha de publicación en Internet; actualizado el (fecha de actualización). Título. Edición. Lugar de publicación. Editor. [Tipo de medio]. Disponibilidad y acceso. Formato del medio y notas. [Fecha de acceso].

9. DERECHOS DE AUTOR

Los textos publicados en Quiroga, en su versión electrónica, son propiedad de la revista, siendo necesario citar su procedencia cuando sea necesario. Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica de Quiroga se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-Usa no

Comercial 3.0 España (CC-by-nc 3.0). La indicación de la licencia de uso y distribución, CC-by-nc, ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Puede consultar la versión informativa y el texto legal de dicha licencia en los siguientes enlaces.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/> [1]

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.es> [2]

Los usuarios pueden realizar un número razonable de copias impresas para su uso personal o con fines educativos o de investigación.

Descargue AQUÍ la Guía de Buenas Prácticas en formato PDF.

Descargue AQUÍ el Formulario de Declaración de Autoría en formato DOC.

10. IDIOMAS

Los idiomas aceptados por *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* son principalmente el inglés, el castellano y el portugués, al ser las lenguas mayoritarias en su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. Esta política afecta a todas las secciones de la revista.

11. NOTA DE COPYRIGHT

(c) Quiroga. Los originales publicados en la edición electrónica de esta Revista son propiedad de la misma, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "CREATIVE COMMONS RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL 3.0 ESPAÑA" (CC-by-nc). Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

149

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

