

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



Número

*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

12

Julio
Diciembre
2017
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

SECRETARÍA TÉCNICA

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

COORDINACIÓN CIENTÍFICA DE ESTE NÚMERO

YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ

CONSEJO DE REDACCIÓN

EWA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura. Cáceres
FERNANDO QUILES GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I. Castellón
ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada
MIGUEL TAÍN GUZMÁN
Universidade de Santiago de Compostela

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
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
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES
Universitat Jaume I. Castellón

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

MARIO SARTOR

Università degli Studi di Udine

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

Universidad de Granada

ALEJANDRO VILLALOBOS 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

revistaquiroya@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

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

COLABORAN

PATRIMONIO ARTÍSTICO Y RELACIONES CULTURALES
ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA DEL SUR
(HAR2014-57354-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

Carlos Capelán. Sin título, 1992. Tierra, tinta/tela, 200 x 400 cm.
Colección permanente del MEIAC.
Junta de Extremadura. Badajoz.

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

Perú, Reino de María. La entronización de la Virgen de Guadalupe de Extremadura. <i>Ricardo Estabridis Cárdenas</i>	2-16
La participación de canteros extremeños en las catedrales novohispanas. <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	18-30
El zurbaranismo novohispano. Revisión a los modelos iconográficos más influyentes en Puebla. <i>Isabel Fraile Martín</i>	32-44
La Virgen de Guadalupe de Extremadura: Iconografía andina. I. <i>Rafael López Guzmán y Pilar Mogollón Cano-Cortés</i>	46-57
El MEIAC, impulsor del arte iberoamericano en España a finales del siglo XX. <i>Rosa Perales Piqueres</i>	58-71
Extremadura en el viaje iconográfico del Cristo de la Encina entre Europa y América. <i>Francisco Javier Pizarro Gómez</i>	72-83
Actividad constructiva en Cuba en torno a 1800: Bayamo y San Pablo de Jiguaní. <i>M^{ra} Mercedes Fernández Martín</i>	84-94
El biombo de las tres culturas. De Nueva España al Segundo Imperio. <i>Silvia Pinna</i>	96-110

Varia

Transacciones comerciales y pleitos en Nueva España. Aportaciones inéditas. <i>Francisco Javier Cambero Santano</i>	112-116
“Verdaderos retratos” de la Virgen de Guadalupe de Extremadura en Colombia. <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	118-124
Obras de la escuela quiteña en Extremadura: casa-museo Guayasamín. <i>Alicia Díaz Mayordomo</i>	126-130

Entrevistas

D. Hernando de Orellana-Pizarro y González, Vizconde de Amaya. <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	132-141
Dr. Francisco Javier Pizarro Gómez. Director de la RAEX. <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	142-150

Reseñas

Exposición “ALHAMBRA. Arquitectura Neoárabe en Latinoamérica”. Reflejo expositivo al otro lado del Atlántico. <i>Manuela García Lirio</i>	153-155
Cruz Freire, Pedro y López Hernández, Ignacio J. (coords.). <i>Ingeniería e Ingenieros en la América Hispana. Siglos XVIII y XIX.</i> <i>Manuel Gámez Casado</i>	156-157
López Guzmán, Rafael y Montes González, Francisco (coords.). <i>Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico.</i> <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	158-159
Mogollón Cano-Cortés, Pilar. <i>Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975).</i> <i>Esther Almarcha Núñez-Herrador</i>	160-161

Index

Articles

Peru, Kingdom of Mary. The Entronization of the Virgin of Guadalupe de Extremadura. <i>Ricardo Estabridis Cárdenas</i>	2-16
The Participation of the Extremaduran Stone Masons in the New Spain Cathedrals. <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	18-30
The New Hispanic <i>Zurbarianism</i> . Review of the Most Influencing Iconographic Models in Puebla. <i>Isabel Fraile Martín</i>	32-44
The Virgin of Guadalupe of Extremadura: Andean Iconography. I. <i>Rafael López Guzmán y Pilar Mogollón Cano-Cortés</i>	46-57
The MEIAC, Impulsor of the Latin American Art in Spain at the End of the 20th Century. <i>Rosa Perales Piqueres</i>	58-71
Extremadura in the iconographic journey of the Christ of the Oak between Europe and America. <i>Francisco Javier Pizarro Gómez</i>	72-83
Construction Process in the Eastern Region of Cuba around 1800: Bayamo and San Pablo de Jiguaní. <i>M^a Mercedes Fernández Martín</i>	84-94
The Three Cultures Screen. From New Spain to the Second Empire <i>Silvia Pinna</i>	96-110

Varia

Commercial Transactions and Legal Actions in New Spain. Not Known Contributions. <i>Francisco Javier Cambero Santano</i>	112-116
True Portraits of the Virgin of Guadalupe in Colombia. <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	118-124
Pieces of Quitenian School in Extremadura: Casa-Museo Guayasamín. <i>Alicia Díaz Mayordomo</i>	126-130

Interviews

D. Hernando de Orellana-Pizarro y González, President of the Fundación Obra Pía Los Pizarro. <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	132-141
Dr. Francisco Javier Pizarro Gómez. President of RAEX. <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	142-150

Book Reviews

<i>Exposición "ALHAMBRA. Arquitectura neóarabe en Latinoamérica". Reflejo expositivo al otro lado del Atlántico.</i> <i>Manuela García Lirio</i>	153-155
Cruz Freire, Pedro y López Hernández, Ignacio J. (coords.). <i>Ingeniería e Ingenieros en la América Hispana. Siglos XVIII y XIX.</i> <i>Manuel Gámez Casado</i>	156-157
López Guzmán, Rafael y Montes González, Francisco (coords.). <i>Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico.</i> <i>Yolanda Fernández Muñoz</i>	158-159
Mogollón Cano-Cortés, Pilar. <i>Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975).</i> <i>Esther Almarcha Núñez-Herrador</i>	160-161

PRESENTACIÓN

Siguiendo las pautas marcadas en nuestra línea editorial de dedicar en algunos de nuestro números un dossier monográfico a un tema de interés, en esta nos centramos en las “Relaciones artísticas y culturales entre Extremadura y América”.

Esta decisión se apoya en dos razones fundamentales. La primera deriva de una de las líneas de trabajo desarrollada dentro del proyecto MUTIS, referido al “Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur” (HAR2014-57354-P), en la que analizamos la fuerte presencia de elementos culturales presentes en América procedentes de los actuales territorios de Andalucía y Extremadura debido, lógicamente, a que la mayor parte de pobladores

que llegaron al Nuevo Mundo durante la Edad Moderna eran originarios de esta geografía. La segunda de las razones deriva de la capacidad de gestión y calidad científica de una de las investigadoras del proyecto, Yolanda Fernández Muñoz. Su larga trayectoria relacionada con América desde la Universidad de Extremadura, le ha permitido invitar, seleccionar y organizar textos derivados del proyecto antedicho y de investigadores de reconocida solvencia en los temas que se tratan.

Esta opción de monográficos está apoyada por los resultados que analizamos periódicamente de descargas de la revista, entendiendo que los mismos interesan a la totalidad de lectores pero, sobre todo, a aquellos que trabajan en las líneas específicas que proponemos.

Rafael López Guzmán

Director

IX

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Artículos

PERÚ, REINO DE MARÍA. LA ENTRONIZACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA PERU, KINGDOM OF MARY. THE ENTRONIZATION OF THE VIRGIN OF GUADALUPE DE EXTREMADURA

Resumen

El artículo se centra en el estudio de las obras escultóricas y pictóricas primigenias de la advocación de Nuestra Señora de Guadalupe de Extremadura en el Perú, desde su llegada y entronización en diferentes ciudades de nuestro país, análisis iconográfico, características formales particulares y transformaciones de las que han subsistido hasta la actualidad en Pacasmayo, Lima y Cusco.

Palabras clave

Iconografía, Escultura, Perú, Pintura, Virgen de Guadalupe.

Ricardo Estabridis Cárdenas

Universidad Nacional
Mayor de San Marcos
Departamento Académico de Arte
Lima-Perú

Profesor Principal de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos donde ha sido director del Museo de Arte, de la Escuela Profesional de Arte, de la Unidad de Investigación y de la Escuela Profesional de Conservación y Restauración en la Facultad de Letras.

Su campo de investigación comprende las artes plásticas en el Perú del siglo XVI al XIX. Cuenta con varias publicaciones en el Perú y el extranjero. Asimismo, ha participado como conferencista en congresos internacionales en España, Portugal, Brasil, México y Colombia.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/X/2017
Fecha de revisión: 16/X/2017
Fecha de aceptación: 26/X/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

Abstract

The article focuses on the study of the original sculptural and pictorial works of Our Lady of Guadalupe de Extremadura in Peru, since their arrival and entronement in different cities of our country, iconographic analysis particular formal characteristics and transformations which have survived since then to the present in Pacasmayo, Lima and Cusco

Key words

Iconography, Painting, Perú, Sculpture, Virgin of Guadalupe.

Entre sus libros destacan: *El Grabado en Lima Virreinal. Documento histórico y artístico (Siglos XVI al XIX)* y *Arte en el Antiguo Perú. Museo de la Nación*.

PERÚ, REINO DE MARÍA. LA ENTRONIZACIÓN DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA

1. INTRODUCCIÓN

En el proceso de evangelización de tierras americanas, la Virgen María reinó desde sus inicios y dio lugar al proceso de sincretismo con la cosmovisión andina de la gran madre tierra que alimenta, da vida y protege. Ello justifica la cantidad de santuarios en su honor levantados en el Nuevo Mundo, los que gozaron de gran fama al trascender tierras y mares, multiplicando sus advocaciones. Es así como en el Perú, al igual que en otros lugares de las tierras conquistadas, sus denominaciones originales se transforman de una Virgen Candelaria a una de Copacabana o de Cocharcas y de una Virgen del Rosario a una Virgen de Pomata, por citar algunos ejemplos¹.

Al considerar los límites geográficos del Perú Republicano, podemos afirmar que la otrora fama de sus santuarios marianos, con el paso de los siglos, ha disminuido notablemente si los comparamos con los de Copacabana en la actual Bolivia o el de Guadalupe en México. Es en base a ello que deseamos destacar, en primera instancia, uno olvidado en la costa norte peruana, que diera origen a un pueblo que lleva su nom-

bre: Guadalupe, sembrado en fechas tempranas a raíz de la llegada de una escultura de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, realizada por un escultor sevillano y traída al Perú en el siglo XVI.

2. LOS CRONISTAS Y LA ESCULTURA DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE PACASMAYO

Las primeras noticias documentales nos la alcanzan dos cronistas uno de ellos fray Diego de Ocaña de la orden de los jerónimos y el segundo, Antonio de la Calancha, fraile de la orden de San Agustín. Ocaña, de quien nos ocuparemos más adelante al estudiar sus obras pictóricas, en su periplo por el Nuevo Mundo pasó por el santuario de Pacasmayo en setiembre de 1599, poco tiempo antes de que termine la tercera década de la instauración del culto de la Virgen de Guadalupe en una Casa a cargo de los padres agustinos, en el lugar donde surgió el pueblo que lleva su nombre en la costa norte peruana, perteneciente al departamento de La Libertad. De su pluma nos dejó lo siguiente:

“A 28 de setiembre, un día en la tarde partí de Saña para la casa de Guadalupe, que habrá ocho leguas de arenales hasta dos leguas antes de la

casa, que hay un monte de guarangos, o algarrobos por otro nombre. Y llegué otro día a romper del alba, víspera de nuestro glorioso padre san Jerónimo a nuestra señora de Guadalupe, donde recibí consuelo espiritual en pensar que estaba en la casa de nuestra Señora. Y los padres, que son del hábito de san Agustín, me recibieron muy bien y me mandaron que celebrase las vísperas y otro día la misa por ser fiesta de nuestro padre y yo fraile de su hábito”².

“Hay en esta casa muchos frailes y después de la casa de Lima es la mejor de toda la provincia. Está muy bien labrada; tiene dos claustros grandes, y buenos jardines y generales donde leen las artes. Tiene la casa mucho término y muchas y muy buenas haciendas, las cuales dejó un vecino de aquel pueblo de indios que allí está, para que hiciesen allí aquella casa de nuestra señora de Guadalupe. La imagen trajeron de España. Es pequeña y no tan morena como la de nuestra casa de España. Y hace muchos milagros y tienen con ella mucha devoción, y cuando la enseñan a los pasajeros, es con mucha devoción porque para quitarle y correr los velos, salen de la sacristía los frailes encendidos y vestidos de dalmáticas y el preste con capa; y mientras quitan los velos, tañen los indios las chirimías y repican las campanas y el preste incienso la imagen con mucha devoción, lo cual se hace todas las veces que la enseñan de la manera que queda dicho, a cierta hora del día después de vísperas, para la cual hora está la gente que quiere ver la imagen junta; y les dan mucha limosna, y los frailes, a imitación de España, hospedan a los pasajeros y les dan de comer, y en particular hospedan dentro del convento a toda la gente principal que por allí pasa”³.

Por su parte fray Antonio de la Calancha, quien estuvo en esta Casa de su orden en los primeros años del siglo XVII, nos relata detalladamente en su crónica los acontecimientos que dieron lugar a que se trajera de España una escultura de esta advocación a tierras peruanas en fechas tan tempranas. El gran gestor fue el capitán sevillano Francisco Pérez Lezcano, de larga estirpe, que estuvo presente en la toma de Cajamarca y después se estableció en Trujillo. Nos dice Calancha:

“Por feudatario de Cherrepe i señor de Pacasmayo, debía azer su vecindad en la Ciudad de

Trujillo, aquí le estimavan unos por su afabilidad, otros por sus beneficios, los pobres umildes por su anparo, i los nobles i ricos por sus correspondencias i cortesías; con esto he dicho que avía de tener émulos su embidia i contrarias voluntades su estimación...”⁴.

Esa envidia principalmente emanaba del Corregidor de Trujillo Jerónimo Benel y de otros habitantes de Pacasmayo, quienes lo acusaron injustamente de pegar escritos difamatorios en las puertas de familias honradas. En prisión, condenado a muerte se encomendó a la Virgen de Guadalupe, la extremeña, como nos relata Calancha:

“Izo voto a esta Señora, i Divina protectora, que si le librava de aquella muerte, pasaría a España, i traería del original de Guadalupe un verdadero retrato, que fuese venerado, i servido en su valle de Pacasmayo...”⁵.

El milagro se hizo al descubrirse al verdadero culpable, lo que le dio la libertad. No pasó mucho tiempo y Lezcano se dispuso a cumplir su promesa, viajó a Extremadura en compañía de su esposa Luisa de Mendoza y pidió permiso a los padres jerónimos para que le permitiera sacar una copia de su venerada imagen patrona. Así lo cita el cronista:

“Atendiendo a todo le concedieron licencia, que un entallador, que trujo consigo de Sevilla, onbre primero en aquel arte, ejecutó con primor, i sacó en breve con igualdad”.

“A esta Reyna de quantos Dios a criado puso el año de 1562, el fiel devoto i agradecido caballero en una Capilla de un guerto suyo, con el adorno más aliñado que pudo su deseo, mientras fabricava otra más decente a su devoción”⁶.

A decisión de Lezcano, el 6 de junio de 1563, la orden agustina tomó posesión de la imagen a través del padre Fray Luis López, honorable catedrático sanmarquino⁷, quien llegó a ser obispo de Popayán y Quito y arzobispo de Charcas, en tiempos del Padre Provincial Fray Pedro de Céspedes.

Aunque los escritos hipérboles de los cronistas no podemos tomarlos al pie de la letra, nos sirven de puntos de referencia para preguntarnos ¿quién sería ese escultor destacado de la Sevilla del siglo xvi? Asimismo, al ver la imagen conservada a la fecha, ¿hasta qué punto fue tallada con igualdad a la extremeña?

3. EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE LA ESCULTURA DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE PACASMAYO

Entre los investigadores del arte de la escultura sevillana, en su relación con tierras del virreinato peruano, uno de los más prolíficos historiadores fue Jorge Bernales Ballesteros, seguido después de su desaparición por Rafael Ramos Sosa, entre otros, los que han dado luces sobre la estrecha relación que tuvimos con la ciudad del Betis, desde fechas tempranas del siglo xvi.

En primera instancia debemos sopesar que por estas épocas, las razones del monopolio comercial convertirían a Sevilla en centro de exportación de obras de arte e Indias en un mercado atractivo para los artistas radicados en ella. Ello y la casi inexistente actividad de escultores en las primeras décadas en tierras americanas, para satisfacer las necesidades evangelizadoras de las órdenes religiosas, darían el campo más propicio.

El siglo xvi lo consideramos como una centuria que se inicia con la expansión de formas italianas renacentistas a otros lugares de Europa y que en lo personal nos resulta difícil de ponerle el sello de estilo renacentista, sobre todo en España, ya que en ella se entremezcla con el arte manierista y la larga tradición hispano flamenca, dando por resultado un arte particular, marcado por la religiosidad que se acrecienta por el Concilio de Trento, avanzado el siglo. Si seguimos la periodización tradicional del arte del siglo xvi en España que anota Bernales, tendríamos que considerar tres momentos, el

primero correspondería a la introducción del arte italiano del renacimiento que convive con el gótico y el mudéjar; un segundo momento, el de la fusión de lo renacentista con el gótico y uno tercero que llevaría el sello de manierista. Puede conllevar un carácter didáctico para la docencia, pero a su vez creemos que resulta difícil o forzado si lo aplicamos al aspecto puramente formal escultórico⁸.

Trataremos de centrarnos en analizar el contexto de la actividad escultórica en Sevilla en la segunda mitad del siglo xvi, ya que la obra de arte que nos ocupa, conservada en Pacasmayo, llegó al Perú en 1560. Sólo destacaremos principalmente a aquellos escultores que están documentados con envíos hechos a la Ciudad de los Reyes.

El escultor flamenco Roque de Balduque, documentado en Sevilla entre 1530 y 1561, llamado por Hernández Díaz “imaginero de la Madre de Dios”, dado que crea un tipo iconográfico de la Virgen María con el Niño, de ligero canon alargado y flexión en una pierna, los que marcan los pliegues de sus vestiduras, rostro nórdico de facciones que expresan serenidad, formas que repetirá constantemente en una gran cantidad de ejemplares, que serán modelo o fuente de inspiración para muchos seguidores. En base a estudios de Bernales, se puede afirmar que el escultor flamenco hizo para el antiguo retablo funerario del fundador Francisco Pizarro, en la Catedral de Lima, una Virgen con el Niño encargada por su hija doña Francisca Pizarro. La obra llegó al Perú en 1554⁹. No fue la única escultura mariana que hizo Balduque para Lima, ya que se conserva en la iglesia de los dominicos a la titular de esta orden, que diera incluso el nombre oficial a este conjunto arquitectónico, la Virgen del Rosario, obra realizada en 1558 para la cofradía de los españoles¹⁰.

Otro de los grandes escultores de España en estas épocas es Juan Bautista Vázquez el Viejo,

nacido en Salamanca en 1510 y activo en Sevilla desde 1561 hasta 1589. La escuela castellana de la que procede, juega un papel importante en la formación de la escuela sevillana, con cánones y formas más romanistas¹¹. Su admiración por Miguel Ángel es latente en muchas de sus obras a las que el transforma en una sensibilidad más hispana, como se aprecia en su Virgen de las Fiebras de la iglesia de Santa María Magdalena de Sevilla. Este insigne escultor no escapó a los encargos para América, como lo demuestra un contrato de 1582 para que realice el Retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de los dominicos de Lima, obra perdida y de la cual se conservan partes en un retablo posterior, según algunos estudiosos¹². Solo destacaremos de Vázquez una Virgen educando al Niño, relieve en blanco de clara influencia miguelangelesca, acertadamente atribuido a su gubia, conservada en la Casa de Riva Agüero de la Pontificia Universidad Católica, bautizada por el claustro como la Rectora¹³.

Uno de los discípulos y colaboradores más destacados que tuvo Juan Bautista Vázquez fue Gerónimo Hernández, nacido en Ávila hacia 1540, quien iniciaría su formación plástica en el taller de Vázquez en 1555. En opinión de Jesús Palomero Páramo¹⁴, ambos escultores se establecerían en Sevilla hacia 1560. Hernández ya definiría plenamente el modelo sevillano de vírgenes que iniciara Balduque y que evolucionara en Vázquez el Viejo, hasta llegar a su gubia donde la relación sensible materna filial entre María y el Niño Jesús se hace palpable en sus posturas. Buenos ejemplos de ello los encontramos en las esculturas de la Virgen de la Granada de Guillena, la Virgen de Santa Cruz de Écija o la Virgen con el Niño de la iglesia del Salvador de Carmona.

4. LA VIRGEN DE GUADALUPE LLAMADA “LA CHAPETONA”

En el contexto formal de las obras de Gerónimo Hernández se perfilan las imágenes marianas en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVI,

época en la que se encontraría el aún anónimo escultor de la Virgen de Guadalupe que encargara el capitán Pérez Lezcano, conservada en el pueblo de Guadalupe en Pacasmayo (Perú), desde 1560, llamada “*la Chapetona*”, en alusión a cómo eran denominadas las mujeres blancas venidas de España.

La escultura responde a una Virgen de pie con el Niño Jesús en brazos, tallados en cedro en una sola pieza, con rostros de finas facciones, los ojos grandes y los labios pequeños. El rostro de la madre de Dios está enmarcado en una cabellera oscura con toca ceñida hacia atrás, viste túnica rosa purpúrea estofada con suaves diseños en volutas y manto azul, igualmente estofado, con orla carmín que aún se conserva, aunque recordado en la caída del torso, donde se curva sin gran ampulosidad sobre la pierna ligeramente flexionada y deja ver los finos esgrafiados en volutas y follajes a pincel alzado. La vuelta del manto en tono marfil con esgrafiados y florecillas que a nuestro parecer ha sido repintada. El Niño Jesús, tallado en la misma pieza, abraza cariñosamente a su madre a la que aproxima su rostro. Viste solo un paño blanco estofado y martillado y sus cabellos cubiertos con pan de oro.

Todo lo expuesto en caracteres formales confirman la relación establecida con los tratamientos dados a las esculturas de la época en Sevilla, bastaría solo comparar los acabados de “*la Chapetona*” con la Virgen de la Evangelización mencionada líneas atrás.

Esta imagen de la Virgen de Guadalupe de Pacasmayo sufrió, como muchas otras en el Perú, las transformaciones de los gustos locales que mutilaron algunas partes de su vestuario tallado, para poder vestirlas con ricas telas y darle la acostumbrada composición triangular, tal como se aprecia en la actualidad, no solo en ella, sino en todas las imágenes de esta advocación pintadas por Diego de Ocaña, Gregorio Gamarra y otros.



*Fig. 1. Escultura de la Virgen de Guadalupe del siglo **xvii** en Pacasmayo, Perú, llamada “La Chapetona”. Anverso.*



*Fig. 2. Escultura de la Virgen de Guadalupe del siglo **xvii** en Pacasmayo, Perú, llamada “La Chapetona”. Reverso.*

La escultura traída por Perez Lezcano a Pakatnamú, nombre original de Pacasmayo, aún se conserva y es diferente en su composición a la extremeña, se encuentra de pie y no sedente como la obra románica del siglo **xii** conservada en Cáceres. Según los estudiosos especialistas en la historia de la imagen de la patrona espa-

ñola, los padres jerónimos que la conservaban bajo su custodia en Extremadura eran muy celosos y no permitían que se hagan copias talladas, ello explicaría las dificultades del escultor sevillano para conseguir una copia exacta; asimismo, nosotros consideramos explicable que los estilos originales de las advocaciones se transformen

en el tiempo y que el artista adecue la imagen a su época, sin que pierda su denominación. Es posible comprobar lo dicho en la misma imagen original cambiada en su apariencia al ser vestida en su altar ya desde el siglo XVI, así como al ser llevada a la estampa grabada y al lienzo. Además, la virgen negra extremeña en el Perú se transforma en blanca.

La escultura sevillana entronizada en el Perú mide 90 cms. de alto y llegó a Pacasmayo en un arca de pino forrada en cuero, con goznes y cerraduras en hierro forjado. Hemos podido comprobar en la actualidad que aún se conservan, restauradas hace apenas un lustro por el restaurador Jorge Vera Plasencia, en la llamada Capilla Oculta, en el tránsito de la iglesia a la sacristía¹⁵. El arca aún la cobija con sus puertas abiertas, a la que se le han agregado, probablemente en el siglo XVIII, ocho pequeñas pinturas de sus milagros y de santos agustinos, en marcos y columnas doradas. El Arca está colocada en un gran tabernáculo que de seguro procede del



Fig. 3. Virgen de Guadalupe de Pacasmayo en su Arca original. Capilla Oculta.

antiguo retablo mayor barroco del siglo XVIII, el que tenía la iglesia hasta antes de la independencia y de la expulsión de los agustinos en 1826, en base a la ley de supresión de conventos decretada por el general Sucre.

5. LA VIRGEN DE GUADALUPE LLAMADA “LA PERFECTA”

Existe otra imagen de la Virgen de Guadalupe similar a “*la Chapetona*”, tallada en cedro y de finos acabados estofados, que ocupa la hornacina principal del actual altar mayor, Virgen de Guadalupe, llamada “*la Perfecta*”, obra realizada posiblemente hacia el último tercio del siglo XVI, o primeros años del siglo XVII, de seguro para las procesiones, igualmente de autor anónimo. La diferencia fundamental está en el Niño que fue tallado aparte y que ambos ya poseen ojos de cristal; sin embargo, sus acabados aunque pretenden ser análogos, consideramos que tienen algunos repintes posteriores y transformaciones en la caída del manto. Extrañamente es esta escultura “*La Perfecta*” la que se conserva en el altar mayor y la que recibió la coronación canónica el 24 de octubre de 1954¹⁶.

Al no existir ningún documento sobre ella de fecha u procedencia, si se exportó de Sevilla o se hizo en el Perú, aunque en nuestra opinión se realizó aquí, nos limitaremos por ahora a citar el panorama de escultores activos en nuestro territorio.

Entre los escultores que trabajan en la Ciudad de los Reyes, aún dentro del siglo XVI, encontramos a Alonso Gómez, natural de Toro, quien talló los relieves para el retablo funerario de Pizarro; igualmente, al sevillano Cristóbal de Ojeda, maestro que partió al Perú con 27 años de edad, en 1555, con cuatro oficiales, dos entalladores y dos escultores a su servicio, documentado en trabajos para los agustinos de Lima años después, en 1563, en el altar mayor y en su sillería de coro, de la cual procede la escultura de



Fig. 4. Escultura de la Virgen de Guadalupe en Pacasmayo, Perú, llamada “La Perfecta”.

la Virgen de la Gracia, atribuida a su gubia con intervenciones posteriores¹⁷. Su presencia en Lima en estas fechas tan tempranas y su relación

con los agustinos, nos permiten relacionarlo con la posible autoría de la segunda imagen de Guadalupe, llamada “La Perfecta”.

En la misma centuria, antes de finalizar el siglo, podemos considerar entre los activos en Lima al escultor Diego Rodríguez, documentado en la Ciudad de los Reyes en 1588, fecha en la que su gubia plasmó la Virgen de Copacabana para el beaterio limeño¹⁸, un lustro después de que se entronizara la originaria de la advocación en el virreinato peruano, creada por el indígena Francisco Tito Yupanqui y conservada en el santuario agustino boliviano.

Las últimas noticias en los estudios sobre escultores activos en el Perú en el siglo XVI nos las da Ramos Sosa, al documentar la autoría de un San Pedro, tallado en 1589 para la iglesia de La Magdalena por el escultor llamado Diego Sánchez¹⁹. No podemos dejar de mencionar a un pintor y al parecer también escultor que está documentado en Lima, Trujillo y Cajamarca en la primera mitad del siglo XVII, nos referimos a Leonardo Jaramillo, el que manifiesta en su obra pictórica documentada aún ciertos caracteres manieristas tardíos y que según Calancha se encontraba en Trujillo en el famoso terremoto de San Valentín, en 1619 donde al salvarse de milagro en la iglesia de San Agustín, prometió restaurar todas las esculturas²⁰; además está documentado haciendo el antiguo retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia de Santo Domingo de esta ciudad²¹. Asimismo, hemos localizado un documento en el archivo documental de Cajamarca donde se encarga de un retablo en dicha ciudad²².

6. LOS AGUSTINOS Y LA VIRGEN DE GUADALUPE DE PACASMAYO

Francisco Pérez Lezcano está enraizado en la historia de la conquista del Perú desde 1531, en la entrada y toma de Cajamarca por lo que le fueron dados en feudos varios terrenos en

Pacasmayo cuando se instaló con su familia en Trujillo²³. La Virgen de Guadalupe de Extremadura traída por Pérez Lezcano, “*la Chapetona*”, es objeto de culto inicialmente en una rústica capilla en Chérrepe, hasta que los agustinos la reciben a su cargo en 1563, le levantan un templo en el valle de Jequetepeque, en las faldas del cerro Namul en 1565 y la fama de sus milagros da origen al asentamiento de un pueblo bajo su nombre, el que existe hasta la actualidad²⁴. Uno de los hechos notables de sus primeras décadas es el sucedido al Virrey Toledo en su viaje de venida al Perú, cuando una tormenta amenazó de naufragio a su barco y a sugerencia de agustinos que venían con él, se encomendó a la Virgen de Guadalupe y se hizo el milagro. Por ello, el virrey visitó su templo y realizó importantes donativos en 1568²⁵.

La estancia de los agustinos en el templo construido en el cerro Namul se vio interrumpida por un gran incendio que destruyó sus instalaciones. En el siglo XVII el cronista Calancha comenta el terrible terremoto de Trujillo del 14 de febrero de 1619, llamado de San Valentín, que derribó el siguiente templo, levantado después del incendio, el que tampoco afectó la escultura. Asimismo, el cronista agustino se refiere al último suntuoso templo de bóvedas y lacerías, construido al poco tiempo por el Padre Maestro Fray Francisco de Castro²⁶. El resto del siglo XVII ya goza el Santuario de su mayor esplendor en toda Sudamérica y se le adorna con cuadros grandes con vistosas pinturas, según el cronista²⁷. A lo largo de los siglos desde que los agustinos se hicieron cargo de la doctrina de Guadalupe en Pacasmayo, tuvieron muchos litigios, los que han sido recopilados en documentos importantes para su historia²⁸. El conjunto monumental agustino llegó a tener noviciado y casa de estudios hasta que en 1826 tuvieron que abandonarlo debido a la supresión de conventos decretada por el general Sucre²⁹.

En nuestra reciente visita (agosto 2017) hemos podido comprobar, que su iglesia restaurada ya posee muy poco del patrimonio mueble que menciona Calancha; sin embargo, el olvidado claustro, a pesar de su mal estado de conservación, pone en evidencia la destreza del arquitecto mulato Blas de Orellana para levantar un conjunto monumental de tan desafiante altura y de soberbia estructura que no tiene parangón en América del Sur. Lastimosamente sufre del olvido de las autoridades que no valoran su patrimonio cultural monumental a pesar de ser el más antiguo de los que existen en Sudamérica dedicado a la Virgen de Guadalupe.

Estudiosos de la difusión de la advocación de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, como Arturo Alvarez, citan en sus estudios otras esculturas de la Virgen de Guadalupe existente en el Perú, una en Nepeña del siglo XVI y otra en Nasca de inicios del siglo XVII, sobre ellas guardamos reservas hasta que se realice una adecuada restauración de las mismas³⁰.

7. LAS PINTURAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE EN EL PERÚ

Posterior a las fechas de las publicaciones realizadas por historiadores sobre el tema de la historia de la Virgen de Guadalupe de Extremadura en el Perú, deseamos ocuparnos de las obras pictóricas que han sido restauradas y otras ubicadas, las que dan nuevas luces para la historia del arte en sus representaciones. Indudablemente consideramos que el punto de partida lo da la semilla plantada por el fraile jerónimo Diego de Ocaña en 1599, por ello, enmarcados en su crónica, partimos de sus escritos.

En el periplo de su aventura americana Ocaña desde el 3 de enero de 1599 en que parte de su convento de Cáceres, después de sus escalas en Puerto Rico y Panamá, llega al Perú el 11 de septiembre del mismo año. El primer punto que

toca en nuestra tierra es en Paita, al norte del Perú, donde fallece su acompañante y hermano en religión, el padre Posada. No tocaremos su recorrido por tierra ya citado al comentar su estancia en Pacasmayo, sino su llegada a la Ciudad de los Reyes el 23 de octubre de 1599³¹.

8. PINTURAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA EN LIMA

A la llegada de Ocaña a Lima gobernaba el virrey Luis de Velasco y llevaba la mitra arzobispal Toribio Alfonso de Mogrovejo, ante ellos y todas las instancias de poder en la ciudad presentó sus credenciales y cédulas reales que le permitían asentar cófrades y recoger limosnas para el monasterio extremeño de Guadalupe. En base a ello consiguió se nombrara mayordomo a don Blasco Fernández de Toro, personaje muy rico, nacido en Trujillo de Extremadura, quien lo ayudó a conseguir sus objetivos. Posteriormente en sus propias líneas se lee: *“Acabada de asentar toda la ciudad por cofrades, por el orden dicho, traté luego de hacer una imagen de nuestra señora de Guadalupe para que lo comenzado fuese delante de continuo con la devoción de nuestra señora de Guadalupe, y se olvidase con la que había en la ciudad de Lima, la imagen que dije atrás, que había en los valles de Trujillo”*³². Aquí da la primera fe de su creación pictórica y hace alusión a la escultura del pueblo de Guadalupe de Pacasmayo, estudiada líneas atrás, que al parecer ya tenía devoción en el convento agustino de Lima. Agrega a continuación: *“Hízose una imagen muy linda y rica, del mismo tamaño que la de España, pintada en lienzo; y allí puestas muchas perlas y piedras de esmeraldas, y con tanta curiosidad, que toda la ciudad acude a verla.....”*³³.

Para completar sus metas busco en Lima a otros extremeños y no tardó en encontrar a Alonso Ramos Cervantes y Elvira de la Serna, quienes a fines de 1599 le cedieron tierras en las afueras



Fig. 5. Virgen de Guadalupe de Diego de Ocaña en el Museo Arzobispal de Lima.

de Lima, camino a Pachacamac, para levantar su ermita y cobijar su lienzo. A pesar de que el lugar fue pensado para que lo ocuparan los jerónimos, ello no se hizo efectivo por lo que en 1611 Ramos Cervantes entregó a los franciscanos la ermita y tierras aledañas, donde levantaron un monumento denominado Colegio de San Buenaventura de Guadalupe. Al paso de los siglos, tal como sucedió con muchos conventos al declararse la independencia, fue cerrado el colegio. Años más tarde, el convento se convirtió en cárcel y el templo en hospital francés de las monjas de Cluny, el que tuvo una duración hasta 1928 en que se levantó en su terreno el Palacio de Justicia³⁴.

Según documenta el destacado historiador Rubén Vargas Ugarte, por fortuna el lienzo de Ocaña se conservó en un salón anexo a la nueva Parroquia de Santa Teresita del Niño Jesús³⁵. Dicho templo se encuentra en las cercanías de la ubicación del Palacio de Justicia, al lado del Estadio Nacional. Es importante anotar en este momento que la cronología de los datos de la desaparición de la iglesia de Guadalupe, corresponde aproximadamente a la creación de la iglesia de Santa Teresita del Niño Jesús, al lado del convento de las Monjas Canonisas de la Cruz, donde se conservó el lienzo de Ocaña hasta que en el año 2013 fue restaurado y trasladado al Museo Arzobispal de Lima.

Hemos podido leer en un escrito del padre Alvarez en relación a la autenticidad del lienzo en mención lo siguiente: *“Después de mil pasos y gestiones, hemos localizado dos cuadros de tela en Lima, uno en la parroquia de santa Teresita y el segundo en el museo particular de Dn. Pedro de Osma; pero lamentablemente ninguno de ambos es el que pintó fr. Ocaña. Conocemos su descripción detallada y no coincide...”*³⁶. El mismo año el autor confirma su atribución del lienzo conservado en el Museo Pedro de Osma a Ocaña y niega la autoría del que se conservaba en Santa Teresita³⁷.

En los inventarios del Colegio de San Buenaventura de Guadalupe, a los que Alvarez tuvo acceso en los archivos franciscanos cuando estuvo en Lima por 1967, los que datan de dos centurias posteriores a la fundación, (de 1774 y 1800), se menciona que había un lienzo en el altar mayor de media vara, y es en base a la aproximación de medidas y según él a que conserva perlas y pedrerías pegadas al lienzo, que se atribuye al pincel del manchego el conservado en el Museo Osma. Hemos podido constatar que las joyas reales que menciona son relieves repintados posteriormente sobre el lienzo y que desde que él lo vio a la fecha la pintura no ha sido intervenida. Se suma a ello que el reconocido histo-



Fig. 6. Virgen de Guadalupe en el Museo Osma, atribuida a seguidor de Gregorio Gamarra.

riador de arte Francisco Stastny, cuando hizo la certificación de autenticidad de las piezas de dicho Museo, lo catalogó como de un seguidor de Gregorio Gamarra, como consta en los archivos de la referida institución.

Por lo expuesto, consideramos que no existen argumentos completamente fehacientes para determinar que el lienzo de la Virgen de Guadalupe del Museo Osma sea de Diego de Ocaña y no el lienzo grande conservado actualmente en el Museo Arzobispal de Lima. Hemos podido constatar que si bien coincide con los aspectos formales de las vírgenes pintadas por Fray Diego de Ocaña, ello no confirma la autoría, solo vemos una relación manifiesta con el grabado de Petrus Ángelus (1597), que incluye los cortinajes recogidos y dos ángeles en la zona

inferior, mientras que otras pinturas son similares a la del Museo catedralicio, como las realizadas por Gregorio Gamarra, entre ellas la de San Francisco de La Paz en Bolivia y la atribuida a él en la Recoleta del Cusco, fechada en 1614, con par de ángeles en la zona superior e inferior del lienzo.

En los años setenta del siglo pasado nos fue posible observar el lienzo grande de la Virgen de Guadalupe, cuando todavía se ubicaba en la iglesia de Santa Teresita, en pésimo estado de conservación, y pudimos apreciar los hilos que pendían de los ángulos de los recuadros pintados en el vestido, confirmado en los procesos técnico-científicos realizados por el restaurador Erman Guzmán³⁸.



Fig. 7. Virgen de Guadalupe de Extremadura en la Colección Barbosa – Stern.

Guzmán utilizó todo tipo de análisis científico en el proceso de restauración de la pintura, entre ellos el organoléptico, lo que justificó el enconchamiento y desprendimiento de parte de la capa pictórica, al confirmarse que la técnica utilizada no era la de un pintor profesional. Lo confirma el mismo Ocaña cuando se encuentra en territorio de la actual Bolivia, en una parte de su crónica: *“Comencé a hacer la imagen como si yo fuera el pintor más extremado del mundo y puedo afirmar en verdad que en toda mi vida había tomada pincel al óleo en la mano para pintar si no fuera esta vez, sin tener más práctica que tenía de la iluminación de aquellas imágenes, sin haber tenido maestro que me enseñase...”*³⁹.

En la colección Barbosa-Stern de Lima se conserva una pintura sobre lienzo de la Virgen de Guadalupe de Extremadura, anónima, de tránsito del siglo xvii al xviii, de 110 x 80 cms. que aparte de la consabida composición triangular del manto en sus versiones pictóricas, impuestas por Diego de Ocaña, donde la túnica sobresale en largo en relación al manto, decorado todo con recuadros que enmarcan pedrería pintada, tiene particularidades, como la toca ceñida alrededor del rostro, cortinajes rojos recogidos y rosas en la zona inferior. Ni en la parte superior ni inferior del lienzo aparecen los característicos ángeles del pintor manchego.

9. PINTURAS DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA EN CUSCO

A su regreso del Alto Perú, Ocaña llega a Cusco el 24 de agosto de 1603 y de su estancia cusqueña nos documenta en sus escritos que encontró dos imágenes de la Virgen de Guadalupe, una en la iglesia de San Francisco y otra en la de San Blas, cita: *“Viendo que aquí estaban estas dos imágenes, traté de renovar la de los españoles para que se renovase también la devoción y memoria de nuestra Señora de Guadalupe. Y con ayuda de las cosas que el pueblo dio, hice una imagen*



Fig. 8. *Virgen de Guadalupe de Extremadura en la Recoleta del Cusco atribuida a Gregorio Gamarra.*

muy linda y con muchas joyas, la cual recibió el pueblo con mucha devoción"⁴⁰. Lastimosamente no se conservan ni las que menciona que encontró, ni la que él hizo.

Sin embargo, hemos podido ver en el 2015, en compañía de Francisco Javier Campos, el lienzo que se conserva en la Recoleta del Cusco, obra anónima firmada en 1614, en buen estado de

conservación, atribuida a Gregorio Gamarra, pintor del Alto Perú, seguidor del jesuita Bernardo Bitti. Como anotáramos líneas atrás la composición de este lienzo sigue la del lienzo del Museo Arzobispal de Lima⁴¹.

Al igual que en Cusco, en la ciudad de Ica, al sur del Perú, no nos queda nada más que el recuerdo que nos alcanza la crónica de Ocaña sobre la obra que pintó para la iglesia de San Francisco de esta ciudad, dado que la antigua iglesia desapareció con los sucesivos terremotos⁴².

En conclusión podemos afirmar, en relación a la primera parte del presente trabajo, que la escultura de la Virgen de Guadalupe de Extremadura más antigua conservada en el Perú se encuentra en el Santuario de Pacasmayo, la que corresponde al siglo XVI y está enmarcada en el contexto de la escultura sevillana de la época, dentro del círculo de Gerónimo Hernández. En relación a las pinturas de esta advocación mariana podemos reafirmar que el más antiguo lienzo, del pincel de Diego de Ocaña, es el que se conserva en el Museo Arzobispal de Lima, restaurado recientemente, y que existen otros tempranos atribuidos al pintor Gregorio Gamarra, discípulo de Bernardo Bitti, uno en el Museo Pedro de Osma y otro en el convento de la Recoleta del Cusco. A ellos sumamos dos lienzos ya de años del barroco, en colecciones privadas, uno en la colección de Celso Pastor⁴³ y el otro en la colección Barbosa-Stern⁴⁴.

NOTAS

¹VARGAS UGARTE S.J. Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes y santuarios más celebrados*. Buenos Aires: Editorial Huarpes S.A., 1947. También ver. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. “La mamacha candelaria en el arte colonial peruano”. En: *SEQUILAO* (Lima) Año II, 4-5 (1993), págs. 71-83. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *Mater Admirabilis. La devoción mariana en el Perú*. Lima: Edit. BCP, 1999.

²ALVAREZ, Arturo. *Un viaje fascinante por la América Hispana del siglo XVI*. (transcripción y notas del manuscrito original de Diego de Ocaña en la Universidad de Oviedo). Madrid: Edit. STVDIVM, 1969, pág. 53.

³Ibidem, pág. 54.

⁴PRADO PASTOR, Ignacio. *Crónica moralizada de Antonio de la Calancha (1638)*. (Estudio crítico, notas y bibliografía). Lima: Edit. UNMSM, 1977, pág. 1251 y ss.

⁵Ibidem.

⁶Ibid.

⁷ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. “Los gestores de la cultura peruana en la pinacoteca del Museo de Arte de San Marcos”. En: *Retratos Siglos XVI-XX*. Lima: Edit. Museo de Arte-Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009, págs. 17-31.

⁸BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “La escultura en Lima siglos XVI-XVIII”. En: *La Escultura en el Perú*. Lima: Edit. Banco de Crédito del Perú, 1991, pág. 5.

⁹BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América”. En: *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), Tomo XXXIV (1977), pág. 362 (La citada obra que desde el siglo XIX ocupaba el Retablo Mayor de la Catedral de Lima, desde 1985 en que fue bautizada por el Papa Juan Pablo II como la Virgen de la Evangelización, se conserva en el retablo lateral de la nave del evangelio, otrora dedicado a la Inmaculada Concepción).

¹⁰Ibidem, pág. 365.

¹¹GARCÍA GAINZA, Concepción. “La escultura de los dos primeros tercios del siglo XVI”. En: *Historia del Arte Hispánico. III Renacimiento*. Madrid: Edit. Alhambra, 1980, págs. 137-157.

¹²CHICHIZOLA DEBERNARDI, José. *El Manierismo en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1983, pág. 93.

¹³SCHENONE, Héctor. “Esculturas españolas en el Perú siglo XVI”. En: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), 14 (1961), pág. 60. BERNALES, J. Op. cit., pág. 36.

¹⁴PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel. *Gerónimo Hernández*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1981, pág. 21.

¹⁵Consideramos que a pesar de conservan en gran parte su policromía original, ha sido intervenida en sus acabados.

¹⁶VV.AA. *Historia del Culto y Coronación Canónica de Nuestra Señora de Guadalupe 24 de octubre de 1954*. Lima: Edit. Presbítero Santiago Wenceslao Aguilar, 1954.

¹⁷ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe. “El escultor sevillano Cristóbal de Ojeda y su partida al Perú”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 25 (2013), págs. 863-876.

¹⁸ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. Op. cit., pág. 24.

¹⁹RAMOS SOSA, Rafael. “Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas obras y artistas 1580-1610” En: *La escultura del primer naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*. Madrid: Arco Libros, 2010, pág. 487.

²⁰CALANCHA, Antonio de la. *Crónica Moralizadora de la orden de San Agustín en el Perú*. Barcelona: 1638, Cap. XXXVI, fol. 493.

²¹ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. “La escultura en Trujillo”. En: *Escultura en el Perú*, Lima: Edit. Banco de Crédito del Perú, 1991, págs. 135-189.

²²ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo (coord.). *Inventario del patrimonio artístico mueble de Cajamarca*, Lima: Edit. Instituto Nacional de Cultura, Fundación Augusto N. Wiese, 1986, págs. 131-133.

²³La señora Isabel Flores, viuda del estudioso de Guadalupe don Luis C. Lostaunau, en nuestra última visita a Guadalupe (agosto 2017) nos alcanzó la transcripción de un importante documento que obra en un expediente del archivo de Trujillo, donde el pacificador Pedro de la Gasca en 24 de enero de 1550 da a Francisco Pérez de Lezcano, en base a sus servicios a la corona en el allanamiento y castigo a Gonzalo Pizarro, tierras para que edifique una venta y poblarla en un año con ermita para que los clérigos hicieran misa para los españoles y los naturales que por allí pasaran.

²⁴ÁLVAREZ OFM, Arturo. *Guadalupe en la América Andina*. Madrid: 1969, pág. 79.

²⁵CALANCHA. Op. cit., pág. 1277.

²⁶Ibidem, Capítulo V, pág. 1272.

²⁷Ibid., Capítulo V, pág. 1273.

²⁸BURÓN ALVAREZ, Claudio. "Documentos para la historia del santuario Mariano-Agustiniano de Ntra. Sra. De Guadalupe, en el Perú". *Archivo Agustiniano* (Valladolid), 62/180 (1978).

²⁹ÁLVAREZ, Arturo. Op. cit., 1969, pág. 81.

³⁰ÁLVAREZ, Arturo. *La Virgen de Guadalupe en el Mundo. Culto e imágenes antiguas*. Madrid: Edit. Viña Extremeña, 2000.

³¹ÁLVAREZ, Arturo. *Un viaje fascinante...* (1966-1968). Op. cit., 1969, pág. XVII.

³²Ibidem, pág. 83 y ss.

³³Ibid., pág. 85. Además Alvarez en el Apéndice II, pág. 313, incluye un inventario de las joyas que tenía la virgen adosadas al lienzo según inventario de 1774.

³⁴ÁLVAREZ, Arturo. Op. cit. *Guadalupe en...* 1969, pág. 111.

³⁵VARGAS UGARTE, R. Op. cit., 1947, pág. 536.

³⁶ÁLVAREZ, Arturo. *Un viaje fascinante...* (1966-1968). Op. cit., 1969, pág. 86, nota 47.

³⁷ÁLVAREZ, Arturo. Op. cit. *Guadalupe en...* 1969, pág. 112 y ss. En ÁLVAREZ, Arturo. Op. cit. 2000, mantiene su posición de que por tamaño la del Museo Osmá es la pintura de Diego de Ocaña y no la de Santa Teresita. También en: ÁLVAREZ, Arturo. "La cofradía de la Virgen de Guadalupe en el Virreinato del Perú (siglos XVI-XVII)". *Revista Guadalupe* (Guadalupe), 833 (2013), pág. 25.

³⁸GUZMÁN REYES, Erman. "Aplicación tecnológica y restauración para el estudio de la Virgen de Guadalupe" En: *Fr. Diego de Ocaña y la Virgen de Guadalupe en el Virreinato del Perú. El Lienzo de la Santa Iglesia Catedral De Lima*. Lima: Edit. Arzobispado de Lima. Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 2014, págs. 127-195.

³⁹ROSO DÍAZ, J. "El fraile Jerónimo Diego de Ocaña. Un apunte sobre devoción mariana, arte y literatura en la América hispana del Barroco". *Anuario de Estudios Filológicos* (Mérida), XXXI (2008), pág. 154.

⁴⁰ÁLVAREZ, Arturo. *Un viaje fascinante...* Op. cit., pág., 253.

⁴¹CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Javier. "Origen del modelo guadalupense de las vírgenes de Guadalupe del Perú". *Scriptorium Guadalupense* (Guadalupe), 2016, pág. 14.

⁴²ÁLVAREZ, Arturo. *Un viaje fascinante...* Op. cit., pág. 287.

⁴³PASTOR DE LA TORRE, César. "La escuela pictórica del Cusco". En *Perú Fe y Arte en el Virreinato*. Córdoba: Edit. Caja Sur, 1999, pág. 179.

⁴⁴Nuestro agradecimiento muy especial a la arquitecta Patricia Navarro Grau por todos sus alcances en base al gran proyecto que realizó con apoyo de la Fundación Paul Getty. Asimismo, a todas las personas que colaboraron conmigo en nuestra visita a la ciudad de Guadalupe, en Pacasmayo, muy en especial a la Sra. Isabel Flores de Lostaunau, doña Chabuca, a Víctor Castañeda y a Carlos Noriega.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA PARTICIPACIÓN DE CANTEROS EXTREMEÑOS EN LAS CATEDRALES NOVOHISPANAS

THE PARTICIPATION OF THE EXTREMADURA STONE MASONS IN THE NEW SPAIN CATHEDRALS

Resumen

La arquitectura catedralicia novohispana se desarrolla fundamentalmente durante el último tercio del siglo XVI, y en este contexto destacan importantes canteros extremeños que trabajaron en las catedrales novohispanas, como Francisco Becerra, Martín Casillas, Jerónimo y Agustín Hernández, Alonso Pablos o Juan Gómez de Trasmonte. Una historia plagada de lugares comunes, rumores infundados o datos malinterpretados, han contribuido a que nos parezca más necesario que nunca delinear cual fue el alcance de esa participación.

Palabras clave

Arquitectos, Catedrales, Extremadura, Nueva España, siglo XVI.

Yolanda Fernández Muñoz

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

Doctora en Hª del Arte por la Universidad de Extremadura, tiene un Master en Conservación de patrimonio Iberoamericano por la Universidad Internacional de Andalucía. Desarrolla su labor investigadora sobre las "Relaciones histórico-artísticas entre el Patrimonio Extremeño e

Abstract

The cathedral architecture novohispana takes place mainly during the last third of the 16th century and in this context, highlights important Extremaduran stonemasons who worked in the cathedrals New Spain as Francisco Becerra, Martín Casillas, Jerome and Agustín Hernández, Alonso Pablos and Juan Trasmonte Gómez. A story full of clichés, unfounded rumors or misinterpreted data, have helped that we seem more necessary never to delineate which was the extent of that involvement.

Key words

Architects, Cathedrals, Extremadura, New Spain, 16th century.

Iberoamericano", presentando su tesis doctoral "Francisco Becerra y la influencia de la arquitectura extremeña en América". Profesora Contratado Doctor, con la Acreditación de Titular, en el Dpto. de Historia del Arte de la UEX.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017
Fecha de revisión: 21/IX/2017
Fecha de aceptación: 5/X/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

LA PARTICIPACIÓN DE CANTEROS EXTREMEÑOS EN LAS CATEDRALES NOVOHISPANAS

Son muchas las publicaciones de historiadores del Arte de uno y otro lado del Atlántico las que se han ocupado de la presencia e influencia de artistas extremeños, como Francisco Becerra o Martín Casillas, sin embargo, existen otros que aparecen desvinculados de sus orígenes extremeños¹ o son artistas de menor entidad apenas citados por sus trabajos². Destacan entre todos ellos los canteros Jerónimo Hernández, Agustín Hernández Solís, Alonso Pablos o Juan Gómez de Trasmonte, y nuestra intención en estas líneas tratará de mostrar como algunos ellos, formados inicialmente en Extremadura, participarán en las catedrales novohispanas entre finales del siglo XVI y principios del XVII. Algunas de las informaciones que aportamos son ya conocidas, constituyendo el texto, en este caso, una compilación de las mismas, pero también aportamos algunas inéditas.

Los motivos que llevaron a los artistas a abandonar su tierra y desplazarse a las Indias serían, entre otros, para alcanzar una mejor consideración y un mayor nivel de vida. La prosperidad económica de los artesanos era factible si montaban una tienda o se dedicaban con empeño al trabajo, tal como escribía desde Puebla de los

Ángeles el sastre Alonso Morales a un primo suyo en Trujillo, *“se paga muy bien la obra”*³. La afirmación de este emigrante sería perfectamente válida y extensible a toda la geografía americana. Además, se presentaba como una nueva tierra con grandes espacios para realizar ambiciosos proyectos arquitectónicos y falta de mano de obra especializada. Todo esto llamaría la atención de arquitectos de gran talento como Francisco Becerra, considerado en su ciudad y en los pueblos comarcanos. Natural de Trujillo⁴, se formó junto a su padre y su abuelo, realizando numerosos trabajos en Extremadura⁵, pues durante la segunda mitad del siglo XVI Trujillo se afanaba en un ambicioso programa constructivo que daba ocupación a muchos artistas.

Pero América se presentaba como un lugar idóneo donde plasmar nuevos proyectos, y Becerra decide marcharse por la invitación personal de D. Gonzalo de las Casas para trabajar en las obras de un Convento en Yanhuitlán (Oaxaca). Así, el 17 de mayo de 1573 Becerra comparecería ante el licenciado de la Puerta, teniente de corregidor de la ciudad de Trujillo, y el escribano público Juan de las Dueñas, solicitando el expediente de limpieza de sangre

para pasar junto con su esposa a las Indias⁶. De acuerdo con una Cédula real fechada el 18 de junio de 1573, Francisco Becerra fue nombrado uno de los seis criados que debían acompañar al Provisor D. Alonso Granero de Ávalos, futuro obispo de Charcas. Pocos días después embarca rumbo a Nueva España, y aunque diferentes textos recogen que viajó acompañado por algunos de sus discípulos⁷ y familiares, como Pedro y Rodrigo Becerra⁸, los documentos nos aportan fechas posteriores en casi todos los casos. Las primeras noticias que tenemos de sus familiares en Puebla son de 1577, en un documento donde Becerra se presenta como maestro de cantería dando un poder para tratar todos sus “pleitos, causas e negocios civiles y criminales” a Baltasar de Yllescas —su cuñado—, casado con su hermana Torivia, a Pedro Becerra y Rodrigo Becerra —sus hermanos—, y vecinos de la ciudad de México⁹.

El trabajo de Francisco Becerra en Puebla comienza dos años después de su llegada a Nueva España, cuando el 24 de enero de 1575 fue nombrado maestro mayor de la iglesia catedral¹⁰ y, un año más tarde, alarife y fiel de la ciudad¹¹. El 11 de noviembre de 1575, Becerra presentaba ante el cabildo eclesiástico las trazas para la nueva catedral. El proyecto contemplaba un edificio de planta rectangular, tipo salón, sin cimborrio, con tres naves, la central más ancha que las laterales y todas a la misma altura, más dos naves de capillas hornacinas. En la cabecera

estaba el altar mayor dedicado a los Reyes y el coro entre el tercer y cuarto tramo de la nave central, algo habitual en las catedrales de Bece-rra. Este planteamiento de iglesia con planta basilical ya se utilizó en las primitivas catedrales de México, Oaxaca o Guadalajara, respondiendo a tipologías eclesiásticas andaluzas, al igual que en el caso de Puebla¹², siendo la catedral de Sevilla el modelo de inspiración para los nuevos templos americanos. Recordemos, que ya el arzobispo Montúfar en 1554, exponía al Consejo de Indias su voluntad de construir la catedral mexicana utilizando como modelo para su traza la catedral de Sevilla, aunque la situación económica y arquitectónica provocó que cuatro años más tarde, tuviera que cambiar sus grandes aspiraciones por otras de menor tamaño como Segovia o Salamanca¹³. El modelo de planta que Becerra utiliza en Puebla, al igual que en las catedrales de Lima y Cuzco, sería precisamente el del templo sevillano, no así en cuanto a las cubiertas, pues proponía bóvedas de arista, aunque ninguna de las catedrales trazadas por el arquitecto utilizó finalmente ese sistema, tal como se deduce de los libros de fábrica de la catedral de Lima tras el terremoto de 1609, “... las bóvedas se hagan de crucería porque es una obra muy buena y muy segura y ha probado mejor que la de arista como se ve por la experiencia que se tiene de ella aquí y en España, donde hay obras fuertes y curiosas y en especial en la fábrica y traza de la iglesia Catedral de Sevilla, que es la traza y cerramiento que aquí se pretende...”¹⁴.

20

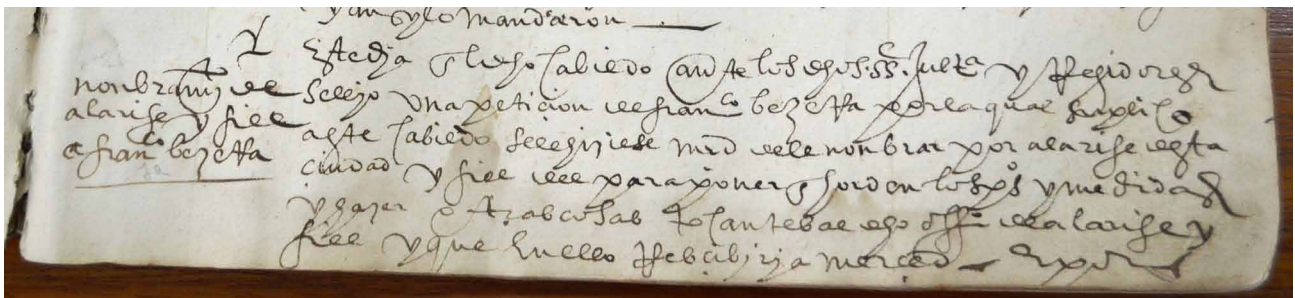


Fig. 1. “Nombramiento de Alarife y fiel a Francisco Becerra”. AHMP. Protocolos Notariales, 21 de agosto de 1576 (Foto Y. Fernández)

Lo novedoso de este planteamiento en la catedral de Puebla fue la inclusión de cuatro torres en los ángulos, adelantándose cinco años al diseño ideado por el célebre arquitecto Juan de Herrera para la catedral de Valladolid. Las torres de la cabecera poblana nunca llegaron a levantarse, pero se conservan los restos de los cuatro cubos de escalera a la altura de las cubiertas de las capillas hornacinas, y los husillos contruidos con los mismos sillares de cantería y medidas que los de las torres de la fachada¹⁵. Por tanto, tendrían el mismo cometido inicial de subida a las torres. También resulta significativo, que tanto el diseño como las medidas de las escaleras coincidan con las indicaciones que Alonso de Vandelvira propone en su tratado de arquitectura¹⁶.

Para los soportes Becerra utilizó pilares con medias columnas estriadas adosadas y sobre el capitel colocó un trozo de entablamento, similar al modelo utilizado por Sebastiano Serlio en su *Libro Quarto*¹⁷, alcanzándose cotas tan sobresalientes como los de la catedral de Jaén. Con este tipo de soportes se conseguía mayor fortaleza en el edificio, al contrarrestar los empujes entre sí, y se reducían los gastos pecuniarios al limitar los arbotantes exteriores y reducir el grueso de los pilares portantes y muros que separaban la naves. Además, se lograba una iluminación más uniforme y conseguía un espacio más diáfano en el interior del templo. Por otra parte, estos

soportes se encuentran a la misma altura que unas pequeñas ménsulas con cabeza de ángel situadas a ambos lados de la capilla de los Reyes, que creemos servirían de apoyo para el arranque de los nervios de la inicial crucería prevista por Becerra para este espacio. Pero el arquitecto estuvo poco tiempo al frente de las obras, pues en 1580 lo encontramos trabajando en Quito, y dos años más tarde el Virrey Martín Enríquez le encarga las trazas de las catedrales de Cuzco y Lima¹⁸, donde fallece el 29 de abril de 1605¹⁹, viendo inaugurado un año antes la mitad del templo²⁰.

Uno de los encargados de continuar con los trabajos de la catedral poblana fue Jerónimo Hernández²¹. Pertenciente a una familia de canteros trujillanos activos desde inicios del siglo XVI, trabajó en la iglesia parroquial del Puerto de Santa Cruz, cerca de Trujillo, según declara su padre en el testamento que otorga el 31 de octubre de 1574, debiendo situar su marcha a las Indias después de esa fecha²². Entre 1580 y 1610 lo encontramos trabajando como obrero de la catedral²³ y como aparejador²⁴ de forma intermitente, falleciendo en Puebla en 1613²⁵. En este tiempo parece que las obras de la nueva catedral transcurrían a buen ritmo, recibiendo numerosas partidas de materiales. En los primeros años de la centuria, se encargó de labrar los pilares torales de la catedral por un salario de quinientos pesos por año, además de supervisar

21



Fig. 2. Interior de la catedral de Puebla (Foto A. Cortés)

todos los trabajos de la obra y las reparaciones de la “iglesia vieja” o jacal²⁶, que hacía las veces de catedral mientras concluían las obras de la nueva. Por entonces el maestro mayor de la catedral era Antonio Ortiz del Castillo²⁷, que podemos relacionarlo con la talla de los pilares torales junto a dos aprendices de cantería, Andrés y Joan Hernández, hijos de Jerónimo.

En 1610 se emite una Cédula Real por la que se pide al virrey Luis de Velasco, que informe sobre el estado que tenía la obra de la iglesia y, a tenor de un documento fechado el 4 de junio, sabemos que la fábrica estaba levantada hasta la altura de los muros exteriores, al parecer siguiendo los planos y trazas originales, con la torre del lado norte elevada al menos hasta el primer cuerpo de campanas:

“que se tome cuenta a Gerónimo Hernández, aparejador que a sido de las obras desta yglesia, de los pesos que se le dieron, cien pesos, para los pilares e arcos de los esquilones del campanario”²⁸.

En 1595 nace en Puebla su hijo Agustín Hernández de Solís, que había desempeñado numerosos cargos como alarife o albañil del cabildo municipal²⁹, cuando el obispo Palafox lo sitúa al frente de la fábrica material de la catedral de Puebla, primero como aparejador mayor (1635-1644) y más tarde como su maestro mayor (1645-1647)³⁰. Antes de comenzar los trabajos, parece que el prelado había llamado a Juan Gómez de Trasmonte para que revisara y aprobara un nuevo plan para la catedral, que debía ser bastante fiel al elaborado por el maestro para la catedral de México. Finalmente, Agustín Hernández se situará al frente de las obras hasta su consagración, el 18 de abril de 1649³¹.

Otro de los canteros destacados por su labor en las catedrales novohispanas será Martín Casillas. Natural de Almendralejo, si se atiende a la declaración testimonial ofrecida a su muerte por sus descendientes³², y era hijo de Pedro

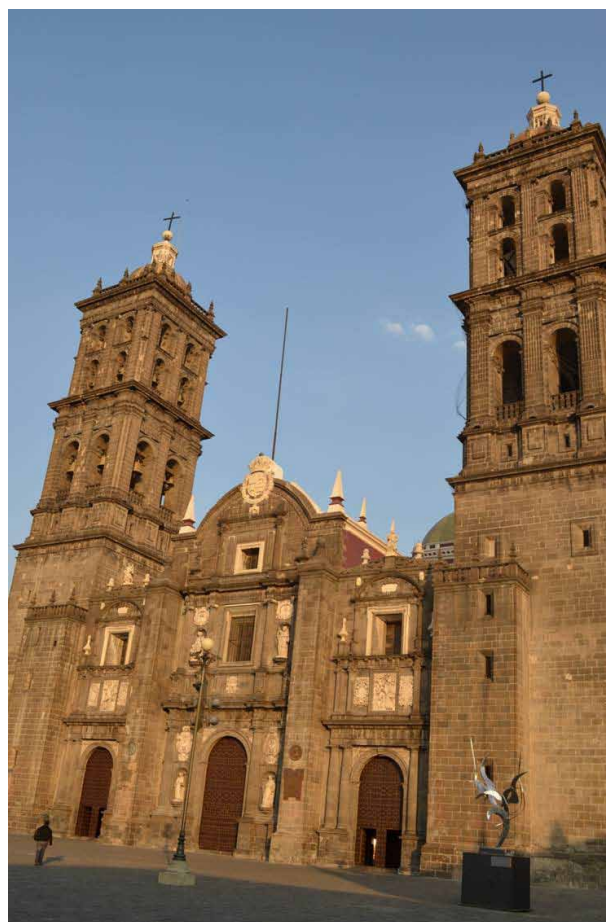


Fig. 3. Fachada catedral de Puebla (Foto Y. Fernández)

Casillas. Pero, los libros de bautismo no arrojan información sobre su nacimiento, aunque si aparecen algunos de sus hermanos menores³³. Por su parte, algunos autores afirman que nació en Trujillo³⁴, donde creemos que llega muy joven, comenzando a trabajar como sobrestante de Francisco Becerra, como demuestran los testimonios que tenemos de algunas de sus obras entre las que destaca la iglesia parroquial de Herguijuela (Cáceres), “pague Francisco Becerra, maestro de cantería, 45 reales por el jornal de 15 días que trabajó Martín Casillas, su criado”³⁵. Contrae matrimonio en la iglesia parroquial de Santo Domingo de Trujillo el 3 de noviembre de 1577³⁶, y un artículo reciente arroja nuevos datos sobre la fecha de su llegada a Nueva España³⁷. Casillas aparece como testigo en el expediente

matrimonial de un tal Alonso Sánchez, fechado en 1583, certificando que era vecino de México, natural de Trujillo y maestro de cantería, que se conocían de siempre por ser de Trujillo. Este dato vuelve de nuevo sobre el origen de su nacimiento, del que no se tiene constancia documental, aunque como bien dice Camacho, se podría dudar de la autenticidad del testimonio de Martín Casillas, que pudo mentir para ayudar a Alonso Sánchez a conseguir su propósito, aunque no podemos confirmarlo, y nos inclinamos más a pensar que nació en Almendralejo como sus hermanos. También cita el documento, que “pasaron juntos en una flota a Nueva España entre 1580 y 1581, cuando contaba con veintidós o veintitrés años de edad”³⁸. Quizá este dato podamos tomarlo como cierto, pues Sanz Fernández sitúa a Martín Casillas trabajando en unas casas de la calle Campillo de Trujillo en 1579, confirmando entonces que Casillas debió llegar a Puebla poco tiempo después, ya que el 22 de noviembre de 1580 aparece registrado el bautizo de su hijo, Martín Casillas González, en el sagrario de la catedral de Puebla³⁹.

En el mismo documento aparece citado otro discípulo de Francisco Becerra, Alonso Pablos, trujillano, que empezó a trabajar como su aprendiz cuando apenas tenía catorce años de edad⁴⁰. En 1571 Alonso todavía estaba a su servicio, tal como se recoge en el concierto de obras del monasterio de la Concepción Jerónima, trabajando junto a su compañero Martín Casillas, y unos años más tarde los encontramos de nuevo trabajando juntos en la catedral vieja de México. También está documentada su labor entre Guadalajara y Puebla de los Ángeles, pues en 1605 aparece como vecino de esta última ciudad, concertándose con el Obispo Diego de Romano para hacer una danza de diez y siete arcos de orden toscana⁴¹.

En cuanto a los trabajos de Casillas en Puebla, la documentación apenas aporta datos, pero lo importante es que entraría en contacto con la obra de la catedral de su maestro, Francisco

Becerra. En Puebla otorga poderes y adquiere menaje de ropa, y entre 1584-1586 podemos localizarlo trabajando en la renovación de la vieja catedral de México, con motivo de la celebración del tercer Concilio Mexicano⁴². Martín Casillas se encargará de las obras de la portada del Perdón junto a los oficiales Juan de Arteaga, Hernán García de Villaverde y Alonso Pablos, y bajo la supervisión y tasación de Claudio de Arciniega⁴³.

Martín Casillas estuvo a cargo de diversas obras desde finales de 1584 y el 6 de febrero de 1585, y le fueron entregados cinco pesos de oro común “que pagó por el alquiler de siete canoas grandes para traer en ellas tablas de Chalco a esta ciudad, para la Tixera y Cobertura de la Iglesia Catedral, por quince días a razón de un peso cada día y por cada canoa”. También dice, “Martín Casillas, Cantero, ciento cincuenta y seis pesos del dicho oro, por trece piedras que labró y estrió para la portada de los pies de dicha iglesia...”⁴⁴. Años más tarde, y gracias a los trabajos de Tovar de Teresa⁴⁵, sabemos que cuando se derriba la vieja catedral mexicana en 1625, la portada principal fue trasladada al convento de Santa Teresa de la misma ciudad⁴⁶ y el 14 de junio de 1691, el maestro Durán quitó la vieja portada para asentarla en la puerta principal de la iglesia y hospital de la Limpia Concepción de México, donde aún hoy se conserva.



Fig. 4. Detalle de la Iglesia del Convento de la Concepción Jerónima de Trujillo.

Casillas también trabajó en la catedral nueva entre 1585 y 1586⁴⁷ y gracias a las partidas salariales, sabemos que recibió trescientos noventa



Fig. 5. Portada de la catedral vieja de México, hoy puerta lateral del Hospital de la Limpia Concepción, México (Foto Y. Fernández)

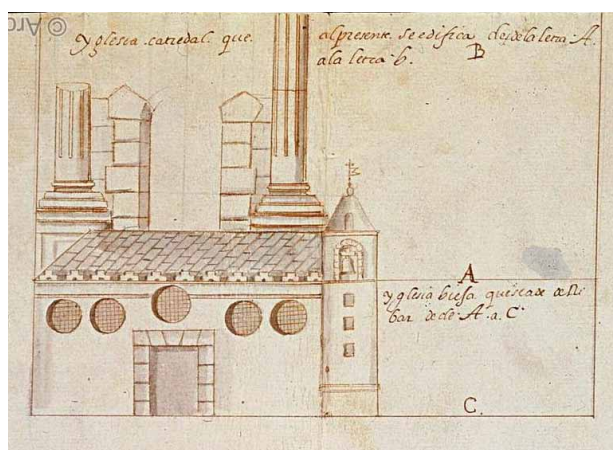


Fig. 6. Detalle de la catedral en el plano de la plaza Mayor de la ciudad de México y de los edificios y calles adyacentes. Archivo General de Indias, MP-MEXICO, 47

pesos por “cuatro hiladas de las medias muestras de los pilares torales (a sesenta y cinco pesos por hilada), y por una hilada de un pilar toral cien pesos”⁴⁸. Lo que no sabemos es el tiempo que estuvo trabajando en la catedral metropolitana, ni cuando llega a Guadalajara, pues el 24 de septiembre de 1593 se encontraba en la capital Tapatía ante la Audiencia y el Cabildo Eclesiástico para ser nombrado, “Obrero Mayor de la Iglesia nueva que se está construyendo en esta ciudad...”⁴⁹, incluyendo en el nombramiento “la traza y armadura del monumento”. Hacia 1600 presenta su proyecto con la intención de superar el de Diego de Aguilera, que resultaba demasiado costoso para las autoridades neogallegas⁵⁰, y finalmente fue aprobado. Propone realizar las bóvedas de crucería de una sola clave, estrellada en la nave central y octopartita en las laterales, comenzando por la ejecución de los pilares faltantes, el arco fajón, perpiaño y los torales para las naves laterales⁵¹. proyectó levantar las bases de las torres de manera que estabilizaran el muro frontal y contrarrestaran el empuje de las futuras bóvedas.

24

Se trataba de una planta de tres naves a la misma altura, similar al modelo poblano, pero un poco más pequeña, con seis tramos cada una, en lugar de ocho, y capilla mayor cuadrada. Camacho aporta nuevos datos sobre los soportes, pues parece que Casillas decidió destruir los primitivos que separaban las naves⁵², proponiendo nuevos pilares de sección cuadrada con medias columnas toscanas y un trozo de entablamento sobre ellas, al modo de la catedral granadina, aunque el modelo es más sencillo que los de aquella. También propuso que los vanos situados bajo los arcos formeros se hicieran de cantería, al igual que el capialzado de la puerta del Perdón⁵³, y estableció el corintio como estilo más apropiado para la terminación de la portada principal. Además, parece que Francisco Casillas trabajará en esta portada bajo los órdenes de su padre y años más tarde le sucederá como maestro mayor⁵⁴. “El interior de las puertas,

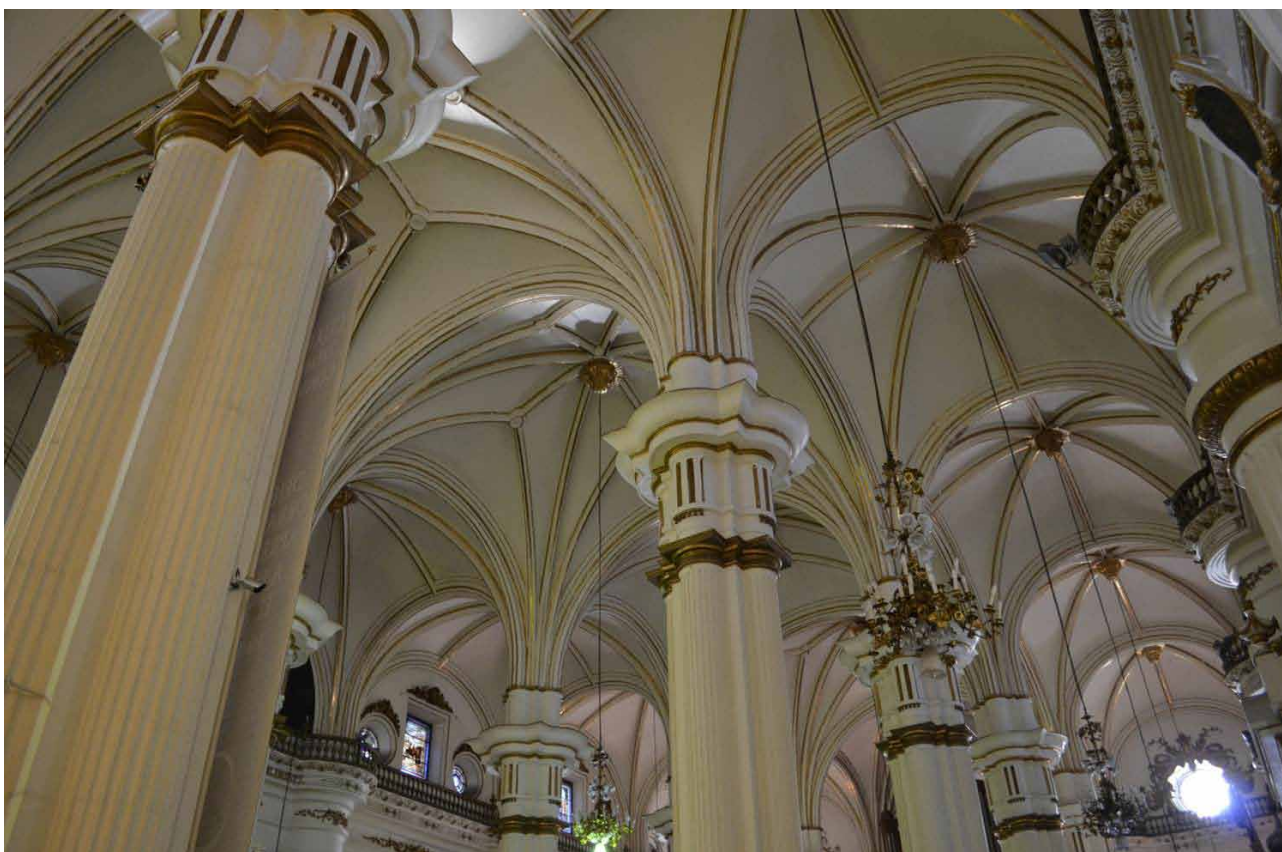


Fig. 7. Interior Catedral de Guadalajara, México (Foto Y. Fernández)

se debía cubrir, en el centro con un cuarto de media naranja artesonado y los otros dos con sus veneras,... acabar las puertas y remates que le faltan, y hacer encima de ellas los remates y unos espejos aovados...”,⁵⁵ que siguen la misma línea arquitectónica de las portadas realizadas por el taller de Becerra en Extremadura.

El programa arquitectónico también incluía el volumen de las dos torres primigenias que, según se conoce por el expediente del remate de la obra y algún documento de 1624, fueron alzadas sobre las capillas del Santo Sacramento y la del baptisterio, y los segundos cuerpos debían ser tan altos como la iglesia para que el tercer nivel de ambas sobresaliera por encima de todo el edificio, permitiendo así la colocación de las campanas. Casillas proyectó ventanas de cantería en todos los muros del segundo y tercer nivel



Fig. 8. Fachada de la catedral de Guadalajara (Foto Y. Fernández)

de las torres y bóvedas de horno con tezontle, todo rematado con una moldura o cornisa. En su interior se proyectó una escalera de caracol hasta el segundo cuerpo, obligando a construir



Fig. 9. Portada de la Iglesia parroquial de Herguijuela
(Foto Y. Fernández)

las huellas, puertas y ventanas de cantería. Dentro de las condiciones de la obra también se estableció revestir los muros de toda la iglesia encalados, realizar obras para instalar el coro, edificar el altar mayor con gradas y peanas bajo la bóveda de cañón de tezontle, ya construida por Juan de Alcántara, y disponer un vestuario bajo el altar al que se accedería a través de una antesacristía comunicada con las naves del Evangelio y la Epístola por medio de escaleras y puertas a cada lado⁵⁶. La última noticia que se tiene de Casillas en la catedral de Guadalajara es de 1622 y en 1627 aparece en México por orden del virrey Marqués de Cerralvo que se encarga de rematar las obras de la catedral mexicana⁵⁷.

Finalmente, queremos citar que Martín Casillas también aparece relacionado, con la dirección de las obras de la catedral de Oaxaca⁵⁸ y, aun-

que hasta la fecha no se conocen más datos, la planta de presenta unas características muy similares a las grandes catedrales novohispanas que estamos analizando.

No podemos terminar sin destacar la figura de otro extremeño, Juan Gómez de Trasmonte, nacido en Los Santos de Maimona hacia 1595⁵⁹. No sabemos cuándo pasó a Nueva España, pero en 1616 lo encontramos trabajando en la catedral mexicana⁶⁰ al lado de Alonso Martínez López, maestro mayor de la misma. Obtuvo destacados nombramientos en la ciudad de México, aunque dedica casi toda su vida a la construcción de la catedral, ocupando la maestría mayor desde 1632 hasta su muerte en 1647. Sus trabajos marcarán una nueva concepción en las catedrales novohispanas, cuando proyecta la elevación de la nave central con respecto a las laterales en la catedral metropolitana, para permitir la iluminación directa en el templo. También cambió el sistema de cubiertas propuesto inicialmente por Arciniegas para la sacristía y la sala capitular, por bóvedas de nervaduras, que fueron realizadas por Alonso Martínez entre 1614 y 1626. Gómez de Trasmonte planteó a su vez una bóveda esquifada para la capilla de los Reyes y las bóvedas vaídas con las que finalmente se techaron las naves procesionales y de capillas. Además, trazó una cúpula para el crucero, realizada por Luis Gómez de Trasmonte⁶¹ y Rodrigo Díaz Aguilera, maestro mayor y aparejador de la catedral y, aunque no conocemos la solución formal que adoptó el arquitecto, posiblemente sería parecida a la utilizada en la catedral poblana.

En Puebla también llevaron a cabo una serie de cambios similares en la traza. El arquitecto llega el 5 de enero de 1635, y el 18 del mismo mes y año presenta un nuevo proyecto⁶² para que las naves se eleven a diferente altura y se cubran con bóvedas vaídas, aunque la sacristía y la sala capitular estaban cerradas con bóveda de arista⁶³, que sería el único recuerdo de las

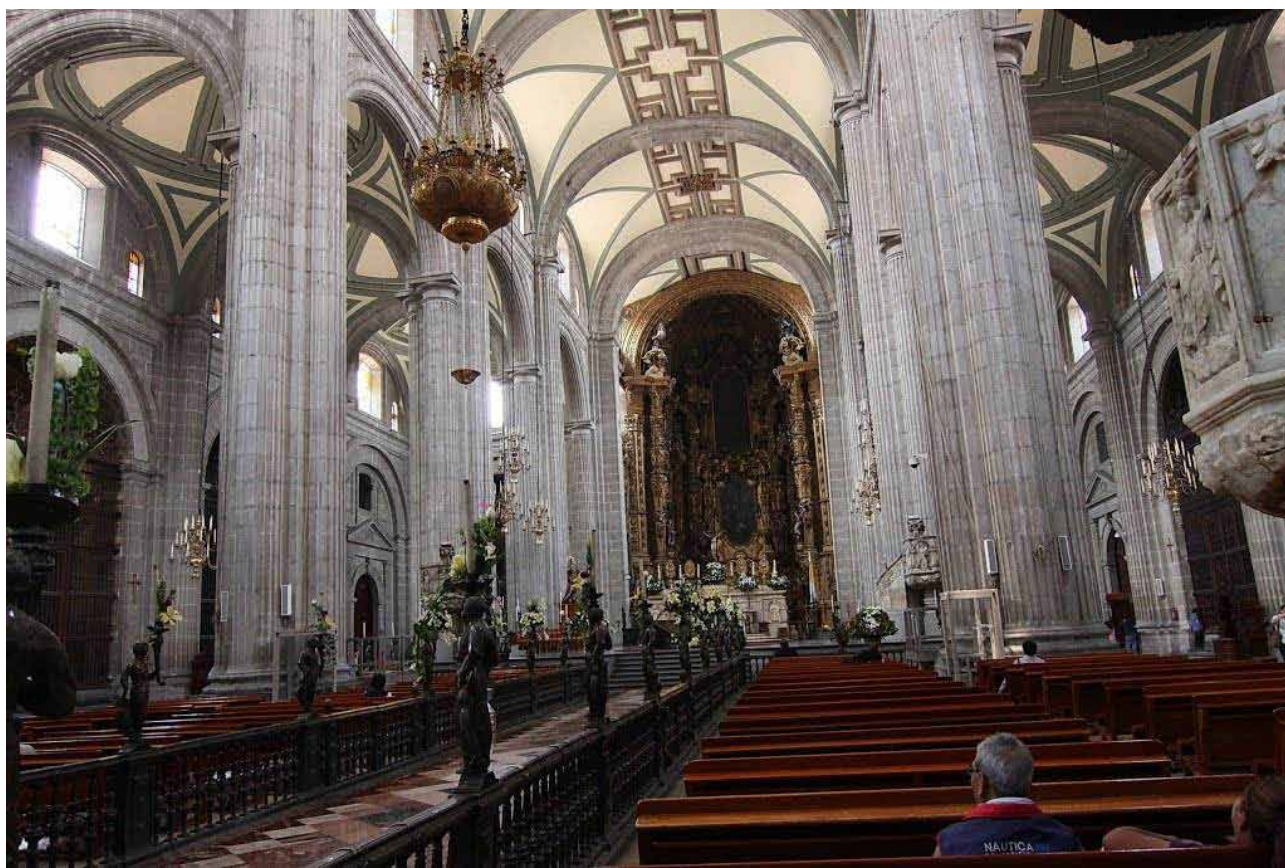


Fig. 10. Interior catedral de México (Foto Y. Fernández)

cubiertas proyectadas por Becerra para la catedral poblana. Por otro lado, gracias a las investigaciones de Galí, sabemos que el cimborrio de la catedral de Puebla fue trazado por Juan Gómez de Trasmonte y ejecutada por el maestro Jerónimo de la Cruz⁶⁴, y aunque tradicionalmente se ha dicho que fue realizado por Pedro García Ferrer,⁶⁵ hoy sabemos que la cúpula fue levantada en 1646, seguramente bajo su supervisión.

Por tanto, observamos que el grupo de canteros extremeños formados dentro del gremio de Francisco Becerra, llegará a Nueva España

en el último cuarto del siglo XVI, poniendo en práctica los modelos arquitectónicos que se estaban realizando en aquel momento en Extremadura, y aunque no son patrimonio exclusivo de la región, tienen en ella una significación tal, podemos calificar de influencia extremeña. Estos modelos, proceden a su vez de círculos artísticos andaluces y castellanos, que ofrecían ejemplos de mayor modernidad y significación, y juntos contribuirán a fijar la fisonomía artística de las catedrales novohispanas, además de participar en el mestizaje cultural de épocas posteriores.

NOTAS

- ¹PIZARRO GÓMEZ, F. Javier. "Aportación extremeña al arte americano". En: VVAA. *Extremadura y América*, Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1990, pág. 163.
- ²SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. "Artistas trujillanos en América (ss. XVI y XVII)". *Norba Arte* (Cáceres), XVII (1997), pág. 118.
- ³OTTE, Enrique. *Cartas privadas de emigrantes a Indias (1540-1616)*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1988, pág. 159.
- ⁴Entre 1537 y 1540, pero no hemos localizado el libro de bautismo. FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda. *Francisco Becerra, su obra en Extremadura y América*. Cáceres: Servicio de publicaciones de la UEX, 2007.
- ⁵Becerra trabaja en todo género de edificios (catedrales, iglesias, conventos, palacios, puentes o presas) y su obra extremeña se extiende Trujillo, Herguajuela, Valdeterros, Orellana la Vieja o Guadalupe) FERNÁNDEZ MUÑOZ, Yolanda. "El arquitecto Francisco Becerra". *Boletín de Monumentos Históricos. Instituto Nacional de Antropología e Historia* (México), 27 (2013), pág. 136.
- ⁶"...*quel dicho Francisco Bezerra es christiano viejo, limpio de toda raça de moros y de judios y lo fueron los dichos sus padres y abuelos por linea de varón y hembra e an estado y están en posesión él y sus antepasados del hidalgos y que no es pariente ni allegado de los Piçarros ni de otros prohibidos pasar pasar en Indias...*". (Archivo General de Indias, en adelante A.G.I., Patronato 191. Ramo nº 2. "Provanza de los méritos...". Fol. 13r).
- ⁷MARCO DORTA, Enrique. *Fuentes para la Historia del Arte Iberoamericano: estudios y documentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1951, pág. 44; SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. "Artistas trujillanos...". Op. cit., pág. 133.
- ⁸Los documentos dicen que trabajaron en Trujillo hasta 1575, cuando los ediles trujillanos declaran "que había pasado a Indias". SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. "Artistas trujillanos..." Op. cit., pág. 137.
- ⁹Archivo de Notarías de Puebla. Notaría 4, *Juan de Bedoya*, Caja 18, 20 de mayo de 1577, fol. 965.
- ¹⁰A.G.I. Patronato 191, ramo 2, fol. 9v y 10r.
- ¹¹Archivo General Municipal de Puebla, en adelante A.G.M.P. Actas de cabildo, 10, 1566-1578, fol. 194.
- ¹²CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. "Las catedrales provisionales en Nueva España: el caso de Guadalajara". En: *XX Congreso del CEHA, El Greco en su IV Centenario: patrimonio hispánico y diálogo intercultural*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2016, págs. 773-786.
- ¹³DEL PASO Y TRONCOSO, Francisco. *Epistolario de la Nueva España (1505-1818)*. Tomo VII. México: Porrúa, 1942, pág. 307.
- ¹⁴Archivo Cabildo Metropolitano de Lima, en adelante A.C.M.L. Libro de Fábrica. Parecer de Diego Guillén, maestro de albañilería y cantería y alarife de la ciudad, en razón de los cerramientos de las capillas de la obra de la Iglesia Catedral de esta ciudad, 1609, T. 1, f. 8r.
- ¹⁵VVAA. *Iglesia Basílica Catedral de Puebla. Tesoro Vivo*. Puebla: Editor Ayuntamiento de Puebla, 2016, pág. 100.
- ¹⁶VANDELVIRA, Alonso. De. *Tratado de Arquitectura 1501-1700*. Biblioteca Nacional (consultado 6/12/2016). <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000014387&page=1>
- ¹⁷SEBASTIANO, Serlio. *Libros de Arquitectura, 1552*. Libro IV, f. XIX y XXII. (consultado 6/12/2016) http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/1552_Serlio_Tercero_y_cuarto_libros_de_arquitectura.pdf
- ¹⁸A.G.I. Patronato 191, ramo nº 2, fol. 1r.
- ¹⁹HARTH TERRE, Emilio. "Francisco Becerra, Maestro de arquitectura (sus últimos años en Perú)". *Artífices del virreinato de Perú*. Madrid: tomo III, 1952, pág. 284.
- ²⁰A.G.I. Audiencia de Lima. Carta del Virrey. Callao, 1 de mayo de 1604, leg. 34.
- ²¹Archivo del Cabildo Catedralicio de Puebla, en adelante A.C.C.P. Actas de Cabildo, Vol. 0, 15 de marzo de 1580, f. 88 r.

- ²²Testamento de Pedro Hernández Tripa. Archivo Histórico de Trujillo, en adelante A.H.T. Francisco de Villatoro, 1574, leg. 19, fols. 357-358.
- ²³A.G.M.P. Actas Cabildo, 24 de septiembre de 1586, vol. 12, fol. 73r; Ibid. 11 de abril de 1597, vol. 13, fol. 8v-9r; A.C.C.P. Actas de Cabildo, 15 de marzo de 1580, vol. 0, fol. 88r; Ibid. 27 de abril de 1590, fol.139v.
- ²⁴A.G.M.P. Actas Cabildo, 5 de octubre de 1592, vol. 12, fol. 217v-218r; ACCP, Actas de Cabildo, vol. 0, 1593-1595, fol.148v, 151v, 169r. PIZARRO GÓMEZ, F. Javier, "Nombres propios y datos dispersos para la historia artística y urbana de la ciudad de Puebla (México) (Arquitectura: siglos XVI y XVII)". *Norba Arte* (Cáceres), XVII (1997), pág. 57.
- ²⁵MOLERO SAÑUDO, Antonio P. *La catedral de Puebla: historia de su construcción hasta la remodelación neoclásica de José Manzo y Jaramillo*. Madrid: Tesis Doctoral, UCM, 2014, pág. 239.
- ²⁶Habitación con pisos de adobe y techos de tejamanil o paja. Generalmente se trata de un solo cuarto en el que se realizan múltiples actividades.
- ²⁷A.C.C.P. Fábrica, Libranzas y Superintendencias 1606-1835. Pagos realizados a Antonio Ortiz del Castillo como maestro mayor en los años 1605 y 1606, así como los realizados a Jerónimo Hernández como aparejador.
- ²⁸A.C.C.P. Actas de Cabildo, 4 de junio de 1610, vol. 6, fol.180r.
- ²⁹Solís había sido nombrado maestro albañil por el Cabildo municipal el año 1639. A.G.M.P. Actas Cabildo, Vol. 19, 3 de enero de 1639, fol.23v.
- ³⁰CASTRO MORALES, Efraín. "La catedral de Puebla y Juan Gómez de Trasmonte". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), III, 32 (1963), págs. 21-35.
- ³¹MOLERO SAÑUDO, Antonio P. *La catedral de Puebla...*, pág. 1069.
- ³²GONZÁLEZ LEAL, Mariano. "Casillas y Cabrera retoños de España". En: *Retoños de España en Nueva Galicia*. Jalisco. México: Secretaría General de Gobierno, Tomo 3, 2011, pág. 36.
- ³³Queremos dar las gracias a la Dra. Fernández-Daza, por confirmarnos aportarnos esta valiosa información.
- ³⁴SOLÍS RODRÍGUEZ, C. "Artistas trujillanos...". Op. cit. Pag. 133. CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. "Martin Casillas, maestro mayor de la catedral de Guadalajara: nuevos datos y consideraciones sobre su vida y su obra en Nueva España". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 74, 1 (2017), pág. 50.
- ³⁵Archivo Parroquial de Hergüijuela. Cuentas de Fábrica. Gasto de la obra, 1573.
- ³⁶SANZ FERNÁNDEZ, Francisco. *Corpus de alarifes, carpinteros de los blanco, canteros y maestros de cantería activos en Trujillo durante el siglo XVI*. Guadalajara (España): Gea patrimonio, 2009, pág. 145.
- ³⁷CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. "Martin Casillas...", pág. 50.
- ³⁸Ibidem, pág. 51.
- ³⁹México bautismos, 1560-1950, (Consultado el 2 de junio de 2015) (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:NRLN-7ZK> : 2 January 2015), Sagrario Metropolitano, Puebla, México; FHL microfilm 227,520.
- ⁴⁰A.H.T. Pedro de Carmona, 1567, Leg. 10, fol. 321.
- ⁴¹SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo. "Artistas trujillanos...". Op. cit., pág. 133. CASTRO MORALES, Efraín. *Noticia histórica de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Secretaría de Cultura, 1981.
- ⁴²Archivo General de la Nación de México, en adelante A.G.N. Tomo Historia, 112. *Libro de cuentas de la reparación de la iglesia en 1584*.
- ⁴³CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier. *Arquitectura del Renacimiento en Nueva España: Claudio de Arciniega, Maestro Mayor de la Obra de la Yglesia Catedral de esta Ciudad de México*. México: Universidad Iberoamericana, 2009.

- ⁴⁴TOUSSAINT, Manuel. "La primitiva catedral de México". *Paseos coloniales* (México), (1962), pág. 1-5.
- ⁴⁵TOVAR DE TERESA, Guillermo. "La portada principal de la primitiva catedral de México". En: VVAA. *La catedral de México*. México: BBVA Bancomer, 2014, págs. 71-79.
- ⁴⁶AMERLINCK, M^{ra} Concepción. "El Convento de San José y su iglesia de Santa Teresa la Antigua: sus arquitectos, artistas y artesanos". En: *El Monacato en el Imperio Español, monasterios, beaterios, recogimientos y colegios*. México: CEHM-Condumex, 1995, págs. 447-495.
- ⁴⁷A.G.N. Ramo Historia, Vol. 112.
- ⁴⁸ZABALA, Silvio Arturo. *Una etapa en la construcción de la Catedral de México, alrededor de 1585*. México: Centro de Estudios Históricos, 1982, pág. 14; TOUSSAINT, Manuel. "La primitiva catedral..."; VVAA. *Guía de documentos novohispanos del Archivo Histórico del Arzobispado de México 1532-1821*. México: Arquidiócesis Primada de México, 2002.
- ⁴⁹Archivo del Cabildo Metropolitano de la Arquidiócesis de Guadalajara, en adelante A.C.M.A.G. Actas Capitulares. Libro de actas de cabildo, nº 3 (1583-1598). Guadalajara, 24 de septiembre de 1593, fol. 117v.
- ⁵⁰MARCO DORTA, Enrique. *Fuentes...*, Op. cit., págs. 176-178
- ⁵¹Instituto Cultural Ignacio Dávila Garibi-Archivo General de Indias, en adelante I.C.I.D.G-A.G.I. Zapopan, Jalisco. Guadalajara, 64, doc. nº 2, 1600, fol. 9-12.
- ⁵²CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. "Martín Casillas...", Op. cit., pág. 56.
- ⁵³I.C.I.D.G-A.G.I. Guadalajara, 64, doc. nº 2. "Testimonio de las condiciones y cantidades con que se remató la obra de las iglesia catedral desta ciudad en Martín Casillas de otros autos...", 11 de marzo de 1602.
- ⁵⁴CAMACHO, CÁRDENAS, Enrique. "Martín Casillas...", Op. cit., pág. 18.
- ⁵⁵GARCÍA FERNÁNDEZ, Estrellita. "Su construcción, transformaciones y contexto". En: CAMACHO BECERRA, Juan Arturo (coord.), *La Catedral de Guadalajara. Su historia y significados*. Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, 2012, Tomo II, pág. 38
- ⁵⁶I.C.I.D.G-A.G.I. Guadalajara, 64, doc. Nº 2. "Testimonio...".
- ⁵⁷Testimonio documental del dominico fray Juan de Escobar, 6 de diciembre de 1688, ante el escribano de Guadalajara, Nicolás del Castillo. En: GONZÁLEZ LEAL, Mariano. "Casillas y Cabrera...", Op. cit., pág. 36
- ⁵⁸PIZARRO GÓMEZ, F. Javier. "Aportación...". Op. cit., pág. 163.
- ⁵⁹A.G.N, Inquisición, v 312, fol. 169 y 172.
- ⁶⁰RAMIREZ MONTES, Mina. "Algo más sobre los arquitectos Juan Gómez de Trasmonte y José de Bayas Delgado". *Anales del Instituto de Investigaciones Científicas* (México), Vol. XV, nº 57 (1986), págs. 181-184.
- ⁶¹Hijo de Juan y maestro mayor de la catedral mexicana desde 1656 hasta su muerte 21 28 de agosto de 1684. FERNÁNDEZ, Martha. *Arquitectura y gobierno virreinal*. México: UNAM, 1985, pág. 92; A.G.I. Audiencia de México, 2708.
- ⁶²TOUSSAINT, Manuel. *La catedral y las iglesias de Puebla*. México: Porrúa, S.A., 1954, pág. 66.
- ⁶³CASTRO MORALES, Efraín. "La catedral de Puebla y...". Op. cit., págs. 27-32.
- ⁶⁴GALÍ BOADELLA, Montserrat. *Pedro García Ferrer, un artista aragonés del siglo xvii en la Nueva España*. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses, 1996, pág. 137.
- ⁶⁵FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 1990, T. I., pág. 137.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



**EL ZURBARANISMO NOVOHISPANO.
REVISIÓN A LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS
MÁS INFLUYENTES EN PUEBLA**
**THE NEW HISPANIC ZURBARIANISM.
REVIEW OF THE MOST INFLUENCING
ICONOGRAPHIC MODELS IN PUEBLA**

Resumen

Hablar de la importancia y la trascendencia que ha tenido Francisco de Zurbarán entre los artistas del Nuevo Mundo, es hacer referencia a uno de los temas que se han abordado con mayor profusión desde que la historiografía artística acentúa su interés en rescatar los nexos que se dan entre los artistas, tanto peninsulares como de los territorios de ultramar, en una época, el siglo XVII. En este caso realizamos una revisión de uno de los artistas extremeños más influyente de todos los tiempos.

Palabras clave

Iconografía, Nuevo Mundo, Pintura, Puebla, Zurbarán.

Isabel Fraile Martín

Benemérita Universidad
Autónoma de Puebla
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Estética y Arte. México

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura (2008), en la actualidad desempeña su labor como profesora-investigadora en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autora de numerosos libros y artículos sobre pintura novohispana y museos. Coor-

Abstract

To speak of the importance that Francisco de Zurbarán has had among the artists of the New World, is to refer to one of the subjects that have been approached more profusely since the artistic historiography accentuates his interest in rescuing the nexos that are given between authors, themes and styles developed between artists, both peninsular and overseas, in an era, the seventeenth century, of brilliant results in the artistic field. In this case we make a review of one of the most influential artists from Extremadura.

Key words

Iconography, New World, Painting, Puebla, Zurbarán.

dina la Maestría en Estética y Arte. Mantiene proyectos de investigación con los Museos de Puebla y desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONA CYT (México). Además es co-directora de la Colección La Fuente.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017
Fecha de revisión: 21/IX/2017
Fecha de aceptación: 10/X/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

EL ZURBARANISMO NOVOHISPANO. REVISIÓN A LOS MODELOS ICONOGRÁFICOS MÁS INFLUYENTES EN PUEBLA

1. INTRODUCCIÓN

Cuando abordamos desde la historia del arte el periodo que corresponde al arte novohispano y deseamos poner acento en el desarrollo de la historia de la pintura transcurrida en ese momento, es indispensable hacer una pausa en determinados artistas europeos que ayudaron con sus composiciones, sus iconografías diversas y la manera de resolver ciertos aspectos técnicos, a configurar una buena parte del repertorio pictórico generado por los artistas del nuevo mundo. A los primeros pintores peninsulares o de otras latitudes del viejo continente que decidieron emprender carrera en América, trasladándose a ultramar como parte de los séquitos que acompañaban a los virreyes y generando con ello una incipiente escuela de artífices que se iban formando a su alrededor; se suman otros tantos artistas de renombre que, sin pisar suelo americano, contribuyeron a configurar ciertos patrones compositivos gracias al envío de sus obras y a la difusión masiva de sus modelos vertidos en grabados. Estos materiales son el punto de partida que nos permite reconocer el estilo de estos artistas en muchos de los programas iconográficos que ornamentan

iglesias y conventos, o que decoran las salas de los museos. En este segundo rubro es donde se integra la figura de Francisco de Zurbarán, el pintor natural de Fuente de Cantos que no sólo brilla como uno de los autores más prolíficos del Siglo de Oro español, sino que genera un estilo artístico tan particular y admirado entre sus contemporáneos que no resulta inusitado reconocer los ecos de su pincel entre muchos de los pintores de la América española del siglo XVII.

No sería exagerado considerar que tal vez después de Pedro Pablo Rubens, el caso de Francisco de Zurbarán sea uno de los de mayor trascendencia entre los artistas de ultramar. Expresiones como *[el zurbaranismo en América]* o *[Estamos ante un pintor de corte zurbaranesco]*, son fáciles de encontrar al referirse al trabajo de muchos artistas procedentes de los distintos virreinos. De hecho, son pocas las investigaciones monográficas sobre el pintor extremeño que no contemplan una reflexión acerca de la relación del pacense con América Latina. Sin dudar, éste ha sido un tema de vital interés entre los investigadores de ambos lados a lo largo de la historiografía del arte. Juan Miguel Serrera, en uno de los compendios más completos que relacionan

al extremeño con América, inicia su texto recuperando las palabras del propio Diego Angulo, quien ya en 1936 consideraba lo siguiente: *“No creo que pueda hacerse un estudio completo del pintor de Fuente de Cantos y de su escuela sin incluir en ella los principales representantes de la pintura de México durante la primera mitad del siglo xvii.”*¹ Desde la década de los 30 del siglo pasado, donde un reflexivo Angulo ya consideraba la mención especial a esta relación del extremeño con América, han sido muchas las aportaciones que se han ido sumando para enriquecer este tema, muchas de ellas fomentadas desde la propia Extremadura, como el texto que se recoge en las Actas del Simposium Internacional sobre Zurbarán, con motivo del IV centenario de su nacimiento, y que lleva la firma de Francisco Javier Pizarro, haciendo hincapié particularmente en la influencia del extremeño en la escuela poblana de pintura²; pasando por trabajos importantísimos para el historiador del arte como los minuciosos estudios de Benito Navarrete Prieto en los que difunde la versatilidad de las estampas como herramientas de trabajo entre los artistas andaluces del siglo xvii, destinando un capítulo prioritario al caso del mercado americano, en el que también se hace eco de los pormenores zurbaranescos³. En el ámbito de los museos, los trabajos de acopio de obras de diferentes recintos para fines expositivos concretos, ha generado toda una rica literatura que ha hecho una pausa en esta particular relación del pintor pacense con el mercado americano⁴, además de otro tipo de alianzas que evidencian las influencias culturales existentes en un periodo barroco que, necesariamente, contamina a ambos continentes⁵. También merecen destacarse las investigaciones de los autores centrados en el cono sur, pues son muy interesantes las aportaciones de quienes destacan los envíos de obra que hizo el extremeño con destino a Lima y a Buenos Aires, procesos ya registrados con claridad por diversos autores y que nos manifiestan el conocimiento minucioso de estas transacciones comerciales⁶.

Si bien Zurbarán no es el único caso conocido de pintor peninsular que manda obras al nuevo mundo, su historia respecto a estas relaciones mercantiles ha supuesto un interesante bagaje de conocimiento para quienes abordan estos temas, siendo precisamente estos menesteres los que compensan ser rescatados para un texto que, de algún modo, pone de manifiesto los lazos indisolubles que también en el panorama artístico nutren la relación entre Extremadura y América. Y quien mejor que Francisco de Zurbarán, en cuanto al ámbito pictórico se refiere, para ponerlo de manifiesto.

2. EXTREMADURA–SEVILLA–AMÉRICA

El primer contacto que Zurbarán mantiene con América se registra en 1636 cuando el extremeño muestra interés por participar en el tejido comercial que desde Sevilla estaba perfectamente trazado con América, abarcando también los objetos de naturaleza artística. El interés por exportar sus cuadros a los territorios de ultramar inicia para el pacense con el deseo de conseguir una revalorización de su precio en el mercado nacional. Zurbarán era consciente de que su trabajo podría ser bien remunerado y de hecho, en la documentación hallada hasta la fecha, se manifiestan los pormenores que determinaba el propio artista para llevar a cabo la venta de estos primeros cuadros que iban a exhibirse en la ciudad de Portobelo, Panamá, con motivo de la feria que se celebraba para ofrecer los productos que llegaban en los galeones⁷. Si bien Jesús Palomero relata minuciosamente las fechorías de este azaroso envío de obras, el cual supuso más de un quebradero de cabeza para el maestro extremeño, aporta con sumo interés los datos de los miembros de su taller, quienes seguramente participaron en la elaboración de los cuadros. En este texto de Palomero de 1999 ya aparecen específicamente mencionados los nombres de Diego Muñoz Naranjo, Juan Durán, Ignacio de Ríes⁸ y Alonso de Flores, considerados los miembros de su obrador y quienes, muy

seguramente, animaron el panorama de lo zurbaranesco en América, pues es sensato considerar que muchas de las telas que hoy vemos con ese sabor cercano al estilo del maestro fueron, en realidad, resultado de los miembros de su taller, de ahí que el texto de Palomero sea tan esclarecedor para nosotros.

Pese a que esta primera serie de obras relacionadas con el envío de cuadros de Zurbarán a América está desaparecida en la actualidad, lo cual elimina la posibilidad de conocer la temática y otros aspectos más interesantes a los ojos de hoy, está claro que es el inicio de una relación trasatlántica duradera, registrada minuciosamente por diferentes autores en varios momentos, además de ser la antesala de toda una serie de modelos iconográficos que finalmente sí lograron permanecer en el tiempo, logrando difundir la estela de los zurbaranesco en los territorios americanos.

Conviene recordar que el envío masivo de obras presentaba, normalmente, temáticas muy generales, siempre abiertas a poder incorporarse a cualquier repertorio⁹. No eran tan significativos los asuntos relativos a la calidad de las obras y la precisión de las mismas, pues al no tener siempre un cliente determinado como consumidor inmediato de las piezas, sino que a menudo pasaban a ser vendidas al mejor postor, en tales circunstancias ese tipo de detalles que sin duda encarecían el costo final de la compra-venta, carecían de importancia. Suena lógico aseverar que para tales trabajos era plenamente satisfactoria la participación de los discípulos del experto, quienes a buen seguro podían trasladar al lienzo el sabor zurbaranesco que permeaba en cualquiera de sus obras, sin que tuviera que detenerse en ella el oficio y la mirada distinguida del maestro. Navarrete Prieto se refiere con acierto a la *'repetición mecánica de los modelos del maestro por obra de sus oficiales y aprendices'*¹⁰, lo que por otra parte también ayudaría a entender el volumen inmenso de su producción,

sobre todo entre los años 1635-1655, en los que los miembros de su taller resuelven un generoso número de obras que a buen seguro terminará en el mercado americano¹¹. Eso ayudaría a comprender la enorme popularidad que adquieren sus modelos en los nuevos territorios y, por otro lado, evidencia que eran varias las manos que trasladaban sus ideas a los lienzos, igual que eran muchas las estampas y grabados que hacían eco de sus composiciones y que, ayudadas por la versatilidad del medio y la facilidad de difusión del mismo, hicieron relativamente fácil el acopio inmediato de los modelos del extremeño desde México hasta Argentina. Si bien a nosotros lo que nos interesa ahora es recuperar la dimensión de Zurbarán entre los artistas que especialmente trabajan en el espacio novohispano, conviene rescatar la separación que ya quedó manifiesta por la gran especialista en el extremeño, María Luisa Caturla y de la que se han hecho eco otros autores posteriores. Caturla con total seguridad atisbaba hasta cinco maneras diferentes de referirnos a lo zurbaranesco, las cuales, sin duda, ayudan a difundir la magnitud de su obra aunque eso también genere una gran complejidad para abordarla. Se trataría de distinguir entre: las obras inventadas por Zurbarán; otras tantas que eran versiones que el maestro hacía sobre esos modelos primigenios y que ayudaban a satisfacer encargos posteriores con los que atendía a sus clientes; después tendríamos otras obras en las que el maestro intervenía con ayuda de sus oficiales; diferentes a las que los propios miembros de su taller hacían siguiendo sus modelos; y, por último, nos encontramos con las obras que en su totalidad estaban generadas por los imitadores del extremeño.

3. TEMAS E ICONOGRAFÍAS PARA EL NUEVO MUNDO

Ante este panorama tan extenso, generador de una producción significativa de obras que, aun no saliendo de un único pincel pero sí recuperan

una misma concepción en cada pieza, eso a lo que nosotros nos referimos como *lo zurbaranesco*, debemos dirigir nuestra mirada hacia los aspectos iconográficos, temáticos y compositivos, más que a los puramente extraídos de la genialidad y destreza del maestro. Por lo tanto, nos interesa rescatar el repertorio temático popularizado por el extremeño, sus recursos iconográficos y sus discursos fácilmente reconocibles, aquellos que se apegan a un estilo inconfundible y que gracias a su difusión masiva, así como a los ecos que estandarizaban una y otra vez sus reproducciones, a día de hoy seguimos identificando como obras zurbaranescas dentro del coleccionismo novohispano.

Sería interesante preguntarnos en este punto porqué resulta tan exitosa la obra de Zurbarán entre sus colegas contemporáneos del nuevo mundo. Si es de todos conocido que el mercado indiano se establece con otros muchos autores, además del extremeño; si hasta América llegan personalmente otros artistas que deciden probar fortuna en primera persona; si la difusión de los grabados, que no es precisamente un oficio muy desarrollado en el mil seiscientos por autores españoles sino más bien flamencos e italianos, quienes reproducían por igual composiciones de artistas de diversos lugares, inundaban los talleres de los artistas difundiendo obras originales de numerosos pintores, y no sólo del extremeño; porqué, pese a todas estas circunstancias y teniendo en cuenta que, como recupera Stastny, Zurbarán empieza su andadura americana antes de los años sombríos de la crisis que asola la existencia de los artistas duramente a partir de 1640¹²; porqué es Zurbarán y su estilo particular lo que permea entre los habitantes del nuevo mundo de una manera casi similar al fervor que producen los modelos rubenianos, mayoritariamente difundidos en los territorios de ultramar.

El apego y el gusto generalizados por lo zurbaranesco en América viene marcado por una

aceptación sin tapujos del estilo limpio y sereno que se percibe en el oficio del extremeño; por la sencillez de concebir sus grandes temas; por la fidelidad en el uso y manejo de las fuentes para nutrir con pulcritud sus recursos iconográficos; la atención a los detalles, al dibujo excelso de sus composiciones y a la construcción grandiosa de sus figuras, sólidas y a menudo únicas protagonistas de gran parte de su repertorio. Su misticismo y el sentido austero que adoptan gran parte de sus figurantes, seguramente fue acogido con esplendor por parte una sociedad devota, sensible a este tipo de temáticas que eran manejadas por el extremeño con soltura. De igual manera debieron ser elogiados sus amplios repertorios hagiográficos, sobre todo los referentes al santoral femenino, concebidos siguiendo la tipología de vírgenes de cuerpo entero, a las que dota de una singular gracia con las que resta su sencillez compositiva; jóvenes doncellas que ocupan gran parte de la capa pictórica, con fondos poco dibujados, casi inexistentes ante la omnipresencia de las figuras. El manejo de los tejidos y ropajes con los que viste a todo su repertorio femenino no sólo manifiesta el dominio del oficio y la exquisitez de su pincel, sino que además responde a un lenguaje propio de los artistas españoles de la época que, ajenos a lo que producen sus contemporáneos del norte de Europa, no podían concebir el desnudo femenino e integrarlo a sus repertorios de temáticas cristinas¹³. No cabe duda que el trabajo de Zurbarán obedecía bien la regla.

Igual en sus ciclos de santos y fundadores de órdenes, muy arraigados en el repertorio del extremeño y de los que existe un voluminoso conjunto de obras en el continente americano que recuperan el sentido creativo del pacense. Esos hombres corpulentos y bien dibujados que destacan sobre una caída línea de horizonte, expresamente creada para resaltar su presencia. Unas temáticas tan recurrentes en su producción que le sirvieron a Julián Gállego para denominarlas *santos-estatua*¹⁴, una tipología

en la que Zurbarán es experto y referente dentro de los artistas de su época. Son estos, sin duda, gran parte de los repertorios temáticos más elogiados en la carrera del extremeño y que han tenido un mayor eco entre los pintores de ultramar.

La representación de santas y santos, junto con las series de Apostolados y ciclos del antiguo testamento —como son las Doce Tribus de Israel—, son los registros que encuentran una mayor acogida entre los ‘artistas de corte zurbaranesco’ que podríamos ubicar en el nuevo mundo. De hecho, una de sus influencias más certeras en el ámbito de la pintura poblana la encontramos en el trabajo de Juan Tinoco Rodríguez (1641-1703), uno de los mejores exponentes —sino el mejor— de la pintura barroca poblana. Artista prolijo, conocedor de un buen número de láminas y grabados, a saber por el manejo hábil que hace de ciertos recursos que sólo así pudo conocer, al igual que practicante de algunas temáticas singulares que sólo un artista curioso y bien formado podía llevar a cabo. El trabajo de Tinoco se ha estudiado a profundidad¹⁵, generando varios textos monográficos y algunos artículos de interés que, sin dudarlo, nos alienta no solo a conocer el oficio de uno de los mejores pintores de la escuela poblana, sino también a identificarlo como uno de los casos más importantes de lo que podríamos considerar como zurbaranismo en la Nueva España. En la producción del poblano encontramos temáticas perfectamente afines a las series referenciales del pintor de Fuente de Cantos. A él pertenecen, por ejemplo, gran parte de las santas trabajadas a modo de vírgenes de cuerpo entero que popularizó con gusto el extremeño. Telas de gran formato, para el caso de la *Santa Bárbara* que pende en los muros del Museo de la Casa de los Muñecos de la BUAP, firmada por Tinoco y portadora de un estilo que después repite para los ciclos de pinturas de santas que encontramos en otros museos locales o en la Capilla del Ochovo¹⁶, donde a la referida protectora de las tormen-

tas, se suman otras iconografías similares como la de *Santa Águeda*. Todas ellas representadas de cuerpo entero, al centro de la composición, haciendo alarde de sus atributos dispuestos en la bandeja y ambientadas en un sencillo paisaje de fondo. No son habituales en los pinceles de Tinoco el preciosismo de los brocados en las telas tan característicos de las santas del extremeño, al igual que tampoco lo es el uso de un fondo tan austero como es habitual en Zurbarán; pero sin duda, el modelo compositivo que captan este tipo de obras en el artifice poblano siguen las características tan estereotipadas por el extremeño, y aunque no es el único pintor en



Fig. 1. *Santa Bárbara*, Juan Tinoco Rodríguez. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

utilizar este recurso, sí es el que mejor lo construye y difunde. Se han conservado, además, varios documentos que especifican el envío de este tipo de materiales al nuevo mundo¹⁷.

A Tinoco también pertenece una de las series pictóricas más vinculadas a los estándares propuestos por el extremeño. Su ciclo del *Apostolado*, compuesto por quince pinturas de mediano tamaño y lectura vertical, que también se conservan en el Museo Universitario de la Buap, son un claro manifiesto del éxito de este modelo entre los pintores del ultramar. Juan Tinoco, que como muchos de los artistas prolíficos de su tiempo se proyecta con una obra cuantiosa, de calidad diversa y que a buen seguro resolvía al frente de un taller fecundo, manifiesta en esta serie algunos lienzos extraordinarios, como el que protagoniza *Santiago Apóstol*, junto a otros menos talentosos, en los que no sería de extrañar que intervenga el trabajo de alguno de sus oficiales¹⁸. La serie, que sigue con cautela el esquema compositivo al que recurre el pacense en 1633 para su ciclo conservado en el Museo Nacional de Arte Antigua de Lisboa, recupera la idea de *figura-estatua*, a la que hace referencia Gállego, e insiste en la monumentalidad del protagonista, acaparando gran parte de la capa pictórica. Tinoco centra el discurso en un dibujo correcto para ciertas partes de la anatomía visible y menos elaborado en otras, como es la resolución de los ropajes, en los que el poblano siempre muestra habilidades distintas con trabajos extraordinarios en su carrera (como en el atuendo con el que viste a Santa Cecilia en su deliciosa pintura que se conserva en la capilla catedralicia del Ochavo) y otros más torpes, con tejidos más rígidos y angulosos, apreciables en algunos de los varones de este repertorio. No obstante, pese a estas diferencias en cuanto a las calidades en los acabados de su colección, el oficio de esta serie resulta muy satisfactorio en general. Se trata de un *Apostolado* completo, que incluye a los once personajes que tradicionalmente acompañaban a Jesús; más *San*

Matías, en sustitución de *Judas Iscariote*; un *San Pablo* y una imagen del *Cristo Resucitado* junto a otra de la *Virgen María*, ambos pintados individualmente para mantener la estética imperante en la serie. Como en el *Apostolado* de Zurbarán conservado en Lisboa, el resuelto por Tinoco que se exhibe en la Casa de los Muñecos, presenta la firma del autor únicamente en el lienzo de *San Pedro* que, al igual que en la serie de Zurbarán, es

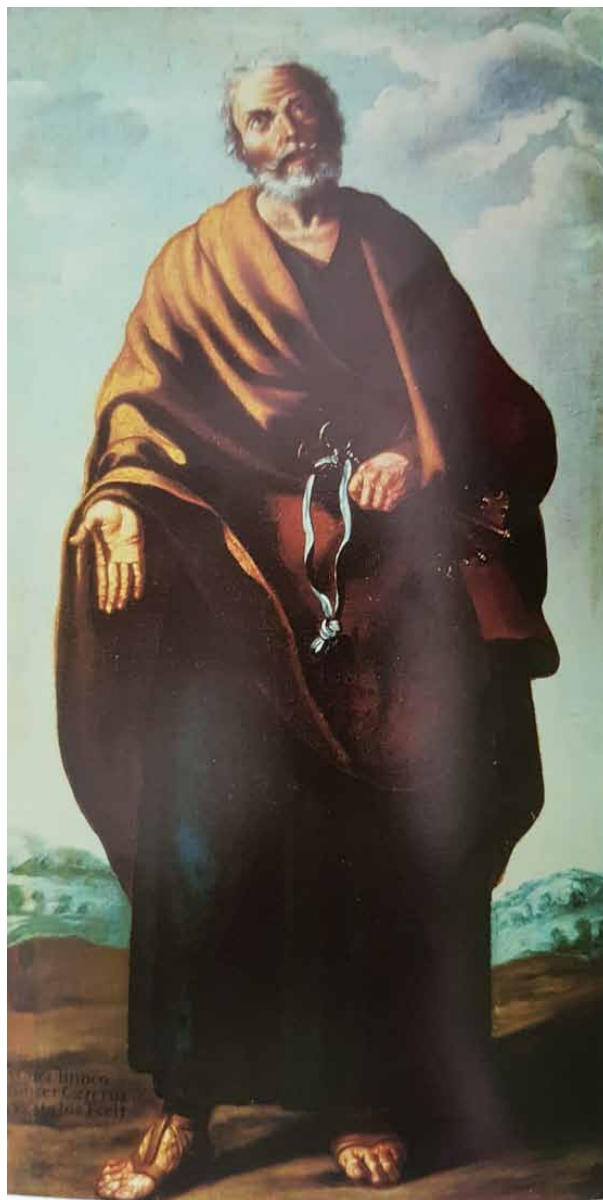


Fig. 2. *San Pedro Apóstol*. Juan Tinoco Rodríguez. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

una de las telas de mejores resultados. Coincide con la visión del Pedro anciano y arrepentido que dirige su mirada al cielo, en un gesto de visible preocupación por la negación a Jesús. Modelos en definitiva que, como el ejemplar destinado a *San Matías*, el poblano pudo conocer en su estilo mediante la llegada de grabados. Si bien esta serie resulta bastante cercana a los patrones característicos en los pinceles del extremeño,



Fig. 3. *San Matías Apóstol*. Juan Tinoco Rodríguez. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

también manifiesta una de las constantes en el estilo del poblano: el uso de un paisaje de fondo al que siempre recurre, aunque lo haga de manera discreta, en lugar de los fondos neutros y oscuros típicos de Zurbarán, tan poco apegados a la visión más luminosa de la que a menudo hace gala el pintor natural de Puebla.

Sin duda, la importante colección de obras que conserva el Museo Universitario de la Buap requiere que no salgamos de este recinto sin hacer referencia a un ciclo pictórico concreto, que no sólo es el de raigambre más claramente zurbaranesca dentro de la escuela de Puebla sino que por su importancia nos remite a uno de los ejemplos más interesantes en los que se aprecia la presencia de los modelos de Zurbarán en el continente americano y, particularmente, en la escuela novohispana. Nos referimos a la serie de las *Doce Tribus de Israel* también conocida como los *Hijos de Jacob*. Se trata de un total de doce lienzos en los que se representa al longevo *Jacob* y a once de sus doce hijos, pues en esta ocasión falta la figura de *Judá*¹⁹. Está ampliamente documentado el envío de obras con estas características y temáticas al nuevo mundo por parte de Zurbarán, lo que sin duda supondría no sólo contar con los originales que llegasen, sino con un cuantioso repertorio de obras fruto de imitadores del maestro pero que, sin dudarlo, recuperarían el sentido de lo zurbaranesco en manos de artífices locales. La serie de la Casa de los Muñecos, seguramente resuelta por los miembros del taller del extremeño o los integrantes de su obrador, continuando con el término al que recurre Navarrete Prieto, son una clara manifestación, por otra parte, del asentamiento en Puebla de potenciales clientes peninsulares que estarían satisfechos, a buen seguro, con la adquisición de obras de tradición española para ornamentar sus hogares²⁰.

La serie de los *Hijos de Jacob* del museo universitario mantiene el concepto de composición estampa tan utilizado por el extremeño en unos

lienzos, de tamaño considerable, que respetan el sentido vertical de su lectura y favorecen un trabajo centrado en el personaje masculino, eje de cada una de las piezas. De entre todos los ejemplares y pese a la habitual disparidad de calidades, siempre frecuentes en estos ciclos de obras, hay una determinada pieza, la que interpreta a José, de mejores logros que las restantes, trabajadas de una manera más torpe en lo general. El José de la colección poblana hace alarde de la



Fig. 4. José. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

riqueza iconográfica que caracteriza al personaje, generando una composición en la que la opulencia del atuendo acapara gran parte de la capa pictórica. Aunque muy alejada el total de la serie de la excelencia que impera en la conservada en el Condado de Durham (Inglaterra), con el mismo



Fig. 5. José. Francisco de Zurbarán, Serie completa de los hijos de Jacob (hacia 1639-40) Condado de Durham, Inglaterra. Del catálogo: Zurbarán y las doce tribus de Israel. Madrid: Museo del Prado, 1995, pág. 42.

tema y a cargo del extremeño en primera persona, el ejemplo de *José* en ambas colecciones recupera por igual su majestuosidad a la hora de representar al varón distinguido, en ambos casos coronado con un delicioso tocado en la cabeza. El trabajo de Zurbarán para el *José* de la serie inglesa de Durham, muestra un acabado esplendoroso en los brocados característicos de sus telas, así como una elegancia manifiesta en cada uno de los detalles. Pese a que el equiparable poblano se resuelve con una mayor sencillez, también

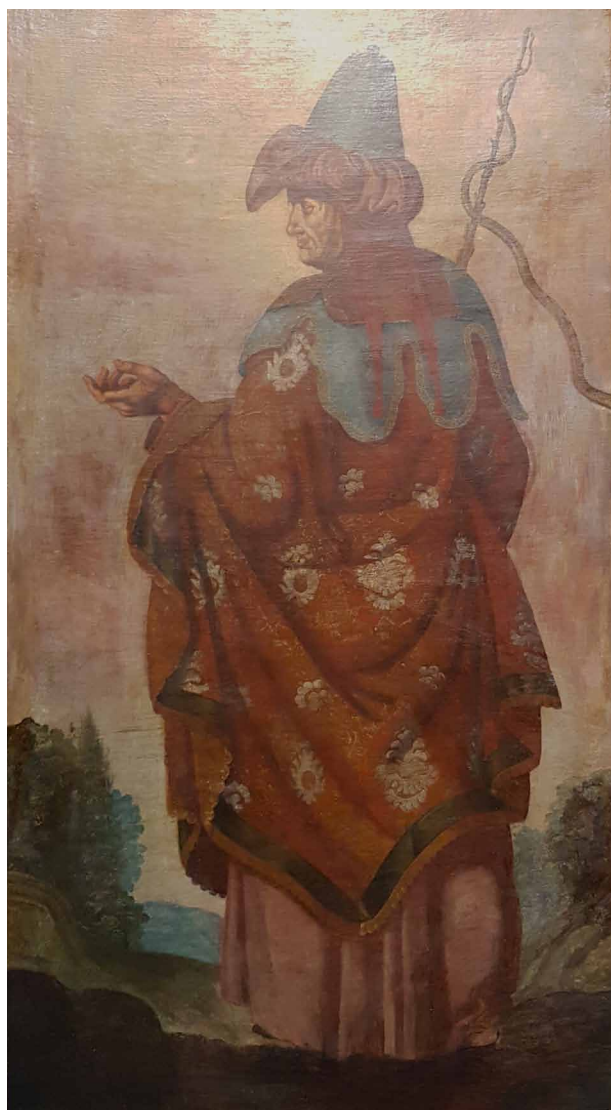


Fig. 6. Dan. Obrador de Zurbarán. Patrimonio Universitario. Museo Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. México.

dispone de una iconografía precisa al mostrar al personaje con la vara que alude a su cargo de gobernante, e igualmente responde a una escena ornamentada a través de su protagonista, si la comparamos con el resto de los cuadros de la serie destinada a la Nueva España. A tenor del contexto de esta serie, también debe ponerse énfasis en las relaciones infinitas que Zurbarán y su taller tenían con estampas grabadas, como se observa en la figura de *Dan*, otro de los modelos poblanos más apegados al original inglés, para el que claramente el extremeño se inspira parcialmente en una conocida estampa de Philip Galle.



Fig. 7. Jonadab aconsejando a Amón (Detalle) Philip Galle según Marten van Heemskerck. Grabado, 1559. Rijksmuseum. Amsterdam. Del libro: Navarrete Prieto, Benito. Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo. México: Museo Nacional de San Carlos, 1999, pág. 41, imag. 26

El total de esta colección poblana de los *Hijos de Jacob*, que en las últimas semanas la BUAP ha reinaugurado después de un dilatado proceso de restauración, no posee el refinado acabado de los detalles habituales en el extremeño, sino que más bien manifiesta el sello habitual de los miembros de su taller, cuyos trabajos se resuelven con mayor urgencia seguramente impulsados hacia su venta en un mercado libre, no tan exigente como el de la clientela específica. Pese a ello, los lienzos que penden en el museo universitario con esta temática son un claro ejemplo de la popularidad que adquieren los modelos del pacense y que se resuelven, con mayor o menor suerte, por los miembros de su taller. El trabajo comparativo entre ambas series, la inglesa y la poblana, requiere de una mayor definición de vínculos que resalten los paralelismos y distancias entre ambas²¹. Es curioso, por otra parte, que pese a ser considerado este repertorio como uno de los ciclos claramente relacionados con el artista, no se hallan, al menos hasta ahora, otras obras en colecciones poblanas que hayan sido el resultado de la copia o influencia de este conjunto de pinturas. Es bastante sensato considerar que ciertas temáticas del antiguo testamento tenían menos notoriedad entre los ciudadanos que otras más afables, como las protagonizadas por la Virgen María, los miembros de las órdenes religiosas o las historias de las vidas de los santos, siempre bien acogidas por la sociedad de la época.

CONCLUSIÓN

Francisco de Zurbarán supone un eslabón necesario para introducir ciertos patrones artísticos que se vuelven imprescindibles en el quehacer de los pintores novohispanos del siglo XVII. La base de su éxito seguro se vio favorecida por toda una serie de circunstancias que apuntalaron parte de su trascendencia: la genialidad de su trabajo en primera instancia; pero también la popularidad del mismo, lo que le haría crecer de manera vertiginosa, generando un taller donde

diferentes discípulos ayudarían a acometer su amplio volumen de encargos. Por otra parte, su deseo de participar de las relaciones comerciales con América, en las que seguro también fueron medulares puntos de apoyo sus propios nexos familiares (su tercera esposa había enviudado de un oficial fallecido en Puebla²²), fueron tejiendo un complejo entramado que tiene como resultado una presencia extraordinaria de obras con sabor zurbaranesco en distintos puntos geográficos, desde México hasta Argentina. De entre todos estos espacios, Puebla, sin lugar a dudas la segunda ciudad más importante artísticamente en la Nueva España y su significativa escuela de pintura barroca, no desconoce la trascendencia del extremeño, al contrario, hace acopio de sus modelos compositivos de manera frecuente.

Sólo hemos abordado el trabajo de Juan Tinoco, quien nace precisamente el mismo año en el que Sebastián López de Arteaga (1610-1656?), uno de los discípulos de Zurbarán, llega a la ciudad de México, en 1641. Aún siendo conscientes del no conocimiento entre ambos, es bastante lógico considerar que Tinoco, quien a edad temprana se traslada a la capital, conociera la producción del hispalense; de quien por cierto, recientemente se han recuperado algunas obras que hizo —hasta ahora desconocidas— para la Catedral de Puebla²³.

La manera de plantear los temas de Juan Tinoco es, a buen seguro, cercana a las maneras de hacerlo el extremeño, tal y como se ha mencionado en las obras arriba comentadas; siendo conocedor de un amplio volumen de estampas que, como aquél, utilizó sobre manera para resolver total o parcialmente gran parte de sus obras²⁴. El uso del grabado del que tanto manejo hizo alarde el extremeño, es otra de las líneas importantes a seguir para tejer, aún más si se puede, este amplio universo de conexiones que seguirían dando frutos entre el pintor extremeño por excelencia, y los artífices barrocos de la Nueva España.

NOTAS

¹SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. "Zurbarán y América". En *Zurbarán*. Madrid: Museo del Prado, Catálogo de la Exposición del 3 de mayo al 30 de julio, 1998, pág. 63.

²PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. "Zurbarán y el zurbaranismo en América. El caso de Puebla". En *Actas del Simposium Internacional Zurbarán y su época*. Badajoz: Junta de Extremadura, Diputación de Badajoz, Consejería de Cultura y Patrimonio, 1998, págs. 127-142.

³Pueden verse de este autor: NAVARRETE PRIETO, Benito. "El comercio de estampas: América y los recursos para la mercantilización" dentro de su libro *La pintura andaluza del siglo xvii y sus influencias grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, págs. 75-83; "El ideario volante: La estampa como medio de difusión y transmisión de formas en el barroco virreinal", dentro del libro *Viento detenido. Mitologías e historias en el arte del biombo*. México: Museo Soumaya, 1999, págs. 33-48.

⁴Véanse particularmente dos catálogos esenciales a este respecto: *Zurbarán y las doce tribus de Israel*. Madrid: Museo del Prado, 1995. *Zurbarán y su obrador. Pinturas para el Nuevo Mundo*. México: Museo Nacional de San Carlos, 1999. También es reseñable por la magnitud de la obra: *La pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo xvi-xviii*; concretamente el texto de BROWN, Jonathan: "La pintura en Sevilla y en la ciudad de México, 1560-1660", que aparece en el Vol. III de esta lujosa colección que ha sido publicada por Patrimonio Nacional de España, Museo Nacional del Prado, Fomento Cultural Banamex, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ministerio de Cultura del Gobierno de España, CONACULTA, Banamex, México 2010, Fundación Alfredo Harp Helú, Fundación Diez Morodo, Fundación Roberto Hernández Ramírez, Aeroméxico, México, 2009, págs. 925-963.

⁵Entre los trabajos más recientes de esta temática particular merecen recordarse la Exposición *Caminos del Barroco: Andalucía, México, Puebla*, celebrada en el Museo San Pedro de Puebla en 2012, y el correspondiente catálogo generado de la misma publicado por el Gobierno del Estado de Puebla y el Consejo Estatal de la Cultura y las Artes, bajo la dirección de Rafael López Guzmán y en colaboración con la entonces Directora de Museos de Estado, María Fernanda Matos Moctezuma. DELENDA, Odile y BOROBIA, Mar. *Zurbarán. Una nueva mirada*. Madrid: Thyssen-Bornemisza, 2015.

⁶Resultan importantes para abordar los temas del envío de obras a puntos concretos de América Latina que se revisen los diferentes artículos vertidos en el catálogo: *Presencia de Zurbarán*. Bogotá: Banco de la República, 1988. O las aportaciones de PALOMERO PÁRAMO, Jesús: 'Notas sobre el taller de Zurbarán: un envío de lienzos a Portobelo y Lima en el año 1636'. En *Zurbarán. IV Centenario de su nacimiento*. Badajoz: Museo de Bellas Artes, 1999, págs. 17-25.

⁷Ibidem, pág. 20

⁸El caso de los seguidores o discípulos de Zurbarán debe explorarse aún con mayor amplitud. Pero es de todos ellos el trabajo de Ríes el que mejor se conoce. Léase al respecto. NAVARRETE PRIETO, Benito: *Ignacio de Ríes*. Madrid: Caylus, 2001.

⁹SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. "Zurbarán y América" ... Op. cit., págs. 69-70.

¹⁰NAVARRETE PRIETO, Benito: *Zurbarán y su obrador*... Op. cit., pág. 21.

¹¹Ibidem.

¹²STASTNY, Francisco: *Zurbarán en América Latina*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/przu/przu05a.htm> (Consultado 27-noviembre-2016)

¹³BORNAY, Erika. *Mujeres de la biblia en la pintura del barroco*. Madrid: Cátedra, págs. 37-39.

¹⁴GÁLLEGO, Julián. *Visión y símbolos en la pintura española del siglo de oro*. Madrid: Cátedra, págs. 245.

¹⁵RODRÍGUEZ MIAJA, Fernando. *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996; FRAILE MARTÍN, Isabel. "Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la Catedral de Puebla". En: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 326-334.

¹⁶Para mayor información sobre estas piezas que se conservan en la capilla catedralicia del Ocho, véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. *Las pinturas del Ocho: los tesoros de la Catedral de Puebla*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, Cinco Radio, 2011.

¹⁷Recuérdese el contrato que firma Zurbarán el 22 de mayo de 1647 en el que se compromete a realizar diez escenas de la vida la Virgen, más veinticuatro vírgenes de pie para la Iglesia del Monasterio de la Encarnación en Lima. NAVARRETE PRIETO, Benito. *Santas de Zurbarán. Devoción y Persuasión*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2013, págs. 31-32.

¹⁸Una selección de piezas de esta colección del Apostolado han formado parte de una magna exposición recientemente presentada en Puebla, en el Museo Internacional del Barroco, bajo el título: “El Arte de las naciones. El Barroco como arte global”, 2016-2017; en donde lamentablemente, y pese al amplio catálogo de la muestra, no se ha realizado una nueva mirada a las piezas de este ciclo creado por Tinoco.

¹⁹Se desconoce si en algún momento Judá estaba dentro de esta serie y la pieza ha desaparecido o si sencillamente el total de esta colección ascendía únicamente a estas doce piezas que, aunque en un estado de conservación delicado, pero suponen un claro exponente de la expansión y el gusto de lo zurbaranesco en las colecciones de ultramar.

²⁰Juan Miguel Sierra recupera muy bien este concepto que nos remite al apego de los emigrantes por trasladar a su nuevo emplazamiento el recuerdo de las obras de arte que seguramente pudieron ver colgadas en su lugar de origen. SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. “Zurbarán y América”... Op. cit., pág. 65. Por este motivo, es bastante fácil considerar que series como la de las Doce Tribus de Israel que conserva la Buap, pudieran obedecer a encargos concretos, pese a que las diferentes cualidades que se manifiestan en esta serie, de algún modo, revelen la labor conjunta del maestro para ciertos detalles y, sobre todo, el oficio de sus discípulos, apreciable en la mayor parte del conjunto.

²¹La investigación más rigurosa hecha hasta la fecha para analizar los parámetros comparativos entre la serie poblana y la conservada en Gran Bretaña, como el ejemplar más primoroso de manos del pacense, considera la pertinencia de una relación estrecha entre cuatro piezas de Puebla con la versión inglesa. Véase el catálogo: *Zurbarán y las doce...* Op. cit., pág. 18

²²PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1996, pág. 198.

²³Bajo el título: *Ecos. Testigos y testimonios de la Catedral de Puebla*, el Museo Amparo exhibe 150 obras procedentes de este rico acervo poblano. La muestra, uno de los grandes proyectos expositivos del Museo con esa temática en los últimos años, fue presentada entre diciembre de 2013 y abril del 2014. El curador de la misma, el Dr. Pablo Amador, hizo una verdadera labor de rescate ante algunas de las piezas que, como los lienzos de López de Arteaga, nunca habían visto la luz pública.

²⁴Véase la riqueza en el uso del grabado por parte del extremeño, así como por sus seguidores y algunos artistas novohispanos, como se aprecia en la comparativa entre las imágenes 3, 6 y 7. Zurbarán conoce la estampa de Galle y la elige parcialmente para crear a la figura de *Dan*, lo mismo que su obrador la interpreta de nuevo a través del personaje del mismo nombre de la serie de las Tribus de Israel conservada en Puebla. Finalmente, el poblano Tinoco, recepciona el eco de esa pose perfectamente estudiada para hacer su propio *San Matías*, dentro del famoso Apostolado, también conservado en Puebla. Este tipo de relaciones ya se han puesto de manifiesto en algunos textos como el compendio de Navarrete Prieto: *Zurbarán y su obrador...* Op. cit., págs. 40-41. El uso del grabado por parte del extremeño para la construcción de figuras reseñables de su trayectoria, influye notablemente en otros autores que forman parte del círculo poblano, como los grandes lienzos de Rodríguez Juárez conservados en la Catedral poblana, objeto de estudio de otras investigaciones. Véase para ello el comparativo concreto en: FRAILE MARTÍN, Isabel. “Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla”, en *Boletín de Monumentos Históricas* (México), 15, tercera época (2009), págs. 70-72.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA: ICONOGRAFÍA ANDINA. I

THE VIRGIN OF GUADALUPE OF EXTREMADURA: ANDEAN ICONOGRAPHY. I

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, sobre todo tras el viaje y actividad del fraile Diego de Ocaña, el cual nos relató su viaje en un manuscrito. Tema que trataremos en la segunda parte de este artículo. Dentro de las imágenes americanas destaca la realizada en Sucre por Diego de Ocaña que sigue siendo la patrona de la ciudad.

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: 31/XII/2017

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. His journey will be the subject of the second part of this article. One of the most notable American images is the one created by Diego de Ocaña in Sucre (Bolivia), which continues to be the patron of the city.

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. I

1. INTRODUCCIÓN

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 guada-

lupano 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)¹.

2. EL ORIGEN DEL MONASTERIO EXTREMEÑO

El origen del monasterio y de la puebla de Guadalupe se debe, según las más tempranas crónicas, a la milagrosa aparición de la Virgen a un pastor que cuidaba su rebaño en la Sierra de las Villuercas, en el noroeste de la provincia de Cáceres. Las crónicas recogen la antigua leyenda difundida en diversos códices medievales conservados en varios archivos y bibliotecas, como el Archivo del Monasterio, el Archivo Histórico Nacional de Madrid, Biblioteca de El Escorial o la Biblioteca Nacional de Lisboa². En ella se dice que la Virgen se aparece al pastor cuando trataba de desollar a una vaca perdida hacía tres días y que, finalmente, encontró muerta cerca del río Guadalupe. En ese instante resucitó el animal y se le apareció la “Reina Soberana” y “Madre del Redentor del mundo”, quien le anuncia que en aquel lugar estaba su imagen y que allí se levantaría “un edificio célebre y famoso

santuario". Se indica también que María ordenó al pastor que fuese a Cáceres para informar del suceso a los sacerdotes y clérigos de la villa y que regresara con ellos para desenterrar su imagen y elevar una capilla en su memoria³.

Muy pronto se convirtió esta capilla en lugar de veneración y peregrinación, como se reconoce en la carta de Alfonso XI escrita en Cadalso el día de navidad de 1340⁴, llegando a ser con el tiempo el "célebre" y "magnífico" santuario de Santa María de Guadalupe, como es denominado en diversos textos desde el siglo xv, términos que se repiten en 1879 en la declaración de monumento nacional histórico y artístico. En el informe de la Real Academia de la Historia que acompaña dicha declaración se destaca su valor histórico, devocional y artístico: "*monumento de imperecederas glorias españolas, aquel objeto del amor y entusiasmo de veinte generaciones de españoles hidalgos y dignos, y aquella joya preciadísima de nuestras bellas artes*"⁵.

Contó con el patrocinio real desde el siglo xiv con Alfonso XI, como gratitud de su triunfo en la batalla del Salado (1340) al haberse encomendado el monarca a la Virgen de Guadalupe⁶, recibiendo a partir de entonces privilegios y concesiones reales a los que se añadirán donaciones y limosnas de los fieles contribuyendo al aumento de las propiedades del monasterio y a su prosperidad económica. Se convirtió en panteón real, al estar enterrados Enrique IV de Castilla y su madre María de Aragón, así como Dionís de Portugal y su esposa, junto a notables obispos y nobles, factor que favoreció enormemente su fama y rentas.

Contribuyó a su difusión como lugar de devoción mariana el que se convirtiera en lugar de encuentro y de descanso de monarcas y célebres personalidades de la historia. Están documentadas numerosas estancias de los Reyes Católicos; la reina Isabel dispuso que un ejemplar de su testamento se guardase en Guadalupe y Fer-

nando el Católico venía al monasterio cuando fallece en Madrigalejo en 1516, a corta distancia del cenobio. También frecuentó el lugar Carlos V, una de ellas acompañado por el embajador veneciano Navagero, y Felipe II se reunió en 1576 con su sobrino, el rey de Portugal. A sus muros llegaron devotos peregrinos procedentes de diversos puntos de Europa⁷ y de América⁸, llegando a ser entre los siglos xiv al xviii el primer centro de peregrinación mariana de la Península⁹.

3. LA IMAGEN DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE

La imagen de Santa María de Guadalupe es una escultura exenta, de madera de cedro policromada, realizada a finales del siglo xii que presenta unos elementos formales que permiten enmarcarla estilísticamente como una talla protogótica, como ya indicara el profesor Hernández Díaz en 1975: "*precisa situarla en las postrimerías del siglo xii, en pleno período protogótico, cuando los monjes del Císter, adoc-trinados por el Santo Bernardo de Claraval, propugnaban el culto a la Realeza de la Madre de Dios y de los hombres*"¹⁰.

María, representada como trono de su hijo se caracteriza por la frontalidad, hieratismo y rigidez, constantes de las tallas románicas aunque algunos elementos nos insinúan ciertas características de la producción gótica, como es su calzado puntiagudo¹¹. María se cubre con un suave velo adaptado al rostro sobre el que llevaba una corona, pieza que hoy ha desaparecido al cubrirse esta superficie con una capa de yeso¹² para soportar el peso de la nueva joya colocada con motivo de la solemne coronación de la Virgen como Reina de las Españas por Alfonso XIII en 1928¹³.

Viste túnica y manto muy modificados en su policromía original. Según la información facilitada por Hernández Díaz al analizar iconográ-

ficamente las vestiduras de la Virgen, sabemos que los colores estaban cambiados antes de la última restauración: *“representada sin duda con los colores parlantes de la Pureza, es decir, túnica color jacinto y manto azul celeste (hoy son verde oliva y ocre, respectivamente)”*¹⁴. El niño, que era una imagen independiente, está sentado en el regazo de la madre en actitud frontal, lleva una suave túnica talar que deja al descubierto los pies desnudos y nos presenta el Libro, sostenido con su mano izquierda, mientras que con la derecha estaría bendiciendo; la actual es de plata añadida en una fase más tardía.

La publicación de Joaquín Montes, resultado de su Tesis de Licenciatura defendida en la Universidad de Sevilla en 1975¹⁵, aporta interesantes datos sobre sus características formales al poder analizar en 1971 la imagen sin las habituales vestiduras, y conocer los datos registrados en las memorias de las intervenciones realizadas en la talla conservadas en el Archivo del Monasterio¹⁶, debiéndose al mismo el primer estudio de rigor científico. Años después se redactará otro con motivo de la restauración en el mes de diciembre de 1984, con medios científico-técnicos, que aporta interesantes datos sobre el estado y las modificaciones efectuadas en las imágenes de la Virgen y el Niño¹⁷.

Montes Bardo incluye la imagen de la Virgen de Guadalupe en el grupo de las vírgenes negras, inspiradas en el Cantar de los Cantares *“no os fijéis en mi tez oscura, es que el sol me ha bronceado”* (Cantar de los Cantares, 1, 6). Sostiene que el rostro de la Virgen y del Niño tienen su faz ennegrecida intencionadamente en el momento de su ejecución por lo que *“no está motivada su coloración por agentes casuales como el humo de las velas y lámparas o su enterramiento prolongado, aunque con posteridad haya sufrido múltiples retoques, como lo han detectado los rayos X”*¹⁸, manteniéndose iconográficamente en este modelo la virgen extremeña en gran parte de los estudios posteriores¹⁹. La clara

encarnación conservada en la parte más protegida de la imagen por las vestiduras, como es el borde del cuello de la Virgen en la zona del redondeado escote, debería hacernos replantear el color original de la imagen, y a reflexionar en la probabilidad de que tanto la madre como el hijo tuviesen la piel clara que se modificaría por el paso del tiempo, conforme se reconoce en algunos escritos antiguos y en otras recientes publicaciones²⁰. En el siglo XVI ya presentaba una tez morena, como nos revela el padre Gabriel de Talavera en su crónica a finales del siglo: *“El color es moreno, a causa de su mucha antigüedad, el rostro es muy hermoso, tan graue y perfecto que muestra bien la majestad desta Señora: y quadeale muy bien a la letra lo que dize la Esposa: Aunque el color es algo tostado, el rostro es hermoso”*²¹.

La Virgen y el Niño estaban vestidos en el siglo XIV, momento en el que ya era habitual vestir y alhajar a las vírgenes²², según deducen algunos estudiosos por el inventario de los bienes entregado a los jerónimos en 1389, cuando se hicieron cargo del monasterio²³. A mediados del siglo XVI Pedro de Medina nos informa que la escultura estaba en medio del retablo del altar mayor y que la imagen se cubre con una antigua vestidura de cendal sobre la que se disponían ropas preciosísimas: *“Tiene el altar mayor un muy rico retablo, y en medio del esta el bulto de la santísima ymagen de nuestra señora la madre de Dios. Su figura es devotísima cuya vista pone el espíritu de muy gran devoción, y alegría espiritual, y tiene una vestidura de cendal con la qual se dize, que vino de Roma, y permanece siempre en un ser esta vestidura sobre la qual tiene vestidas otras ropas preciosísimas”*; ²⁴ descripción que completa el padre Talavera pocos años después: *“Tiene su sagrada estatura poco mas de una vara, haciéndola mas alta, al parecer, y vista de quien la mira, la peana en que está, y la corona que tiene [...] Tiene esta santísima imagen al lado yzquierdo el niño Iesus, y con la mano derecha vn ceptro de oro, sembrado de*

hermosísimas piedras, en prenda y testimonio que es señora de todo lo criado. Son sus vestidos innumerables, y de valor inmenso"²⁵.

Estas descripciones del siglo XVI se completan con algunos grabados que sirvieron para ilustrar códices, así como estampas²⁶, medallas²⁷, pinturas y esculturas del siglo XVII, como la imagen en terracota de la Virgen de Guadalupe en la ermita del Vaquero de Cáceres, conservada en la hornacina de la fachada. Estas representaciones nos permiten conocer la verdadera imagen de la Virgen de Guadalupe antes de producirse una serie de modificaciones formales de la representación mariana durante los siglos XVII y XVIII, momento en el que se da a la orla del manto mayor amplitud, al ser mucho más abierto con el borde inferior redondeado, dibujando un perfil con proporción de triángulo equilátero, que es como hoy se mantiene²⁸. A este respecto es muy interesante la apreciación señalada a finales del siglo XVIII por el presbítero cacereño Simón Benito Boxoyo al describir la imagen venerada en el interior de la ermita de Nuestra Señora de Guadalupe, también llamada del Vaquero de Cáceres, que había sido realizada en 1667, *"es muy semejante a su original y tanto, que si le acomodas en los vestidos en la forma de aquella, se equivocaría"*²⁹.

4. LA IMAGEN DE SANTA MARÍA DE GUADALUPE EN AMÉRICA

Es la imagen dibujada de la Virgen de Guadalupe extremeña del siglo XVI la que se traslada y difunde en América, especialmente por la llegada del fraile jerónimo Diego de Ocaña al antiguo virreinato del Perú junto a los grabados de la Virgen y por la devoción de los numerosos extremeños residentes en el Nuevo Mundo.

El jerónimo Diego de Ocaña, procedente del monasterio de Guadalupe, realizó un viaje por América del Sur, durante al menos seis años; relatándonos sus peripecias en el manuscrito

que se conserva en la biblioteca universitaria de Oviedo (España) en el que se indica que realizó seis pinturas con la imagen de la Virgen extremeña, que debieron servir de modelo de las reproducciones de las vírgenes de Guadalupe andinas. También nos informa que en su viaje al Nuevo Mundo llevó 300 ejemplares de un libro que había sido publicado pocos años antes de su partida, *"Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Ángeles, milagrosa patrona de este santuario"*, escrito por el padre Fray Gabriel de Talavera³⁰.

La obra del padre Talavera debió contar al menos con una reedición pues algunos ejemplares, como el conservado en la Biblioteca "IX Marqués de la Encomienda" del Centro Universitario Cultural Santa Ana en Almendralejo (Badajoz) y el de la Biblioteca Municipal de Toledo³¹, difieren en la tipografía de la letra y en la caja del texto de los primeros folios de los localizados en otras bibliotecas, como es la del Monasterio de Guadalupe, la Biblioteca de Extremadura en Badajoz o la Pública Provincial de Cádiz. En cualquier caso, en todas las publicaciones se repite en la portada el mismo grabado con el título, autor, año, lugar de edición, un elegante jarrón de azucenas alusivo al monasterio mariano y su autoría en el borde inferior, *Petrus Angelus fecit*, y difiere el grabado calcográfico de la segunda página con la representación de la imagen de la Virgen, aunque son obras de la misma época y con una representación iconográfica similar (Figuras 1 y 2).

Pedro Ángel fue un grabador de finales del siglo XVI y principios del XVII de reconocida fama *"porque dibuxaba con corrección y grababa con limpieza"*, según describe Ceán, quien también nos informa que realizó diferentes estampas de devoción y los retratos de los cardenales Tavera (1603) y Cisneros (1604)³². Firmó un grabado de la Virgen de Guadalupe con el que se ilustró la contraportada del códice manuscrito realizado

en el *scriptorium* guadalupense del Oficio sabbatino de la Virgen, conservado en la Biblioteca de Extremadura de Badajoz, dedicado al Papa Gregorio XIII que fue escrito por el padre jerónimo fray Gabriel de Talavera³³ (Figura 1). El mismo grabado calcográfico, aunque el autor firma en distinto lugar que en el anterior, se localiza en el texto publicado en Toledo del padre Talavera en 1597 *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*.

Si comparamos algunas imágenes conservadas en Perú, Bolivia o Colombia con los grabados

citados de los últimos años del siglo XVI, comprobamos que presentan elementos formales comunes, como ha sido señalado en algunos ejemplos peruanos³⁴.

El primer rasgo común se refiere a su silueta triangular, mucho más esbelta que la imagen venerada en las Villuercas extremeñas, como acertadamente señaló Boxoyo en el siglo XVIII al comparar la talla de mediados del siglo XVII venerada en la ermita de Nuestra Señora de Guadalupe o del Vaquero de Cáceres respecto con la que entonces se exponía a los fieles en el retablo del templo guadalupano. El propio fray Gabriel de Talavera nos describe en su crónica de finales del siglo XVI que la imagen parece



Fig. 1. Grabado calcográfico del manuscrito *Officium sabbathinum B[eatae] V[irginis] M[ariae] apud inclitam ipsius almae matris aedem ac sanctuarium toto terrarum Orbe miraculorum gloria clarissimum título de Guadalupe: ad modum festi Duplicis ritu perpetuo celebrandum : ex indulto et priuilegio sanctissimi Domini nostri Gregorii diuina Prouidentia Papae XIII... per F. Gabrielem a Talauera (h. 1600). Biblioteca de Extremadura (Badajoz). FA-M 270. Foto: Biblioteca de Extremadura. Junta de Extremadura.*



Fig. 2. Grabado publicado en la obra *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona de este santuario, de fray Gabriel de Talavera. Toledo, Tomás de Guzmán, 1597. Biblioteca del Monasterio de Guadalupe (Cáceres). OFM. Lib. 231. Foto: Real Monasterio de Santa María de Guadalupe.*

más alta que lo que era porque estaba sobre una peana, peana que debería estar cubierta en parte por las ropas, dando la impresión de que la talla era más estilizada.

Si comparamos los grabados de finales del siglo XVI que se conservan en el libro del padre Talavera y las representaciones andinas de la Virgen de Guadalupe extremeña, comprobamos que presentan elementos comunes como es que la cabeza va cubierta con un suave velo acampanado que cae hasta los hombros, sin el rostro que se repite en las representaciones del siglo XVIII; también el modelo de la corona de la madre y el hijo, así como el cetro que lleva en la mano derecha la Virgen, descrito por el padre Talavera de oro con hermosísimas piedras. La manera de sostener a su hijo asimismo es común en las representaciones andinas y en los grabados citados, ya que la figura aparece frontal en el lado izquierdo y vestido con el trian-

gular manto, coronado, bendiciendo con la derecha y con bola del mundo en la izquierda, que es como se describe en el texto del padre Talavera. La mano izquierda del niño, en la que lleva la bola del mundo, desaparece en las representaciones posteriores al cubrirse con las vestiduras. Se repiten en ocasiones los collares que caen del hombro sobre el pecho y, singularmente, el modelo de la vestimenta de María.

Con estas características conocemos dos obras realizadas en talleres cuzqueños para conventos franciscanos de Bolivia y Perú; una de ellas está en el Museo de san Francisco de La Paz (Bolivia), firmada por Gregorio Gamarra en 1604³⁵ (Figura



Fig. 3. Gregorio Gamarra. Virgen de Guadalupe. 1614. Museo de san Francisco. La Paz. Bolivia. Foto: Rafael López Guzmán

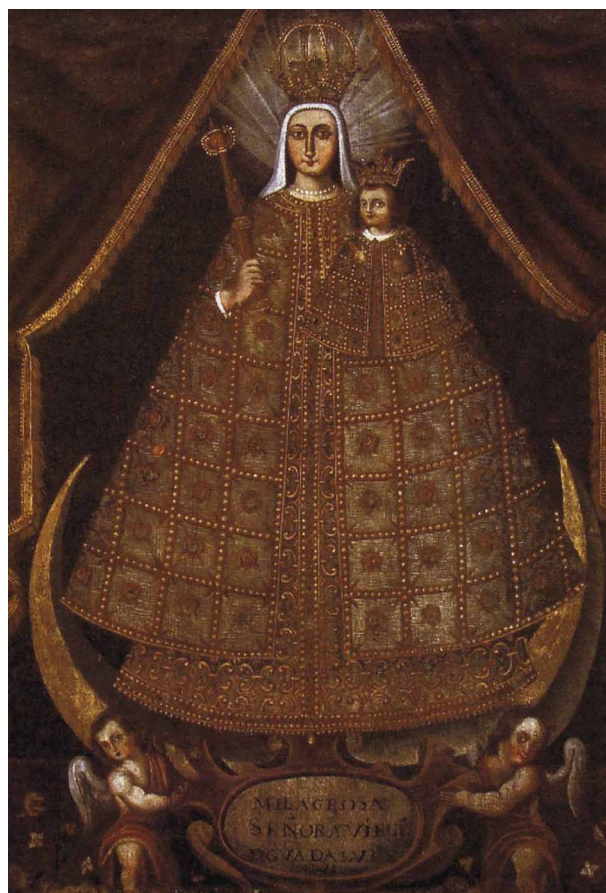


Fig. 4. Círculo de Gregorio de Gamarra. Virgen de Guadalupe. Siglo XVII. Museo Pedro de Osma. Lima. Perú. Foto: <http://colonialart.org/archives/locations/peru/departamento-de-lima/ciudad-de-lima/museo-pedro-de-osma#c137a-137b>

3), y la otra en la recoleta franciscana de Cuzco (Perú), realizada en 1614³⁶. El mismo modelo encontramos en la obra que estuvo expuesta en la parroquia de Santa Teresita de Lima (Perú), procedente del colegio de san Buenaventura de Guadalupe³⁷, y en el lienzo que, desde 1964, forma parte de la colección del Museo Pedro de Osma de Lima (Perú)³⁸ (Figura 4), así como en el conservado en la iglesia museo de santa Clara de Bogotá (Colombia). (Figura 5). Se repite la iconografía mariana en el cuadro localizado en la capilla del Colegio Sagrado Corazón de Jesús de Sucre de la Virgen de Guadalupe en el que ahora se incorpora en la parte baja del lienzo como donantes el matrimonio formado por Francisco de Orellana y María de Mendoza (Figura 6). El extremeño había obtenido licencia en 1566 para

trasladarse a Perú, con su esposa y sus cinco hijos, y se convertirá el año siguiente en el rico heredero de Rodrigo de Orellana al recibir la encomienda de Tiquipaya (Bolivia), en el valle bajo de Cochabamba³⁹.

La Virgen se representa en los dos grabados con una cónica túnica sobre la que va la capa que es más corta y volada, reproduciéndose el llamado "Manto Rico de la Comunidad"⁴⁰ que había sido costado por los jerónimos en el siglo XVI⁴¹ en el que se utilizaron diamantes, rubíes y perlas donados por Felipe II en 1588 para reparar el manto rico.⁴² El traje tenía su fondo bordado solamente de perlas por lo que ha sido calificado como una pieza "a medio camino entre la orfebrería y el textil"⁴³. Según el estudio publicado por el marqués de Siete Iglesias el manto rico que en la actualidad se conserva se construyó y bordó en 1790 en el taller del monasterio, con



Fig. 5. Virgen de Guadalupe. Museo de Santa Clara. Bogotá. Foto: Adrián Contreras Guerrero



Fig. 6. Virgen de Guadalupe con los donantes. Posiblemente Francisco de Orellana y María Mendoza. Foto: Rafael López Guzmán

las perlas y aljófar del manto rico de la comunidad realizado en 1551, que había sido enriquecido con el donativo de Felipe II en 1588⁴⁴.

Con este manto están representadas la mayoría de las obras andinas, incorporándose a veces al lienzo perlas y piedras preciosas siguiendo el modelo de las imágenes realizadas por el padre Ocaña en Lima⁴⁵, Potosí⁴⁶ y, principalmente, Sucre⁴⁷. Cuando Arturo Álvarez describe el cuadro firmado en 1604 que se conserva en san Francisco de La Paz (Bolivia), nos dice que se le habían arrancado las telas bordadas sobre el lienzo y la pedrería⁴⁸.

En algunas obras se repiten con gran fidelidad la peana sobre la que estaba la Virgen. El modelo más frecuente sigue la imagen del grabado calcográfico de la crónica del padre Talavera conservado en el Archivo del Monasterio de Guadalupe, en el que se representa un pequeño retablo con la imagen sobre una peana con la creciente luna a sus pies y un querubín en el centro, incorporándose dos ángeles arrodillados en la parte inferior sosteniendo las puntas; van sobre la base del retablito en el que se sitúa una inscripción en una cartela⁵⁰. Otros dos ángeles se disponen en los extremos superiores retirando las pesadas cortinas conforme a la representación del grabado. El conjunto responde

en buena medida a la descripción facilitada por el padre Talavera: *“Y para mayor muestra de la que tiene, se leuanta en vn hermoso throno, acompañada de Ángeles que la veneran, y respectan, como Reyna suya. Y assi le quadra bien el ceptro y corona que tiene, pues como Señora de todo lo criado, esta a la mano derecha de su hijo, vestida del oro purísimo de la inmortalidad, sembrada su ropa de los clarisimos diamantes de la luz que eternamente goza”*⁵¹.

Sigue este modelo las dos obras de los talleres cuzqueños, localizadas en La Paz y Cuzco, aunque llevan distinta inscripción en la cartela, “MONSTRA TE ESSE MATREM”, en el lienzo de 1614 conservado en Cuzco y “NUESTRA S. DE GUADALUPE” en el realizado por Gregorio Gamarra para el antiguo convento de San Francisco. En el lienzo del limeño Museo Pedro de Osma la inscripción que figura añade: “MILAGROSA SEÑORA VIRGEN DE GVADALVPE”, faltando los dos ángeles sosteniendo el cortinaje en la zona superior. El otro modelo procedente de un segundo grabado, firmado por *Petrus Ángel* en la parte inferior, representa el trono sin la luna pero con los angelotes que sostienen la cartela con la inscripción que identifica la imagen: “S. MAR. D. GVADAL”⁵². Los grabados del siglo XVIII presentan dos modelos de pedestales más ricos y complicados⁵³.

NOTAS

¹El 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).

²La relación de todos los códices y publicaciones está recogida en GARCÍA, Sebastián, "Guadalupe: Santuario, monasterio y convento". En: GARCÍA, Sebastián (Coord.). *Guadalupe. Siete siglos de fe y cultura*. Madrid: Ediciones Guadalupe, 1993, págs. 21-25. Dos códices del siglo XVI en los que se contiene dicha leyenda han sido publicados: ÉCIJA, Diego. *Libro de la invención de esta Santa Imagen de Guadalupe; y de la erección y fundación de este Monasterio; y de algunas cosas particulares y vidas de algunos religiosos de él* (s. XVI). Edición y notas de fray Arcángel A. Barrado. Cáceres: Publicaciones de FET y de la JONS, 1956; y TALAVERA, 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.

³"...Estando assi alçó los ojos, y poco mas que vn tiro de peidra, vio la vaca muerta, en cuya busca andaua, busca con diligencia la ocasión de auer muerto, y no hallando en ella daño, herida, ni lesión, maravillado de qual pudiesse auer sido la causa de tal accidente, determina despojarla de la piel. Sacó su cuchillo, hizo la señal de la Cruz en el pecho, como es ordinario. Apenas la vuo señalado, quando se leuantó la vaca con ligereza, y se puso en pie. Suspenso de súbito suceso el buen pastor, apartasse a vn lado, sin ossar llegar al lugar en que estaua. En esta justísima admiración, y rozamiento, aparécele la Reyna soberana, y poniendo coraçón, y ánimo a su temeroso pecho, le dize: Cobra esfuerço, yo soy la madre del Redentor del mundo: lleua tu vaca, y en testimonio de que soy la que te hablo, tendrás de ella copiosa y abundante grangería. Ve a tu villa de Cáceres, y da cuenta de lo que has visto, a los sacerdotes, y clerecía de aquella iglesia: diles de mi parte, que vengan al lugar en que hallaste tu vaca muerta, y por mi buelta a la vida, y allí junto a vnas grandes piedras, cauen con diligente reuerencia, y hallaran debaxo de tierra mi preciosa imagen: y en el punto que la hallaren, sin hazer mudanza del lugar en que está, hagan vna capilla en mi memoria: que volviéndose los tiempos, vendrá edad que en este lugar, y espessura desierta, solo de fieras abundante, se leuantará en mi honra vn edificio célebre, y famoso santuario, de donde corra por el mundo, con maravilloso, respecto la opinión de mi nombre: a cuya inuocación recibirá el suelo, por tierra, y mar, grandes mercedes, soberanos, y milagrosos fauores...", TALAVERA, Gabriel de. *Historia de Nuestra...* Op. cit., Lib. 1, Cap. 3, fols. 13 y 14.

⁴"...porque la hermita de Santa María que çerca del río que dizen Guadalupe era cassa muy pequenna e estaba derribada, las gentes que y venían a la dicha hermita en romería por devoción no avían do estar...", AHN (Archivo Histórico Nacional), Clero, Legajo 1422/2, Privilegio de Alfonso XI por el que manda construir la iglesia de Guadalupe, al tiempo que le concede la martiniega de 50 pobladores, otorga suelos para hacer casas y labranza, y le convierte en un priorato bajo su patronazgo, 25 de diciembre de 1340. Cfr. CERRO HERRANZ, M^a Filomena. *Documentación del Monasterio de Guadalupe. Siglo XIV*. Cáceres: Diputación de Badajoz, 1987, pág. 7.

⁵*Gaceta de Madrid*, 68 del 9 de marzo de 1879, pág. 964.

⁶TERRÓN ALBARRÁN, Manuel, "El nombre de Guadalupe". En: GARCÍA, Sebastián (Coord.). *Guadalupe. Siete...* Op. cit., págs. 164-165.

⁷En una Cédula dada en Valladolid el 24 de diciembre de 1519 conservada en el Archivo General de Simancas, Registro General el Sello, se ordena la detención de unos peregrinos franceses por haber robado a un romero polaco que venía de Santiago y que iba camino de Guadalupe: "*Juanes de part natural del Reyno de Polonia nos hizo relación por su petición diziendo que el yendo en romería a nuestra señora de Guadalupe llegando a la villa de Valladolid se juntaron con el ciertos franceses que yvan el dicho viaje e romería e estando en casa de gironimo anches de san estevan escrivano público e vecino de la dicha villa de Valladolid los dichos franceses la urtaron e robaron mucha pedrería e rosario que traya de Santiago e tres ducados de otro e otras muchas cosas que traya de mas en una barjuleta...*". Cfr. AZCÁRATE, José M^a. *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*. Col. De Documentos para la Historia del Arte en España. Vol. 2. Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Museo e Instituto de Humanidades "Camón Aznar", 1982.

⁸GARCÍA, Sebastián y ROVIRA, Elisa. "Guadalupe en Indias: Documentos del Archivo de Guadalupe". En: *Actas del Congreso Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo*. Madrid: Ed. Turner, 1990, págs. 669-768; y, GARCÍA, Sebastián. "Guadalupe de Extremadura: su proyección americana". En: GARCÍA, Sebastián (Coord.), *Guadalupe. Siete...* Op. cit., págs. 506-521. En el Archivo del Monasterio de Guadalupe se conservan dos códices que recogen gran parte de la información, Códices 85 y 90.

⁹ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la América Andina*. Madrid: Studium Ediciones, 1969, pág. 7.

¹⁰El profesor Hernández Díaz pudo estudiar detenidamente la imagen "*desprovista de todos los adminículos que la encubrían, en inefable ocasión, durante la madrugada del 10 de agosto del citado año de 1975*", como nos indica en el prólogo del libro publicado por MONTES BARDO, Joaquín. *Iconografía de Nuestra Señora de Guadalupe, Extremadura*. Sevilla: Imprenta San Antonio, 1978, pág. 7.

- ¹¹ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Guadalupe, un centro histórico de desarrollo artístico y cultural*. Cáceres: Diputación de Cáceres, 2001, pág. 26.
- ¹²MONTES BARDO, Joaquín. *Iconografía...* Op. cit., pág. 115 y en ARQUILLO TORRES, Francisco. "La restauración de la imagen original de Santa María de Guadalupe". *Revista Guadalupe* (Guadalupe), 674-675 (1985), pág. 9.
- ¹³GARCÍA, Sebastián. *Guadalupe de Extremadura en América*. Madrid: Comunidad franciscana, 1990, pág. 214.
- ¹⁴HERNÁNDEZ DÍAZ, José. "Prologo". En: MONTES BARDO, Joaquín, *Iconografía...* Op. cit., pág. 7.
- ¹⁵Ibidem.
- ¹⁶A.M.G. (Archivo Monasterio de Guadalupe), Fondo Franciscano, Leg. 61, *Acta del Descubrimiento de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de Guadalupe y descripción de su estado primitivo*, 24 de marzo de 1924. A.M.G., Fondo Franciscano, Leg. 10, nº 1, *Memoria "Opus Sancta Dei Genitrix", sobre la consolidación de la imagen*, de 20 de febrero de 1968, elaborada por don Sebastián de la Torre Arredondo. A.M.G. Fondo Franciscano, Leg. 10, nº 4, *Dictamen técnico sobre el estado de conservación de la imagen de Ntra. Sra. De Guadalupe*. Cáceres, 1984, elaborado por D. Francisco Arquillo Torres.
- ¹⁷ARQUILLO TORRES, Francisco. "La restauración...". Op. cit., págs. 7-12.
- ¹⁸MONTES BARDO Joaquín. *Iconografía...*, Op. cit., pág. 112.
- ¹⁹GARCÍA, Sebastián. "Guadalupe: Santuario, monasterio y convento". En: GARCÍA, Sebastián (Coord.), *Guadalupe...*, Op. cit., pág. 14.
- ²⁰RAMIRO CHICO, Antonio. "Nuestra Señora de Guadalupe, de patrona de Extremadura a Reina de las Españas". En: *XX Simposium Advocaciones Marianas de Gloria*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2012, pág. 508.
- ²¹TALAVERA, Gabriel. *Historia de...* Op. cit., Libro III, Cap. VI, fol. 159.
- ²²ARBETETA MIRA, Letizia. "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeles de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza". *Revista de Dialectología y tradiciones populares* (CSIC), Vol. LI, 2 (1996), pág. 96. La revista está en línea en: <http://rdto.revistas.csic.es>.
- ²³ACEMEL, Isidro y RUBIO, Germán. *Guía ilustrada del monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe*, (2ª Ed. 1927). Reed. Valladolid: Maxtor, 2006, pág. 124. El inventario se recoge en la crónica de ÉCJIA, Diego de. *Libro de la...*, Op. cit., págs. 153-167.
- ²⁴MEDINA, Pedro de. *Primera y segunda parte de las Grandezas y cosas notables de España. Compuesta primeramente por el maestro Pedro de Medina, vezino de Sevilla y agora nuevamente corregida y muy ampliada por Diego Pérez de Messa, catedratico de Matematicas de la Universidad de Alcalá*. Alcala de Henares: Iuan Gracian, 1590 (edición impresa en Sevilla año 1549), Cap. LXVI, fol. 185. Ejemplar digitalizado en: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=12981>. [Fecha de acceso: 27 de noviembre de 2016].
- ²⁵TALAVERA, Gabriel de. *Historia de...*, Op. cit., Libro III, Cap. VI, fols. 159 y 160.
- ²⁶ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. "Arte y devoción en la estampa guadalupense". En: *Actas del Simposium religiosidad popular en España*. Nº 9, tomo II. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-Reina Cristina, 1997, págs. 107-134.
- ²⁷En las excavaciones realizadas en 1957 en la iglesia de san Francisco de Santa Fe la Vieja (Argentina), bajo la dirección del doctor Agustín Zapata Gollan, se encontró en una tumba una medalla de la Virgen de Guadalupe, que pasó a formar parte de la colección del Museo Etnográfico y Colonial "Juan de Garay", que puede ser datada de hacia el año 1600, localizándose otras medallas de la misma época en Santa Fe la Vieja. Cfr. BOLCATTO, Hipólito Guillermo. "La Virgen de Guadalupe en las ruinas de Santa Fe la Vieja". *Revista América* (Santa Fe de la Vera Cruz), 15 (1999), págs. 217-236.
- ²⁸MONTES BARDO, Joaquín. *Iconografía...* Op. cit., págs. 83 y 84.
- ²⁹BOXOYO, Simón Benito. *Noticias históricas de la villa de Cáceres (1794-1799)*, manuscrito editado con el título *Historia de Cáceres y su patrona*. Cáceres: Publicaciones de FET y de la JONS, 1952, pág. 111.
- ³⁰TALAVERA, Gabriel de. *Historia de...* Op. cit.

- ³¹Ejemplar digitalizado en Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico. Copia digital. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2006 <http://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=397584> [Fecha de acceso: 1 de febrero de 2017].
- ³²CEÁN BERMUDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España, Madrid, Real Academia de Bellas Artes (1749-1829)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes, 1965, Tomo I, pág. 31.
- ³³Biblioteca de Extremadura en Badajoz, *Officium sabbathinum B[eatae] V[irginis] M[ariae] apud inclitam ipsius almae matris aedem ac sanctuarium toto terrarum Orbe miraculorum gloria clarissimum titulo de Guadalupe: ad modum festi Duplicis ritu perpetuo celebrandum: ex indulto et priuilegio sanctissimi Domini nostri Gregorii diuina Prouidentia Papae XIII*. Manuscrito realizado por fray Gabriel de Talavera, h. 1600. FA-M 270.
- ³⁴CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Fco. Javier. "Origen del modelo 'guadalupano' de las Vírgenes de Guadalupe del Perú". *Revista Guadalupe* (Guadalupe), 848 (2016), págs. 14-17.
- ³⁵ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la...* Op. cit., pág. 153. MESA, José de y GISBERT, Teresa. "Nuevas obras y nuevos maestros en la pintura del Alto Perú". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), 10 (1957), págs. 12-16.
- ³⁶Ibidem, págs. 101-103. CAMPOS, Javier. Ibidem, págs. 14-17.
- ³⁷Ibid., págs. 112-113.
- ³⁸Ibid., págs. 113-114.
- ³⁹PRESTA Ana M^a. "Estados alterados. Matrimonio y vida maridable en Charca temprano-colonial". *Población y Sociedad*. (San Andrés de Tucumán), Vol. 18, 1 (2011), págs. 93 y 94. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-85622011000100003 [Fecha de acceso: 1 de febrero de 2017].
- ⁴⁰ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la...* Op. cit., pág. 101.
- ⁴¹ACEMEL, Isidro y RUBIO, Germán. *Guía ilustrada...* Op. cit., pág. 135
- ⁴²FLORIANA CUMBREÑO, Antonio. "Telas, bordados y ornamentos jerónimos del Monasterio de Guadalupe". En: *Studia Hieronymiana*. Madrid: Ribadeneira S.A., 1973, Tomo II, pág. 292.
- ⁴³ARBETETA MIRA, Letizia. "El alhajamiento" ... Op. cit., pág. 102.
- ⁴⁴MARQUÉS DE SIETE IGLESIAS. "Los mantos ricos de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe", *Revista Guadalupe* (Guadalupe), 1970. Cfr. PIZARRO GÓMEZ, Frco. Javier. "El taller de bordado de Guadalupe". En: GARCÍA, Sebastián. *Guadalupe...* Op. cit., pág. 371.
- ⁴⁵Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 58 r.
- ⁴⁶Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 150 r.
- ⁴⁷Manuscrito de fray Diego de Ocaña, fol. 119 r.
- ⁴⁸ÁLVAREZ, Arturo. *Guadalupe en la...* Op. cit., pág. 153. Según la información de Mesa y Gisbert el lienzo fue desvestido por el franciscano padre Calatayud, "a quien debemos la salvación de esta obra". Cfr. MESA, José de y GISBERT, Teresa. "Nuevas obras...". Op. cit., pág. 15.
- ⁵⁰"SOLVE VINCLA REIS/PROFERT LVMEN CECIS/MALA NOSTRA PELLE/BONA CVNCTA POSCE".
- ⁵¹TALAVERA, Gabriel de. *Historia...* Op. cit., Libro III, Cap. XVIII, fol. 186 vto.
- ⁵²En el borde inferior del grabado figura la inscripción: "SOLVE VINCLA REIS, PROFER LUMEN COECIS/ MALA NOSTRA PELLE, BONA CVNCTA POSCE".
- ⁵³ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia. *Guadalupe, un centro...* Op. cit., pág. 318.

EL MEIAC, IMPULSOR DEL ARTE IBEROAMERICANO EN ESPAÑA A FINALES DEL SIGLO XX

THE MEIAC, IMPULSOR OF THE LATIN AMERICAN ART IN SPAIN AT THE END OF THE 20TH CENTURY

Resumen

La dimensión del MEIAC como difusor del arte latinoamericano ha sido clave en España a finales del siglo xx. La génesis del museo, su política cultural de debate y difusión y la creación de una colección latinoamericana, hasta entonces inexistente en España, obligó a la crítica artística española a mirar y a reconsiderar la obra procedente de Latinoamérica. En la actualidad el MEIAC ha desarrollado las nuevas plataformas tecnológicas, como una nueva perspectiva de identidad e imaginarios comunes entre España y América Latina.

Palabras clave

Arte Contemporáneo, Arte Latinoamericano, Coleccionismo, Museo, Museología.

Rosa Perales Piqueres

Profesora Titular de Historia del Arte
Departamento de Arte
y Ciencias del Territorio
Facultad de Filosofía y Letras, Cáceres
Universidad de Extremadura

Doctora en Historia del Arte, Universidad de Sevilla. Docente en universidades españolas, europeas e iberoamericanas. Sus líneas de investigación se orientan hacia el Arte Iberoamericano, Barroco, Contemporáneo, Museos y Patrimonio. Autora de libros, artículos y ponencias a Congresos. Investigadora principal del proyecto I+D, "La rehabilitación de edificio histórico-artístico para fines culturales en Extremadura y México" e investigadora de otros proyectos relacionados con Extremadura y América.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017

Fecha de revisión: 21/IX/2017

Fecha de aceptación: 27/X/2017

Fecha de publicación: 31/XII/2017

Abstract

The dimension of the MEIAC as a diffuser of Latin American art has been key in Spain in the late twentieth century. The genesis of the museum, its cultural policy of debate and diffusion, and the creation of a Latin American collection, which until then did not exist in Spain, forced Spanish art criticism to look at and reconsider work from Latin America. At present the MEIAC has developed the new technological platforms, as a new perspective of identity and common imaginaries between Spain and Latin America.

Key words

Collecting, Contemporary art, Latin American art, Museology, Museum.

EL MEIAC, IMPULSOR DEL ARTE IBEROAMERICANO EN ESPAÑA A FINALES DEL SIGLO XX

1. INTRODUCCIÓN

Una imagen invertida del mapa de América Latina, del artista uruguayo Joaquín Torres García en los años cuarenta del pasado siglo xx, proponiendo un cambio en la geopolítica cultural entre el norte y el sur¹, fue el detonante anunciando que el continente americano iba a significarse en el espacio temporal y físico universal, de manera diferente. Algunos críticos, literatos e historiadores del arte se hicieron eco de esta novedad, pero tuvo que pasar prácticamente el siglo para que fueran otros medios de expresión quienes realizaran la esperada transformación. Lo que Torres García proponía era tener una *“justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo”*.²

Esta clave en modo artístico ha servido en numerosas ocasiones de referente a este proceso de cambio, cuyo tiempo histórico es el que, hasta ahora, marca la evolución del arte, a través de los territorios en un concepto universal que aparece después de la segunda guerra mundial. Los años cincuenta, a nivel global, suponen la desaparición de las fronteras en la

comunicación, aunque en los aspectos históricos nos muestren altos muros de desigualdades en bandos contrarios. Para el arte, tras la tragedia bélica global, supuso la posibilidad de expansión hacia nuevos territorios ya que los tradicionales arrasados y agostados podían dar escasos frutos, de ahí que el nuevo eje artístico estuviera en Estados Unidos. Este nuevo eje se concentra en el norte y desde ahí ejerce una gran influencia sobre el continente americano del sur. A ello se añade una valoración sobre la plástica iberoamericana de forma colonialista y muy empobrecida que, durante décadas, ha tenido que soportar barreras de toda índole, marcando el ritmo de su desarrollo hasta bien entrado el siglo xxi. Las circunstancias se han modificado en los últimos tiempos de forma evidente, a través de la aceptación que la plástica iberoamericana había alcanzado en niveles de calidad, ingenio y desarrollo, en ocasiones, muy superiores a las prácticas artísticas que se desarrollaban en otros lugares. Europa ha tardado en reconocer y reconocerse como impulsora y heredera por igual de movimientos fluctuantes artísticos, y ahora la condición de “metrópolis” ha dado paso a un término de igualdad entre las partes.

En este juego de intereses y creatividad por igual, aparecieron a finales de los años noventa en España, ciertos sectores institucionales y sociales que, adelantándose en gran medida a lo que se hacía en el resto de Europa, iniciaban una campaña de reivindicación de identidad artística y estética, independiente de los parámetros habituales con los que se miraba hacia América Latina. Este despertar de una nueva mirada hacia América Latina viene dado por la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América³. La institución museística extremeña no teniendo peso de tradición que impusiera otros criterios, se lanzó a planificar una plataforma de difusión y recepción del arte iberoamericano como exponente plástico, que marcaba cómo los tiempos estaban cambiando. La labor del MEIAC, pasó por generar un espacio físico, dotarlo de contenido y sobre todo difundir la situación del arte y la cultura del continente iberoamericano en España. La propuesta se realizará de dos maneras, por una parte impulsando encuentros internacionales como las tres ediciones de Foro Latinoamericano⁴, por otra la constitución de una colección suficientemente significativa de artistas latinoamericanos. Se da el caso que en estos primeros años de iniciativa se es consciente del desconocimiento que se tiene desde España de los temas y problemáticas que, en su momento, existían en el arte latinoamericano, en especial dentro del marco cultural.

Los foros sirvieron para concienciar a los sectores culturales españoles de la escasa relación existente, desde el afianzamiento de Estados Unidos como poder hegemónico en el continente americano desde el siglo XIX, que mostraban aspectos consolidados en implicaciones culturales y sociales determinados por la Generación del 98 en España. El hecho es que el silencio cultural desde nuestro país, durante casi un siglo, se hizo evidente a la hora de propiciar un reencuentro con nuestra identidad iberoamericana, al redescubrirnos con zonas culturales

divergentes construidas desde la diversidad de sus planteamientos sociales, políticos y culturales, en un bien común, el lenguaje. En la primera mitad del siglo XX, los intercambios culturales entre España y América Latina habían sido constantes a través de la emigración española, siendo cuantiosa en el panorama cultural con el conocimiento de las vanguardias parisinas, cuya representación española es determinante para su evolución, Picasso, Juan Gris, Miró, Dalí, Buñuel. Estas presencias hispanas marcarán vidas de autores tan internacionales como ellos, Diego Ribera (México), Venturelli (Chile), Antonio Berni (Argentina), Guayasamín (Ecuador) o Torres García (Uruguay), por nombrar a algunos de los numerosos artistas que realizan una labor de internacionalización de las vanguardias en sus países de origen. El exilio, tras la Guerra Civil española, hace que se intensifiquen los intercambios intelectuales, sobre todo en territorios como el mexicano, donde se asientan grandes figuras de la vanguardia surrealista y cubista nacional y europea.

El cambio de ruta procede del mundo literario, cuando en los años sesenta-setenta se produce la gran eclosión de la novela latinoamericana que proyecta un nuevo imaginario del continente americano sobre la sociedad internacional y afecta muy directamente a la española. El llamado "*realismo mágico*" literario se convierte en una línea de actuación pictórica que finaliza con un amago de recuperación del realismo en la pintura española, con preceptos claramente subjetivos e influidos por obras como *Cien años de soledad* del escritor Gabriel García Márquez. Un planteamiento que está íntimamente ligado al realismo pictórico de corte surrealista que se había mantenido en algunos autores nacionales, sobre todo en los del sur y que encuentran en esta vía un recurso de renovación que, finalmente, no resultó como esperaban teniendo escaso eco a nivel internacional. Pero la historia se impone con los cambios y desde los años setenta las transformaciones políticas y eco-

nómicas, a veces acompañadas de conflictos bélicos, hechos cruentos y violencia, se han ido polarizando hacia una democratización global, sobre todo por el auge de la cultura de masas y las comunicaciones, que han transformado nuestro universo cercano para convertirlo en un espacio de dimensiones inalcanzables.

El arte latinoamericano ha participado de estos discursos histórico-políticos dentro de diversas posiciones, que se han modificado con el tiempo hacia posturas menos radicales, pero en la línea de una reivindicación de identidad universal, lejos incluso de su propia diversidad, unido por un lenguaje común que supera las barreras sociales y físicas. Hasta tal punto que es, ahora, cuando América ofrece la posibilidad de un encuentro con el arte en su propio territorio⁵. Este aspecto tiene que ver con la descentralización de los tradicionales lugares de emisión artística y cultural occidentales, que se imponían tradicionalmente en el ámbito internacional. Ahora la competitividad aborda espacios inimaginables hasta hace poco, como Colombia, México, Argentina o Chile y que, partiendo de los parámetros del mercado internacional, se plantean como espacios alternativos de promoción de su propio arte. A ello se suman las relaciones de poder y las grandes fortunas latinoamericanas que han mantenido un pulso constante en las últimas décadas con el mundo del arte, cuyo espacio se ha convertido en un interesante fondo de inversión para el mundo de la economía a nivel mundial⁶.

2. EL PROYECTO MUSEÍSTICO DEL MEIAC COMO REFERENTE DEL CAMBIO DE INTENCIONES CON IBEROAMÉRICA

El proyecto museístico del MEIAC surge como consecuencia de una serie de circunstancias sociopolíticas, que se enmarcan en el panorama de renovación institucional en España y de incorporación de la región extremeña al arte contemporáneo. La proliferación de

Museos autonómicos que integraran las sucesivas propuestas artísticas, procedentes de una etapa que había sido, en gran parte, olvidada por el régimen franquista, impulsó la creación de Museos y Centros de Arte Contemporáneo por las recién creadas Comunidades Autónomas. Se necesitaba fomentar una modernidad recientemente adquirida y equipararse con las propuestas estéticas del resto de Europa, y más dentro del panorama museístico español que, en cuanto al arte del siglo XX era escaso y tan solo tenía como referentes hasta los años ochenta, el desaparecido Museo Español de Arte Contemporáneo, la Fundación Miró de Barcelona y el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, inaugurado en 1966⁷. A partir de entonces se produce una verdadera carrera de construcción de centros artísticos contemporáneos a lo largo de toda la geografía peninsular, con el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) y sobre todo el gran impulso institucional de la mano de la creación del Museo Nacional Centro de Arte

61



Fig. 1. Panóptico del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. (MEIAC). Junta de Extremadura. Badajoz. 1995.

Reina Sofía de Madrid⁸. El salto cualitativo de los proyectos museísticos viene de la incorporación de grandes arquitectos internacionales a la construcción de los edificios que albergan las diferentes colecciones y que, como ya sabemos, ha suscitado numerosas controversias en torno a la ética en cuanto al edificio como continente o como contenedor de obra de Arte.⁹

El edificio como imagen

Diversas publicaciones estudian el edificio del MEIAC como referente de un pasado con una proyección de futuro. El recinto está considerado como museo de tercera generación, construido por el arquitecto José Antonio Galea entre 1990-1995¹⁰. Ni que decir tiene que, aunque la filosofía del proyecto no tuviera un perfil de contenedor museístico como obra de Arte total, es verdad que también, en menor medida que los demás, se crea en torno a unas connotaciones político-sociales vinculadas a la memoria histórica del lugar, lo que añade una mayor originalidad al proyecto intentando crear un espacio de “no olvido”. De la arquitectura carcelaria se toma como referente la rotonda, que es un modelo con naves radiales inspirado en el panóptico del filósofo y jurista inglés Jeremías Bentham¹¹.

El hecho es que en la actualidad esta rotonda del edificio, marcado por una simbología de carácter histórico, ha terminado siendo un elemento determinante en el conjunto del museo y sobre todo el articulador de los espacios museísticos¹². A pesar de la imagen omnipresente del panóptico central del edificio, como signo de identidad, es verdad que no afecta en gran medida a lo que se ha denominado énfasis de los contenedores frente al contenido. En el proyecto se contemplaron dos vertientes claramente definidas, como un museo en el contexto tradicional de su función y como centro de arte contemporáneo diferenciado, que marca un sitio en el mapa nacional del arte contemporáneo¹³. La

singularidad radica en su perfil extremeño, portugués e iberoamericano, que al mismo tiempo le proporciona una diversidad de contenidos y numerosas posibilidades de intervención en el campo de la cultura. Tal vez sea éste el elemento que lo distingue del resto de los centros museísticos españoles de la contemporaneidad en el último tercio del siglo xx, teniendo en cuenta que hasta el año 2000 todavía el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía no poseía una colección digna sobre artistas latinoamericanos contemporáneos.

El MEIAC también pretendía unirse a la corriente internacional que promovía una confrontación entre la creación contemporánea, poco desarrollada en el contexto extremeño, y una sociedad que necesitaba incorporarse a los nuevos tiempos y que rompía con la centralización de los museos temáticos en el territorio nacional. La nueva cultura artística debía basarse en dos pilares de relaciones tradicionales, Portugal e Iberoamérica, poniendo en marcha la cooperación artística, dado que en aquellos territorios de igual modo se sucedían procesos similares¹⁴. Estas afirmaciones son ya contempladas por el autor Luis Alonso Fernández en su artículo “*El programa museológico del Meiac*” en 1996, cuando afirma su compromiso interterritorial frente al resto de los museos que potenciaban lo local, el MEIAC, sin cargas precedentes, abría fronteras impulsando el conocimiento del arte hispanoamericano a nuestro país¹⁵.

No consistía en crear una colección de carácter historicista, sino desarrollarse desde lo local, considerando como tal el escenario extremeño de escasa tradición artística y sin centros importantes de proyección cultural, y ubicarse espacialmente en el territorio nacional, desde donde podría proyectarse a lo universal como apuesta de Arte sin fronteras. De ahí que diseñado en función de las tres líneas de actuación nombradas, la recuperación histórica ha estado presente en el programa de las colecciones del

MEIAC, siendo la extremeña y la portuguesa las que muestran, en un mayor sentido, la línea historicista. Iniciada con los autores extremeños de vanguardia que por motivos políticos vivieron fuera de España, como es el caso de Godofredo Ortega Muñoz, Isaías Díaz y Timoteo Pérez Rubio. Los artistas de los años 80/90, con presencia internacional, que se incorporan son Juan Barjola, Ángel Duarte, Luis Canelo, Wolf Wostell, o Pablo Palazuelo. El mismo criterio que con el arte español y extremeño se siguió igualmente con los artistas portugueses, centrándose en la recuperación de autores relacionados con España o Extremadura como Juliao Sarmiento, José de Guimaraes, José Pedro Croft o Alberto Carneiro¹⁶.

Dentro del panorama general el MEIAC se encuadra entre los museos de tercera generación y se adelanta a lo que, posteriormente, se ha denominado en el siglo XXI museos de nuevo formato, donde ya no son meros contenedores de arte con perfil antiguo, sino centros vivos, generadores de proyectos de arte contemporáneo, “verdaderas fábricas de arte, promotoras de proyectos”¹⁷. Este aspecto ha sido muy criticado desde varios sectores culturales, pero si bien han tenido, en algunos lugares nefastas consecuencias, como una excesiva estrategia política, creaciones de contenedores sin contenido y desigualdades excesivas entre los antiguos y nuevos museos, es verdad que en algunas autonomías como la extremeña, han creado un sustrato contemporáneo, hasta entonces muy precario y sin continuidad¹⁸. Forma parte de un mapa de fragmentos con factores identificativos comunes. A ello se une una función política que va inherente a cualquier centro de este tipo, y más en el caso de nuestro museo, cuya identidad es permanentemente cuestionada por la sociedad circundante a la que proyecta constantemente su vocación internacional, utilizando en la actualidad los nuevos recursos digitales para dinamizar sus propias expectativas¹⁹.

3. LA POLÍTICA CULTURAL DEL MEIAC COMO IMPULSOR DE LOS MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS LATINOAMERICANOS.

En el término de Arte latinoamericano somos conscientes de que incluimos diversos países, cuyas raíces, creencias y tradiciones también son diversas, pero que en un contexto global se ha denominado arte latinoamericano, cuando sería más correcto aceptar el término de José Jiménez y definirlo como “*Arte de las Américas*”²⁰. Quien de igual modo confirma la distorsión de la mirada estética desde Europa hacia América Latina a lo largo de siglos, creándose un imaginario empobrecido y determinado por el pensamiento ilustrado del siglo XVIII²¹. Siguiendo a estos autores hay que destacar la relevancia de los conceptos estéticos que han perdurado a lo largo del siglo XX, determinados por una idea común, todo lo latinoamericano estaba atado a patrones de “*pintoresco, mágico, asombroso, agresivo o cruel*”²², hasta el extremo de configurar de forma anómala unos rasgos diferenciales que han perdurado hasta nuestros días; hasta llegar a una modernidad estética que ha sobrepasado todas las fórmulas preestablecidas y romper en su propio territorio todos esos moldes que vulneran su propia esencia.

Eso no significa que, a niveles globales, el arte latinoamericano no se rija por criterios estéticos preestablecidos, y se reconozcan las dependencias de los mismos en lugares tan distantes como México o Chile; pero su disparidad está en reconocer de manera evidente la singularidad de cada territorio para interpretar las categorías estéticas. A ello hay que añadir la necesidad de América Latina de digerir su larga tradición del denominado arte mestizo, con peso específico y categoría universal de representación, que enfrenta antagonismos y reivindicaciones y que hace de lo imposible un arte real.

El MEIAC perfiló desde sus inicios dos vías que encauzaran el gran dilema de la identidad del

arte de las Américas. Para ello, en los primeros tiempos, se precisó de una política cultural de inversión que favoreciera la adquisición de obras de arte de todo el ámbito latinoamericano. Aunque las vías de adquisición fueron varias, siguiendo los preceptos establecidos en cualquier museo a nivel nacional, es importante la presencia del MEIAC en ferias internacionales como ARCO y en adquisiciones a raíz de exposiciones organizadas en su recinto, de carácter temático y global. A diferencia de otros centros el MEIAC no se vio abocado a una política de adquisición desenfrenada, en parte debido a su escaso presupuesto, que favoreció por otro lado la ordenada y repensada adquisición de obra sin perder la perspectiva inicial.



Fig. 2. Arturo Elizondo. *Cartas al milenio*. 1995. Óleo sobre lienzo. 85 x 274 cm. Colección permanente del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. MEIAC. Junta de Extremadura. Badajoz.

El proyecto se enfrentaba, de igual modo, a dos grandes retos en el momento de su propuesta, algo que en otros lugares no se percibía pero que sería causa de sus dificultades posteriores, la sostenibilidad de los programas museísticos

y un segundo objetivo, hasta ahora no conseguido, la maduración de un tejido cultural de arte contemporáneo suficientemente asentado en la región extremeña²³. En gran parte porque el programa se basaba en un coleccionismo de índole pública, impulsado por la administración, fenómeno de los años ochenta y noventa, con la apertura hacia una nueva sensibilización en el ámbito de la cultura hasta entonces escasa. Esta corriente alcanza su culminación, a inicios del siglo XXI, con la incorporación en el mercado del arte de fundaciones bancarias a nivel nacional, quienes aumentan las expectativas de mecenazgo y mercado de arte contemporáneo, proyectando esta disciplina fuera de los museos y, al mismo tiempo, rivalizando en calidad y cuantía de adquisiciones²⁴. En su caso el MEIAC ha podido beneficiarse, en algunas ocasiones, de exposiciones latinoamericanas como la realizada en 2009 por la colección de la Fundación Daniela Chappard, de Caracas, titulada "Raíces".

La segunda vía se centra en la exploración del pensamiento artístico americano, de la visión del Arte contemporáneo desde su perspectiva y sobre todo la necesidad de dar a conocer dicha visión de los nuevos modos artísticos. Para ello se crean los "Foros Latinoamericanos", celebrados desde 1998 al año 2000, que mostraban al MEIAC "como lugar para presentación del arte latinoamericano en España y centro de intercambio cultural entre dos ámbitos unidos por lazos históricos, lingüísticos y culturales". Este hecho mostraba su labor por aglutinar un encuentro entre América Latina y España, en un impulso por romper las fronteras y tal y como reza en el folleto "concentrándose en el fenómeno de las migraciones y los subsecuentes desplazamientos"²⁵, como muestra de la transfronterización de los pueblos americanos. Poco podían sospechar que en unos años el mundo de las nuevas tecnologías supondría la desaparición total de las fronteras, quedaba entonces por romper los muros mentales. En aquellas fechas existía un mayor intercambio y cooperación entre cada

uno de los países de manera independiente con las antiguas y nuevas metrópolis, que entre ellos mismos. Esta disparidad de encuentros queda mostrada en la exposición que se realiza en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía en el año 2000, comisariada por Octavio Zayas²⁶. De ahí que el MEIAC abogara por convertirse en un espacio de comunicación transformable según las tendencias y las corrientes del arte contemporáneo.

El impulso de las redes sociales, y los espacios cibernéticos como soportes artísticos ha globalizado el entendimiento y el conocimiento de la cultura, con una internacionalización de la misma que si bien no es homogénea en el ámbito latinoamericano, al menos ha creado la posibilidad de interacción cultural. El peso específico de la potencia estadounidense en soportes tecnológicos hace que la globalización tenga un factor bastante indiferenciado; de tal manera que se ha reaccionado desde distintos sectores latinoamericanos, impulsando la diversidad como método de identidad, a partir de la

reinención de su propio imaginario, ya asumido durante la colonización europea y que forma parte de su idiosincrasia cultural creando, en ocasiones, resultados más ricos que los modelos de origen.

4. LA COLECCIÓN LATINOAMERICANA Y LOS REFERENTES DE MOVIMIENTOS ARTÍSTICOS

La política cultural del MEIAC ha perfilado en los últimos años su labor de difusión del arte americano a través de las exposiciones que ha presentado en su recinto. Para ello el MEIAC ha desarrollado un régimen de intercambio y de acogida de exposiciones de primer orden, patrocinadas por ellos mismos, por entidades, fundaciones, y alguna que otra institución estatal. De tal modo que ha podido salvar, en parte, las malas expectativas que otros museos han sufrido por la crisis global.

En cuanto a la colección permanente latinoamericana, en un estudio somero de la cuestión, los criterios de selección se desarrollaron, abar-



Fig. 3. Carlos Capelán. Sin título, 1992. Tierra, tinta/tela, 200 x 400 cm. Colección permanente del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. MEIAC. Junta de Extremadura. Badajoz.

cando un marco de norte a sur, sin excepciones en cuanto a la adquisición de obras y estilos, primando la calidad y la importancia del autor a nivel internacional, como es el caso del argentino Julio Le Parc, cuya obra se podría integrar en el contexto historicista. De ahí que la nómina de autores ha crecido hasta encontrarnos con referentes actuales de primer orden, como José Gamarra (Uruguay), José Bedía (Cuba), Guillermo Kuitca (Argentina) y otros, siendo el museo el punto de unión entre tiempo y espacio²⁷. Las exposiciones impulsaron, igualmente, encuentros de diversas nacionalidades con resultados excelentes en cuanto a cooperación e intercambio. De ahí que se crearan exposiciones basadas en el diálogo entre dos puntos equidistantes, “Diálogos”, “Ecos de la Materia” y “Alem da agua”²⁸.



Fig. 4. Galería Virtual. MEIAC. ARCO 00 4. Imagen cedida por el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. MEIAC. Junta de Extremadura. Badajoz.

De todas ellas la que marca un antes y un después en el contexto de difusión del arte latinoamericano en España es la realizada en 1998, titulada “Caribe Insular: exclusión, fragmentación y paraíso”. Este juego de palabras indicaba ya el valor que se planteaba a la diversidad de las geografías que abarcaba, la dificultad de entendimiento y la visión fragmentada de una realidad contemporánea, realizada mucho

antes que el Reina Sofía se implicara en mostrar interés por el arte latinoamericano con su exposición “Versiones del Sur” del año 2000²⁹. El MEIAC reclamaba su sitio en el panorama museístico nacional a través de un arte internacional procedente de diferentes países latinoamericanos, sin olvidar la visión de manera personalizada de las vanguardias europeas desde el lado americano, como el neoexpresionismo o el informalismo, que marcan la esencia de las nuevas corrientes americanas desde los años sesenta. Así tendremos la Nueva Figuración de artistas en Argentina y Chile, llevada por los artistas catalanes Balmes y José Bru, el surrealismo de Roberto Matta, o el argentino Gabriel Le Parc del grupo parisino “Recherche de l’art Visuel”.

El planteamiento de diálogo interterritorial se ha llevado a cabo de manera exhaustiva, hasta tal punto que se realizan encuentros plásticos entre artistas ibéricos e hispanoamericanos, con muestras que confrontan la diferente visión del mundo, las diversas técnicas o incluso los planteamientos ideológicos. Este sistema de difusión de ideas dio como resultado una espléndida dialéctica del arte de las dos orillas, como la del extremeño Florentino Díaz y el uruguayo Carlos Capelán en 1997, o Leonel Moura y Andrés Serrano, portugués y estadounidense respectivamente en 1996. En la misma línea el MEIAC en 1998 consiguió reunir una antológica del artista Manuel Ocampo, filipino de origen español, con “Yo también soy pintura”, que aglutina el entendimiento común de nuestra cultura. En 2005 con una colección consolidada se realiza la muestra “En las fronteras/In Borderlines. Arte latinoamericano en la Colección del MEIAC”, en el Instituto Cervantes de Madrid; y en 2012, “TRAMAS. Del Arte Latinoamericano en las colecciones del MEIAC”, reúne una síntesis de más de doce artistas diferentes, que contempla como el arte latinoamericano adquirió un mayor reconocimiento en la escena artística internacional.



Fig. 5. Iván Lozano. "7sabores. Website". 2003. [link original]. NETescopio. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. (MEIAC). Junta de Extremadura. Badajoz. <http://netescopio.meiac.es/obra.php?id=99>

En 2016 se volvía a mostrar el avance del arte latinoamericano, en diversidad, originalidad y mestizaje; comisariada por el artista argentino, colaborador frecuente del museo, Gustavo Romano, titulada "Miradas sobre la colección MEIAC en su XX aniversario".

Las propuestas generadas de exposiciones han tenido una vertiente conciliadora con el entorno, como su máxima; además de favorecer esa imagen diversa es experimentar desde el campo de lo físico al campo virtual. Haciendo hincapié, como ya sabemos, que en este último territorio en los tiempos presentes y tomando como referente la muestra de "El final del eclipse"³⁰, ninguna institución española ha sido tan clarividente como para aventurarse a descentralizar el arte, que de forma eurocéntrica primaba a inicios del siglo XXI. Las reflexiones sobre este cambio del comisario José Jiménez, no hacen más que afianzar un hecho consumado de la oportunidad que propiciaba, a partir del 2001, el terreno virtual de las nuevas tecnologías en la cultura hispanoamericana, una de las más favorecidas por este nuevo medio de comunicación y que ha hecho de este campo su territorio inmaterial. La nueva comunidad hispanoparlante

no necesita de presencia física, ni materiales de expresión tradicionales, por el contrario el lenguaje comunicador se está convirtiendo en una herramienta artística mucho más potente que los medios habituales. Es lo que Jiménez ha denominado previamente "la identidad humana como un proceso cultural simbólico"³¹.

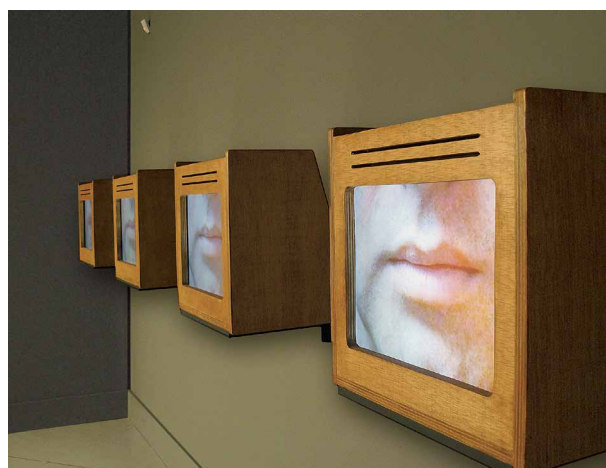


Fig. 6. Gustavo Romano. I Poetry. Exposición MEIAC, 29 febrero – 21 abril 2008. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. MEIAC. Junta de Extremadura. Badajoz.

5. EL MEIAC MÁS ALLÁ DEL MEIAC

Si ya, en su momento, se había trabajado en el ámbito de lo mental para desgranar el espacio de identidad del arte contemporáneo latinoamericano, a partir del año 2000 los espacios físico-temporales dieron lugar a una nueva dimensión, el espacio virtual, que modificaba la noción actual del arte. En este ámbito el MEIAC diseñó un programa de nuevas tecnologías que sobredimensiona el espacio real del museo, y capta público virtual a partir de un proyecto coherente sobre arte en la red. Ese año presentó en ARCO la primera galería virtual de la que se dotaba a un museo en España, www.meiac.org. Disciplinas como el net Art, el bioarte, o el arte contextual generativo, pasaron a formar parte de sus fondos que se expanden en el ámbito

digital. Eran obras generadas por ordenador, con procesos digitales y procedentes de numerosos lugares del mundo, entre los que destacaban autores americanos³².

La primera iniciativa fue “Meta.mofosis” que planteó proyectos denominados “Fuentes para el diálogo”, iniciativas que mostraban la complejidad de la sociedad actual y su diversidad en el campo de la cultura. Su comisario, Antonio Cerveira, es un gran defensor del mundo tecnológico incorporado al arte de la post-modernidad y en el año 2004 realizó un manifiesto sobre el museo inmaterial, “Wiffi-Museum”, que hizo público en la feria ARCO de Madrid³³.

Las nuevas tecnologías propiciaron que el MEIAC pusiera en práctica aquellas teorías que desde los años noventa impulsaban una relación bilateral de fuerzas artísticas entre América y España. Para ello se ha diseñado un portal digital denominado “NETescopio”, que forma parte de la plataforma de difusión de sus colecciones de arte, pero tam-



Fig. 7. Cibergeografías. Arte, mapas, territorios, frente al nuevo paradigma digital. Exposición MEIAC, enero-marzo 2017. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. MEIAC. Junta de Extremadura. Badajoz.

bién que rompe definitivamente con las distancias que marcan la geografía. “NETescopio” que está coordinado por el artista argentino Gustavo Romano desde 2008, muestra la importancia del “no espacio físico” como difusor de las ideas sin importar la geografía³⁴. Los autores buscan nuevas expresiones formales de carácter global, y con presencia en los foros internacionales³⁵; de ahí que una de sus experiencias en este campo haya sido “Cibergeografías” que pretende expresar “las nuevas coordenadas de Iberoamérica en el paradigma digital”, en cuyo “continente de la información” todos nos sentimos inmigrantes, sin fronteras culturales, pero cuyo espacio es generador de “nuevas arquitecturas relacionales”³⁶. Esta presencia se ha hecho realidad a través de programas con difusión nacional e internacional, como la exposición “El discreto encanto de la Tecnología. Artes en España”, en el ZKM de Alemania, en el año 2008.

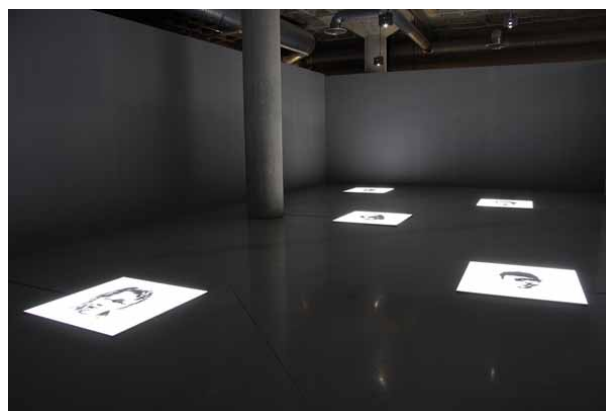


Fig. 8. Óscar Muñoz. Documentos de la amnesia. Exposición MEIAC, 1 de Octubre – 30 Noviembre 2008. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. MEIAC. Junta de Extremadura. Badajoz.

Las siguientes iniciativas han marcado la implicación de artista y público colaborando en “Reapropiaciones” realizada en 2010, que es un proyecto de decodificación de contenidos digitales, y que ha marcado nuevos caminos artísticos. En esta misma línea se encuentra “Intrusiones”, proyecto en espacios de uso como

“Wikipedia” y “Google maps”, portales que se infiltran en los ordenadores de los usuarios.

En definitiva, estos medios suponen un nuevo campo de prueba, entre la sociedad, los profesionales, el espacio, y el nuevo impulso de interacción estética y de transformación del MEIAC, con nuevas narrativas en el campo del arte latinoamericano, que han terminado por desmarcar el sentido canónico de las fronteras geográficas.

Con su espíritu de controversia y crítica constructiva el museo, desde el año 2010, ha propuesto diversos encuentros para trabajar el tema de los usos del arte digital, de la propiedad intelectual de esta obra o de la estrategia de conservación de las mismas, haciendo hincapié en el fenómeno de las migraciones y desplazamientos que han rearticulado el orden cultural. Con una clara intención de superación radical, del obsesivo tema sobre la identidad, desarrollando un enfoque diferente en sus actividades. La “red(e).lb”, no es otra que una plataforma para mostrar la creación de una red horizontal en la que participan destacados centros iberoamericanos en el área del arte y la tecnología. Su fin tiene el perfil que muestran los museos actuales de adap-

tación a los cambios, sin perder la esencia del objetivo para el que se creó: investigar, producir y difundir la creación artística iberoamericana más innovadora en este campo³⁷. La frase del escritor Adolfo Brice Echenique que confirma este nuevo campo de acción artística en donde nos reconocemos en el lenguaje, más allá de los medios de expresión, abre el exquisito catálogo de “Netart latino database”, que dice “*con el tiempo, lo ocurrido entra en la categoría de lo inventado. La Historia es un género literario*”³⁸.

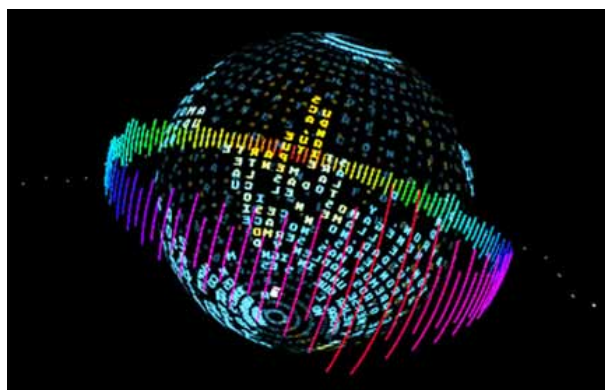


Fig. 9. Christian Oyarzún | “FLAG. Sketch de Processing”.
 Vídeo. 2008. Enlace original: <http://www.error404.cl/flag/index.htm>. Cibergeografías. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo. MEIAC. Junta de Extremadura. Badajoz. <http://meiac.es/cibergeografias/2.html>

NOTAS

- ¹JARDI, Eduardo. *Joaquín Torres García*. Barcelona: Polígrafa, 1973. RUBEN TANI, "Joaquín Torres García: Constructivismo, semiológica y mitología", *Anuario2009*, www.Unesco.org.uy. Consulta: 21 de enero de 2017.
- ²MACKERN, Brian y CASARES, Nilo. *Netart Latino "Database"*. Badajoz: MEIAC, 2010, pág. 32 (Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*, Bs. As: Poseidón, 1943. <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/torres/sur.html>.)
- ³BERNECKER, Walther L., LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel y SIEBENMANN, Gustav. *El peso del pasado: percepciones de América y V Centenario*. Madrid: Verbum, 2013.
- ⁴Entre 1998 y el año 2000 se celebraron tres ediciones de "Foro Iberoamericano" en el Museo MEIAC.
- ⁵Lo demuestran las grandes Ferias de Arte Contemporáneo: MACO en Ciudad México, Bienal de Sao Pablo, en Brasil, Feria de ArtBO en Bogotá, Colombia, y la de mayor difusión de arte latinoamericano, hasta el momento, ARTBasel Miami.
- ⁶VIDAL TOUTIN, Natalia. "Genealogía del coleccionista latinoamericano", *Revista digital Arte al Límite*. <https://www.artellimite.com/2016/02/genealogia-de-coleccionista-latinoamericano/>Consulta: 23 de enero de 2017.
- ⁷BOLAÑOS ATIENZA, María. *Historia de los Museos de España*, 2ª Edición. Gijón: Trea, 2008. LAYUNO, Ángeles. *Los nuevos museos de España*. Madrid: Edilupa, 2002.
- ⁸JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores. *Arte y Estado en la España del siglo xx*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. MARTIN, Fernando. "El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz. Un proyecto museográfico ejemplar", *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 9 (1996), págs. 263-292. RICO, Juan Carlos. *Museos, arquitectura, arte: Los espacios expositivos*. Madrid: Silex, 1994. LORENTE, Jesús Pedro. *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea, 2008.
- ⁹MONTANER, José María. *Museos para el siglo xxi*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. GIRALT-MIRACLE, Daniel. "Metamorfosis del Museo Contemporáneo, Forma y Fondo", *VII Congreso Internacional de la Federación Mundial de los Amigos de los Museos*, Córdoba: FMAM, 1991.
- ¹⁰GALEA, José Antonio. "Proyecto arquitectónico", *El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 1995, págs. 106-112.
- ¹¹BENTHAN, Jeremías. *El Panóptico*. Madrid: La Piqueta, 1979, págs. 29-129. [ebiblioteca.org. pdf.12779](http://ebiblioteca.org/pdf/12779).
- ¹²FRANCO, Antonio. "Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo". *Museo Extremeño e Iberoamericana de Arte Contemporáneo*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 1995, págs.17-38.
- ¹³FERNÁNDEZ LEON, Jorge Fernández. *Nuevos Centros Culturales para el siglo xxi en España. Consenso y Conflicto*. Madrid: AECID, 2010, pág. 187.
- ¹⁴FRANCO, Antonio. "El Museo del Mes: el Meiac", *Descubrir el Arte* (Madrid) 16, (2000), págs. 96-102. Mariano Rajoy citado en Natividad Pulido, «El arte iberoamericano será un referente del Museo Reina Sofía tras su ampliación», *ABC*, 26 de enero del 2001.
- ¹⁵ALONSO FERNANDEZ, Luis. "El programa museológico del Meiac", *El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 1996, págs. 137.
- ¹⁶PINTO DE ALMEIDA, Bernardo. "La obra de arte portuguesa en la era de la musealización" en *El Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC*. Badajoz: Editora Regional de Extremadura, 1996, pág. 175-193. B. OLMOS, Santiago. "Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz: La frontera como punto de encuentro", *Lápiz* (Madrid), año 13, 113, (1995), págs. 76-77. HERRERA MORILLAS, José Luis. "Publicaciones sobre exposiciones del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo" [MEIAC]. *Biblios* (Badajoz), 11 (2002), págs. 1-11.
- ¹⁷RAMÍREZ, Juan Antonio. *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010, págs. 11-12.
- ¹⁸Analizado por BREA, José Luis. *Antes y después del entusiasmo, Arte Español, 1972-1992*. Ámsterdam: SPU, Publisher/Contemporary Art Foundation, 1989. FERRER, Isabel. "La Feria de Holanda, dedicada al arte español, "antes y después del entusiasmo"", *El País Cultura*, Miércoles 24 de mayo de 1989, el.pais.com

- ¹⁹FERNÁNDEZ LEON, Jorge. *Nuevos Centros Culturales en España para el siglo XXI, Consenso y Conflicto*. Madrid: AECID, 2010, págs.10-18.
- ²⁰JIMENEZ, José (ed.). "Pensar desde América latina. Las Américas y el mestizaje de la representación". En: *Una teoría del Arte desde América latina*, Badajoz: MEIAC/Turner, 2011, pág. 9.
- ²¹OYARZUN, Pablo. "La Cifra de lo Estético: Historia y Categorías en el Arte Latinoamericano. Categorías Estéticas y puntos de enfoque". En: JIMÉNEZ, José (ed.), *Una teoría del Arte desde América latina*, Madrid: MEIAC/Turner, 2011, pág. 97.
- ²²JIMENEZ, José, 2011, pág. 9.
- ²³En 2010 el museo incluyó el proyecto *Meta.morfosis*, que desarrollara la relación entre el museo y su entorno. Una iniciativa para incorporar definitivamente la institución al tejido urbano de la ciudad, sirviendo como referente los jardines del MEIAC.
- ²⁴CALVO SERRALER, Francisco. "Coleccionismo público. La política oficial y el arte contemporáneo entre 1980 y 1995". En: VILLALBA, Ángeles (ed.), *Mercado de Arte y Coleccionismo en España (1980-1995)*. Madrid: Fundación ICO, 1996, págs. 67-68.
- ²⁵Folleto del III Foro latinoamericano. MEIAC. Badajoz, 2000.
- ²⁶Sin autor, «Latinoamérica, aquí», *El periódico del arte* (Madrid) 18, 2000.
- ²⁷JIMENEZ BLANCO, María Dolores. "El coleccionismo de Arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto". *Cuadernos de Arte y mecenazgo* (Madrid), 2 (2013), págs. 85-89.
- ²⁸*Manuel Ocampo. Documentos de la Amnesia*, Badajoz: MEIAC, 2008.
- ²⁹Citado en EFE, "El Reina Sofía muestra cuatro exposiciones sobre "Versiones del Sur"", *El Mundo*, 27 de diciembre del 2000. OLIVARES, Rosa. "Versiones del sur. En el Reina Sofía de Madrid", *Época*, 31 de diciembre del 2000.
- ³⁰JIMENEZ, José (edit.). *El final del eclipse*, Madrid: Fundación Telefónica, 2001, págs. 13-56.
- ³¹Ibidem, pág. 34.
- ³²ARRIETA URTIZBEREA, Ignacio (ed.). *Reinventando los museos*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2013. ARRIETA URTIZBEREA, Ignacio (ed.). *La sociedad ante los museos: públicos, usuarios y comunidades locales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2014.
- ³³CERVEIRA PINTO, Antonio. "La condición Post-modern", (cat.), *Meta.morfosis*. Badajoz: MEIAC, 2003, págs. 26-33, 74-77.
- ³⁴Este proyecto tiene un importante perfil iberoamericano: Ivan Abreu, Lucas Bambozzi, Giselle Beiguelman, Minerva Cuevas, Paulo Nozolino, Santiago Echevarri, Gonzalo Frasca, Belén Gache, Damoëñ Garcoa, Daniel González Mellado, Daniel Jacobi, Fernando Llanos, Ivan Lozano, Rafael Marcheti, Antonio Mendoza, Santiago Ortiz, Christian Oyarzun, Eugenio Tisseli, Liset Castillo, Eva y Franco Mattes entre otros.
- ³⁵ROMANO, Gustavo (ed.). *Sabotaje en la máquina abstract*. Badajoz: MEIAC, 2008. FERNÁNDEZ LEON, Jorge (ed.). *Nuevos Centros Culturales en España para el siglo XXI, Consenso y Conflicto*. Madrid: AECID, 2010, pág. 194.
- ³⁶Cibergeografías, *NEToscopio*, www.meiac.es. Consulta 20 de enero de 2017
- ³⁷El primer cónclave de la red(e).ib, se desarrolló en noviembre de 2013 en Zaragoza, durante el V Congreso Iberoamericano de Cultura, cuyo eje estructural fue "Cultura digital y redes". <http://redeib.meiac.es/es/>, consulta: 23 de enero de 2017.
- ³⁸MACKERN, Brian y CASARES, Nilo. *Netart Latino "Database"*. Badajoz: MEIAC, 2010, pág. 2.

EXTREMADURA EN EL VIAJE ICONOGRÁFICO DEL CRISTO DE LA ENCINA ENTRE EUROPA Y AMÉRICA EXTREMADURA IN THE ICONOGRAPHIC JOURNEY OF THE CHRIST OF THE OAK BETWEEN EUROPE AND AMERICA

Resumen

Análisis de las fuentes literarias y gráficas del tema del Cristo de la Encina desde el tema del “árbol de la vida” en las culturas de uno y otro lado del Atlántico previas a los tiempos virreinales. Ejemplos extremeños de la iconografía del Cristo de la Encina, sus peculiaridades y fuentes inspiradoras.

Palabras clave

América, Arte virreinal, Cristo de la Encina, Extremadura.

Francisco Javier Pizarro Gómez

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

Doctor en Historia del Arte. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura. Director de la Real Academia de Extremadura de las Artes y las Letras. Académico Correspondiente de las Reales Academias de San Fernando de Madrid y de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Director del Cuerpo Académico para el Estudio de la Cultura Novohispana de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) de México.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017
Fecha de revisión: 20/XI/2017
Fecha de aceptación: 9/X/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

Abstract

Analysis of the literary and graphic sources of the theme of the Christ of the Encina from the theme of the “tree of life” in the cultures on both sides of the Atlantic prior to the viceregal times. Extremadura examples of the iconography of the Christ of the Encina, its peculiarities and inspiring sources.

Key words

America, Christ of the Encina, Extremadura, Iconography, Viceregal art.

EXTREMADURA EN EL VIAJE ICONOGRÁFICO DEL CRISTO DE LA ENCINA ENTRE EUROPA Y AMÉRICA

En 1646 se publicaba en Roma la *Histórica Relación del Reyno de Chile*, obra del jesuita Alonso de Ovalle, natural de Santiago del Nuevo Extremo. La publicación fue fundamental en la Europa del momento a los fines para los que fue redactada, que no fueron otros que los de contribuir al conocimiento del territorio y procurar la llegada de misioneros a la región araucana. La obra, habida cuenta de la importancia de su parte gráfica, se convirtió en un repertorio fundamental para la fijación de la imagen de América y de los protagonistas de la conquista del territorio mapuche, como es el caso de Pedro de Valdivia¹.

En el libro primero de mencionada obra, titulado “De la naturaleza y propiedades del Reino de Chile”, el autor se recrea en la identificación del territorio, desmenuzando con detalle algunas de las muchas bondades del mismo. Varias de estas descripciones acercan las mismas a lo paradisíaco, lo que se entiende desde la óptica de presentar a los lectores, especialmente a los hermanos de la orden, un espacio grato hacia el que dirigir sus pasos misioneros². Pero, lo que nos interesa en este momento y a los efectos de rastrear las fuentes del tema que nos ocupa en

este artículo, aunque lo anterior tampoco quede muy lejos del mismo, es el acontecimiento que narra en el capítulo XXIII, aquel que tituló “En que se da fin a esta materia y se trata el prodigioso árbol que en forma de crucifijo nació en una de las montañas de Chile”. En dicho capítulo se dice lo siguiente:

“Demos ya fin a esta materia con el prodigioso árbol, que el año de treinta y seis, se halló en el valle de Limache, jurisdicción de Santiago de Chile, en uno de aquellos bosques, donde le cortó un indio entre otros, que fue a cortar para hacer madera para cubrir las casas, nació y creció este árbol en la forma, y figura, que aquí diré puntualmente como lo he visto, y observado con toda atención, quando se cortó este árbol, sería del tamaño de un bien proporcionado y hermoso laurel, en el qual se ve a proporcionada distancia del nacimiento de la tierra como a dos estados de altura, atravesada el tronco de una rama, o ramas, que forman con el una perfectissima cruz, dije rama, o ramas, porque en realidad (sic) de verdad jamás pude discernir, aunque lo miré con todo el cuidado, y atención, que pude, si era una o dos: la razón natural inclinava a que fuesen dos, que naciendo una de un lado, y otra de otro pudiessen hazer los brazos de esta cruz y este parece que era el modo más connatural de formarse esta figura; pero no es así, porque no

se ve sino una rama que atraviesa derecha por encima del tronco, pegada a el, y sobrepuesta, como si artificialmente se le hubiere encaxado, de manera que parecen estos braços de la Cruz hechos aposta de otro leño, y pegados a este tronco. Hasta aquí la cruz, que bastara ella sola a causar admiración en los que la ven, pero no para aquí la maravilla porque ay otra mayor, y es que sobre esta cruz así formada, se ve un bulto de un Crucifixo del mesmo árbol, del grueso, y tamaño de un hombre perfecto: en el qual se ven clara y distintamente los braços, que aunque unidos con los de la Cruz se relevan sobre ellos, como si fueran hechos de media talla, el pecho, y costados formados de la mesma suerte sobre el tronco con distinción de las costillas, que casi se pueden contar, y los huecos de debaxo de los braços, como si un escultor los hubiera formado, y de esta manera prosigue el cuerpo hasta la cintura. De aquí para abaxo no se ve cosa formada con distinción de miembros, sino a la manera que se pudiera pintar revuelto el cuerpo en la sábana santa, las manos y cabeza casi nada, y fue el caso que el indio que cortava este árbol, no haciendo al principio diferencia de el a los demás, fue hacheándole por uno y otro lado para hazer de el una viga, como de los otros, y así se llevó de un hachazo aquella parte que correspondía a la cabeza y rostro, y hubiera hecho lo mesmo con lo demás a no haver advertido en la Cruz que le hizo reparar y detenerse. Corrió luego la voz de tan gran prodigio, y con una señora muy noble y devota de la Santa Cruz, que tiene sus haciendas en el mesmo valle de Limache hizo grandes diligencias por haver este tesoro, y habiéndole alcanzado, lo llevó a su estancia y allí la edificó una Yglesia, y la colocó en un altar, donde al presente está venerada de todos los que van a visitarla...” (p. 59 y s.).

El texto tendría una importante repercusión en el mundo de la religión y de las artes, bien directamente o bien a través de las interpretaciones de que fue objeto, algunas de las cuales, concretamente aquellas que tienen que ver con el arte iberoamericano, son de las que aquí vamos ocuparnos no sin antes hacer un breve recorrido iconográfico por este tema religioso que en Extremadura recibe el nombre del “Cristo de la Encina”³. Lo mismo podemos decir con respecto a las imágenes que ilustran la crónica del jesuita, pues, a pesar de las deudas que puedan tener

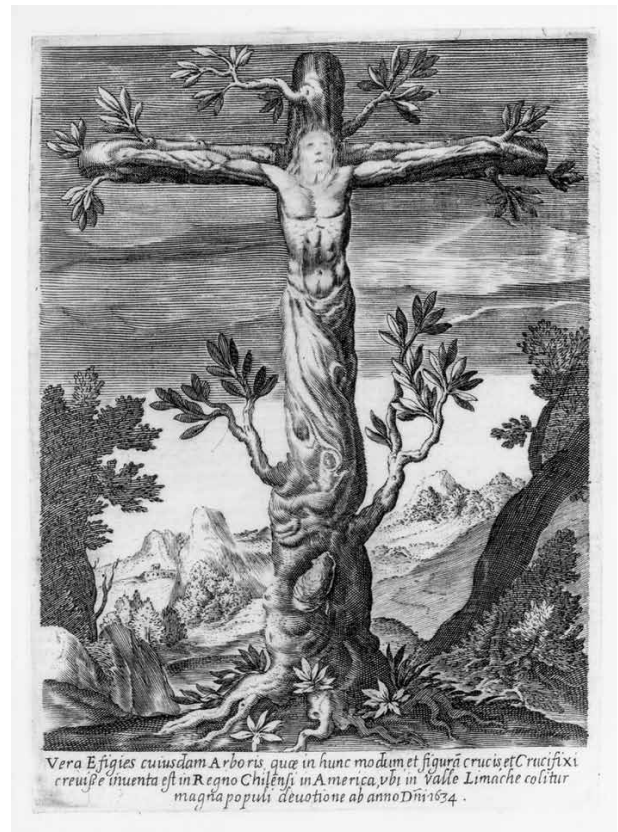


Fig. 1. Ovalle, Alonso de, *Histórica relación del Reyno de Chile*, Roma, 1646.

74

con respecto a repertorios iconográficos americanistas previos, todo parece indicar que fueron concebidas por el mismo autor del texto⁴.

De la lectura del texto de Alonso de Ovalle, así como del análisis de la imagen que ilustra el mismo, podemos extraer interesantes conclusiones tanto para esclarecer el contexto en el que nacen este tipo de fenómenos milagrosos como la proyección del mismo en el terreno de las artes. Es necesario destacar la relación que se establece entre el árbol, el hecho del corte del mismo por un indio, la aparición de la figura de Jesucristo en el árbol y la construcción de un edificio religioso que permita mantener viva la memoria y veneración del hecho milagroso. Es decir, los ejes fundamentales del tema que en la iconografía del “Cristo de la Encina” se van a sustanciar en textos, creencias y figuraciones.

En primer lugar, es necesario valorar el hecho de que las convicciones con respecto a los árboles sagrados existentes en Europa y en América en tiempos anteriores a la presencia europea, pudieran haber contribuido a la proyección del tema del árbol de Limache tanto en América Latina como en España. Resulta inevitable evocar el mitema de aquellos mitos en los que el árbol se convierte en elemento fundamental. Es el caso del “árbol sagrado de vida” de la civilización maya o del “árbol de la vida” de la civilización cristiana. Sin que pretendamos establecer una relación directa entre los temas prehispánicos con los que nos ocupan en este trabajo, es evidente que un hilo conductor, tangible o intangible, existe entre unos y otros⁵. Ambos participan de la misma idea matriz: aquella según la cual el árbol se convierte en símbolo de la vida y en elemento de la cosmovisión teológica. Si así fuera, es decir, si este sustrato cultural fuera la base del tema del “Cristo de la Encina”, estaríamos ante un ejemplo más de cómo los elementos iconográficos y culturales prehispánicos pudieran haber sido utilizados en el proceso evangelizador y en los recursos textuales y figurativos del mismo. Este es el caso, por ejemplo, de la representación del árbol del cacao que aparece en la portada del Códice Fejérváry-Mayer y en el cosmograma que representa a los cuatro rumbos cósmicos, siendo el cacao con un loro en su copa la representación del rumbo del sur⁶.

En la religión cristiana no faltan las referencias a la relación entre el árbol de la vida y la cruz de la pasión de Cristo. Especialmente destacada fue la relación que establece San Buenaventura en la obra *Lignum vitae*, la cual ha dado pie a representaciones figuradas en el mundo de las artes⁷. No está muy lejana la relación entre el árbol de la vida y el de la ciencia o del conocimiento, especialmente entre los pensadores cristianos y no sólo por las referencias escrituristas que se puedan considerar y que aquí tienen un evidente sentido⁸. El mundo del emblema sería igualmente sensible a la fuerza simbólica

de la relación entre el árbol de la vida y la pasión de Cristo, siendo los *Pia Desideria* de Herman Hugo el ejemplo más ajustado al motivo que nos ocupa⁹.

La relación entre el árbol de la vida, la orden franciscana y el Pecado Original no es extraña al mundo de las artes y del grabado. En este sentido, resulta de gran interés el grabado anónimo que reproducimos en este trabajo y en el que se dan cita los tres aspectos mencionados y en el que se representa el “árbol del conocimiento” del paraíso como “árbol de la vida”, pues solo en la redención del pecado por el sacrificio de Cristo en la cruz está el triunfo sobre la muerte



Fig. 2. Detalle de la portada del Códice Borgia. World Museum. Liverpool

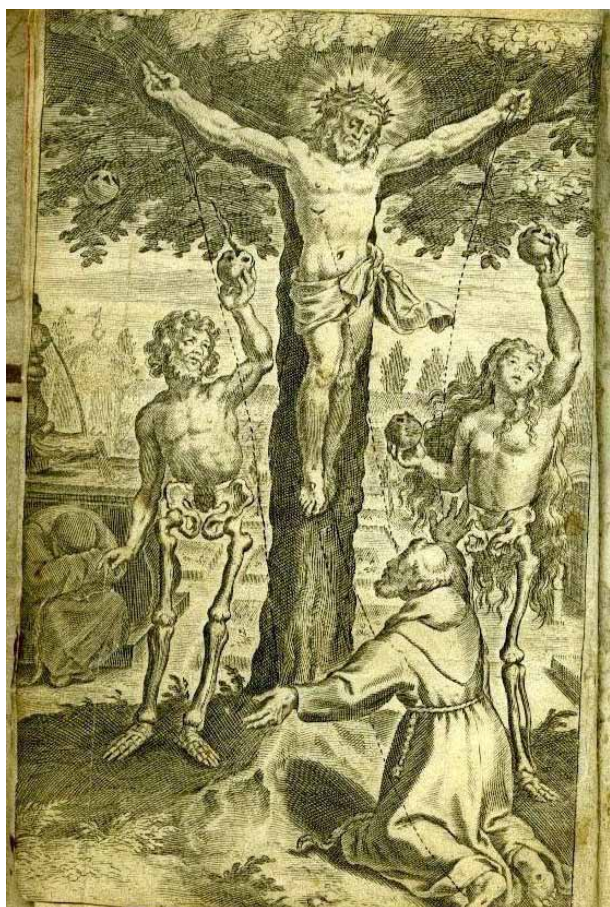


Fig. 3. Anónimo. Siglo xviii.

y la vida eterna. Esta relación entre el Árbol de la Vida, las órdenes mendicantes vinculadas a la evangelización y la conversión del Nuevo Mundo produjo interesantes consecuencias en el mundo de las artes, una de las cuales será la iconografía del “Cristo de la Encina”.

También resulta de interés evocar en este contexto persuasivo de la evangelización, la influencia que la imagen del árbol tuvo en algunos de los teóricos de la retórica evangelizadora, como es el caso especial de la que ejerció Raimundo Llull sobre el franciscano Diego Valadés, el autor de la *Retórica Christiana* (Perugia, 1575); relación ésta que ya ha sido puesta de relieve por los especialistas¹⁰. En varias de las 27 estampas, ideadas, dibujadas y grabadas por el propio Diego Valadés, el árbol aparece con alguna

frecuencia como recurso jerárquico, mnemotécnico y diagramático para ilustrar, influido por las concepciones cosmogónicas neoplatónicas, las alegorías de la “jerarquía civil” y de la “jerarquía eclesiástica”, entre otras. Pero, a los intereses discursivos de este trabajo, nos interesa el grabado que se dedica a la alegoría del matrimonio, en la cual se recurre al árbol como recurso simbólico que, además en este caso, se asocia a la figura de Cristo Crucificado, resultado así una representación del “Árbol de la Vida”, que, en la obra de Valadés, responde a la necesidad de expresar de la manera más convincente posible la importancia del sacramento del matrimonio cristiano y la abominación de la poligamia precortesiana. Recordemos igualmente, aunque su sentido simbólico y funcional difiere de lo que estamos procurando establecer en este trabajo, las cruces pasionistas de los atrios conventuales del siglo xvi, aunque es evidente que en algunas de las mismas se busque una relación entre el árbol y la imagen de Cristo crucificado¹¹.

76

En 1577 se datan las pinturas murales del convento de los Santos Reyes de Meztitlán (Hidalgo. México), entre las cuales hay dos temas que nos interesa traer aquí por su evidente relación con el tema que nos ocupa. Entre las representaciones del interesante programa iconográfico que decoran los muros del refectorio de dicho convento, debemos destacar aquí dos de ellos¹². Uno es aquel en el que se representa a Cristo como Árbol de la Vida, el cual ha sido objeto de atención en diferentes ocasiones¹³.

En el contexto iconográfico agustiniano del “hortus eremitarum”, frecuente en los programas decorativos de los conventos agustinos de la Nueva España en el siglo xvi, debe inscribirse buena parte del programa iconográfico del refectorio de Meztitlán y el segundo de los temas a los que nos referimos¹⁴. Se trata de la representación en la que un fraile agustino se postra ante un nopal en forma de cruz. Por otra parte, la representación dispone de algún



Fig. 4. Pormenor del fresco del refectorio.
Convento de Meztitlán. México

que otro aspecto que resulta de interés para la fijación del modelo iconográfico del “Cristo de la Encina”, como es el del mestizaje icónico e ideológico que subyace. El hecho de que sea el nopal la especie vegetal para convertirla en cruz no puede por menos que plantear un discurso en la dirección de la utilización y transformación semántica de uno de los símbolos de la cultura mexicana, como es el nopal. Convertir uno de los símbolos de la cultura prehispánica en el símbolo por excelencia del cristianismo no es un fenómeno exento de la intencionalidad evangelizadora de conventos como el que alberga esta composición. Pero si además tenemos en cuenta que la cruz formada por el nopal se acompaña de flagelos frailunos terminados en piedras azules que, para algunos autores, se trata de chalchihuites de color azul, es decir la piedra preciosa de la que se habla en las crónicas y que solían colgarse de maderos¹⁵, la representación de Meztitlán adquiere nuevas interpretaciones. De ser así, tendría sentido lo expresado por Martín Olmedo sobre la relación salvífica que se establece, tanto en la ceremonia prehispánica como en la composición de Meztitlán, entre la cruz (nopal) y la sangre (flagelo)¹⁶.

Regresando a la crónica de Alonso de Ovalle y al grabado que ilustra el acontecimiento del Cristo de Limache, es necesario advertir en primer lugar que el dibujante del grabado decidió situar la composición no en el santuario que se edificara para colocar el árbol ya cortado, sino en el emplazamiento original en el Valle de Limache. Esta decisión con respecto a la evocación del emplazamiento original del laurel permite la recreación de un espacio natural grato y casi virginal si no fuera por la construcción que se divisa en uno de los planos más alejados y que debe ser una alusión a la hacienda de la señora que mandó edificar el santuario. La bella composición, una de las más cuidadas de cuantas ilustran la crónica de Ovalle, representa con fidelidad el texto que ilustra y se acompaña de la siguiente inscripción al pie de la misma: “*Vera Efigies cuiusdam Arboris quoe in hunc modum et figuram crucis et crucifixi crevisse inventa est in regno chilensi in America ubi in valle Limache colitur magna populi devotioni ab anno domini 1634*”.

77

Es interesante destacar la representación de las fuertes raíces del árbol, pues son evidentes las connotaciones simbólicas que adquiere éste, como bien lo indica Ovalle en el texto al referirse a la visita que hiciera al santuario el obispo de Santiago¹⁷. La composición de la figura de Cristo responde claramente al texto de Ovalle y las ramas del laurel se disponen de tal manera que permiten la perfecta identificación de aquella. Esta posición de las ramas es la misma que veremos posteriormente en los grabados y lienzos dedicados al “Cristo de la Encina”. La proyección de la imagen de Limache fue evidente en el mundo de las artes, como pone de manifiesto el hecho de que Palomino se hiciera eco de la misma y de su significado en el Museo Pictórico¹⁸.

El paso del Cristo de Limache al “Cristo de la Encina” tiene lugar en el siglo XVIII en el continente americano en forma de leyenda milagrosa relacionada con la conversión, de la cual se pro-

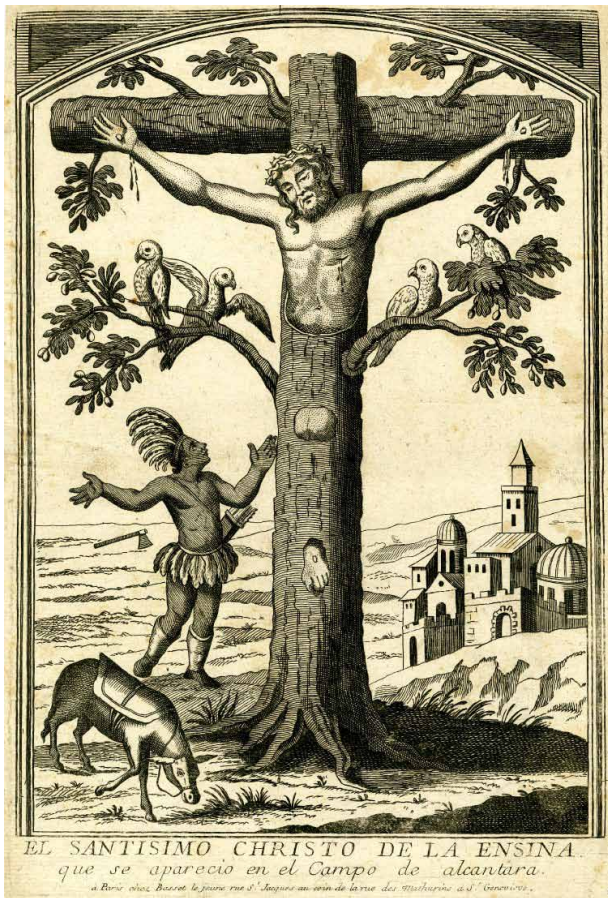


Fig. 5. Grabado con la representación del Cristo de la Encina. British Museum

ducirían diferentes versiones. El mundo del grabado del siglo XVIII no tardaría en hacerse eco de la misma y así aparecía en el que, realizado en París y conservado en el British Museum, puede localizarse temporalmente hacia mediados de la citada centuria. El grabado se acompaña de una inscripción en la que puede leerse lo que sigue: “EL SANTISIMO CRISTO DE LA ENSINA que se apareció en el Campo de alcántara”. Todo parece indicar que en el traslado oral de la leyenda se debió producir una cierta confusión entre el lugar de procedencia del propietario de la hacienda en la que discurre el acontecimiento y el lugar en el que se produce el mismo. En este último sentido, es evidente que tanto los grabados como las obras de pintura que siguen la composición de éstos lo sitúan en el ámbito brasileño, como pone de manifiesto la forma

de representar al personaje indio que protagoniza la escena, pues esta responde a la imagen del indio tupí. De ser así, la localidad a la que hace referencia el grabado del British Museum no sería la localidad extremeña en cuyo entorno encontramos varios ejemplos de este tema, sino que podría estar haciendo referencia a la freguesía lisboeta del mismo nombre.

El grabado, de gran interés iconográfico, narra el momento en el que el personaje, ataviado con la indumentaria propia de un indio brasileño tupí suspende la tala del árbol al descubrir el rostro de Cristo en lo alto del tronco. El penacho y el faldellín de plumas, así como el carcaj a la espalda permiten su identificación étnica en este sentido. Es necesario tener en cuenta que la imagen del indio tupí aparece en Europa desde comienzos del siglo XVI y que su imagen se asociará frecuentemente al de todo el continente¹⁹. Por esta razón, la imagen del grabado podía ser aceptada no sólo en el ámbito brasileño o amazónico. Este contexto amazónico del grabado se aumenta con la presencia de los pájaros exóticos, posiblemente guacamayos, que aparecen en las ramas que nacen debajo del travesaño de la cruz.

Completan la composición del primer plano un asno, cuya presencia puede responder a la necesidad de reforzar la idea del trabajo del indio como leñador y la necesidad de emplear al asno en la carga de la leña, como era habitual entre la población guaraní y como en algunas crónicas se señalaba²⁰. La posición del hacha, que aparece en el momento de caer como consecuencia de la sorpresa del indio, proporciona al grabado el sentido de instantánea y de momento suspendido en el tiempo. Sin embargo, en las representaciones pictóricas que se conservan de este tema no se tuvo en consideración este detalle.

En el segundo plano del grabado aparece otro de los elementos que desde el árbol de Limache se viene repitiendo, como es la edificación de un templo para mantener la memoria del sin-

gular hallazgo, sacralizando el mismo y ritualizándolo al hacer de dicho espacio el lugar en el rendir culto al mismo y dotar al mismo de connotaciones milagrosas. En el caso del grabado del museo británico, la iglesia se inserta en la representación ideal de una ciudad europea de aspecto medieval, en la que puede apreciarse una de las puertas de su muralla.

El tema arraigó en el arte extremeño como una de las expresiones más peculiares de la iconografía americanista, localizándose la mayoría de los ejemplos que hasta este momento pueden reseñarse en tierras alcantarinas²¹. No son muchos los ejemplos de las artes plásticas que, de acuerdo con la información que en este momento disponemos, se hicieron eco de la iconografía, la cual tomaría la misma advocación que la del grabado mencionado. Por otra parte, es evidente que el mismo fue el que sirvió de inspiración a los pintores y escultores que tuvieron que representar este tema. Esta fidelidad para con el grabado se aprecia en las dos obras de escultura que, hasta este momento, podemos mencionar a la espera de más aportaciones al respecto. Nos referimos a las existentes en la localidad paraguaya de Asunción y en la extremeña de Ceclavín.

En el Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín de Asunción se localiza una escultura popular que recibe el nombre del “Santo Cristo de la Encina” y que sigue los elementos identificadores de la iconografía: árbol en forma de cruz con Crucificado, pájaros sobre sus ramas, indio tupí, asno e iglesia. Salvo por la colocación del indio, el asno y la iglesia, la escultura paraguaya es una fiel traducción del grabado del British Museum. En el santuario de Nuestra Señora del Encinar de la localidad cacereña de Ceclavín encontramos la réplica escultórica del tema, igualmente fiel al grabado, sobre cuyo origen existen textos de tradición local que giran alrededor de la conversión a la fe cristiana en las Indias²². El carácter popular de estos dos ejemplos escultóricos del



Fig. 6. Grupo escultórico del “Santo Cristo de la Encina”. Museo Monseñor Juan Sinforiano Bogarín. Asunción. Paraguay. Fuente: http://www.portalguarani.com/21_arte_franciscano_y_jesuitico/14768_santo_cristo_de_la_encina_talla_popular_museo_monseñor_juan_sinforiano_bogarín_.html



Fig. 7. Grupo escultórico del Cristo de la Encina. Santuario de Nuestra Señora del Encinar. Ceclavín (Cáceres. España).



Fig. 8. Cristo de la Encina. Iglesia parroquial de San Vicente Mártir. San Vicente de Alcántara (Badajoz. España).

tema del Cristo de la Encina evidencia la difusión que éste tuvo a ambos lados del Atlántico, lo que también explicaría el hecho de que llegara al terreno de la imaginería religiosa en forma de grupo escultórico²³.

Gran parecido con el grabado presentan también los lienzos del siglo XVIII que se conservan en las localidades extremeñas de Cáceres, Fuente de Cantos, Membrío, San Vicente de Alcántara y Valencia de Alcántara. El ejemplo localizado en la capilla de San Juan Bautista de la iglesia de San Mateo de la capital cacereña es el resultado de un encargo del noble Pedro José Topete y Barco, cuyos orígenes alcantarinos pueden estar en relación con el encargo, además de la relación que pueda establecerse entre el tema del lienzo y la redención del bautismo en un espacio como el que lo alberga. Así pues, la existencia de este

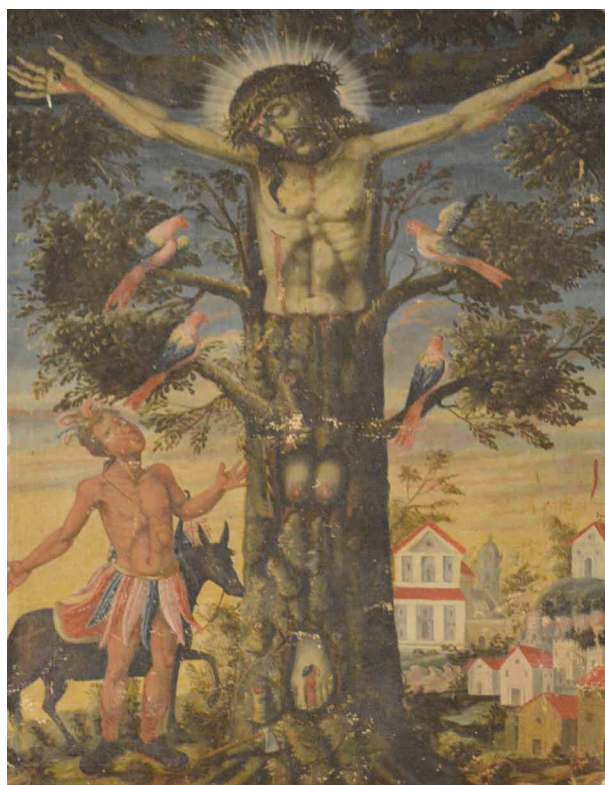


Fig. 9. Cristo de la Encina. Iglesia parroquial de Nra. Sra. De Rocamador. Valencia de Alcántara (Cáceres. España).

tema en esta capilla bautismal no es casual y resulta evidente que el comitente, o quien fuera el responsable del programa del amueblamiento de la capilla en el siglo XVIII, estaba cumpliendo con un programa iconográfico alusivo a la redención que adquiere el cristiano con el bautismo. Según se relata en algún texto, el tema procede de la talla de una imagen de Cristo Crucificado que, trasladada a América por un religioso, fue ocultada por éste en el tronco de un árbol, concretamente una encina, al temer que fuera profanada por la población indígena. Con el tiempo, la imagen surgió al tratar un indio de cortar dicho árbol que, de esta forma, se convirtió a la religión cristiana²⁴.

Una peculiaridad iconográfica presenta el caso del lienzo que se conserva en la ermita de Nuestra Señora de la Hermosa de la localidad de Fuente de Cantos, siendo, por otra parte, una clara expresión de cómo el tema del Cristo de

la Encina se empleó dentro de la imagen de la conversión a la religión cristiana. En el lienzo de Fuente de Cantos, la imagen del indio ha sido sustituida por la de dos personajes ataviados como musulmán y judío, este último con los grilletes en los pies que acaban de abrirse tras la conversión operada con la milagrosa aparición de la imagen de Cristo. Todo ello confería a esta representación unas connotaciones más hispanas que hispanoamericanas. El resto de los elementos iconográficos (árbol, pájaros exóticos, crucificado, asno, hacha y paisaje) se mantenían, produciéndose un mestizaje formal y semántico de indudable interés.

Como conclusión general a lo expuesto con anterioridad, podemos decir que en el tránsito del Árbol de la Vida de la cultura occidental hacia el continente americano y su encuentro con la imagen del árbol sagrado de las culturas prehispánicas, existe una escala extremeña que es la que representa la iconografía del Cristo de la Encina. Dicha escala iconográfica es, en definitiva, el resultado de la conjunción icónica de aquellos dos símbolos arbóreos y del viaje de retorno que experimenta el mitema occidental tras su mestizaje con el prehispánico.

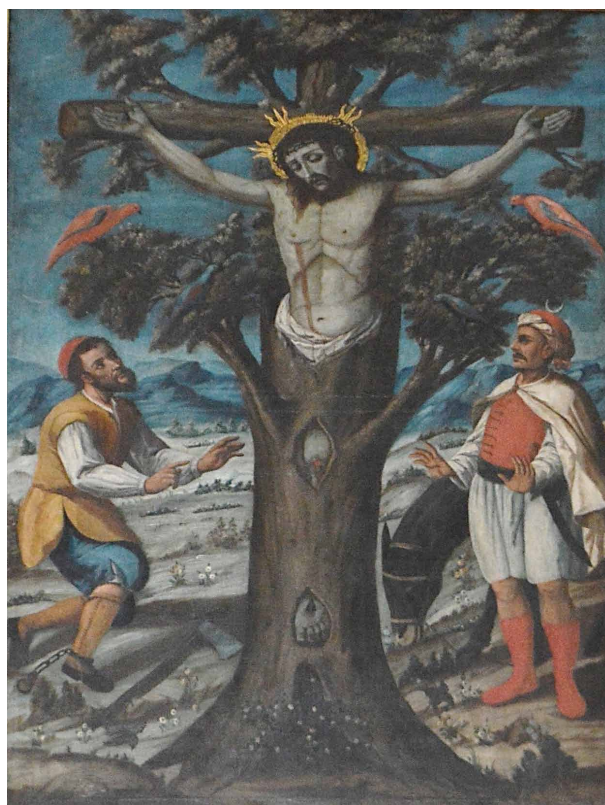


Fig. 10. *Cristo de la Encina. Ermita de Nuestra Señora de la Hermosa. Fuente de Cantos (Badajoz, España).*

NOTAS

¹PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. "La iconografía de Pedro de Valdivia". En: VVAA. *Cartas de don Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista de la Nueva Extremadura*. Madrid: Sociedad Estatal del Quinto Centenario, 1991, págs. 233-237.

²"Los árboles, aunque silvestres, llevan frutas de la tierra muy sabrosas. Críanse en ellos muchos y varios pájaros...". En: OVALLE, Alonso de. *Histórica relación del Reyno de Chile*. Roma: 1646, cap. XVII, pág. 35.

³Es necesario citar los trabajos pioneros que realizara el Dr. Andrés Ordax sobre los ejemplos extremeños de esta iconografía americanista (Vid. ANDRÉS ORDAX, Salvador. "Iconografía americanista en Extremadura". En: *Actas del IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte. Portugal e Espanha entre Europa e Além-Mar*. Coimbra: Instituto da História da Arte, 1988, págs. 53-66 y "Eco americanista en el arte de Extremadura". En: VVAA. *Extremadura y América*, dentro de la colección "Gran enciclopedia de España y América". Madrid: Espasa Calpe Argenteria, 1990, págs. 235-244. En este trabajo, que parte de las referencias literarias y localizaciones de los temas extremeños realizados por el Dr. Andrés Ordax, hemos procurado profundizar en las fuentes gráficas y literarias del tema iconográfico americanista.

⁴CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita. "El Reino de Chile y las imágenes de la Histórica Relación de Alonso de Ovalle. Una aproximación a las crónicas de Indias". *BSAA. Arte*, (Valladolid) LXXIX, (2013), págs. 203-226. Véase también: VIZUETE MENDOZA, José Carlos, "Flora

y religiosidad popular: Las advocaciones vegetales de los Crucificados en América y España". En: CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.) *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2010, págs. 1053-1070, pág. 1061 y ss.

⁵En este sentido, es aconsejable la lectura de trabajos como los siguientes: HEYDEN, Doris, "El Árbol en el mito y el símbolo". *Estudios de cultura náhuatl* (México), 23 (1993), págs. 201-219. MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Jardines prehispánicos de México en las Crónicas de Indias". *Archivo Español de Arte* (Madrid), vol. 77, nº 308 (2004), pág. 351-373. RUSSO, Alessandra. "El renacimiento vegetal. Árboles de Jesé entre el Viejo Mundo y el Nuevo". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 73 (1998) págs. 5-39.

⁶En el códice Borgia, el que da nombre al grupo de códices del centro de México al que pertenece el Códice Fejérváry-Mayer, el ave que se posa sobre la copa del árbol es una guacamaya. Véase la Tesis Doctoral de CAMACHO ÁNGELES, M. Monserrat. *La imagen bajo la perspectiva de la cosmovisión: Cuatro cosmogramas precolombinos mesoamericanos*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 2012, pág. 58. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_97367/mmca1de1.pdf.

⁷Es el caso del conocido "Lignum Vitae de l'Arboç", dentro del conjunto de las pinturas murales del siglo XIV de la Capilla de los Dolores en la Iglesia de San Julián de Arbós (Tarragona). Como es sabido, el fresco es una fiel representación de la imagen del *Lignum vitae* de San Buenaventura, según la cual Cristo se representa crucificado en el tronco de un árbol de cuyas ramas partían doce frutos, desde la "Praelclaritas" hasta la "Aeternitas Regni". Véase, entre otros trabajos, el siguiente: SÁNCHEZ MILLÁN, Rafael, "Árbol, vid y leño de la tentación: Cristo Crucificado y el protagonismo de la Cruz". *IMAGO, Revista de Emblemática y Cultura Visual* (Valencia), 3 (2011), págs. 7-24, pág. 11 y ss.

⁸"En medio de la calle de la ciudad, y a uno y otro lado del río, estaba el árbol de la vida, que produce doce frutos, dando cada mes su fruto; y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones" (*Apocalipsis*, 22.2)

⁹HERMAN, Hugo. *Pia Desideria. Emblematis elegiis et affectivus SS. Patrum Illustrata*. Amberes: 1624, libro II, pág. 249.

¹⁰Como es sabido, los árboles del "Árbol de la Ciencia" de Raimundo Lull, en cuanto que expresión simbólica de la unidad jerárquica del saber, fueron utilizados en la retórica del predicador y el evangelizador en las tierras de Ultramar tanto desde el punto de vista catequista como político, a fin de representar de forma gráfica la necesidad de asumir los principios de la nueva sociedad. CHAPARRO GÓMEZ, César. "Enciclopedia y retórica: De Raimundo Lulio a Diego Valadés". *Fortvnatae*, (La Laguna), 19 (2008), págs. 9-25. Véase también del mismo autor, *Fray Diego Valadés. Evangelizador franciscano en Nueva España*. Badajoz: CEXECI, 2015, pág. 108 y ss. Como acertadamente señala Francisco de la Maza, "los grabados de fray Diego Valadés obedecen a su concepto del mundo de raíz tomista y medieval, pero con su natural matiz del Humanismo renacentista. En ellos se desenvuelve una visión total del mundo, con la inclusión novedosa de América como integrante última". MAZA, Francisco de la, "Fray Diego Valadés. Escritor y grabador franciscano del siglo XVI". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 13 (1945), págs. 15-44.

¹¹OLLIVIER CAIRE, María Claudia S. y MARTINEZ LIZCANO, Marina del Carmen. *Valor plástico y conceptual de las cruces atriales en las estructuras conventuales del siglo XVI en la Nueva España*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto de Cultura Superior, 1995.

¹²OLMEDO MUÑOZ, Martín. "La visión del mundo agustino en Meztitlán. Ideales y virtudes en tres pinturas murales". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México) vol. 31, 94 (2009), págs. 27-58.

¹³Por otra parte, y en el Portal de Peregrinos del mismo convento, se conserva una interesante muestra pictórica del "Árbol de la Vida". SIGAUT, Nelly. "El árbol de la vida en el convento de Meztitlán", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (Zamora), vol. 47 (1991), págs. 7-28. Véase también, SIGAUT, Nelly. "La crucifixión en la pintura colonial". *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad* (Zamora), vol. 51 (1992), págs. 101-140.

¹⁴RUBIAL GARCÍA, Antonio, "Hortus eremitarum. Las pinturas de tebaidas en los claustros agustinos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), XXX, 92 (2008), págs. 85-105.

¹⁵SAHAGÚN, Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, en el capítulo XXV del libro II, titulado "De las fiestas y sacrificios que se hacían en las calendas del sexto mes, que se llamaba etzalcualiztli", decía lo siguiente: "Dicen que echados los corazones se alborotaba el agua y hacia olas y espumas; echados los corazones en el agua, echaban también las piedras preciosas y los papeles de ofrenda, a los cuales llamaban tetéuitl; atabanlos en lo alto de los maderos que allí estaban hincados; también colgaban algunos de los chalchihuites y piedras preciosas en los mismos papeles".

¹⁶"El círculo amarillo con los trazos acuáticos, representación del chalchihuite, se emplea en algunos casos para mostrar la sangre como se observa en diversas láminas del Códice Borgia y en otros documentos prehispánicos. Este elemento, junto con el nopal, remite al árbol sangrante prehispánico. Por lo tanto, el pictograma, Cristo en la cruz y los flagelos brindan suficientes bases para concluir que a)

el sacrificio y la sangre de Cristo son importantes en el proceso de redención; b) los frailes, como contenedores de gracia santificadora, fomentan y ayudan al proceso de salvación por medio de su sangre, y c) el uso de pictogramas indígenas da lugar a un mensaje cristiano que constituye un discurso proveniente de dos tradiciones culturales. En definitiva, la experiencia de la visión y la “sangre redentora” requerían un espacio y, como en otras pinturas, el suceso se lleva a cabo sobre un ambiente natural novohispano” (OLMEDO MUÑOZ, Martín, Op. cit., pág. 41).

¹⁷“...quedó admirado, y consolado de ver un tan grande y nuevo argumento de nuestra fee, que como comienza en aquel nuevo mundo a echar sus raíces quiere el autor de la naturaleza que las de los mismos árboles broten y den testimonios de ella...”

¹⁸“En el año de 1636 se halló un Arbol en el Valle de Limache, jurisdicción de Santiago de Chile, en la América Meridional, en el qual estaba perfectamente formada del mismo Tronco una Cruz, y en ella un Crucifixo de estatura natural, de medio relieve, incorporado con la misma Cruz; y de medio abaxo, como embuelto en la Sabana Santa. Venerase oy esta Santa Imagen en una Iglesia que se fabricó una señora, que tenía su hazienda en el dicho Valle de Limache. Y refiérela, como Testigo de vista, y la pone estampada, el Padre Alonso de Ovalle, de la Compañía de Jesús, Natural de Santiago de Chile, en su Historia de este Reyno, Capítulo 23. En que parece, que próvida de Altísima Sabiduría, precaverla, con tan repetidos Arboles de la Vida, el antídoto contra la Muerte Espiritual, que nos ocasionó el Arbol de la Sciencia de nuestros primeros padres” (PALOMINO DE CASTRO, Antonio. *El Museo Pictórico y escala óptica*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1715, vol. I, Lib. II, pág. 180).

¹⁹PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. “La iconografía del Nuevo Mundo y su repercusión en las artes españolas y portuguesas”. En: *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte. Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990, págs. 215-226. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Tuero, 1992, pág. 23 y ss.

²⁰“Habiéndose hecho tan comunes y baratos los caballos, han venido los Asnos a tal abatimiento que ni los bárbaros comen su carne, ni se hace caso de la piel para llevarla a Europa; ni hay indio tan infeliz que nos e avergüence de no montarlos y de hacer el menor uso de ellos; sin embargo los indios de Misiones guaraníes los tienen domésticos, los montan y hacen traer leña y otras cosas...” (AZARA, Félix de. *Apuntes para la historia natural de los cuadrúpedos del Paraguay y Río de la Plata*, 1802).

²¹A excepción de los ejemplos que se encuentran en las localidades badajocenses de Fuente de Cantos y San Vicente de Alcántara, el resto de los ejemplos pictóricos y escultóricos de la iconografía los hallamos en las localidades altoextremeñas de Brozas, Cáceres, Ceclavín, Membrío, Montehermoso, Valencia de Alcántara y Villamiel.

²²Como el Dr. Andrés Ordax puso de manifiesto de manera oportuna y fundamentada (*op. cit.*, pág. 64), el conjunto escultórico de Ceclavín dispone de una fuente literaria legendaria que se recoge en una publicación de carácter local que no revela la localización de su fuente (Nos referimos a la obra de Julio Rosado Vidal, *Bosquejo histórico de la villa de Ceclavín*, publicada en 1927). Según dicho relato legendario, el hecho tiene lugar en la localidad boliviana de Copacabana, pues los protagonistas del hecho reciben el nombre de Tupac y Zupangui (Yupanqui), es decir localizados en el ámbito quechua. En el relato se entremezclan los elementos localistas extremeños, pues el acontecimiento tiene lugar en la hacienda de un indiano de Ceclavín, llamado José Sánchez de Bustamante, y los temas relacionados con la conversión, pues el extremeño consiguió atraer a la religión cristiana a Zupangui (Yupanqui), mientras que su hermano Tupac, enfurecido por esta conversión se reveló contra el hacendado y lo que éste representaba. Pero, además, al relato se añaden elementos propios de la tragedia amorosa, pues Tupac debe renunciar al amor que siente por la hija del indiano y, así, poder descargar su ira contra el árbol (una encina) bajo cuya sombra había dado sepultura aquél a su esposa, llamada Purificación de Sandoval. Es en el momento en el que se dispone a cortar dicho árbol cuando se produce el hecho milagroso de la aparición de la imagen de Cristo Crucificado, lo que supuso la conversión de Tupac que, finalmente, pudo casarse con la hija José Sánchez de Bustamante. En la misma ermita de Ceclavín se conserva una pequeña escultura de la Virgen de Copacabana que, al parecer, fue traída por el de Ceclavín. Es evidente la relación que existe entre esta imagen y la que representa el tema del Cristo de la Encina que se encuentra en la misma ermita (LUJÁN LÓPEZ, Francisco B. “Nuestra Señora de Copacabana, una devoción andina patrona de Rubielos Altos (Cuenca) Su origen y difusión”. *Revista murciana de Antropología* (Murcia), vol. VIII, (2002), págs. 193-246, pág. 215 y ss.).

²³La popularidad del tema del Cristo de la Encina también se puede apreciar en el terreno de la pintura y en el ámbito territorial extremeño, pues en la ermita de Nuestra Señora de la Soledad de Alcántara, sufragánea de la parroquia de Santa María de Almocóvar de la misma localidad, el prior Gonzalo Bravo propició la fábrica de un altar dedicado al Cristo de la Encina hacia 1761. La obra pictórica de dicho retablo, que actualmente se encuentra en paradero desconocido, sustituía al indio por un labriego extremeño y el árbol adquiría más la apariencia de encina que la de las especies inidentificables de los grabados citados y de las obras pictóricas que inspiraron. Debemos la información, tanto literaria como gráfica, de la imagen alcantarina a la cortesía de don Jaime Martín Grados Reguero, Párroco de Navas del Madroño, Membrío y Villa del Rey.

²⁴HURTADO, Publio. *La parroquia de San Mateo de Cáceres y sus agregados*. Cáceres: Diputación provincial de Cáceres, 1918, pág. 35 y s. Citado por Andrés Ordax, S. Op. cit., pág. 64.

ACTIVIDAD CONSTRUCTIVA EN CUBA EN TORNO A 1800: BAYAMO Y SAN PABLO DE JIGUANÍ

CONSTRUCTION PROCESS IN THE EASTERN REGION OF CUBA AROUND 1800: BAYAMO AND SAN PABLO DE JIGUANÍ

Resumen

En el contexto de revitalización económica del oriente cubano en los años finales del siglo XVIII, se analiza la actividad constructiva llevada a cabo en dos poblaciones de la región características muy diferentes: Bayamo y San Pablo de Jiguaní. La primera era una de las poblaciones más antiguas y pobladas de la región, cuya parroquia mayor había quedado muy deteriorada tras un terremoto. San Pablo de Jiguaní era más pequeña, de reciente creación como pueblo de indios, y su única iglesia necesitaba reparar su armadura.

Palabras clave

Bayamo, Cuba, San Pablo de Jiguaní, siglo XVIII.

M^a Mercedes Fernández Martín

Universidad de Sevilla
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Geografía e Historia
España

Profesora Titular de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Autora de varios libros y numerosos artículos en relación con el Arte Español e Hispanoamericano. Asimismo, ha participado en congresos nacionales e internacionales y exposiciones. A esta tarea hay que sumar su intervención y colaboración en

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 17/IV/2017
Fecha de revisión: 5/V/2017
Fecha de aceptación: 2/XI/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

Abstract

In the economic revitalization context of East Cuba in the last years of 18th Century, we analyse the construction process of some buildings, specifically in two towns with different characteristics: Bayamo and San Pablo de Jiguaní. Bayamo was one of the most ancient and populated towns in the region, which parish church had been very dilapidated after an earthquake. The second one was a smaller town, recently created as an indian village., and its only church needed to repair the roof structure made of timber.

Key words

18th century, Bayamo, Cuba, San Pablo de Jiguaní.

proyectos de conservación y restauración, así como en la formalización de expedientes de Bienes de Interés Cultural e Inventarios del Patrimonio Histórico Andaluz y miembro del equipo que realiza el Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica en Andalucía.

ACTIVIDAD CONSTRUCTIVA EN CUBA EN TORNO A 1800: BAYAMO Y SAN PABLO DE JIGUANÍ

En época virreinal la región oriental de Cuba se caracterizó por un poblamiento disperso, favorecido por su relieve montañoso, el más accidentado de toda la isla. La escasa población se distribuía por los valles de los abundantes ríos y en las llanuras de tierras fértiles que propiciaron la explotación de la caña de azúcar y el tabaco, verdadero motor para el desarrollo económico de la región, al que posteriormente se unió la producción del café. Además de la capital, Santiago de Cuba, que estaba situada en el litoral, la región contaba con otras poblaciones entre las que cabe destacar Holguín, Bayamo, la segunda ciudad fundada en la isla, y Jiguaní, las dos últimas asentadas en la gran llanura aluvial del río Cauto, una de las zonas más fértiles del país.

Desde el último cuarto del siglo XVIII, las tierras dedicadas al cultivo de la caña y los ingenios azucareros, situados hasta entonces en las inmediaciones de la capital y cerca de la salida al mar, se extendieron considerablemente hacia el interior. Cada año se fundaban otros nuevos produciéndose un fuerte incremento de la población, que llegó a triplicarse en menos de treinta años. A pesar de ello siempre existió un desequilibrio

entre el occidente y el oriente de la isla, o lo que es lo mismo, entre La Habana y Santiago, siendo la primera la verdadera capital de la isla desde que su gobernador recibió el título de capitán general, una superioridad que se iría afianzando durante todo el siglo XVIII. Hasta 1789 la isla de Cuba había contado con una única diócesis con sede en Santiago aunque los preladados habían fijado su residencia en La Habana, capital económica y política de la isla. Según se desprende de un padrón de 1778 la dotación del clero era insuficiente para atender adecuadamente a los fieles. Las ciudades más antiguas tenían un número desproporcionado de iglesias: once Santiago, siete Bayamo y once Trinidad, mientras que La Habana sólo disponía de ocho, sin contar las pertenecientes a los conventos.¹ En esas fechas se decidió crear una nueva diócesis, a pesar de las reticencias por parte del cabildo santiaguero por el empobrecimiento que suponía, además de la subordinación económica, quedando la isla dividida en dos diócesis, la de La Habana y la de Santiago, manteniendo ésta última su rango de metropolitana. Dos años más tarde, en noviembre de 1791 fue nombrado obispo de Santiago, don Joaquín de Osés y Alzúa, oriundo de Navarra, quien había llegado a Cuba como secretario

personal del obispo Antonio Feliú y Centeno.² Al dividirse la diócesis quedó aún más patente la gran diferencia que existía entre ambas, lo que propició que la corona pidiera al nuevo obispo un informe para potenciar económicamente el oriente cubano, informe que remitió a la corte en 1794, a fin de promover el fomento de la región.³

La nueva diócesis oriental quedó dividida administrativamente, además de con su catedral, en cuatro vicarías, Puerto Príncipe, Bayamo, Holguín y Baracoa, de las que dependían once curatos rurales, de los cuales cuatro pertenecían a la vicaría de Bayamo, que según Osés eran insuficientes, empeñándose en la fundación de nuevos curatos⁴. La vicaría de Bayamo era la más importante pues contaba con dos parroquias, la mayor bajo la advocación de El Salvador y la auxiliar de San Juan Bautista, y de ella dependían además la capilla del Santo Cristo y cuatro curatos rurales

El desequilibrio económico entre las dos diócesis propició el interés de la iglesia y del gobierno por promover el fomento de la producción minifundista, en particular de la agricultura azucarera y tabacalera en la amplia zona del Valle Central. Este hecho favoreció la creación de nuevas parroquias e incluso la creación de una tercera diócesis, dada “... *la necesidad urgentísima que padecen en la administración de los sacramentos por haberse aumentado el número de Almas considerablemente de sesenta años a esta parte*”⁵. No obstante, esta situación no debió subsanarse pues, en 1803, el obispo, don Joaquín de Osés y Alzúa insistía en la precariedad de la región en los siguientes términos: “*En papel de 30 de noviembre de 1794 conzecuente a Real Despacho de 18 de diciembre anterior informó el exponente el estado de parálisis de esta parte oriental comparada con la occidental y del de apoplejía a que estaba expuesto el de la Habana en cuyo engrandecimiento parece haberse fijado la principal atención quizás por sus favorables circunstancias locales que no deja de tenerlas*

también Cuba y la necesidad que había de hacer revivir esta parte lánguida del cuerpo político de la isla, de fomentarla. Un cura, un templo y un paño de tierra contiguo ha propuesto el Obispo para poblar como medio más oportuno que el de las costosas comisiones. El proyecto de tercera silla episcopal en la isla que haría repartir los Diezmos contribuirá mucho para la población.”⁶ Del texto se desprende como Osés se preocupó tanto del desarrollo integral de la tierra y el fomento de la agricultura, como también del cuidado espiritual de sus habitantes, llevando a cabo una reforma del clero y multiplicando el número de curatos y parroquias.⁷

En este contexto de revitalización económica del oriente cubano, junto al espíritu ilustrado de Osés, se analiza la actividad constructiva llevada a cabo en dos poblaciones de la región, de características muy diferentes pues, como se ha señalado, Bayamo era una de las poblaciones más antiguas y pobladas de la región, actualmente capital de la provincia de Gramma, mientras que San Pablo de Jiguaní era más pequeña y de reciente creación como pueblo de indios.⁸

BAYAMO

La villa de San Salvador de Bayamo, fue la segunda ciudad fundada en la isla, el 5 de noviembre de 1513 por Diego Velázquez. Se situó a treinta y dos leguas al oeste de Santiago de Cuba, en la llanura regada por el río Cauto, siendo la segunda más poblada de la región. Según la visita pastoral de octubre de 1803 tenía 27.807 habitantes y dos iglesias parroquiales, la mayor de San Salvador y la de San Juan Evangelista, atendidas por sus respectivos curas párrocos, contando además con sacristán mayor y 23 sacerdotes dotados de capellanías, adscritos a la iglesia mayor.⁹ La población contaba con otras iglesias bajo la advocación del Santo Cristo, Nuestra Señora de la Luz, Nuestra Señora de Regla y San José, más otra en los arrabales dedicada a Santa Ana y la dedicada a San Miguel

que por esas fechas se estaba construyendo. Contaba también con dos conventos, uno de franciscanos y otro de dominicos, dedicados a la enseñanza. La iglesia mayor había sido reconstruida en 1613 con materiales más resistentes que la primitiva de guano, que había quedado destruida en el terremoto de 1551. El nuevo templo sufrió de nuevo grandes desperfectos con los terremotos de 1624 y 1766, fecha esta última en la que se reedificará un nuevo templo a expensas del vecindario.

El fuerte terremoto dejó en muy mal estado varios templos de la población, por lo que en los años siguientes se acometió la reedificación de los más dañados. Las obras fueron propiciadas por el arzobispado Osés y Alzúa, quien delegó su dirección en el presbítero y capellán de Bayamo don José Antonio Dimas Cuevas y Odoardo, quien informó al arzobispo de la conclusión de las obras de la iglesia de San Salvador. La torre se concluyó en septiembre de 1796, con repique de campanas en acción de gracias, mientras que en una carta de abril del siguiente año, informaba de las restantes obras. Habían consistido en la colocación de una nueva baranda para el coro alto y la construcción de un nuevo pórtico y baptisterio. Las obras se prolongaron hasta junio de ese año, cuando se colocó la escalera, el pasamanos de la misma y la puerta. Acompañando a estas cartas el capellán incluía los planos que informaban gráficamente de cómo habían quedado las obras ejecutadas.¹⁰ Según la descripción del templo que hace en 1860 Jacobo de la Pezuela éste era “... un edificio espacioso, de sólida, aunque de modesta fábrica, con torre y todos los accesorios que requiere su culto. Su fachada mira y abre con tres puertas a la llamada plaza de su nombre”.¹¹

El primero de los dibujos, identificado con el número 28, corresponde al *Prospecto del pórtico y torre de la Yglesia Parroquial de San Salvador del Bayamo* y se acompaña de una leyenda explicativa que dice:

“Un orrendo Terremoto que nos asaltó a la media noche del día 11 de junio del año de 66 derribó esta torre y se ha redificado por el Presbítero Don José Antonio Dimas Cuevas y Odoardo, con orden de Nuestro Ilustrísimo y venignísimo Prelado el Sr Don Joaquín de Oses y Alzua que Dios guarde. Se repicaron en ella sus campanas el día 5 de septiembre de 96 se perfeccionó el día 19 del mismo. Igualmente se puso la varanda del Coro alto el día 23 de Diciembre de dicho año. El Pórtico y Baptisterio se concluyó el 15 de Abril del 97. La escalera pasamano y puerta se acabó el 15 de Junio de el mismo año de 97. Todo a costa y cuidado de los supradichos”.¹²

El dibujo, realizado a pluma con regla y compás, con sombreados rayados, muestra la torre de líneas muy rectas, formada por tres cuerpos decrecientes. El cuerpo inferior, el de mayor altura, está perforado por seis ventanas, tres a cada lado, muy estrechas que recuerdan a saeteras. El cuerpo central, o cuerpo de campanas, con un gran vano de medio punto, presenta en los ángulos una especie de columnas que por los incorrectos trazos del dibujante podrían ser salomónicas. El último cuerpo, muy reducido, está perforado por un medio punto y se remata con chapitel piramidal coronado por una cruz papal. En la base de la torre se sitúa un espacio,

87

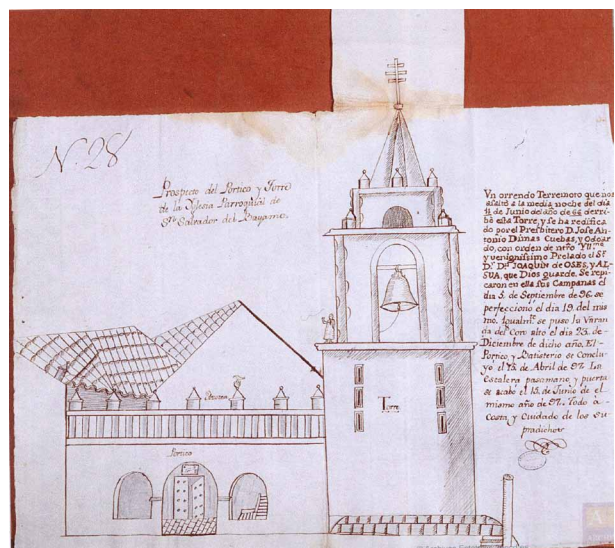


Fig. 1. Torre de la iglesia de de San Salvador de Bayamo. AGI, MP-Santo Domingo, 600

difícil de identificar, precedido de una columna exenta. El pórtico está enlosado y presenta tres vanos, el de ingreso y dos ventanas de medio punto que lo flanquean. A través del principal se ve la puerta del templo decorada con clavos, mientras que el vano de la derecha deja ver una escalera. Está rematado por la balaustrada de la azotea, coronada con una serie de pináculos con cuerpo cúbico y remate piramidal con bolas de las mismas características que los empleados en los cuerpos superiores de la torre, tras la cual surgen las cubiertas de teja del templo. Resulta curioso que en este dibujo, realizado para informar sobre el resultado final de la reconstrucción, su autor incluya elementos anecdóticos como una figura masculina con un brazo levantado, situada en el cuerpo de campanas de la torre. También en uno de los pináculos de la balaustrada, en este caso rematado a su vez por un jarrón, se posa un pájaro.

El otro dibujo corresponde a una *“Vista de la iglesia parroquial en su interior desde la puerta traviesa de la derecha azia el coro y puerta principal”*.¹³ El interior es de tres naves separadas por arcos de medio punto sobre pilares achafanados y rematados por una sencilla línea de imposta a modo de capitel. Al fondo de la imagen se ve el pórtico y la puerta principal, sobre la cual se encuentra el coro alto, con barandilla de balaustres, al que se accede por una escalera de doble tramo situada en la nave de la derecha. En la otra nave se abre una pequeña puerta que conduce a la capilla del baptisterio, identificada por la pila bautismal. Lo más ilustrativo del dibujo es que se representa el coro bajo, levantado sobre una tarima con el frente ondulado, presidido por un atril muy sencillo y la sillería compuesta por bancos dispuestos en los laterales, mientras que en el frente aparecen sillones. El pavimento es de losas representadas en perspectiva, lo que junto a las sombras de muros y roscas de los arcos, que se indican mediante el rayado, aportan sentido de profundidad a la representación.

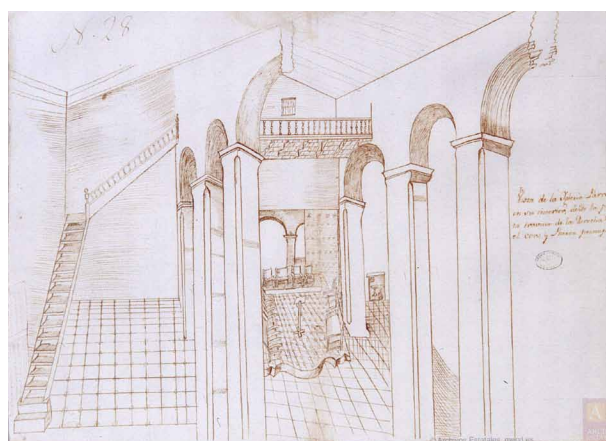


Fig. 2. Interior de la iglesia de San Salvador de Bayamo. AGI, MP-Santo Domingo, 601

El 8 de febrero de 1798 el mismo capellán informaba al arzobispo que también se había concluido, en diciembre del año anterior, la obra del cementerio de la iglesia parroquial de San Juan Evangelista. Las obras habrían sido propiciadas al pasar a ser este templo parroquia auxiliar entre 1796 y 1798. Cumpliendo las órdenes de Osés el recinto había sido bendecido según disponía el ritual romano, celebrándose una *“función con oración fúnebre a beneficio de las almas del purgatorio”*. La carta, señalada con el nº 29, iba acompañada con su respectivo plano con la *“Perspectiva de la iglesia y cementerio de San Juan de Bayamo”*, para acreditar la finalización de las obra.¹⁴

En el correspondiente dibujo la iglesia aparece representada por partida doble pero a diferente escala. En el ángulo superior izquierdo se reproduce en menor tamaño el templo con acotaciones numéricas sobre las dimensiones del edificio. A mayor escala se repite el dibujo con aclaraciones sobre las diferentes partes del edificio. La iglesia, de proporciones considerables —de 40 metros de largo, por 23 de ancho y 6 de alto— está cubierta por techumbre de tejas a dos aguas. Sobre el hastial se dispone una veleta rematada en cruz. La fachada, seguramente de tapial debido a la carencia de piedra, presenta unas escuadras como motivo orna-

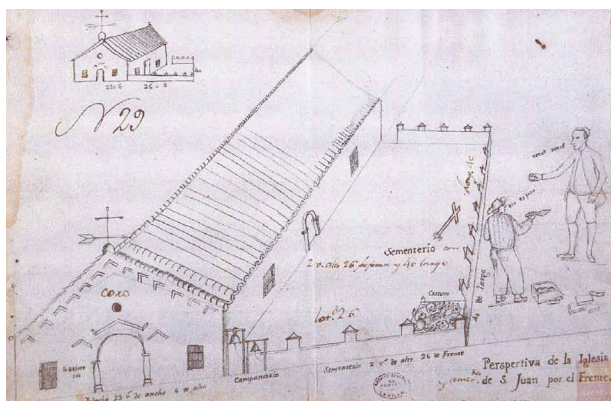


Fig. 3. Perspectiva de la iglesia y cementerio de la iglesia de San Juan de Bayamo. AGI, MP-Santo Domingo, 609

mental, probablemente realizadas de ladrillo. Un óculo corona la puerta y sirve para iluminar el coro. El ingreso principal, dispuesto a los pies de la iglesia está formado por un arco de medio punto sostenido por columnas abalaustradas con basa y capitel muy sencillos. La puerta está flanqueada por dos ventanas, perteneciendo la dispuesta en el lado del evangelio a la capilla bautismal. Al lado derecho, delante de la tapia del cementerio se levanta el campanario correspondiente formado por dos sencillas estructuras de madera que sustentan sendas campanas.

La fachada de la epístola presenta un vano de medio punto y dos ventanas. Esa puerta comunica la iglesia con el cementerio, presidido por una cruz y rodeado de un muro rematado por merlones con capuchón piramidal. Las medidas del cementerio son 40 varas por 26, elevándose el muro que lo rodea dos varas. En un ángulo está el pudridero o *carnero*, con cráneos y huesos. El dibujo tiene también un carácter anecdótico y reivindicativo pues en él se representan dos figuras masculinas, situadas junto a la tapia del cementerio, que mantienen una conversación. Uno es un caballero, vestido elegantemente con casaca que le tiende una moneda a un obrero y le dice *toma toma*. Por su parte el obrero con el palaustre en una mano y una cubeta con mortero a su lado contesta *eso es*

poco. Es evidente que estos dibujos son meros testimonios o documentos gráficos para constatar ante el arzobispado la finalización de las obras en una zona aislada y poco frecuentada por las autoridades eclesiásticas, de ahí que sus autores se tomen algunas licencias en la representación, además de dejar testimonio de su impericia y falta de cualificación artística.

SAN PABLO DE JIGUANÍ

La fundación de San Pablo de Jiguaní se llevó a cabo en los primeros años del siglo XVIII, cuando Miguel y Domingo Rodríguez, indios naturales de Bayamo, solicitaron permiso para crear una nueva población que reuniera a los diseminados por un amplio territorio¹⁵. La propuesta no estuvo exenta de problemas y no fue fácil para Miguel Rodríguez, pues tuvo que enfrentarse a alcaldes, regidores, capitanes, etc., que pretendían posesionarse de esas tierras, que desde tiempos de la conquista habían pertenecido a los indios. Para alcanzar sus objetivos buscó el apoyo de las instituciones eclesiásticas para levantar la iglesia que agrupara a esa población dispersa, tras exponerle las desdichas que sufría esa comunidad al obispo Diego Evelino de Compostela y la necesidad de lograr el auxilio espiritual¹⁶. El prelado autorizó la creación de un curato, designando como presbítero al cura Andrés Jerez Mejías, clérigo de órdenes menores natural de Bayamo, según documento fechado el 15 de abril de 1700. No obstante, la comunidad era una entelequia, pues cuando el presbítero Andrés Jerez llegó a la zona asignada se encontró con sólo la casa de Miguel Rodríguez y su familia. A pesar de ello el mismo Jerez junto a Rodríguez se empeñaron en la creación de un pueblo de naturales. Ambos realizaron una intensa labor propagandista entre los indios dispersos por toda la provincia para crear un núcleo urbano. Aunque el proceso de poblamiento fue lento, el pueblo quedó fundado como tal el 25 de enero de 1701 en el distrito de Bayamo.

Una de las primeras iniciativas llevadas a cabo fue la de dotar a la población de un templo en torno al cual se irían construyendo las viviendas. La construcción de la primitiva iglesia debió de ser un edificio sencillo, como el resto de las pobres cabañas de guano de los pobladores. En 1710 el cura Andrés Jerez decidió trasladar la iglesia a un nuevo emplazamiento pues donde se había levantado la primitiva construcción era zona insana e inundable. Las tierras escogidas por el párroco para la nueva ubicación de la iglesia eran propiedad del capitán Miguel Vázquez de Avilés y habían sido ocupadas con algunas viviendas levantadas por los indios. Después de un largo litigio, Avilés accedió a que se fabricase la iglesia, cediendo media legua de terreno para el pueblo y la construcción del nuevo templo. Esa no fue la única vez que tuviera problemas la nueva población pues, a lo largo del siglo se produjeron multitud de enfrentamientos con los españoles que pretendían explotar el terreno. En 1747 se nombró un nuevo cura. En esta ocasión el cargo recayó en don Diego Narciso, quien siguió pleiteando, prolongándose los litigios por parte de la comunidad india hasta 1777.¹⁷

Por esas fechas la iglesia debía de estar en uso. Posiblemente se tratara de un edificio pequeño sin pretensiones arquitectónicas pero que cumpliría su fin adecuadamente en función de agrupar y prestar servicio a la comunidad. Es probable que el incremento de almas obligara a realizar diferentes ampliaciones y reformas a lo largo de los años. Precisamente, con una de estas reformas están relacionados los dibujos de esta iglesia de San Pablo de Jiguaní que aquí se dan a conocer. Su realización se vincula con los problemas estructurales que padecía el templo y que se pretendían atajar. Los dibujos iban acompañados de una carta explicativa firmada por Tomás Jacinto Prin y Montero, Comisario de Cruzada, donde daba cuenta del esfuerzo que se había hecho para la conclusión de las obras. Por una parte por la falta de materiales, pero también por no contar con obreros instruidos para



Fig. 4. Alzado de la iglesia de San Pablo de Jiguaní. AGI, MP-Santo Domingo, 627

la realización de las obras, por lo que él mismo se comprometía a instruir en lo que pudiera a los encargados en ejecutar la obra. Asimismo, exponía su preocupación por la decoro que debía tener el altar mayor para el correcto culto al Santísimo, por lo que proponía un tabernáculo bajo dosel.

El primero de los planos reproduce el alzado de la iglesia donde se lee “*vista de la Yglesia Parroq(uial) de S Pablo, por la parte del Norueste según es el día de oy*”. En el ángulo superior derecho se reseñan las diferentes partes del edificio señaladas con las letras del alfabeto, de la A a la F. Así la A corresponde a la “*puerta del perdón*”, la B la “*puerta traviesa de la parte del Norte*”; la C la “*sacristía provisional la que ha de destruirse para dar lugar al campo santo*”; la D “*ventana de la parte del norte*”; la letra E, sobre la puerta del hastial, “*tronera para el coro alto*”, y por último, con la letra F, se identifica el “*campanario provisional que ha de destruirse*”¹⁸.

El dibujo reproduce un edificio de pequeñas proporciones con una cubierta de tejas a dos aguas y un pequeño añadido en el parte trasera, que se identifica como la sacristía provisional que había de derribarse. El hastial de la iglesia presenta a modo de acróteras unos merlones, ofreciendo el central una cruz. En cuanto al cam-

panario es también una sencilla estructura, posiblemente de madera, anclada en el suelo y con dos pequeñas campanas. El dibujo, a pesar de su sencillez, es cuidado y pulcro de ejecución, donde se representa hasta el más mínimo detalle, como la disposición de las tejas e incluso el claveteado de las tres puertas del templo. En él se señala también la orientación del edificio por medio de la rosa de los vientos que marca el norte. Un rayado efectuado a lápiz y que quiere representar sombras otorga cierta perspectiva a la representación.

Además del alzado del edificio se adjuntan dos dibujos con la sección longitudinal y transversal de la iglesia de San Pablo de Jiguaní.¹⁹ El primero se acompaña de una leyenda donde se explican las necesidades de obra que tiene el edificio:

“La iglesia tiene fundado el cuerpo principal sobre horcones los que en el día están desnudos estos con tablas de cedro se visten (?) en forma de columnas y que da la iglesia con la suficiente desencia el presvisterio (sic) pienso hacerlo según está demostrado en el plano de la armadura”.

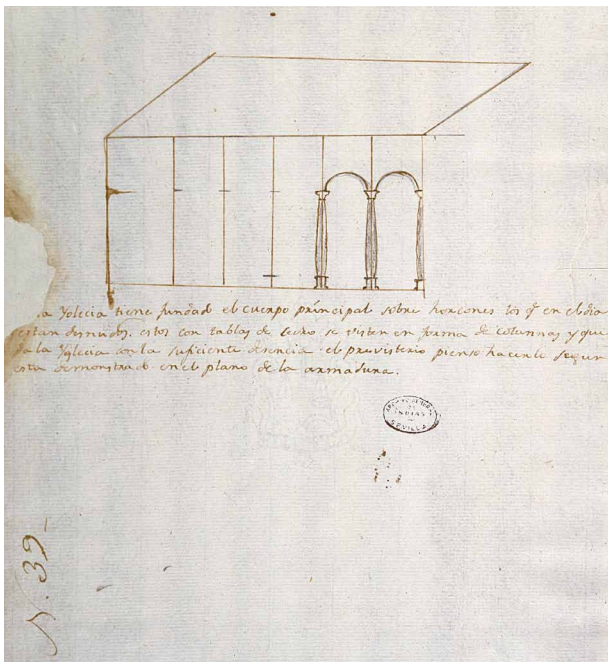


Fig. 5. Sección longitudinal de la iglesia de San Pablo de Jiguaní. AGI, MP-Santo Domingo, 628

Es un dibujo esquemático, en forma de prisma rectangular, dividido en el frente en seis tramos, donde se señalan dos columnas con su capitel y basa, mientras que en el resto sólo se marcan con un sencillo trazo. Las columnas, con un ligero éntasis, sostienen arcos de medio punto. Por el texto que acompaña al dibujo se deduce que el edificio estaba construido por medio de horcones, o maderos verticales, a modo de columnas o pie derecho, que sostendrían las vigas o cubierta del tejado y lo que se pretendía era adecentar esas estructuras sencillas, dándoles una apariencia de columnas, realizadas en madera de cedro. Se proponían las horconaduras de madera para que el edificio resistiera mejor los terremotos, tan frecuentes en la región.

En el otro dibujo se representan dos imágenes con un texto intermedio, que está incompleto al haberse roto el papel donde se señalan los problemas que tiene la armadura del edificio:

“(...)beto de la parroquia de San Pablo culla armadura por estar echa fuera de regla (...)ta de rebajarse y ponerse en la regla de tertia por vara. por culla causa (...)e sujeta de la teja lo mismo que se esta verificando en esta pues todos los (...) os se trasteja y no se ve sin goteras jamás por que se le ruedan con qualquier temblorsito o rrayo. esta armadura plera(?) muy costoso desarmarla y ponerla en tierra para recortarla y volver a subirla. Se remedia con levantar de la parte más baja de los colgadizos la altura de media vara sobre los muros y tender unas vigas sin lavor; de la cumbreira del techo principal hasta la nueva altura poniéndole para quitarle la simbra una crugía de maderos sobre las soleras de la armadura principal. este techo falso es de muy poco costo pues ni el de tablas tiene por que con caños o cuges se cubre. esto quedará mejor comprendido con el plano que abajo expongo”.

Los dibujos aclaratorios están realizados en la misma tinta que el resto del documento.

El documento aporta muchos datos e informa de lo fácil que sería atajar y solucionar el problema

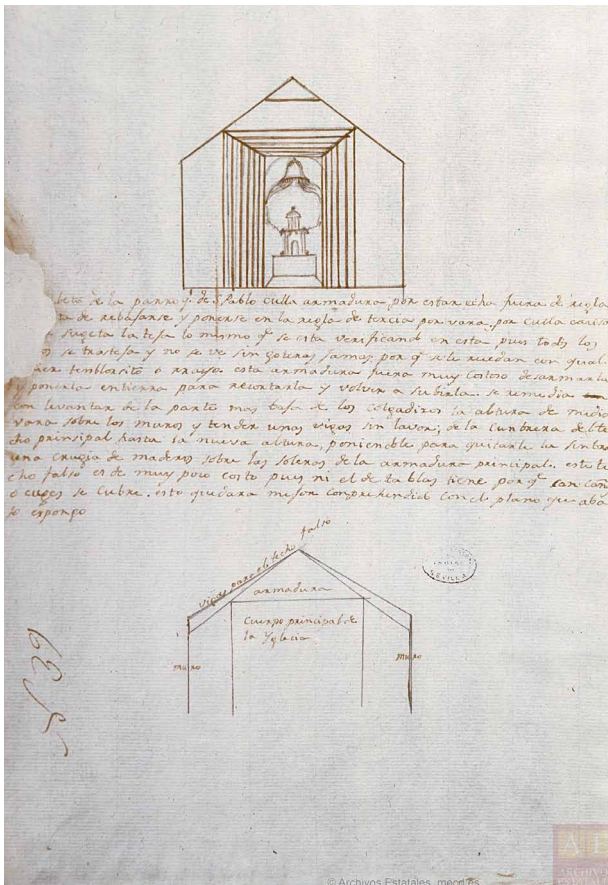


Fig. 6. Sección transversal de la iglesia de San Pablo de Jiguaní. AGI, MP-Santo Domingo, 629

de la armadura sin tener que desmontarla e instalarla de nuevo, pues esto último resultaría mucho más costoso. El autor del dibujo aporta precisiones técnicas de interés que se complementan con la monte para una más fácil comprensión de la solución propuesta. Ésta debió llevarse a cabo a pesar de los retrasos por las abundantes lluvias y la falta de presupuesto pues, un año más tarde, el comisario de Cruzada informaba que la iglesia ya tenía hecho el cementerio y sólo faltaba solar la iglesia para la que se habían hecho 20.000 ladrillos y solicitaba alguna ayuda económica para poder llevarla a cabo²⁰.

En estos dibujos de la parroquia de San Pablo de Jiguaní, a diferencia de los de las parroquias de Bayamo, se dan soluciones técnicas intere-

santes porque entre los tres dibujos y el texto se describe perfectamente la tipología espacial y detalles constructivos del edificio y de su armadura, lo que demuestra el conocimiento y pervivencia de la carpintería de armar en Cuba. Esta técnica tuvo gran arraigo entre los carpinteros novohispanos gracias a los tratados de carpintería de Diego López de Arenas y fray Andrés de San Miguel, ilustrados con abundantes dibujos que facilitaron su construcción. Además del interés de estos dibujos por darnos a conocer el aspecto de estas construcciones actualmente desaparecidas, tienen también un valor artístico y técnico, pues muestran la capacidad de los constructores para solucionar problemas estructurales en estas zonas retiradas y mal comunicadas de la isla. La carpintería de armar tuvo una notable presencia en toda la América hispana si bien son muy escasos los documentos gráficos sobre carpintería de lo blanco. Como se ha señalado anteriormente y a pesar de ser dibujos aclaratorios y por lo tanto de carácter funcional permiten ahondar en el conocimiento de las numerosas muestras de carpintería que aún se conservan en tierras americanas y sirven para ampliar el corpus de documentos gráficos sobre la carpintería de armar²¹.

El espíritu ilustrado del obispo Osés, quedó patente en la gran actividad constructiva que impulsó en la región, pues le llevó a fundar en treinta años casi el mismo número de parroquias que se habían creado a los largo de los trescientos años anteriores.²² No podemos especular quien o quienes son los autores de los dibujos por el desconocimiento que se tiene de los artífices cubanos. Es lógico pensar que fueran trazados por maestros albañiles o personas vinculadas a los arquitectos de la catedral de Santiago, cuya reconstrucción se inició en 1771²³. Entre éstos se encontraban Pedro de Aguirre, Ventura Buceta o Agustín de Zabala, quien elaboró un nuevo plano del templo con la ayuda de Vicente Fernández, maestro carpintero de gran experiencia en la construcción

de edificios en el oriente cubano y que contaba con la confianza del obispo.²⁴ Como resumen de los dibujos aquí dados a conocer puede señalarse que los de San Salvador de Bayamo son de mayor calidad y su autor demuestra los

conocimientos técnicos de la perspectiva, con un dibujo más cuidado, mientras los que recogen las reformas de la iglesia de San Pablo de Jiguaní son más prácticos y destinados a servir de apoyo a la obra.

NOTAS

¹AMORES CARREDANO, Juan Bosco. *Cuba en la época de Ezpeleta (1785-1790)*, Pamplona: EUNSA, 2000, pág. 236.

²Cuando en 1804 Santiago fue elevada a Sede Arzobispal, fue Joaquín de Osés el primer arzobispo, hasta su muerte acaecida en 1823. En OROZCO, M^a Elena y LAMORE, Jean. "Tradición e innovación en Santiago de Cuba durante el gobierno de Kindelán (1800-1810)". En SARAVIA VIEJO, María Justina (coord.). *Europa e Iberoamérica, cinco siglos de intercambios*, Sevilla: Junta de Andalucía, 1992, págs. 341-352.

³IRISARRI AGUIRRE, Ana. "El informe del obispo Joaquín de Osés Alzúa: Un intento ilustrado de promocionar el oriente cubano". *Temas Americanistas* (Sevilla), 16 (2003), págs. 81-95. De la misma autora, *El oriente cubano durante el gobierno del obispo Joaquín de Osés y Alzúa (1790-1823)*. Pamplona: EUNSA, 2003.

⁴El curato era el territorio que se encontraba bajo la jurisdicción espiritual de un párroco. De esa jurisdicción sacaba la renta o congrua con la que cada cura cubría su sustento.

⁵ARCHIVO GENERAL DE INDIAS (A.G.I.), Ultramar, 371 Asimismo, se conserva una copia en la Biblioteca Nacional José Martí, Colección Manuscrita Vidal Morales, t. 79.

⁶IRISARRI AGUIRRE, Ana. "El informe del obispo Joaquín de Osés Alzúa...". Op. cit., págs. 81-95.

⁷Entre las nuevas iglesias que se levantaron en la zona está la de San Nicolás de Morón. Al respecto véase FERNÁNDEZ MARTÍN, M^a Mercedes. "Mobiliario litúrgico para la iglesia de San Nicolás de Morón en Cuba". *Res Mobilis* (Oviedo), 6-7 (2017), págs. 57-67.

⁸Con un régimen jurídico especial estos pueblos contemplaban la propiedad comunal, administrada por el cabildo indígena y el cura doctrinero, con la obligación de construir escuelas para la enseñanza de la religión y de la lengua castellana a los indios, así como la construcción de la iglesia del pueblo, cuyo costo se repartía entre los indígenas, la Corona y el encomendero.

⁹A.G.I., SD 2230, Informe sobre la visita pastoral a la diócesis oriental de Cuba.

¹⁰El templo quedó destruido en un incendio acaecido en 1869. Al respecto véase CUEVAS TORAYAS, Juan de las. *500 años de construcciones en Cuba*, La Habana: Chavín, 2001, pág. 45.

¹¹PEZUELA, Jacobo de la. *Diccionario, Estadístico, Histórico de la isla de Cuba*, Madrid, 1863, T. I, pág. 160.

¹²A.G.I., MP-SANTO DOMINGO, 600, n^o 28. "Prospecto del pórtico y torre de La yglesia parroquial de San Salvador de Bayamo".

¹³A.G.I., MP-SANTO DOMINGO, 601, n^o 28. "Vista de la yglesia parroquial en su interior, desde la puerta traviesa de la derecha azia el coro y puerta principal".

¹⁴En la visita pastoral girada a Bayamo en 1803 se informaba de las obras que se habían realizado en ambos templos a expensas de la mitra y de la existencia de los planos que lo acreditaban: "Se reedificó la torre de la iglesia mayor arruinada por un terrible terremoto y muchas partes del cuerpo, coro, baptisterio, pórtico y su cementerio constante del número 28. Y se repasó la otra parroquial de San Juan y se hizo su cementerio para sepultarlos cadáveres constante del número 29 todo a expensas de la mitra..." A.G.I. ULTRAMAR, 371 Informe sobre la inauguración del cementerio de la parroquia auxiliar de san Juan Evangelista, Bayamo 8 de febrero de 1798.

¹⁵En los pueblos de indios se concentraba a los pocos nativos que sobrevivieron a la conquista. En el siglo XVIII ya no quedaban indígenas en la isla, pero sus descendientes mantuvieron su carácter jurídico de pueblos de indios. Procuraron por todos los medios mantener su status, con derecho a disponer de unas tierras concedidas por la corona.

¹⁶Ocupó la mitra de Cuba en el tránsito del siglo XVII al XVIII e erigió un número considerable de iglesias rurales que dieron lugar a sus respectivas poblaciones, principalmente en la región oriental. Al respecto véase WEISS, Joaquín E., *La arquitectura colonial cubana*, La Habana-Sevilla: Editorial Letras Cubanas, 1996, pág. 182.

¹⁷En 1815 el Ayuntamiento de Jiguaní solicitó ser erigido pueblo español, argumentando que ya no había indios puros. Pedro Alcántara de Acosta, Diputado de Cortes por la provincia de Cuba, solicitaba el título de villa. Asimismo, se acompañaba de expedientes de la Audiencia y de Isidoro Medina, alcalde ordinario de dicho pueblo, solicitando las mismas prerrogativas que disfrutaban los pueblos españoles. El expediente tiene fecha de 16 de mayo de 1818. A.G.I., Ultramar, 32, nº 15.

¹⁸El dibujo está trazado a regla y realizado con pluma y lápiz. A.G.I., MP, Santo Domingo, 627.

¹⁹A.G.I., MP, Santo Domingo, 628 y 629, respectivamente.

²⁰El encargado de las obras fue el párroco Tomás Jacinto Prun y Montes, quien consiguió verlas terminadas en 1802. A.G.I., Ultramar 371, Informe de las obras de la parroquia con los planos. Jiguaní, 5 de julio de 1802.

²¹Recientemente se ha dado a conocer otro dibujo de similares características por LÓPEZ GUZMÁN, Rafael. "La iglesia de Turmequé, Colombia, y las representaciones gráficas de carpintería de lo blanco". *Estudios de Historia del Arte, libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualís*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013, págs. 455-466.

²²IRISARRI AGUIRRE, Ana. *El oriente cubano...* Op. cit., pág. 123.

²³CAMACHO CÁRDENAS, Enrique. "Tipologías de material gráfico sobre Cuba entre 1762 y 1800". *Quiroga* (Granada), nº 5 (2014), págs. 48-59.

²⁴IRISARRI AGUIRRE, Ana. *El oriente cubano...* Op. cit., pág. 221.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EL BIOMBO DE LAS TRES CULTURAS. DE NUEVA ESPAÑA AL SEGUNDO IMPERIO THE THREE CULTURES SCREEN. FROM NEW SPAIN TO THE SECOND EMPIRE

Resumen

En el México virreinal los biombos se configuraron como objetos de lujo y lugar de experimentación para la pintura secular y, entre el siglo xvii e xviii, se produjeron una serie de biombos dedicados a la representación de la Conquista de Tenochtitlan. El artículo explora la historia de un biombo de la Conquista de comienzos del siglo xviii que terminó como propiedad de Maximiliano de Habsburgo, emperador de México desde 1863 hasta 1867, y ahora se encuentra en la colección del Museo Histórico del Castillo de Miramar, Trieste, Italia.

Palabras clave

Biombo, Colección de museo, Maximiliano de Habsburgo, Virreinato.

Silvia Pinna

Museo Histórico
del Castillo de Miramar, Trieste, Italia

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Udine, Italia (2013). Sus investigaciones se han centrado sobre el arte de América Latina y sus intercambios con Europa desde el siglo xvii hasta el siglo xx. La colaboración con el Museo Histórico del Castillo de Miramare le dio la ocasión para dedicar parte de su investigación al estudio de la escena artística del Segundo Imperio mexicano y a la producción de biombos del México virreinal. En 2014 ha comisariado la exposición "Miramare e il Messico. Nuovi mondi per Massimiliano".

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 30/VIII/2017
Fecha de revisión: 19/IX/2017
Fecha de aceptación: 3/XI/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

Abstract

In the colonial Mexico, the folding screens were considered luxury objects and a place of experimentation for secular painting: between the xvii and xviii century began the production of a series of screens dedicated to the representation of the Conquest of Tenochtitlan. The article explores the history of a folding screen of the Conquest of the early eighteenth century that become property of Maximilian of Habsburg, emperor of Mexico from 1863 to 1867, and is now located in the collection of Historical Museum of Miramare Castle, Trieste, Italy.

Key words

Folding screen, Maximilian of Hapsburg, Mexico, Museum collection, Viceroyalty.

EL BIOMBO DE LAS TRES CULTURAS. DE NUEVA ESPAÑA AL SEGUNDO IMPERIO

1. INTRODUCCIÓN

La historia de Maximiliano de Habsburgo es bien conocida, y aunque represente un corto episodio dentro de los acontecimientos del siglo XIX, tuvo un notable valor simbólico, si consideramos que se entrelazó con los grandes eventos de su época. El archiduque de Austria, hermano menor del emperador Francisco José, fue el eje de complejos acontecimientos internacionales que lo colocaron al final, por los planes de política internacional de Napoleón III, en el trono de Moctezuma. Fue así que en 1864 empezó su aventura como emperador de México donde tuvo que regir un país en guerra por un conflicto interno entre republicanos y conservadores.

Después de la derrota militar y un corto juicio, Maximiliano fue fusilado cerca de Querétaro, el 19 de junio de 1867, y sus restos, después de padecer peripecias surrealistas, volvieron a Europa a bordo de la fragata Novara y, antes y con él, llegaron muchísimos objetos, enseres personales, obras de arte, muebles y libros.



Fig. 1. Leon Noel. Maximiliano de Habsburgo. Litografía. En Gutiérrez de Estrada, José María. Méjico y el archiduque Maximiliano. Paris: Librería Española de Garnier Hermanos, 1862. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, ph. Giorgio Nicotera).

Entre los testimonios de la aventura mexicana de Maximiliano que se quedaron en el Castillo de Miramar¹, residencia de Maximiliano en Trieste (Italia), encontramos el singular artefacto que es objeto de nuestra investigación: un biombo mexicano de comienzos del siglo XVIII. El biombo de Miramar está constituido por diez hojas, cada una con una altura de 209 cms y anchura de 52,5 cms, con bastidores de madera. Los dos lados del biombo están pintados al óleo sobre tela: sobre una cara ha sido representada la conquista de México por Hernán Cortés; mientras en el otro despliega escenas orientalistas.

2. LOS BIOMBOS VIRREINALES

El biombo de Maximiliano forma parte de la historia de influjos y mezclas culturales del México virreinal. Durante el siglo XVI la expansión colonial de los reinos ibéricos y la apertura de nuevos derroteros hacia Asia puso en marcha un flujo inédito de mercancías orientales hacia Occidente. México constituía un punto de tránsito privilegiado a lo largo del recorrido de las mercancías que de Oriente llegaban a Europa, transitando por Filipinas, y los biombos, adaptados a nuevas exigencias², encontraron amplia difusión en el ajuar doméstico novohispano.

Es bien conocido como los primeros biombos fabricados en México mantuvieron características estilísticas y formas provenientes de la fuente oriental original, mientras solamente en lo sucesivo se utilizaron modos y formas autóctonas³.

Estos biombos toman para nosotros una importancia particular porque, en un contexto en el que dominaba la pintura religiosa, pusieron las condiciones para uno de los pocos ámbitos de ejercicio de la pintura profana⁴, constituyendo por lo tanto una documentación privilegiada de la vida cotidiana en el Virreinato de la Nueva España⁵.

Entrando en las casas de la élite criolla, los biombos evolucionaron hacia dos tipologías principales, el *rodastrado* -como sería en nuestro caso- y el *biombo de cama*, para los cuartos de dormir.

El *rodastrado* se utilizaba en las llamadas *salas para visitas de cumplimiento*, normalmente ubicadas en el primer piso y dedicada a las visitas más importantes. Las características principales del *rodastrado* son la altura, no muy elevada, el número considerable de hojas -usualmente diez o doce-, la riqueza de los materiales y el uso de escenas históricas o, de todos modos, aptas a un ambiente oficial⁶.

2.1. La representación de la Conquista y la ciudad de México

Los biombos que representan temas históricos se difundieron particularmente entre finales del siglo XVII y comienzos del XVIII; fue sobre todo el virrey José Sarmiento y Valladares (1696-1701) quien promovió este género⁷.

Si consideramos una tipología específica de tema histórico, la Conquista de México, se hace pronto evidente como el tema ha sido empleado casi exclusivamente en biombos y tablas de la Conquista⁸, de los cuales conocemos un escaso número de ejemplares, pero suficiente como para que se consideren un género por sí solo.

Las tablas de la Conquista son series realizadas con la técnica de la pintura en tabla con incrustaciones de nácar, el llamado *enconchado*⁹. En cada tabla se representan uno o más episodios de las hazañas de Cortés acompañados por una explicación al pie. Las series completas están integradas por seis, doce o veinticuatro tablas: cada una contiene uno o más episodios de las hazañas, por un total de cerca de cincuenta episodios por cada serie de tablas, de los cuales solamente los más emblemáticos recurren en todas las series¹⁰.

Tanto las tablas de la Conquista como los biombos utilizan elementos de origen oriental, la tipología del soporte, cuando se trate de biombos y la técnica de imitación de las lacas, en el caso de los enconchados.

Se conocen solamente seis biombos de la Conquista pintados al óleo¹¹, a los cuales hay que añadir el de Maximiliano. Los dos ejemplares más conocidos, por estar expuestos en museos públicos, son el del Museo Franz Mayer¹² y el del Museo del Palacio Nacional¹³, ambos en la Ciudad de México. Los otros biombos son: el de la colección del duque de Almodóvar del Valle¹⁴, el de la colección de Vera da Costa Autrey¹⁵, el del Banco Nacional de México¹⁶ y finalmente el de la colección de Francisco González de la Fuente¹⁷. La estructura de estos biombos es muy parecida: todos están constituidos por diez hojas; cada panel mide poco más de 200 cms de alto y entre 50 y 60 cms de ancho. Todos presentan en el recto la narración de la Conquista en nueve o doce episodios descritos por una explicación al pie, a la derecha; y en el verso una representación, con indicaciones topográficas, de la ciudad moderna: *La muy noble y leal Ciudad de México*. El número de escenas es conside-

rablemente más reducido con referencia a las tablas, dado que se representan solamente los episodios ocurridos en Tenochtitlan.

El prototipo de estas vistas de ciudades hay que buscarlo en la *Vista de México*, obra realizada de Juan Gómez de Trasmonte¹⁸ en 1628, que tuvo su mayor difusión en la segunda mitad del siglo XVII¹⁹. Asimismo, esta tipología visual no está exenta también de sugerencias orientales, en particular, como sugiere Sofía Sanabrais, de los biombos japoneses de estilo *rakuchurakugaizo*, que representaban monumentos y lugares simbólicos de Kioto²⁰; o también, como sugiere Alberto Baena Zapatero, de los biombos *edo-zu* que representaban vistas de la ciudad de Tokio tomada a vista de pájaro. Pero también los biombos chinos presentaban elementos parecidos, como se da el caso del biombo que se encuentra en el Museo de Oriente de Lisboa, con vistas de las ciudades de Cantón y Macao²¹. En el caso de los biombos de la Conquista tampoco fueron desconocidos los biombos cartográficos *nambán*²², que sobre un lado presentaban un planisferio y sobre el otro podían presentar un mapa de Japón, vistas de ciudades o escenas históricas europeas²³.



Fig. 2. Pedro de Villegas. *La Conquista de México*. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar. Trieste. Italia. (Archivio fotografico del Museo Storico del Castello di Miramare, fot. Giorgio Nicotera).



Fig. 3. Juan Gomez de Trasmonte. *Forma y levantado de la ciudad de Mexico*. Litografía. 1628. Bibliothèque nationale de France, département Cartes et plans. Paris. ([gallica.bnf.fr-BnF](http://gallica.bnf.fr/BnF)).

Es difícil afirmar cuáles, entre estos prototipos, fueron efectivamente conocidos por los artesanos del Virreinato. Lo que es cierto es que se importaron varias tipologías²⁴ y que, en general, pertenecían a un gusto por la artesanía oriental que había empezado a formar parte de lo común y cotidiano.

Tampoco podemos excluir que los ejemplos cartográficos orientales se mezclaran también con las tradiciones autóctonas de documentación pictográfica que siguieron sobreviviendo también después de comienzos de la época colonial²⁵.

Más allá del repertorio de imágenes usualmente compartidas, los biombos de la Conquista presuponen también un buen conocimiento de los acontecimientos ocurridos entre 1519 y 1521, relatos de los acontecimientos bélicos suficientemente codificados como para poderse traducir en una secuencia de episodios. Durante el siglo XVI se prefirió enfatizar la conquista espiritual y la evangelización; la misma *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo se publicó solamente en 1632, casi medio siglo después de su muerte. Pero algo había cambiado cuando en 1684 se publicó en

Madrid la *Historia de la conquista de México*, de Antonio Solís, quien, gracias a sus indudables dotes de escritor, supo ofrecer a la hazaña una estructura y una claridad que fueron funcionales al objetivo de callar las críticas hacia España y crear una épica de la Conquista, con exaltación de valor y patriotismo²⁶.

3. EL BIOMBO DE MIRAMAR

En el panorama hasta ahora brevemente presentado, el biombo de Miramar se caracteriza por varias particularidades que se hacen evidentes en el cotejo con los demás biombos de la Conquista. Una diferencia sustancial, que marca también el valor documental de la obra, consiste en el hecho de que se trate del único caso en que encontramos fecha y firma del artífice. El que firma, Pedro de Villegas, es el autor de la pintura que representa la escena histórica. El apellido Villegas era bastante común; por lo tanto, no es tarea fácil la de identificar el artista. Se sabe que un José de Villegas actuaba en la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVII, mientras otros Villegas estaban activos en el siglo XVIII tanto en Tlaxcala como en Puebla²⁷. La fecha que encontramos en la leyenda, 1718, corresponde con el periodo de actividad del pintor Pedro de Villegas y Peralta²⁸, del cual el historiador Manuel Toussaint dice estar citado como “maestro examinado” en un documento de 1723²⁹.

De este autor se conoce una obra que se encuentra en el Museo Soumaya en Ciudad de México: un paisaje, fechado 1706 y titulado *Visita del virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque y Marqués del Cuéllar y su mujer al Canal de la Viga y pueblo de Ixtacalco*³⁰. Aunque se trate de una escena animada por personajes, el paisaje tiene un papel importante y nos ofrece, en la línea del horizonte, el panorama familiar de las cumbres de los volcanes que rodean la Ciudad de México: un sujeto mundano y paisajístico cuyas peculiaridades estilísticas están en plena sintonía con lo que se pintó en el biombo.



Fig. 4. Pedro de Villegas. *Visita del virrey Francisco Fernández de la Cueva, Duque de Alburquerque y Marqués del Cuéllar y su mujer al Canal de la Viga y pueblo de Ixtacalco*. Óleo sobre tela. 1706. Museo Soumaya. México. (Wikimedia Commons).

La narración del biombo está encerrada en un marco dorado de diez centímetros de ancho, con decoraciones florales en relieve³¹, que rodea por tres lados la representación como si fuese el marco de un cuadro y deja libre solo la base de los paneles, acabada con recuadros sobre tabla caracterizados por una decoración que simula un mármol marrón oscuro.

El relato de la Conquista, compartido en treinta y tres episodios, indicados por números progresivos y acompañados por leyendas colocadas en el medallón ovalado puesto en la parte inferior, a la izquierda, se desarrolla formando una espiral que empieza con la escena de la llegada de los conquistadores, arriba a la izquierda, y tiene su fin en la toma del Templo Mayor de la capital azteca, en el centro. De manera diferente a lo que podemos ver en otros biombos, éste presenta leyendas, pero no los nombres de los personajes principales. No obstante, los actores de las hazañas se identifican fácilmente, a pesar de que no haya una diferencia sustancial en las facciones entre conquistadores y aztecas: solamente varía el color de la piel. Los dos jefes

se encuentran cara a cara en la escena compartida entre el octavo y el noveno panel: a la izquierda queda Moctezuma, transportado en su silla por los caudillos indígenas, y frente a él está el capitán español a caballo, de manera que se encuentra a la misma altura del soberano. No

faltan otros episodios tópicos de la narración de la Conquista, como por ejemplo el salto de Alvarado³² o la batalla de Cholula, y las referencias a los cultos paganos y a la práctica de los sacrificios humanos.

Tenochtitlan se defiende heroicamente con arcos, flechas, lanzas y los bien reconocibles *macuahuitl*³³. Pero, al final, aparece la toma del Templo Mayor; y si en los otros biombos



Fig. 5. Pedro de Villegas. *La Conquista de México*, cartela. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar. Trieste. Italia. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, fot. Giorgio Nicotera).



Fig. 6. Pedro de Villegas. *La Conquista de México*, detalle. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar. Trieste. Italia. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, ph. Giorgio Nicotera).

es el mismo Cortés quien coloca el estandarte español en lo alto del centro sagrado, en este caso se atribuye la acción a uno de sus soldados. Esta escena, puesta en el eje central del biombo, representa el culmen de la narrativa y cierra, también simbólicamente, la conquista de la ciudad. A pesar de que en la disposición de los episodios haya un esquema común a los demás biombos, parece en este caso que se pueda entrever una mayor afinidad, en la redacción y la cantidad de los episodios, entre las tablas de la Conquista³⁴ y nuestro biombo que, en efecto, presenta un número notable de escenas.

La secuencia de los biombos de la Conquista no es cronológica, sino topográfica, como si los acontecimientos se observaran desde la cumbre del cerro de Chapultepec, por lo tanto perfectamente simétrica con respecto a la moderna ciudad de México que se encuentra en la otra superficie de los biombos³⁵. En nuestro caso el punto de observación es el mismo, o sea el cerro de Chapultepec, pero la panorámica no se cierra sólo a Ciudad de México, sino se abre a los montes y volcanes que cierran el valle, y más allá, hacia la costa, donde se dieron los acontecimientos antecedentes la conquista de la ciudad.

Aunque la secuencia narrativa siga siempre un orden topográfico³⁶, prevalece la dimensión paisajística. La mayor parte del cuento pictórico está presentada en primer término y al observar las escenas individualmente, nos involucramos en los acontecimientos, en su violencia y en la lucha por la sobrevivencia. Pero si nos alejamos para abarcar la visión del conjunto, la contingencia de la lucha se aplaca en la contemplación de la naturaleza. Esta visión paisajística es un valioso elemento en favor de la identificación del autor del biombo de Miramar en el pintor Pedro de Villegas del Museo Soumaya.

En lo que se refiere a la leyenda y a las figuras que la acompañan, es posible suponer que sean de mano diferente, pero probablemente realizadas en el ámbito del taller donde se llevó a cabo el biombo, desde la carpintería hasta la pintura y el dorado³⁷. A diferencia de los demás biombos la leyenda no se encuentra en un cartucho rectangular, sino en un medallón ovalado. En nuestro caso se añaden también los dos personajes a la base de la leyenda que, por sus facciones, identificamos como indios con trajes contemporáneos, que evocan de cierta manera la pintura de casta contemporánea.

103



Fig. 7. Anónimo. Escena oriental. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar. Trieste. Italia. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, fot. Giorgio Nicotera).

El lado de formas orientales presenta un marco dorado con decoraciones florales en relieve formando un pórtico de diez arcos escarzanos sentados sobre delgadas columnas de madera, casi retomando la estructura de una pagoda. De las luces de los arcos se intuye lo que parece a una ciudad, con muros que cierran lujosos jardines, pagodas que reflejan en forma y colorido las de los biombos *coromandel*³⁸, en particular es evidente la afinidad con el biombo coromandel del Museo Calouste Gulbenkian de finales del siglo XVII. Todos los personajes tienen atuendo y rasgos orientales, salvo dos personajes a la derecha que llevan trajes y gorras por los cuales se podría identificar como viajeros europeos.

En la base de cada panel se encuentra la representación de un animal exótico, entre los que pertenecen a la tradición del lejano Oriente, muy parecidos como solución a la del *Biombo con pinturas del Nuevo Testamento* del Museo de Oriente de Lisboa³⁹. El estilo evoca claramente la capacidad sintética y el gusto decorativo típicos del arte oriental, pero el autor mezcla según su propio criterio fuentes diferentes junto a elementos que procedían probablemente de grabados europeos.

En la totalidad de los biombos de la Conquista, en el verso encontramos la representación de la ciudad de México colonial, así como aparecía a los pintores de estos sorprendentes artefactos. El biombo de Miramar, aunque no sea el único que presente la mezcla entre un lado *achinado* y uno con temas autóctonos, es el único de que yo tenga noticias que -aunque presente de un lado la Conquista, por lo tanto una representación con una connotación política y social muy fuerte- por el otro tenga como compensación no la moderna ciudad de los virreyes, sino un aparentemente frívolo y alegre *capricho chino*. El papel jugado por la convivencia de las dos representaciones en los demás biombos es bastante evidente: el pasado de conquista, ya bien

entrado en la épica de la aristocracia local, se hace momento fundador de la realidad contemporánea, identificada en el mapa de la ciudad. Es esta necesidad de legitimar su propia posición la que constituye la base del desarrollo de la pintura de historia en el virreinato. ¿En el caso de nuestro biombo cómo podemos justificar tal convivencia? No tenemos muchos elementos para formular una explicación exhaustiva, pero se puede observar como el lado *achinado* no presenta un motivo decorativo sencillo, sino una compleja representación que combina elementos orientales y occidentales y que evoca a su vez la idea misma de la ciudad, aunque en una forma más idílica. Como en el biombo llamado *de la pelea de gallos* ésta podría ser una idealización de la capital virreinal⁴⁰.

Tanto en nuestro biombo como en el *de la pelea de gallos* la fuente resulta un rasgo arquitectónico occidental, pero la forma hexagonal remite fielmente a la que se encontraba en la Plaza Mayor. En nuestro caso el origen de este elemento -una presencia muy significativa en el conjunto, tanto por las dimensiones como por el uso del dorado- podría residir en los grabados europeos que circulaban en la época⁴¹, pero también en una fuente realmente existente en ese periodo: la intersección de formas geométricas es similar a la de la fuente que estaba en el patio frontero al templo de Guadalupe. El edificio fue reconstruido completamente entre 1695 y 1709, y en el patio frontero se puso una nueva fuente polilobulada⁴².

Todas las principales rutas de comunicación con la capital cruzaban el santuario, que siempre mantuvo un fuerte significado simbólico. No parece por lo tanto casual que una fuente parecida -que ya por su naturaleza se asociaba a la salvación y a la pureza, y no estaba exenta de conexiones con la simbología mariana- haya sido pintada en el biombo. Parece también razonable pensar que hubiera una conexión con las dos figuras que se encuentran a la base del medallón



Fig. 8. Anónimo. Escena oriental, detalle. Óleo sobre tela. 1718. Museo Histórico del Castillo de Miramar. Trieste. Italia. (Archivo fotográfico del Museo Histórico del Castillo di Miramar, fot. Giorgio Nicotera).

con la leyenda de la conquista de México, como para indicar un camino para la evangelización de los pueblos que empieza con la Conquista y pasa por la purificación y el culto mariano que, en su versión guadalupana, tuvo un importante papel en la definición de la identidad criolla.

Eso arrojaría una nueva luz sobre la coexistencia de estilos en el biombo de Maximiliano, un ejemplar único que confirma la conexión entre los tres componentes de la producción artística de estos muebles de lujo en México: la tradición europea, la oriental y la herencia del pasado prehispánico y de las culturas locales.

3.1. Adquisición del biombo de Miramar

Las vicisitudes del biombo objeto de esta investigación no se agotan en el momento de su realización. El biombo lleva cuatro tarjetas metálicas: dos indican la catalogación sucesiva a la adquisición del Castillo por el Estado Italiano⁴³; las otras, con las armas archiduciales de Maximiliano, llevan la catalogación numérica original⁴⁴ (304, 1007).

Conociendo los números de catalogación, y considerando que a menudo en los inventarios los biombo podían catalogarse como telas o pinturas⁴⁵, hemos intentado recorrer su historia a través del acervo documental de Miramar, guardado en el Archivo de Estado de Trieste. No hemos encontrado información alguna en las cartas privadas de Maximiliano. Tampoco aparece referencia en el inventario del castillo de 1865⁴⁶, ni en el sucesivo inventario⁴⁷, pero al fin lo encontramos señalado como *Spanische Wand mit Eroberung von Mexiko*, en los inventarios de 1874⁴⁸ y sucesivo⁴⁹. Queda el inventario de abordo del viaje efectuado por la fragata Novara entre 1866 y 1867, cuarenta hojas llenas de listados que, no obstante, no han ofrecido datos positivos.

Habría que esclarecer si se trató de una adquisición del propio Maximiliano, aunque poco probable, dado que sus intereses se dirigían hacia las antigüedades precolombinas. O si pertenecía al ajuar doméstico del Castillo de Chapultepec donde Maximiliano residió junto con su corte: esta hipótesis parece más probable, dada la naturaleza del artefacto. Y avanzamos otra hipótesis: ¿acaso se trata de una donación⁵⁰ a Maximiliano en ocasión de su toma de posesión del trono de México? Y, si éste fue el caso, cuál sería la naturaleza de este regalo: deseo de victoria sobre el enemigo o una admonición en consideración de que México pertenecía a los herederos de los acontecimientos pintados en el biombo?

En este sentido, podría ser útil profundizar la personalidad de José Fernando Ramírez (1804-1871), historiador y político mexicano, ministro de asuntos exteriores y luego presidente del Consejo del Imperio de Maximiliano, que fue también director del Museo Nacional. Según lo que refiere el actual director, Salvador Rueda Smithers⁵¹, en el desempeño de esta función Ramírez adquirió para las colecciones un biombo con escenas de la Conquista de la familia Moctezuma⁵². ¿Debemos por lo tanto formular la hipótesis que el comprador del biombo de Miramar haya sido el propio Ramírez? Eso parece verosímil, dado que parecería que él hubiese hecho también otros regalos al emperador⁵³. Si su posición fue ambigua hacia el proyecto imperial, es no obstante cierto que confió en ese proyecto y que consideraba la historia antigua de México un vehículo sobre el cual fundar la construcción de un futuro mejor.

CONCLUSIÓN

En el Virreinato los biombos se hicieron catalizadores de la hibridación cultural. La élite criolla encontró en ellos un lugar donde plasmar su propia imagen pública y privada, fuera de los ámbitos más oficiales.

El hecho de que el biombo de Miramar resulte más tardío en relación con todos los demás de este género, puede dar cuenta de la superación de ciertas modalidades constitutivas de los biombos de la Conquista y de la inserción de otros elementos de identificación cultural, tales como el paisaje, además de un uso cada vez más despreocupado y consciente de las fuentes, que ya no se consideraban ajenos, sino perfectamente integrados en la realidad multicultural de la Nueva España.

El biombo de Miramar, debido a sus peculiares vicisitudes, ha permanecido por mucho tiempo desconocido en el campo de los estudios del arte virreinal, pero hoy ofrece nuevos datos y una nueva mirada sobre la producción de biombos. Juan Correa era el único pintor de Nueva España identificado como autor de biombos⁵⁴, ahora se puede agregar el nombre de otro pintor que se dedicó a esta actividad. El hecho de que Pedro de Villegas pudo y quiso fechar y firmar esta obra, indica el valor que le dieron tanto el comitente como el propio pintor, que la consideraron ciertamente digna de estar entre sus creaciones más importantes.

NOTAS

¹Agradezco a la Dra. Rossella Fabiani por la oportunidad y la confianza que me ha brindado durante estos años de investigación, desde la primera inspección del biombo en 2009, hasta la exposición de 2014 (“Miramare e il Messico. Nuovi mondi per Massimiliano”).

²BAENA ZAPATERO, Alberto. “La ruta portuguesa de los biombos (s. XVI-XVIII)”. *Portugues Studies Review* (Peterborough), 22/2 (2014), págs. 61-100.

³WARREN, B. David. “The arts of viceregal Mexico, 1521-1821: a confluence of cultures”. *Magazines Antiques* (New York), 4/161 (abril 2002).

⁴SANABRAIS, Sofía. “The Biombo or folding screen in colonial México”. En: PIERCE, Donna; OTSUKA, Ronald (Coords.), *Asia & Spanish America, trans-pacific artistic and cultural exchange, 1500-1850*. Denver: Denver Art Museum, 2006, págs. 69-106.

⁵SKINFILL NOGAL, Bárbara (Coords.), *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México: El Colegio de Michoacán, 2002, págs. 215-226.

⁶BALLESTEROS FLORES, Berenice, “El menaje asiático de las casas de élite comercial del virreinato novohispano en el siglo XVII”. *Boletín del Archivo General de la Nación* (México), 20/6 (abril-junio 2008), págs. 59-113.

⁷VARGAS LUGO, Elisa. “La pintura de enconchados”. En: SABAU GARCÍA, María Luisa (Coord.), *México en el mundo de las colecciones de arte. Nueva España*. 3. México: Azabache, 1994, págs. 120-156.

⁸Existen también series de pinturas de la Conquista. CUADRIELLO, Jaime. “El reino y la construcción del pasado: los cuadros de historia”, En: BERCHEZ, Joaquín (Coord.). *Los siglos de oro en los virreinos de America. 1550-1700*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, págs. 77-88.

⁹OCAÑA RUIZ, Sonia, “Marcos “enconchados”: autonomía y apropiación de formas japonesas en la pintura novohispana”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 92 (2008), págs. 107-153.

¹⁰DUJOVNE, Marta. *Las pinturas con incrustaciones de nácar*. México: UNAM, 1986, págs. 117-202; CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos*. México: INAH, 1970; TOUSSAINT, Manuel “Las pinturas con incrustación de concha nácar en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 20 (1952), págs. 5-20.

¹¹En esta lista, solo considero los biombos que representan la Conquista como secuencia de escenas narrativas y no aquellos que pueden presentar algunos personajes de la historia o un solo episodio narrativo.

¹²Final del siglo XVII, anónimo, óleo sobre tela, 10 hojas, 213x550cm. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos... Op. cit.*, págs. 31-37.

¹³Final del siglo XVII, anónimo (atribuido a Diego Correa), óleo sobre tela, 10 hojas, 213x550 cm. Las dos caras han sido separadas. *Ibidem*, pág. 36; DUJOVNE, Marta. *Las pinturas... Op. cit.*, pág. 223; CUADRIELLO, Jaime. “El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías de triunfo y fundación”. En *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España 1680-1750*. México: Museo Nacional de Arte, 1999, pág. 68.

¹⁴Final del siglo XVII, anónimo, óleo sobre tela, 10 hojas, 206x600cm. Se sabe que en 1930 pertenecía a la colección del Duque Almodóvar del Valle y que fue presentado en la exposición *Aportación al Estudio de la Cultura Española en las Indias* organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte y celebrada en Madrid entre mayo y junio de 1930. Teresa Castelló Yturbide informa que fue heredado de la Marquesa de Huétor de Santillán. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos... Op. cit.*, pág. 35; ARTIÑANO, Gervasio de. “Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Exposición de la S. E. de A. del A., en 1930”. *Arte español. Revista de la sociedad de amigos del arte* (Madrid), III (1930), lám. 56; *Aportación al estudio de la cultura española en las Indias. Catálogo general ilustrado de la exposición*. Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1930, pág. 92; lám. 5.

¹⁵Final del siglo XVII, anónimo, óleo sobre tela, 10 hojas, 210x560 cm. SANABRAIS, Sofía. *The Influence of Japanese Art on Colonial Mexican Painting*. Consultable en: <http://unframed.lacma.org/2012/01/12/the-influence-of-japanese-art-on-colonial-mexican-painting>. Acceso del 9 mayo 2016.

¹⁶Teresa Castelló Iturbide y Marita Martínez del Río mencionan un biombo incompleto de propiedad del Banco Nacional de México: siglo XVII, anónimo, óleo sobre lienzo, 8 hojas, 110x448cm. Ese biombo tendría puntos en común con los otros biombos de la Conquista y con el *Biombo de los Cuatro Continentes*. En el volumen *El origen del reino de la Nueva España. 1689-1750*, Jaime Cuadriello

presenta un biombo anónimo, también propiedad de Colección Fomento Cultural Banamex, considerado más tarde que los demás biombos de la Conquista, de diez hojas, que presenta por un lado una animada y cargada representación de la Conquista sin marco, y que ha perdido el otro lado. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., pág. 35; ORTIZ MACEDO, Luis. La colección de arte del Banco Nacional... pág. 23; CUADRIELLO, Jaime. "El origen del..." Op. cit., págs. 68-73.

¹⁷Final del siglo XVII, anónimo, óleo sobre tela, 10 hojas, 180x600cm. Presentado en el texto *Biombos mexicanos* en el que se indica como perteneciente a la colección del marqués Pianori-Lisci en Milán: en su palacio se ubicó hasta la venta en 1968. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., pág. 36.

¹⁸BOYER, Richard. La ciudad de México en 1628: La visión de Juan Gómez de Trasmonte". *Historia Mexicana* (México), 3/29 (1980), págs. 447-471.

¹⁹CONNOLLY, Priscilla. "¿El mapa es la ciudad? Nuevas miradas a la Forma y Levantado de la Ciudad de México 1628 de Juan Gómez de Trasmonte". *Investigaciones Geográficas. Boletín del Instituto de Geografía* (México), 66 (2008), págs. 116-134.

²⁰SANABRAIS, Sofía. "The Biombo or folding screen..." Op. cit., págs. 69-106.

²¹BAENA ZAPATERO, Alberto. "Intercambios culturales y globalización a través del galeón de Manila: comercio y producción de biombos (s. XVII y XVIII)". En: BERNABÉU, Salvador Albert (Coord.). *La nao de China: navegación, comercio e intercambios culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013, págs. 213-275.

²²El término japonés *nambán* es traducido como *bárbaros del sur*: se refiere a los portugueses que llegaban procedentes de Macao y de Malaca. En el arte *nambán* se incluyen todos los objetos realizados en relación con la presencia de comerciantes portugueses y misioneros europeos en Japón. Algunos estudiosos incluyen en la definición de arte *nambán* también la cultura material que circulaba entre el Japón, Manila y Acapulco. Cfr. RIVERA LAKE, Rodrigo. *El Arte Namban en el México Virreinal*. México: Estiloméxico Editores, 2005; CURVELO, Alexandra. "The artistic circulation between Japan, China and the New-Spain in the 16th-17th centuries". *Bulletin of Portuguese/Japanese Studies* (Lisboa), 16 (2008), págs. 59-69.

²³CATTANEO, Angelo. "Geographical curiosities and transformative exchange in the Nanban Century". *Etude épistémé* [en línea], 26 (2014), fecha de creación 1 diciembre 2014.

²⁴Parece que muchos de los biombos enviados por Nagasaki a Filipinas estaban destinados al virreinato y solamente unos pocos fueron dirigidos a España. BAENA ZAPATERO, Alberto. "La ruta portuguesa de los biombos..." Op. cit., págs. 61-100.

²⁵HILL BOONE, Elizabeth. "Pictorial Documents and Visual Thinking in Postconquest Mexico". En: HILL BOONE, Elizabeth; CUMMINS, Tom (Coords.). *Native Traditions in the Postconquest World*. *Dumbarton Oak: Dumbarton Oaks Research Library and Collection*, 1992, págs. 149-200.

²⁶Hasta la fecha, sin embargo, no se han identificado ediciones de Solís como fuente directa de las representaciones de los biombos, además hay que tener en consideración el papel desempeñado por la visión criolla de la Conquista en el texto publicado en 1698 por el fraile franciscano Agustín de Vetancurt "Teatro Mexicano: descripción breve de los sucesos ejemplares de la Nueva-España en el Nuevo Mundo Occidental de las Indias" y las contemporáneas elaboraciones teóricas de Carlos de Sigüenza y Góngora. TERRACIANO, Kevin. "Competing memories of the conquest of Mexico". En: KATZEW, Ilona (Coord). *Contested visions in the Spanish Colonial World*. Los Angeles: County Museum of Art, 2011, págs. 55-77; GARCÍA SAIZ, María Concepción. "La conquista militar y los enconchados. Las peculiaridades de un patrocinio indiano". En: *Los pinceles de la historia...* Op. cit., págs. 117-118.

²⁷TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*, México: UNAM, 1990, pág. 115.

²⁸CURIEL, Gustavo. "Formas, costumbres y rituales cotidianos de las élites novohispanas a través de los objetos de la cultura material". En: RIVERO BORRELL, Héctor (Coord.). *La grandeza del México Virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*. México: Museo Franz Mayer, 2002, pág. 43; ESPINOZA, María Teresa. "Biografías". En: *Paisaje y otros paisajes mexicanos del siglo XIX en la colección del Museo Soumaya*. México: Museo Soumaya, 1998, pág. 220; CURIEL, Gustavo. "Pedro de Villegas". En: CURIEL, Gustavo; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (Coords.), *Tesoros del Museo Soumaya de México. siglos XV-XIX*, México, Ediciones del Umbral, 2004, págs. 159-160.

²⁹TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial...* Op. cit., pág. 156.

³⁰CURIEL, Gustavo. "Pedro de Villegas" ... Op. cit., págs. 159-160.

³¹Este método se parece a las técnicas de dorado, burilado, troquelado y pastillajes utilizadas en los retablos góticos y quería imitar el cordobán: el dorado y troquelado del cuero con moldes calientes, utilizado también en la fabricación de biombos. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., pág. 13.

³²Este famoso episodio, erróneamente indicado por el número 32, repetido una segunda vez después de la escena anterior, se coloca en la base de la tercera hoja de la izquierda y vemos al protagonista en el acto de saltar con su caballo blanco. El número que identifica la escena, además de ser repetido, es escrito en rojo a diferencia de todos los otros escritos en tinta negra: es posible que algunos números se hayan deteriorado y que haya sido necesario escribirlo otra vez. Pero ¿por qué no utilizar el negro en este caso también? Si fue una elección precisa, tal vez sea una manera de destacar la escena porque se consideraba particularmente importante o tal vez solamente porque era la última según el orden de la cartela. En el México prehispánico, “la tinta roja y negra” era una metáfora para la escritura y los libros y, por extensión, el conocimiento. HILL BOONE, Elizabeth. *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztec and Mixtec*. Austin: University of Texas Press, 2000, pág. 21.

³³GONZÁLEZ RUL, Francisco. “El macuahuitl y el tlazintepuzotilli. Dos armas indígenas”. *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia* (México), 2 (1971), págs.147-152.

³⁴No se puede olvidar que Miguel y Juan González no son sólo autores de tablas enconchadas, sino también de uno de los primeros biombos históricos, encargado por José Sarmiento y Valladares, que representa dos batallas victoriosas con los turcos a finales del siglo XVII. BAENA ZAPATERO, Alberto. “Intercambios culturales...” Op. cit, págs. 222-223.

³⁵SARABIA, Antonio. “Un’epopea messicana”. FMR (Milano), 7 (julio 2005), págs. 2-22.

³⁶Los números de las leyendas han sido colocados sin seguir el orden cronológico de los acontecimientos, sino más bien la cercanía de las escenas. Teniendo en cuenta que algunos episodios no resultan claramente legibles, el orden cronológico correcto podría poner las escenas en esta sucesión: 1, 2, 3, 4, 7, 8, 5/6, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 30, 28, 29, 26, 27, 32, 17, 22, 24, 25, 33, 20, 19, 18, 21, 23, 31. Entre las dificultades encontradas en individualizar la sucesión de las escenas hay que: algunos números son repetidos más veces a indicar objetos que forman parte de una misma escena; el 19 no se encuentra en el biombo, probablemente borrado por el tiempo, aunque el episodio pueda identificarse con el colocado sobre el medallón que contiene la cartela; el número 24 está también indicado por un signo gráfico, una pequeña cruz roja, que está registrada en la cartela; el episodio 33, el *Salto de Alvarado*, es indicado por el número 32 repetido por segunda vez.

³⁷Los biombos pintados al óleo se conectaban a las técnicas de la pintura de caballete y, según las ordenanzas de la época, se realizaban en los talleres de pintores. PINEDA SANTILLÁN, Juan. “Byobu”. En: *Viento detenido...* Op. cit., págs. 247-252.

³⁸Biombos de laca chinos con colores vívidos, así nombrados de la costa de Coromandel, en la India, donde eran embarcados hacia Europa. BAENA ZAPATERO, Alberto. “Un ejemplo...” Op. cit., págs. 31-62.

³⁹BAENA ZAPATERO, Alberto. “La ruta portuguesa...” Op. cit., págs. 89-90.

⁴⁰BAENA ZAPATERO, Alberto. “Intercambios culturales...” Op. cit., pág. 233. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., págs. 61-66.

⁴¹Estos grabados tenían amplia circulación, pero insuficiente para las necesidades, de manera que se utilizaban también grabados de épocas anteriores determinando una mezcla estilística y una intemporalidad de las fuentes. MANRIQUE, Jorge Alberto. “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 13 (1982), págs. 55-60.

⁴²AMERLINCK CORSI, María Concepción. “El santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en 1709”, *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 20 (2010), págs. 7-25; TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial...* Op. cit., pág. 115.

⁴³Números 586 y 587. Un primer inventario se hizo en 1929, otros siguieron en 1931, 1939 y 1954. Cfr. FABIANI, Rossella, “Miramare. Un castello, una casa”. En: FABIANI, Rossella; CABURLOTTO, Luca (Coords.). *L’arte di Massimiliano d’Asburgo*. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2013, págs. 12-73.

⁴⁴Números 304 y 1007.

⁴⁵Cfr. BALLESTEROS FLORES, Berenice, “El mensaje asiático...” Op. cit., pág. 81.

⁴⁶Archivio di Stato di Trieste, Fondo Miramare, b.62, fasc-114, Inventario del Museo di Miramare, 1865.

⁴⁷Archivio di Stato di Trieste, Fondo Miramare, b.63, fasc.115, Inventario dei beni mobili in Miramare, ante 1868.

⁴⁸Con el número 2163. Archivio di Stato di Trieste, Fondo Miramare, b.148, fasc.439, Inventario del Museo di Miramare, 1874.

⁴⁹Archivio di Stato di Trieste, Fondo Miramare, b.149, fasc.440, Inventario del Museo di Miramare con le revisioni periodiche, 1874-1892.

⁵⁰Exactamente como se supone que estos biombos fueran regalos hechos a los virreyes por la nobleza de México. SCHREFFLER, Michael. "No Lord without Vassals, nor Vassals without a Lord: The Royal Palace and the Shape of Kingly Power in Viceregal Mexico". *Oxford Art Journal*, 2/27 (2004), págs. 157-171.

⁵¹De acuerdo con otros textos el biombo del Palacio Nacional fue adquirido en 1959 por Artemio del Valle Arizpe, diplomático mexicano en Madrid, y, en cambio, José Fernando Ramírez compró el biombo que ahora pertenece a la colección Franz Mayer. Cfr. CASTELLÓ YTURBIDE, Teresa; MARTÍNEZ DEL RÍO DE REDO, Marita. *Biombos mexicanos...* Op. cit., pág.35; DE LARA, María Eugenia (Coord.). *Tesoros del Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec*, México: Fernandez Cueto Editores, 1994, pág. 381; DUJOVNE, Marta. *Las pinturas con incrustaciones...* Op. cit., pág. 223; KAGAN, Richard. *Imágenes urbanas del mundo hispánico*. Madrid: Ediciones El Viso, 1998, pág.244.

⁵²RUEDA SMITHERS, Salvador. "Screen with scenes from the conquest of Mexico". En: MCEWAN, Colin; LÓPEZ LUJÁN, Leonardo (Coord.), *Moctezuma. Aztec ruler*. Londres: British Museum Press, 2010, págs. 252-253.

⁵³En particular, un escapulario perteneciente a Miguel Hidalgo, héroe de la independencia mexicana: otro don de significado contradictorio. RUEDA SMITHERS, Salvador (Coord.), *Huellas de don Miguel de Hidalgo*. México: Castillo de Chapultepec, 2009, pág. 39.

⁵⁴Como señala Sofia Sanabrais que ha logrado identificar otro pintor de biombos en Sevilla, Matías de Arteaga. SANABRAIS, Sofía. "The Biombo or folding screen... Op. cit., pág. 84.

Varia

TRANSACCIONES COMERCIALES Y PLEITOS EN NUEVA ESPAÑA. APORTACIONES INÉDITAS COMMERCIAL TRANSACTIONS AND LEGAL ACTIONS IN NEW SPAIN. NOT KNOWN CONTRIBUTIONS

Resumen

El texto que sigue contextualiza y reconoce a españoles que concurrieron en un litigio por el incumplimiento de obligaciones, ocurrido en el asiento de Potosí, a mediados del siglo xvi.

Palabras clave

Comercio, Perú, Pleito, Virreinato.

Francisco Javier Cambero Santano

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

Francisco J. Cambero Santano, diplomado en Turismo por la Universidad de Extremadura. Máster en Administración de Organizaciones y Recursos Turísticos, Máster en Investigación en Ciencias Sociales y Jurídicas. Actualmente, realiza su Tesis Doctoral sobre Política Hidráulica y Patrimonio Subacuático de Extremadura.

Abstract

The follow text gives a context and recognizes Spanish people who attended legal actions for breach of obligations happened in Potosi in the middle of the 15th century.

Key words

Legal action, Peru, trade, Viceroyalty.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017

Fecha de revisión: 21/X/2017

Fecha de aceptación: 10/X/2017

Fecha de publicación: 31/XII/2017

TRANSACCIONES COMERCIALES Y PLEITOS EN NUEVA ESPAÑA. APORTACIONES INÉDITAS

1. INTRODUCCIÓN

De los cuatro virreinos españoles en América, el peruano es considerado de mayor valor gracias a las minas de Potosí, emplazamiento donde se produjeron grandes cantidades de lingotes de plata.¹

Las transacciones comerciales en estos territorios se convertirían en una actividad frecuente. Españoles, portugueses y otros llegados de dominios hispanos, realizarían estos movimientos económicos, que en determinados casos, como el que se presenta en este escrito, daría lugar a pleitos en la provincia de los Chávez, en la jurisdicción de Villa de Plata; debido al incumplimiento de pago por alguna de las partes.

El documento en estudio es un manuscrito inédito, perteneciente a la colección privada de Don Enrique Elías Cortés, y que se titula *“Información a pedimento de Rodrigo de Orellana a hacer información de cómo el susodicho y Cristóbal Pizarro se obligaron de pagar a Gonzalo López mil y quatrocientos pesos...”* fechado en el año de 1553.

Una década antes, en 1545, Diego Huallpa descubriría estas minas, arrebatadas más tarde por Diego de Zenteno y sus hombres.² La explotación de los filones llevó a la fundación de Chiquisaca (Villa de la Plata) por Pedro Ansúrez en 1538, aunque no sería fundada hasta 1572 por el virrey de Toledo³, cuando Potosí ya contaba con 120.000 habitantes aproximadamente.⁴

En la segunda mitad del siglo XVI, los movimientos comerciales irían incrementándose. Los metales extraídos serían la base para el expansionismo español. Para ello, se instauró una política comercial y una serie de instancias de control estatal que permitieran exportar la plata hacia la península de modo más eficaz y, a la vez, poner orden en los pleitos producidos a causa de obligaciones contraídas por los compradores y mercaderes de la zona.

2. ESTRUCTURA Y DESARROLLO DEL PLEITO

El 28 de agosto de 1553, se desarrolló un litigio en el asiento de Potosí por el incumplimiento de una deuda. Francisco de Torres, en nombre de Rodrigo de Orellana, se personó ante el licen-

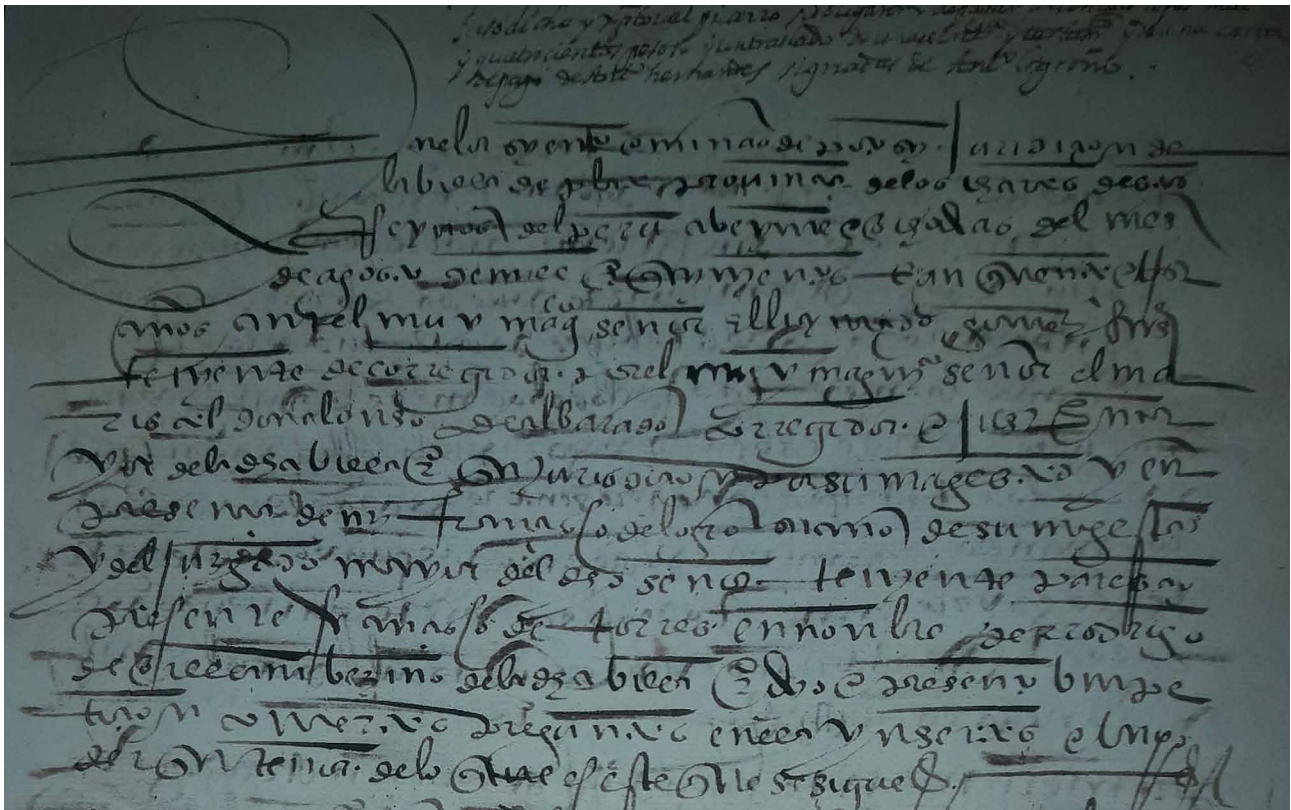


Fig 1. Fragmento del manuscrito "Información a pedimento de Rodrigo de Orellana a hacer información de cómo el susodicho y Cristóbal Pizarro se obligaron de pagar a Gonzalo López mil y quatrocientos pesos..." 1553. Biblioteca privada de D. Enrique Elías Cortés.

114

ciado Gómez Hernández, teniente de corregidor; y ante el mariscal Alonso de Alvarado.

El principal motivo del litigio era plantear la posibilidad de realizar un aprobante donde constara que Rodrigo de Orellana y Cristóbal Pizarro habían adquirido prestados 1.400 pesos de oro y que debían ser devueltos de mancomún al mercader Gonzalo López.

Llegados a tal fecha, Rodrigo de Orellana había pagado la totalidad de la deuda al mercader y, viendo que Cristóbal Pizarro no le devolvía su parte como debía, se personó ante las autoridades para reclamar no sólo la mitad, sino la totalidad de los 1.400 pesos, como a continuación se expone, a consecuencia de la extemporaneidad del acuerdo:

"...los rresclamo al dicho Cristóbal Pizarro todos los dichos mil e quatrocientos pesos para sy propios..."

Además, Francisco de Torres iba acompañado de varios testigos que estuvieron presentes en el momento en que se contrajo la deuda para ser interrogados. Entre los asistentes también se encontraba el propio Gonzalo López.

Inicialmente, las autoridades preguntaron si conocían a Rodrigo de Orellana, vecino de la Villa de Plata; a Cristóbal Pizarro, que se encontraba viajando a Castilla y a Gonzalo López, que estaba presente y residía en el asiento de Potosí.

Una vez identificados se prosiguió con la siguiente pregunta, relativa al conocimiento que

tenían de la obligación que Rodrigo y Cristóbal hicieron en la provincia de Quito al dicho Gonzalo López y si había sido acordada de mancomún. Los testigos no sólo aseguraron que fue de mancomún, sino que añadieron lo siguiente:

“... que la dicha obligación se hizo de mancomun en fruto de bondad todos los mil e quatrocientos pesos...”

Tras ser interrogados, los testigos aseguraron que la cantidad que fue prestada, fue devuelta al mercader únicamente por parte de Rodrigo de Orellana.

3. RECONOCIMIENTO DE PERSONALIDADES

Alonso de Alvarado, bajo las órdenes de Pedro de Alvarado, viajó a Perú en 1534, y se incorporó a las fuerzas de Francisco Pizarro. Pronto se convirtió en hombre de su confianza, encargándole campañas de exploración, conquista y fundación de ciudades. Por su fidelidad a la Corona y sus méritos, Carlos V lo nombró mariscal del Perú, llegando a tener hasta 140 españoles a sus órdenes.⁵ Tras casarse en España regresó a Perú por la realidad social existente.⁶ En la provincia de los Charcas, reclutó a gente para servir a su Majestad. Entre los elegidos, estaba el licenciado Gómez Hernández, nombrado auditor de su campo⁷ y teniente durante la revuelta, cuando Don Sebastián de Castilla y sus compañeros mataron al corregidor Pedro de Hinojosa y al teniente Alonso de Castro.

Rodrigo de Orellana al que hace referencia el texto, hubo de ser el alcalde al que se refiere Garcilaso: *“Rodrigo de Orellana, dejando la Vara en su Casa, aunque era Alcalde Ordinario. Acudieron Juan Ramón, y el Licenciado Gómez Hernández...”*⁸

Francisco de Torres tendría alguna relación con Rodrigo de Orellana pues, como adelantado y vecino de la misma villa, se personó en su nombre.

Cristóbal Pizarro, debió ser el regidor de Trujillo, pues este litigio, coincide con otros de la época, cuando Gonzalo López (Villarrasa, ¿?-Cuzco, 1583) en nombre de los vecinos de Alcollarín, pidió al corregidor de Trujillo que éste no tuviera *“ni voz ni voto”* en los pleitos, por su parentesco con Juan de Chaves.⁹ Tras su muerte, Gonzalo dejó un testamento con 4.786 pesos a repatriar.¹⁰

4. CONCLUSIÓN

Se desconoce si Cristóbal Pizarro pagó a Rodrigo de Orellana su parte, pues el manuscrito se encuentra incompleto, aunque seguramente el licenciado ordenó la devolución de la deuda; pero gracias a documentos como éste, se conoce la estructura, organización y magnitud de los pleitos ocasionados, siendo como en este caso, internacionales.

NOTAS

¹ARANIBAR J. Ana María; MANCILLA S. Bady I. "Potosí Patrimonio Minero". En VILLAS-BÔAS, Roberto C. *Patrimonio Geológico y minero en el contexto del cierre de minas*. Río de Janeiro: CETEM, 2003, pág. 96.

²<http://www.gabrielbernat.es/colonia/mineria/html/potosi.html> [Fecha de acceso: 14/11/2017].

³GONZÁLEZ PUJANA, Laura; BRAVO GUERREITA, Concepción. "Fundación y límites de la Real Audiencia de Los Charcas". En *Coloquios de Historia Canario Americana*. Las Palmas de Gran Canaria: Casa Colón 13, 1998, págs. 1041-1054.

⁴HUGHES GALEANO, Eduardo María. *Las venas abiertas de América Latina*. Bogotá: ed. Siglo XXI, 2006, págs. 37-38.

⁵MACQUARRIE, Kim. *The Last Days of the Incas*. Barcelona: Ute Körner, S.L.; Londres: Lucas Alexander Whitley Ltd, 2007, pág. 253.

⁶DEL BUSTO DUTHURBURU, José Antonio. "Biografía del Mariscal Don Alonso de Alvarado". En: *Diccionario Histórico Biográfico de los Conquistadores del Perú*. Lima: Studium, 1973.

⁷DE LA VEGA, Garcilaso. *Historia general del Perú: trata, el descubrimiento, de el, y como lo ganaron, los Españoles: las guerras civiles, que hubo entre Pizarros, y Almagros, sobre la partija de la tierra. Castigo y levantamiento de tyranos, y otros sucesos particulares, que en la historia se contienen*. Madrid: Nicolás Rodríguez Franco, 1722, pág. 430.

⁸Ibidem, pág. 392.

⁹LÓPEZ ROL, Julia. *Archivo municipal de Trujillo: Catálogo I (1256-1599)*. Badajoz: Indugrafic, 2007, pág. 61.

¹⁰GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto. *Repatriación de capitales del Virreinato del Perú en el siglo xvi*. Madrid: Banco de España, 1981.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



“VERDADEROS RETRATOS” DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA EN COLOMBIA “TRUE PORTRAITS” OF THE VIRGIN OF GUADALUPE IN COLOMBIA

Resumen

Con el texto que sigue pretendemos poner de relieve la abundante presencia de “verdaderos retratos” de la extremeña Virgen de Guadalupe en suelo colombiano, ponderando las diferentes peculiaridades que presentan algunas de ellas como testigos de una advocación desatendida por la historiografía.

Palabras clave

Espiritualidad barroca, Extremadura, Pintura neogranadina, Verdaderos retratos, Virgen de Guadalupe.

Adrián Contreras-Guerrero

Universidad de Granada
Departamento de Historia del Arte

Con doble formación creativo-teórica, es Licenciado en Bellas Artes y Graduado en Historia del Arte además de Máster en Estudios Avanzados de Museos y Patrimonio Histórico-Artístico por la Universidad Complutense de Madrid. Su faceta como comisario se ha plasmado tanto a nivel práctico como teórico. Su expediente académico suma un total de 33 Matrículas de Honor, lo que le ha merecido varios reconocimientos honoríficos como el Premio a los Mejores Expedientes de la Universidad de Granada (años 2014 y 2015) o el Premio Extraordinario de Grado (2015).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017
Fecha de revisión: 20/IX/2017
Fecha de aceptación: 26/X/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

Abstract

With this study we aim to emphasize the abundant presence of “true portraits” of the Virgin of Guadalupe (Extremadura, Spain) in Colombia, considering the different peculiarities that present some of them as witnesses of a careless advocacy by historiography.

Key words

Baroque spirituality, Extremadura, newgranadine painting, statue-paintings, Virgin of Guadalupe.

“VERDADEROS RETRATOS” DE LA VIRGEN DE GUADALUPE DE EXTREMADURA EN COLOMBIA

En el marco de este número monográfico de la Revista Quiroga, focalizamos ahora la atención en el territorio colombiano y en la iconografía de la Virgen de Guadalupe de Extremadura. Se trata de valorar la potencia devocional que este simulacro mariano tuvo en la Nueva Granada, pues su importancia nos ha llegado devaluada por varias razones entre las que se encuentran el desplazamiento devocional que sufrió por parte de su homónima mexicana o el desconocimiento que de su identidad que a veces han tenido los historiadores del siglo xx¹.

Pues bien, la Virgen de Guadalupe, por su frecuente invocación entre los españoles llegados al Nuevo Mundo², fue considerada patrona de la hispanidad siendo coronada en 1928 como “Hispaniarum Regina”. En lo que respecta a Colombia, hay que resaltar la temprana llegada de esta devoción de mano de los primeros conquistadores y colonos que se asentaron en el territorio del Nuevo Reino de Granada. Un buen ejemplo lo encontramos en Tunja, ciudad de destacado papel político, social y artístico durante el siglo xvi, en cuya acta fundacional se “señaló el sitio para la iglesia y que fuese de la advocación de Nuestra Señora de Guadalupe”³

el temprano año de 1539. Siguiendo la tónica general del culto a la Virgen de Guadalupe en la Nueva Granada, este patronato también fue desplazado y ya en la *Relación de Tunja* de 1610 encontramos que “La iglesia mayor que fundó esta ciudad y la fabricaron los vecinos y moradores de ella, se llamó en sus principios nuestra Señora de Guadalupe; después se ha llamado y llama de Santiago”⁴.

En lo que respecta a las representaciones de la virgen extremeña, actualmente sólo se conserva una escultura de bulto en el Palacio Arzobispal de Ibagué aunque tenemos constancia de que hubo bastantes más. El resto son pinturas que se engloban dentro de la tendencia barroquísima de pintar retratos a las efigies de mayor devoción popular, costumbre hispánica que produjo una gran cantidad de obras tanto en territorio peninsular como en otras latitudes más alejadas de la metrópoli, presentando por lo general vírgenes ataviadas con ricos ternos bordados y enjoyadas en proporción a su milagrosa fama. Estas obras al ser calificadas de productos serios han obtenido un menor aprecio historiográfico que se ha justificado por la gran proporción de ellas que fueron ejecutadas por artistas de

segunda fila —cuando no, por meros artesanos—. No obstante esta circunstancia, que también encuentra honrosas excepciones⁵, estas piezas son de un gran valor a la hora de medir el impacto espiritual —y por tanto también el económico para los santuarios— de la advocación. Así, podríamos enunciar el siguiente principio: el número de *verdaderos retratos* de una imagen es directamente proporcional al culto y difusión que obtuvo.

En el caso de la extremeña, es verdaderamente frecuente encontrar su efigie colgada de los muros de museos y recintos religiosos colombianos, donde han quedado testimoniando alguna devoción particular de quién sabe qué personaje virreinal. Y es que sin duda el mayor reto con el que se encuentra el investigador a la hora de historiar estos lienzos, es la imposibilidad de documentarlos⁶. Poco o nada se sabe de quiénes los encargaron o de cómo llegaron a sus actuales emplazamientos, aunque sin temor a estar errados podemos suponer que o bien entraron como dotes de profesión religiosa, o bien quedaron como legados piadosos de las élites que los costearon. En cuanto a esto quizá el único ejemplo que se destaca del resto es el conservado en la Colección de la Arquidiócesis de Bogotá, pues nos lega la imagen de su donante junto a la siguiente leyenda: “*El Doctor Don Francisco Dávila Maldonado y Orozco, humilde esclavo de la Santísima Virgen de Guadalupe*”. Don Francisco se desempeñó como miembro del cabildo eclesiástico de Santafé siendo hijo del también llamado Francisco Dávila Maldonado, alcalde ordinario de Santafé en 1686. Su familia estuvo muy relacionada con la Orden de Predicadores ya que su hermano Nicolás Antonio obtuvo el grado de Doctor en Cánones en el Colegio del Rosario y su hermana María Nicolasa fue monja profesa del Monasterio de Santa Inés⁷. Precisamente en el Monasterio de Santa Inés se veneraba una escultura de la *Virgen de Guadalupe* de gran fama que está perdida pero que podemos rememorar por cuadros como el que nos ocupa,



Fig. 1. *Virgen de Guadalupe*, Gregorio Vázquez, s. XVII, óleo sobre lienzo Colección Arquidiócesis de Bogotá. Fuente: Arquidiócesis de Bogotá, con gratitud al P. Edison Sahamuel.

120

ya que reproducen su imagen. Otras réplicas de la misma escultura son las que se conservan en el Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge o la que se encuentra en la colección particular de Juan Francisco Hernández Roa, a quien por cierto se lo vendió el mismo cenobio dominico⁸. Todos son retratos en el pleno sentido del término, ya que plasman la imagen real de una escultura real. El carácter de *verdadero retrato*, así como la idea de mariofanía, se potenciaron habitualmente con la presencia de las cortinas abiertas en los ángulos superiores. De forma variable pero muy comúnmente aparecen otros elementos: floreros a ambos costados, ángeles portantes —bien sosteniendo la corona o la media luna—, y una cartela identificativa al centro.



Fig. 2. *Virgen de Guadalupe, obrador santafereño, s. XVII, Colección Hernández. Fuente: Adrián Contreras-Guerrero.*



Fig. 3. *Virgen de Guadalupe, anónimo, primera mitad de s. XVII, óleo sobre lienzo, Iglesia de San Agustín, Bogotá. Fuente: Adrián Contreras-Guerrero.*

Existe otra variante del tema de los *verdaderos retratos* que junto a la real de la escultura mariana, incorpora esa otra realidad trascendente de lo divino en la zona baja, es decir, la presencia de ciertos santos escogidos según la preferencia del mecenas que acompañan espiritualmente a la virgen. Así, en el cuadro que conserva el Seminario Mayor de Bogotá vemos como compañía de la Virgen a dos santos de fuerte raigambre americana: San Nicolás Tolentino, identificable por la perdiz y el hábito estrellado, y San Francisco Javier, con capelina y hábito jesuita de cuello alto que abre para mostrar la espina de su corazón. Otro ejemplo de esta vertiente es el que se encuentra en el antiguo convento de Santa Clara la Real de Tunja, en el que aparecen San Juan Bautista y un santo papa en actitud orante.

Todos estos *verdaderos retratos* se pueden considerar como “copias de copias” ya que reproducen pictóricamente no a la Virgen de Guadalupe

original, es decir, la que estaba en Extremadura, sino la de sus réplicas situadas en templos neogranadinos: principalmente la de San Ignacio y la de Santa Inés. Pero si hay un óleo singular de la *Virgen de Guadalupe* de Extremadura en Colombia ese es el que está colgado en la antesacristía de San Agustín de Bogotá ya que en la franja que rodea el retrato de la virgen están narrados los pasajes de su historia: llegada desde Roma, ocultamiento de la escultura tras la invasión musulmana, reaparición de la virgen, intercesión en la guerra de Reconquista... y milagros varios. La extraordinaria secuencia de escenas pintadas va acompañada de sus pertinentes leyendas explicativas: “*bienen clerigos sacan la S^{da} ymagen de la queba en que estubo 600 Años*” (escena central del lateral derecho). Este testimonio de victoria cristiana debió constituir toda una advertencia velada para los nativos americanos. Dado el carácter histórico de esta pintura, aquí no se copia una de las esculturas neogranadinas

con la advocación de Guadalupe sino el original extremeño que se conocía a través de estampas. Entre las versiones grabadas que se difundieron desde su santuario peninsular destacan la de fray Gabriel Talavera⁹ y la que va firmada por Pedro Ángel, ambas muy similares y datadas hacia 1597, de las que el lienzo de San Agustín reproduce bastantes detalles.

Por último, cabe una reflexión de importancia en lo que respecta a las relaciones interculturales. El ya de por sí aspecto mestizo de la advocación original, de piel oscura, se vino a complementar con algunos elementos de indumentaria como la mantilla criolla, caso de los cuadros del Museo de Arte Colonial o de la Iglesia del Rosario de Villa de Leyva, donde además presenta rico aderezo de esmeraldas colombianas. El culmen de este mestizaje se aprecia sobre todo en aquellos lien-

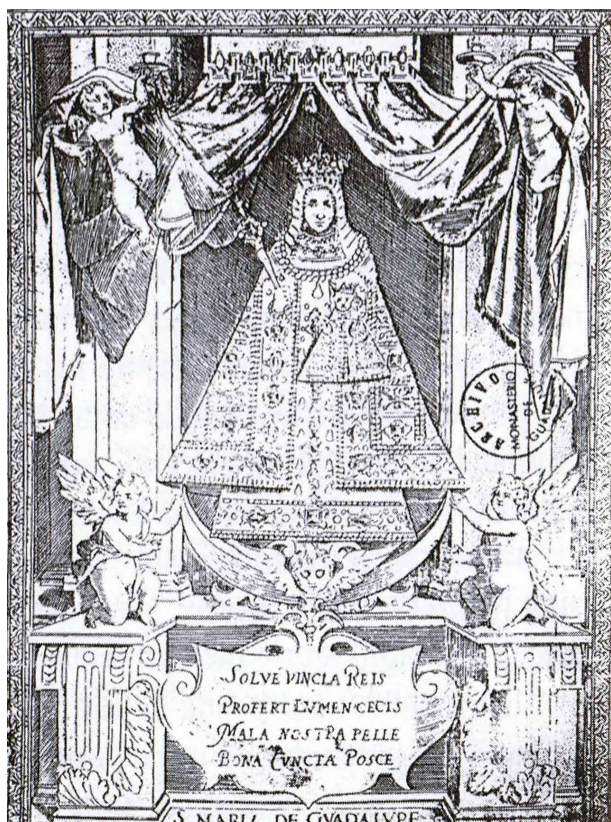


Fig. 4. *Virgen de Guadalupe*, Fray Gabriel Talavera, 1597, grabado. Fuente: Archivo del Monasterio de Guadalupe.

zos donde los personajes sagrados cubren sus cabezas con sombreros mulatos rematados en penachos de palmeras. Son ejemplos de ello el lienzo del Santuario de la Virgen de Bojacá¹⁰ y el que pertenece a la colección Hernández ya nombrado. Frente a este sincretismo artístico y devocional de vocación integradora, encontramos en Tunja una práctica diametralmente opuesta, ya que, en el convento clariano, se puede ver la versión decolorada de la *Virgen de Guadalupe* de Extremadura. Este blanqueamiento de la imagen original seguramente responde a las mismas razones de tipo social ya apuntadas para otros casos de vírgenes negras importadas en el contexto de la América virreinal¹¹.



Fig. 5. *Virgen de Guadalupe*, obrador santafereño, s. XVIII, óleo sobre lienzo, Iglesia de la Virgen del Rosario, Villa de Leyva. Fuente: Adrián Contreras-Guerrero.



Fig. 6. *Virgen de Guadalupe, obrador santafereño, s. XVIII, óleo sobre lienzo, Santuario de la Virgen de la Salud, Bojacá. Fuente: Gil Tovar, Francisco. “La expresión popular piadosa” en Barney-Cabrera, Eugenio (dir.). Historia del Arte colombiano. Barcelona: Salvat, 1986, p. 1206.*



Fig. 7. *Virgen de Guadalupe, anónimo, ss. XVI-XVII, pintura al temple sobre lienzo, Convento de Santa Clara la Real, Tunja. Fuente: Adrián Contreras-Guerrero.*

Citamos para terminar la existencia de otras vírgenes extremeñas en Colombia cuyo análisis no tiene cabida en este trabajo: las anónimas bogotanas del convento de Santa Clara, de la Recoleta de San Diego así como la atribuida al venezolano Juan Pedro López (1724-1787), que podemos insertar dentro de la órbita del arte neogranadino del momento. Hasta aquí estos breves apuntes que quizá puedan servir para indagaciones futuras.

CONCLUSIONES

Existe un gran corpus de verdaderos retratos de la *Virgen de Guadalupe* de Extremadura en iglesias, museos y colecciones colombianas. Su culto, tempranamente importado de mano de

los conquistadores y colonizadores españoles, tuvo un gran auge en la Real Audiencia de Santafé, cayendo posteriormente en un declive que llevó a su total desaparición de la esfera religiosa. Los vestigios artísticos de su presencia en la Nueva Granada son hoy en su gran mayoría de tipo pictórico aunque también sabemos por diferentes noticias documentales que hubo imágenes de bulto de la virgen extremeña. A su vez, estas esculturas obtuvieron una gran devoción entre la población neogranadina generando nuevas trasposiciones pictóricas dentro del género de *verdaderos retratos* que, a veces, ponen de manifiesto el mestizaje de la sociedad virreinal a través de sus vestimentas.

NOTAS

¹Esta recuperación se inició ya en época reciente con estudios como los de ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2011, págs. 161-166.

²Vale la pena recordar que Cristóbal Colón visitó su santuario en cuatro ocasiones y que con su nombre se fundaron varias poblaciones y santuarios americanos.

³SIMÓN, fray Pedro. *Noticias Historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales*. Bogotá: Casa Editorial de Medardo Rivas, 1891 (1627), t. 2, pág. 366.

⁴*Relación de Tunja*, 1610. Transcrita en CORRADINE MORA, Magdalena. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009, pág. 346.

⁵Para el caso de la Península, recuérdese por ejemplo el retrato de la Soledad de Madrid ejecutado por Alonso Cano, hoy en la Capilla de San Miguel de la Catedral de Granada.

⁶Es común encontrar referencias a cuadros de la Virgen de Guadalupe en inventarios de época, pero nunca se especifica si se trata de la versión extremeña o por el contrario de la mexicana. Cfr. por ejemplo AMCP, Ar. VI-1^o. *Libro de inventarios de este Conv.to Hosp.al de Jesus, Maria, y Sor. S.n Joseph de esta Corte. Fecho por el R P.e Fr. Joseph de Alvarado Presidente de dho Conv.to por mandado N. R. P Mrô. Vicario Prov.al Fr. Juan Antonio de Guzmàn en 4 de Agosto de 1756 años (1756-1766)*, fol. 17v.

⁷VÁZQUEZ VARELA, Ainara y MARÍAN LEOZ, Juana María. “Señores del muy ilustre Cabildo”. *Diccionario biográfico del capítulo municipal de Santa Fe (1700-1810)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2017, s.p. Ver entrada “Dávila Maldonado, Nicolás Antonio”.

⁸Cfr. HERNÁNDEZ ROA, Juan Francisco, MATIZ LÓPEZ, Paula Jimena y VILLALOBOS ACOSTA, María Constanza. *Horror Vacui. Una colección de pintura barroca* (catálogo de exposición). Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2017, pág. 27.

⁹Aunque existen otras estampas de época barroca que reproducen la efigie extremeña, como la de Félix Prieto (1789), se siguió explotando el modelo afianzado de Talavera.

¹⁰Gil Tovar no acertó a identificar esta virgen y la consideró como probable obra altoperuana, opinión que no compartimos pues parece claro que es producto de un taller neogranadino. Cfr. GIL TOVAR, Francisco y ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos. *El arte colonial en Colombia: arquitectura, escultura, pintura, mobiliario, orfebrería*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968, ilustración s.p. y GIL TOVAR, Francisco. “La expresión popular piadosa” en BARNEY-CABRERA, Eugenio (dir.). *Historia del Arte colombiano*. Barcelona: Salvat, 1986, pág. 1206.

¹¹Al respecto citamos por ejemplo ALCALÁ, Luisa Elena. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condiciones materiales en la representación de vírgenes negras” en VV.AA. *La imagen religiosa en la monarquía hispánica. Usos y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, págs. 171-193.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



OBRAS DE LA ESCUELA QUITEÑA EN EXTREMADURA: CASA-MUSEO GUAYASAMÍN

PIECES OF QUITENIAN SCHOOL IN EXTREMADURA: CASA-MUSEO GUAYASAMÍN

Resumen

La creación de la Casa-Museo Guayasamín en Cáceres en 1995, supondría la existencia de la primera colección de arte virreinal en Extremadura, posibilitando la presencia de obras artísticas de la Escuela de Quito en la región.

Palabras clave

arte virreinal, Escuela Quiteña, Oswaldo Guayasamín, sincretismo.

Alicia Díaz Mayordomo

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

Graduada en Historia del Arte y Patrimonio Histórico-Artístico y Máster en Investigación en Artes y Humanidades, ambos titulados por la Universidad de Extremadura, actualmente realiza su Tesis Doctoral, dirigiendo sus investigaciones al aprovechamiento de los recursos turísticos de carácter patrimonial en México.

Abstract

The creation of the Casa-Museo Guayasamín, in Cáceres in 1995, would mean the existence of the first collection of viceregal art in Extremadura, making it possible for the presence of art pieces of the Quitenian School in the zone.

Key words

Oswaldo Guayasamin, Quitenian School, syncretism, Viceregal Art.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/V/2017
Fecha de revisión: 20/IX/2017
Fecha de aceptación: 9/X/2017
Fecha de publicación: 31/XII/2017

OBRAS DE LA ESCUELA QUITAÑA EN EXTREMADURA: CASA-MUSEO GUAYASAMÍN

Quito llegó a ser, en los siglos del Virreinato y hasta principios del XIX, un centro productor de obra artística de primer orden, hallándose piezas en gran parte de los territorios de América Latina e, incluso, en Europa. En general, destacaron las creaciones de carácter religioso, con una calidad, en muchos de los casos, soberbia, dando lugar a una denominación común bajo el término de “La Escuela de Quito”¹. La unión y adaptación de diferentes culturas, como la española, la flamenca o la holandesa, a la sabiduría previa de los naturales, mostraron en el territorio ecuatoriano un fenómeno sin precedentes, fruto de admiración y estudios académicos en época contemporánea.

El momento específico en el que la creación artística quiteña adquiere protagonismo se fija a mediados del XVI, debido a la disposición de una escuela de artes y oficios, la primera de América, concretamente la establecida en el Colegio de San Andrés, en el monasterio de San Francisco. Fue el hito fundamental, lo que proporcionó las bases sólidas del desarrollo de sus trabajos plásticos, además de la educación religiosa². La

segunda mitad del siglo XVII y, sobre todo, en el XVIII, se establecieron como periodos en los que su producción artística adquirió el nivel que le otorgó la fama y el reconocimiento, de la mano de artistas como el escultor Bernardo Legarda o el pintor Miguel de Santiago³, entre muchos otros.

Por lo tanto, en la Real Audiencia de Quito estuvo plenamente vigente la elaboración de piezas artísticas con motivo devocional, pero no exclusivamente para abastecer a los religiosos, sino también a los civiles, lo que propició que la producción fuese mayor y se desarrollasen ejemplares de carácter popular, los cuales fueron del interés del artista ecuatoriano Oswaldo Guayasamín⁴ (1919-1999), quien los tomó como testimonio de sus raíces culturales.

En 1977, junto a sus hijos, Guayasamín creó en Quito, la fundación que lleva su nombre, con el objetivo de promover las obras y el pensamiento ideológico del artista. En ella, además de albergar parte de su obra pictórica, aunó grandes ejemplos del arte ecuatoriano, tanto de etapa prehispánica como colonial.

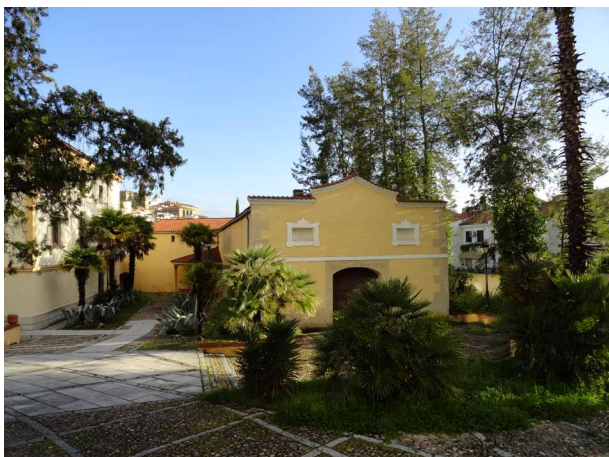


Fig. 1. Espacio exterior de la Casa-Museo Guayasamín de Cáceres. Fuente: Archivo personal.



Fig. 2. Espacio interior de la Casa-Museo Guayasamín de Cáceres: planta baja-sala 1. Fuente: Archivo personal.

La presencia en Cáceres de una sencilla muestra de la creación de la “Escuela Quiteña”, en la antigua almazara de la Casa de los Pedrilla, fue posible gracias a la iniciativa de don Eduardo Alvarado López y don Francisco Javier Pizarro Gómez. Ambos, profesores de la Universidad de Extremadura, quienes en 1993 realizaron un viaje de estudios a Ecuador, en el que conocieron al artista Oswaldo Guayasamín y le propusieron el proyecto de llevar una selección de su colección a Cáceres.

De esta forma, y con el apoyo de la Diputación Provincial, en 1995 se presentó el conjunto de obras coloniales, las cuales tienen una intencionalidad didáctica, como es el deseo de dar una visión de lo que fue la creación artística quiteña de época barroca, etapa de mayor auge. La muestra está formada tanto por escultura como por pintura. Las piezas poseen un carácter popular y comparten la temática religiosa, pero en ellas vemos el reflejo de la inquietud y de los valores que refleja la escuela quiteña.

Iconográficamente se pueden establecer cinco grupos de la muestra de veinte obras totales: Vírgenes (5), las cuales nos presentan a una mujer joven, ataviada con mantos floreados, que solo dejan ver el rostro y las manos, acom-



Fig. 3. Espacio interior de la Casa-Museo Guayasamín de Cáceres: planta baja-sala 1. Fuente: Archivo personal.



Fig. 4. Vitrina n.º 4 con piezas de la colección colonial de la Casa-Museo Guayasamín de Cáceres. Fuente: Archivo personal.



Fig. 5. Talla Cristo Crucificado (Autor anónimo. Siglo XVIII). Colección colonial Casa-Museo Guayasamín de Cáceres. Fuente: Archivo personal.

pañada del Mesías, siendo, además, todas ellas imágenes de bulto. Cristos (6), siguiendo los cánones propios del barroco hispano, y con una inclinación por la representación de la crucifixión, muestra de la Pasión. Santos (5) reconocibles por sus atributos y relacionados directamente con la presencia de órdenes religiosas, como fue la franciscana y la dominica. Ángeles (2), destacando su presencia en concordancia con el amplio desarrollo en el siglo XVIII de la iconografía angelical, vestidos de romanos con faldellín y sandalias⁵, aunque en la colección disfrutemos de unas piezas un tanto toscas. Y, finalmente, dos piezas que no se ajustan a ninguna temáticas de las anteriores: un marco rococó y un rey mago.



Fig. 6. Talla Jesús Crucificado (Autor anónimo. Siglo XVIII). Colección colonial Casa-Museo Guayasamín de Cáceres. Fuente: Archivo personal.

Por todo lo antedicho, las piezas que se encuentran en la casa-museo cacereña son un fiel exponente del desarrollo artístico al que se llegó en Quito en época moderna, de su importancia y popularidad, y de una corriente estética popular, que a pesar de ello, alcanzó un nivel de calidad y aceptación social digna de estudio y respeto, siendo un buen exponente de la cultura iberoamericana. De igual manera, resaltamos la labor realizada con este proyecto, al ser el único centro en Europa con obra pictórica de Guayasamín, acompañado a la pequeña colección prehispánica y la colonial, lo cual manifiesta una intención o actitud de acercamiento entre dos culturas, que en muchos aspectos, comparten raíces.

NOTAS

¹SOLA, Miguel. *Historia del Arte Hispano-America*. Barcelona: Editorial Labor, Colección Labor, Sección IV, Artes Plásticas, 1935.

²NAVARRO, José Gabriel. *La Escultura en el Ecuador (siglos XVI al XVIII)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1929, págs. 19-21.

³JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. *El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633-1706). Su vida, su obra y su taller*. Sevilla: Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2013.

⁴RODRÍGUEZ SUERO, Felicidad Y HERREROS DE TEJADA M^a Jesús (Coms.). *Homenaje a Oswaldo Guayasamín*. (Exposición celebrada en la Casa Museo Guayasamín de Cáceres, Junio de 1999) Cáceres: Servicio de Publicaciones Diputación Provincial de Cáceres, 1999.

⁵GUTIÉRREZ, Ramón (Coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995, págs. 248-249.

Entrevistas

**D. HERNANDO DE ORELLANA-PIZARRO Y GONZÁLEZ,
VIZCONDE DE AMAYA**

Patrono Presidente de la Fundación Obra Pía de los Pizarro

22 de diciembre de 2016

Trujillo (Cáceres)

Yolanda Fernández Muñoz



D. HERNANDO DE ORELLANA-PIZARRO Y GONZÁLEZ, VIZCONDE DE AMAYA

Yolanda Fernández Muñoz (YFM)

Hernando de Orellana-Pizarro y González (HOP)

YFM: Sus apellidos simbolizan la historia de la ciudad de Trujillo y la gesta que realizaron algunos de sus pobladores en América. ¿Es usted descendiente directo de estos conquistadores?

HOP: Soy el número dieciséis de los descendientes de Hernando Pizarro y Francisca Pizarro que se conocen como los Pizarro-Incas, aunque en realidad eran Pizarro-Pizarro. La rama Pizarro-Inca se extingue en el siglo XVII y al extinguirse se inician los pleitos de los herederos por los mayorazgos. Los bienes de Juan, Francisco y Gonzalo Pizarro cuando fallecen en América, pasan a manos de Francisca Pizarro, hija de Francisco, y Hernando se casa con ella cuando tenía 65 años y su sobrina 14, reuniendo así todo el patrimonio familiar e impidiendo la extinción del apellido. Pero como consecuencia de los conflictos, debe venir a España a cumplir con la Corona, que lo condena en la Mota durante más de 30 años, muriendo con noventa y tantos. Cuando muere su sobrina se vuelve a casar. Pero antes de casarse, Hernando se lleva a la Mota a una señora de Trujillo que se llamaba Isabel Mercado y tendrá descendencia, Francisca Pizarro Mercado, que más tarde se casa con el trujillano, Hernando de Orellana-Pizarro.

Cuando los Pizarro-Incas desaparecen, ésta será la nueva rama.

YFM: ¿Cómo un Ingeniero de Caminos de formación, ha repartido su vida profesional entre el ejercicio de la ingeniería, la docencia y la gestión del legado de los Pizarro? y ¿por qué no se formó inicialmente en Humanidades o Letras en general?

HOP: Aquella decisión tuvo algo de rebeldía para con la historia y mis antepasados. Cuando eres joven no entiendes algunas de las responsabilidades que la vida nos pone en el camino. Por otro lado, la ingeniería era todo un reto para un joven estudiante y la responsabilidad de dirigir la Fundación llegó cuando tenía solo veinte años y toda una vida por delante, participando en grandes proyectos de ingeniería, por tanto, el sentimiento era contradictorio. Pensé que mi vida y mi futuro corrían el riesgo de cambiar radicalmente, como así ha sucedido². La Fundación, sus proyectos y los retos que planteaba me fueron llenando hasta que ocuparon finalmente todo mi tiempo. Por tanto, no tengo claro que hayan sido decisiones conscientemente tomadas, más bien la sensación de que la vida me ha

ido llevando por el camino que esos preclaros antepasados pensaron para sus descendientes hace cinco siglos.

YFM: ¿Cómo surge la idea de crear la Fundación “Obra Pía de los Pizarro”³? y ¿desde cuándo viene trabajando?

HOP: La Fundación Obra Pía de los Pizarro es una de las más antiguas de España y surge tras un largo proceso que se inicia con la caída del inca-rio y los acontecimientos posteriores. En ellos, los hermanos Pizarro, Francisco, Hernando, Juan y Gonzalo, protagonizan algunas páginas de la Historia Universal.

Sus afanes, en forma de títulos y mayorazgos, muerto Almagro y Pizarro y tras sucesivas rebeliones, Hernando, el único legítimo de los hermanos Pizarro, se encuentra preso en el Castillo de la Mota, desde donde gestiona sus intereses en España y América, que cristalizan finalmente en el matrimonio con su sobrina Francisca. Como sabes, era hija de Francisco y la princesa Inés Huaylas Yupanqui, hermana de Atahualpa e hija de Huayna Capac, último soberano inca, y, por tanto, exponente principal del proceso de mestizaje humano y cultural que ese trascendental encuentro ofreció al mundo.

Ambos, ya en la península, únicos supervivientes y herederos de la aventura americana, pretendieron la permanencia de su apellido, fama y fortuna, fundando su mayorazgo y disponiendo que en Trujillo, cuna y último refugio, se erigiera una iglesia colegial para memoria de su casa y enterramiento, y junto a ella, un hospital para los pobres de la ciudad.

Instituido el mayorazgo, el devenir histórico no dio oportunidad a la ejecución de los inmuebles previstos, por el contrario, propició un largo y laborioso proceso sucesorio de interpretación de esa última voluntad que se resolvió, mediante sentencias del Tribunal Supremo, con la consti-

tución, en 1880, de la Fundación Obra Pía de los Pizarro como expresión última y genuina de la voluntad de los fundadores. Declarada entidad benéfico-particular en 1900, se encuentra inscrita en el Registro Único de Fundaciones de competencia estatal.

Desde su constitución y hasta principios de los setenta del pasado siglo, la Fundación cumplió con el mandato de los fundadores sosteniendo el hospital municipal de la ciudad. Sin embargo, los acontecimientos del último cuarto de siglo y las nuevas realidades surgidas de ellos, hicieron necesario un importante proceso de modernización para situarla en el siglo XXI sin renunciar al enorme bagaje histórico.

Este ambicioso propósito condujo a trascendentales cambios en la manera de entender y gobernar la Fundación, al constatar que la capacidad de impulsar sus actividades y cumplir con los fines fundacionales estaban vinculados al desarrollo de una gestión económica eficiente, y a la asunción del compromiso de contribuir al desarrollo de las regiones con las que comparte historia y destino.

Estas transformaciones afectaron de forma especial al modo de concebir y abordar los fines fundacionales. Su larga historia, su vinculación americana y las profundas raíces extremeñas, orientaron los esfuerzos a convertirla en referencia y punto de encuentro en las relaciones culturales y de promoción del desarrollo entre España y Perú, y en la acción social y la promoción cultural en Extremadura.

YFM: ¿Cómo se hace realidad este proyecto en el siglo XXI?

HOP: La larga historia de la Fundación, su vinculación americana y las profundas raíces extremeñas, han orientado los esfuerzos a convertirla en referencia y punto de encuentro en las relaciones culturales y de cooperación al desarrollo entre

España y Perú, así como en la acción social y la promoción cultural. Con este ambicioso objetivo la actividad de la Fundación se organiza entorno a esas tres grandes áreas de actuación. La acción social es heredada de la actividad hospitalaria de la Fundación y uno de los motivos principales por los que sus fundadores la crearon. La cooperación internacional se incorpora en el proceso de modernización de la Fundación, por su ineludible vocación hispanoamericana y su voluntad de participar en los procesos de intercambio social, cultural y económico de España y Europa con los países latinoamericanos, y tiene Perú como referencia natural y fundamental. Finalmente, la promoción cultural es continuadora de los fines espirituales establecidos por los fundadores. Dentro de este área destaca: la investigación y divulgación de la historia de los Pizarro y la historia común de España, Extremadura y las repúblicas hispanoamericanas; la promoción de la cultura, la historia, el idioma y la literatura española e hispanoamericana; la promoción de las relaciones y del intercambio cultural, científico y económico entre España, Europa y América; y la recuperación y conservación del patrimonio histórico y cultural español, europeo y americano, con especial atención al relacionado con su historia común.

YFM: La sede se encuentra en el Palacio de los Barrantes-Cervantes, residencia nobiliaria del siglo XVII. ¿Por qué Trujillo?

HOP: En el proceso de modernización, la fundación pierde su sede física al cerrarse en los años setenta el hospital situado en la casa de Pinto-Coelho de Trujillo, y en la segunda mitad de los años noventa se busca nueva sede en Trujillo o Cáceres. Cáceres ofrecía muchas ventajas por su población universitaria y, aunque era una población menor, al final se opta por Trujillo porque era el lugar donde tenía que estar, aunque entrañaba más dificultades. Entre las diferentes opciones de edificios que se presentaron, se decidió por la Casa de los Barrantes-



Fig. 1. Palacio Barrantes-Cervantes, sede de la Fundación Obra Pía de los Pizarro. (Foto Y. Fernández)

Cervantes, una magnífica casona nobiliaria de principios del siglo XVII. Hoy esta casa es la sede de la Fundación, rehabilitada y dispuesta para ofrecer los servicios de un moderno centro de reuniones, donde Historia y Modernidad, Arte y Cultura se combinan para crear un entorno personal y exclusivo. Está ubicada en un privilegiado enclave histórico, artístico y arquitectónico en el que el cruce de culturas ha dejado como huella un magnífico recinto monumental que, junto con su importante oferta cultural y gastronómica, hacen de la ciudad un atractivo destino.

YFM: ¿Cuándo abre sus puertas este edificio y qué ha supuesto su rehabilitación y puesta en marcha en una ciudad como Trujillo?

HOP: La compra del edificio se hizo con mucha ilusión, pero fue todo un reto. Cuando nos entregaron la llave y entramos en el edificio pensé, este es mi *Fitzcarraldo*,⁴ como la película *Erzok*, donde un potentado brasileño decide hacer un teatro de la ópera en mitad del Amazonas y se arruina. El proyecto de la Casa de los Barrantes-Cervantes sale adelante con la ayuda de algunos

compañeros, arquitectos y muchas complicaciones con patrimonio, incluso con alguna intervención no exenta de polémica en su momento.

Finalmente, se optó por buscar a la máxima autoridad en rehabilitación de patrimonio histórico, Paco Jurado,⁵ casi un “Miguel Ángel” de la época, responsable de actuaciones tan importantes como las del Acueducto de Segovia, la Mezquita de la Luz en Toledo o el conjunto de San Jerónimo el Real de Madrid.

La recuperación de la arquitectura del siglo XVII se ha logrado con la puesta en valor de sus valiosos elementos arquitectónicos y ornamentales, como su gran balcón de esquina, y la recuperación de los espacios originales. La consolidación de muros y bóvedas, restauración de canterías y forjados de madera o recuperación del mecanismo de las carpinterías, han sido las principales actuaciones realizadas.

El palacio cuenta con un encanto muy personal y está preparado para albergar eventos culturales y comerciales. Sus más de 1.600m² construidos, repartidos en un amplio programa de salas y espacios auxiliares equipados con los más modernos medios técnicos, lo convierten



Fig. 2. Muro acristalado de la entrada a la Fundación Obra Pía de los Pizarro. (Foto <http://rcymedia.eu/pizarros/fundacion/>)

en un atractivo y eficaz centro de reuniones, y un llamativo espacio para exposiciones.

YFM: ¿Cómo es el día a día de esta Fundación?

HOP: Nuestro proyecto es un poco peculiar por los orígenes de los recursos con los que cuenta. La Fundación emplea para el cumplimiento de sus fines, los recursos económicos que provienen de la gestión del propio patrimonio de la fundación, y esa gestión se ha diseñado como un proyecto empresarial. La institución es la propietaria de un pequeño grupo de empresas que se dedica a temas agroindustriales en Extremadura. El patrimonio que recibió la Fundación en la dotación fundacional, está compuesto básicamente por una serie de fincas rústicas. Una parte de esas fincas están situadas en las Vegas del Guadiana, de ahí que también contemos con una sede física en Badajoz, y la Fundación se planteó a finales de los ochenta, que si quería desarrollar su actividad necesitaba rentabilizar su patrimonio, y para eso tenía que gestionarlo. Para llevar a cabo esa labor crea una empresa que será la que lleve a cabo la labor empresarial. Al principio fueron años complicados para la Fundación como propietaria de fincas, y tenía poco sentido solicitar ayuda a las administraciones públicas. Con el tiempo, todo esto garantizó nuestra independencia y nos formamos como



Fig. 3. Salón de Actos de la Fundación Obra Pía de los Pizarro (Foto, <http://rcymedia.eu/pizarros/fundacion/>)

Institución. El día a día entonces es este tipo de gestión.

Por otra parte está la gestión del propio proyecto fundacional. Ejercicio a ejercicio vemos acrecentada su capacidad de desarrollar actividades con las que alcanzar un más amplio y eficaz cumplimiento de sus fines, los proyectos americanos y las relaciones con todos los proyectos culturales en los que está embarcada. España y América, Extremadura y Perú se convierten en campos de acción en los que desarrollar su labor, penetrando en el ánimo de las sociedades que la acogen y que, a comienzos del siglo XXI, reconocen en la Obra Pía de los Pizarro una singular institución con ánimo para desenvolverse en un mundo en constante transformación.

YFM: ¿Qué busca preservar esta Fundación? y ¿qué proyectos importantes destacaría en su trayectoria desde los inicios?

HOP: La Fundación en sí es un proyecto. Cuando me hice cargo del patronato vi que tenía un diamante sin pulir. Se convertirá en un proyecto, donde el patrimonio fundamental es ser depositaria de una parte importante de la historia de España y América, y ese valor que tiene en depósito le confiere unas características diferentes a otras instituciones. Y esto además trahumado a la propia personalidad de la fundadora, Francisca Pizarro, convierte a la Fundación en una institución especialmente dotada para representar el vínculo que nosotros tenemos con los países latinoamericanos. Así, el primer objetivo de la Fundación es el de constituir un vínculo en todos los sentidos entre España y América. Para ello se apoya en dos pilares fundamentales: Extremadura y Trujillo, por una parte, y Perú por otra. Lo que hemos entendido, aunque suene un poco pretencioso, es que como Fundación estamos en el origen de lo que es Perú como Nación. Perú no se puede entender sin la historia de la que es depositaria la Fundación. La

Fundación es peruana y representa la peruanidad. Pero después venimos aquí y llegamos a la conclusión de que Extremadura no se puede entender sin los conquistadores, en el bagaje de nuestra región hay una vinculación con América y la conquista. Extremadura no se puede entender sin Trujillo, ni Trujillo sin los Pizarro. Por tanto, por un lado nos encontramos que estamos en el núcleo de la *peruanidad* y por otro, que también nos encontramos en el núcleo de la *extremeñidad*. Esto lo podemos enlazar con el concepto de hispanidad. Yo no puedo entender la hispanidad sin España, no la puedo entender sin la conquista, no puedo entender la hispanidad sin Extremadura, o sin los Pizarro, o sin Trujillo... Si abordamos el concepto de la hispanidad desde el lado americano, lo abordamos desde la presencia de los Pizarro en América y desde la *peruanidad*, y si lo abordamos desde el lado español, lo abordamos desde la *extremeñidad*. Por tanto, estamos en el núcleo esencial, conceptual o filosófico de lo que es ser hispanos. Eso nos convierte en ese vínculo entre España y América. Es una idea filosófica que a nosotros nos permite entender el porqué de la Fundación, tanto la labor que hacemos desde Extremadura, como la que hacemos desde Perú.

Esto es lo que entendemos ahora mismo por Fundación. En Trujillo y en Perú hacemos una labor cultural y social y, por otra parte, abordamos esa alta cultura hispánica, con la publicación de libros, el trabajo editorial, las jornadas históricas..., o el proyecto de colaboración de carácter arqueológico para el rescate de los restos de personajes históricos que están enterrados en la catedral de Lima, en colaboración con el Obispado. Sabemos que se trata de una labor extraordinaria, pero de gran trascendencia. Por otro lado, estamos trabajando en los niveles más básicos de colaboración con ayudas para actividades sociales aquí en Trujillo (Extremadura), que es lo que la sociedad percibe y nos vincula con ellos⁶. También trabajamos con Extremadura en Trujillo (Perú),⁷ en Ayacucho a través

de la Plataforma O,7⁸, o con Compromisos en San José del Amazonas.⁹

YFM: Hábleme sobre el proyecto de Estudios Indianos¹⁰, ¿por qué es importante para la Fundación participar en este proyecto?

HOP: Es el acceso a la alta cultura latinoamericana¹¹. Contactamos con ellos cuando llegamos a Lima como Fundación a través de un programa institucional, y establecimos contacto con gente de la cultura. A partir de esos contactos surgieron distintos proyectos como este. El GRISO¹² en la Universidad de Navarra, por ejemplo, ha trabajado con la literatura del Siglo de Oro, ese mismo proyecto desde allí sería trabajar con la literatura virreinal. Estar allí es una sensación de cumplir con una misión importante y un escaño más para estar en esa cultura. Se trata de una literatura poco estudiada¹³.

YFM: ¿Cuándo se inicia su interés y su relación con América?

HOP: El interés está claro, en la propia historia de la Fundación. En cuanto a la relación, comenzamos trabajando con ayudas para pequeños proyectos desde mediados de los noventa. La primera visita institucional fue en el año 2008 y a partir de entonces hay un “boom” de relaciones, que nos lleva incluso a adquirir una casona en Lima, la casa Graña¹⁴, para tener una sede física de la Fundación. Incluso, la Universidad de San Marcos traslada sus cursos de posgrado durante dos o tres años a este edificio. Sin embargo, la crisis económica retrasó todo proceso para trabajar y llevar allí la Fundación, así que finalmente se optó por vender el inmueble. El centro de Humanidades de la Universidad se trasladó a otro local y nosotros seguimos con la intención de mantener los proyectos, pero ya sin una sede física, pues tenemos buenas relaciones con varias universidades como la de San Marcos en Lima, la del Pacífico, la Universidad de Piura o el propio Obispado de Lima.

YFM: ¿Qué impresiones destacaría de ese largo contacto con la realidad cultural peruana?

HOP: Entusiasmo, porque para nosotros sentirnos peruanos es muy importante y entendemos que nuestra Fundación es hispano-peruana. Tenemos el Estatuto Jurídico de Fundación española y aspiramos con el tiempo tener Estatuto Jurídico de Fundación peruana.

Descubrir la realidad peruana es una cosa apasionante, imagino que como a todos los españoles que llegan allí, es una realidad que te enamora. Te encuentras con un país, una historia y un patrimonio espectacular, tiene un patrimonio prehispánico, la selva, el Amazonas, los Andes..., es un mestizaje extraordinario, y eso nos ha llevado a trabajar desde el concepto de peruanidad de Belaunde¹⁵, para tratar de entender la realidad peruana, tan compleja y tan rica, y ver de qué manera encajamos nosotros como españoles y como Fundación.

YFM: ¿Qué líneas de trabajo o publicaciones resaltaría como las más representativas?

HOP: Dentro de la vocación de la Fundación por la cultura hispánica, hay dos vertientes: temas lingüísticos o de literatura y temas históricos. Para coadyuvar en la consecución de sus objetivos, la Fundación crea la editorial, Palacio de los Barrantes-Cervantes, un instrumento a través del cual aborda el apoyo a la investigación y lleva a cabo la publicación de trabajos de carácter técnico, científico y divulgativo sobre nuestra historia común y sobre el patrimonio histórico extremeño, español y latinoamericano. Labor que plasma en las colecciones creadas al efecto, HISTORIA y PATRIMONIO.

Por otra parte, la Fundación también desarrolla, promueve y participa en la convocatoria de encuentros, congresos y jornadas, lleva a cabo un programa de exposiciones y participa en proyectos de recuperación del patrimonio histórico.

Asimismo, está llevando a cabo un proyecto de inversión para la adquisición de fondos archivísticos, bibliográficos y museísticos. En este sentido queremos destacar las *Jornadas sobre extremeños en América en los siglos XVI y XVII*, que está resultando una experiencia muy interesante, pues cada año cuenta con el trabajo y la intervención de los mejores profesionales y académicos en la materia. Este año ha celebrado ya la VI edición, sobre “Francisco Pizarro y la conquista del incario. Visión para el siglo XXI”. Ahora además colaboramos en un congreso de la Universidad de San Marcos sobre movimientos sociales del siglo XX, o en otro sobre el Centenario de la muerte de Belaunde y el origen de la peruanidad, en colaboración con la Universidad de Piura.

También damos la oportunidad a investigadores para colaborar en sus proyectos y publicaciones, como por ejemplo el libro *Doña Francisca Pizarro Yupanqui en el Archivo de Protocolos de Trujillo*, de María Luisa López Rol, que recopila los textos más importantes sobre la vida de Francisca Pizarro Yupanqui¹⁶. Precisamente el pasado año, en base a esta publicación, el Centro Cultural del Banco de la Nación de Trujillo (Perú) inauguró con gran éxito y concurrencia la muestra titulada “Doña Francisca Pizarro Yupanqui: La nobleza del mestizaje”¹⁷.

De esta forma la Fundación asume el reto de intervenir en el espacio cultural común con la aspiración de realizar una contribución relevante en el conocimiento de nuestra historia común y nuestro patrimonio histórico.

YFM: ¿Cómo valora la actividad de esta institución y su proyección cultural?, pues parece que poco a poco el trabajo va dando sus frutos. Tengo entendido que la Fundación recibió en 2014 el premio honorífico ‘Artour-o D’Argento’ concedido por la entidad italiana ‘Ellequadro Documenti Archivio Internazionale Arte Contemporánea’, un galardón que se concede a

aquellas organizaciones o personas que aporten algo nuevo al arte, que lo comparten y abren a la sociedad, como hace la Fundación Obra Pía de los Pizarro¹⁸, siendo además un reconocimiento a nivel europeo.

HOP: Nosotros aunque no hubiésemos hecho nada, somos depositarios de una historia. Esa capacidad simbólica que nadie veía, la actividad que ahora desarrollamos permite que la gente la vea. Nosotros no reunimos méritos por las actividades que realizamos para que nos den los premios, hay otras instituciones que realizan mucho más y serían merecedoras de ellos, pero esa actividad da visibilidad a nuestra capacidad de representación. No podemos competir con otras fundaciones, trabajamos de forma modesta, con presencia y visibilidad. Nos dan un



Fig. 4. Cartel de las VI Jornadas sobre extremeños en América en los siglos XVI y XVII.

reconocimiento por lo que somos, pero todavía no por lo que hacemos¹⁹.

YFM²⁰: ¿Cuál es el gran proyecto en el que le gustaría trabajar desde la Fundación?

HOP: En la propia Fundación, verla convertida en una institución ineludible y de referencia en las relaciones iberoamericanas. Por poner un ejemplo, la Fundación aspiraría a ser con Latinoamérica, lo que Yuste es para Europa.

NOTAS

¹Concedido el 20-1-1688 a don Manuel de Orense y Manrique, Milá de Aragón y Tovar, Señor de Amaya. Dignidad vinculada en el siglo XIX a la ciudad de Trujillo (Cáceres) por los Orellana-Pizarro, Marqueses de la Conquista, más tarde también Marqueses de Albayda, Grandes de España. ALONSO DE CADENAS Y LÓPEZ, Ampelio. *Títulos nobiliarios vinculados con Extremadura*. Madrid: Asociación de Hidalgos a Fuero de España. Ediciones Hidalguía S. A., 2007.

²HERNÁNDEZ IBAÑEZ, Santiago. "Entre el pasado y el presente". *Cauce 2000* (Badajoz), 143 (2008), págs. 72-73.

³Página web de la Fundación obra pía de los Pizarro. (Consultada el 15-12/2016) <http://rcymedia.eu/pizarros/fundacion/>

⁴*Fitzcarraldo* es una película alemana de drama y aventura de 1982 dirigida y escrita por Werner Herzog. La historia, ambientada en el siglo XIX, es la de Brian Sweeney Fitzgerald ("Fitzcarraldo"), obseso de la ópera que desea construir un teatro en la selva. Hasta la actualidad, *Fitzcarraldo* es considerada la película más notable en la historia de la Amazonía peruana e Iquitos, y también una de las mejores, según Herzog. Además, la película es conocida por casi fracasar durante su rodaje y por otros obstáculos.

⁵El arquitecto Francisco Jurado Jiménez tiene publicado en su página web toda su trayectoria y los numerosos proyectos de rehabilitación que ha realizado en los últimos años. (Consultado 22-12-2016) <http://www.franciscojurado.es/>

⁶GÓMEZ CABALLINAS, Soledad. 21 de diciembre de 2016; "La Fundación Obra Pía de los Pizarro concede más de 50.000 € en ayudas". *El periódico Extremadura* (Trujillo), periódico digital (Consultada el 22 de diciembre de 2016) http://www.elperiodicoextremadura.com/noticias/provinciacaceres/fundacion-obra-pia-pizarro-concede-mas-50-000-euro-ayudas_987015.html

⁷Plataforma Extremadura ayuda. (Consultada 22 de diciembre de 2016). <http://www.extremayuda.org/>

⁸Página web Plataforma, 07. (Consultada el 22 de diciembre de 2016). <http://www.plataforma07.org/>

⁹Página compromisos net. (Consultada 22 de diciembre de 2016). <http://compromisos.net/index.html>

¹⁰Proyecto Estudios Indianos. (Consultada 22 de diciembre de 2016). <http://estudiosindianos.org/>

¹¹Con el tiempo, nos dice Hernando Orellana-Pizarro, han aprendido que los peruanos no se sienten iberoamericanos, o hispanoamericanos, que son conceptos que nosotros utilizamos desde España, sino que ellos se sienten latinoamericanos, y por eso utilizan mejor este concepto.

¹²Grupo de investigación siglo de Oro de la Universidad de Navarra.

¹³RICE, Robin Ann (ed.), *Arte, cultura y poder en la Nueva España*, Nueva York: IDEA, 2016.

¹⁴SÁNCHEZ PABLOS, Javier. "La Obra Pía de los Pizarro intensificará su actividad en Lima con una nueva sede", *Hoy*, Trujillo, publicado el 23-04-08. (Consultado el 22 de diciembre de 2016) <http://www.hoy.es/20080423/trujillo/obra-pizarro-intensificara-actividad-20080423.html>

¹⁵SANTIVÁÑEZ VIVANCO, Martín. *Víctor Andrés Belaunde ante el nuevo milenio*. Lima: Universidad de Lima, 2003.

¹⁶*Francisca Pizarro Yupanqui*, Noticia del 15 de diciembre de 2015. (Consultada el 19 de diciembre de 2016) <http://turismomedioambientetrujillo.blogspot.com.es/2015/12/dona-francisca-pizarro-yupanqui-la.html>

¹⁷LÓPEZ ROL, M^a Luisa, *Doña Francisca Pizarro Yupanqui-La nobleza del mestizaje*. Discurso para la inauguración de la exposición en Trujillo (Perú). Grabado en el palacio de los Barrantes-Cervantes, sede de la Fundación Obra Pía de los Pizarro. Publicado 15-10-2015. (Consultado el 22 de diciembre de 2016). <https://www.youtube.com/watch?v=5eCeKSB3FHo>

¹⁸D'ARGENTO, Arturo. "La Obra Pía de los Pizarro obtiene un premio de una entidad italiana". *Hoy Trujillo* (29-10-2014). (Consultada el 22 de diciembre de 2016). <http://trujillo.hoy.es/actualidad/2014-10-29/obra-pizarro-obtiene-premio-entidad-0700.html>

¹⁹La Fundación ha recibido también otros galardones, como el Premio Cultura Viva en la categoría de Fundaciones en la XIX edición en 2010, Premio Trujillano del año 2013 de la Hermandad Virgen de la Victoria de Badajoz, y la Medalla de la Ciudad de Trujillo del Perú en 2015.

²⁰Queremos dar las gracias a Hernando de Orellana-Pizarro por recibirnos para hacer esta entrevista, en unas fechas tan señaladas, a pesar de su apretada agenda, además de su gran amabilidad facilitando y aportando una gran cantidad de datos que nos dan una idea de la gran labor que están desarrollando desde esta institución y que de otra manera esta entrevista no habría sido posible.

DR. FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ

DIRECTOR DE LA RAEX

10 de diciembre de 2016

Cáceres

Yolanda Fernández Muñoz



DR. FRANCISCO JAVIER PIZARRO GÓMEZ. DIRECTOR DE LA RAEX

Yolanda Fernández Muñoz (YFM)
Francisco Javier Pizarro Gómez (FJPG)

YFM: ¿Qué circunstancias influyeron en tu inclinación hacia las Humanidades?

FJPG: Esa decisión tan importante como esta se fragua, casi sin darte cuenta, con el tiempo y desde los años de infancia y la enseñanza no universitaria. Ser y vivir en una ciudad como Cáceres, viajar con mi padre por la geografía de una región tan rica en patrimonio histórico son más decisivos de lo que uno en aquellos tiempos puede sospechar. Pero, además, tener la suerte de contar en el colegio en el que cursé mis estudios de secundaria con maestros y profesores que se esforzaban en hacer llegar a sus alumnos la importancia del arte, de la literatura, de la filosofía, etc., frente a la abrumadora primacía de las ciencias en esos momentos y en centros como el que yo estudié, ahorman y predisponen —por una especie de reacción de rebeldía no exenta de una cierta postura política o ideológica— hacia todo aquello que suponía contravenir la orientación hacia lo estudios técnicos de las llamadas “Ciencias” y su aureola de éxito. Si, además, en tu familia te acompañan en esta rebeldía y apoyan tu decisión, a pesar de todos los pesares, todo resultó fácil y grato.

YFM: ¿Qué te hizo decantarte finalmente por la Historia del Arte y esta profesión?

FJPG: Cuando se da comienzo a una carrera universitaria generalista como era entonces la licenciatura, en una universidad como la de Sevilla y con la suerte de tener como profesor en el primer año de carrera a don Antonio Bonet Correa y a don Antonio Martínez Ripoll, maestros a los que admiro tanto por su labor docente como por su compromiso con la universidad y la sociedad, el objetivo va centrándose y lo demás viene rodado.

Por lo que a la profesión se refiere, debo decir que soy de los que piensan que uno no nace con una determinada vocación, sino que ésta se construye a medida que las circunstancias vitales te van dirigiendo hacia una dedicación a la que, finalmente, te adhieres como si de una vocación genética se tratara. Pero todo es, finalmente, mucho más sencillo. Cuando se puso en marcha la Universidad de Extremadura trasladé mi expediente académico a la nueva universidad, en ella acabé mi carrera y tuve la gran suerte de que las becas de colaboración y de

investigación de las que disfruté me facilitaron acceder a un plaza de ayudante en un Departamento que estaba formándose en aquellos momentos bajo la dirección de la Dra. Lozano Bartolozzi, con quien realicé mi tesis doctoral y a quien debo estar ahora donde estoy.

YFM: A lo largo de tu trayectoria has ocupado diferentes cargos académicos, profesionales e institucionales: Secretario de Facultad, Director de Departamento, Subdirector del Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica, Delegado de Patrimonio Nacional, Director del Real Academia de Extremadura, no me olvido de tu paso por el Ayuntamiento de la ciudad de Cáceres, y otros muchos. De todos ellos, ¿cuál destacarías por el trabajo realizado? ¿cuál es el que mayores satisfacciones te ha aportado y por qué?

FJPG: Finalmente uno es lo que es profesionalmente, es decir, docente e investigador. Lo demás, por importante que sea, forma parte, importante sin duda, de situaciones coyunturales y de una manera de entender la proyección hacia la sociedad de la Universidad, así como del compromiso que, por razones ideológicas o

circunstanciales, se puede tener con el tiempo que te ha tocado vivir y con la tierra en la que has nacido y de la que formas parte.

Por parte, sin duda alguna, la docencia es la actividad de la que uno se puede sentir más orgulloso y también la que mayores satisfacciones me ha reportado y me sigue reportando.

Pero, no sería justo ni respondería a la verdad, si me olvidara de mi paso por el CEEXCI y mi actual labor en la Real Academia de Extremadura. Por lo que al CEEXCI se refiere, debo expresar mi satisfacción por haber participado en el proceso de gestación de un centro que nació como apuesta por las relaciones institucionales y universitarias de Extremadura con los países iberoamericanos y de haber contribuido a que hoy la Universidad de Extremadura sea interlocutor en el contexto de las universidades iberoamericanas.

Por lo que a la Real Academia de Extremadura se refiere, no puedo por menos que manifestar el orgullo de haber sido acreedor de la confianza de los miembros de la misma para que sustituyera al tristemente fallecido don José



Fig. 1. Palacio Lorenzana de Trujillo, sede de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes.

Miguel Santiago Castelo, del que tuve el honor de colaborar como Tesorero primero y como Secretario después de la institución que presidió. En esta dedicación actual, he asumido el compromiso de que la RAEX se dé a conocer a la sociedad extremeña con mayor ahínco y de, respondiendo a los Estatutos de la institución, procurar una atención especial a todo aquello que tenga que ver con Iberoamérica.



Fig. 2. Su Majestad el Rey recibe la medalla de oro de la Academia de Extremadura de las Letras y las Artes, de manos del D. Fco Javier Pizarro, en el Palacio de La Zarzuela. Madrid, 12.04.2016. (Foto: Web de la Casa Real. http://www.casareal.es/ES/Actividades/Paginas/actividades_actividades_detalle.aspx?data=12710)

YFM: Después de ocupar todos estos cargos de gestión ¿cómo consigues compaginar esta ardua y absorbente labor con la investigación ya que, recordemos, eres autor de más de un centenar de trabajos científicos?

FJPG: Pues de la única forma posible, robándole horas al sueño, al ocio y a la familia. Es decir, pagando un elevado peaje. Por otra parte, hay que decir que la gestión requiere de compromiso y que una vez que se asume este no hay espacio para el reproche o el arrepentimiento. Me siento orgulloso de haber merecido la confianza de las personas y las instituciones que han depositado en mi persona responsabilidades que asumí consciente de lo que ello podía

suponer en detrimento de todo lo indicado al comienzo de esta respuesta. Si quieres responder a esa confianza con dedicación y compromiso, dedicar el tiempo que es necesario dedicar a la familia, la única solución es hacer de la investigación tu ocio.

YFM: ¿Cuál de todas tus publicaciones consideras como tu aportación fundamental?

FJPG: Me siento absolutamente incapaz de dar una respuesta a una pregunta así. El pudor propio de una personalidad ajena a lo narcisista no me lo permite. Sería una petulancia por mi parte. Además, si me sintiera obligado a hacerlo, no podría, pues no creo que exista esa aportación “fundamental”. Lo que sí creo que podría aportar es el conjunto de iniciativas, tesis doctorales dirigidas, proyectos de investigación, etc. para que en la Universidad de Extremadura exista una línea de investigación americanista. Y, créeme, no ha sido fácil, nada fácil, pues no hace muchos años era la única persona que se puso manos a la obra para analizar las relaciones artísticas entre Extremadura y América, sin las ayudas y posibilidades que desde otras universidades se podía disponer. Solamente mi dedicación al CEXECI durante más de diez años y a viajar constantemente por toda Iberoamérica pudo permitirme entrar en contacto con el patrimonio artístico iberoamericano. Esta labor pionera, que también lo fue en otras líneas de investigación, como es el caso de la conservación del patrimonio extremeño, es, desde mi punto de vista, aquello que puede considerarse, si no como una “aportación fundamental”, si como la aportación que académicamente puedo presentar como credencial con orgullo y sin rubor alguno. Pero esto mismo, podría decir con respecto a otras materias histórico-artísticas que hoy son una de las investigaciones de referencia en el seno del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura, como es el caso de los estudios relacionados con el mundo del emblema.

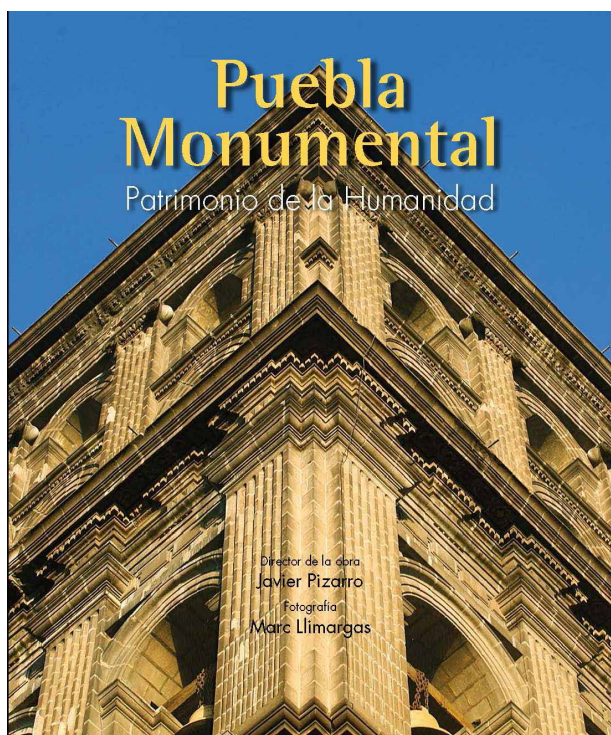


Fig. 3. Portada del libro, Pizarro Gómez, Francisco Javier (coord.), *Puebla Monumental*. Edaf Editores, Madrid, 2015.

YFM: Después de tus numerosos estudios sobre Extremadura y una tesis sobre Historia del urbanismo de Trujillo, ¿qué te hizo decantarte por el mundo americano?

FJPG: El urbanismo, en efecto, fue la línea de investigación en la que me dediqué mis primeros trabajos y mi tesis doctoral bajo la dirección de la Dra. Lozano Bartolozzi. Como en alguna ocasión he dicho y he escrito, dedicarse a la investigación en temas como la arquitectura y el urbanismo trujillanos, las plazas extremeñas, Zurbarán, etc., te proporciona una serie de conocimientos que, sin ser consciente de ello, te permite establecer después visiones comparativas para encontrar la verdadera identidad de la realidad iberoamericana. Por otra parte, estudiar una ciudad, como Trujillo, en la que trabajó Francisco Becerra antes de embarcarse hacia América, haber dedicado algún tiempo a la obra de Zurbarán en Extremadura, etc. te pone de frente con lo americanista antes o después.

Todo ello, unido al contacto con el patrimonio iberoamericano, condujo al resultado final, lo que supuso abandonar otros caminos investigadores muy queridos, como es el caso del de las relaciones entre emblemática y el arte efímero, y dedicarme exclusivamente al estudio del patrimonio iberoamericano, tanto desde el punto de visto científico como desde el punto de vista de la operatividad para su salvaguarda, pues he sido responsable de un programa para la “Formación de cuadros técnicos para la conservación del patrimonio iberoamericano”, dentro de una de las Cátedras UNESCO que se gestionaban desde el CEXECl. De esto último, sin que pueda catalogarse como una “aportación fundamental”, me siento muy orgulloso y satisfecho.

YFM: Más de una vez, has comentado que tu corazón es extremeño, pero tu alma es mexicana. ¿Qué ha representado México en su trayectoria académica y en su vida? ¿Destacarías algún lugar especial?

FJPG: A pesar de haber viajado por todo el continente, México acabó convirtiéndose en mi segunda patria y Puebla en mi segunda ciudad después de la ciudad de nacimiento, Cáceres. Ello es fruto de varias circunstancias profesionales y personales que, aliándose y sin previo aviso, van ocupando tu mente y tu corazón y acomodándose tanto en la una como en el otro. Podemos decir que todo comenzó a partir de mi estancia en Puebla en 1990 y el descubrimiento de una ciudad y una sociedad que se disputan una a otra ese premio tan personal, intangible y poderoso que a su hospitalidad le otorgamos los que llegamos de fuera. Pero, además, Puebla es una ciudad en la que todo resulta tan familiar y cercano, una ciudad con un riquísimo patrimonio en algunas de cuyas páginas de su historia hay nombres de extremeños... En fin, ¿cómo no dejarse seducir por una ciudad así? Pero, Puebla ha sido además el lugar desde el que hemos (me refiero a mí y a mi equipo) descubierto el resto del país, en ocasiones de la mano de los mejores

cicerones, como fue el caso de nuestro querido y añorado amigo Leonardo Icaza.

No sabría decir cuántas veces he estado en Puebla, pues han sido muchas las ocasiones que, tanto por razones profesionales como investigadoras, he tenido que estar algún tiempo en ella. Siempre descubres algo nuevo y desconocido. Siempre es grato, salvo aquella vez, en 1999, cuando fui comisionado por la UNESCO para evaluar los graves daños que en el patrimonio había causado el sismo de junio de aquel año tanto en Puebla como en las poblaciones cercanas a la ciudad, como fue el caso de Cholula.

YFM: ¿Qué proyectos tiene ahora precisamente en México?

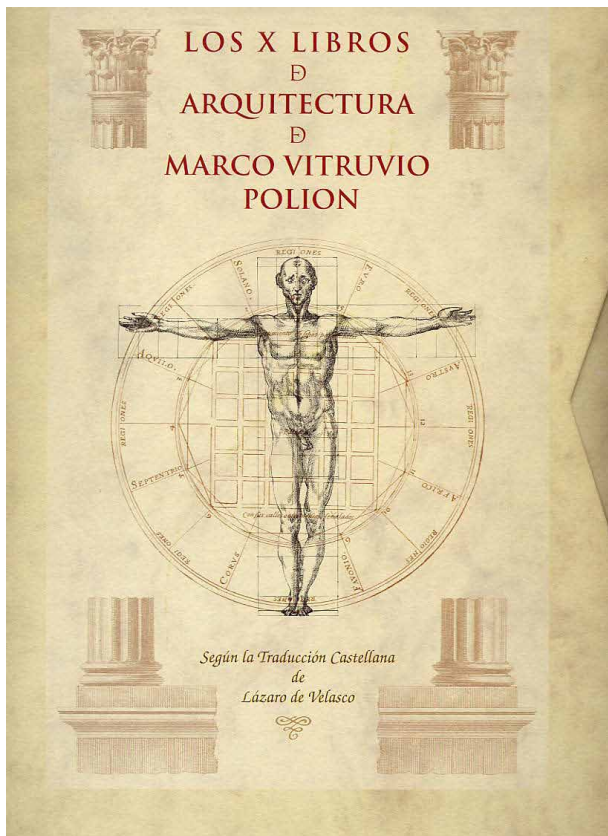


Fig. 4. Portada del libro, Pizarro Gómez, Francisco Javier y Mogollón Cano-Cortés, Pilar, *Los diez libros de arquitectura de Marco Vitruvio Polion, según la traducción castellana de Lázaro de Velasco; estudio y transcripción.* Cicon Ediciones, Cáceres, 1999.

FJPG: En este momento estamos desarrollando un proyecto de investigación I+D del Ministerio de Economía y Competitividad sobre las fundaciones de Vasco de Quiroga en Michoacán, del que soy investigador principal y que supone la continuidad de los proyectos que desarrollamos sobre los conventos de los estados de Puebla y Morelos desde el 2001. Para el desarrollo de estos proyectos contamos siempre con la presencia de investigadores mexicanos o españoles residentes en México, además, por supuesto, del grupo de investigación americanista del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.

Pero, además del desarrollo de este proyecto, en este momento estamos consolidando el Cuerpo Académico “Cultura Novohispana” (CACN) de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) cuyos responsables han tenido a bien hacerme responsable en calidad de Director del mismo. Se trata de un ambicioso proyecto académico y científico de carácter multidisciplinar en el que participamos profesores de la UPAEP y la Universidad de Extremadura, pero también de diferentes universidades y centros e investigación de España y México. Entre las actividades previstas del CACN se encuentra la celebración de un gran congreso internacional en enero del 2018.

Dentro de las actividades docentes en México, destacaría mi participación como profesor visitante de la UPAEP, con actividades anuales, como ha sido este año mi participación en una maestría on-line sobre el patrimonio artístico de la iglesia.

En el terreno personal, siempre hay proyectos e iniciativas en cartera, como es el caso de una monografía sobre arte y patrimonio en los hospitales virreinales novohispanos, que está previsto que salga a la luz el año próximo.

YFM: El pasado 30 de agosto de 2017 recibió el nombramiento de Profesor Honorífico por la

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP) en solemne acto académico. ¿Qué ha supuesto para usted esta distinción?

FJPG: La noticia fue una sorpresa inesperada, que nunca imagine que podría llegar a ostentar. Fue un inmenso honor recibir de la UPAEP, una universidad con la que llevo trabajando desde hace ya dos décadas, un nombramiento que me enorgullece y que llevaré siempre a gala junto a la condición de profesor visitante y director del Cuerpo Académico Cultura Novohispana de la misma. Por otra parte, fue muy grato sentirme acompañado en el acto solemne del nombramiento de mis compañeras Rosa Perales, Yolanda Fernández e Isabel Fraile, que forman parte del grupo americanista conformado entre la Universidad de Extremadura y la BUAP (Puebla), pues, de alguna forma, este nombramiento también les corresponde.

YFM: Pero el resto de América, en su diversidad y complejidad, también la ha vivido a través de sus intervenciones docentes, como conferenciante y, lógicamente, como viajero. ¿Qué destacarías de tu experiencia americana?

FJPG: Después de recorrer toda Iberoamérica, desde el norte de México hasta las regiones más meridionales de Chile, deambular tanto por grandes urbes como por pueblos mínimos, disfrutar de los espacios naturales más diversos, de visitar monumentos, yacimientos arqueológicos, museos, etc., de participar como profesor y ponente en diferentes universidades iberoamericanas, de investigar sobre el patrimonio iberoamericano y de desarrollar misiones y actividades para la salvaguarda de dicho patrimonio, la experiencia tanto en lo personal como en lo profesional no ha podido ser más gratificante y satisfactoria. América te cambia muchos esquemas y te atrae más allá de lo que te puedes suponer. Creo, sinceramente, que la condición de americanista compromete y obliga.

Es difícil vivir América, pensar América y sentir América sin comprometerse.

Pero, por encima de las satisfacciones profesionales, yo valoro mucho las relaciones personales y los lazos de amistad que pueden derivarse de todo ello. Y, en este sentido, puedo decir con orgullo que en este ya largo periplo he hecho grandes amistades que me honran.

YFM: Después de esta experiencia has sabido traer el mundo americano hasta la universidad, ¿en qué punto crees que se encuentran los estudios de sobre América en Extremadura?

FJPG: Afortunadamente, en una situación muchísimo mejor que cuando yo empecé a dedicarme a esta especialidad, donde no existían los cauces ni las ayudas necesarias por lo que, como antes indicaba, fueron las circunstancias personales y profesionales las que nos permitieron el contacto directo con el patrimonio iberoamericano. En ese momento y con las limitaciones indicadas, abrimos una línea de investigación americanista que era una novedad, pues no había nadie que hasta ese momento se hubiera dedicado a la misma en el Departamento de Historia del Arte. Después vendrían los proyectos de investigación, gracias a los cuales pudieron desarrollarse tesis doctorales como las de Yolanda Fernández Muñoz, profesora de la Uex, sobre Francisco Becerra e Isabel Fraile, actualmente profesora de la BUAP (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), sobre la pintura en la catedral de Puebla. En la actualidad, es una línea de investigación consolidada de la que participan varios miembros del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura y que comienza a dar frutos y tiene futuro, pues a la misma se siguen sumando graduados que quieren orientar sus pasos investigadores y profesionales hacia América Latina. Esta labor pionera, sobre cuya continuidad teníamos toda suerte de dudas cuando empezamos, es de lo

que me siento más satisfecho de todos los años dedicados hasta este momento a la actividad universitaria. Por otra parte, era una labor inevitable e ineludible que, tarde o temprano, alguien debía asumir. Hoy resultaría incomprensible que no existiera una línea de investigación americanista en la Universidad de Extremadura. Por esta misma razón, decidimos que el perfil de la cátedra de la Universidad de Extremadura a la que optamos debía ser iberoamericanista, como así ha sido. El mismo hecho de que este número de la revista Quiroga dedicado a las relaciones artísticas y culturales entre Extremadura y América haya sido elaborado básicamente por profesores e investigadores que se han formado en la Universidad de Extremadura habría resultado impensable hace algunos años.

YFM: ¿Hacia dónde crees que derivan los intereses de los jóvenes investigadores americanistas?

FJPG: En primer lugar, lo importante es que haya “jóvenes investigadores americanistas”. Afortunadamente los hay y hay que procurar que siga habiendo. En este sentido, los congresos para jóvenes investigadores, como es el caso de los dedicados al estudio del barroco iberoamericano, que en el 2017 tendrá lugar en su tercera edición en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, me parecen fundamentales y hay que apoyarlos.

Por lo que he podido advertir en los congresos, publicaciones, conferencias, etc., los jóvenes investigadores están dirigiendo sus pasos hacia múltiples aspectos del arte y el patrimonio, desde miradas multidisciplinares y alejadas de los tópicos epistemológicos de otros tiempos.

Lo importante es que dispongan de los medios o que se arbitren recursos para que puedan acceder a los mismos para que sigan trabajando y no se frustren ni deserten de la causa por la falta de los mismos.

YFM: ¿Cuáles son sus proyectos inmediatos?

FJPG: Son varios y de distinta naturaleza. En el terreno organizativo e institucional, la consolidación del Cuerpo Académico para el estudio de la cultura novohispana de la universidad de Puebla (UPAEP) me ocupa y preocupa. No puedo ni debo defraudar la confianza que los responsables de la universidad han puesto en mi persona. Estamos comenzando a dar los primeros pasos y si los damos firmes y acertados podremos convertir el CACN en un espacio científico de referencia. Afortunadamente, en este proyecto y camino no estoy solo y me siento muy bien acompañado por profesionales e investigadores de los que aprendo constantemente.

En el terreno científico, la continuidad del proyecto de Michoacán antes mencionado y la ampliación de los objetivos de este hacia otros aspectos que tengan que ver con las fundaciones de Vasco de Quiroga centrarán buena parte de mi tiempo en los próximos años.

Pero, hay también otros proyectos de interés, como es el caso de la publicación colectiva sobre la arquitectura y el patrimonio de los conventos de los estados de Puebla y Morelos. Una publicación que, cuya coordinación editorial y científica comparto con la Dra. Perales Piqueres, forma parte del programa editorial del CACN para el año que viene y para el que ya estamos dando los primeros pasos.

Por otro lado, hay actividades académicas e investigadoras a desarrollar entre el 2017 y 2018 en Argentina, Ecuador y Cuba que, junto con lo anterior, ocupará buena parte del tiempo del equipo americanista del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.

YFM: Con una vida tan intensa de viajes, preocupaciones y obligaciones, ¿dónde encuentras tu refugio?

FJPG: La familia es el mejor refugio, sin duda alguna. No hay nada como disfrutar de su compañía. Se la añora mucho cuando se está tan lejos. Pero, cuando ésta falta —y ocurre más a menudo de lo que uno desearía—, la música ocupa su lugar, aunque no la sustituye. Soy un melómano sin remedio. Lo he sido siempre. Además, suelo trabajar escuchando música, lo que hago casi siempre a partir de la radio, aunque tenga mi colección de vinilos. Programas musicales como “El fantasma de la ópera” de Radio Clásica o “El Saltamontes” de Radio 3 son mis programas favoritos. Me gusta tanto la música clásica como la de los años setenta del siglo pasado. Y muchas otras —tengo un gusto musical muy ecléctico— y procuro informarme todo lo que puedo de todas ellas. Además, siendo alumno llegué a formar parte de

un grupo universitario dedicado a la comedia musical, pero de eso hace ya mucho tiempo...

YFM: Finalmente, desde el punto de vista profesional ¿hay algo que no hayas podido desarrollar o llevar a cabo y te gustaría poder alcanzar en el futuro?

FJPG: Pues muchísimas cosas. Siempre hay proyectos e ideas que se quedan en el tintero y a mí se me han ido quedando bastantes, pues el tiempo no da de sí. Ahí están; una carpeta de mi ordenador me recuerda que siguen a la espera de que me ocupe de ellas, pero no la abro, pues me produce una sensación frustrante. Aunque no me hace falta para abrirla. Se perfectamente que hay dentro.

NOTAS

¹Catedrático en Historia del Arte. Profesor Titular de la Universidad de Extremadura. Director del Cuerpo Académico para el Estudios de la Cultura Novohispana de la Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

Reseñas

Exposición “ALHAMBRAS. Arquitectura Neoárabe en Latinoamérica”. Reflejo expositivo al otro lado del Atlántico.



Estamos acostumbrados a ver que algunas publicaciones literarias queden reflejadas en proyecciones cinematográficas, y que a pesar de su desequilibrado soporte visual transmita la misma idea de la esencia que ocupa dicha publicación.

Ahora nos encontramos ante un caso similar, la edición *ALHAMBRAS. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*, publicada por la editorial Almed el pasado año 2016, se ve reflejada en una exposición temporal donde las más de cuatrocientas ilustraciones del soporte bibliográfico se convierten en el soporte gráfico visual para transmitir al espectador el reflejo arquitectónico al otro lado del Atlántico.

La sintaxis de esta traducción visual está integrada por diferentes elementos, cuyo discurso expositivo, según justificó el profesor Rodrigo Gutiérrez Viñuales, uno de los comisarios de la muestra, está basado en la tipología arquitectónica: arquitectura de ocio, arquitectura institucional y arquitectura residencial.

ALHAMBRAS. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica es el título de la exposición temporal, con la que arranca la temporada expositiva 2017-2018 el Museo Casa de los Tiros de Granada. Se trata de una exposición fotográfica mayoritariamente, aunque dichas instantáneas comparten sala con diferentes publicaciones bibliográficas y algunas postales de viaje.

Así mismo, el espacio expositivo temporal de la casa es simultaneado con la sala alta del edificio, ya que bajo el Alfarje de la Cuadra Dorada, magnífico artesonado del siglo XVI, se encuentra la instalación de una maqueta sobre el Palacio Azul, Al-Azrak, maqueta realizada por el profesor



Fig. 1. Vista general de la exposición. Casa de los Tiros (Granada). Foto: Pepe Marín Zarza

y artesano León R. Zahar en la década de los años ochenta.

La exposición temporal está compuesta por treinta y siete fotografías que reflejan algunos de los lugares más emblemáticos de dieciséis países diferentes. A todas ellas habría que sumarle un gigantesco mosaico geográfico integrado por ciento cuatro instantáneas arquitectónicas, tanto de interiores como exteriores.

Como afirma John Fontcuberta¹, *“la fotografía es hija de la cultura decimonónica y, por lo tanto nación para refrendar una serie de valores que fueron los que dieron lugar a la proliferación de archivos de la memoria y de la identidad”*.

Poner en valor todos estos edificios ha sido uno de los objetivos principales del grupo de inves-

tigación² que ha llevado a cabo este proyecto y que culmina con el resultado de esta exposición que podrá visitarse hasta el próximo 31 de octubre.

Otro de sus objetivos, afirma el catedrático en Historia del Arte, Rafael López Guzmán, es transferir a la sociedad ávida de cultura. Es una manera de acercar la cultura a la sociedad, mostrándole y dándole la posibilidad de conocer otros edificios y obras de arte más allá de las fronteras geográficas de nuestro país.

Esta colección permite mostrar el patrimonio arquitectónico que se ha creado bajo la inspiración de la fortaleza nazarí.

La diversidad de arquitectura y la riqueza de elementos ornamentales facilitan al especta-



Fig. 3. León R. Zahar. *Maqueta del Palacio Azul*.
Foto: Pepe Marín Zarza.

dor viajar y recrear distintas estancias que mantienen elementos identitarios de nuestra cultura.

La Alhambra se convirtió en un gran referente para los arquitectos de todo el mundo, especialmente para finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Estos reflejaron mediante sus proyectos: trazados de arcos, mocárabes, atauriques y elementos geométricos como protagonistas de la construcción arquitectónica. De esta forma, la ciudad palatina de la Alhambra queda refle-

jada en diversas tipologías arquitectónicas, tales como plazas de toros, teatros, espacios de ocio y arquitectura institucional.

Entre los diferentes focos de análisis podemos distinguir ciudades como Bolivia, Chile, Colombia, México, Cuba, Ecuador, Argentina, Guatemala o Brasil entre otros.

La maqueta ocupa un lugar muy importante en la exposición, pues al tratarse del único ejemplo tridimensional nos regala la recreación del espacio, la singularidad de sus rincones, las pinceladas del detalle y el brillo de sus ornamentos, ejemplo de la maestría del artesano que durante seis años ha ido trabajando en este proyecto con diferentes materiales: madera, cartulina, papel, tintas chinas y pintura acrílica, realizada en la ciudad de México como evocación del desaparecido Alcázar de Tamerlán (s. XIV).

Manuela García Lirio
Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Historia del Arte

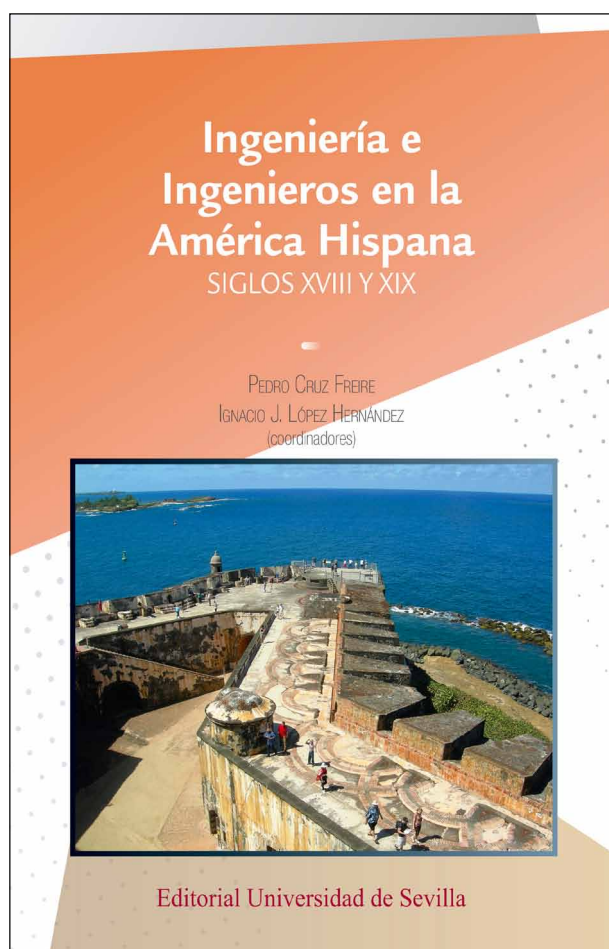
155

NOTAS

¹ARNALDO, Javier. *Modelo museo. El coleccionismo en la creación contemporánea*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2013. Pág. 116.

²El grupo de investigación está integrado por M^{ra} Luisa Bellido, Adrián Contreras, Yolanda Guasch, Rafael López Guzmán y Rodrigo Gutiérrez.

Cruz Freire, Pedro y López Hernández, Ignacio J. (coords.). *Ingeniería e Ingenieros en la América Hispana. Siglos XVIII y XIX*. Sevilla: Editorial Universidad, 2017, 182 págs., 38 ils. b/n. ISBN: 978-84-472-1836-3.



El estudio de la labor defensiva desarrollada por los ingenieros militares españoles en América constituye una de las principales líneas de investigación de la historiografía contemporánea, contándose por numerosas las publicaciones que sobre este tema han aparecido en los últimos años. Además de cuestiones relativas a la protección de los puertos indianos, al control del territorio y al diseño de fortificaciones, los ingenieros acometieron distintas tareas constructivas, ocupándose del diseño de otras arquitecturas, tanto civiles como religiosas, que constituyeron una completa y variada producción edilicia. Estas actividades son estudiadas en los distintos capítulos del libro reseñado en estas líneas, coordinado por los investigadores Pedro Cruz e Ignacio J. López, titulado *Ingeniería e Ingenieros en la América Hispana. Siglos XVIII y XIX* y publicado por la Editorial de la Universidad de Sevilla en 2017.

156

La obra es el resultado de la compilación de una serie de textos presentados en el Congreso Internacional titulado *Ingeniería militar en América. Siglos XVIII y XIX*, celebrado en la Universidad de Sevilla durante el año 2014 dentro de las actividades del Proyecto de Investigación I+D+I “Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)” (HAR2011-25617), del que fue investigador principal el Dr. D. Alfredo J. Morales, catedrático de Historia del Arte de la mencionada institución universitaria. Todo ello, junto a la presentación de cada uno de los capítulos y acompañado de breves comentarios, es apuntado en la introducción del libro, escrita por los citados coordinadores.

A partir de aquí, el primer capítulo recoge las aportaciones del profesor Morales acerca de la problemática surgente por los continuos enfrentamientos entre españoles e ingleses en el mar caribeño, abordando distintos planes de fortificación y otras cuestiones relativas a la defensa de las islas de Cuba y Jamaica. En esta línea continua el segundo de los apartados, escrito por el profesor Carlos Moreno y dedicado a la articulación del sistema defensivo de la Laguna de Términos durante el siglo XVIII, analizando la adaptación de modelos librescos europeos a un ámbito diferente desde el punto de vista material y técnico.

A otra realidad geográfica dedican su trabajo los profesores Rafael López y Alfonso Rafael Cabrera, pues analizan el estado de la defensa de Cartagena de Indias durante el asedio de 1741, esto es, mientras gobernaba el virrey Sebastián de Eslava. La singularidad territorial de la bahía cartagenera permite a los mencionados investigadores comentar las peculiaridades de los diseños de las fortificaciones de dicha plaza, donde ya se rechazaron los modelos regulares propuestos por la tratadística de principios del siglo XVIII. Asimismo, a otro ámbito distinto corresponde el cuarto de los capítulos, escrito por los profesores Miguel Luque y José María Fernández y en el que no solo se da cuenta de los variados proyectos de protección de las ciudades del litoral pacífico de Nueva España, sino que también se interesan por otros conflictos de carácter global que repercutieron en una traslación de objetos, diseños e ideas entre los territorios hispanos.

Por otro lado, interesante resulta el bloque dedicado a la labor civil de los ingenieros militares, iniciado con el trabajo de la profesora Fátima Halcón acerca de la relación existente entre dichos profesionales y la arquitectura taurina.

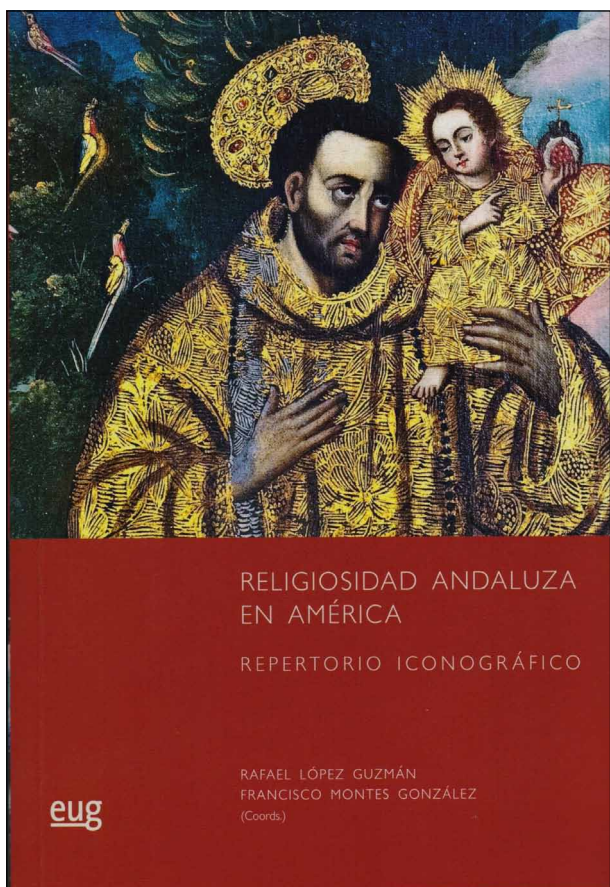
Halcón analiza varios ejemplos españoles y americanos, estableciendo posibles relaciones entre los modelos y los usos de tan particulares edificios. También sobre estos otros cometidos se refiere la profesora Amarí Peliowski, quien se interesa por los variados y precisos códigos gráficos utilizados por los ingenieros para la proyección de edificios en el territorio chileno, partiendo de los modos de formación y el análisis de las convecciones planimétricas aprendidas en las academias.

Del mismo modo se recogen aportaciones relativas al siglo XIX, caso del texto de María Victoria Zardoya, quien diserta sobre las diferencias entre los ingenieros militares y civiles en La Habana durante dicha centuria. Así, Zardoya insiste en las modificaciones institucionales y formativas que dicha profesión sufrió durante el Ochocientos, citando distintos ejemplos relativos a las tareas de los ingenieros en la capital cubana. A esta cronología pertenecen los trabajos del ingeniero belga Guillermo Wodon de Sorinne, cuyos proyectos mexicanos son estudiados en un capítulo monográfico por Jaime Alberto Vargas.

Finalmente, se incluye el trabajo de los profesores Javier Bueno y Elena Vázquez, quienes hacen un crítico y esmerado análisis acerca de la conservación de las fuentes utilizadas para el estudio de las fortificaciones españolas en América. Para ello, parten del examen de los fondos conservados en la biblioteca y el museo militar de Sevilla, valorando la importancia de estas fuentes para la investigación sobre temas americanistas.

Manuel Gámez Casado
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla

López Guzmán, Rafael y Montes González, Francisco (coords.). *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2017, 528 págs., ils. color. ISBN: 978-84-338-6014-9.



La reciente publicación de la Editorial Universidad de Granada, es el resultado de varios años de investigación del grupo “Andalucía-América: patrimonio cultural y relaciones artísticas”, y una de sus líneas prioritarias de trabajo, el estudio de las iconografías religiosas desarrolladas en América, con especial interés en aquellas advocaciones procedentes de Andalucía, sus caminos de vuelta y el patrimonio americano conservado en las colecciones andaluzas. Todo ello, realizado dentro del marco del Proyecto de Investigación, Patrimonio Artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur (HAR2014-57354-P).

158

Coordinado por los profesores Rafael López Guzmán y Francisco Montes González, y un total de once especialistas, *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*, es un trabajo que viene a llenar un vacío historiográfico fundamental, ante la falta de propuestas que ofrezcan una visión global del proceso de traslación material y espiritual entre Andalucía y América, con enorme trascendencia a nivel religioso, antropológico e identitario, aportando nuevos conocimientos y abriendo posibles vías para nuevas investigaciones, convirtiéndose a partir de ahora en una obra de referencia.

El libro se divide en dos partes. La primera relaciona los diferentes itinerarios devocionales (la otra carrera de Indias), la metodología de trabajo, así como el panorama devocional de Andalucía en América. Un estudio en el que se pretende mostrar la importancia de las distintas advocaciones que se desarrollaron en territorio

andaluz, fundamentalmente durante el período barroco, las razones que permitieron su emigración hacia América, así como las condiciones de recepción y aceptación.

Sabemos que Andalucía jugó un papel importante por las relaciones comerciales, culturales y artísticas con el Nuevo Mundo, desde finales del siglo xv. De hecho, el grupo poblacional más numeroso que atravesó el Atlántico procedía de Andalucía, siendo Sevilla y Cádiz, los puertos iniciales y finales de la Carrera de Indias; subrayando de esta forma el monopolio de los puertos andaluces, como se detalla en el libro. Además, Sevilla se convirtió en el último enclave del Viejo Mundo para los viajeros que, en ocasiones, pasaban varios meses en la ciudad antes de embarcar. Así, la religiosidad y las creencias propias de la identidad andaluza, llegarán al Nuevo Mundo a través de las órdenes religiosas, jerarquías eclesiásticas o devociones particulares de conquistadores, comerciantes, artesanos y colonos.

Prueba evidente de todo esto, es el extenso imaginario de advocaciones localizadas en recintos eclesiásticos e instituciones museísticas, y la pervivencia de los cultos originarios entre las comunidades locales de todo el continente americano, como se recoge en la segunda parte del libro. Dividido en tres grandes capítulos, selecciona un total de cuarenta y tres estudios iconográficos, acompañados por sus datos históricos, un análisis iconográfico, las fuentes devocionales, el repertorio americano donde se encuentran algunas de estas imágenes, así como las fuentes impresas de los siglos xvii y xviii y la bibliografía utilizada en cada caso. Todo ello, acompañado por numerosas imágenes que muestran el riguroso trabajo de campo realizado por los investigadores.

El primero de los capítulos engloba ocho advocaciones que tienen un soporte histórico, es decir, santos que nacieron o realizaron su actividad principal en Andalucía, habiendo trascendido su culto hacia América, bien como modelos de santidad o por su actividad en el Nuevo Mundo. Destacan entre otros, San Juan de Dios (Granada) o San Fernando (Sevilla). El segundo apartado reúne un total de doce grandes devociones populares, fundamentalmente advocaciones marianas, cuyo culto está muy arraigado entre la sociedad andaluza, como la Divina Pastora (Sevilla), Jesús del Gran Poder o la Virgen de la Esperanza Macarena (Sevilla). El tercer y último capítulo cuenta con un total de veintitrés imágenes, incluye advocaciones históricas, algunas con soportes documentales bastante dudosos sobre su existencia real, devociones marianas, o imágenes con menor repercusión en América. Destacan entre ellos San Isidoro (Sevilla), la Virgen del Rosario (Cádiz) o la Virgen de Europa (Campo de Gibraltar, Cádiz).

Por tanto, la lectura de este libro nos lleva a concretar la gran influencia devocional de Andalucía en el mundo hispanoamericano, además de mostrar otros valores y características, como la diversidad estética, técnica y temática; las cuales nos permiten apreciar la plástica virreinal, dotada de una indiscutible originalidad y creatividad, donde la asimilación de lo autóctono y los tintes foráneos, se mezclan para dar lugar a la expresión cultural americana.

Yolanda Fernández Muñoz
Departamento de Arte
y Ciencias del Territorio
Universidad de Extremadura

Mogollón Cano-Cortés, Pilar. *Praxis de la restauración monumental durante el desarrollismo en Extremadura (1959-1975)*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2017, 201 págs., 68 ils., b/n. ISBN: 978-84-9127-014-0.



La reciente publicación del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, en la Colección Extremadura Artística, de esta monografía de la Dra. Mogollón Cano-Cortés, es fruto de la trayectoria investigadora de la autora en el campo de la historia de la restauración monumental que cuenta con diversas publicaciones sobre la restauración en la etapa del Franquismo y la aplicación de nuevas tecnologías en la conservación del patrimonio artístico.

En esta obra se analizan las intervenciones en el patrimonio arquitectónico extremeño durante la segunda etapa del Franquismo (1959-1975), periodo que coincide con una gran actividad restauradora en la que los conceptos de conservación y revitalización monumental están supeditados a los recursos económicos y a la proyección internacional. A través de cuatro capítulos se vertebra un estudio en el que se abordan los conceptos de la autenticidad, de la configuración de itinerarios artísticos e históricos por medio de las restauraciones en los conjuntos monumentales, de la adaptación de edificios históricos a nuevos usos y del traslado de monumentos y del valor de la Antigüedad.

El debate desarrollado en torno a la autenticidad está fundamentado en la restauración estética, material y conceptual que se analiza a través de las actuaciones de Luis Menéndez-Pidal en el antiguo templo jerónimo de Guadalupe. Desde el punto de vista turístico se enfoca la restauración en el conjunto monumental de Cáceres, constatando que hubo actuaciones restauradoras que codificaron y configuraron un itinerario

artístico e histórico que sirve desde entonces como vía principal del recorrido turístico. Al Museo Arqueológico de Badajoz se dedica el tercer capítulo, como ejemplo de la intervención de una ruina de un edificio civil para un nuevo uso, y se valora la importancia que puede tener una institución cultural en la recuperación urbana y social de la ciudad. En el capítulo cuarto se aborda el tema del traslado de monumentos debido a la construcción de un embalse para el aprovechamiento eléctrico de la energía del río Tajo por el impulso económico del Plan de Estabilización de 1959 y la progresiva transformación de la economía agrícola a industrial y de servicios

Con este estudio se determinan los criterios de restauración aplicados sobre los monumentos durante el desarrollismo, con la idea de comprobar la permanencia de los mismos respecto a la posguerra, y se analizan las prácticas conservadoras y restauradoras en función de la política cultural y social del momento. También se acerca la labor de los arquitectos implicados en estas tareas, entre los que destacaron Luis Menéndez-Pidal, José Manuel González Valcárcel y José Menéndez-Pidal Álvarez.

La publicación de este volumen se ha llevado a cabo con fondos procedentes de una Ayuda PRI (Ref.:GR15097) de la Junta de Extremadura y de los fondos FEDER “Una manera de hacer Europa” para la realización de actividades de investigación y desarrollo tecnológico de divulgación y transferencia de conocimientos por los Grupos de Investigación de Extremadura (11/02/2015-31/12/2017) (Decreto 279/2014) y en el marco de los proyectos de investigación “Los arquitectos restauradores en la España del franquismo. De la continuidad de la Ley de 1933 a la recepción de la teoría europea” (Ref.: HAR2015-68109-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) y los Fondos FEDER y “Cartografía digital de la restauración monumental en Extremadura durante el período del desarrollismo franquista (1959-1975)” (Ref.: IB16130) financiado por la Junta de Extremadura, Consejería de Economía e Infraestructuras, y la Unión Europea, en el V Plan Regional de Investigación.

Esther Almarcha Núñez-Herrador
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Castilla-La Mancha

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Normas
de presentación
para originales

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

1. “QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO” es una revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, documentos, revisiones, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.

2. EXTENSIÓN

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, incluidos espacios, para la sección de Artículos, de 7.000 caracteres para documentos, revisiones y propuestas metodológicas incluidos en Varia, y 5.000 para las reseñas bibliográficas.

165

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: revistaquirola@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quirola. Revista de Patrimonio Iberoamericano
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Cartuja s/n
18071 Granada

5. CRITERIOS DE ESTILO

I. En la primera página del texto, también llamada página de título, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), nombre y dirección del autor responsable de la correspondencia sobre el manuscrito (ver apartado de responsable de correspondencia) y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, equipos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres con espacios y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

Aunque en *Quirola* siempre respetaremos el nombre dado por el autor recomendamos la siguiente estructura: Nombre, APELLIDO APELLIDO. En el caso de ser varios los autores, los nombres deberán ir separados por un punto y coma “;”. En cuanto al orden de aparición de los autores se respetará el facilitado por los mismos; no obstante, no se aceptarán artículos con más de 3 nombres de autoría por motivos de diseño y maquetación.

La referencia a la Institución de pertenencia del autor es obligatoria. En este caso, se identificará de forma completa y se presentará en minúsculas del siguiente modo: “Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras”. Seguidamente figurará la ciudad (en caso de no venir especificada en el propio nombre de la Institución) y el país, separados por una coma: “Granada, España”.

RESPONSABLE DE CORRESPONDENCIA: Debe figurar de manera clara quien de los autores que firman un mismo artículo será el responsable de la correspondencia, a fin de clarificar el proceso y establecer el contacto necesario (en caso de ser un único autor sus datos deberán quedar recogidos también en este apartado). Dichos datos figurarán en la portada o primera página del artículo. A continuación, el responsable de correspondencia deberá indicar claramente su dirección postal (calle, provincia, país), su correo electrónico, teléfono y fax.

II. La segunda página, contendrá un resumen y palabras clave en la lengua original y en inglés. La extensión máxima será de 500 caracteres, incluidos los espacios, para artículos y de 250 caracteres, incluidos los espacios, para las varia. Se evitará el empleo de abreviaturas. El número máximo de palabras clave admitidas será de 5 y para ello se aconseja remitirse al siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>

III. Estructura de los trabajos. La extensión máxima, ya especificada, de los Artículos será de 30.000 caracteres con espacios, la de las Varia 7.000 caracteres y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios. El texto contará con márgenes de 2,5 en cada lado ya preestablecidos en el archivo de Word, y tendrá una separación por párrafos de 6 puntos. La longitud de la línea y el espaciado entre los caracteres serán los predeterminados por el tipo de letra y tamaño. El interlineado 1,5 y la paginación en el margen infe-

rior derecho con números arábigos, que comenzarán en la tercera página del trabajo quedando las anteriores excluidas. El tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 para el texto y 10 para las notas al final. Los apartados se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1. / 2. / 2.2. / 2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra "NOTAS" en Mayúscula.

IV. Tablas e imágenes

Se admitirá un máximo de cinco tablas por trabajo (siempre que no constituyan ilustraciones, en cuyo caso computarán como imágenes y no como tablas). Éstas irán numeradas con números arábigos, indicando título, cabecera, leyenda al pie y con interlineado sencillo. En el caso de incluir abreviaturas, éstas se adaptarán a las normas generales de presentación de manuscritos. El tipo de letra será el mismo que el del contenido de los trabajos.

Se admitirá un máximo de diez ilustraciones por trabajo. Éstas se enviarán en archivos separados en formato JPG/ JPEG o TIFF (300ppp), no superando en ningún momento los 2 MB de tamaño. Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1". Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación. El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito. Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas. En un archivo aparte, se enviará la relación numerada de cada imagen, incluyendo: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha... tomando como referencia el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

167

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/dpdl/>

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: revistaquiroya@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio". En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. "Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo xvi". *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. "De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia". En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibidem*, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

I. En las notas a pie de página el sistema utilizado será el habitual para documentos en papel, aunque con algunas informaciones nuevas: fecha de creación, fecha de acceso, disponibilidad y acceso, tipo de medio y versión (ésta última únicamente en el caso de los programas).

II. Citas de documentos y bases de datos. El estilo para citar documentos en cualquiera de los formatos electrónicos debe mantener la siguiente estructura: Autor/Responsable. Fecha de edición en papel; fecha de publicación en Internet; actualizado el (fecha de actualización). Título. Edición. Lugar de publicación. Editor. [Tipo de medio]. Disponibilidad y acceso. Formato del medio y notas. [Fecha de acceso].

9. DERECHOS DE AUTOR

Los textos publicados en Quiroga, en su versión electrónica, son propiedad de la revista, siendo necesario citar su procedencia cuando sea necesario. Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica de Quiroga se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-Usa no Comercial 3.0 España (CC-by-nc 3.0). La indicación de la licencia de uso y distribución, CC-by-nc, ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Puede consultar la versión informativa y el texto legal de dicha licencia en los siguientes enlaces.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/> [1]

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.es> [2]

Los usuarios pueden realizar un número razonable de copias impresas para su uso personal o con fines educativos o de investigación.

Descargue AQUÍ la Guía de Buenas Prácticas en formato PDF.

Descargue AQUÍ el Formulario de Declaración de Autoría en formato DOC.

10. IDIOMAS

Los idiomas aceptados por *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* son principalmente el inglés, el castellano y el portugués, al ser las lenguas mayoritarias en su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. Esta política afecta a todas las secciones de la revista.

11. NOTA DE COPYRIGHT

(c) Quiroga. Los originales publicados en la edición electrónica de esta Revista son propiedad de la misma, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "CREATIVE COMMONS RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL 3.0 ESPAÑA" (CC-by-nc). Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

12. DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

