

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

11

Enero
Junio
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

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA

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
MARÍA F. GUZMÁN PÉREZ
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 VILLOBOS PÉREZ
Universidad Nacional Autónoma de México
MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA
Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. La Habana

EDITA

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

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

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

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroya@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

<http://revistaquiroya.andaluciyamerica.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

Juan Chamizo. Pueblo de pescadores.
Acrílico sobre lienzo. Colección particular. Granada.

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

La Casa Ajena: el yerro histórico de la Casa “Juan de Castellanos” en Tunja (Colombia). <i>William Arciniegas Rodríguez</i>	2-10
<i>Schola Cordis</i> y su impronta en el cancel del santuario de Jesús Nazarenos de Atotonilco (México). <i>Reyes Escalera Pérez</i>	12-28
Un bestiario para celebrar: fauna simbólica en la fiesta barroca del Virreinato del Perú. <i>José Julio García Arranz</i>	30-41
Los jeroglíficos de la iglesia de la Anunciación de Sevilla (I). <i>Rafael García Mahiques</i>	42-55
Jeroglíficos para un Imperio. La cultura emblemática en el virreinato de la Nueva España. <i>Víctor Mínguez Cornelles</i>	56-68
La emblemática mística y su influencia en los programas iconográficos de Iberoamérica. <i>José Miguel Morales Folguera</i>	70-80
El pintor Juan Chamizo (29 diciembre 1921 - 18 mayo 2017). Adiós a un amigo. <i>Rafael López Guzmán y Yolanda Guasch Marí</i>	82-90

Varia

Divina Pastora o San Rafael Arcángel. Sobre el protector de la Orden Hospitalaria en Sucre. <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	92-96
Referentes latinoamericanos para la arquitectura malagueña del desarrollismo. <i>José Ignacio Mayorga Chamorro</i>	98-102
Noticias sobre el primitivo convento de San Francisco de Cádiz. <i>Alberto Pérez Negrete</i>	104-110

Entrevistas

Dr. José Pascual Buxó. Mis primeros recuerdos. <i>Alejandro González Acosta</i>	112-123
Mercedes López-Baralt. ¡Pasión por la literatura y la vida! <i>Gloria Granizo Perea</i>	124-133

Reseñas

Roda Peña, José. <i>Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla.</i> <i>Álvaro Cristóbal García Cabezas</i>	137-139
Arciniegas Rodríguez, William. <i>La lectura oculta de las imágenes. Estudio iconográfico de una techumbre colonial tunjana.</i> <i>José Ignacio Mayorga Chamorro</i>	140-141
López Guzmán, Rafael y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (coords.). <i>Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica.</i> <i>Francisco Montes González</i>	142-143

Index

Articles

The Foreign House: the Historical Error of the House "Juan de Castellanos" in Tunja (Colombia). <i>William Arciniegas Rodríguez</i>	2-10
<i>Schola Cordis</i> and its Imprint on the Cancel of Atotonilco Sanctuary (Mexico). <i>Reyes Escalera Pérez</i>	12-28
A Bestiary to Celebrate: Symbolic Fauna in the Viceroyalty of Peru's Baroque Festivities. <i>José Julio García Arranz</i>	30-41
The Hieroglyphics of the Church of "La Anunciación" in Seville. <i>Rafael García Mahiques</i>	42-55
Hieroglyphs for an Empire: Emblem Culture in the Viceroyalty of New Spain. <i>Víctor Mínguez Cornelles</i>	56-68
The Mystic Emblematic and its Influence in Latin America Pictures Programs. <i>José Miguel Morales Folguera</i>	70-80
The Painter Juan Chamizo (29 December 1921 - 18 May 2017). Goodbye my Friend. <i>Rafael López Guzmán y Yolanda Guasch Marí</i>	82-90

Varia

Divine Shepherdess or Saint Raphael the Archangel. On the Protector of the Hospitaller Order in Sucre. <i>Adrián Contreras-Guerrero</i>	92-96
Latin American Models for the Architecture of the Developmentalism in Málaga. <i>José Ignacio Mayorga Chamorro</i>	98-102
News about the Ancient Convent of San Francisco in Cadiz. <i>Alberto Pérez Negrete</i>	104-110

Interviews

Dr. José Pascual Buxó. My First Memories. <i>Alejandro González Acosta</i>	112-123
Mercedes López-Baralt. Passion for Literatura and Life! <i>Gloria Granizo Perea</i>	124-133

Book Reviews

Roda Peña, José. <i>Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla.</i> <i>Álvaro Cristóbal García Cabezas</i>	137-139
Arciniegas Rodríguez, William. <i>La lectura oculta de las imágenes. Estudio iconográfico de una techumbre colonial tunjana.</i> <i>José Ignacio Mayorga Chamorro</i>	140-141
López Guzmán, Rafael y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (coords.). <i>Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica.</i> <i>Francisco Montes González</i>	142-143

PRESENTACIÓN

Entre los resultados comprometidos dentro del proyecto de investigación “Patrimonio artístico y relaciones culturales entre Andalucía y América del Sur” (HAR2014-57354-P) estaba la realización de un monográfico dentro de nuestra revista que se centrara en iconografía y emblemática referida al espacio territorial que comprendía dicho proyecto.

Fue José Miguel Morales Folguera, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, quien se encargó entre los investigadores del proyecto de coordinar este monográfico. Sus trabajos sobre la cultura artística americana y su larga trayectoria en la Sociedad Española de Emblemática, lo convertían dentro del grupo en la persona idónea para este cometido.

Para la realización del monográfico ha contado con reconocidos expertos a nivel internacional en estas materias, lo que permite valorar este número de la revista Quiroga como un acercamiento metodológico de estas líneas de investigación en relación con el Nuevo Mundo, lo que hará que se convierta en un referente historiográfico.

Si a los textos añadimos la entrevista a José Pascual Buxó, una de las personas más cualificadas a nivel internacional en relación con la cultura simbólica y la literatura, podemos concluir con que el monográfico coordinado por José Miguel Morales Folguera, constituye un interesante modelo de transferencia del conocimiento acorde con los objetivos de la revista y del proyecto de investigación que lo genera.

Rafael López Guzmán

Director

IX

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Artículos

LA CASA AJENA: EL YERRO HISTÓRICO DE LA CASA “JUAN DE CASTELLANOS” EN TUNJA (COLOMBIA)

THE FOREIGN HOUSE: THE HISTORICAL ERROR OF THE HOUSE ‘JUAN DE CASTELLANOS’ IN TUNJA (COLOMBIA)

Resumen

La ciudad de Tunja conserva vestigios artísticos y arquitectónicos de su pasado colonial como un importante centro urbano en el Nuevo Reino de Granada durante los siglos XVI y XVII, destacándose las casas de algunos de sus más insignes pobladores. Este texto resume parte de la investigación adelantada para develar la identidad de los propietarios de una de aquellas casas, en la que se halla uno de los conjuntos pictóricos más importantes de la arquitectura civil hispanoamericana.

Palabras clave

Colombia, Colonialismo, Juan de Castellanos, Patrimonio, Tunja.

William Elías Arciniegas Rodríguez

Universidad Pedagógica
y Tecnológica de Colombia
Facultad de Ciencias de la Educación
Tunja, Colombia

Es Licenciado en Artes Plásticas por la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Diplomado en Docencia Universitaria por la Universidad Autónoma de Colombia y Magister en Lingüística (UPTC). Trabaja como docente e investigador adscrito al grupo “Creación y Pedagogía” de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 6-II-2017
Fecha de revisión: 8-V-2017
Fecha de aceptación: 5-VI-2017
Fecha de publicación: 30-VI-2017

Abstract

The city of Tunja preserves artistic and architectural vestiges of its colonial past, as one of the main urban centers of the Nuevo Reino de Granada during the sixteenth and seventeenth centuries, among which vestiges stand out the houses of some of its most illustrious residents. This report summarizes a sample of the research conducted to reveal the identity of the owners of one of these houses, which is one of the most important pictorial sets on civil latin american architecture.

Key words

Colombia, Colonialism, Juan de Castellanos, Heritage, Tunja.

LA CASA AJENA: EL YERRO HISTÓRICO DE LA CASA “JUAN DE CASTELLANOS” EN TUNJA (COLOMBIA)

Los limitados canales de difusión de proyectos académicos investigativos en Colombia obligan a autores e investigadores a la búsqueda de escenarios allende los mares para visibilizar sus estudios y emprendimientos, así como los de sus colegas. Con esto en mente, el presente escrito, que hace parte de una investigación mayor, en la que se abordan de manera detallada los vestigios pictóricos de una de las pocas casas coloniales aún en pie, en la ciudad de Tunja, Colombia, busca compartir la información recolectada en la fase inicial de tal proceso, donde se evidenció la necesidad de crear una suerte de estado del arte frente al componente historiográfico que permitiera contextualizar el análisis iconográfico ulterior. En este sentido, es necesario destacar la tarea de investigadores independientes, que día a día hacen esfuerzos para escapar del cerco institucional que dicta la ‘historia oficial’, pétreo e irrefutable, arrojando nuevas luces y visiones sobre datos existentes, aportando información sobre asuntos que tradicionalmente han sido aceptados y enseñados a las nuevas generaciones sin el suficiente debate. Entre aquellos valientes combatientes se encuentra la doctora Magdalena Corradine Mora, abogada de pro-

fesión, paleógrafa, con una amplia trayectoria en la investigación historiográfica en la que se destaca su participación como asesora histórica sobre el desarrollo urbano de Tunja en el Estudio de Reglamentación del Sector Histórico de esta ciudad colombiana a comienzos de los años 90. A lo largo de su extensa labor como investigadora y de un trabajo de admirable dedicación y rigurosidad metodológica, Corradine Mora ha conseguido hacer planteamientos muy interesantes sobre algunos de aquellos temas dados por finiquitados desde organizaciones tradicionales en el ámbito de la historiografía regional, uno de ellos, las identidades y los papeles que jugaron los pobladores de la ciudad de Tunja en sus primeros años de fundación. Dichos estudios también han sido parte fundamental para el planteamiento de otros esfuerzos investigativos surgidos desde diversas disciplinas, entre las que se destacan la iconografía y la historia del arte, como del que se desprenden estas líneas.

1. TUNJA Y SUS POBLADORES

La ciudad neogranadina de Tunja, cuyo nombre se deriva del vocablo aborigen *Hunza*, fue uno de los más influyentes centros urbanos del

virreinato durante los siglos XVI y XVII, no sólo por su cercanía con Santafé, capital del Nuevo Reino, sino por ser paso estratégico entre el río grande de la Magdalena y pujantes ciudades de la época como Vélez, ubicada al norte siguiendo la cordillera oriental.

Fundada el 6 de agosto de 1539 por Gonzalo Suárez Rendón (exactamente un año después de que Gonzalo Jiménez de Quesada fundara Santafé), Tunja adquirió importancia política con rapidez, al punto que en 1564 el presidente Venero de Leyva solicitó al Rey Felipe II esta fuese sede de la Real Audiencia, en alternancia con Santafé. Obviamente dicha importancia estaba dada por quienes se vinculaban a la ciudad respondiendo a una clasificación específica (fundadores, vecinos, moradores y estantes) con base en diversos factores¹, como en el caso de los Estantes: *"Son vecinos de los Reinos de España, o de otras provincias y ciudades en Indias, pero que por algún período corto permanecen en la ciudad de Tunja, pueden ser funcionarios públicos, mercaderes y tratantes, encomenderos, o particulares, en tránsito. A estos no se les censan"*². De igual manera se suman los negros y mulatos libertos, los esclavos negros, los esclavos indios y los expósitos o 'hijos de la iglesia', fruto de uniones no aprobadas por motivos raciales, consanguinidad, extracción social, o como resultado de relaciones extramaritales, entre otros.

En su empeño investigativo Corradine Mora se adentra en un sinnúmero de escritos, resguardados en bibliotecas, notarías, archivos oficiales y parroquiales; pero quizás los más importantes sean tres documentos fundamentales: el Censo de 1620, el listado de familias de 1623 y el plano de la ciudad, también de 1623³. Aquel listado, realizado por quienes ejecutaron igualmente el Censo, se encuentra vinculado con el plano de la ciudad, actualmente custodiado por el arzobispado: *"En este se aprecia el desarrollo arquitectónico de la ciudad,*

*siguiendo un riguroso trazado de cuadrícula en torno a una plaza central, en cuyo marco se reservaron solares para la construcción de la Iglesia Mayor o de San Laureano, hoy en día catedral, junto a Casas de Ayuntamiento, entre las que se destacan la del fundador Gonzalo Suarez Rendón"*⁴.



**Fig. 1. Plano de Tunja de 1623 (fragmento).
Vecinos y Moradores de Tunja 1620-1623.
Anexo VIII, pág. 317.**

Al cotejar la información contenida en estos tres documentos: el Censo de 1620, el listado de familias de 1623 y el plano de la ciudad de ese mismo año, Corradine Mora logra relacionar tres cuartas partes de las familias censadas en 1620 con los titulares de las casas del plano de 1623. Las inconsistencias entre dichos registros responden a diversos factores, enunciados por la autora:

"El Listado de cabezas de familia por manzanas mantiene un orden, nombra los vecinos de cada cuadra manteniendo más o menos la secuencia de las casas dándole la vuelta completa a cada manzana, y sigue con la manzana más próxima, no obstante algunas veces se salta algunas casas o invierte el orden de ellas.

En cambio, el Censo es un desorden absoluto: por momentos se mantiene en una zona, por

ejemplo al Oriente de la ciudad y luego se salta al centro, y posteriormente se va al sur, muy posiblemente este desorden sea la causa por la cual faltaron de censar casas, además de una posible pérdida de folios, el hecho de no estar en la ciudad para el momento del censo los habitantes de una casa, sino en el campo, o estar en absoluta oposición con la creación de nuevas parroquias como puede ser el caso de los Riaño, patronos de la Capellanía de los Ruiz Mancipe en la Iglesia Mayor, en otra manzana se hallan el capitán don Pedro Merchán de Velazco y el capitán Miguel Ruiz Corredor, ambos son Encomenderos, ninguna de estas tres familias figuran en el Censo pero sí están en el Listado y en el Plano, y en multitud de documentos, la coincidencia sobre la omisión de sus nombres y familias en el Censo confirma la pérdida del folio en el que debían estar por su vecindad⁷⁵.

(...)

“Además, en el plano se omitió dibujar casas, algunas de las que figuran como vacías, por otros documentos se les ha encontrado quien las habita, una misma casa o solar tiene varias construcciones y en ellas viven distintos hogares generalmente unidos por lazos de familia, sin contar con las que están subdivididas en tiendas, en donde moran muchas personas sin relación familiar entre sí.

En otros casos la propiedad cambia de dueño en el lapso de 3 años, otras veces en el Censo figura como cabeza de familia el esposo, o la esposa, y en el Plano o el Listado su respectivo cónyuge, o el yerno en vez del suegro; en ocasiones en el Plano aparece el apellido del esposo o del padre ya muerto; y en el Censo algunas familias o personas censadas dos veces cuando otras familias en cambio no fueron censadas⁷⁶.

Como se deduce, es comprensible que se presenten inconsistencias e imprecisiones entre los tres documentos, agravados después por transcripciones deficientes, interpretaciones ligeras, pérdida de documentos o de partes de los mismos, en muchos casos causados por el deterioro implacable de los años y deficientes condiciones de almacenamiento.

2. NO ERA CASTELLANOS

Según la investigadora Corradine Mora, una lectura poco rigurosa del plano original de 1623, dio cabida a la errónea interpretación del nombre del alférez Juan de Llanos⁷⁷, como una abreviatura de Juan de Castellanos, en el lugar que ocupa una casa en la parte posterior de la catedral. Para controvertir y corregir esta “ligereza” en la lectura del plano, Corradine Mora hace un exhaustivo seguimiento a los documentos de propiedad del predio en cuestión, sus títulos de compra y venta, encontrando que las características que le describen son siempre coincidentes. En este decurso, la propiedad perteneció originalmente al conquistador y capitán Juan Valenciano, compañero expedicionario de Jiménez de Quesada, a quien le es adjudicada por el Cabildo el 16 de agosto de 1539: *“En su nombre, el Fraile Agustino y acompañante de Federmán, Vicente Requexada, vende tres cuartos de solar con edificio a Gonzalo Agustín, el 16 de marzo de 1554. Un año después, el 15 de junio de 1555, Baltazar Cotrino la adquiere y poco tiempo después, el 24 de enero de 1556, se la vende a Pedro Hernández de Cervantes, quien la habitó junto a su esposa doña Isabel de Perea, primera mujer española en esta ciudad⁷⁸.*

Una y otra vez en dichos documentos los linderos del predio son descritos, coincidentemente: *“Una casa con tres cuartos de solar con dos bohíos cubiertos de paja [...] linda por un lado con casa y solares del Capitán Gonzalo Suárez, por otra parte con solares de la Iglesia mayor y de las otras partes con calles reales⁷⁹.* Tras la muerte de Pedro Hernández de Cervantes (1578), éste lega la casa a su esposa, quien en su testamento (1587), la otorga a sus dos hijos varones: Hernán Pérez de Cervantes y el Presbítero Pedro Hernández de Cervantes. Allí se describe la propiedad una vez más: *“Poseo por mías y como mías las casas de mi morada en que al presente vivo que lindan con las espaldas de la Santa Iglesia Mayor de esta Ciudad y por un*

lado con las casas de los herederos del Capitán Suárez y calles reales por los demás lados"¹⁰. El documento patrimonial además agrega:

"Las cuales... casas yo tengo repartidas en dos moradas incluidas en un cuerpo de casa, y porque yo tengo por hijos legítimos a... Hernán Pérez y a Pedro Hernández de Cervantes, Clérigo, que han de haber y heredar mis bienes quiero y es mi voluntad que hayan y hereden las... casas en esta manera: ...Hernán Pérez la parte de las... casas que cae como entramos por la puerta de la calle a mano izquierda, que lindan con las espaldas de la Iglesia Mayor con todo el edificio que esta fecho en el dicho cuarto atajándose las dichas casas como dice el zaguán de la puerta de la calle corriendo derecho a la pared frontera que linda con casa de los herederos del Capitán Suárez, quedando la puerta de la calle de las dichas casas y el zaguán en la parte que cabe al dicho Hernán Pérez con la parte de patio que le cabe y corrales directamente hasta la pared del Capitán Suárez"¹¹.

Sobre la parte oriental de la casa, correspondiente al clérigo Pedro Hernández de Cervantes, éste funda su propia Capellanía y posteriormente la propiedad pasó a manos de Juan Alcantud en 1591, para luego ser vendida a Juan de Llano

Valdés en 1616. Según la nomenclatura actual, la propiedad se ubica en la esquina Sur-Oriental de la manzana, en el cruce de la carrera 8ª con la calle 19, erróneamente reseñada como Casa Joan de Castellanos.

Valga aclarar que aunque en el plano de 1623 el predio figura como una sola casa, bajo el nombre Juan de Llanos, con posterioridad vivió múltiples divisiones, no todas registradas, por lo que no resulta inverosímil pensar que este habitara tan sólo en una parte de la casa.

El seguimiento a los títulos de propiedad del predio realizado por Corradine Mora aclara y corrige una imprecisión histórica clave para entender la dinámica social de la ciudad en aquellos tiempos, poniendo en relieve la influencia que pudo tener el matrimonio Hernández-Perea, primera pareja de españoles habitantes de la ciudad, y sus descendientes, cuya genealogía se esboza a partir de la información suministrada por Corradine Mora, así como una línea de tiempo que permite visualizar de mejor manera la sucesión de la casa y sus propietarios a lo largo de los

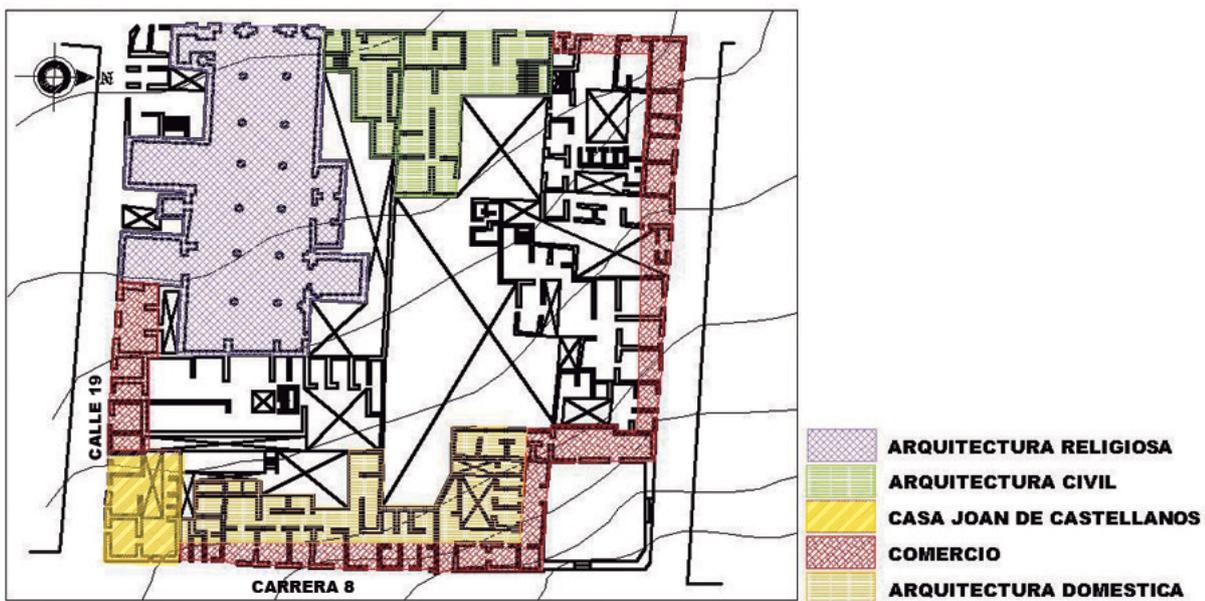


Fig. 2. Plano de usos de suelos en la manzana que comprende la Casa Hernández-Perea, referenciada como Casa Joan de Castellanos, levantado por la Arq. Adriana Giraldo en 2006.

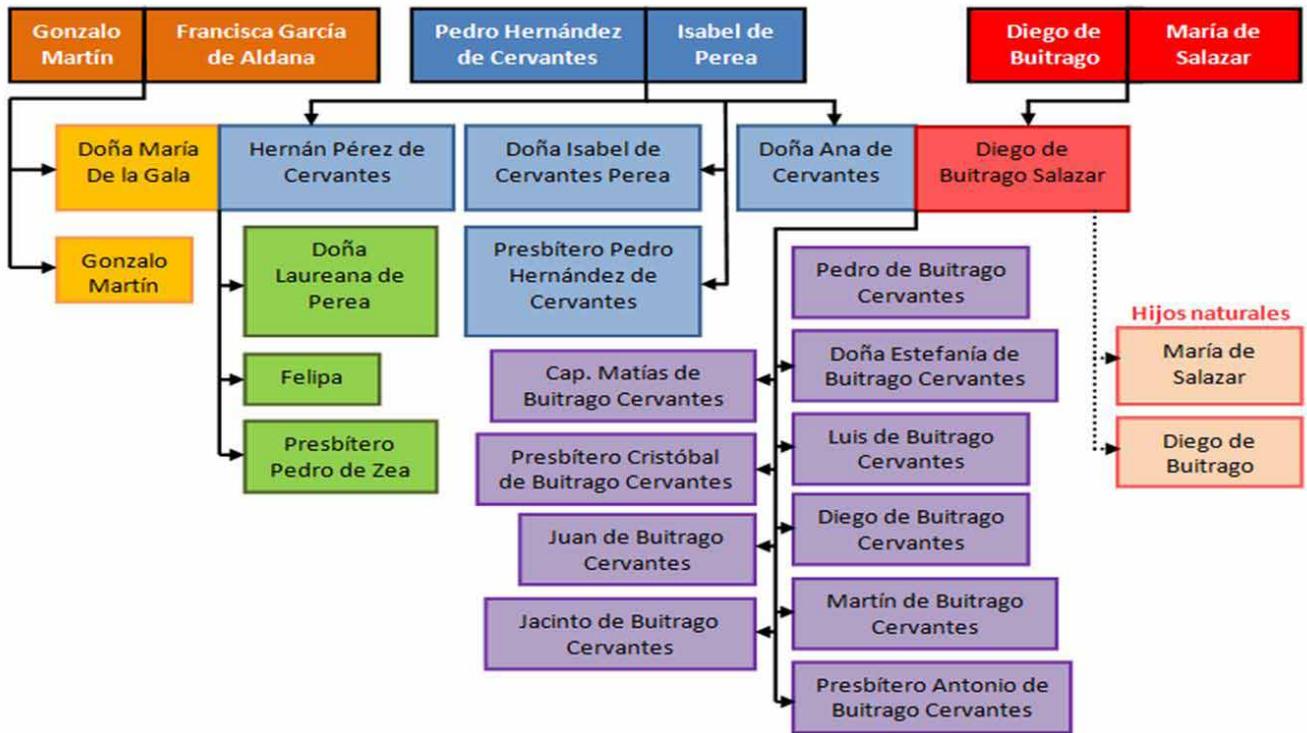


Fig. 3. Árbol genealógico de la familia Hernández-Perea, con base en los estudios de Magdalena Corradine Mora. *La Lectura Oculta de las Imágenes. Anexo 2, pág. 40.*

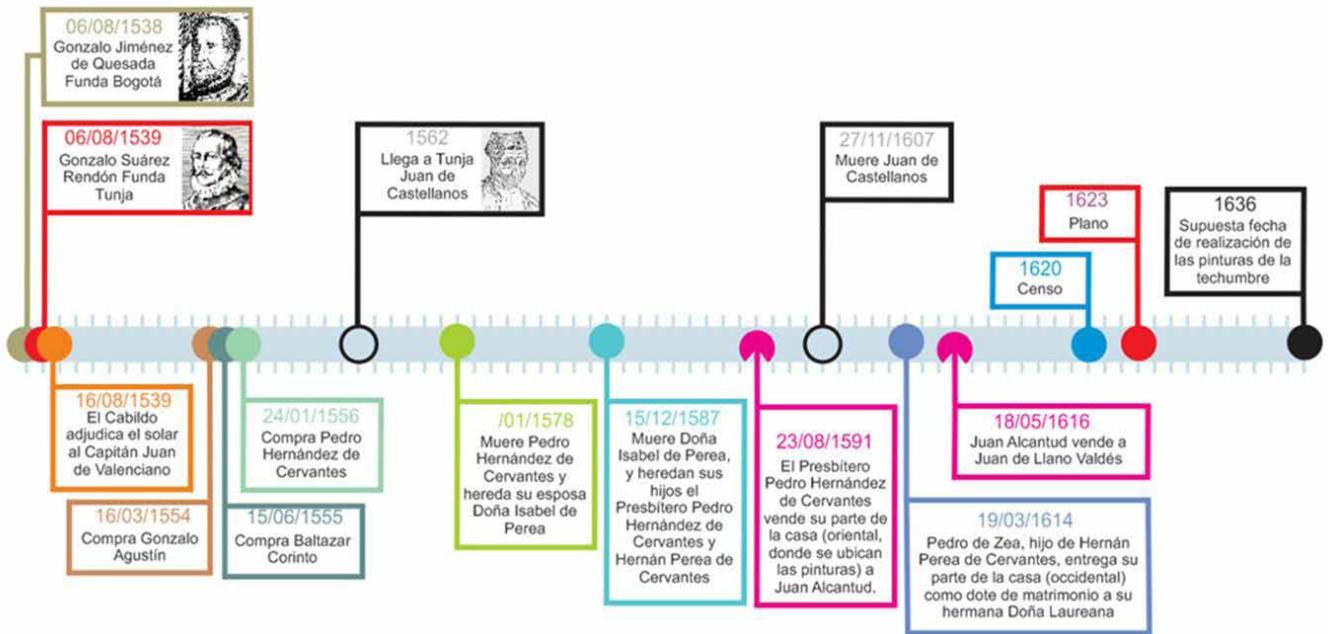


Fig. 4. Línea de tiempo que resume los principales acontecimientos vinculados con la propiedad del inmueble, con base en los estudios de Corradine Mora. *La Lectura Oculta de las Imágenes. Anexo 1, pág. 40.*

años. Los Hernández-Perea y su estirpe, aportan una importante carga simbólica al conjunto de representaciones pictóricas con las que cuenta Tunja y de las cuales se conserva apenas una pequeña pero significativa parte.

3. LAS PINTURAS

Como se advirtió previamente, este documento pretende principalmente contribuir a la difusión de las indagaciones que del periodo colonial se adelantan actualmente sobre y en la ciudad de Tunja; y como tal, estas líneas hacen parte de la revisión historiográfica en la cual se apoya una investigación diferente, la cual versa sobre los vestigios pictóricos hallados en el inmueble referido. Estos se encuentran en la sala principal de la Casa Hernández-Perea siendo quizás los mejor conservados de los que se tenga noticia en la capital boyacense. La identidad de su autor permanece en el misterio, al igual que la de su o sus determinadores; sin embargo, siguiendo los hallazgos documentales hechos por Corradine Mora, se plantea la hipótesis de que sus determinadores hayan sido precisamente los descendientes de los Hernández-Perea, particularmente el segundo de sus hijos varones: el presbítero Pedro Hernández de Cervantes.

Si bien existen estudios que señalan al cronista Juan de Castellanos como uno de los determinadores en la formulación de las imágenes presentes en la Casa de Juan de Vargas y en la del Fundador, Gonzalo Suarez¹², el caso de la Casa Hernández-Perea es incierto. La narración del hallazgo de dichas pinturas es resumida por el historiador Pedro Restrepo Peláez, quien coincide en desvincular a Castellanos de los propietarios de la casa:

“No deja de ser milagroso el que al derribarse el falso cielo raso que les cubría apareciera sobre una de las “vigas tirantes” un fragmento del pañete y en el cual en rústicas letras se hallaba la siguiente leyenda: «Pintó Otero Anno de 1636». Esta fecha vino a ser la clave de todo aquello que en este género de pintura algunos historiadores y comentaristas databan con mayor anterioridad.

Es, pues, forzoso colegir que esta «escuela de pintura mural tunjana» naciera a principios del siglo XVII. Martín de Soria las ubica como del siglo XVI o sea anteriores a la muerte de Castellanos ocurrida en 1607. Pero esta tesis se cae por tierra, no solo por la fecha ya probada, sino porque de haber existido en vida del Beneficiado, éste con su prodigiosa memoria y observación nos hubiera dejado más de un relato al respecto.

Parece más probable que en ello hubiese intervenido el canónigo don Fernando de Castro y Vargas, hijo ilegítimo de don Juan, hombre de buenas letras y quien poseyó magníficos libros con profusión de grabados que seguramente sirvieron de modelo para las secuencias pictóricas y su desarrollo ambiental.

¿Quién fue Otero? Nunca hemos podido saberlo, pues ninguno de los archivos y documentos de la época nos ha resuelto el enigma”¹³.

De otro lado, las imágenes encontradas en esta techumbre no incluyen escudos o elementos heráldicos, blasones, figuras mitológicas ni paganas que pudieran de alguna manera indicar que hacían parte de un programa moral familiar (como sí sucede en las otras dos casonas tunjanas en las que también se conservan vestigios pictóricos de aquel periodo); por el contrario, todas las representaciones del conjunto hablan de la exuberante naturaleza americana en conjunción con diversos aspectos de la iconografía cristiana, especialmente vinculados al sacramento de la eucaristía. Adicionalmente, inscrita en la piedra que conforma la entrada de la casa se lee junto a una cruz la frase: *QUI MORTEM NOSTRAM MORIENDO DESTRUXIT ET VITAM RESURGIENDO REPARAVIT*, (el que muriendo destruyó nuestra muerte y resucitando nos dio la vida), línea tomada del prefacio pascual dentro del misal romano, que refuerza la idea de un discurso eminentemente crítico.

Desafortunadamente, el tiempo no ha sido benevolente con la casa y esta ha sufrido daños, principalmente en sus cimientos a causa del nivel freático de la zona, así como filtraciones en la parte externa de la techumbre. Dichas afectaciones han hecho necesarias diversas inter-

venciones para tratar de conservar el inmueble, pero a pesar de sus buenas intenciones, algunas de estas acciones han causado perjuicios a las pinturas de la sala principal. Estas fueron cubiertas con un papel de arroz, según los expertos, especialmente diseñado para proteger este tipo de obras frente a los peligros derivados de la restauración arquitectónica. Si bien dicho papel cubrió y protegió las pinturas durante aquella fase de la restauración, los encargados de la obra no lo retiraron oportunamente, lo que ocasionó que la goma del papel penetrara la capa de pigmento, y ya que no se trata de frescos, sino de temple, la tarea de retirarlo se ha hecho imposible sin comprometer las pinturas.



Fig. 5. Figura del Agnus Dei en la jaldeta norte de la techumbre objeto de estudio, cubierta por papel protector. Imagen captada el 26 de enero de 2015. La Lectura Oculta de las Imágenes, pág. 36.

Como se deduce, cualquier análisis a este legado patrimonial se ve limitado por el casi inexistente registro de las pinturas antes de que fuesen intervenidas con el mencionado papel protector; mientras que los registros que pueden hacerse en la actualidad, no dan cuenta del colorido y complejo trabajo plasmado en esta techumbre. De igual manera la documentación estatal es, en el mejor de los casos, insuficiente, debido a la falta de articulación entre las instituciones encargadas de salvaguardar el patrimonio y las

entidades territoriales administradoras, como en este caso, de los bienes inmuebles, los departamentos y oficinas de turismo, y la Academia. Muestra de esto es que a pesar de que la Ley 163 del 30 de diciembre de 1959, en su el Artículo 4, declara Monumento Nacional el sector antiguo de la ciudad de Tunja, y por tanto el inmueble referido allí comprendido, dentro del Plan de Ordenamiento Territorial de la ciudad (Acuerdo Municipal No. 0014 del 2001) apenas se anota que el inmueble pertenece a la categoría de conservación monumental, y en el Archivo General del Departamento de Boyacá, Jorge Palacios Preciado, la carpeta que contiene el historial de propiedad e intervenciones hechas en la Casa no existe registro alguno de las pinturas emplazadas en su techumbre, con excepción de un plano nominal que no corresponde con la identidad de figuras allí representadas en realidad.

Justamente, el deplorable estado de la casa y el desdeñoso trato que las autoridades regionales han dado a este y a otros vestigios patrimoniales, debe ser objeto de una amplia y sincera reflexión académica y social que conduzca a la concienciación de la comunidad frente a sus bienes culturales. La accidentada aproximación a estos ‘tesoros escondidos’, así como los escasos estudios sobre el tema, develan la vigencia de un sistema de castas (no explícito, por supuesto), adaptación contemporánea de un sistema de pensamiento colonial que permea las relaciones interpersonales y públicas de la sociedad colombiana como una estructura piramidal y jerárquica que promueve y reproduce la desigualdad en uno de los países más inequitativos del planeta.

Sirvan estas líneas como un llamado de atención a los estudiosos del tema, a la academia y a las autoridades responsables del cuidado y conservación del patrimonio cultural, para que emprendan acciones que permitan resarcir el daño causado a esta obra, uno de los mayores atentados al patrimonio artístico de la época colonial en Hispanoamérica.

NOTAS

¹Para el momento de la fundación de la ciudad son “Vecinos” los fundadores y más tarde los primeros pobladores que solicitan al cabildo ser admitidos como vecinos y que se les adjudique un solar como a tales. Posteriormente el carácter de vecino lo tienen por costumbre los Encomenderos, quienes en principio son los Fundadores o primeros Pobladores, no en vano están obligados por tal carácter a tener casa poblada en la ciudad, ser casados, y tener por ello mujer e hijos, es decir, ser Cabezas de Familia, tener armas y caballos para defensa de la ciudad, y esta última obligación a veces se complementa con el mantenimiento en su casa de soldados a su costa, requisitos que cumplen por esta época los Hijodalgos en la propia España. CORRADINE MORA, Magdalena. *Vecinos y Moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2009, pág. 45.

²Ibidem, pág. 55.

³El Censo de población de Tunja de 1620, titulado “*Memorias de los Vecinos y Moradores que [h]ay en esta ciudad de Tunja en todas las cuadras y casas della*”, que fue elaborado allí el 7 de Septiembre de 1620, por Agustín Rodríguez Guío y Lorenzo de Arbizu, tiene por propósito mostrar el mayor número posible de habitantes en general, en los primeros años del siglo XVII. El Listado de casas, en verdad es un listado de cabezas de familia por manzanas, es titulado por entonces como: “*Memoria de las quadras, casas, Y Vecinos q[ue] tiene la ciu[da] de Tunja conforme a las parroch[qu]ias que se han de hacer*”, el cual, aún cuando carece de fecha, data de 1623, pues tiene por finalidad demarcar dentro de la ciudad, el territorio de la nuevas jurisdicciones eclesiásticas que se segregan a la matriz. CORRADINE MORA, Magdalena. *Vecinos...* Op. cit., pág. 13.

⁴ARCINIEGAS RODRÍGUEZ, William Elías. *La Lectura Oculta de las Imágenes*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 2015, pág. 31.

⁵CORRADINE MORA, Magdalena. *Vecinos...* Op. cit., pág. 18.

⁶Ibidem, pág. 23.

⁷Encomendero de Soatá y Pachaquirá, unido en matrimonio con doña Ana Millán Rincón de la Parra, hermana de Laureano de la Parra y de Juan Sánchez de la Parra; nieta además por línea paterna del conquistador Miguel Sánchez, tristemente célebre junto a su compañero Juan Rodríguez Parra, por haber provocado el incendio que destruyó el Templo del Sol de Sogamoso.

⁸ARCINIEGAS RODRÍGUEZ, William Elías. *La Lectura...* Op. cit., pág. 38.

⁹CORRADINE MORA, Magdalena. *Doña Isabel de Perea: la primera mujer española en Tunja, esposa del desconocido conquistador y poblador Pedro Hernández de Cervantes*. Tunja: Academia Boyacense de Historia, 1999, pág. 287.

¹⁰Ibidem, pág. 297.

¹¹Ibid., pág. 298.

¹²SEBASTIÁN, Santiago. *¿Intervino Don Juan de Castellanos en la decoración de la casa del escribano de Tunja?*. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* (Bogotá), 20-2 (1965), págs. 347-356.

¹³RESTREPO PELÁEZ, Pedro. *Tunja*. Tunja: Academia Boyacense de Historia, 2010, pág. 168.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



SCHOLA CORDIS Y SU IMPRONTA EN EL CANCEL DEL SANTUARIO DE JESÚS NAZARENO DE ATOTONILCO (MÉXICO)

SCHOLA CORDIS AND ITS IMPRINT ON THE CANCEL OF ATOTONILCO SANCTUARY (MEXICO)

Resumen

En este texto se analiza el programa pictórico que ideó el padre Neri para su inclusión en el cancel del Santuario de Atotonilco a mediados del siglo XVIII. Estas pinturas, inspiradas en los emblemas de *Schola Cordis*, fueron realizadas por Martínez de Pocasangre, aunque posteriormente restauraciones y repintes no demasiado afortunados desvirtuaron la obra original. No obstante, se ha podido reconstruir el proyecto primigenio del padre Neri cuyo propósito era invitar al fiel a la meditación piadosa.

Palabras clave

Atotonilco, Corazón de Jesús, Emblemática, Haeften, *Schola Cordis*.

Reyes Escalera Pérez

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

Es Profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad de Málaga. Entre sus líneas de investigación destacan la iconografía, la fiesta barroca, la emblemática y el patrimonio malagueño, temas de los que ha publicado diversos aportes en libros, actas de congresos y revistas especializadas. Ha sido miembro de varios proyectos del Plan Nacional I+D+i participando en reuniones científicas y comisariado exposiciones.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 6-II-2017
Fecha de revisión: 27-IV-2017
Fecha de aceptación: 5-VI-2017
Fecha de publicación: 30-VI-2017

Abstract

This article analyzes the pictorial program designed by Neri de Alfaro for inclusion in the cancel of the Sanctuary of Atotonilco in the mid-eighteenth century. These paintings, inspired by the engravings of the *Schola Cordis*, were performed by Martínez de Pocasangre, but later restorations and repainting not too fortunate distort the original work. However, it has been possible to reconstruct the project of father Neri, whose purpose was to invite the faithful to pious meditation.

Key words

Atotonilco, Jesus's Heart, Emblematic, Haeften, *Schola Cordis*.

SCHOLA CORDIS Y SU IMPRONTA EN EL CANCEL DEL SANTUARIO DE JESÚS NAZARENO DE ATOTONILCO (MÉXICO)

El Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, declarado por la UNESCO en 2008 Patrimonio Cultural de la Humanidad junto a la ciudad de San Miguel de Allende (México) es conocido por las magníficas pinturas que cubren muros, columnas, bóvedas, puerta y cancel, y en las que su impulsor, el sacerdote filipense Neri de Alfaro, completó un programa ideológico de contenidos religiosos en los que dispuso una guía de perfección espiritual.

Luis Felipe Neri de Alfaro (1709-1776)¹ nació en la Ciudad de México, formándose en su seminario. Tras permanecer algunos años en el Oratorio de San Felipe Neri (San Miguel el Grande) decide emprender, a sus expensas, la construcción de un santuario en Atotonilco, lugar conocido por sus aguas termales, “baños saludables” según sus palabras pero que daban pie a “muchos desórdenes y sensualidades... músicas, juegos y demás pecados”², convirtiéndose en un proyecto personal que le mantuvo ocupado durante casi cuarenta años.

La primera piedra fue colocada el 3 de mayo de 1740³, estando finalizada la construcción primigenia ocho años después; posteriormente

se fueron añadiendo capillas que dilataron las obras hasta el año 1766, finalizándose la del Calvario algunos años después de la muerte de Neri. Estos añadidos se dispusieron sin ningún plan previo, por lo que el edificio presenta un aspecto heterogéneo, si bien el discurso encomiástico de su decoración unifica simbólicamente dichos espacios. Ya en el siglo XIX, debido al deterioro sufrido, se realizaron retoques y repintes al óleo, a veces no demasiado afortunados. Entre los pintores que trabajaron en esta reparación destacan Pedro Ramírez y José María Barajas⁴.

El místico y visionario Neri contó con la colaboración del pintor Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, que supo transferir magistralmente, tanto en las pinturas murales que cubren el interior del santuario —realizadas al temple— como en óleos sobre lienzo que se disponen en diversas dependencias, las ideas programáticas del director espiritual⁵.

La principal temática abordada en este conjunto pictórico es la vida, pasión y muerte de Cristo, cuyas composiciones, como han expuesto numerosos autores⁶, están inspiradas en las

estampas de *Evangeliae Historiae Imagines* de Jerónimo Nadal. El programa se completa con otros asuntos bíblicos, devotos, emblemáticos y alegóricos, imágenes que se acompañan con citas bíblicas, sentencias y poemas elaborados la mayor parte por Neri de Alfaro, que aclaran el sentido de las imágenes.

Entre los motivos presentes en este programa icónico mural el corazón alcanza innegable relevancia; es el Corazón de Jesús, cuya presencia se debe al florecimiento de su culto en el siglo xvii⁷, si bien es cierto que es un símbolo muy habitual desde los primeros siglos del cristianismo. Sin embargo, es en el cancel de ingreso al santuario donde dicha metáfora visual cobra absoluto protagonismo.

El cancel, realizado en madera, presenta una imposta, dos hojas centrales abatibles —con vidrieras— flanqueadas por dos fijas y dos estructuras laterales en las que se abre una puerta. La superficie de ambas caras y de los laterales se ha compartimentado con paneles rectangulares, de diverso tamaño, en los que se han insertado numerosos personajes, escenas y alegorías, acompañados de inscripciones.

En ambos frentes la disposición de los tableros es similar. En la imposta se disponen seis verticales y otros veinticuatro horizontales de menor tamaño, mientras que el resto se divide en recuadros verticales de mayores dimensiones que los anteriores. Los laterales también presentan la imposta, con tableros horizontales y verticales y otros seis en cada una de las puertas. En el frente exterior, en la parte superior, se representan alegorías de virtudes que se acompañan, en los recuadros horizontales, de santos y abades⁸. El resto es de difícil interpretación, debido al mal estado en el que se encuentran, y algunos de ellos se han perdido. En los laterales se disponen escenas neotestamentarias que se relacionan con fiestas litúrgicas⁹.



Fig. 1. Cancel. Frente interior. Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco. © J. M. Morales Folguera.

En el frontal interior, que es el que nos ocupa, se han dispuesto composiciones pictóricas que comparten un mismo símbolo: el Corazón de Jesús. Los entropaños verticales se decoran con guirnalda frutales y florales y en los horizontales se incluyen inscripciones. En la imposta se han pintado abades, misioneros, religiosos, santas y santos de distintas órdenes religiosas arrodillados y orando ante un corazón herido junto a una cruz. Cada uno de ellos está identificado con una inscripción dispuesta en un tondo circular en la parte inferior de la composición. En el resto de los tableros de las puertas centrales y laterales se incluyen emblemas relativos al corazón, inspirados en el libro *Schola Cordis sive aversi a Deo cordis...* de

Benedicto van Haeften, cuya primera edición es de 1623¹⁰.

Según José de Santiago estos emblemas introducen al fiel en el mensaje que se va a desarrollar en el interior del santuario, siendo Pocasangre el autor de la mayoría de las escenas —las que se inspiran en la obra de Haeften, las relativas al Sagrado Corazón y las que representan a monjes y eremitas—¹¹, atribuyéndole las que quedan a José María Barajas, atendiendo a la diferencia de calidad y estilo. Por su parte Pascual Buxó plantea la posibilidad de que sea una obra realizada a partir de 1867 por Barajas, fruto de la renovación del Santuario por el presbítero Atanacio Cruz¹²; para él, por tanto, serían obras completamente originales, ajenas al programa ideado por Neri, y no fruto de repintes o reinterpretaciones.

Tras el estudio detenido de las pinturas que se conservan en este frente del cancel, podemos completar estas informaciones con una nueva hipótesis elaborada a partir de la calidad técnica de las mismas, de sus particularidades y de su disposición. Las de mejor hechura, insertas en la imposta, parte superior de los laterales y dos tercios del frente principal estarían realizadas por Pocasangre, que seguiría las disposiciones del padre Neri, reproduciendo muy fielmente las estampas que ilustran el libro de Haeften. Un segundo pintor, que bien podría ser Barajas, es el autor de otras composiciones de peor calidad que las anteriores, mostrándose torpe en los ademanes de los personajes y en la representación de sus efigies. Asimismo difieren en algunos detalles de las pinturas dieciochescas, convirtiendo los jóvenes protagonistas encarnados por Pocasangre en personajes algo más maduros, que en ocasiones se insertan torpemente en el espacio del recuadro. Igualmente, aunque se advierte el influjo de los emblemas de *Schola Cordis*, la composición es más libre. Estos detalles diferentes entendemos que son fruto de los repintes realizados en el siglo XIX

que debieron recomponer lo que aún quedaba de las obras anteriores, aunque en ocasiones detalles significativos han desaparecido. Por último, hay una serie de pinturas (las de la parte inferior), salidas de otra mano anónima, que imita a las que realizó Barajas, pero con peor resolución, y que, además, guardan escasa o nula relación con los grabados. Posiblemente los originales de Pocasangre y/o los de Barajas se habían borrado y en un deseo de reponer esta pérdida el pintor creó escenas en las que incluyó a los tres protagonistas, el Amor divino, el Alma y el corazón sin ningún sentido simbólico. No obstante, se puede reconstruir el programa primigenio, como veremos a continuación.

El autor de *Schola Cordis*, Benedictus van Haeften (1588-1648), nació en Utrecht, y muy joven tomó el hábito benedictino en el monasterio de Affliguen (Brabante). A partir de ese momento su fama como estudioso lo acompañó, así como las dignidades eclesiásticas, siendo Prior Mayor. Escribió libros sobre costumbres monásticas y la Regla de San Benito, sintiéndose también atraído por la literatura doctrinal, publicando *Schola Cordis* y años después *Regia Via Crucis* (1635)¹³, guías de meditación cuyos grabados sirvieron de modelo a numerosas composiciones plásticas en Europa e Hispanoamérica, incluso del siglo XX¹⁴.

El libro tuvo numerosas ediciones en distintas lenguas y se tradujo al castellano con el título *Escuela del corazón* en 1720¹⁵. Su traductor, que se ajusta bastante fielmente al texto latino, fue el también benedictino fray Diego de Mecolaeta, abad de San Millán de la Cogolla. La segunda edición española, de 1748, fue aprobada por Juan de Iriarte, intelectual y erudito canario, quien elogia tanto la obra original como la traducción, habiendo sido mejorada con respecto a la primera según sus palabras¹⁶. Le siguieron otras dos: una de ellas editada en 1791¹⁷, similar a las anteriores, y la siguiente en 1864¹⁸.

La obra, en la que se incluyen numerosas citas bíblicas y referencias a otros autores, está dividida en cuatro libros en forma de lecciones escolares. El primero, compuesto por catorce lecciones y sin ilustrar, es una introducción en la que se explica el argumento. En los tres siguientes, divididos en “clases” y “lecciones”, Haeften adopta el método de las tres vías que debe seguir el cristiano para la meditación y unión con Cristo. El libro II titulado *Conversión y dirección del corazón averso* contiene veinte lecciones en las que se explica cómo el corazón se desvía de Dios, yéndose “*tras sus gustos, honores y vanidades*” hasta que finalmente se purga de sus vicios y queda limpio de todo pecado; es la Vía purgativa. En el libro III *Beneficios que Dios hace al corazón humano*, que contiene diecinueve lecciones, se llega a la Vía iluminativa, en la que el Alma y el Amor divino se unen para llegar a la perfección. A partir de la XII lección, comienza la última etapa, la unitiva, “*donde los perfectos beben el vino del divino amor con sobria embriaguez de caridad*”. En el último libro, *Exercicios del corazón en la Pasión de Christo*, se expone la utilidad de meditar sobre la pasión y muerte de El Salvador, disponiéndose en las dieciséis lecciones al Alma siguiendo a su compañero en el camino de la Pasión.

En las primeras ediciones latinas, en los libros II al IV, en primer lugar, y en folio aparte, se dispone el emblema, numerado, compuesto por la *pictura*, el mote y dos citas bíblicas; a continuación un extenso texto en prosa en el que se argumenta el significado de cada una de las “lecciones”. Las cincuenta y cinco estampas que los ilustran están realizadas al aguafuerte y buril por Boëtius à Bolswert. Sin embargo, en las ediciones españolas —de 1748 y 1791—, los grabados, también a una página, aparecen intercalados en el texto, incluyéndose una redondilla tras el mote, poema que acompaña a las imágenes en las composiciones de Atotonilco. Firman las estampas José Andrade, artista activo en Madrid

entre 1715 y 1766¹⁹ y el pintor y grabador zaragozano Francisco Casanova (1731-1778)²⁰. Aunque son similares, son de menor calidad que los flamencos, existiendo en algunos leves diferencias, ya que varios están invertidos, y, como nota anecdótica, las grandes alas del Amor que representa Bolswert se empequeñecen en los grabados de Andrade y Casanova.

El inevitable protagonista de esta obra es el corazón, a quien acompaña el Amor divino, representado como un infante alado, descalzo, vestido con túnica corta y rodeada su cabeza de un gran halo, y el Alma, que aparece como una joven con cabello largo recogido y túnica talar. Es innegable la semejanza de estos personajes con los que se incluyen en el libro de Otto Vaenius *Amoris divini emblemata*²¹ y el de Herman Hugo *Pia Desideria*²².

Para la realización de las pinturas del frente interno del cancel Pocasangre se sirvió de dos ediciones del libro de Haeften, una latina y otra castellana. De la primera tomó como modelo los grabados y de la segunda (ediciones de 1720 o 1748) el mote castellano y la composición poética. A pesar de la innegable relación entre las estampas y las pinturas, Pocasangre imprimió a estas últimas cierta originalidad, transformando al Amor divino y al Alma en jóvenes, cuando en el libro aparecían como infantes; asimismo los atavía de diferente manera, cubriendo al primero con túnica de color verde, sobretúnica corta roja y borceguíes del mismo color (en los grabados se encarna descalzo), mientras que la imagen del Alma está personificada por una joven con el pelo recogido, vestido amarillo y gran pañuelo rojo cubriéndole los hombros. Dichas *picturae* se completan con inscripciones tomadas de la obra de Haeften. En la parte superior, en el listel horizontal, se incluye la cita bíblica que aparece en el libro, y tras la imagen, en un medallón ovalado, se dispone el mote en castellano —en color rojo—, una redondilla a modo de epigrama y finalmente el número del

emblema. Desgraciadamente, muchos de estos epígrafes se han perdido.

El programa visual está conformado por cuarenta y dos pinturas, seis en cada uno de los laterales y treinta en el frente. El mentor de dicho programa conminó al pintor a que los dispusiera en el orden en el que aparecen en *Schola Cordis*, comenzando por el 2 y finalizando en el 53.

La lectura comienza en el lateral izquierdo. El primer emblema representado es el nº 2, *Cordis vanitas*²³ en el que aparece el Alma sosteniendo un corazón del que fluyen objetos mundanos que incitan a la vanidad, que son aventados con un fuelle por el diablo, mientras que el Amor advierte de su peligro. En el siguiente, *Cordis aggravatio*, (embl. 3²⁴) el Alma sigue siendo

tentada por el maligno; se representa en una mesa con ricos manjares y platos que aplastan el corazón, mientras su amado señala con el dedo índice hacia el cielo, indicándole que es allí a donde se debe aspirar. Le sigue la composición inspirada en el nº 5, *Cordis durities* en el que el corazón, dispuesto por el diablo sobre un yunque, va a ser golpeado por un martillo que sostiene el Amor, mientras que el Alma le da la espalda. Dios es un amante celoso, y no se conforma con la mitad del corazón; este pensamiento es representado en la siguiente pintura del cancel que se inspira en el emblema 6, *Cordis divisio*. En él el Alma le ofrece una mitad al Amor, que se muestra contrariado, y la otra a una joven engalanada que lo acoge con alegría. Pero éste no se desalienta, y le muestra el corazón a su amada a la que toma del brazo



Fig. 2. Emblemas n.º 2 y n.º 3 del cancel y sus modelos.

Fig. 3. Emblemas n.º 5 y n.º 6 del cancel y sus modelos.

(embl. 8, *Cordis reversio*), para que se olvide de los errores y escoja la senda para llegar a Dios. Este lateral finaliza con la pintura inspirada en el nº 9, *Cordis effusio* que representa al Alma vertiendo un líquido que sale del corazón a los pies del Amor; es el Alma fugitiva que vuelve a Dios.

Sigue el programa en el segundo tercio del frente principal, dividido en cinco pisos y ocho calles. La primera pintura, dispuesta tras un recuadro horizontal que presenta un ¿paisaje? se inspira en el emblema 10, *Cordis circumcisio* en el que el Amor divino porta un cuchillo; frente a él se encuentra el Alma que sostiene un corazón adornado con diversos objetos que penden de unas cadenas que lo rodean y sobre él la cabeza de un bufón, exponiendo placeres y deleites, simbolizando cómo se debe cercenar lo superfluo. Le sigue, a la derecha del cancel, el nº 13, *Cordis emollitio*²⁵ en el que un rayo de luz que surge del Amor llega al corazón — del que manan gotas— que porta el Alma que aparece arrodillada frente a él, simbolizando cómo la clemencia divina ablanda el corazón

de los más obstinados. Ambas composiciones se complementan con un poema castellano²⁶ y la representación de una religiosa arrodillada orando ante un corazón rodeado de corona de espinas y rematado por una cruz.

En el siguiente piso se disponen cuatro composiciones; la primera sigue fielmente el emblema 14, *Cordis mundatio* en el que el Amor divino se muestra como una fuente de cuyas llagas brota sangre; el reguero que sale del costado llega al corazón que sostiene en sus manos el Alma. Haeften expresa en esta composición que sólo el limpio de corazón llegará al reino de los cielos, lavando Cristo con su sangre todos los pecados. El tema de la fuente mística es una alegoría cristiana que presenta a Cristo como *Fons vitae*, proclamando su sangre como redentora. Fue muy popular en la Edad Media y tiene una clara relación con el Cristo de la Piedad que pasó a considerarse un tema eucarístico. Asimismo es un argumento recurrente en la literatura emblemática, encontrándose en las obras de Georgette de Montenay²⁷ y Herman Hugo²⁸.

18



Fig. 4. Emblema n.º 13 del cancel y su modelo.

El corazón, ya limpio, es ofrecido por el Alma a Dios, como aparece en el emblema 15, *Cordis donatio*. Le sigue, al otro lado, la pintura inspirada en el nº 20, *Cordis rectificatio*²⁹ en donde el Alma y su amado nivelan el corazón de la misma manera que Dios “*examina su rectitud con regla, con plomada, y con nivel*”³⁰. La pintura procede claramente del grabado de la edición latina, ya que la estampa de la traducción se encuentra invertida. En la composición que le acompaña el corazón ya se ha renovado espiritualmente (embl. 21, *Cordis renovatio*) y es ofrecido por el Amor a su esposa.

Ambos se vuelven a encontrar en el siguiente recuadro (tercer piso) cuya pintura se inspira en el nº 22, *Cordis illuminatio* sosteniendo un

corazón del que emana una lengua de fuego iluminado por unos rayos del cielo, significando la iluminación de la luz divina que rechaza las tinieblas del pecado. En el siguiente, emblema 23 —*Cor tabula legis*— el Amor escribe en el corazón que le ofrece su esposa sus Mandamientos³¹. Le acompaña la pintura inspirada en el nº 24 *Aratio cordis*, en la que el Alma tira de un arado, en forma de cruz, que gobierna el Amor con un látigo, arando el corazón con una lanza. Es el arado místico, que prepara el corazón para recibir la simiente, que es sembrada en la siguiente composición (embl. 25, *Seminatio in corde*). Para que las semillas broten, deben ser regadas; esto es lo que hace el Amor, que vierte agua sobre el corazón que sostiene el Alma en el emblema 26, *Cordis irrigatio*. Finalmente de este corazón que ha sido arado, sembrado y regado, brotan unas flores que el Amor está recolectando, convirtiéndose en huerto de amor³² (embl. 27, *Cordis flores*). En el siguiente, que procede del nº 28, *Cordis custodia*, el Alma



CORDIS RECTIFICATIO.
Rectis CORDI Lætitia. *Psal. vi. n.*
Al rectam. postq[ue] mori. COR. Cordis. amissim.
Si rectam cupias. exige nata. tuam.
2.0.



CORDIS RENOVATIO.
Dabo nobis COR novum et spiritum novum
ponam in medio vestri. *Joan. vi. vi.*
Cui novæ curatio placuit, verus ñ. COR. ponere. nunguam.
Quod tibi pro veteri. sp[irit]us rep[er]it. cap[er]e.
2.1.



ARATIO CORDIS.
Conscrtar ad vos. et arabitur et
accipietis sementem. *Mat. xvi. 9.*
Colatæ agrum. Crucis via. t[er]re. p[ro]funde. aratur.
Cui novis. s[er]vatis. s[er]vatis. s[er]vatis. s[er]vatis.
2.4.



SEMINATIO IN COR.
Verbum seminatum est in corde. *Mat. xiii. 9.*
Semina iam terre. manda. diuine. colme.
Ne. n[on] s[er]vatis. s[er]vatis. s[er]vatis. s[er]vatis.
2.5.

En
"S.
16

Fig. 5. Emblemas n.º 20 y n.º 21 del cancel y sus modelos.

Fig. 6. Emblemas n.º 24 y n.º 25 del cancel y sus modelos.

está custodiada en un jardín cerrado mientras que el Amor, con casco y armadura y portando una espada flameante lucha con un monstruo de tres cabezas que arrojan fuego, expresando el emblemista cómo la unión del Alma con el Amor engendra las iras del demonio, que intenta atacar aunque sin conseguirlo, ahuyentado por el centinela. Para finalizar este piso aparece una representación que sigue el emblema 29, *Cordis protectio* en el que un infante con alas, un ser monstruoso y una bella mujer lanzan flechas al Amor y al Alma que se protegen con un escudo en el que se inscribe una cruz. Simboliza cómo la vida humana, que está sitiada por enemigos como la vanidad, la maldad y los vanos placeres, está bien blindada por Dios.

El siguiente nivel contiene composiciones atribuidas, como más arriba hemos indicado, a Barajas. La correspondencia entre las pinturas y los grabados es menor que en las anteriores, ofreciendo el artista una adaptación libre de los mismos. El Amor, con grandes alas, viste de forma similar a los representados por Pocasangre, aunque se ha añadido un manto amarillo y el Alma se cubre con túnica talar de color blanco. Muchas inscripciones han desaparecido.

En el primer recuadro se incluye una pintura inspirada en el emblema 30, *Cordis scalae* en la que los esposos sostienen un corazón en el que se inscribe una escalera, que sirve para subir al cielo. Le sigue la composición que recrea el nº 31, *Cordis Dilatatio* en el que el corazón ha hallado el camino hacia el cielo que antes era estrecho y ahora es dilatado³³. En la pintura compañera, inspirada en el emblema 32, *Cordis inhabitatio* el corazón está limpio y recibe la gracia de Dios, materializándose en el Alma tomando de su esposo un corazón en el que se encuentra inscrita la imagen del Espíritu Santo. En el que le sigue aparecen ambos protagonistas mostrando un corazón en el que se ha pintado un cáliz³⁴; el Alma, sostiene un medallón en el que se inscribe JHS. Dicho anagrama es

un “sello” que según Haeften simboliza el gran amor que ambos profesan a Dios (embl. 33, *Obsignatio cordis*). Ese corazón es vulnerable al amor, idea que se representa en la pintura compañera; en ella se muestra al Alma que sostiene un corazón que es atravesado por una flecha que ha lanzado el Amor, siguiendo la idea de la unión de ambos y su camino hacia la Gracia (embl. 34, *Cordis vulneratio*). En la siguiente pintura inspirada en el emblema 35, *Cordis inflammatio* el Alma sostiene un corazón inflamado por el divino Amor. La composición compañera muestra al Alma durmiendo tranquila, libre de pecados y prisiones mientras que el Amor vigila (embl. 36, *Cordis vigilia*). El último panel de este piso presenta el emblema 37, *Cordis volatus* en el que un corazón alado vuela hasta el Amor que aparece entre nubes, en busca de la Jerusalén celestial³⁵.

En el último nivel, que sin duda es el que más se ha visto afectado por la pérdida de la pintura original, se incluyen composiciones fruto de la reconstrucción y el repinte del anónimo pintor que, aun siguiendo los postulados de Barajas, se muestra inhábil y torpe. En la primera obra, inspirada en el emblema 39, *Cordis Quies* el Alma descansa al ver su corazón en manos del Amor; ésta se encuentra arrodillada elevando su vista hacia el cielo. El siguiente emblema representado (nº 40, *Balneum cordis, ex sudore sanguineo*) ha sido mal interpretado por el anónimo pintor que realizó los repintes. En la *pictura* del emblema de Haeften se representa al Amor arrodillado y con las manos unidas que derrama sudor de sangre de su rostro en el corazón que le ofrece el Alma; en la parte superior, entre resplandores, se vislumbra un cáliz. De esta forma el grabador interpreta las palabras del religioso “con el sudor de tu rostro preparaste lavatorio à mi corazón inmundo”³⁶. En la pintura del cancel este elemento es el único que se conserva del original, añadiéndose al cáliz la Sagrada Forma, representándose al Amor con la mano alzada hacia el mismo junto a su amada que aparece

arrodillada, habiendo desaparecido el símbolo protagonista. En la composición compañera el Amor arrastra el corazón de su amada con una cuerda, convirtiéndola Haeften en un lazo de amor. Nuevamente el pintor hace una versión libre de este emblema (nº 41, *Vinculum cordis ex funibus Christi*), disponiendo al Alma sujetando el corazón, que aparece sobre una esfera con una cruz, con la cadena y entre nubes aparece el divino Amor.

Las cuatro composiciones que le siguen no pueden vincularse con ningún emblema puesto que los recuadros se han “rellenado” con los personajes protagonistas en diferentes posturas y actitudes, y el corazón. No obstante, en dichos recuadros debió continuarse la serie propuesta por el libro, por lo que se representarían los emblemas 42 *Fulcrum cordis Christi columna*, 43 *Stimulus cordis Christi flagella* y 44, *Sepimentum cordis corona spinea*. En ellos el corazón se presenta amarrado sobre una columna, azotado por el Amor y coronado de espinas. No obstante, queda una pintura cuyo original no se puede identificar, puesto que la última de la serie del

frontal de cancel representa el emblema 45, *Pictura cordis ex sindone Veronicae expressa*. En él el Alma borda la efigie de Cristo que le enseña en un paño su compañero. Nuevamente el pintor novohispano no ha podido reconstruir fielmente la *pictura* del emblema, ya que aunque el Amor sí aparece con la Verónica, el Alma no borda sino que se encuentra arrodillada sosteniendo el corazón.

En el lateral derecho las seis pinturas siguen la secuencia del frontal. Las dos primeras serían obras de Pocasangre y las otras cuatro de Barajas. Las dispuestas en la franja superior siguen el emblema 46, *Cor phiala Christo sitienti*³⁷ en el que aparece el Amor bebiendo del corazón que le ofrece su amada y el 47, *Compunctio cordis clavo timoris Dei* en la que Amor clava una estaca en el corazón. El nº 49, *Crucis in*



Anónimo. "El rostro de Cristo bordado en el corazón". S.F. © J.M. Morales



PICTURA CORDIS EX SINDONE VERONICÆ EXPRESSA.

Signatum est super nos lumen vultus tui Domine, dedisti letitiam in corde meo. Ps. 42.
 Inspice prototypum, tensisq; in sindone CORDIS
 Dilecti faciem spinea pingat acus.
 45.

Emblema nº 45. "Pictura cordis ex sindone Veronice". Haeften, Schola Cordis... 1635

Fig. 7. Emblema n.º 45 del cancel y su modelo.



COR PHIALA CHRISTO SITIENTI.

Dabo tibi poculum ex vino condito. Mat. 26.

Respice me, Domine, et miserere mihi.

Compuncti CORDIS ad hinc. p. 101. merum.

46.



COMPUNCTIO CORDIS CLAVO TIMORIS DEI.

Confortauit cum clavis ut non moueretur. Ps. 124.

Hoc mihi cor sancti clavo transfige timoris.

Pro me, qui clavis in cruce fixus eras.

47.

En
47
Sc

Fig. 8. Emblemas n.º 46 y n.º 47 del cancel y sus modelos.



Fig. 9. Emblemas n.º 49 y n.º 50 del cancel y sus modelos.

corde plantatio presenta al Amor disponiendo una gran cruz en un corazón, que aparece en la siguiente composición con el rótulo INRI (embl. 50, *Dedicatio cordis titulo crucis*). El siguiente

tema se inspira en el emblema 52, *Mustum cordis e torculari crucis* en el que aparece el Amor divino en el interior de una prensa vinícola de donde sale el vino que es recogido por el Alma en el corazón. Esta composición deriva de un tipo iconográfico muy popular conocido como “Lagar místico”, que asimila el vino con la sangre de Cristo. Por último, en la composición que se apoya en el emblema 53, *Asilum cordis in latere vulnerato* aparece el Amor clavado en la cruz con una llaga acompañado del Alma que sube unas escaleras; en la pintura, ésta se ha representado, incomprensiblemente, suspendida en el aire.

Con esta pintura finaliza el programa icónico que, ideado por el padre Neri fue interpretado plásticamente por Pocasangre. Este pintor debió finalizarlo, puesto que, como hemos podido comprobar, las composiciones se adecúan a la distribución de los emblemas de *Schola Cordis*, si bien, con el paso del tiempo, se vería afectado por restauraciones y repintes —de Pocasangre, en el siglo XIX y de otro autor anónimo posterior— que, aun siendo de menor calidad, completan el contenido teológico del programa que invita al fiel a seguir la senda de Dios a través de su corazón, metáfora visual que fue muy popular en la mística de la Edad Moderna.

Tabla 1. Listado de emblemas del cancel.

MOTE	Nº de emblema Libro y lección	Redondilla (entre corchetes se han transcrito las redondillas que se han perdido)	Autor (atribución)
Lateral izquierdo			
Vanidad del corazón. <i>Cordis vanitas.</i>	Emblema 2. Lib. II, lec. II.	Fuelle la ambición hinchada, al corazón viento inspira, y nada es quanto respira sino viento, sombra, y nada.	Pocasangre
Pesadez del corazón. <i>Cordis aggravatio.</i>	Emblema 3. Lib. II, lec. III.	Tanto abate la alma al suelo la comida demasiada, que con carga tan pesada, no puede [mirar al cielo].	Pocasangre
Dureza del corazón. <i>Cordis durities.</i>	Emblema 5. Lib. II, lec. V.	[Pues resiste tu tesón á mi amor males y bienes infiero, ingrata, que tienes de diamante el corazón].	Barajas
División del corazón. <i>Cordis divisio.</i>	Emblema 6. Lib. II, lec. VI.	[Todo el corazón te di, ingrata, por obligarte; ¿y tú con sola una parte quieres contentarme a mí?].	Barajas
Vuelta al corazón. <i>Cordis reversio.</i>	Emblema 8. Lib. II, lec. VIII.	[Vuélvete á tu corazón, Si no quieres perecer; Porque no querer volver, Es querer tu perdición].	Anónimo
Derramamiento del corazón. <i>Cordis effusio</i>	Emblema 9. Lib. II, lec. IX.	[Para qué oculta tu pecho congojas y ansias mortales? nade en líquidos reaudales ese corazón deshecho].	Anónimo
Frente			
Circuncisión del corazón. <i>Cordis circumcisio.</i>	Emblema 10 Lib. II, lec. X.	Dale á Dios tu corazón después de Circuncidado; que los que cuchillo han dado, cruz, clavos y lanza, son.	Pocasangre
Emolición del corazón. <i>Cordis emollitio</i> (Ablandamiento del corazón)	Emblema 13. Lib. II, Lec. XIII.	Mi corazón mármol frío en cera verás bolver, si le llegare á encender tu fuego de amor, Dios mío.	Pocasangre
Purificación del corazón. <i>Cordis mundatio.</i>	Emblema 14. Lib. II, lec. XIV.	Lava, esposa penitente ese corazón manchado pues te ofrece mis costado una cristalina fuente.	Pocasangre
Donación del corazón. <i>Cordis donatio.</i>	Emblema 15. Lib. II, lec. XV.	O norte de mi afición cuyos rigores merezco recibe el que yo te ofrezco, y dame tu corazón.	Pocasangre

MOTE	Nº de emblema Libro y lección	Redondilla (entre corchetes se han transcrito las redondillas que se han perdido)	Autor (atribución)
Nivel del corazón. <i>Cordis rectificatio</i> (Ajuste del corazón).	Emblema 20. Lib. II, lec. XX.	Si deseas, alma fiel, tu corazón nivelar al mio lo has de ajustar que es el más recto nivel.	Pocasangre
Renovación del corazón. <i>Cordis renovatio</i> .	Emblema 21. Lib. III, lec. I.	Dexa el viejo corazón, que con novedades vive: y este Nuevo, hija, recibe, que te ofrece mi afición.	Pocasangre
Ilustración del corazón. <i>Cordis illuminatio</i> .	Emblema 22. Lib. III, lec. II.	[Luz de luz, mi Dios, mi amor, que el ciego mundo amaneces, de mi alma las lobreguezes, destierre tu resplandor].	Pocasangre (repintado)
Escritura del corazón. <i>Cor tabula legis</i> .	Emblema 23. Lib. III, lec. III.	[En duras piedras grabé la ley antigua severa; la nueva en la blanda cera de tu pecho escribiré].	Pocasangre (repintado)
Aradura del corazón. <i>Aratio cordis</i> .	Emblema 24. Lib. III, lec. IV.	[Rompa tu cruz el erio de este corazón vano, y de tu palabra el grano en él siembra, esposo mío].	Pocasangre
Siembra del corazón. <i>Seminatio in corde</i> .	Emblema 25. Lib. III, lec. V.	[Tiempo es que siembres tu grano en el campo de mi pecho: no quede, esposo, el barbecho vaído, estéril y vano].	Pocasangre
Riego del corazón. <i>Cordis irrigatio</i> .	Emblema 26. Lib. III, lec. VI.	[Mi corazón un vergel florido será, y vistoso si su rocío piadoso el cielo destila en él].	Pocasangre
Flores del corazón. <i>Cordis flores</i> .	Emblema 27. Lib. III, lec. VII.	Estas flores que el desvelo de tu suelos (sic) cultivo te consagro esposo; y yo les añado el pabio (sic) suelo.	Pocasangre
Custodia del corazón. <i>Cordis custodia</i> .	Emblema 28. Lib. III, lec. VIII.	Tan seguro está, que nada este jardín ya recela, pues vibra su centinela del temor de Dios la espada.	Pocasangre
Escudo del corazón. <i>Cordis protecti</i> .	Emblema 29. Lib. III, lec. IX.	Con tu escudo à la fatiga de defensor mio atiende; pues el amor que te enciende, à tal empeño te obliga.	Pocasangre
Escala del corazón. <i>Cordis scalae</i> .	Emblema 30. Lib. III, lec. X.	[¿Quieres, esposa, abanzar a la celestial Sion? primero en tu corazón escala has de fabricar].	Barajas
Ensanche del corazón. <i>Cordis dilatatio</i> .	Emblema 31. Lib. III, lec. XI.	Como veloz su carrera un corazón delectado; Pues [...]	Barajas

MOTE	Nº de emblema Libro y lección	Redondilla (entre corchetes se han transcrito las redondillas que se han perdido)	Autor (atribución)
Morada del corazón. <i>Cordis inhabitatio</i>	Emblema 32. Lib. III, lec. XII.	De tu espíritu morada mi corazón haz, esposo para que en lazo amoroso te ame, como soy amada.	Barajas
Selladura del corazón. <i>Obsignatio cordis.</i>	Emblema 33. Lib. III, lec. XIII.	[De tu pecho plana bella el Eterno Padre labra, para escribir la palabra que el Amor Divino sella].	Barajas
Llagadura del corazón. <i>Cordis vulneratio.</i>	Emblema 34. Lib. III, lec. XIV.	[Traspasen mi corazón tus saetas, luz querida; pues tus flechas de la herida dulce medicina son].	Barajas
Incendio del corazón. <i>Cordis inflamatio.</i>	Emblema 35. Lib. III, lec. XV.	[En mi pecho vacilante excita incendios amor; para que yo en tal ardor salamandra viva amante].	Barajas
Desvelo del corazón. <i>Cordis vigilia.</i>	Emblema 36. Lib. III, lec. XVI.	[Si el cuerpo se rinde al sueño, en ti vela el alma mía, porque ni noche ni día puedo vivir sin dueño].	Barajas
Vuelo del corazón. <i>Cordis volatus.</i>	Emblema 37. Lib. III, lec. XVII.	[Quién alas al corazón dará que vuele al cielo! porque enfadado del suelo allá aspira su afición].	Barajas
Reposo del corazón. <i>Cordis quies.</i>	Emblema 39. Lib. III, lec. XIX.	[Del mundo en la multitud nunca pude hallar asiento; por ser de mi movimiento solo Dios centro y quietud].	Anónimo
El sudor de la sangre, baño del corazón. <i>Balneum cordis, ex sudore sanguineo.</i>	Emblema 40. Lib. IV, lec. I.	[Amante prepara un baño Sudando sangre tu esposo, en que tú, que estás leproso, te purgues de todo daño].	Anónimo
Los cordeles de Cristo, ligadura del corazón. <i>Vinculum cordis ex funibus Christi.</i>	Emblema 41. Lib. IV, lec. II.	[Si mis pecados prisión para ti fueron cruel, sirva tu amor de cordel, que ate à ti mi corazón].	Anónimo
La columna de Cristo, arriño del corazón. <i>Fulcrum cordis Christi columna</i>	Emblema 42. Lib. IV, lec. III.	[A la flaqueza es tal en que me ha puesto el amor, su coluna, ò gran Señor, es mi firmeza total].	Anónimo
Los azotes de Cristo, látigo del corazón. <i>Stimulus cordis Christi flagella.</i>	Emblema 43. Lib. IV, lec. IV.	[Cesa el corazón pesado de trabajar, si el rigor cesa del azote: Amor, avíVELO tu cuidado].	Anónimo

MOTE	Nº de emblema Libro y lección	Redondilla (entre corchetes se han transcrito las redondillas que se han perdido)	Autor (atribución)
La corona de espinas, muro del corazón. <i>Sepimentum cordis corona spinea</i>	Emblema 44. Lib. IV, lec. V.	[Porque su espino de rosas de mi corona hazle un muro; que así guardado, y seguro será de astutas raposas].	Anónimo
Emblema sin identificar	-----	-----	Anónimo
El rostro de Cristo bordado en el corazón. <i>Pictura cordis ex sindone Veronicae.</i>	Emblema 45. Lib. IV, lec. VI.	[Has de bordar con primor mi rostro, esposa, deshecho en la tela de tu pecho con aguja de dolor].	Anónimo
Lateral derecho			
El corazón copa de Cristo sediento. <i>Cor phiala Christo sitienti.</i>	Emblema 46. Lib. IV, lec. VII.	No gustes la [amarga hiel], del leve infiel judío: bebe, esposa, el amor mío, y sacia la sed, corazón.	Pocasangre
Punzada del corazón con el clavo del temor de Dios. <i>Compunctio cordis clavo timoris Dei.</i>	Emblema 47. Lib. IV, lec. VIII.	Pues con tres clavos señor y clavado fuiste por mi al corazón clavé a ti el clavo de tu temor.	Pocasangre
Plantío de la Cruz en el corazón. <i>Crucis in corde plantatio.</i>	Emblema 49. Lib. IV, lec. X.	[Planta para mi consuelo tu Cruz en mi corazón que dará fruto en sazón porque está abonado el suelo].	Barajas
Dedicación del corazón, con el título de la santa Cruz. <i>Dedicatio cordis titulo crucis.</i>	Emblema 50. Lib. IV, lec. XI.	[A Christo quiero ofrecer Mi corazón, y alvedrío: Que no quiero sea mío, Lo que suyo puede ser].	Barajas
Mosto del corazón destilado del lagar de la cruz. <i>Mustum cordis e torculari crucis.</i>	Emblema 52. Lib. IV, lec. XIII.	[Corazón, llega a gustar este vino de Engadi, que destila para ti de la cruz en el lagar].	Barajas
Refugio del corazón en la llaga del costado. <i>Asilum cordis in latere vulnerato</i>	Emblema 53. Lib. IV, lec. XIV.	[¡Quién lograra la ocasión, Jesús dulce, dueño amado, [De juntar en tu costado El suyo a tu corazón!]	Barajas

NOTAS

¹Para más información sobre su vida y obra, vid: ÁVILA BLANCAS, Luis. "El venerable padre Luis Felipe Neri de Alfaro". *Annales Oratorii* (Roma), 2 (2003), págs. 263-273. SANTIAGO SILVA, José de. *Atotonilco. Alfaro y Pocasangre*. Guanajuato: Ediciones La Rana, 2004.

²NERI DE ALFARO, Luis Felipe. *A la más hermosa y salúfera flor de los campos, a el mas peregrino oloroso lirio de los valles...* México: 1783. Citado por MORENO GAMBOA, Olivia. *La imprenta y los autores novohispanos. La transformación de una cultura impresa colonial bajo el régimen borbónico (1701-1821)*. Tesis doctoral. México: UNAM, 2013, pág. 185.

³SANTIAGO SILVA, José de. *Atotonilco...* Op. cit, pág. 94.

⁴PASCUAL BUXÓ, José. *El resplandor intelectual de las imágenes. Estudios de emblemática y literatura novohispana*. México: UNAM, 2002, pág. 258.

⁵SANTIAGO SILVA, José de. *Atotonilco...* Op. cit, pág. 129.

⁶Son muy numerosos los estudios que se han realizado de dicho programa iconográfico. Entre ellos destacamos: MERCADILLO MIRANDA, José. *La pintura mural del Santuario de Atotonilco*. México: Jus, 1950. También Santiago Sebastián pone de relieve la importancia de estas pinturas, exponiendo que el tema de la Pasión de Cristo fue de gran interés en la piedad barroca iberoamericana. SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990, pág. 185; MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Emblemática y patrimonio en Iberoamérica". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Patrimonio histórico. Difusión e imbricación americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013, págs. 232-233 y "La emblemática en el arte religioso de Iberoamérica". En: RODRÍGUEZ, Inmaculada; MÍNGUEZ, Víctor (eds.). *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castelló: Universitat Jaume I, 2011, págs. 202-205. No obstante, la obra más completa sobre el santuario y sus pinturas es la ya mencionada: SANTIAGO SILVA, José de. *Atotonilco...* Op. cit.

⁷En relación con la popularidad del culto al corazón en el siglo XVII y su inclusión en repertorios artísticos y libros de emblemas, destacamos las siguientes publicaciones: SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981; PRAZ, Mario. *Imágenes del Barroco (Estudios de emblemática)*. Madrid: Siruela, 1989; PÉREZ-GAVILÁN, Ana Isabel. *Corazón Sagrado*. México: Plaza y Valdés/Universidad Autónoma de Coahuila, 2013 y MORGAN, David. *El Sagrado Corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2013.

⁸SANTIAGO SILVA, José de. *Atotonilco...* Op. cit., pág. 147.

⁹Ibidem, pág. 155.

¹⁰HAEFTEN, Benedicto van. *Schola Cordis sive aversi a Deo Cordis...* Antuerpiae, 1623.

¹¹SANTIAGO SILVA, José de. *Atotonilco...* Op. cit., pág. 155.

¹²PASCUAL BUXÓ, José. *El resplandor...* Op. cit, págs. 258-259.

¹³HAEFTEN, Benedictus van. *Regia via sanctae crucis ...* Antuerpiae: 1635.

¹⁴José Moreno Villa (1887-1995) realizó una serie de ilustraciones inspiradas en los emblemas de Haeften para el segundo número de la revista *Litoral* (1926) de Málaga. MORENO VILLA, José. *Schola Cordis*. Ed. e Intr. de Eugenio CARMONA MATO. Málaga: Junta de Andalucía, 1985 y CARMONA MATO, Eugenio. "Schola Cordis". *Arte y parte* (Santander), 97 (2012), págs. 56-65.

¹⁵HAEFTEN, Benedictus van. *Escuela del corazón. Instrucción para que el corazón averso se convierta a Dios...* En Madrid: en la Imprenta Real por Joseph Rodríguez de Escobar, 1720. 2 vols.

¹⁶REGUEIRA BENÍTEZ, Luis y POGGIO CAPOTE, Manuel. "Contribución a la bibliografía marginal de Juan de Iriarte (1702-1771): aprobaciones y colaboraciones varias". *Cartas diferentes. Revista canaria de patrimonio documental* (La Palma), 6 (2012), págs. 159-191.

¹⁷HAEFTEN, Benedictus van. *Escuela del corazón, que escribió en lengua latina el P. D. Benito Haesten* (sic)... Madrid: Blas Román, 1791. 2 vols. Esta es la edición que hemos manejado para la realización de este estudio además de la latina de 1635.

¹⁸Con el mismo título, fue editada en Barcelona, en la imprenta de Riera.

- ¹⁹PÁEZ RÍOS, Elena. *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981-1985, vol. I, pág. 285.
- ²⁰CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, vol. I, pág. 272.
- ²¹VAENIUS, Otto. *Amoris divini emblemata...* Antuerpiae, 1615.
- ²²HUGO, Herman. *Pia Desideria...* Amberes: 1624.
- ²³En la tabla nº 1 se incluye el mote en latín y la traducción al castellano, el libro y la lección que corresponde a cada uno de los emblemas así como la redondilla que acompaña a las imágenes y su posible autor.
- ²⁴La estampa de las ediciones españolas está invertida respecto a las ediciones latinas.
- ²⁵En las pinturas se ha traducido como “Emolición del corazón”. Algunas palabras de la redondilla difieren de la del libro.
- ²⁶Sólo se conserva el del lado derecho.
- ²⁷MONTENAY, Georgette de. *Emblemes, ou Devises Chrestiennes...* Lyon: 1571.
- ²⁸HUGO, Herman. *Pia Desideria...* Op. cit.
- ²⁹Traducido en la pintura como “Nivel del Corazón”. La redondilla difiere de la del libro.
- ³⁰HAEFTEN, Benedictus van. *Escuela del corazón...* Op. cit., vol. I, pág. 270.
- ³¹En el repinte de esta pintura ha desaparecido la pluma con la que el Amor escribe, circunstancia que dificulta su lectura y comprensión.
- ³²El grabado de la edición castellana está invertido. En la redondilla se han transcrito erróneamente dos palabras.
- ³³La redondilla se ha transcrito libremente.
- ³⁴En el emblema se representa el anagrama de Jesús.
- ³⁵Un lienzo atribuido a Josefa d’Obidos (ca. 1675) sigue fielmente este grabado. Vid: CARRETERO REBÉS, Salvador. “Josefa d’Obidos y el *Cordis Volatus* del Museo de Bellas Artes de Santander”. *Trasdós. Revista del Museo de Bellas Artes de Santander* (Santander), 1 (1999), págs. 121-125.
- ³⁶HAEFTEN, Benedictus van. *Escuela del corazón...* Op. cit., vol. II, pág. 198.
- ³⁷Nuevamente en esta composición la redondilla es transcrita libremente.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



UN BESTIARIO PARA CELEBRAR: FAUNA SIMBÓLICA EN LA FIESTA BARROCA DEL VIRREINATO DEL PERÚ

A BESTIARY TO CELEBRATE: SYMBOLIC FAUNA IN THE VICEROYALTY OF PERU'S BAROQUE FESTIVITIES

Resumen

El presente trabajo propone una aproximación al componente icónico zoomorfo en las manifestaciones gráfico-textuales que nos han llegado de la actividad festiva del Virreinato del Perú con el fin de extraer unas primeras conclusiones sobre las características y usos de estos motivos. Ante la ausencia de repertorios de jeroglíficos festivos peruanos, el análisis se llevará a cabo a partir de sus relaciones, las representaciones visuales de los aparatos efímeros y los referentes bibliográficos disponibles en este ámbito.

Palabras Clave

Animales, Fiesta, Jeroglífico, Perú, Virreinato.

José Julio García Arranz

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

Es Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad de Extremadura y miembro de los grupos de investigación "Literatura Emblemática Hispánica" de la Universidad de La Coruña y "APES. Imagen y cultura" de la Universidad de Valencia. Ha consagrado parte de su investigación al estudio de la emblemática e iconografía europeas de la Edad Moderna, en especial el naturalismo moralizante barroco, la teoría de la imagen emblemática o los jeroglíficos en la azulejería portuguesa del siglo XVIII.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 6-II-2017

Fecha de revisión: 8-V-2017

Fecha de aceptación: 5-VI-2017

Fecha de publicación: 30-VI-2017

Abstract

This study proposes to examine the iconic zoomorphic component in the graphic and textual manifestations that have survived from the Viceroyalty of Peru's festive activities, with the aim of drawing some primary conclusions regarding the characteristics and uses of those motifs. Faced with the absence of indices for Peruvian festival hieroglyphics, analysis will be conducted on the relations, representations of the ephemeral devices and bibliographical references available in this field.

Key Words

Animals, Festival, Hieroglyphic, Peru, Viceroyalty.

UN BESTIARIO PARA CELEBRAR: FAUNA SIMBÓLICA EN LA FIESTA BARROCA DEL VIRREINATO DEL PERÚ

1. INTRODUCCIÓN¹

Poco a poco, desde los años noventa del pasado siglo², van viendo la luz trabajos de diversa índole y enfoque que están configurando, desde sus aportaciones fragmentarias, una visión cada vez más global e integradora de lo que constituyó la “cultura emblemática” en el ámbito territorial y temporal del virreinato del Perú. En todos ellos se pone de manifiesto, ante la no disponibilidad de libros de emblemas o de colecciones ilustradas de jeroglíficos —no contamos para este contexto, hasta la fecha, con noticia alguna sobre la existencia de este tipo de repertorios impresos o manuscritos—³, el hecho de que es la actividad festiva y conmemorativa, desarrollada esencialmente en sus principales núcleos urbanos como Lima, Cuzco, Quito o Potosí, la que constituye la principal vía disponible de aproximación al universo simbólico virreinal⁴.

La emblemática colonial se sustenta básicamente, en efecto, en las descripciones incluidas en los libros de fiestas, esto es, las relaciones impresas —y en algún caso manuscritas— que relatan las celebraciones públicas virreinales,

ceremonias religiosas o los rituales cívicos celebrados entre 1560 y 1808⁵. Partiendo de lo estrictamente literario, el fenómeno se proyectó a muy distintos ámbitos materiales, invadiendo la vida pública y privada con discursos gráfico-textuales de intencionalidad política y moral, y con una rica decoración que transformó el aspecto externo de plazas⁶, calles y edificios, en unas celebraciones que alteraban la monótona existencia cotidiana de sus habitantes⁷. De este modo, se instalaban en lugares estratégicos y simbólicos del trazado urbano de las ciudades diversos artefactos arquitectónicos efímeros —arcos de triunfo, catafalcos funerarios, altares, tablados, obeliscos, carros o máquinas alegóricas—, realizados con materiales perecederos, como soportes del complejo discurso ideológico de la fiesta mediante eruditos programas de alegorías, personajes mitológicos o históricos, jeroglíficos y empresas. En tales creaciones se dan cita y se fusionan las fuentes propias de la emblemática europea y los elementos autóctonos —la historia prehispánica y la naturaleza americana, o la particular realidad social virreinal—⁸, aunque, como comprobaremos, tal afirmación podría resultar discutible en el caso concreto de la fauna.

En el presente trabajo vamos a abordar, a la vista de su reiterada presencia y del significativo papel formativo y edificante que desempeñan en este tipo de manifestaciones, una vertiente específica de este imaginario simbólico festivo, la iconografía animal, para aproximarnos, de una manera panorámica dadas las necesarias limitaciones de extensión, a las fuentes y usos de este tipo de manifestaciones en la emblemática peruana.

2. LA PRESENCIA DE LOS ANIMALES EN EL IMAGINARIO SIMBÓLICO VIRREINAL

Entre las figuras representadas en los jeroglíficos festivos, o como complemento de las imágenes de bulto dispuestas en diversos lugares de los monumentos funerarios, resultan muy frecuentes las representaciones de animales y plantas con una función semántica muy precisa. Las referencias a la naturaleza, ya sea real o literaria, suponen una constante en la decoración de las estructuras temporales festivas desde sus mismos orígenes, y así se refiere en las crónicas de aquellos sucesos⁹. Dentro del imaginario zoológico, son diversos los ámbitos y maneras en que tendrá cabida esta categoría de elementos simbólicos, que podrían concretarse en dos principales: como complemento figurativo de la puesta en escena de personificaciones alegóricas o mitológicas, y como componente gráfico de los diversos emblemas o jeroglíficos con que se ornan las máquinas efímeras.

2.1. Motivos zoomorfos en las figuraciones alegóricas y mitológicas

Por una parte, en efecto, menudean las representaciones de animales como atributo de alegorizaciones diversas. Dentro de éstas, el ámbito en el que resultan más frecuentes es en el de las personificaciones de carácter “territorial” o “geográfico”, esto es, como encarnación de realidades físicas locales, nacionales o continentales, de modo que uno de los soportes repre-

sentativos de estos motivos serán los blasones o composiciones heráldicas de regiones o reinos hispanos, que en ocasiones se mezclan con referentes coloniales. Aparte de la frecuente presencia del águila como emblema viviente de los Habsburgo en el imaginario de exaltación monárquica, encontramos ejemplos como el túmulo de Felipe III alzado en Lima en 1621, obra de Juan de Solórzano Pereira¹⁰, donde se incorporaron distintas figuras alegóricas y personajes, acompañados de sus correspondientes bestias heráldicas¹¹. El monumento fúnebre de Mariana de Austria (Lima, 1697) se ornaba de igual modo con efigies femeninas coronadas representando a los reinos hispánicos, sustentando escudos de armas y jeroglíficos referidos a cada uno de ellos¹². También la presencia de los animales resultará frecuente en aquellas figuras alegóricas con las que se alude a las principales ciudades vinculadas a la vida de los soberanos, o bien se hace referencia a las cuatro partes del mundo como recordatorio del dominio universal¹³. En estas últimas, presentes en los catafalcos limeños de Felipe III (1621)¹⁴, Felipe IV (1666)¹⁵ o Carlos II (1701)¹⁶, lo indígena se suele presentar en las personificaciones de territorios americanos¹⁷ a través de los elementos exóticos de vestimentas, adornos plumarios y plantas y animales autóctonos. Ejemplo de esta vertiente iconográfica es el retrato alegórico del rey Carlos II con que José de Buendía ilustra la anteportada del libro de sus honras fúnebres¹⁸. En la estampa, realizada por fray Miguel Adame, se incluyen figuraciones correspondientes a los cuatro continentes, en algún caso con sus animales identificativos: África, representada por un hombre de piel oscura, en pie, con collar de perlas, turbante coronado y un cocodrilo como atributos; junto a él, Europa, en la figura de noble matrona coronada, sentada junto a la figura de un toro¹⁹.

Algo parecido sucede con las personificaciones de carácter moral que se reiteran en los catafalcos funerarios, series de cualidades vir-

tuosas con las que se pretende caracterizar la piadosa vida del soberano o reina difuntos²⁰, y que ocasionalmente se acompañan de motivos zoomórficos como atributos caracterizadores de acuerdo con las indicaciones de la *Iconología* de Cesare Ripa. Ciertas virtudes cardinales como la Fortaleza y Prudencia presentan, respectivamente, animales como el león y la serpiente a modo de complemento; lo mismo sucede en otras figuras de presencia más ocasional, como la paloma de la Gracia, la tórtola de la Castidad, la cigüeña de la Piedad o, de nuevo, el león de la Clemencia.

Lo animalístico no solo se materializa en las arquitecturas temporales: también en los carros alegóricos que, sufragados por diversas corporaciones o gremios, desfilan en determinadas festividades como las proclamaciones reales, celebraciones religiosas del *Corpus* o natalicios²¹. Son varios los ejemplos que pueden mencionarse. Así, en las conmemoraciones por el nacimiento del “príncipe deseado” Felipe Andrés, organizadas en Lima por el virrey Conde de Alba y Aliste en 1659, cabe destacar la fiesta de los plateros, en la que se ofreció una celebración de carros alegóricos referentes a los reinos de la Corona española, seguidos del trono real con Felipe IV, todos ellos acompañados de cartelas con breves poemas, y atributos, entre los que cabe destacar diversos animales simbólicos —avestruz como símbolo de Justicia, un águila coronada sobre un orbe dorado, el ave fénix como alusión a la recuperación de Jerusalén a los otomanos, o el cisne y el león como animales dedicados al sol y a la fuerza...—, o representativos de los continentes transoceánicos, como el toro de Europa, el león de África y el elefante de Asia²².

Al igual que se venía haciendo en varias urbes de la metrópoli, para la festividad del *Corpus Christi*²³ se confeccionaban en el virreinato carros o “rocas” a cargo de carpinteros y pintores, sobre los que se escenificaban los autos

que hacían el recorrido de la procesión. Además de estos carruajes se construían de igual modo “tarascas”, simulacros de monstruos a modo de dragón o serpiente de varias cabezas de tradición medieval, imagen del mal y del pecado, que encabezaba la procesión huyendo del Santo Sacramento entre gigantes y diablitos²⁴. Pero, junto a estas temibles criaturas, resulta posible constatar la construcción de rocas con otros diseños zoomorfos: en la mencionada fiesta por el “príncipe deseado”, los mercaderes costearon carros alegóricos con unicornios, cocodrilos, ballenas, hipogrifos, elefantes, entre otras composiciones como Prometeo perseguido por el águila por haber robado el fuego divino, cuyo carro era arrastrado por rinocerontes, o una galera de turcos tirada por llamas.

Hemos visto ya algún ejemplo de otro de los medios temáticos que propició la incorporación de motivos animales a la fiesta: la mitología clásica. De este modo, determinadas celebraciones virreinales adquirieron una marcada personalidad gracias al llamativo recurso a personajes y temas míticos grecolatinos. Como ha indicado Morales Folguera²⁵, este tipo de asuntos fue empleado en aquellas fiestas de carácter más alegre y popular, que requerían amplios espacios urbanos como marco. Una excelente muestra fue, con ocasión del mencionado natalicio del príncipe Baltasar Carlos, el incendio de un “bosque mitológico” instalado en la plaza mayor de la ciudad de Lima, y que resultó muy atractivo por la novedad de sus figuras y representaciones. Allí podían contemplarse, entre otros temas, efigies del rapto de Ganimedes, Jasón contra el toro y el dragón, Perseo en el caballo domado por Belerofonte, Júpiter transformado en toro con Europa, Hércules con su clava junto a la hidra...²⁶.

Esta vertiente mítica del imaginario festivo parece estar también presente en los castillos de fuegos de artificio, artefactos que buscaban el incremento del efectismo y la sorpresa de la

celebración barroca durante las jornadas del festejo²⁷. En algunos casos estas invenciones podían adquirir también rasgos de carácter mitológico o zoomórfico. Así, por ejemplo, en la proclamación del nuevo rey Carlos II en 1666, una de las noches de la fiesta hubo hasta 26 máquinas de fuego, de modo que, entre los “castillos, bombas, relámpagos y cohetes”, destacaron un ave fénix que se consumía entre cenizas ardientes o el caballo de Troya entre llamas²⁸. También los natalicios de la familia real se acompañaban de un nutrido aparato de luminarias y fuegos de artificio, componentes nocturnos del evento a los que, en algún caso, también se proporcionaba un carácter “emblemático”: con ocasión de las fiestas por el Príncipe Deseado encontramos que los montajes pirotécnicos componían figuras como una serpiente, un risco rematado por un águila con las alas extendidas, un mar con una sirena o una hidra de siete cabezas. En algunos casos estos dispositivos responden a una intención claramente política: es el caso de las fiestas por el príncipe Baltasar Carlos, donde, entre otros ingenios, encontramos figuras heráldicas —castillo y león— que combatían con una serpiente y un gigante, encarnaciones del Pecado y la Envidia, para evidenciar la lucha de la monarquía hispánica contra los enemigos de la Virtud y la Fe²⁹. Se menciona también en la relación de las fiestas que la ciudad de Lima dedicó a Rosa de Santa María, beatificada en 1668, la disposición de diversas máquinas o invenciones de pólvora figurando motivos de inspiración heráldica — un león— junto a otros míticos, como Hércules dando muerte a la hidra o un unicornio³⁰.

2.2. Motivos zoomorfos en los emblemas y jeroglíficos festivos

Pero, donde encontramos las muestras de mayor interés de la iconografía animal en el imaginario festivo virreinal es en las series de jeroglíficos que ornaban estas máquinas efímeras, de manera que en muchos casos resulta posible concretar sus precedentes en la emblemática

impresa. Conocemos varios ejemplos gracias a las detalladas crónicas que nos describen las figuras y letras de los mismos. Buena muestra de la riqueza y variedad del empleo de estos jeroglíficos en las celebraciones luctuosas lo tenemos en el programa que engalanó el túmulo de Carlos II en la catedral de Lima en 1701³¹. Allí se incluyeron varias series emblemáticas, en alusión a las virtudes del difunto y al dolor de la ciudad por la muerte del rey, donde encontramos, por ejemplo, sendas alusiones al cordero —una de ellas muestra un ara con el sacrificio de este animal, cuya llama sube hasta el sol, símbolo de la fe ardiente de Carlos II en el Santísimo Sacramento, jeroglífico tal vez inspirado en la empresa 39 de la *Idea* de Saavedra Fajardo—, o la conocida imagen del león muerto y en su boca un panal que fabricaban las abejas, alusión al fallecimiento de Carlos, pero cuyo dulce legado augura un futuro feliz a través de un hipotético sucesor —a pesar de la conflictiva ausencia de heredero directo—, procedente de la empresa 99 del mencionado libro de Saavedra³².

Otro caso excepcional y muy ilustrativo es el también limeño monumento funerario de Isabel de Borbón (1645): entre las tarjetas con empresas alu-



Fig. 1. León muerto en cuya boca se ha instalado un panal de abejas: *Mercēs belli*. Diego de Saavedra Fajardo, *Idea de un Príncipe Político Cristiano representada en cien empresas*, Monaca: 1640/ Milán: 1642. Empresa 99. Grabado calcográfico de Blanc.

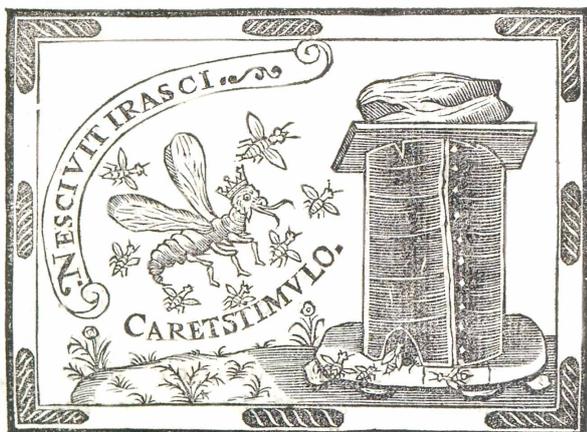


Fig. 2. Abeja reina, coronada, entre otras abejas cerca de una colmena: *Nescivit irasci*. Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la M. C. de la Emperatriz doña María de Austria, Madrid: Luis Sánchez, 1603, fol. 47r. Grabado xilográfico anónimo.



Fig. 3. León huyendo del canto del gallo: *Dum vigilo*. Juan Francisco de Villava, *Empresas espirituales y morales*, Baeça: Fernando Díaz de Montoya, 1613, empresa 38 "Del vigilante". Grabado xilográfico anónimo.

diendo a las virtudes y cualidades de la soberana encontramos, en el primer nivel, la figura de un armiño (símbolo de Pureza y atributo de Castidad); el rey coronado de una colmena de abejas (la dulzura en el Gobierno); un elefante dentro del agua con la cabeza y trompa levantada hacia la luna (símbolo de las virtudes de la Religión y la Piedad); o un león huyendo del canto del gallo



Fig. 4. Tórtola viuda y solitaria en la rama de un árbol seco: Cantando lloro. Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez, 1610, centuria I, emblema 62. Grabado xilográfico anónimo.

(el temor de Dios). En cuanto al segundo cuerpo, se observan otros motivos zoológicos, como una tórtola en la rama de un árbol (Fidelidad conyugal); un camello (Templanza); un elefante con la trompa entre los corderos (Piedad del elefante y Mansedumbre de los corderillos); una serpiente *ouroboros* y en medio una paloma (Candidez eterna); o el tópico de la osa lamiendo a sus oseznos para conferirles su adecuada forma (Solicitud de la reina para con sus hijos y vasallos)³³.

También destacado programa "femenino" fue el mencionado catafalco de Mariana de Austria; encontramos en las bóvedas de sus arcos nuevos símbolos referentes al dolor por la muerte de la gobernante y su reaparición en el cielo,



Fig. 5. Elefante retrocediendo ante la presencia de un carnero: *Superbia mansuetudine superatur.* Juan de Borja, *Empresas morales de don Juan de Borja, Conde de Mayalde, y de Ficallo*, Praga: Iorge Nigrin, 1581. Grabado xilográfico anónimo.



Fig. 6. Osa dando forma con su lengua al cachorro recién nacido: *Donec formetur.* Francisco Núñez de Cepeda, *Idea de el Buen Pastor*, copiada por los SS. Doctores representada en *Empresas Sacras*, Valencia: Lorenzo Mesnier, 1689, empresa 18. Grabado calcográfico anónimo.

entre los que se figuran una colmena rodeada de un enjambre de abejas, una paloma volando con el ramo de olivo o el ave fénix entre las llamas de su pira³⁴.

Como podemos comprobar a partir de los ejemplos y series mencionados, entre las bestias más representadas en el imaginario virreinal se encuentra el águila, por sus nobles propiedades naturales y carácter de símbolo heráldico e imperial. En el frontis grabado del libro de las exequias de Felipe IV, escrito por Diego de León Pinelo³⁵, la composición alegórica de la portada, firmada por A. Delhom, se remata con el águila bicéfala de los Habsburgo, que sostiene en cada pico sendas coronas dispuestas sobre las cabezas del fallecido rey Felipe y de su sucesor Carlos II³⁶. En el segundo cuerpo del túmulo de la reina viuda de Portugal doña Mariana Josefa de Austria³⁷ se dispusieron cinco tarjetas con las empresas que declaraban los servicios hechos a la Iglesia por la nobilísima casa de Austria, siendo el águila bicéfala una de ellas³⁸. También en el túmulo de Mariana de Austria, en la media esfera del techo del primer cuerpo se pintó un águila coronada, empuñando un cetro en una garra y las alas extendidas³⁹; o, en las fiestas por el nacimiento de Baltasar Carlos, en uno de los carros triunfales del gremio de los plateros, entre otras personificaciones mitológicas que encarnan el agradecimiento colectivo por el natalicio y su legitimación simbólica, se representa al nuevo príncipe por medio de un águila con corona en la cabeza y toisón de oro colgado del cuello⁴⁰.

Un carácter más “emblemático” adquiere la reina de las aves en el túmulo levantado con ocasión de las exequias en Lima de Margarita de Austria (1612), en cuya crónica se describen con bastante detalle sus elementos icónicos y sendas series de jeroglíficos⁴¹. En uno de ellos vemos un águila que levanta el vuelo mientras la Muerte le arranca algunas plumas, en tanto otras plumas caen del cielo sobre el ave, significando que la reina, a pesar de su fallecimiento, se renueva en el cielo



Fig. 7. Frontis grabado. Diego de León Pinelo. Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte del católico y augustísimo rey nuestro señor Felipe IV el Grande... Lima: 1666. Calcografía de A. Delhom.

gracias a sus virtudes; otro panel muestra también a un águila, con las alas extendidas, levantando los ojos al cielo, con la letra “Miró su fin y ensalzóse”⁴², clara alusión al alma de la difunta que vuela segura hacia su destino eterno. A veces resulta posible encontrar a la rapaz en composiciones más complejas: en el intradós de uno de los cuatro arcos que formaban el cuerpo principal del catafalco limeño que honraba la memoria de Carlos II (1701), un panel mostraba el rapto de Ganimedes para poder ofrecer a Júpiter su copa en el Olimpo (Carlos II había fallecido para servir en la mesa celestial), episodio flanqueado por un león con espada y un águila con el haz de rayos (expresión de que las armas de Carlos se habían empleado en la defensa de la fe y de España)⁴³.

Aquí comprobamos cómo, además del águila, no resulta extraño encontrar en este imaginario a otro animal cuya preeminencia y nobleza suele asociarse igualmente a la monarquía: el león. De este modo, el rey de los animales puede ser evidente imagen del príncipe: en un carro con forma de nave aparece un león coronado —el monarca— que descansaba a la sombra de un limo (árbol) —representación de la ciudad de Lima—; en la popa, el gigante Atlas, que sostiene sobre sus hombros el globo del mundo, figura sobre un monte, surgiendo de su cuerpo hilos de plata que se extendían hasta las plantas del león, alegoría de los fieles servicios prestados por el virreinato⁴⁴.

En el túmulo de Isabel de Borbón (1645), la urna funeraria se apoyaba en un pedestal con ocho leones en sus esquinas, símbolo de Fortaleza y Vigilancia de los restos mortales de la reina⁴⁵. Por razones simbólicas similares, el gran felino puede aparecer bajo su representación astral o zodiacal, como sucede en el monumento funerario de Felipe IV erigido en la también limeña iglesia del monasterio de La Concepción (1666); en medio del túmulo mortuario se apreciaba un orbe de grandes dimensiones, sobre el que aparecía representado un sol eclipsado en el signo de Leo. De nuevo en el túmulo limeño de Carlos II vemos a la figura alada del Tiempo flanqueada por un rey coronado guiando un carro reluciente, con las riendas de los caballos en la mano (Carlos gobernando sus pasiones por la Razón y la Ley) y un castillo del que surge una escalera hasta el cielo presidido por el zodiaco con el león y un joven escalando hacia él (alegoría de las armas reales para expresar que el rey abandonaba el castillo terrenal en favor del león celeste, conquistado mediante sus virtudes)⁴⁶.

Otro zoomorfo habitual en este tipo de monumentos es, por méritos propios, la mítica ave fénix, que suele disponerse en la cúpula o remate superior del aparato fúnebre. Así, también en el catafalco de Carlos II, una figura de esta fantástica criatura se quema en una hoguera con

la inscripción: *Moriar et sicut Fenix multiplicabo dies*⁴⁷, alusión a la vida eterna del monarca y al renacer de sus cenizas, si no con un hijo, sí con un sucesor y heredero⁴⁸. En el monumento de Isabel de Borbón el ave, situada sobre un globo terráqueo, se acompaña de la letra *Sicut Phoenix*⁴⁹, y muy cerca las iniciales *I.N.M.M.*, abreviatura de la exclamación ya citada del *Libro de Job: In nidulo meo moriar*⁵⁰, referencia a la resurrección celestial de Isabel de Borbón, y símbolo de Eternidad⁵¹. Un ejemplo del empleo tardío de esta criatura fabulosa puede apreciarse en el grabado de Marcelo Cabello que ilustra el túmulo de Juan Domingo González de la Reguera en 1805, donde aparece la acostumbrada figura de la *unica avis* junto al blasón del arzobispo⁵².

Si nos referimos ahora a otro contexto icónico diferente, el ave aparece también en el ya mencionado frontis grabado de la relación de León Pinelo sobre las exequias de Felipe IV⁵³, en cuyo borde inferior encontramos sendos emblemas protagonizados por el fénix (con el lema *In nidulo meo moriar*) y la palmera (con la letra *Sicut palma multiplicabo*), claras alusiones a la gloriosa muerte y la afortunada sucesión.

Otros motivos ornitológicos habituales son, en fin, el pelícano eucarístico, también presente en la decoración para el túmulo de Carlos II en la catedral limeña: en el techo del primer cuerpo se ve a una de estas aves hiriéndose en el pecho con el pico para alimentar con su sangre a sus polluelos, imagen del corazón del monarca que, según la creencia popular, a su muerte quedó sin gota de sangre, como si la hubiera ofrecido toda a sus vasallos⁵⁴. De igual modo debemos mencionar a la paloma, que figura en el túmulo limeño de Mariana de Austria, en cuyo remate cupulado se sitúa un orbe sobre el que planea una de estas aves con una rama de olivo en el pico y el mote *Volabo et requiescam* (“Volaré y descansaré”) (*Salmo* 55, 7)⁵⁵, trasunto del alma de la reina que vuela al descanso de la vida eterna; o el pavo real dispuesto en la misma

estructura, símbolo de Orgullo, con la letra “Miró su fin y humillóse”, contraponiéndose a otros animales de mayor nobleza, como el águila, con un sentido reflexivo de *vanitas*⁵⁶.

3. CONCLUSIÓN

Exactamente igual que sucedió en la arquitectura efímera que animó las grandes celebraciones festivas en Europa, los motivos zoomorfos estuvieron también muy presentes en su trasunto americano colonial. Ello es lógico si pensamos, en primer lugar, que el componente animal ocupa un amplio espacio en las principales fuentes icónico-textuales de estos programas, como son los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano o los libros de emblemas y empresas más populares del momento; y, en segundo, que las bestias poseen una antiquísima tradición funcionando como portadores de significados morales de todo tipo, con lo que resultan fácilmente amoldables a este nuevo contexto. Un factor reseñable es que, aunque de manera general suele hablarse de la presencia de la naturaleza indígena en estas estructuras, en la práctica —esto es, en las descripciones detalladas del suceso— los motivos que se refieren son esencialmente del viejo mundo, con escasísimas excepciones, entroncados tanto en la tradición simbólica cristiana como en la mitológica pagana. Ello quizá responda al hecho de que los animales autóctonos americanos —en nuestro repaso sólo hemos encontrado alusiones a las llamas como especie andina— actuaban más como elemento decorativo que como referente significativo por su escaso recorrido en este sentido. Ello refuerza la idea de que lo animalístico, al igual que las demás temáticas y figuras del imaginario festivo, constituyó un importante instrumento de aculturación y occidentalización, pues, a través del fenómeno festivo, los súbditos criollos, mestizos e indios conocieron y asimilaron los lenguajes artísticos europeos, sus códigos simbólicos, las ceremonias y rituales del viejo continente, sus creencias y su personal cosmovisión⁵⁷.

NOTAS

¹El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro 5* (BIDISO 5), con referencia: FFI2015-65779-P, dirigido por la profesora Nieves Pena Sueiro y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) desde el 1-01-2016 hasta el 31-12-2019. De igual modo, su realización y presentación se ha llevado a cabo dentro de una Ayuda PRI de la Junta de Extremadura y fondos FEDER una manera de hacer Europa. GR 15097 (Decreto 279/2014), a través del Grupo de Investigación “Patrimonio&ARTE. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico”, dirigido por la Dra. Pilar Mogollón Cano-Cortés, del que formo parte. Agradecemos encarecidamente a la Dra. Bárbara Skinfill Nogal que nos haya facilitado referencias bibliográficas que han resultado esenciales para la elaboración de este artículo.

²Dentro del amplio ámbito denominado “cultura simbólica”, se ha venido desarrollando desde la órbita de la Historia del Arte una importante línea de trabajo, en parte ya trazada en su momento por Santiago Sebastián López y encabezada por las investigaciones de José Miguel Morales Folguera y Víctor Mínguez Cornelles, este último con sus aproximaciones a la visión simbólica del poder real en las colonias americanas. Para el asunto específico de la emblemática del virreinato peruano, resultan esenciales los trabajos de RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo en Lima virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla: Consejería de Cultura y Medio Ambiente de la Junta de Andalucía, 1992, sobre la fiesta y la cultura simbólica de la Lima colonial; de ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado en Lima virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2002, sobre la estampa peruana del momento; y el volumen colectivo MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor, RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, GONZÁLEZ TORNEL, Pablo y CHIVA BELTRÁN, Juan (eds.). *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560-1808)*. Col. Triunfos barrocos, vol. II. Castellón de la Plana/Las Palmas: Universitat Jaume I/Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012. Encontrándose este trabajo en prensa, ha visto la luz una publicación colectiva esencial en este ámbito: se trata de LEAL, Pedro Germano y AMARAL Jr, Rubem (eds.), *Emblems in Colonial Ibero-America. To the New World on the Ship of Theseus*, Col. Glasgow Emblem Studies, vol. 18, Glasgow: University of Glasgow, 2017. Los artículos incluidos en el apartado sobre *Emblems in the Viceroyalty of Peru* responden a J. Julio García Arranz (“An Approach to the Emblematic and Allegorical Culture in the Viceroyalty of Peru”, págs. 185-186), Ricardo Estabridis Cárdenas (“Jesuit Emblem Culture in a House of Spiritual Exercises for Limean Ladies”, págs. 229-252) y Carme López Calderón (“The Wide and Narrow Path: the Cell of Father Salamanca (Cuzco) in the Light of Drexel’s *Gymnasium Patientiae*”, págs. 253-296).

³Siempre y cuando consideremos que el célebre manuscrito de la *Nueva corónica* de Guamán Poma de Ayala no es, estrictamente hablando, un “libro de emblemas”.

⁴No son muchos, en este ámbito geográfico, los ejemplos de programas iconográficos de este tipo aplicados a la arquitectura religiosa y civil de los que tenemos constancia. En todo el área del primitivo virreinato peruano apenas sí podemos mencionar un puñado de edificaciones que conserven elementos decorativos de filiación emblemática: los murales de las diversas estancias de la celda del padre Salamanca en el convento de la Orden de la Merced de Cuzco, con pinturas relativas a las Postrimerías y una serie de emblemas inspirados en distintas ediciones de los *Pia Desideria* de Hermann Hugo (MORALES FOLGUERA, José Miguel. “La celda del padre Salamanca en el convento de la Merced de Cuzco. Guía conceptual de la vida religiosa mercedaria en el altiplano peruano del setecientos”. *Imago. Revista de emblemática y cultura visual* (Valencia), 1 (2009), págs. 79-97; MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “La muerte arquera cruza el Atlántico”. *SEMATA, Ciencias Sociales e Humanidades* (Santiago de Compostela), 24 (2012), págs. 166-167; LÓPEZ CALDERÓN, Carme. “The Wide and Narrow Path...”. Op. cit.), los lienzos de la Catedral de Cuzco (MESA, José de, y GISBERT, Teresa. *Historia de la pintura cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, Banco Wiese Ltda., 1982, tomo 1, págs. 210-211), así como los lunetos del Claustro de los Naranjos en el convento de Santa Catalina en Arequipa (GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Tuero, 1988, págs. 9-11; *idem*. “Gemidos, deseos y suspiros. El programa místico de Santa Catalina de Arequipa”. *Boletín del Museo e Instituto ‘Camón Aznar’*, 48-49 (1992), págs. 83-114), o las macabras pinturas que decoran los muros de la iglesia de Huaro, realizadas en 1802 por el pintor Tadeo Escalante (SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *El barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 1990, pág. 241), en ambos casos con diversas composiciones también inspiradas en los *Pia Desideria*.

⁵MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor *et al.* (eds.). *La fiesta barroca...* Op. cit., pág. 105; MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. “Imágenes jeroglíficas para un imperio en fiesta”. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 30, 119 (2009), pág. 105.

⁶OLLERO LOBATO, Francisco. “Plazas efímeras del Barroco Hispánico”. En: LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, M^a de los Ángeles; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (coords.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un Imperio*. Santiago de Compostela: Andavira, 2013, vol. II, págs. 27-56.

⁷CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *La fiesta. Metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile, 1995.

⁸MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor *et al.* (eds.). *La fiesta barroca...* Op. cit., pág. 107.

⁹OSORIO, Alejandra B. “La entrada del virrey y el ejercicio de poder en la Lima del siglo XVII”. *Historia Mexicana*, LV, 3 (2006), págs. 777 y 803.

¹⁰RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., pág. 158.

- ¹¹MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a Jesús. *Fiesta y muerte regia: las estampas de túmulos reales del Archivo General de Indias*. Sevilla: CSIC-EEHA, 2002, pág. 36.
- ¹²RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., pág. 174.
- ¹³MORALES FOLGUERA, José Miguel. "La iconografía de los cuatro continentes: creación de los modelos en Europa y su traslado a Hispanoamérica". En: MARTÍNEZ PEREIRA, Ana; OSUNA, Inmaculada; INFANTES, Víctor (eds.). *Palabras, símbolos, emblemas: las estructuras gráficas de la representación*. Madrid: Turpin Editores, S. E. E., 2013, págs. 399-410.
- ¹⁴VALVERDE, Hernando de. *Relación de las exequias y honras funebres, hechas al Católico Rey de las Españas, y las Indias, Don Philipo tercero, nuestro Señor [...] por esta nobilissima, ciudad de Los Reyes*, obra manuscrita con dibujo del túmulo conservada en el Archivo General de Indias de Sevilla (AGI, Mapas y Planos, Estampas, 187). Vid. RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., págs. 154-160; CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Fco. Javier. "Exequias en honor a Felipe III celebradas en Lima en 1621". *Hispania Sacra*, vol. 53, 107 (2001), págs. 327-344.
- ¹⁵ALLO MANERO, M^a Adelaida. "Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica". *Cuadernos de investigación*, 7.1 (1981), págs. 73-96; *idem*. "Aportación al estudio de las exequias reales en Hispanoamérica: la influencia sevillana en algunos túmulos limeños y mejicanos". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 1 (1989), págs. 121-138; RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., págs. 166-171; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado...* Op. cit., págs. 240-42; GONZÁLEZ TORNEL, Pablo. "'Grande quien llora e inmortal quien muere'. Entre Italia y América: los catafalcos por la muerte de Felipe IV en los dominios de los Habsburgo españoles". *SEMATA: Ciencias Sociales e Humanidades*, 24 (2012), págs. 213-234; SOLIVÁN ROBLES, Jennifer. "Exequias de Felipe IV en México y Lima: consolidación del poder monárquico". En: LÓPEZ CALDERÓN, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, M^a de los Angeles; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (coords.). *Barroco iberoamericano...* Op. cit., vol. II, págs. 115-130.
- ¹⁶MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "El Fénix y la perpetuación de la realeza: el catafalco de Carlos II en la Catedral de Lima en 1701". *Millars*, 14 (1991), págs. 139-152; GONZÁLEZ CASTREJÓN, Sara. "La iconografía del caos. Las fiestas de exequias de los últimos austrias". En: MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Alfredo (eds.). *La fiesta en el mundo hispánico*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, págs. 411-412.
- ¹⁷ZUGASTI, Miguel. *La alegoría de América en el Barroco hispánico: del arte efímero al teatro*. Valencia: Pre-Textos, 2005; *idem*. "América y otras alegorías indianas en el ámbito colonial del siglo XVII: del arte efímero al teatro". En: KOHUT, Karl; ROSE, Sonia V. (eds.). *La formación de la cultura virreinal II. El siglo XVII*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2006, págs. 289-331; PÉRISSAT, Karine. "Las representaciones del espacio americano en las fiestas limeñas de la época colonial". *Criticón*, 78 (2000), págs. 32-33.
- ¹⁸BUENDÍA, José de. *Parentación real al soberano nombre e inmortal memoria del católico rey de las Españas y emperador de las Indias [...] Don Carlos II*. Lima: José de Contreras, 1701.
- ¹⁹Las personificaciones de América y Asia no se acompañan, en esta ocasión, de atributos animales. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado en Lima...* Op. cit., págs. 169-171.
- ²⁰MEJÍAS ÁLVAREZ, M^a Jesús. *Fiesta y...* Op. cit., pág. 37.
- ²¹GISBERT, Teresa. "La fiesta y la alegoría en el virreinato peruano". En: *El arte efímero en el mundo hispánico, IV Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1983, págs. 162-166.
- ²²RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., págs. 104-105.
- ²³*Ibidem*, págs. 205-209.
- ²⁴GISBERT, Teresa. "Del Cuzco a Potosí. La religiosidad del Sur Andino". En: MÚJICA PINILLA, Ramón (Coord.). *El Barroco peruano*. Lima: Banco Nacional de Crédito, 2002-2003, vol. II, pág. 96.
- ²⁵MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Mitología y emblemática en el arte efímero novohispano". En: BUXÓ, J. Pascual (ed.). *La producción simbólica en la América colonial. Interrelación de la literatura y las artes*. México: UNAM, 2001, pág. 289.
- ²⁶Vid. RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., págs. 91-92; MÚJICA PINILLA, Ramón. «Dime con quién andas y te diré quién eres». La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656". En: HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro (coord.). *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Lima: Biblioteca Digital Andina, 1998, págs. 134-135.
- ²⁷ALBERRO, Solange. "Los efectos especiales en las fiestas virreinales de Nueva España y Perú". *Historia Mexicana*, vol. 59, 3 (2010), págs. 846-847.

- ²⁸RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., pág. 81.
- ²⁹DE CARVAJAL Y ROBLES, Rodrigo. *Fiestas que celebró la Ciudad de los Reyes del Perú, al nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos*. Lima: Gerónimo de Contreras, 1632, silva 5ª, vv. 227-310.
- ³⁰RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., págs. 232-238.
- ³¹MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor. "El Fénix y la perpetuación...". Op. cit.
- ³²RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., pág. 198, nota 102.
- ³³Ibidem, págs. 162-164.
- ³⁴Ibidem, pág. 197, nota 96.
- ³⁵LEÓN PINELO, Diego de. *Solemnidad fúnebre y exequias a la muerte del católico y augustísimo rey nuestro señor Felipe IV el Grande que celebró en la Iglesia Metropolitana de la Real Audiencia de Lima...* Lima: 1666.
- ³⁶ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado...* Op. cit., págs. 166-167.
- ³⁷ALVITES, Alexo de. *Puntual descripción, fúnebre lamento, y sumptuoso túmulo [...] Dona Mariana Josepha de Austria*. Lima: 1756.
- ³⁸ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado...* Op. cit., pág. 255.
- ³⁹RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., pág. 174.
- ⁴⁰Ibidem, págs. 93-94.
- ⁴¹RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., págs. 152-153.
- ⁴²Ibidem, pág. 152.
- ⁴³Vid. RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., págs. 179-182; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado...* Op. cit., pág. 245.
- ⁴⁴Vid. RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., págs. 100-101; PÉRISSAT, Karine. "Las representaciones..." Op. cit., págs. 38-41.
- ⁴⁵RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., págs. 162-163.
- ⁴⁶Ibidem, págs. 179-182.
- ⁴⁷"Moriré y como el fénix multiplicaré mis días" (Job 29, 18).
- ⁴⁸Ibidem, págs. 178-179.
- ⁴⁹"Como el fénix".
- ⁵⁰"Moriré en mi nido".
- ⁵¹Ibidem, pág. 165.
- ⁵²ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado...* Op. cit., pág. 278.
- ⁵³LEÓN PINELO, Diego de. *Solemnidad fúnebre...* Op. cit.
- ⁵⁴RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo...* Op. cit., pág. 179.
- ⁵⁵Sal 55, 7.
- ⁵⁶Ibidem, págs. 151-152.
- ⁵⁷MÍNGUEZ CORNELLES, Víctor et al. (eds.). *La fiesta barroca...* Op. cit., pág. 23.

LOS JEROGLÍFICOS DE LA IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN DE SEVILLA (I) THE HIEROGLYPHICS OF THE CHURCH OF “LA ANUNCIACIÓN” IN SEVILLA (I)

Resumen

La iglesia de la Anunciación fue en su día templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla. El programa emblemático de la cúpula (ca. 1756-1767) está compuesto por una serie de 16 jeroglíficos, cuyo objetivo es una apología de la Compañía de Jesús y su carisma. La presente primera parte del estudio aborda las cronología e inicia el análisis iconográfico de este programa con base, entre otras, a dos referencias jesuíticas esenciales: Carlo Bovio y Jacobus Boschius.

Palabras Clave

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

Rafael García Mahiques

Universitat de València
Facultad de Geografía e Historia
Departamento de Historia del Arte
Valencia, España

Es Catedrático de Historia del Arte la Universitat de València, y especialista en Emblemática, distinguiéndose en la reflexión metodológica aplicando los principios de la iconología al estudio de este fenómeno cultural del Barroco. Actualmente es presidente de la Sociedad Española de Emblemática. También es autor de diferentes estudios sobre iconografía y dirige el grupo de investigación “APES. Imagen y cultura”.

Abstract

The Church of the Annunciation was once the temple of the *Casa Profesa* of the Company of Jesus in Seville. The emblematic program of the dome (ca. 1756-1767) is composed of a sequence of 16 hieroglyphics, whose objective is an apology for the Society of Jesus and his charism. The present first part of the study deals with the chronology and initiates the iconographic analysis of this program based, inter alia, on two essential Jesuit references: Carlo Bovio y Jacobus Boschius.

Key Words

Antonio de Solís, Emblematics, Church of “La Anunciación”, Hieroglyphics, Seville.

ISSN 2254-7037

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

LOS JEROGLÍFICOS DE LA IGLESIA DE LA ANUNCIACIÓN DE SEVILLA (I)

La iglesia de la Anunciación de Sevilla, que fue en su día templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús de Sevilla es un edificio del Renacimiento, realizado de acuerdo con el modelo de la Contrarreforma: planta de cruz latina de una nave con tramos cuadrados cubiertos con bóvedas vaídas, amplio crucero no sobresaliente, con bóvedas de cañón en cada uno de sus brazos, al igual que la capilla mayor o presbiterio, y en el centro una cúpula semiesférica rematada con una linterna. El coro se sitúa a los pies, en alto, sobre un gran arco escarzano. De acuerdo con Alfredo J. Morales, a quien remitimos para los datos históricos esenciales sobre esta iglesia, las obras se iniciaron en 1565 y concluyeron en 1579, y fueron obra de Hernán Ruiz “el Joven”¹. Esta iglesia tiene un interesante ornato de carácter emblemático que se compone de tres partes: la cúpula, más cada una de las bóvedas del crucero. Nos interesa aquí poner la atención en el programa de la cúpula, más complejo que los correspondientes a cada uno de los brazos del crucero, mucho más sencillos, de los cuales nos podremos ocupar en un posterior estudio.

Es difícil establecer la datación de todos estos programas visuales. En la minuciosa memoria que realizó el jesuita Antonio de Solís de todas las facetas, humanas y materiales, de la vida de la Casa Profesa de Sevilla desde su fundación en 1550 hasta 1755, año en que concluye su redacción, no existe mención alguna sobre la disposición de toda la ornamentación que nos ocupa². Tal cosa no deja de llamar la atención, ya que en dicha memoria se mencionan todas y cada una de las innovaciones que va teniendo la iglesia, dando cuenta de los retablos e imágenes que se van introduciendo. Sobre la cúpula, solamente se mencionan sus estucos y dorados dentro del conjunto del remozamiento de la iglesia, en las noticias correspondientes al año 1616, mas sin ninguna mención a programa visual alguno³.

Por todo ello, a falta de disponerse de documentación fehaciente, no tenemos más remedio que tratar de aventurar su datación a partir de una hipótesis fundada sobre dos umbrales —inferior y superior—, que serían: 1756 año siguiente a la conclusión de la obra de Solís, y 1767, año de la expulsión de los jesuitas y fin de esta etapa, pues

el edificio de la profesa pasó a ser la Universidad de Sevilla (1771-1954), época de la que no cabe esperar que se ordenara ningún programa de esta índole. En ello hay una segunda razón esencial que nos permite aún más apostar por esta cronología, y es el terremoto ocurrido el 1 de noviembre de 1755 (terremoto de Lisboa), del que el propio Solís da aún noticia, y que afectó a la cúpula:

“Ocurrió ser en la hora en que debía el sacerdote que saliese a decir la [Misa] en el altar del Señor San Francisco Xavier con cuya variación dejó la gente el puesto ocupado y baxó al cuerpo de la iglesia en que había de decir: coyuntura en que siendo el terremoto perecerían gran número de personas al caer de la Linterna de la cúpula en el plan de la misma Capilla que constaba de formidables piedras y sillares la mayor parte; (...)”⁴.

Aunque Solís parece que trata de minimizar los daños, afirmando que *“reparado en breve el templo, volvió a servir como si nada hubiese pasado el día 2 de diciembre a las solemnes vísperas de San Francisco Xavier”*, todo parece indicar que los daños realizados en la cúpula fueron importantes⁵. Con lo cual, cabe suponer con fundamento que debió de ser dentro del plan de la reparación (o reconstrucción) de la linterna, cuando se adecentaría la cúpula disponiéndose el programa visual de carácter emblemático que nos ocupa. Con todo cabe también remarcar que el estilo de las cartelas y resto de motivos ornamentales de la cúpula obedece completamente al Barroco de las primeras décadas del siglo XVIII sin concesiones aún al Rococó, lo que nos puede también hacer dudar de la cronología propuesta, pero es muy verosímil mantener dicha datación ante la ausencia de información en el manuscrito de Solís, como se ha indicado. Por otro lado, tenemos constancia de que este programa visual pasó por una intervención en los años 70 del siglo XX, momento en que sufrieron una reforma las pechinas de la cúpula —se hizo desaparecer el emblema de la Compañía, substituyéndolo por un motivo vegetal—, y momento también en que supuestamente se

aplicó un barniz a toda la cúpula que ha terminado oxidando, afectando al aspecto que actualmente tiene el conjunto⁶.

No es nuevo el hecho de que se dispongan discursos visuales de tipo emblemático en las iglesias jesuíticas. Un importante precedente de este programa sevillano es el conjunto desarrollado en la iglesia jesuítica de Córdoba (Argentina), del cual me ocupé ya hace unos años⁷ y otros estudiosos lo han hecho más recientemente⁸. Este programa de Sevilla está compuesto básicamente por un conjunto de 16 jeroglíficos, cuyo objetivo no parece otro que una apología de la Compañía de Jesús proclamando sus virtudes y sus rasgos distintivos o carisma. No debemos olvidar que en estos momentos asistimos a la crisis más grave que atraviesa la Compañía desde su fundación. A mediados del siglo XVIII los jesuitas son combatidos en todas las monarquías del mundo católico, en donde se abrían paso las políticas regalistas. En Portugal fueron expulsados en 1759, Luis XV los había expulsado de Francia en 1762, y Carlos III los expulsará de España en 1767. Como orden religiosa, la Compañía será suprimida por el papa Clemente XIV en 1773. Por lo tanto, habría que situar el presente programa verbo-visual en unos momentos en los que se está imponiendo una defensa de la Compañía de Jesús, cuya existencia misma está siendo discutida por los regalistas en el contexto del despotismo ilustrado. En este sentido, los jesuitas aprovecharían la decoración de la remodelada cúpula de esta iglesia para disponer un programa que iría destinado a ser exponente de la virtud jesuítica. La forma verbo-visual del jeroglífico combinado con las imágenes de los principales santos jesuitas, ayudaría a los predicadores a instruir a los fieles congregados en el templo sobre las bondades jesuíticas. Se trataría de un buen ejemplo de lo que Fumaroli denomina “asianismo jesuítico”, un juego retórico destinado tanto a complacer como a persuadir, implicando para ello todos los recursos de la *elo-cutio* retórica. Este autor opone el “asianismo” de los jesuitas, destinado a las masas de fieles,

al “aticismo” propio del jansenismo y las corrientes cultas minoritarias, cultivado con cualidades estilísticas diferentes⁹.

La cúpula se encuentra aquí dividida, mediante un juego de meridianos y paralelos, dando lugar a una serie de sectores, o “gajos” en el sentido vertical. Cada uno de estos sectores, consta de cuatro registros que de abajo hacia arriba se conforman de este modo: el primero corresponde a los jeroglíficos que son objeto del presente estudio; en el segundo observamos diferentes efigies a medio cuerpo de una serie de personajes correspondientes a santos de la Compañía de Jesús, excepto en pocos casos donde aparece el anagrama o emblema de la Compañía dentro de una especie de ostensorio; en el tercero, de modo uniforme, aparecen en medio de una cartela, las cabezas con dos alas de pequeños

ángeles infantiles; por último en el cuarto registro se acomoda una caprichosa ornamentación con cartelas y roleos sin contener imagen ninguna. Debe de ser advertido que de la serie de santos jesuitas efigiados, su mal estado no permite identificarlos con claridad, por lo que nos vamos a centrar aquí exclusivamente en el programa emblemático de los jeroglíficos. Cada uno de éstos consta de una *pictura*, un *motto* latino más un cartel que hace las veces de un epigrama en una colección emblemática típica. Este cartel consta siempre de dos palabras latinas, de las cuales la primera es siempre la misma: SOCIETAS, referida a la Compañía de Jesús, y la segunda da cuenta de la cualidad propia de que el jeroglífico quiere ser exponente: PAUPER, CASTA, OBEDIENS..., etc. Evidentemente, esta segunda palabra nos ofrece la clave interpretativa principal del emblema o empresa.

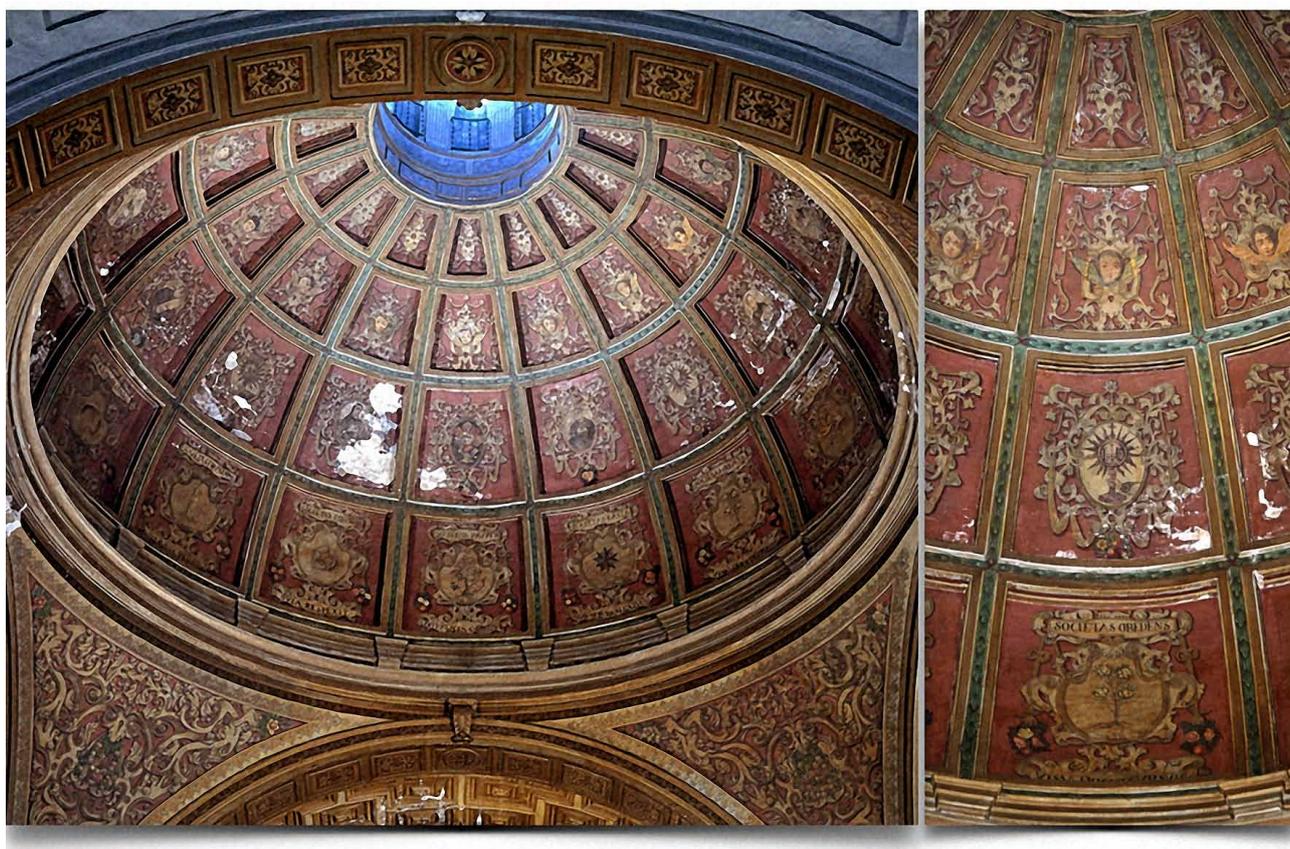


Fig. 0. Panorámica de la cúpula y registros del sector tercero.

No resulta fácil la lectura de este programa emblemático. Es probable que existiera algún compendio escrito donde se describiera y detallara el sentido concreto de cada elemento, así como el sentido del conjunto. No conociendo, por el momento, nada que explicita estas cuestiones, no tenemos más opción que tratar de aproximar el alcance significativo de esta retórica mediante un cotejo con fuentes indirectas procedentes de la tradición emblemática, que bien podrían también haber funcionado como fuentes directas. Si bien esto último solamente lo podemos conjeturar, lo cierto es que hay dos obras de referencia cuyas coincidencias las hacen merecedoras de poder ser consideradas como inspiradoras del programa de la cúpula. La primera es la obra del jesuita Carlo Bovio *Rhetoricae suburbanum*, Roma, 1676; la segunda es la *Symbolographia* del también jesuita Jacob Bosch,¹⁰ que básicamente recoge en su obra una gran colección de artificios emblemáticos de diversa procedencia, entre los cuales están los que publicara anteriormente el citado Carlo Bovio. Algunos de los jeroglíficos procedentes de estas obras se repiten en la cúpula de Sevilla sin más mediación, pero no siempre es así. En otros casos, la clave principal que delata la relación con estos repertorios emblemáticos radica en los motes latinos de estos jeroglíficos. Aquí en Sevilla observamos la curiosa coincidencia de muchos de los motes procedentes de empresas o emblemas procedentes de Bovio —y repetidos por Bosch—, más con la particularidad de figurar aquí en Sevilla con una *pictura* diferente, muchas veces difícil de entender o explicar por permanecer oscura la metáfora. Esta última circunstancia nos ha hecho a veces dudar mucho del sentido de cada jeroglífico pintado en esta cúpula, hasta el punto de creer estar, en bastantes casos, ante un auténtico ejercicio de desciframiento, en pleno sentido de la expresión. Con todo, debemos pensar que estos jeroglíficos debieron quedar muy claramente explicados en su día desde el púlpito y fijados en la memoria de los fieles escuchantes.

Dicho esto, pasaremos al análisis de cada uno de los jeroglíficos. Para ello nos vamos a servir de una “extensionalización” de su contenido remitiendo fundamentalmente a los citados libros de emblemas jesuíticos de Carlo Bovio (edición de 1676), y de Jacobus Boschius (edición de 1702), sin que ello nos invalide poder referenciar otros libros de emblemas presentes en la tradición verbo-visual hispana.

JEROGLÍFICO 1. Imagen: árbol con retoños cargado de frutos. Cartel: SOCIETAS PAVPER. Mote: DEFLORESCEN[T] CADVN[T]QVE

Este jeroglífico se basa en un tópico que la tradición emblemática de los jesuitas suele aplicar a san Francisco Javier. Nos lo presenta Carlo Bovio¹¹, en cuya *pictura* aparece un árbol cargado de frutos del que caen sus hojas y flores, bajo el mote: “*Deflorescendo fit frugi*” [Desprendiéndose de las flores se hace frugal], indicando que con el desprendimiento de las cosas, el hombre transita hacia la virtud de la templanza o la moderación. Explica que la sobriedad, unida al desprecio de las vanidades mundanas, dan como fruto una vida mejor¹². Más tarde Jacobus Boschius se hará eco de esta misma empresa¹³. Con este artificio emblemático, pues, se quiere significar la pobreza o templada moderación de la Compañía de Jesús, como reza el cartel: “*Societas pauper*”.

Con este mote, que debe ser corregido ortográficamente como ha quedado señalado: “*Deflorescent caduntque*” [se marchitan y caen], este jeroglífico se asemeja al concepto aplicado a san Francisco Javier, si bien se centra en poner más de relieve la caducidad de las cosas del mundo, como expresión de una *vanitas*.

En el cuadro superior de este sector, se nos muestra una especie de ostensorio en forma de sol y envuelto de flores y frutos, entre los que destaca un racimo de uvas. Es evidente el reclamo eucarístico de esta imagen, pero llama



A

Fig. 1A. Jeroglífico 1: *Deflorescent caduntque*.



B

Fig. 1B. Carlo Bovio: *Deflorescendo fit frugi*.

la atención el hecho de figurar en el interior las letras M y A, referidas son duda a María, que bajo el misterio de la Anunciación (o Encarnación), da titularidad al templo. Sería pues un jeroglífico en el que se unen la Eucaristía y María como síntesis del misterio de la Encarnación de Cristo.

JERÓGLÍFICO 2. Imagen: una estrella. Cartel: SOCIETAS CASTA. Mote: PRIUS MORI, QUAM FAEDARI

El mote debe ser también aquí matizado, ya que conviene más la expresión “*prius*” que “*pruis*”, así como “*foedari*” que “*faedari*” —probables deslices ortográficos del pintor—, de modo que debería ser: “*Prius mori quam foedari*” [Antes morir que mancharse]. En la tradición emblemática, suele incluso ser más frecuente la definición del mote de este modo: “*Malo mori quam foedari*” [Más bien la muerte antes que el deshonor]. Estos motes suelen ir conforme a un concepto emblemático con la

pictura de la comadreja o armiño (lat. *mustela*), animal éste que antes se deja alcanzar por la muerte causada por hambre o la sed por no tener que manchar su preciosa piel blanca atravesando el cerco de suciedad que la envuelve¹⁴.

Sin embargo, resulta aquí complejo hacer encajar este concepto con la estrella como *pictura*, puesto que no existe una clara tradición en este sentido. En la emblemática es esto absolutamente excepcional, lo que nos obliga a tratar de avanzar —con la obvia provisionalidad de este tipo de propuestas—, alguna interpretación plausible. En este sentido podría haber una alusión a la Virgen María, modelo de castidad para la Compañía: “*Societas casta*”. La “estrella del mar”, es un símbolo sobre María como guía del alma. El concepto se basa en la estrella polar, siempre fija en el norte como referente de la orientación de los marinos. De ahí que se la llame también específicamente *stella maris*. La manifestación de este símbolo mariano tiene su origen en un himno litúrgico conocido ya en



A

Fig. 2A. Jeroglífico 2: *Prius mori quam foedari*.



B

Fig. 2B. Nicolás de la Iglesia: *Stella maris*.

el siglo IX y que se sigue cantando en el Oficio divino, en las vísperas de las festividades dedicadas a la Virgen, cuya primera estrofa dice así: “*Ave, Maris stella, / Dei mater alma, / Atque semper Virgo / Felix caeli porta*” [Salve, Estrella del mar, / Madre de Dios, / y siempre Virgen / Radiante puerta del cielo]. Tendrá su impacto en muchos escritos medievales y pasará también a diversas letanías marianas incorporándose incluso a la visualidad del conjunto de símbolos de la *Tota Pulchra*, como es bien conocido. Dentro de la emblemática, conviene mencionar el jeroglífico “*Stella Maria*” del prior de la Cartuja de Miraflores Nicolás de la Iglesia, cuya *pictura* presenta una estrella sobre el mar. Comenta así su autor: “*El nombre de la Virgen es Maria. Y Maria, como todos saben, quiere decir: Estrella del Mar. (...) previno [Dios] contra el peligro, el remedio, y para consuelo de los que intentarían surcar mares, y descubrir carreras de Indias, en que era forçoso topar con escollos de borrascas, y con armadas de vientos, fijó en el cielo una estrella que fuesse Norte de todos los navegantes*”¹⁵.

JEROGLÍFICO 3. Imagen: flores de girasol vinculadas a un único tallo. Cartel: SOCIETAS OBE- DIENS. Mote: VISSA DOCET CVRSVM

48

Nuevamente debe de ser corregida la grafía del mote, el cual debería ser: “*Visa docet cursum*” [observada, enseña el trayecto]. También estamos ante el caso de un mote cuya tradición emblemática asocia a otro objeto gráfico: la brújula (*pyxis nautica*). Carlo Bovio, en otro de los emblemas referidos a san Francisco Javier,¹⁶ bajo este mismo mote dispone una brújula, en medio de un paisaje con la estrella polar al fondo, proponiendo a este santo jesuita como modelo de vida santísima, siempre atento a Dios, mostrando el camino de la salvación a los gentiles¹⁷. También J. Boschius en una empresa —que no presenta en la tabla de grabado—¹⁸ seguirá aquí los pasos de Bovio¹⁹. El *Imago Primi Saeculi* también nos presenta un emblema con la brújula y la estrella polar, con el mote “*Haec Cynosura mihi*”, referida a las misiones de los jesuitas: “*Societatis in Missionibus, Pontificis voluntati obsecundat*”²⁰.



A

Fig. 3A. Jeroglífico 3: *Visa docet cursum.*



B

Fig. 3B. Carlo Bovio: *Sentit et occultum.*

Mas lo que cambia en el presente jeroglífico sevillano es la *pictura*, consistente aquí en una extraña planta con cuatro flores, cuya identificación no admite la vía de la verosimilitud con un modelo real, sino que más bien esta verosimilitud se supedita tanto al modelo gráfico que la pudo inspirar como al discurso visual o concepto que se pretende aquí manifestar. En este sentido solamente cabe tener en cuenta el código visual del girasol, una planta utilizada en la tradición emblemática para formular conceptos semejantes o próximos al que acabamos de referir sobre la brújula y la estrella polar²¹. Sin salir de la obra de Carlo Bovio *Rhetoricae suburbanum*, que se nos revela como una de las probables fuentes emblemáticas de este programa, tendríamos el emblema del girasol bajo el mote "*Vestigia Solis adorat*" [Adora los pasos del sol],²² dedicado a santa Rosa de Lima, a quien se la compara con esta planta por haber permanecido atenta a Dios a lo largo de su vida, como esta flor lo está por el sol²³. Este mismo rector jesuita nos presenta también un emblema dedi-

cado a san Francisco de Borja consistente en un girasol orientado hacia un sol que se encuentra oculto por unas nubes, bajo el mote "*Sentit et occultum*" [Percibido y oculto]²⁴, referido a la presencia divina de Cristo en la Eucaristía, sin indicio aparente, pero sentida o percibida en su plena realidad²⁵. Lo vuelve a repetir J. Boschi²⁶. Este emblema sobre el tema eucarístico podría cuadrar incluso como fuente por el hecho de ser presentada una custodia con el anagrama de la Compañía de Jesús grabado en el centro de la Hostia, en el recuadro superior correspondiente a este jeroglífico dentro de la cúpula.

Mas esta relación con la Eucaristía no lo dice todo, ya que aún nos cabe mencionar otra fuente que justificaría la *pictura* del girasol como emblema de la obediencia al Sumo Pontífice, profesada como cuarto voto por los jesuitas, lo que nos justificaría el cartel de este jeroglífico: "*Societas obediens*". En este sentido cabe mencionar el emblema del girasol con el mote "*Respicit astrorum regem*" [Mira al rey de los astros],

entre la magna colección de la obra *Imago primi saeculi Societas Iesu*,²⁷ en cuyo encabezamiento se expresa con claridad el concepto: “*Quartum Societatis votum, obedientia Summo Pontifici*”.

Solamente nos resta aclarar la cuestión de la verosimilitud de la representación del girasol en el presente jeroglífico de los jesuitas de Sevilla. Para ello debe ser tenido en cuenta que el girasol es una planta procedente del Nuevo Mundo y por lo tanto no muy conocida hasta que se generalizó su cultivo avanzado ya el siglo xx. Así pues, los grabadores de los emblemas tendrían que recurrir a dudosa información para concretar su real apariencia, que solamente se observa correctamente representada en pocos casos, como en el *Imago Primi Saeculi*, o en la *Symbolographia* de J. Boschius. Es lo que ocurre, por ejemplo, en las representaciones de la citada obra de Carlo Bovio, donde el girasol se nos muestra siempre a modo de una genérica flor de abundantes pétalos pequeños. Por lo tanto, no debe de extrañar que el pintor del jeroglífico sevillano se inspirase en algún grabado seme-

jante para concretar el aspecto de esta planta, que aquí aparece como una rosa envuelta por una corona de hojas verdes. En otras palabras, el pintor probablemente no debió ver nunca un girasol real. Además, el hecho de presentarlo como una planta con múltiples flores, cuando en realidad cada planta desarrolla solamente una flor —umbela o involucro, como el de las margaritas— podría obedecer también a querer significar la pluralidad de individuos que conforman la Compañía de Jesús.

JEROGLÍFICO 4. Imagen: dos palomas sostienen con el pico una rama de olivo. Cartel: SOCIETAS MISSA. Mote: PRO CHRIS[T]O LEGATIORE FVNGIMVR.

El mote del jeroglífico propuesto aquí, donde aún cabe alguna corrección, pues debe decir: “*Pro Christo legatione fungimur*” [Somos embajadores de Cristo], tiene un indiscutible origen en las cartas de san Pablo: “*Pro Christo ergo legatione fungimur, tamquam Deo exhortante per nos. Obsecramus pro Christo, reconciliamini*



A

Fig. 4A. Jeroglífico 4: *Pro Christo legatione fungimur*.



B

Fig. 4B: Carlo Bovio: *Emergere nunciat orbem*.

Deo” [Somos, pues, embajadores de Cristo, como si Dios exhortara por medio de nosotros. En nombre de Cristo os suplicamos: ¡reconciliaos con Dios!] (II Cor 5,20). Por tanto, el concepto, unido también al cartel “*Societas missa*”, queda referido al carisma misionero de la Compañía de Jesús, para lo cual concuerda el recurso retórico-visual de las palomas con el ramo de olivo. Esta *pictura* se basa en el tradicional símbolo bíblico de la paloma que envió Noé y regresó con un ramo de olivo como signo de la paz establecida por Dios tras el castigo del Diluvio (Gn 8,11).

La originalidad del jeroglífico radica aquí en ser dos las palomas, aspecto significativo de la pluralidad de los enviados, con referencia a los jesuitas que se aúnan en una misma misión. Aunque este símbolo posee una vasta tradición literaria y visual, solamente cabe ahora indicar que, como tópico emblemático, también goza de cierta tradición. En España cabe únicamente recordar a Juan Francisco Villava, en su empresa “*post nubila*”, como tipo de Cristo, que “ansi como la Paloma bolvió al arca sobretarde con el ramo, tambien sobretarde fue, quando apareciendo a sus Discipulos les dixo, paz con vosotros”²⁸. Una empresa similar se encuentra en Picinelli,²⁹ bajo el mote “*Post nubila et imbres*”, referida también a la paz.³⁰ Por su parte Carlo Bovio propone también una empresa con la paloma con el ramo de olivo dirigiéndose al arca de Noé cuando las aguas comienzan a remitir, con el mote “*Emergere nunciat orbem*” [Anuncia al mundo emerger], y cuyo sentido es aplicado al papa Inocencio X como promotor de la paz³¹. También esta empresa está en la *Symbolographia* de Boschius³². En el escudo heráldico de este pontífice figura también la paloma con el ramo de olivo, pese a que se opuso a la paz de Westfalia al ser firmada por las potencias en 1648 sin la participación papal, paradoja ésta que únicamente puede explicarse por la voluntad de querer mostrarse este papa como pacificador.

El mote de este concepto emblemático ha llegado a ser ampliamente difundido también en otros contextos para significar la misión propia del sacerdote como embajador o enviado de Cristo. Así se expresaba, por ejemplo, el P. Carlos de la Rue³³ en su sermón para el quinto domingo de cuaresma: “*Él [Jesucristo] que os oye a vosotros, me oye a mi; tuvo razón San Pablo para decir de sí, y de todos los que son llamados al mismo ministerio, que son verdaderamente Embaxadores de Jesu-Christo*”: “*Pro Christo legatione fungimur*”³⁴.

JEROGLÍFICO 5. Imagen: orbe bajo una corona. Cartel: SOCIETAS IRREQUIETA. Mote: DE PROFUNDIS CLAMAVIT

El mote propuesto en este jeroglífico deriva de los Salmos: “*De profundis clamavi ad te, Domine; Domine exaudi vocem meam*” [Desde lo más profundo te llamo a ti, Señor: ¡Señor, escucha mi voz!] (Sal 130,1-2). Acompaña al cartel: “*Societas irrequieta*” [Compañía inquieta] que unido también a la *pictura* consistente en un globo del cosmos bajo una corona, se puede referir a la vocación de alcanzar todo el mundo en su misión.



Fig. 5. Jeroglífico 5: *De profundis clamavit*.

La *pictura* nos resulta parcialmente confusa debido a que la parte izquierda se encuentra en mal estado de conservación.

JEROGLÍFICO 6. Imagen: fuente. Cartel: SOCIETAS INSTRVENS. Mote: SATIS OMNIBVS VNVS

El mote “*omnibus unus*” [basta uno para todos], no cabe duda que se refiere a la disciplina de la Compañía de Jesús, organizada toda bajo una sola autoridad que cumple la función de instruir o impulsar: “*Societas intruens*” [Compañía instruyente], lo que se puede interpretar también como la Compañía de Jesús como factor instructor del conjunto de fieles. El concepto parece tener relación con otro de los emblemas de Carlo Bovio³⁵ dedicados a san Francisco Javier. Bajo el mismo mote, su *pictura* consta también de una fuente cuyos chorros caen distribuidos en diferentes cántaros colocados alrededor del surtidor central (*fons influens*). En sentido estricto, se refiere a la inmensidad de bautizados a partir de la misión ejercida por el santo

jesuita, como reza su *explanatio* y su epigrama³⁶. También tenemos este mismo emblema en la *Symbolographia* de Boschius.³⁷

Carlo Bovio dedicó también un emblema al tema de la elección del prepósito general de la Compañía de Jesús³⁸, con este mismo mote “*Satis omnibus unus*”, pero bajo la *pictura* de un horno de destilación cargado de recipientes de vidrio que recogían el líquido destilado por obra del fuego en referencia a san Ignacio, y en su lugar el prepósito general que debía de actuar como generador de la destilación³⁹. De este mismo emblema se hará eco más tarde Ioannes Michaelis von der Ketten⁴⁰.

El tema de la fuente aparece también en otros emblemas jesuíticos para significar otros conceptos en relación con esa llamada a los fieles como fuente de felicidad o de consuelo. Sería el caso de un emblema del conocido libro *Imago Primi Saeculi*⁴¹, con un mote que remite al profeta Isaías: “*Omnes sitientes venite ad aquas,*



A

Fig. 6A. Jeroglífico 6: *Satis omnibus unus*.



B

Fig. 6B. Carlo Bovio: *Satis omnibus unus*.

venite, emite absque argento, & absque ullâ commutatione” [¡Oh, todos los sedientos, id por agua, y los que no tenéis plata, venid, comprad y comed, sin plata, y sin pagar, vino y leche!] (Is 55,1), y como cartel informativo: “*Societas in proximorum solatium gratis se effundit*” [La Compañía se derrama gratuitamente en el consuelo inmediato].

En este caso, podríamos proponer que el jesuita efigiado en la cartela superior del presente jero-glífico podría ser san Pedro Canisio. Parece llevar en su mano un libro, alusivo al catecismo.

El presente análisis tendrá continuidad y conclusión en la segunda parte que contemplamos para el siguiente número de esta revista.

NOTAS

¹MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. *Hernán Ruiz el Joven*. Madrid: Akal, 1996, págs. 91-94.

²SOLÍS, Antonio de. *Los dos espejos: historia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla durante sus dos primeros siglos 1550-1767* (transcripción, edición y notas de Leonardo Molina García). Sevilla: Fundación Focus Abengoa, 2010.

³Dice así Solís: “*La iglesia, que estaba solamente encalada, se blanqueó ese año con cal, yeso y polvo de mármol blanco que en italiano llaman estuco, dorándose los cornisas y pechinas, bóveda y cúpula: y en el cuerpo de la iglesia en mayor el epigrafe: María Concebida sin Pecado Original*”. SOLÍS, Antonio de. *Los dos espejos...* Op. cit., págs. 148-149.

⁴Ibidem, págs. 446-447.

⁵De acuerdo con otras fuentes, en dos informes contemporáneos consta que la linterna se derrumbó: “*de la Casa Profesa, lo más de su linterna se vino a plomo*”. Así mismo: “*la linterna de la Casa Grande de la Compañía se vino abajo toda*”. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro et al. *Universidad de Sevilla. Patrimonio monumental y artístico*. Sevilla: Universidad, 1986, pág. 27.

⁶No dispongo de constancia documental de esto último y agradezco estas informaciones al Dr. Alfredo José Morales Martínez.

⁷GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. “Fuentes para el programa emblemático en la iglesia de la Compañía en Córdoba (Argentina). El Imago Primi Saeculi”. *Lecturas de Historia del Arte (Ephialte)* (Victoria-Gasteiz), IV (1994), págs. 394-395.

⁸MORALES FOLGUERA, José Miguel. “Modelos iconográficos y emblemáticos de los ‘emblemas’ de la iglesia de la Compañía de la ciudad argentina de Córdoba”. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUASCH MARÍ, Yolanda; ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe (eds.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Atrio, 2015, págs. 190-203.

⁹Se trata, así mismo, de dos corrientes tradicionales de la retórica. FUMAROLI, Marc. *L'École du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*. Paris: Flammarion, 1994, págs. 343 y ss.

¹⁰BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia Sive De Arte Symbolica Sermones Septem. Quibus accessit Studio & Operâ Ejusdem Sylloge Celebriorum Symbolorum In Quatvor Divisa Classes Sacrorum, Heroicorum, Ethicorum, Et Satyricorum Bis Mille Iconismis Expressa*, Augsburg, Ioannem Casparum Bencard. 1702.

¹¹BOVIO, Carlo. *Rhetoricae suburbanum*, pars I, Roma, F. Tizzoni. 1676.

¹²En la página 3: “*Labentium rerum spe, ac seculi vanitate contempta, ad fructum melioris vitae convertitur. Arbor cum floribus humi deciduis. Deflorescendo fit frugi*». En p. 4, dispone Bovio el epigrama referido a san Francisco Javier: «*In monumenta tuae conspirant inclyta laudis / Ingenium, sanguis, gratia, fulgor, opes. / Inspice, Xavieri, tamen altius illa; caducos / Et flores, dices, illa quis esse neget? / Quid porro? Frugi deflorescendo fit arbor: / Totus, io, flores abijce, fructus eris*”.

¹³Explica así en página 25: “*A rerum caducarum contemptu ad meliorem vitam convertitur. Arbor, floribus in humum labentibus. L. deflorescendo fit frugi. Bovius*”.

¹⁴El concepto lo suelen presentar algunos emblemistas aplicado a situaciones diversas, aunque en su esencia no cambia. Así CAMERARIUS, Joachim. *Symbolorum et Emblematum*, Frankfurt, Ioannis Ammoni, 1654, pág. 83; cent. II, emb. LCCCXI, nos lo ofrece con la siguiente

inscriptio: “Omnibus antistat recti mens consciarebus: / Hoc bene emi vita tu quoque crede decus”. P. Giovio (*Dialogo dell’Imprese militai et amorose*, Lyon, Guglielmo Roviglio, 1559, págs. 30-31), nos lo presenta como la empresa de Fernando de Nápoles, hijo de Alfonso el Magnánimo, al tener que evitar mancharse las manos de sangre perdonando la vida de su pariente Mariano Marzano, duque de Sessa y príncipe de Rossano, tras la rebelión de éste. También nos lo ofrece Silvestro Pietrasancta (*De Symbolis heroicis*, Amsterdam, Janssonio-Waesbergios & Henr. Wetstenium, 1682, 30) sobre la misma empresa de Fernando de Nápoles. I. Typtotius (*Symbola divina et humana Pontificum Imperatorum Regum*, Frankfurt, 1642: 60; t. I, tabla 27/5) lo refiere en cambio a Alfonso XI de Castilla y León. Con el mote “Potius mori quan faedari”, G.B. Pittoni (*Imprese di diversi prencipi, dvchi, signori, e d’altri personaggi et hvomini letterati et illvstri: con alcune stanze del Dolce che dichiarano i motti di esse imprese*, Venecia, presso Francesco Ziletti, 1602, II, 27) refiere la empresa de Pompeo della Croce, “signor saggio e gentile, che mai non scende ad alcun’atto vile”. Así mismo el editor de la ed. manuscrita de Camerarius, cita algunas medallas renacentistas con este mismo concepto. En: CAMERARIUS, Joachim. *Symbola et emblemata, tam moralia quam sacra*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, ed. 2009, págs. 511-512.

¹⁵IGLESIA, Nicolás de la. *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepcion de la Virgen, y madre de Dios Maria Señora nuestra*, Burgos, Diego de Nueva y Murillo, 1659, pág. 46.

¹⁶BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 2; 4.

¹⁷En la página 3 dice: “Exemplo vitae sanctissimae, atque in Deum Semper intentae, Gentibus viam salutis ostendit. Pyxis náutica. Visa docet cursum”. En la página 5 dispone el epigrama: “Visa docet cursum spatiosa per aequora pyxis: / Hac duce, securum navita tendit iter. / Tu quoque Xavierium, Gangetidis incola terrae, / Aspice, sola Deus quem cynosura trahit. / Disce quod ore docet, quod vita monstrat. Olympi / Ad portum verax hic tibi pyxis erit”.

¹⁸BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia...* Op. cit., vol. I, pág. 352.

¹⁹En la página 25: “Exemplo sanctitatis, & doctrinâ Gentes convertit. Pyxis náutica. I. visa docet cursum. Bov.”.

²⁰*Imago primi saeculi Societas Iesu a Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*. Amberes, ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, 1640, pág. 323.

²¹Sobre la tradición cultural convencionalizada sobre el girasol, en especial dentro de la emblemática cfr. mi anterior estudio sobre la emblemática botánica en el capítulo correspondiente a esta planta. En GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, Tesis doctoral, Universitat de València, 1991, págs. 243-263.

²²BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 42; 1.

²³En la página 43: “In omni vita Dei ductum amantissime observat Semper, & sequitur. Heliotropium. Vestigia Solis adorat”.

²⁴BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 14; 5.

²⁵En la página 15: “Sanctissimae Eucharestiae praesentiam, nullo eius ante aram indicio apparente, ex uno erga illam affectu in templo noscit, ac sentit. Heliotropium cum Sole nubibus operto. Sentit & occultum». El epigrama figura en la p. 17: «Sentit & occultum prono flos vértice Solem, / Astra per, & Caeli nubila, Solis amans. / Angte licet sacram lampas non fulgeat aram, / Sub dia sentit Borgia fruge Deum. / Quantum Amor a terre caelestis distat Amore! / Nulla illi lux est; hic sine luce videt”.

²⁶En la página 17: “Eius Religio erga SS. Eucharistiam, quam non alio, quam Pietatis suae indicio, ubi asservaretur agnoscit. Heliotropium ad Solem nube tectum se vertens. L. sentit et occultum”.

²⁷*Imago...*, pág. 140.

²⁸VILLALVA, Juan Francisco de. *Empresas espirituales y morales (...)*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613, págs. 33-35; emp. 10.

²⁹PICINELLI, Filippo. *Mondo Simbolico*, Venecia, Nicolò Pezzana, 1678, lib. IV, cap. XX.

³⁰PÉREZ LOZANO, Manuel. *La emblemática en Andalucía. Símbolos e imágenes en las empresas de Villava*. Córdoba: Universidad, 1997, págs. 97-98.

³¹BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 50; 3. En la página 52: “Post bellicos motus ad omen restituenda pacis Romanus Pontifex Salutatur. Columba eadem cum oliua ramo. Emergere nunciat Orbem». En el epigrama, en p. 53 se dice: “Euge: Columba redux emergere nunciat Orbem, / Numen in ultrices quem modo mersit aquas. / Martis & eluvies cum Romula mergeret arua, / Pamphilia advenit

nuncia pacis Avis. / Fert oleae ramum: fuerit facer ille Minervae; / haec fuit a vero missa Columba love". También figura otro emblema con la misma pictura y "*Omne legit ab optima*", en el mismo tratado de Bovio (1676: 126; emb. 1).

³²BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia...* Op. cit., vol. III, pág. 875.

³³RUE, Carlos de la. *Sermones del Padre Carlos de la Rue, predicador de Luis XIV. Rey de Francia. Traducidos al español*, Madrid, 1781, t. IV, pág. 3.

³⁴En parecido sentido se pronunciará José Climent, obispo de Barcelona en su "Sermón XXXVIII de la Concepción de Nuestra Señora", en donde dice así: "No quisiera, señores, que en esta ocasión me mirarais con otro respeto, que con el de Ministro de Jesu-Cristo. (...) si bien comparezco a vuestra presencia con las insignias de una dignidad á que me elevó la divina providencia sin merecerlo; con todo, estos y semejantes motivos son muy débiles para conciliarme vuestra atención, comparándolos con el empleo que ahora exerzo de Ministro y Embaxador de Jesu-Christo. Empleo á la verdad el más honroso: título que san Pablo tomó para sí, y dio a los Predicadores del evangelio en su segunda carta á los Corinthios. *Pro Christo legatione fungimur* ». En CLIMENT, Joseph. *Sermones del Ilustrísimo Señor don Joseph Climent obispo de Barcelona*, Barcelona, Bernardo Pla, 1801.

³⁵BOVIO, Carlo. *Rhetoricae...* Op. cit., pág. 6; 2.

³⁶En la página 7: "*Duodena, et amplius centena hominum millia sua manu lustrali fonte abluit. Fons varios influens in urcéolos, et cráteres. Satis omnibus unus*". El epigrama consta en la página 8: "*Huc conchas, huc ferte cados: Satis omnibus unus / Fons indefecto flumine fundit aquam. / Fonte sacro decies centena, ducentaque solus / Abluit Indorum millia Xaverius. / Quid, Lector, mirare? / manu caelestis ab illa / Fluminis aeterno defluit amne Charis*".

³⁷BOSCHIUS, Jacobus. *Symbolographia...*, I, 453.

³⁸BOVIO, Carlo. *Ignatius insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*, Chasteau, 1555, 172; emp. 58

³⁹"*In stillatoriae machinae fornacula medius ignis inclusus dispositis circum vitris satis omnibus vnvs est. Vt destillatis sudoribus ipsi se in salutem eliquent proximorum, ab uno Ignatij igne, quem supremo Magistratui admotum sibi médium ststueré, Socij omnes calore[m] accipiunt*". El concepto es también semejante a un emblema con un mote muy próximo: «Labor omnibus unus» presentado por J. Camerarius (1654: 92, cent. III, emb. XC), sobre la *pictura* de un colmenar: "*Doctus aptum & studia & mores & et jurare volvati / Qui bene vult populis dicere jura suis*".

⁴⁰KETTEN, Joanne Michaelae von der. *Apelles symbolicus exhibens seriem amplissimam symbolorum, poetisque, oratoribus ac verbi Dei praedicatoribus conceptus subministrans varios. Pars II*, Amsterdam, Janssonio Waesbergios, 1699, 228; lib. XVII, nº 12.

⁴¹*Imago...*, pág. 455.

JEROGLÍFICOS PARA UN IMPERIO. LA CULTURA EMBLEMÁTICA EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA

HIEROGLYPHS FOR AN EMPIRE: EMBLEM CULTURE IN THE VICEROYALTY OF NEW SPAIN

Resumen

La cultura virreinal americana estuvo jalonada por la edición de cientos de textos que contribuyeron tanto o más que las artes plásticas a construir un universo referencial propio. Entre ellos destacaron algunas relaciones festivas de profundo contenido emblemático. Tanto en México como en Perú los emblemas efímeros constituyeron una retórica literaria y visual al servicio de la imagen del poder y de la Monarquía Hispánica.

Palabras Clave

América, Emblemática, Fiesta, Imperio, Relaciones.

Víctor Mínguez Cornelles

Universitat Jaume I
Facultad de Ciencias Humanas
y Sociales
Departamento de Geografía,
Historia y Arte
Castellón de la Plana, España

Es Catedrático de Historia del Arte en la Universitat Jaume I. Especialista en el análisis de las imágenes del poder. Autor de libros relevantes de iconografía política como *Los reyes distantes* (1995), *Los reyes solares* (2001), *La invención de Carlos II* (2013) y junto con Inmaculada Rodríguez *Las ciudades del absolutismo* (2006), *Himeneo en la Corte* (2013), *Napoleón y el espejo de la Antigüedad* (2014) y *The Seven Ancient Wonders* (2016). Ha sido comisario de diversas exposiciones internacionales.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 6-II-2017

Fecha de revisión: 25-IV-2017

Fecha de aceptación: 5-VI-2017

Fecha de publicación: 30-VI-2017

Abstract

The American viceregal culture was marked by the release of hundreds of texts that contributed much, or even more, than the visual arts to build a great self-referential universe. Among them, we highlight some festive chronicles, with deep symbolical content. In Mexico and Peru, ephemeral emblems were a literary and visual rhetoric in the service of the image of power and the Hispanic Monarchy.

Key Words

America, Emblematics, Baroque Festivals, Empire, Festive Chronicles.

JEROGLÍFICOS PARA UN IMPERIO. LA CULTURA EMBLEMÁTICA EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA

Aunque el proceso de exploración, conquista y culturización de América se inició con los Reyes Católicos, las mayores gestas y esfuerzos de esta empresa oceánica coincidieron con la vida y el reinado del emperador Carlos V¹. Bajo sus armas heráldicas tuvieron lugar las expediciones de Núñez de Balboa, Pedro de Alvarado, Ponce de León, Fernando de Magallanes y tantos otros, la conquista de los reinos de México, Perú y Chile, la fundación de la mayoría de las ciudades actuales, la construcción de minas y caminos, la creación de universidades, la colonización de la tierra y la organización social, administrativa y religiosa del territorio. Y en la celebración de sus honras fúnebres en la capital del virreinato de la Nueva España tuvo lugar la última contribución carolina relevante para el Nuevo Mundo, la recepción de la poderosa cultura emblemática, surgida en el Renacimiento italiano apenas unas décadas antes: cuando en 1559 en el patio de la capilla de San José de los Naturales del convento de San Francisco de la ciudad de México se celebraron las exequias por el César promovidas por el virrey Luis de Velasco, el catafalco diseñado por el arquitecto Claudio de Arciniega estaba decorado con los primeros emblemas pintados

de que tenemos constancia en el virreinato de la Nueva España². Desde el inicio de la conquista la ingente tarea de la evangelización de la población precolombina se había apoyado fundamentalmente en el uso pedagógico que las órdenes misioneras habían hecho de las imágenes-tallas de culto, lienzos devocionales, estampas hagiográficas, catecismos pictográficos, etcétera. En 1559 había llegado el momento de culturizar e integrar a las elites dirigentes, españolas y criollas, recurriendo de nuevo al poder de la imagen y del libro.

La cultura virreinal americana, tanto en su fase humanística como barroca, estuvo jalonada por la edición de cientos de textos que contribuyeron tanto o más que las artes plásticas a construir un universo referencial propio. Entre ellos destacan algunas relaciones festivas de profundo contenido emblemático, y la primera de ellas es precisamente la crónica que Francisco Cervantes de Salazar, discípulo de Luis Vives y catedrático de retórica de la Real Universidad de México de la que fue su primer rector, publicó en 1560 en la imprenta de Antonio de Espinosa con el título *Tvmvlo Imperial de la gran ciudad de Mexico*, narrando las exequias de Carlos V³.



Fig. 1. Anónimo. Grabado. Catafalco de Carlos V en el convento de San Francisco. México. 1559.

Solo un grabado ilustra esta crónica —el del catafalco—, pero en ella aparecen descritos los jeroglíficos que lo adornaban y que, como reconocía el propio Cervantes de Salazar y ya explicó Santiago Sebastián hace muchos años, bebieron entre otras fuentes de la obra canónica de la ciencia emblemática: el *Emblematum Libellus* de Andrea Alciato, publicado en Augsburgo en 1531⁴. Los jeroglíficos imperiales fueron diseñados por el propio Cervantes, y en sus *pictura* encontramos diversas temáticas —cuadros de historia en los que se recreaba la conquista de México, composiciones alegóricas y mitológicas, representaciones fúnebres presididas por alegorías de la muerte y tumbas, y retratos de personajes contemporáneos, como Fernando el Católico, el sultán de Estambul, el duque de Sajonia, el papa Alejandro VI o los reyes de Francia e Inglaterra—, destacando por su interés ideológico aquellos en los que aparecía retratado el propio Carlos V, a veces acompañado de

Hernán Cortes o de los indígenas. Resultan especialmente interesantes tres de ellos en los que se mostraba al emperador sentado en el trono: en uno sostenía con una mano un crucifijo, con la otra el cetro, apoyaba sus pies sobre los dos orbes y exhibía una serpiente enroscada en el brazo (*Prudentia, & religione potens*); en otro tenía frente a él a los Nueve de la Fama, mientras la alegoría de la Fama aparecía abrumada por los trofeos carolinos (*Vnus mihi pro multis*); y en un tercero se mostraba rodeado de los grandes generales de la Antigüedad —Alejandro, Aníbal, Pirro y Escipión—, recogiendo hierba del campo y reconociendo así la superioridad de Carlos (*Iure porrigimus herbam*). Estos tres jeroglíficos ofrecían recreaciones del poder de gran solidez iconográfica, en los que el pasado clásico y la cultura simbólica brillaban con intensidad por primera vez en América. El Nuevo Mundo se incorporó al discurso propagandístico en un cuarto emblema en el que frente a Carlos V sentado en su trono se veían arrodillados a los reyes azteca e inca, Moctezuma y Atahualpa (*Cedimus, victuri*).

Como podemos ver por tanto la recepción de la emblemática en la sociedad novohispana se produjo en el contexto de la propaganda imperial, y así siguió siendo fundamentalmente durante los dos siglos siguientes en todo el continente: la mayor parte de los jeroglíficos que se pintaron para dotar de contenido ideológico a las decoraciones efímeras mexicanas y peruanas, y todos los que fueron reproducidos en estampas como ilustraciones de las relaciones festivas, tuvieron como objetivo principal la exaltación de la Monarquía Hispánica. Los libros esenciales de la literatura festiva virreinal corresponden precisamente a exequias, juras regias y entradas de virreyes. Y aquellos jeroglíficos no grabados pero descritos en las relaciones que no corresponden a fiestas reales son igualmente composiciones laudatorias de virreyes, arzobispos, obispos, nobles y empresarios mineros, o bien de sus familiares directos, es decir, representantes en

cualquier caso de las elites coloniales. De esta manera, la cultura emblemática hispanoamericana fue desde su inicio y durante casi toda su existencia una retórica visual al servicio de la imagen del poder.

Los instrumentos clave en la emblemización de América fueron los libros y las estampas que los galeones embarcaban en Sevilla desde mediados del Quinientos. Los registros comerciales de libros enviados al Nuevo Mundo ponen en evidencia la llegada de obras esenciales de la emblemática y de la cultura hermética. Textos claves de la emblemática renacentista italiana como fueron la *Hieroglyphica* de Horapolo, la novela arqueológica *El sueño de Polifilo*, las obras de Pierio Valeriano, Alciato, Sambucus, Junius, Ruscelli y otros autores fueron llegando a través de navíos transoceánicos a lo largo del siglo xvi, y continuaron haciéndolo durante los dos siglos posteriores, como la magna obra del abad agustino Filippo Picinelli, *Mondo simbolico* (Milán, 1653), y especialmente su traducción latina y ampliada del también agustino Agustín d'Erath, *Mundus Symbolicus* (Colonia, 1681), enciclopedia emblemática desarrollada en veinticinco volúmenes y concebida para uso de predicadores. Junto con las *emblematas* europeas también llegaron en los galeones procedentes de Sevilla poetas, intelectuales, artistas, frailes y escritores conocedores de la emblemática italiana, francesa y española que, una vez afincados en América iniciaron el diseño de jeroglíficos para las fiestas públicas, composiciones que posteriormente fueron impresas —o incluso grabadas— sirviendo a su vez de inspiración para otros emblemistas, foráneos o criollos. Tras los libros y los intelectuales llegados de Europa el siguiente paso decisivo en la emblemización del Nuevo Mundo vino de la mano de la creación de las universidades y de los colegios mayores, centros de estudio y de reunión de intelectuales, posibilitando la aparición de una élite autóctona capaz de otorgar la mayoría de edad a la emblemática americana. Entre la legión de

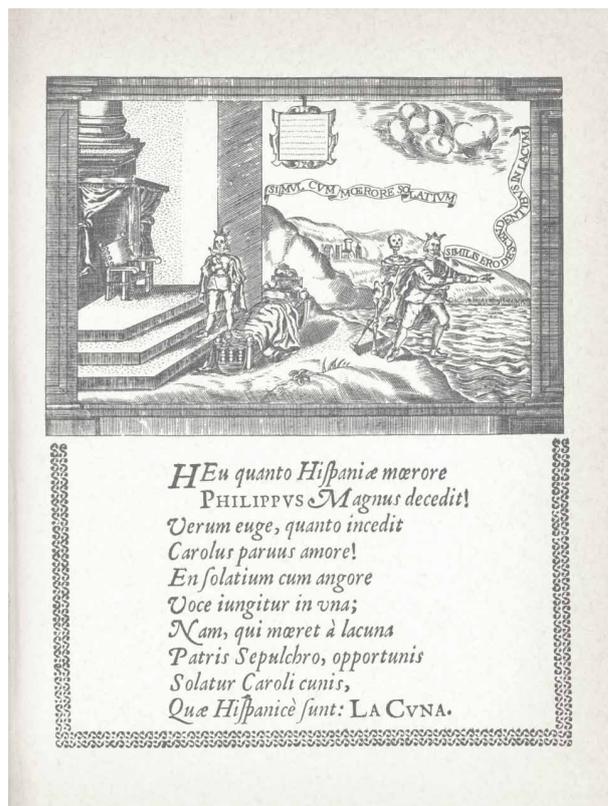


Fig. 2. Anónimo. Grabado. *Jeroglífico para las exequias de Felipe IV*. México. 1666.

59

emblemistas mexicanos destacaron autores de gran erudición, como Isidro Sariñana y su obra *Llanto de Occidente* (México, 1666), Carlos de Sigüenza y Góngora y su *Theatro de virtudes politicas* (México, 1680) o Sor Juana Inés de la Cruz con el *Neptuno alegórico* (México, 1680). Y series de jeroglíficos como las que aparecen en las crónicas de Agustín de Mora, *El Sol eclipsado* (México, s.a.), José Villerías Roelas, *Llanto de las estrellas al ocaso del Sol* (México, 1725), Juan Gregorio de Campos y Martínez, *El iris, diadema inmortal* (México, 1748), la crónica anónima *Lagrymas de la Paz* (México, 1762), y Carlos Cadena, *Descripcion de las Reales Exequias* (Nueva Guatemala, 1789).

Un papel determinante en el proceso de emblemización de América lo desempeñó asimismo la Compañía de Jesús, fundada en París en 1534 —tan solo tres años después de la edición de

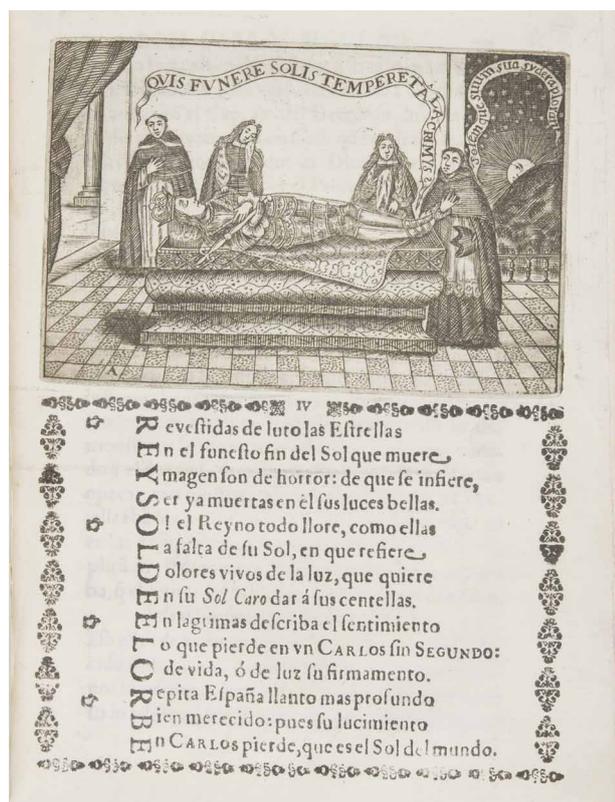


Fig. 3. Antonio de Castro. Grabado. Jeroglífico para las exequias de Carlos II. México. 1701.

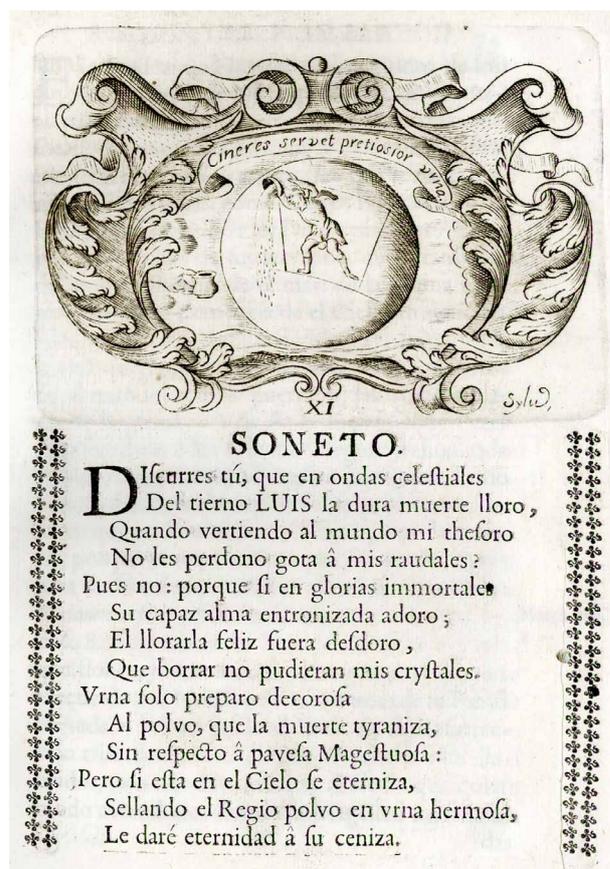


Fig. 4. Anónimo. Grabado. Jeroglífico para las exequias de Luis I. México. 1725.

la emblemata de Alciato—, y reconocida por el papa Pablo III el 27 de septiembre 1540. Desde muy temprano la expansión y consolidación de los jesuitas estuvo asociada al inteligente uso de la imagen en general, y de los emblemas en particular, siempre con fines didácticos y aleccionadores, constituyendo esta Orden una particular retórica propia de gran impacto comunicativo. Si en un principio su finalidad fue misionera muy pronto priorizó como objetivo la formación de las clases dirigentes. En sus enseñanzas los jesuitas, convertidos rápidamente en la elite intelectual de la Iglesia Católica, y convencidos de las posibilidades persuasivas del emblema, utilizaron éste con un propósito didáctico que se proyectaría más allá de las aulas, fundamentalmente en el contexto de la fiesta urbana, y diversos humanistas relevantes de la orden establecieron ejercicios emblemáticos en los planes de estudios de sus colegios. La primeriza edición

mexicana del *Emblematum Libellus* de Alciato —*Omnia Domini Andreae Alciati Emblemata* (México, 1577)— fue precisamente un encargo de la Compañía de Jesús con la intención de emplear este texto en sus colegios americanos. Durante el siglo xvii los centros jesuíticos de Europa y América serían viveros de emblemistas, y algunos de ellos, como el francés Claude François Menestrier o el alemán Athanasius Kircher se cuentan sin duda entre los más brillantes escritores de la cultura simbólica. Por otra parte, libros emblemáticos claves del pensamiento contrarreformista y de la pedagogía jesuítica —impresos en su mayoría en Amberes donde la Compañía poseía la mayoría de sus prensas— como el *Pia Desideria* (Amberes, 1624), de Hugo Hermann, traducido al castellano por el también jesuita Pedro de Salas con el título *Affectos divi-*

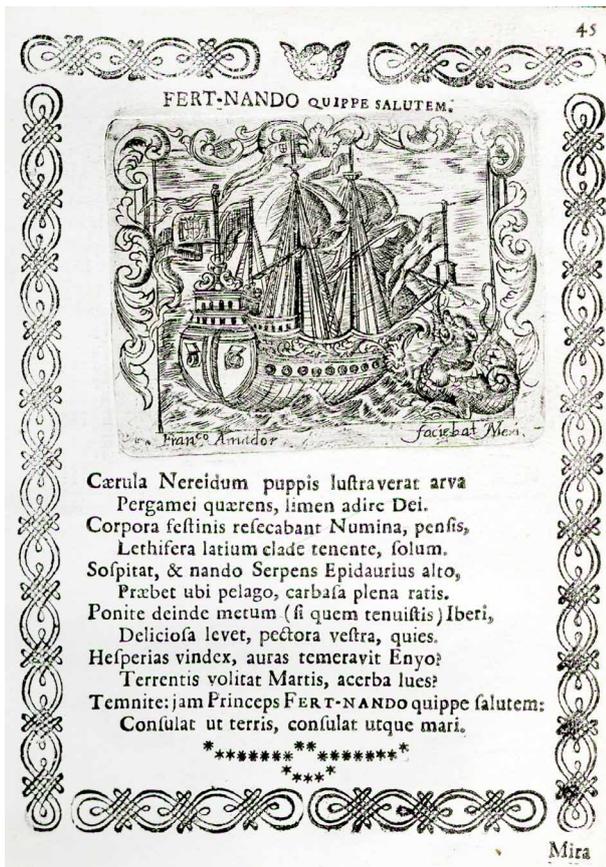


Fig. 5. Anónimo. Grabado. Jeroglífico para la jura de Fernando VI. México. 1748.

nos con emblemas sagrados, o la *Schola cordis* (Amberes, 1623) del benedictino Benedicto van Haeften, divulgaron por toda Hispanoamérica la mística de la Compañía de Jesús. Podemos citar como ejemplos de series emblemáticas jesuíticas americanas los jeroglíficos diseñados por el padre Francisco Javier Carranza en las exequias de la marquesa de las Torres de Rada (*Llanto de las piedras*, México, 1739), inusual serie de emblemas lapidarios basados en supuestas cualidades de las piedras preciosas⁵, o los diseñados por el padre Francisco Javier Molina en las exequias de Francisco José de Figueredo, arzobispo de Guatemala (*El llanto de los ojos de los jesuitas de Guathemala*, Puebla de los Ángeles, 1766), que en consonancia con el título del opúsculo mostraron en sus *pictura* antorchas encendidas.



Fig. 6. Antonio Moreno. Grabado. Jeroglífico para las exequias de Fernando VI. México. 1762.

Ya en el siglo XVIII, y aunque se mantuvieron vivas las dos ceremonias que articularon la fiesta política en los virreinos americanos a lo largo del Siglo de Oro —las entradas de virreyes y las exequias regias—, también cobraron relevancia otras como las juras o proclamaciones de monarcas y los funerales de reinas. Respecto a las proclamaciones, vale la pena destacar por su novedad las decoraciones que el gremio de plateros de la ciudad de México dispuso en las exaltaciones al trono de Carlos III y Carlos IV. La primera decoración la conocemos gracias a la *Explicacion breve de los arcos y aparatos festivos, que para celebrar la exaltacion al trono de España D.N.R.C. el señor D. Carlos Tercero, erigieron los profesores de la plateria* (México, 1761): un decorado efímero fue

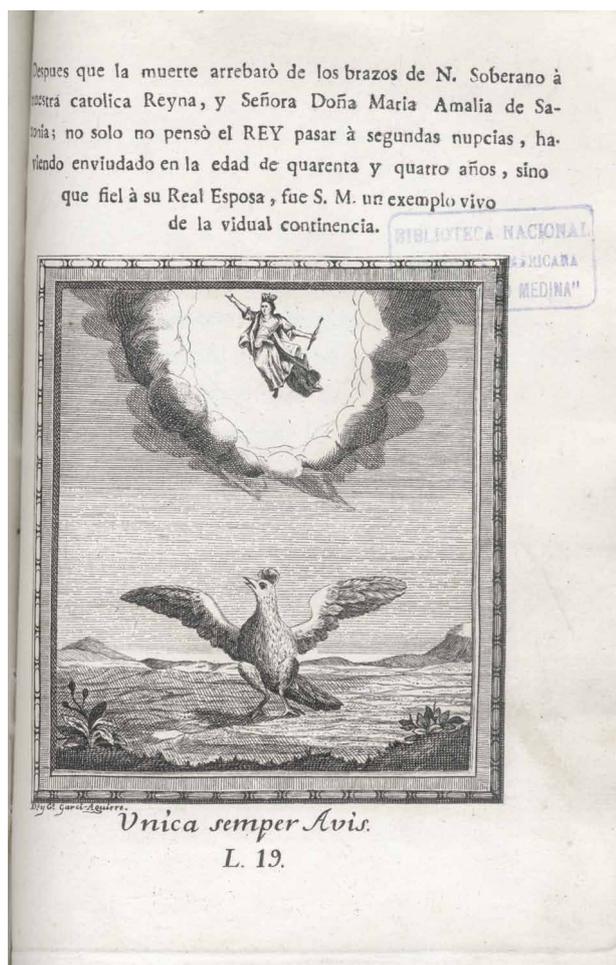


Fig. 7. Diego y Gonzalo Garci. Grabado. Jeroglífico para las exequias de Carlos III. Guatemala. 1789.

situado a lo largo de la calle entre dos arcos de triunfo; sobre él se dispuso un programa iconográfico solar en el que el monarca se representó como el astro rey y se colgaron cincuenta y cuatro jeroglíficos referidos a las distintas constelaciones. La descripción de la segunda decoración nos ha llegado por la *Breve relacion de las funciones que hicieron en los dias 31 de enero, 2 y 7 de febrero de 1790. los patrones del noble arte de la Plateria En debida demostracion de su amor y lealtad por la Exâltacion á el Trono de nuestro amado soberano El Sr. Don Carlos IV* (México, 1790): en esta ocasión en el diseño de la perspectiva efímera colaboró Antonio González Velázquez, director de arquitectura de la Academia de San Carlos y académico de San Fernando; el virrey

dio el visto bueno a su diseño, pero tras advertir que convenía sustituir la estatua de Saturno que presidía la perspectiva efímera por una alegoría de la Obediencia Filial; la participación de la Academia en el diseño efímero no supuso en absoluto la supresión de los componentes emblemáticos: la galería arquitectónica se decoró con siete jeroglíficos planetarios que mostraban los atributos de los dioses que dan nombre a estos cuerpos celestes y referencias a los metales y piedras preciosas que les corresponden.

Respecto a las exequias dieciochescas de reinas, nos han llegado diversas crónicas de la Nueva España, la mayoría anónimas y decoradas con numerosas estampas representando el catafalco y los jeroglíficos: *Tristes ayes de la aguilta mexicana, reales exequias de la serenissima señora D^a. Maria Magdalena Barbara de Portugal* (México, 1760)⁶, *Llanto de la Fama. Reales Exequias de la Serenissima Señora Da. Maria Amalia de Saxonia, Reales Exequias de la Serenissima Señora Da. Ysabel Farnecio Princesa de Parma, y Reyna de las Españas* (México, 1767, decorada con hermosos jeroglíficos pintados por el reputado Miguel Cabrera), y la relación de Miguel Fernández de Córdova, *El sentimiento de el alma, y llanto de la monarquía de España en la muerte de su Reyna tres vezes la señora Doña Isabel de Farnesio*⁷. El interés de estas relaciones reside en que, si bien formalmente no aportan apenas variaciones con respecto a obras precedentes, ideológicamente sí que ofrecen una imagen distinta sobre las reinas, una imagen donde la feminización a sustituido la santificación característica de la centuria anterior diseñada por los apologistas de la dinastía habsbúrgica, visualizando virtudes más adecuadas al Siglo de las Luces, nuevos modelos contruidos a partir de la estética rococó y las ideas de la Ilustración. Podríamos decir de algún modo que la emblemática regia funeraria, por lo menos en el caso de las reinas, se acomoda en el siglo XVIII a los nuevos tiempos, asimilando los valores vigentes en ese momento.



Fig. 8. Eligio Morales. Grabado. Jeroglífico para las exequias de María Amalia de Sajonia. México. 1761.

El Virreinato del Perú también recurrió naturalmente a la fiesta efímera como instrumento de propaganda y práctica del poder. Y muchos jeroglíficos adornaron los arcos, catafalcos y demás decoraciones que fueron levantadas para cada ocasión. Así por ejemplo el análisis de los jeroglíficos que engalanaron el túmulo de Carlos II en la catedral de Lima en 1701 nos informa suficientemente de la importante presencia de la cultura emblemática en este territorio. Sin embargo, ninguna serie de jeroglíficos, de las muchas que se pintaron y que conocemos porque aparecen descritas en las relaciones festivas, fue grabada⁸. Podemos evocar no obstante la importante presencia visual de los jeroglíficos festivos en las calles de las ciudades del Perú virreinal gracias al lienzo pintado por Melchor Pérez de Holguín, *Entrada del virrey Morcillo a Potosí* (1716, Museo de América, Madrid), en el que contemplamos pendiente de las fachadas



Fig. 9. Anónimo. Grabado. Jeroglífico para las exequias de Isabel de Farnesio. México. 1767.

de las casas frente a las que transita el cortejo hasta siete jeroglíficos policromados representando diversos temas mitológicos y clásicos: la caída de Ícaro, Eros y Anteros, Mercurio y Argos, Endimión, la Muerte cabalgando, el Coloso de Rodas y Eneas llevando sobre sus hombros a su padre Anquises⁹.

Paradójicamente, aunque la emblemática americana nació y se desarrolló al servicio de la causa y la propaganda imperial, ya fueran Austrias o Borbones los monarcas, se convirtió progresivamente en vehículo del incipiente criollismo y de su gradual concienciación política, haciéndose eco paulatinamente de las inquietu-

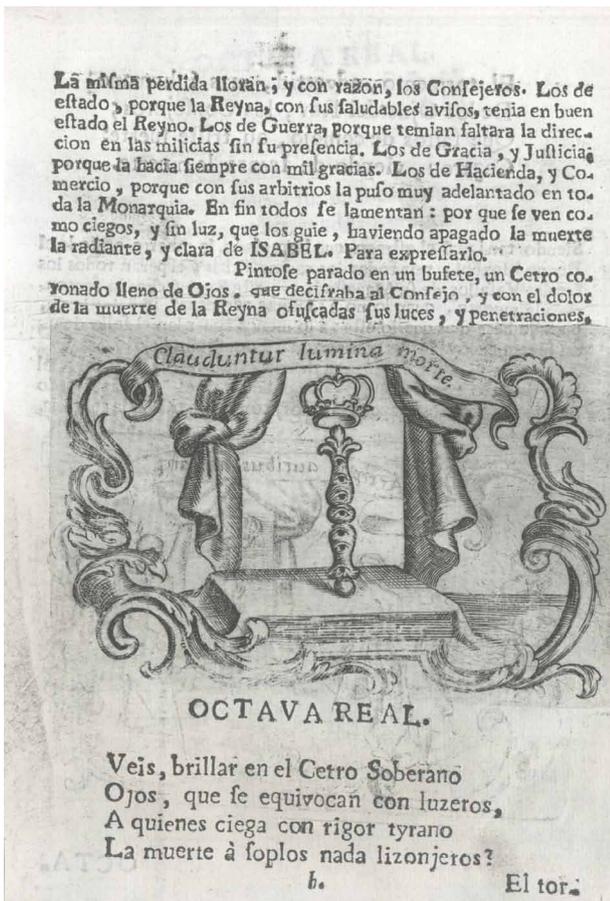


Fig. 10. Anónimo. Grabado. Jeroglífico para las exequias de Isabel de Farnesio. Guatemala. 1767.

des de una sociedad emergente que lenta pero imparablemente buscaba su propia simbología, una identidad iconográfica característica que oponer a los modelos metropolitanos. Para ello, los eruditos criollos fabricaron, transformaron y reinterpretaron las imágenes emblemáticas buscando manifestar las raíces de su propia identidad cultural, en un prenatalismo que solo cuajaría con fuerza a finales de la colonia. En este sentido podemos interpretar las referencias habituales en los jeroglíficos hispanoamericanos a los emperadores incas o aztecas, la reivindicación de Cetubalia, la exaltación guadalupana, la relectura simbólica del águila mexicana, e incluso, las complejas analogías que se establecieron entre la América prehispánica y el Egipto milenario a través de la presunta relación existente

entre los ideogramas faraónicos y los sistemas pictográficos precolombinos. Precisamente, las analogías que los estudiosos mexicanos de los siglos XVII y XVIII establecieron entre las culturas indígenas americanas anteriores a la conquista y la remota civilización del Nilo fue, como ya expuso Jaime Cuadriello, una de las razones que explican que el corpus emblemático mexicano sea el mayor de toda Hispanoamérica¹⁰. La obsesión por establecer nexos entre la raíz americana y la cultura egipcia devolvió a los jeroglíficos barrocos, en el plano intelectual, su primitiva funcionalidad cuando surgieron en la Italia quattrocentista inspirados en el *Horapollo*: ser un puente intelectual entre la cultura humanista y la sabiduría pretendidamente revelada por los dioses a los sacerdotes egipcios, y encerrada por estos en complejos enigmas pétreos. Sin embargo, en la Italia del siglo XV la intencionalidad era exclusivamente cultural y filosófica, y en La Nueva España de los siglos XVII y XVIII los eruditos criollos que intentaban establecer este puente histórico y pretérito entre las culturas precortesianas y el Egipto faraónico perseguían un objetivo político: la afirmación de una identidad propia capaz de medirse en el plano cultural con el modelo europeo metropolitano. Recordemos el programa iconográfico que Carlos de Sigüenza y Góngora imaginó para el arco de triunfo que se levantó en 1680 para la entrada del virrey Conde de Paredes y ya citado anteriormente: el texto es uno más en la larga lista de espejos de príncipes camuflados en México en crónica festiva; su novedad estriba como es sabido en que, apartándose de la monótona serie de arcos de temática olímpica característicos en las entradas de virreyes en la Nueva España¹¹, Sigüenza eligió como protagonistas de las diversas composiciones simbólicas que adornaron las dos caras del arco al legendario Huitzilopochtli y a doce emperadores aztecas¹². La incorporación a la imagen del poder virreinal de los reyes mexicanos no fue una inocente extravagancia iconográfica: la presencia de los reyes mexicanos en el arco triunfal de 1680 ponía

la atención en las olvidadas genealogías prehispanicas anteriores a la Conquista, buscando un referente cultural que permitiera establecer esa ansiada identidad propia que marcara distancias respecto al modelo eurocéntrico exportado por la metrópoli¹³.

A mediados del siglo XVIII la cultura emblemática americana conoció un último clímax y el inicio de su decadencia. Dos fechas marcan este momento crítico: 1746, cuando con motivo de la jura del nuevo monarca Fernando VI se editan en México un amplio número de crónicas festivas, y 1767, momento en el que los jesuitas son expulsados de los territorios de la Monarquía Hispánica. El número y la calidad de las relaciones novohispanas publicadas con motivo del rey Borbón —entre las que destacan, además de varias relaciones anónimas, las crónicas escritas por J. Mariano de Abarca, P. J. Rodríguez de Arizpe, Ana María González y Zúñiga, Juan Gregorio de Campos y Martínez y A. Sebastián de Solís y Barbosa— nos permiten establecer un último pico en el ciclo vital de la cultura emblemática americana. La mayoría de estas relaciones incluyen series de jeroglíficos efímeros, algunas de ellas ciertamente interesantes, pues introducen nuevas imágenes y metáforas, actualizando la simbología emblemática al discurso del Siglo de las Luces: es el caso del festejo organizado en la ciudad de México por el Real Tribunal del Protomedicato, cuyos arcos efímeros exhibieron un programa iconográfico en el que motivos meteorológicos, médicos y mitológicos se combinaron para construir una sugestiva imagen de Fernando VI como rey taumaturgo, capaz de sanar al pueblo de sus enfermedades¹⁴.

Pero a partir de este momento la presencia de la cultura emblemática en la fiesta novohispana va perdiendo vigor, aunque aun se publican relaciones de exequias interesantes que incorporan series de jeroglíficos, como la escrita por José Isidro Montaña, *El Corazón de las rosas, sepul-*

tado entre fragancias. Relación poetica de las solemnes funerales exequias, que para sepultar el corazón del Ilmo. Sr. Dr. D. Domingo Pantaleon Alvarez de Abreu, Dignissimo Arzobispo Obispo de la Ciudad de la Puebla de los Angeles (Puebla, 1765). Esta crónica describe las exequias dispuestas por la familia del difunto en el convento de Religiosas Recoletas de Santa Rosa de Lima, una vez concluyeron las que el cabildo organizó en la catedral. Estas segundas honras, celebradas en un convento femenino, inspiraron un programa iconográfico botánico, una serie de emblemas con un único motivo, la rosa, que cantaron las excelencias del arzobispo difunto. La excusa fue la circunstancia de que el convento de Religiosas Recoletas de Santa Rosa fuese elegido por los albaceas del difunto para acoger el corazón del fallecido, que siempre apreció en vida esta comunidad. El juego que se estableció entre el corazón enterrado y la Rosa que lo cobijaba permitió al mentor del programa simbólico el desarrollo de una metáfora amorosa de gran plasticidad.

En 1767 Carlos III ordenó la expulsión de los jesuitas de los reinos de España, acusándoles de haber instigado el año anterior el llamado motín de Esquilache, y siguiendo el ejemplo de Portugal y Francia. El Conde de Aranda, presidente del Consejo de Castilla, se encargó de aplicar la *Pragmática Sanción*, ciento cuarenta y seis casas de la Orden fueron cerradas a ambos lados del Atlántico, y más de cinco mil jesuitas exiliados. En 1773 el papa Clemente XIV, presionado por los reyes de Francia, España, Portugal y Dos Sicilias y mediante el breve *Dominus ac Redemptor*, suprimió la Compañía de Jesús, encerrando en el castillo romano de Sant'Angelo a sus líderes y disolviendo a sus integrantes. Aunque el universo emblemático se prolongaría décadas en Europa y más de un siglo en América, ya nada sería igual. La Ilustración y *La Enciclopedia* establecieron paulatinamente nuevos referentes culturales, y un mundo basado en la razón y no en el símbolo se abrió camino.

La crisis de la cultura emblemática americana es ya patente en los inicios del siglo XIX. Cuando fue publicada la relación por las exequias del que fuera virrey de la Nueva España, Conde de Revilla Gigedo (*Solemnes exequias del exmo S. D. Juan Vicente Güemez Pacheco de Padilla Horcasitas, y Aguayo, Conde de Revilla Gigedo* (Nueva Guatemala, 1800), el anónimo cronista explicó que si bien el primer cuerpo del túmulo se adornó con estatuas alegóricas de las virtudes cardinales, “*la suma estrechez del tiempo y varias penosas incidencias no dieron lugar, á que lograsen el mismo genero de adorno los Cuerpos segundo y tercero, en que solo lucian bien significantes emblemas*”¹⁵. La frase del cronista revela el desprestigio en que habían caído los emblemas en esta fecha. Un siglo antes eran los elementos esenciales de un catafalco efímero. Ahora eran simplemente un recurso de urgencia cuando fallaban otros adornos. Y hay otros dos datos que revelan la fase terminal de la cultura barroca que se vivía en ese momento en La Nueva España: el autor afirma que la crónica podría haberse llamado *Llantos del reconocimiento*, pero “*respetamos el escrupulo de algunos modernos, que poco gustan de titulos alegoricos*”¹⁶; y en el sermón fúnebre el religioso dominico Ramón Casaus cita como fuentes, junto a los acostumbrados libros bíblicos y clásicos, la Gaceta de Madrid, la Gaceta de Guatemala y Reales Decretos, y además hay diversas referencias a Montesquieu y Robespierre. La cultura simbólica libresca estaba siendo desplazada por fuentes periódicas y legislativas, y el sermón se hacía eco de los conflictos políticos que habían surgido en la Francia contemporánea y que estaban socavando el viejo Régimen.

En 1808, año catártico tanto para la metrópoli como para los virreinos americanos por producirse en primavera la invasión del ejército napoleónico y el consiguiente vacío de poder en el trono español, se editó la *Oracion funebre que en las solemnes exequias celebradas*

en la iglesia del Espiritu Santo de la Puebla a devocion y expensas de los hijos y oriundos de Vizcaya y de Navarra, por todos los que murieron en la gloriosa defensa de Buenos-Aires, dixo el dia 24 de Febrero de 1808 (México, 1808), donde los cambios culturales e ideológicos son ya evidentes: un aparato efímero neoclásico de gran austeridad simbólica, desprovisto prácticamente de emblemas y alegorías, y adornado con abundantes trofeos militares; una pira levantada en honor a unos ciudadanos americanos que han alcanzado la categoría de héroes, hijos del pueblo que se han distinguido en una gesta militar y que sustituyen como protagonistas de la fiesta a monarcas, virreyes, arzobispos y aristócratas; y una oración fúnebre que omite cualquier mención a los reyes de España y a las autoridades virreinales y centra su discurso en conceptos revolucionarios —presentes también en las inscripciones del túmulo—, como patria, honor, inmortalidad y guerra. Evidentemente, nos encontramos ante una nueva sensibilidad, producto de las circunstancias históricas y sociales que ha iniciado la Revolución Francesa y que están cambiando el mundo¹⁷. No hay que olvidar que este festejo poblano transcurre en febrero de 1808, es decir, varios meses antes de las honras fúnebres que tuvieron lugar en Madrid en agosto del mismo año para conmemorar a las víctimas del levantamiento popular frente al ejército francés del 2 de mayo, homenajes que se han presentado como primer caso de exequias patrióticas en territorio español¹⁸.

Cuando en 1820 se celebraron en Guadalajara las exequias por la reina Francisca de Braganza el escultor de Cámara del Rey, Dionisio Sancho, presentó cuatro diseños de catafalco de entre los que se eligió uno cuyos únicos adornos fueron escudos heráldicos, algunas inscripciones laudatorias en castellano y un busto de la reina, desapareciendo definitivamente los emblemas y las alegorías. Sobre las inscripciones afirma el cronista: “*Para las inscripciones se tenia muy presente que el verdadero merito y gracia, sobre*

todo de las sepulcrales, consistía en su sentenciosa y energética brevedad y sencillez según el bello gusto de la respetable antigüedad (...) se propendía también a la opinión de que no debían ser sino muy pocas”¹⁹. Poco tiempo después de celebradas las exequias por la reina las autoridades de Guadalajara fueron sorprendidas por la noticia del fallecimiento de Carlos IV y su esposa María Luisa de Borbón. Ordenaron levantar de nuevo el catafalco, limitándose a sustituir las inscripciones referidas a Francisca de Braganza por otras alusivas a los padres de Fernando VII.

En los inicios del siglo XIX la emblemática era ya un anacronismo cultural, en América como en Europa. El espíritu de la Ilustración, apoyado en el racionalismo y en los avances de la ciencia, dismanteló las estructuras del universo simbólico en el que se cimentaba la cultura emblemática. Ésta pervivió todavía durante décadas en la cultura popular de las nuevas naciones americanas ya independientes, pero habiendo perdido el brillo y la coherencia que mantuvo desde el siglo XVI hasta avanzado el siglo XVIII, período en el que fue el verdadero espejo simbólico en el que se miró la sociedad virreinal.

NOTAS

¹Este artículo ha sido publicado originalmente en inglés en la revista *Glasgow Emblem Studies*, 18 (2016). La versión que aquí se edita es más reducida, pero incorpora en cambio referencias al virreinato del Perú que en la anterior no figuraban, y nuevas citas bibliográficas.

²Han sido estudiados por diversos investigadores, destacando por pioneras las aportaciones de DE LA MAZA, Francisco. *Las piras funerarias en la historia y en el arte de México*. México: UNAM, 1946, págs. 29-40; y *La mitología clásica en el arte colonial de México*. México: UNAM, 1968, págs. 23-30.

³LLÁCER VIEL, Teresa; MÍNGUEZ, Víctor. “Cervantes de Salazar y el inicio de la cultura emblemática en América”. *Ínsula*, en prensa.

⁴SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Grupo Azabache, 1992, págs. 140-142.

⁵MÍNGUEZ, Víctor. “El lenguaje emblemático de las gemas”. En: en LÓPEZ POZA, Sagrario (ed.). *Literatura Emblemática Hispánica*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1996, págs. 559-567.

⁶RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. “El llanto del Águila Mexicana: los jeroglíficos de las reales exequias por la reina Bárbara de Braganza en la Catedral de México, 1759”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 88 (2006), págs. 115-148.

⁷GARCÍA PÉREZ, Francisco José. “Las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala, 1767-68”. *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual* (Valencia), 2 (2010), págs. 61-77.

⁸RAMOS SOSA, Rafael. *Arte festivo en Lima Virreinal (siglos XVI-XVII)*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1992.

⁹QUEREJAZU ESCOBARI, Lucía. “El programa emblemático alegórico en la entrada del virrey Morcillo a Potosí en 1716”. En: CAMPOS VERA, Norma (ed.). *La Fiesta. Memoria del IV Encuentro Internacional sobre Barroco*. La Paz: Unión Latina, 2007, págs. 149-157.

¹⁰CUADRIELLO, Jaime. “Los jeroglíficos de la Nueva España”. En: CUADRIELLO, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994, pág. 86 y ss.

¹¹CHIVA BELTRÁN, Juan. *El triunfo del Virrey. Glorias novohispanas: origen, apogeo y ocaso de la entrada virreinal*. Castellón: Universitat Jaume I, 2012, págs. 11-13.

¹²KÜGELGEN, Helga von. “Carlos de Sigüenza y Góngora, su Theatro de Virtudes Políticas que Constituyen a un Príncipe y la estructuración emblemática de unos tableros en el Arco de Triunfo”. En: CUADRIELLO, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza...* Op. cit., págs. 150-160.

¹³MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes distantes. Imágenes del poder en el México virreinal*. Castellón: Universitat Jaume I, 1995, págs. 87-105.

¹⁴MÍNGUEZ, Víctor. "El rey sanador: meteorología y medicina en los jeroglíficos de la jura de Fernando VI". En: CUADRIELLO, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza...* Op. cit., págs. 182-191, y MÍNGUEZ, Víctor. "Los emperadores taumaturgos. Curaciones prodigiosas desde Trajano hasta Napoleón". *Potestas* (Castellón), 5 (2012), págs. 43-81.

¹⁵*Solemnes exequias del exmo S. D. Juan Vicente Güemez Pacheco de Padilla Horcasitas, y Aguayo, Conde de Revilla Gigedo*. Nueva Guatemala, 1800, pág. 11.

¹⁶Ibidem, pág. 15.

¹⁷MÍNGUEZ, Víctor. *Los reyes distantes...* Op. cit., págs. 139-144.

¹⁸VARELA, Javier. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*. Madrid: Turner, 1990, pág. 181 y ss.

¹⁹*Reales exequias de la señora Doña María Isabel Francisca de Braganza. Augusta esposa del señor Don Fernando VII Rey de las Españas y de sus dignísimos y augustos padres los señores Don Carlos Quarto, y doña Maria Luisa de Borbon celebradas en la Santa Iglesia Catedral de Guadalaxara, capital del Reyno de Nueva Galicia*. Pág. 16.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA EMBLEMÁTICA MÍSTICA Y SU INFLUENCIA EN LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DE IBEROAMÉRICA THE MYSTIC EMBLEMATIC AND ITS INFLUENCE IN LATIN AMERICA PICTURES PROGRAMS

Resumen

Tras el Concilio de Trento se publica un gran número de obras, que tratan de encauzar el misticismo no solo de las órdenes religiosas sino también de los seglares. Tanto en la Europa Católica como en Iberoamérica se utilizaron estos libros como modelos para componer programas iconográficos en numerosos conventos e iglesias. En este artículo se analizan los más importantes libros de emblemática, que inspiraron diversos programas iconográficos en Iberoamérica, relacionados con el misticismo.

Palabras Clave

Emblemática, Jesuita, Iberoamérica, Iconografía, Mística.

Abstract

After the Council of Trent is published a large number of works, trying to channel the mysticism not only of religious orders but also of the laity. Both the Catholic Europe and Latin America these books as models were used to compose iconographic programs in numerous convents and churches. In this article the most important emblematic books that inspired various iconographic programs in Latin America related to mysticism are analyzed.

Key Words

Emblematic, Society of Jesus, Latin America, Iconography, Mystic.

José Miguel Morales Folguera

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

Es Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Ha impartido cursos y conferencias en universidades europeas y americanas y ha organizado congresos y exposiciones de ámbito nacional e internacional. Ha publicado numerosos libros y artículos relacionados con la historia del arte, la emblemática, la fiesta barroca y los jardines históricos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 6-II-2017
Fecha de revisión: 4-V-2017
Fecha de aceptación: 5-VI-2017
Fecha de publicación: 30-VI-2017

LA EMBLEMÁTICA MÍSTICA Y SU INFLUENCIA EN LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS DE IBEROAMÉRICA

Una de las consecuencias culturales más importantes de la Contrarreforma Católica fue el auge editorial de obras encaminadas a encauzar y dirigir el misticismo religioso, muchas de las cuales iban acompañadas de estampas, que luego sirvieron para inspirar la creación de programas iconográficos. Se editaron obras de carácter general, como la *Iconología* de Césare Ripa, así como obras de iconografía sobre vírgenes, santos y fundadores de órdenes¹.

La Compañía de Jesús, que había tenido un gran protagonismo en el Concilio de Trento, fue la orden que realizó el mayor esfuerzo editor de libros de emblemas. Richard Dimler ha recogido hasta 1.700 obras, de las que 500 son primeras ediciones y 1.200 reediciones, traducciones y adaptaciones. Son libros de exequias, devociones especiales, jubileos, liturgia, teoría emblemática y educación.

La importancia del emblema en la Compañía deriva de los estudios literarios, que se utilizaban en los programas didáctico-pedagógicos de los colegios, y está en consonancia con las recomendaciones del Concilio de Trento y de

san Ignacio sobre la importancia y el uso de la imagen plástica en las prácticas religiosas².

San Ignacio de Loyola había promovido en sus escritos el uso de la imagen en la meditación, con la intención de objetivar de manera vigorosa lo que se quería contemplar. Donde se expresa de manera más nítida este método es en la llamada “composición de lugar” previa a cada una de las meditaciones, es decir la representación imaginativa del sitio, ya sea en hechos empíricos, como el pecado o la Divinidad, o en hechos históricos, como la muerte o la vida de Cristo. San Ignacio no solo utilizaba imágenes mentales sino imágenes gráficas, en forma de cuadros o estampas.

La obra del mallorquín Jerónimo Nadal *Evangelicae Historiae Imagines*, publicada en Amberes por primera vez en 1593 junto con las *Adnotationes et Meditationes in Evangelia*, constituye una de las mejores contribuciones de los jesuitas a la creación de imágenes sagradas. Es en el decreto 25 del Concilio de Trento, en el que hay situar la creación de la obra de Nadal y las recomendaciones de san Ignacio:



Fig. 1. Jerónimo Nadal. *Evangelicae historiae imagines*. 1596.

“Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad”.

Siguiendo estas directrices san Pedro Canisio publicó en 1575 en Amberes su *Catechismo minor latinus* acompañado de cincuenta grabados. En 1582 el impresor Cristóbal Plantin publicó el catecismo sin textos y sólo con 102 grabados. Se trataba de un libro de instrucción y de propaganda.

Sería san Francisco de Borja el que primero intentó objetivar en imágenes la composición de lugar ignaciana. Había compuesto unas meditaciones sobre los evangelios, que deberían ir acompañadas de grabados, comprometiéndose a publicarlos Jerónimo Nadal.

San Ignacio (1491-1556) escribió un texto guía para la realización de ejercicios espirituales, en el que propone un retiro espiritual durante nueve días. La obra original se ha perdido, conservándose una copia hecha por un secretario con correcciones del autor. Durante la vida de san Ignacio se hicieron dos traducciones al latín. La primera es una traducción fechada en 1541. La segunda es una traducción libre del Padre Fursius, llamada Vulgata, que después sería editada en 1548. El primer texto en español fue realizado en Roma por Bernard de Angelis en el año 1615. Los tres primeros días las meditaciones giraban sobre el pecado. Los tres días siguientes las meditaciones estaban relacionadas con las postrimerías (muerte, juicio final y el infierno). Y los tres últimos días sobre el reino de los cielos³.

Los ejercicios espirituales se solían realizar en unas casas, a donde los ejercitantes se solían retirar los días que duraba el encierro. Estas casas se decoraban con imágenes, que se utilizaban para las meditaciones. Estas casas han desaparecido o han sido desmanteladas, pero conservamos algunos testimonios importantes, que nos informan de esos programas iconográficos. Junto al Santuario de Atotonilco en San Miguel Allende, México, había una Casa de

Ejercicios, que ya no existe en la actualidad. Sin embargo, la decoración del Santuario, inspirada principalmente en el *Schola cordis* y en el *Evangelicae Historiae Imagines*, debió ser importante para las meditaciones, que allí se realizaban⁴. También tenemos constancia de la decoración de la Casa de Ejercicios, que había en Lima para *Señoras Ilustres*. En el año 1757 se publicó un libro, que describe de manera pormenorizada los cuadros que había en cada uno de los aposentos⁵. En la ciudad de Quito había otra Casa de Ejercicios, que tenía ocho grandes lienzos, inspirados en grabados centroeuropeos, que guiaban las meditaciones. Estos cuadros fueron realizados en 1763 por el pintor Francisco Albán y se hallan en la actualidad en el Palacio Arzobispal de la capital ecuatoriana⁶.

Libros de emblemas relacionados con programas iconográficos iberoamericanos⁷.

El *Pia Desideria* de Hermann Hugo es uno de los libros más importantes de la Contrarreforma, no solo por los textos, sino también por los grabados. Hermann (1588-1626) nació en Bruselas, ingresó en la Compañía de Jesús en 1605, estuvo en España y fue limosnero del capitán Ambrosio de Spínola, al que acompañó en diversas campañas militares, encontrando la muerte en la peste declarada en el campo español. Fue profesor de humanidades y alcanzó fama con este libro de lectura espiritual, publicado originalmente en Amberes en latín en el año 1624.

La traducción al español fue realizada por el jesuita español Pedro de Salas con el título *Affectos divinos con emblemas sagradas*, publicadas sus dos primeras ediciones en Valladolid en los años 1638 y 1658. Siguiendo las tres edades de la vida interior —vía penitente, vía contemplativa y vía unitiva— el libro está estructurado en tres partes. Esta obra influiría en la que Diego Suárez de Figueroa publicó con el título de *Camino del Cielo. Emblemas cristianos*, que se editaría en Madrid en el año 1739.

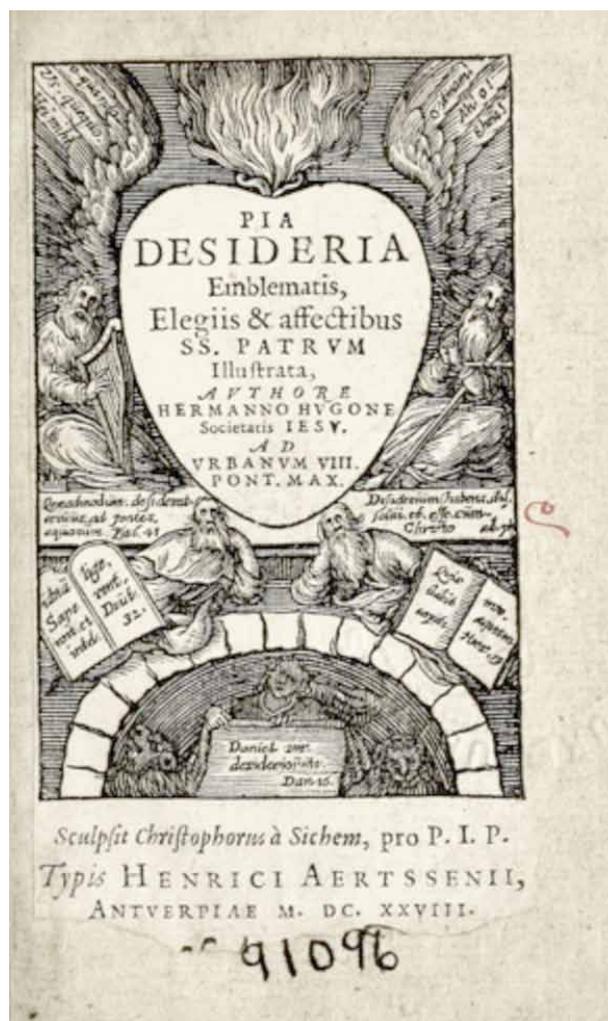


Fig. 2. Herman Hugo. *Pia Desideria*. 1628.

La obra consta de 46 emblemas, cada uno con su pictura y el mote correspondiente en latín y su traducción al español. Todos los emblemas van acompañados de un texto explicativo y de la meditación correspondiente, escrito en latín y traducido también en español. Los emblemas no son muy originales, ya que se inspiran o copian los de otros libros de emblemas, especialmente la obra de Pedro de Salas.

En Hispanoamérica se utilizó la obra de Pedro Salas en dos programas iconográficos. Uno es el claustro de los Naranjos del convento de Santa Catalina de Arequipa⁸, que presenta treinta lienzos inspirados en la obra *Affectos divinos*.



Fig. 3. Claustro de los Naranjos. Convento de Santa Catalina. Arequipa.

El segundo es la celda del padre Salamanca del Convento de la Merced de Cuzco, que recoge en los zócalos de las cuatro habitaciones hasta treinta y seis emblemas tomados de esta guía espiritual.

Otra de las obras que más influencia va a tener en el arte iberoamericano es la escrita por Jerónimo Nadal con el título *Adnotaciones et meditationes in Evangelia*. El jesuita mallorquín redactó las anotaciones entre 1573 y 1574 pensando en las imágenes que iba a llevar y que se realizaron años más tarde. En cambio, las meditaciones son mucho más libres. Nadal murió en 1580 si que la obra se hubiera publicado. La tarea fue retomada por su secretario el padre Diego Jiménez. Los dibujos fueron realizados en Roma por Bernardino Passeri, ayudado por el jesuita Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri. En algunos participaron Martín de Vos y Jerónimo Wiericx. Los grabados se harían en Amberes, encargándose de su realización los hermanos Wiericx, Antonio, Jerónimo y Juan, junto con Mallery y Collaert.

Finalmente, las *Evangelicae Historiae Imágenes* se editaron en Amberes en 1593 en un álbum con 153 láminas más una de portada. El texto de las anotaciones y meditaciones de Nadal se imprimió en un volumen aparte en la imprenta

de Martín Nutius. En 1595 Nutius publicó las imágenes intercaladas entre el texto. De las 154 planchas de que constan las *Imágenes*, 58 llevan la firma de Antonio Wiericx, 57 la de Jerónimo y 17 la de Juan. Hay 11 de Carlos van Mallery y la de la portada se debe probablemente a J. Collaert. Está considerada como la obra cumbre de los hermanos Wiericx.

Cada estampa lleva en la parte superior la festividad litúrgica, el evangelista y el número del grabado. En el centro se desarrolla la imagen evangélica, y en la parte inferior textos con las explicaciones de las escenas y los personajes representados, que se caracterizan por su realismo. La obra de Nadal tuvo un gran éxito en Europa y en tierras de misiones, ya que las estampas se utilizaron frecuentemente para componer grandes ciclos pictóricos en conventos, iglesias y santuarios, usados para el adoctrinamiento de grandes masas populares.

Este libro inspiraría las pinturas murales del Santuario de Atotonilco de San Miguel Allende⁹, México, ocho de los nueve lienzos del retablo de Nuestra Señora de los Dolores de Xalcotán¹⁰, México, y dos escenas del dormitorio de la Celda del Padre Salamanca del convento mercedario de Cuzco.



Fig. 4. Retablo de Xalcotán. México.



Fig. 5. Benedictus Van Haeften. *Schola cordis*. 1623.

Uno de los creadores de libros de emblemas, que tuvo una gran influencia en la realización de programas iconográficos fue el benedictino Benedictus Van Haeften (1588-1648), autor de dos obras que tratan sobre dos devociones, que tuvieron un gran desarrollo a partir del siglo XVII: el Corazón de Cristo y el Via Crucis.

El *Schola cordis* o Escuela del Corazón fue una obra fundamental del misticismo contrarreformista, que fue publicada por primera vez en Amberes en el año 1623¹¹. La obra va acompañada de grabados, que tienen como tema el corazón de Cristo, devoción que se pone de moda a mediados del siglo XVII. Tiene una introducción sobre la doctrina del Sagrado Corazón y presenta de forma diluida el sistema de las tres vías de la vida mística, que hemos visto en el *Pia Desideria*. Los grabados van acompañados de un mote y de un texto bíblico y en ellos aparece una figura con alas, que representa al Corazón Divino



Fig. 6. Santuario de Atotonilco. Cancel de entrada a la iglesia. México.

(a veces no lleva alas) y otra que representa al alma humana, que suele llevar en las manos su corazón. Esta obra serviría de inspiración para la decoración del cancel del Santuario de Atotonilco de San Miguel Allende, México. Igualmente, en el *Políptico de la muerte* del Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, México, aparecen tres emblemas tomados del *Schola cordis*.

La segunda obra de Van Haeften es *Regia via sanctae crucis*, editada en el año 1635, la cual fue traducida al español como *Camino Real de la Cruz* por el fraile Martín de Herze y publicada en Valladolid en 1721. La obra está formada por tres libros con 48 capítulos, ilustrados con 36 grabados, que cumplen la función pedagógica de visualizar la meditación escrita, como prescribía la Contrarreforma y el Concilio de Trento.

La cruz es uno de los símbolos fundamentales del cristianismo y el más importante de los Arma

Christi. La devoción a la cruz fue propiciada por la Iglesia, surgiendo el Vía Crucis, impulsado por los franciscanos, que tenían la guarda y custodia de los santos lugares. De este modo va a surgir el Vía Crucis, desarrollado por el predicador italiano Leonardo de Porto Maurizio, que estableció el número canónico de las 14 estaciones.

En el año 1640 al celebrarse el centenario de la fundación de la Compañía de Jesús en los Países Bajos (Flandes y Bélgica) la orden publicó un libro para festejar este acontecimiento, editado por Baltasar Moreti: *Imago Primi Saeculi*. Amberes, Plantino Editores, 1640. El padre general Muzio Vitelleschi (1563-1645) invitó a todos los padres y hermanos de la Compañía a celebrar este acontecimiento. El colegio de la Compañía de la ciudad argentina de Córdoba¹² se sumó a estos actos con la decoración de la iglesia con cincuenta emblemas tomados del *Imago*¹³.

Con 996 páginas narra la historia de los jesuitas desde los primeros compañeros de san Ignacio de Loyola hasta la fama de la orden en los Países Bajos, con un texto en latín, estructurado en una introducción y seis capítulos, que se titulan de la siguiente manera:

- *Societas nascens: Orígenes de la Compañía*
- *Societas crescens: Crecimiento de la Compañía*
- *Societas agens: Actividades de la Compañía*
- *Societas patiens: Sufrimiento de la Compañía*
- *Societas honorata: La Compañía honrada*
- *Societas Flandro-Bélgica: La Compañía de Flandes y Bélgica*

El texto va acompañado de 127 grabados, que presentan imágenes con títulos y lemas en latín. La obra fue editada en latín y en flamenco, y únicamente los frontispicios de ambas ediciones incluyen las firmas de los diseñadores y grabadores. Se trata de una obra colectiva, anónima, aunque se atribuye la coordinación a Joannes Bollandus.

Otra de las obras, que destacamos por su relación con el arte iberoamericano, es la realizada por Hans Bol, *Emblemata evangelica*, publicada en Amberes en 1585. Hans Bol es además el inventor de los emblemas, mientras que los grabados fueron realizados por Adrian Collaert. En la obra se pone de manifiesto las relaciones de la emblemática con la astrología y con los evangelios. Los emblemas son doce y están relacionados con los doce signos del zodiaco y con los doce meses del año. La obra se inicia con el mes de marzo y el signo Aries, el primer mes del año astrológico, que se relaciona con el viaje de José y María a Belén, y termina con el mes de febrero y el signo Piscis, que a su vez se relaciona con la llamada de Cristo a tres pescadores, para que fueran sus apóstoles.

En el año 1681 el pintor indígena de Cuzco, Diego Quispe Tito, firma la serie del zodiaco para la catedral de Cuzco inspirada en las estampas de Hans Bol. Sólo se han conservado nueve de los doce lienzos realizados por Quispe Tito. En la actualidad se exponen en el Museo Arzobispal de la ciudad de Cuzco¹⁴.

Otra de las obras relacionada con el arte iberoamericano es la de Otto Vaenius, *Quinti*



Fig. 7. Diego Quispe Tito. Leo-Julio de la serie del zodiaco para la catedral de Cuzco. 1681.

Horatii Flacci Emblemata, editada por Hieronymi Verdussen¹⁵. Es un libro estrechamente relacionado con el Neostoicismo. En 1672 se publicó en español con el título de *Teatro moral de toda filosofía de los antiguos y modernos*¹⁶. Treinta y siete de sus emblemas inspirarían otros tantos paneles de cerámica del claustro del convento de San Francisco de la ciudad brasileña de Bahía¹⁷.

A comienzos del siglo XVI el Neostoicismo era considerado como una sabiduría práctica, amparada bajo el escudo de una ética estricta y una fortalecida moral interior, relacionada con cualquier credo cristiano. Uno de sus creadores, Lipsio, profesor en Lovaina, buscaba en sus enseñanzas hacer convivir el fado clásico con la Providencia Cristiana. Desde la católica Lovaina Lipsio realizó una edición comentada de las obras filosóficas de Séneca, al tiempo que aglutinaba a una serie de seguidores de la nueva doctrina, entre los que se encontraba Otto Vaenius (Van Veen), artista de Leyden, que fue pintor de cámara en la Roma manierista de Alejandro Farnesio en 1585, fijando su taller tras la muerte de su protector en Amberes, donde estuvo entre 1596 y 1598 el propio Rubens.

Vaenius realizó en el año 1607 la primera edición de sus *Emblemata Horaciana*, nombre con el que reconoce a Horacio como portavoz de un estilo de vida influido por la ideología estoica. A Vaenius le corresponde el mérito de haber establecido la equivalencia entre Séneca y Horacio desde la perspectiva de un seguidor de Lipsio.

El libro fue publicado por primera vez en 1607 con el título de *Quinti Horatii Fracci Emblemata*, constando de 103 emblemas a doble página. En la página de la izquierda se hallan los textos sacados de Horacio y de otros clásicos, la mitad superior en latín encabezada por el mote y la mitad inferior con su traducción a los principales idiomas europeos. Y en la página de la derecha las imágenes dotadas de un fuerte manierismo.

Vaenius establece en esta obra un proceso ordenado de guía conceptual organizado en bloques, que se inicia con la afirmación y definición de la Virtud, para concluir con las consideraciones de la inexorabilidad de la muerte. Utilizando el método emblemático, realiza unas escenas inspiradas en el mundo clásico, para extraer después los modelos de una vida estoica.

En 1672 se publicó el *Teatro moral de toda philosophia de los antiguos y modernos*, que es la primera edición en castellano, que tuvo una gran influencia en España, Portugal e Iberoamérica, aunque el ejemplo más extraordinario lo encontramos en el claustro franciscano de Salvador de Bahía de Brasil.

Vaenius es también el autor de uno de los libros de emblemas más importantes e influyentes del siglo XVII, *Amorum emblemata*, publicado por primera vez en Amberes en el año 1608 con traducción a los principales idiomas europeos. Consta de 124 emblemas, en los que otros tantos ángeles o Cupidos, que simbolizan al amor divino, se ven acompañados de textos de amor tomados en su mayoría de Ovidio. En el convento de Santa Teresa de Cuzco se conservan dos cuadros inspirados en esta obra de Vaenius¹⁸. En uno se ve al ángel que planta flores



Fig. 8. Anónimo. "Amor prepara el camino". Siglo XVIII. Convento de Santa Teresa de Cuzco.

en un camino, para que el alma humana pueda dirigirse al cielo, donde le espera Cristo. Su lema es “*Del alma a Dios y al contrario ay senda lata y florida. Mediante Amor sin medida*”. En el segundo cuadro el amor riega las semillas que el alma humana está esparciendo por un ancho campo. Su lema es “*Si quanto siembras con Fe el Amor prompto lo riega, gran mies llevará tu vega*”.



Fig. 9. Anónimo. “La siembra espiritual”. Siglo xviii. Convento de Santa Teresa de Cuzco.

Otra obra editada como guía espiritual se viene a añadir a los trabajos publicados por escritoras jesuitas, que fueron utilizados en algunos programas iconográficos hispanoamericanos: *Gymnasium patientiae*, publicado en 1630 por Jeremías Drexel (1581-1638), nacido en Augsburgo y bautizado como luterano. En su juventud se convirtió al catolicismo y fue educado por los jesuitas, entrando con posterioridad en la Compañía. Fue profesor de retórica, predicador en la corte de Maximiliano I y autor de unas veinte obras, en las que utiliza la imagen simbólica y los emblemas.

Las imágenes de la portada de *Gymnasium patientiae* (Escuela de paciencia) fueron copiadas casi literalmente en las pinturas murales del zaguán de la Celda del Padre Salamanca del convento mercedario de la ciudad de Cuzco por

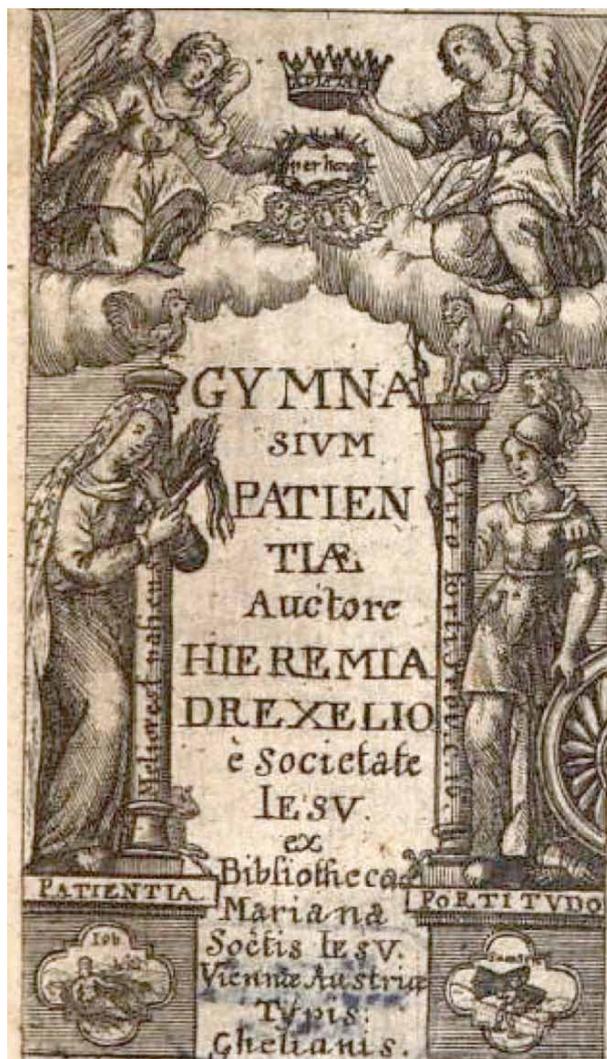


Fig. 10. Jeremías Drexel. *Gymnasium patientiae*. 1630.

su anónimo autor para expresar las virtudes que debían practicar los monjes, que se formaban y vivían en el mencionado convento¹⁹.

El mobiliario doméstico fue otro de los soportes utilizados para decorarlos con imágenes inspiradas en libros de emblemas²⁰. Aunque no pertenecen estrictamente al ámbito religioso, las vamos a incluir en este estudio, porque suelen tener un carácter ético y moral. Un biombo procedente de Pátzcuaro de autor anónimo y fechado en la segunda mitad del siglo xvii representa en la zona baja la *Entrada de un virrey* y en la zona alta en dos fajas veinticuatro emblemas

alusivos a la educación del príncipe e inspirados en diversos libros de emblemas, Saavedra Fajardo y Otto Vaenius principalmente. También anónimo y del siglo XVIII es el *Biombo de los Proverbios* que, como demostró Santiago Sebastián, copia literalmente emblemas de Vaenius²¹. Igualmente tiene carácter emblemático el *Biombo de las Naciones* del Museo Franz Mayer²², en el que se representan imágenes de los principales pueblos de Europa, inspiradas en la obra *Virtudes y defectos de los pueblos europeos*, realizada por el pintor alemán Paul Decaer²³. El Museo Pedro de Osma de Lima posee un bargueño realizado en Cuzco en el siglo XVIII, cuyas puertas tienen en su interior dos emblemas inspirados en la obra de Juan de Solórzano, *Emblemas regio-políticos*²⁴.

En el Museo del Fuerte de San Diego en Acaapulco hay una caja escritorio decorada con

diversas escenas emblemáticas de temática amorosa²⁵. Los emblemas aparecen en la parte inferior de la tapa y en el frente de la caja, y sus fuentes de inspiración, entre otras, fueron Vaenius, *Amorum Emblemata*, y Heinsius, *Emblemata amatoria*.

También encontramos un contenido ético y moral en el uso de emblemas de programas iconográficos de algunas edificaciones civiles. Un ejemplo de ello es la Sala Grande de la Casa del Fundador de la ciudad colombiana de Tunja, donde aparecen ocho animales y ocho plantas, que se inspiran en emblemas de libros como *El Fisiólogo*, *Emblemas* de Alciato, *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, *Empresas sacras* de Núñez de Cepeda, *Emblematum ethico-politicorum centuria* de J. W. Zinggreff, y *Emblemata physico-ethica* de N. Taurellus²⁶.

NOTAS

¹MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Emblemática y patrimonio en Iberoamérica". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Patrimonio histórico. Difusión e imbricación americana*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2013, págs. 229-239.

²RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.

³MORALES FOLGUERA, José Miguel. "La emblemática en el arte religioso de Iberoamérica". En: MÍGUEZ CORNELLES, Víctor; RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada (eds.). *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Castellón: Universitat Jaume I, págs. 199-220.

⁴HERNÁNDEZ, Jorge F. *La soledad del silencio: microhistoria del Santuario de Atotonilco*. Guanajuato: Universidad, 1991, págs. 46-132.

⁵*Descripción de la casa fabricada en Lima, corte del Perú, para que las señoras ilustres de ella, y las demás mujeres devotas, y las que desean servir a Dios Nuestro Señor, puedan tener en total retiro, y con toda abstracción, y dirección necesaria los Ejercicios de San Ignacio de Loyola...*, Sevilla, 1757.

⁶CAVANNA, Juan; CHONG, Sammy. "Experiencia estética, experiencia transformativa. Un acercamiento a los Ejercicios Espirituales de San Ignacio desde la colección de cuadros De Augsburgo a Quito". En: OJEDA, Almerindo; ORTIZ, Alfonso (coords.). *De Augsburgo a Quito: fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*. Quito: Fundación Iglesia de la Compañía, 2014, págs. 1-194.

⁷SEBASTIÁN, Santiago. "Los libros de emblemas: uso y difusión en Iberoamérica". En: CUADRIELLO, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994, págs. 56-83. SKINFILL NOGAL, Bárbara. "Los caminos de la emblemática novohispana: una aproximación bibliográfica". En: VV.AA. *Las dimensiones del arte emblemático*. Zamora: Colegio de Michoacán, 2002, págs. 45-72. CUADRIELLO, Jaime. "Los jeroglíficos de la Nueva España". En: CUADRIELLO, Jaime (dir.). *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: Museo Nacional de Arte, 1994, págs. 84-113. CAMPA, Pedro F. *Emblemata Hispanica. An annotated bibliography of Spanish emblem literature to the year 1700*. Durham and London: Duke University Press, 1990. MORALES FOLGUERA, José Miguel. "La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España". En: CHAPARRO, César; GARCÍA, José Julio; ROSO, José; UREÑA, Jesús (eds.). *Paisajes emblemáticos: la construcción de la imagen simbólica en Europa y América*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2008, Tomo II, págs. 439-456.

- ⁸GARCÍA MAHÍQUES, Rafael. "Gemidos, deseos y suspiros. El programa místico de Santa Catalina de Arequipa". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), XLVII-IL (1992), págs. 83-96.
- ⁹SANTIAGO SILVA, José de. *Atotonilco, Alfaro y Pocasangre. Arquitectura de la Fe*. Guanajuato: Ediciones la Rana, 2004. PÉREZ GAVILÁN, Ana Isabel. "La emblemática amorosa. Imágenes cordiales en el Santuario de Atotonilco, Guanajuato". En: VV.AA. *Los espacios de la emblemática*. Zamora: Colegio de Michoacán, 2014, págs. 177-194.
- ¹⁰ROBIN, Alena. "El retablo de Xalcotán, Las imágenes de Jerónimo Nadal y la monja Ágreda". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 88 (2006), págs. 53-70.
- ¹¹SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza, 1981, págs. 322-330.
- ¹²MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Modelos iconográficos y emblemáticos de los emblemas de la iglesia de la Compañía de la ciudad argentina de Córdoba". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; GUASCH MARÍ, Yolanda; ROMERO SÁNCHEZ, Guadalupe (eds.). *América: cultura visual y relaciones artísticas*. Granada: Universidad, 2015, págs. 191-204.
- ¹³GARCÍA MAHIQUES, Rafael. "Fuentes para el programa emblemático en la iglesia de la Compañía en Córdoba (Argentina). El Imago Primi Saeculi". *Lecturas de Historia del Arte (Ephialte)* (Vitoria), IV (1994), págs. 394-395.
- ¹⁴SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1995, págs. 193-205.
- ¹⁵MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Otto Vaenius, Quinti Horatii Flacci Emblemata: imaginibus in aes incisus, notisque illustrata. Bruselas, Foppens, 1683". En: VV.AA. Catálogo de la exposición *Andalucía Barroca. Fiesta y simulacro*. Madrid: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, págs. 364-365.
- ¹⁶SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e...* Op. cit., págs. 262-276.
- ¹⁷MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Mitología, emblemática y estoicismo en el claustro franciscano de San Salvador de Bahía. Brasil". En: VV.AA. *Literatura Hispanoamericana del siglo xx. Literatura y ciudad*. Málaga: Universidad, 2011, págs.77-104.
- ¹⁸MÚJICA PINILLA, Ramón. "El arte y los sermones". En: VV.AA. *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito, 2002, págs. 219-313.
- ¹⁹MORALES FOLGUERA, José Miguel. "La celda del Padre Salamanca en el convento de la Merced de Cuzco. Guía conceptual de la vida religiosa mercedaria en el altiplano peruano del setecientos". *Imago. Revista de emblemática y cultura visual* (Valencia), 1 (2009), págs. 79-97.
- ²⁰MORALES FOLGUERA, José Miguel. "Mitología y emblemática en el mobiliario doméstico hispanoamericano". En: SAURET, Teresa (coord.). *Diseño de interiores y mobiliario. Aportaciones a su historia y estrategias de valoración*. Málaga: Universidad, 2014, págs. 125-148.
- ²¹SEBASTIÁN, Santiago. *Emblemática e...* Op. cit., págs. 276-282.
- ²²RIVERO BORRELL, Héctor; CURIEL, Gustavo; RUBIAL GARCÍA, Antonio; GUTIÉRREZ HACES, Juana; WARREN, David B. *La grandeza del México Virreinal: tesoros del Museo Franz Mayer*. México: Museo Franz Mayer, 2002.
- ²³SEBASTIÁN, Santiago. *Iconografía e iconología del arte novohispano*. México: Azabache, 1992, págs. 166-175.
- ²⁴GJURINOVIC CANEVARO, Pedro. *Museo Pedro de Osma*. Lima: Fundación Pedro y Angélica de Osma, 2004, págs. 182-183.
- ²⁵MORALES FOLGUERA, José Miguel. "La Caja-escritorio del Museo Fuerte San Diego de Acapulco: un ejemplo de los emblemas de amor en Hispanoamérica". En: ZAFRA MOLINA, Rafael; AZANZA LÓPEZ, José Javier (coords.) *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*. Pamplona: Sociedad Española de Emblemática y Universidad de Navarra, 2011, págs. 555-562.
- ²⁶MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Universidad: 1998.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EL PINTOR JUAN CHAMIZO (29 diciembre 1921 - 18 mayo 2017). ADIÓS A UN AMIGO

THE PAINTER JUAN CHAMIZO (29 december 1921 - 18 may 2017). GOODBYE MY FRIEND

Resumen

Juan Chamizo se nos ha ido. La vida creativa de este artista sevillano que tuvo que desarrollar su arte fundamentalmente en México, siguiendo el camino del exilio tras su familia, ha sido fructífera tanto en calidad como en su recorrido plástico, al estar comprometido desde joven con la pintura como única profesión, con el color como método de expresión y con una simbología propia como percepción compartida con el espectador y su mundo.

Palabras Clave

Exilio, Juan Chamizo, México, Pintor, Siglo xx.

Rafael López Guzmán

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

Es Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada y en la actualidad dirige el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Además ocupa los cargos de presidente del Comité Español de Historia del Arte, vicepresidente del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino y director del Seminario de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Granada. Igualmente, es Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 21-V-2017

Fecha de revisión: 1-VI-2017

Fecha de aceptación: 5-VI-2017

Fecha de publicación: 30-VI-2017

Abstract

Juan Chamizo is gone. The creative life of this sevillian artist who had to develop his art fundamentally in Mexico, following his family into exile, has been fruitful both in quality and in his plastic trajectory. From a very young age he was committed to painting, his one and only profession, with colour as a method of expression and with its own symbology as a shared perception with the viewer and his world.

Key Words

Exile, Juan Chamizo, Mexico, Painter, 20th Century.

Yolanda Guasch Marí

Universidad de Granada Facultad de Ciencias de la Educación Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales Granada, España

Es Doctora en Historia del Arte, por la Universidad de Granada (2011), ha realizado también estudios de Gestión Cultural (2006-2007) e Investigación y Tutela del Patrimonio Histórico (2008-2009). Sus principales líneas de investigación giran en torno el Arte Contemporáneo, especialmente los artistas exiliados en América, y la didáctica y la difusión del Patrimonio a través de la curaduría así como la realización de audiovisuales.

EL PINTOR JUAN CHAMIZO (29 diciembre 1921 - 18 mayo 2017). ADIÓS A UN AMIGO

Hacer crítica con relación a la última exposición de un artista es una tarea que implica el conocimiento de la trayectoria del pintor y del panorama artístico del entorno, con el objetivo de situar dicha muestra en el contexto cultural en el que se produce. Trazar la trayectoria vital, a través de una antológica o un texto comprensivo de una carrera concluida, engarza con la investigación y la historia del arte, con sus metodologías y sus modelos de interpretación. Pero decir adiós a un maestro y a un amigo es una tarea muy difícil donde el valor, ya eterno, de su creación y el afecto no deben cegar las líneas críticas que pretenden señalar su importancia para la comunidad científica con este texto. Lo intentaremos.

El caso que nos ocupa, la obra de Juan Chamizo, es complejo en tanto nos encontramos con una amplia trayectoria, de 80 años dibujando; un artista muy activo, un creador que nos sorprende continuamente con su última creación o la redefinición de una tela aparentemente terminada a la que el maestro necesita añadir una nueva pincelada, un nuevo empaste, que otorgue el punto, más seguido que final, a la familia de lienzos con los que convive a diario.

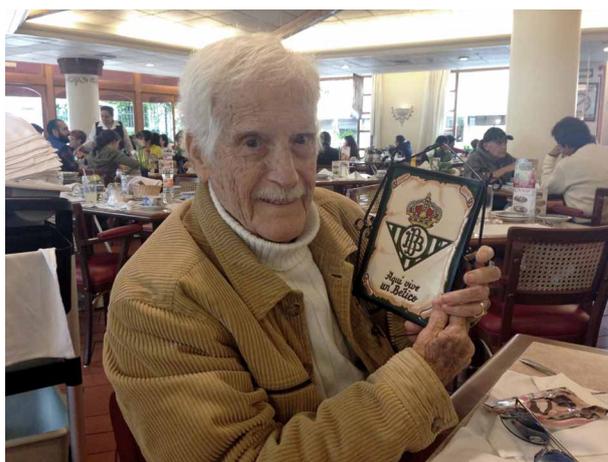


Fig. 1. Juan Chamizo. Ciudad de México. Noviembre de 2016.

Conocer a Juan Chamizo significa insertarse en diversos episodios de nuestra historia cultural de los últimos cien años, bien a través de sus propias vivencias como a través de su pintura que viene a catalogar intereses compartidos con otros artistas pero, sobre todo, la tensión y búsqueda de buena parte de los creadores del siglo XX y primeros lustros del XXI.

En una exposición realizada en el año 2012 en la Dirección de Estudios Históricos del INAH en

Tlalpan, se reunían una serie de cuadros de Chamizo bajo el título “Colores de ida y vuelta”¹. Expresión, si duda, poética y bien sonante pero que nos sirve para concretar dos razones iniciales para comprender la trayectoria artística del pintor. Por un lado, su complicidad con la paleta cromática, básica en buena parte de sus realizaciones y necesaria en el acercamiento al conjunto de su estética; por otro, el concepto de “ida y vuelta”, referente a su dimensión vital, a su trayectoria personal en el tiempo y en el espacio.

Es lógico en la conformación de la personalidad de cada uno hacer referencia a los años de formación y a las etapas de la infancia y adoles-

cencia en que, de forma individual y única, nos enfrentamos y, a la vez, conocemos la realidad del entorno; cimientos que nos condicionarán toda la vida. Chamizo nace en Sevilla (España) y allí jugará, junto al río Guadalquivir, entre monumentos y gentes de diversa clase y condición, pero impregnados por la alegría del Sur, por la luz de Andalucía y los sonidos quebrados del canto hondo y del flamenco. Luces, movimiento y gentes que marcan su primer acercamiento al dibujo, a su formación primigenia en la Academia de Artes y Oficios donde aprende las herramientas del artesano pintor.

Pero una guerra inútil, gris y con un final aún más oscuro, condicionó el destino de Juan Ruiz Chamizo. Cuando España se hundía en un régimen sin libertades, sin posibilidad de desarrollo cultural, y Europa se veía inmersa en un nuevo enfrentamiento de características mundiales; nuestro joven artista tomó el barco de la esperanza, las aguas del Atlántico que le llevarían a Veracruz, a ese puerto lleno de luz, de jovialidad, de cromatismo y muy cercano en su ir y venir a Cádiz, esa ciudad andaluza siempre comparada con La Habana, pero también con Cartagena de Indias y, cómo no, con Veracruz, el puerto del Golfo de México. No hay mejor tarjeta de presentación para México que entrar por esta bahía tropical cargada de historia y de vitalidad.

No obstante, no son tiempos fáciles, los años cuarenta del siglo xx se construyen con trabajo y con ilusión, acciones que no faltan en la familia Chamizo, reunida tras diversos avatares en México y, eso sí, con vocación emprendedora. Juan trabaja donde puede, incluso entra en una compañía de teatro de aficionados yucatecos que actuaban en el teatro Abreu, para los que realiza el papel de “declamador andaluz” bajo el nombre artístico de “Juan de Hispalis”. Pero no deja de pintar y, sobre todo, completa su formación de forma sistemática. Entra en el taller de José Bardasano², donde pasó varios años, y adquiere la madurez artística, lo que le permi-

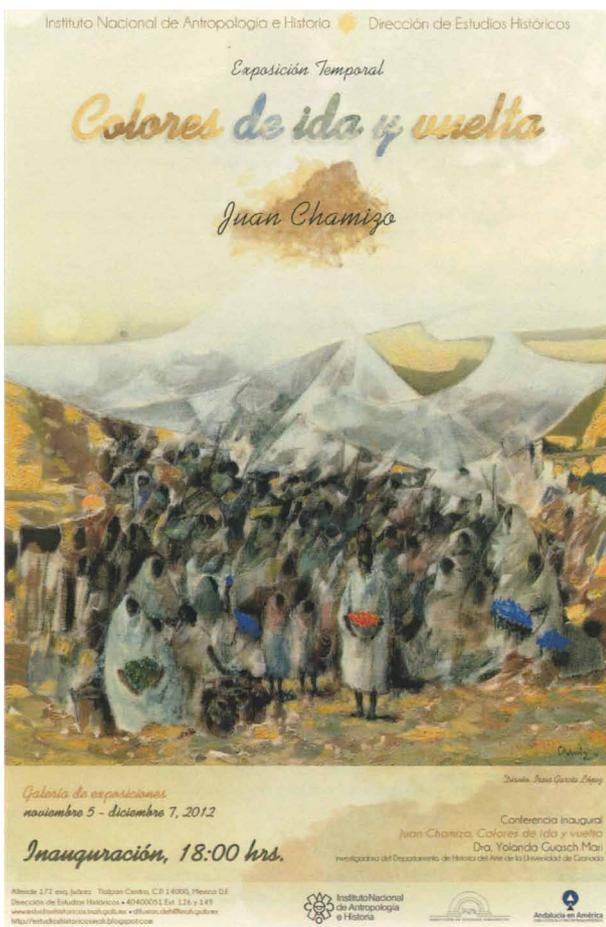


Fig. 2. Cartel Exposición “Colores de ida y vuelta”. Dirección de Estudios Históricos, INAH. Ciudad de México. Noviembre de 2012.

tirá, poco más adelante, dedicarse íntegramente a la pintura.

El momento en México no es el mejor para jóvenes creadores. Por un lado, la vieja escuela de muralistas impone sus criterios estéticos, excluyentes del otro y dictatoriales en cuando a planteamiento político y detentadores del compromiso social³. Enfrente, la nueva pintura liderada por Rufino Tamayo, con más éxito fuera de las fronteras mexicanas, pero pilar fundamental en la renovación estética que se producirá a partir de los años cincuenta. También otros artistas, como el grupo de exiliados españoles, los cuales sobreviven con iniciativas de distinta cualidad que van desde el diseño gráfico a la docencia, vía esta última de enorme trascendencia en la preparación, formación y diseño de lo que serán las vanguardias de los años sesenta⁴. Quizás el mejor representante de este grupo, por su trascendencia con su magisterio en las aulas y talleres de la Academia de San Carlos, sea el cordobés Antonio Rodríguez Luna.

Este panorama excluyente, con la pintura oficial que utiliza los espacios institucionales para expresarse y limitadas galerías privadas con su lógico interés comercial, no era, sin duda, el mejor para un Juan Chamizo que necesitaba contar en sus lienzos su experiencia pictórica. No obstante, el análisis de la realidad cultural por parte de una nueva generación con una óptica de la situación diferente le llevará a plantear alternativas creativas como sería el "Jardín del Arte"⁵. En 1955, Chamizo, junto a un grupo de inquietos artistas, se compromete con esta fórmula que permitía la exhibición y venta de obras, como alternativa a los espacios institucionales y galerías privadas. El éxito les acompaña y pronto el modelo será copiado en otras ciudades. El "Jardín del Arte" significaba compartir entre artistas, influenciarse, ilusionarse y vender, vender a clientes diversos, pero con precios competitivos. Además, en esa experiencia domina como positivo el trato directo

entre artista y cliente, la inmediatez, cercanía y rapidez. Entre el público que se acerca a esta iniciativa aparecen turistas con intereses culturales, sobre todo norteamericanos, abriendo, sin proponérselo, el mercado del norte. Tal fue la competitividad con las galerías comerciales que estas comenzaron a ofrecer sus espacios a pintores del "Jardín del Arte" obligándoles a retirarse del mismo para evitar la competencia. Pero Chamizo no iba a conformarse con lo que brindaban las galerías al uso, sino que crearía su propia galería en 1960 a la que denominó "El Cuchitril" y que sería regentada por Amelia Saínz Bablot⁶, esposa del pintor.

Esta vitalidad y capacidad de reinventarse en los escollos de su trayectoria personal incide en su recorrido pictórico y, sin duda, marca la estética genérica de Chamizo y permite la valoración continuada y progresiva desde sus inicios como artista en la ausente ciudad del Guadalquivir.

Chamizo aprende correctamente a dibujar en Sevilla (anatomía, naturaleza muerta, paisaje...), entre 1933-35. Allí maneja con habilidad el carboncillo que le permite encajar sus dibujos estudiando formas, luces y composición. Este aprendizaje requiere de rapidez, cálculo mental y observación directa; la buena práctica y las capacidades del artista encuentran aquí la forma básica de expresión y el primer escalón en la definición académica de una obra de arte.

El perfecto dominio de la técnica le lleva, incluso, a trabajar con el lápiz de carbón que impide el arrepentimiento, borrar el trazo realizado, asegurando el pulso. La dificultad se traduce en el resultado, consiguiendo una mayor y perfecta gama de tonalidades, además de ofrecernos un negro increíblemente extenso. Técnica, por otro lado, poco utilizada en México.

Ya tenemos a Juan Chamizo con los conocimientos artesanos, estamos en la antesala de la pintura que desarrollará tras su llegada a México.

Aquí será su aprendizaje con José Bardasano lo que le lleva al color. Este le valoraba positivamente los conocimientos de dibujo traídos de Sevilla, pero le insistía reiteradamente con la frase *“entre al color”*, es ahora cuando Chamizo lo descubre: *“Aprendí a ver el color. El ojo es muy flojo, tu miras pero no ves... Hay que prestar mas tiempo, atención, ver todos los colores ... y lo encontré... cuando el ojo llega a ver, el ojo se vuelve curioso y ya no lo puedes parar, jamás vuelves a mirar, siempre vuelves a ver”*⁷.

A partir de este hallazgo su obra se llena de color y comienza a pintar al óleo con dibujo previo en sus lienzos, utilizando sanguina, carbón y esfu-mino. Así, con el color y la base de dibujo, entra en el “Jardín del Arte” que hemos comentado.

Pero su evolución continua. Para Chamizo la pintura al óleo presenta limitaciones derivadas del tiempo, el lento proceso de secado que le impide ver rápidamente el resultado de su trabajo. Su carácter nervioso y activo le frustran de alguna manera pero su labor es incansable y su producción alta.

En 1962 se produce el descubrimiento personal de la pintura acrílica. Es el pintor Marcos García Hernández, conocido como “Socram”, quien le aconseja el paso. La primera obra que realiza en acrílico es un “zoco árabe” inspirado y tamizado en lo real por la influencia de las imágenes cinematográficas.

Esta experiencia técnica supone para Chamizo modificaciones importantes en su concepción pictórica, por un lado consigue rapidez en el secado pero el acrílico aporta unos colores brillantes que tiene que aclimatar para acercarse a su paleta ya experimentada del óleo, enseñarle al acrílico el color del óleo. Para ello deja secar, barniza las superficies para recuperar el tono y vuelve a actuar con acrílico y polvo de mármol o de aluminio, consiguiendo las texturas deseadas.

En el proceso pictórico Chamizo respeta el dibujo y lucha porque el color no lo invalide, cuestión más obvia, si cabe, en los retratos, temática en la que ha destacado siempre. Será el pintor Francisco Camps Rivera quien le señala un nuevo paso técnico: “Tu eres colorista, no le tengas miedo al color, puedes meter un rojo, azul, amarillo, mete color al lienzo en blanco. Tu idea del dibujo no necesita dibujo”. Poco a poco Chamizo va prescindiendo del dibujo, lo interioriza y va a ser el color, incluso corregido con color, quien va haciendo surgir las formas.

En 1966 comienza a realizar obras abstractas, más por evolución que por decisión, la primera se titulaba “Éxodo” y en ella reconoce el pintor su primera incursión en esta línea. Incluso en series como los “Quijotes”, al margen de datos precisos o atributos, el conjunto responde a una composición abstracta, quizás sea la razón por la que se denomina a sí mismo como “semiabstracto”. De hecho, la abstracción aparece en buena parte de sus realizaciones de los últimos años.

En las composiciones de sus obras precisa tres elementos interrelacionados: distancia-atmósfera-viento. El primero de ellos es necesario al otorgar profundidad, definida por la distancia entre los elementos representados. Tiene que haber atmósfera y para ello utiliza con frecuencia la presencia del viento, “Si no hay vientos, no hay atmósfera”. Elementos parcialmente en movimiento que permiten la circulación del aire, a veces mediante transparencias y textiles. Incluso recurre a mecanismos del cine para visualizarlo, como la utilización de las denominadas barrillas (tumbleweed), que, curiosamente, en Chihuahua se conocen como “chamizos”, construyendo la atmósfera interior de la obra. Considera que tanto el pintor como el espectador tienen que meterse en el cuadro y para eso necesita atmósfera. Esta simbiosis entre distancia-atmósfera-viento le lleva a crear diagonales en sus cuadros que le permiten escaparse del espacio pictórico.

Otro elemento clave en sus composiciones es la aparición constante de un sol, un círculo que funciona como “balance” y que es el primer elemento que dibuja en la construcción técnica del cuadro. Le sirve para compensar las distintas formas que se van a estructurar a continuación en el lienzo. Son razones compositivas, casi inconscientes, pero tan características de su pintura que socialmente las justifica señalando que es un sol andaluz, alegre, “la vida es alegría y el sol es plena alegría”. “Siempre tengo que poner una mancha que signifique el sol”, y casi siempre lo pone a la izquierda de la composición. Esta presencia continua del círculo solar se fecha en torno a 1974 y, excepcionalmente, no aparece en algunas composiciones abstractas. Nos interesa, a modo de ejemplo, el cuadro “Fabricando lunas”. Aquí el balance es una rueda (fábrica de estrellas), donde unos tubos, a modo de chimeneas receptoras, captan el polvo cósmico, el cual a través de un oculto y mágico mecanismo se convierte por decisión del artista en un reguero de lunas en distintas fases.

En el proceso creativo Chamizo piensa en el tema que va a representar de forma genérica, mancha el cuadro y coloca en primer lugar el sol, a continuación comienzan a emerger las formas según el dibujo que el mantiene en su mente, que va modificando con planos de color y que actúan como lenguaje descriptivo, permitiendo la transparencia de niveles y otorgando profundidad. De esta forma, el propio proceso técnico se convierte en opción estética concluyendo en una obra sin dependencias, sin débitos externos, solo compartiendo referentes imaginativos con las realizaciones previas, con la propia historia plástica de Chamizo. Incluso, en ocasiones, el propio artista se sorprende cuando concluye una tela.

Pero esa originalidad procede de un proceso de interiorización, aprendizaje y continuo respeto por la tradición y la historia. Así, Chamizo, considera que a través de su vida creativa se va

“mamando” de aquello que te gusta de otros artistas, “no se puede decir que seas un creador nato”, de la nada. Nunca ha copiado a nadie, pero reconoce influencias. Sus cuadros tienen que ver con el Greco, con sus figuras alargadas y estilizadas, con Rembrandt, del que admira el claroscuro, el tratamiento de luces y sombras profundas. Llegó a los impresionistas y se le abrieron los ojos a la luz, a manchar con el color abierto, suelto, a pedazos, sin complejos. También le interesa Modigliani y su alargamiento de figuras, como en el Greco, pero le sorprende la eliminación de los ojos, de la vista, la reducción a objetos de formas vivas.

Su relación con el abstracto comienza tras un viaje a los Estados Unidos donde observa las colecciones de arte de sus museos, apareciendo propuestas que le impactan en contextos acumulativos y dispares propios de la museografía de ese país y el origen de sus instituciones, donde se mezclan lo propio con culturas alejadas de Asia, África o América, así como propuestas globalizadoras relacionadas con las vanguardias neoyorkinas. Recuerda el maestro, por ejemplo, un cuadro en el Museo de Young de San

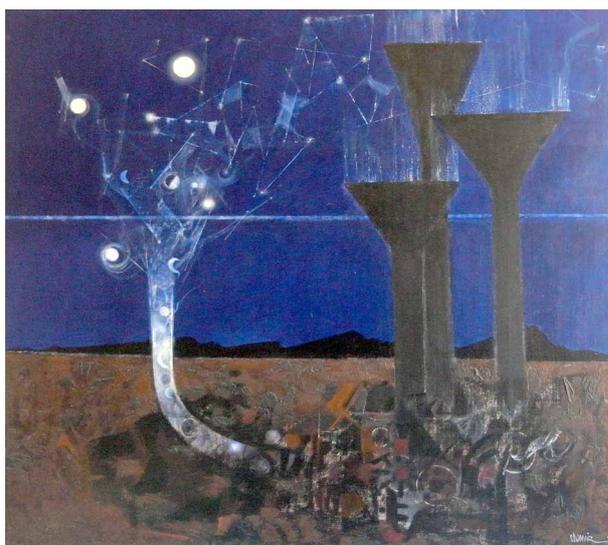


Fig. 3. Juan Chamizo. *Fabricando lunas*. Acrílico sobre lienzo. Colección particular. Granada.

Francisco titulado “Verano”. Tenía el color del verano. Estuvo detenido delante del cuadro media hora y comenzó a sentir calor como en verano. Entonces descubrió la “sensación del abstracto”.

Pero, tras este reconocimiento a algunos faros señeros de la historia de la pintura, no hay en Chamizo imitación específica de ninguno de ellos. Se aprehenden, se interiorizan esas enseñanzas y aparece la obra original, contextualizada, del maestro.

En cuanto a temáticas, su obra presenta una extensa diversidad, pese a que gusta por la reiteración, por la serie que permite al espectador deleitarse en puntos de vista diferentes, en plasmas cromáticas alternativas y resultados estéticos variados. No quiere decir que no exista la obra única, aislada, como podríamos derivar, lógicamente, de sus retratos, en los que la fisonomía particular se apoya en la gama cromática como modo de expresión y profundización psicológica.

Retratos íntimos, casi del alma, consigue a través de sus reiterados “Quijotes”⁸. Posiblemente estamos ante una de las series que mejor definen la trayectoria artística de Chamizo, no solo por los rasgos, entre el realismo y la abstracción del personaje, sino por los fondos, con gamas de color y paisajes deconstruidos, que nos hablan de estados de ánimo, de propuestas sociales y, cómo no, de honor, de lealtad y atributos personalísimos que comparten el artista y el ingenioso hidalgo.

Derroche de color, con pinceladas amplias, atmósfera abierta o espacios cerrados, multitud de opciones, pero con sonidos de la calle, se derraman en su series de arlequines, flautistas, músicos callejeros o bandas de jazz y blues; temáticas que unen con la representación de fiestas propias del calendario mexicano, a modo de expresión social, de intercambios de gentes,

que cantan, que bailan, que hablan, que utilizan la lengua del color como medio de comunicación.

Pero cuando hablamos de abundancia de color no nos estamos refiriendo a proliferación de los mismos, estamos reflexionando sobre la capacidad de tonos diferentes, sobre la continuidad cromática precisada con ráfagas de luz incidente, matizadas por la atmósfera siempre clara de, por ejemplo, los “Tianguis”⁹. Se trata de una de sus temáticas principales. La composición de planos se multiplica progresivamente hacia el centro, manifestando la múltiples relaciones que se establecen en los mercados, pero también, en sentido inverso, a modo de creación, de nacimiento, de explosión, de una estrella cromática que se extiende hacia los límites del lienzo.

“Bodegones” o naturalezas muertas sirven para que el artista resuelva composiciones de gran geometrismo resuelto mediante planos, texturas y pasajes cromáticos, bien de forma aislada o recurriendo a la ambientación mediante la



Fig 4. Juan Chamizo. Pueblo de pescadores. Acrílico sobre lienzo. Colección particular. Granada.

representación de vendedoras, acercándose, de esta forma a la singularidad del puesto en el mercado.

Toros y toreros pareciera, y lo son, temáticas relacionadas con sus raíces andaluzas, pero su utilización adquiere valores simbólicos y sirven al pintor para reflexionar sobre la composición y la iluminación, de ahí el recurso en los títulos al momento del día en relación con el arco cromático utilizado.

Dos temas, aparentemente relacionados con su propia existencia vital, "Familias" y "Marinas", en tanto que referencias a su exilio, barcos de la esperanza y reencuentro con los seres queridos; trascienden en la pintura de Chamizo. Las referencias al mar con los barcos como elementos centrales nos dibujan una naturaleza sublime, elevada por el color que utiliza como expresión personal; al igual que los grupos familiares, pese a que el reiterativo número cinco recuerde los años de separación, pero los resultados apuntan a problemas de composición, de ejes y líneas que te integran en el cuadro y que nos muestran, una vez más, los valores estéticos del maestro. Cuestiones que podemos apreciar, igualmente, en el número elevado de referencias infantiles en distintas actividades.

Una temática no extensa en su obra pero de interés para la valoración conjunta de las aportaciones de Juan Chamizo son sus "Arquitecturas" y "Pueblos". Son, en sentido estricto, paisajes que permiten el acercamiento a propuestas surrealistas y cubistas, donde las formas y los planos de color interrelacionan para presentarnos una lección técnica y un resultado estético. Es, en estas temáticas, donde se acerca más al abstracto, sustantivo con el que no duda en titular algunas de sus obras; valor añadido si



Fig. 5. Juan Chamizo. *Tianguis olores y sabores de México*. Acrílico sobre lienzo. 2010. Universidad de Granada.

tenemos en cuenta la importancia que para el pintor tiene el nombre que, en ocasiones, parte del mismo ante el lienzo en blanco, antes de manchar siquiera la tela.

No resuelven estas líneas la diversidad de sensaciones que nos produce la obra de Chamizo ni valora, mínimamente, su contribución a la historia de la estética y de la pintura contemporánea; pero si nos marca una vía de lectura, una secuencia crítica que nos permite el acercamiento, el interés y la participación minúscula en el universo de Chamizo, en la del creador andaluz crecido en México, el que trasciende hacia lo universal.

Tuvimos la suerte de conocerlo, nos dejó entrar en su universo creativo, nos permitió compartir su jovialidad, su buen humor, su atinada ironía. Fue un amigo, un hermano como le gustaba decir, un maestro para nosotros en lo vital y lo creativo. Adiós, Juan, sigue pintando allá donde estés, aquí no te olvidamos¹⁰.

NOTAS

¹La exposición pudo realizarse gracias a las gestiones del Dr. José Antonio Terán Bonilla, investigador del Instituto de Estudios Históricos del INAH.

²José Bardasano Baos (Madrid, 1910-1979). Fue uno de los pintores exiliados que al llegar a México abrió un academia donde formaron numerosos artistas. Sobre su trayectoria en México cfr. BARDASANO RUBIO, José Luis. "La obra de la familia Bardasano en el exilio de México". En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; HARO GARCÍA, Noemí de y MURGA CASTRO, Idoia. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, págs. 155-162.

³Sobre el muralismo cfr. GARCÍA-BARRAGÁN MARTÍNEZ, María Elisa. *Retrato a dos tintas. Imaginario de la Revolución Mexicana*. México: Siglo XXI editores, 2010.

⁴Sobre el desarrollo profesional de los pintores exiliados en México se han realizado importantes estudios. Entre ellos destacan los trabajos publicados por Miguel Cabañas Bravo, María Teresa Suárez Molina, Rafael López Guzmán, Jaime Brihuega, Manuel García, Idoia Castro Murga, Manuel Ulacia, Yolanda Guasch, entre otros, siendo uno de los últimos la obra *Pinceladas. Dos raíces, dos tierras, dos esperanzas*, publicado por Grupo Financiero Bx+, en el 2014.

⁵Sobre la labor del "Jardín del Arte" véase GUASCH MARÍ, Yolanda. "Espacios urbanos para la sociabilidad y la estética: El Jardín del arte de México". En: VV.AA. *Heritage and Design of Geometrical Forms*. Granada: Universidad, 2011, págs. 683-707.

⁶Amelia Sainz Bablot (Ciudad de México, 1936). Hija de madrileño, aunque se formó como maestra normalista, se dedicó en gran medida a la gestión de las salas de exposiciones que abrió junto a su marido.

⁷Entre los años 2010 y 2017, hemos realizado numerosas entrevistas al pintor.

⁸La iconografía del Quijote, ha sido un tema muy recurrente entre los pintores exiliados. Sobre el tema véase, entre otros, ABELLÁN, José Luis, "Don quijote como símbolo del exilio". En: ALTED, Alicia y LLUSIA, Manuel (dir.), *La cultura del exilio republicano español*. Madrid, UNED ediciones, 2003, págs. 545-554; CABAÑAS BRAVO, Miguel. "Quijotes en otro suelo, artistas españoles exiliados en México". En: CABAÑAS BRAVO, Miguel; FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores; HARO GARCÍA, Noemí de y MURGA CASTRO, Idoia. *Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, págs. 25-50; PÉREZ MORENO, Rubén. "Picasso en Don Quijote, dos símbolos del exilio artístico español de 1939". En: LOMBA, Concha; LOZANO, Juan Carlos (eds.). *El recurso a lo simbólico: Reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, págs. 401-409.

⁹En el año 2012 uno de sus "Tiaguis" fue donado a la Universidad de Granada. Desde la Sección de Patrimonio, unidad encargada de la gestión de los bienes culturales universitarios, la han designado como obra del mes de mayo de este año 2017, casualmente el mes en que nos abandona el maestro. Cfr. <https://patrimonio.ugr.es/obra-del-mes/tiaguis-mexicano/>, [Fecha de acceso: 19/05/2017].

¹⁰En noviembre de 2016, donó al Ateneo Español de México, dirigido entonces por Carmen Tagüeña Parga, una de sus pinturas, convirtiéndose este acto de generosidad, en su última aparición pública.

Varia

**DIVINA PASTORA O SAN RAFAEL ARCÁNGEL.
SOBRE EL PROTECTOR
DE LA ORDEN HOSPITALARIA EN SUCRE**
**DIVINE SHEPHERDESS
OR SAINT RAPHAEL THE ARCHANGEL.
ON THE PROTECTOR OF THE HOSPITALLER
ORDER IN SUCRE**

Resumen

El texto que sigue analiza y dota de contexto a un relieve de mármol que se conserva en el Museo de la Recoleta de Sucre, identificando su iconografía con la del arcángel San Rafael.

Palabras Clave

Arte Virreinal, Escultura, Orden Hospitalaria, San Rafael, Sucre.

Adrián Contreras-Guerrero

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

Con doble formación creativo-teórica, es Licenciado en Bellas Artes, Graduado en Historia del Arte y Máster en Estudios Avanzados de Museos. Una de sus principales líneas de investigación son los estudios americanistas, ámbito en el que actualmente prepara su tesis doctoral sobre escultura barroca colombiana. Ha comisariado exposiciones, coordinado libros y recibido algunos reconocimientos honoríficos como el Premio Extraordinario de Grado por sus estudios de Historia del Arte (UGR, 2015).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26-I-2017
Fecha de revisión: 10-V-2017
Fecha de aceptación: 5-VI-2017
Fecha de publicación: 30-VI-2017

Abstract

The follow text analyzes and gives a context to a marble relief that is preserved in the Museo de la Recoleta in Sucre, identifying its iconography with the archangel Saint Raphael.

Key Words

Colonial Art, Sculpture, Hospitaller Order, Saint Raphael, Sucre.

DIVINA PASTORA O SAN RAFAEL ARCÁNGEL. SOBRE EL PROTECTOR DE LA ORDEN HOSPITALARIA EN SUCRE

En el Museo del Convento de la Recoleta de la ciudad de Sucre existe un relieve marmóreo en cuya cartela reza: “*Divina Pastora, anónimo, siglo XVIII, 22 x 20 cm*”. En principio, podría parecer que en efecto se trata de una Divina Pastora por el entorno campesino que contextualiza la representación, por el cayado que empuña y su aspecto pseudofemenino. Sin embargo un análisis más atento habrá de desvelar su verdadera identidad, pues para ello su autor lo dotó de los convenientes signos visibles: escapulario sobre faldellín abierto hasta las rodillas, capacha colmada de pan, bastón y diadema (aunque muy deteriorada, aún se intuye).

Para interpretar estos signos es necesario, eso sí, conocer las fuentes. Entre los pasajes milagrosos de la vida de San Juan de Dios, patriarca de la Orden Hospitalaria, se cuenta uno en el que se narra la ayuda que le prodigó el arcángel San Rafael. Podemos resumirlo aludiendo a la plancha abierta por Pedro de Villafranca como parte de la serie que ilustraba la vida del santo, donde se lee: “*Faltava el pan a S. Iuan de Dios para sus pobres el Archangel S. Rafael se aparecio bestido del mesmo avito y dijo todos somos*

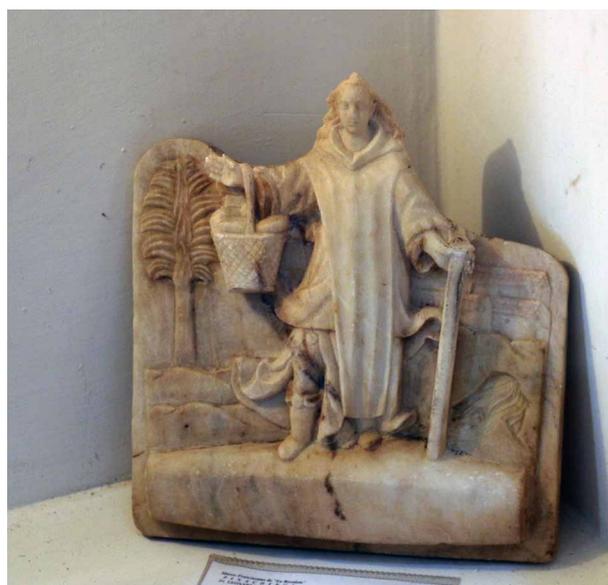


Fig. 1. Anónimo. San Rafael. Siglo XVIII. Relieve en mármol. Museo de la Recoleta. Sucre. Fuente: Rafael López Guzmán.

de una Orden recive de la despensa del cielo este pan con q^e remedies la necesidad presente”.

A razón de este episodio los frailes hospitalarios quedaron bajo una doble protección: la de San Juan de Dios y la de San Rafael, efigies imprescindibles en cualquiera de los templos de



Fig. 2. Pedro de Villafranca Malagón. San Rafael socorre la falta de pan. 1640. Grabado calcográfico. Biblioteca Nacional, Madrid. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

esta comunidad a lo largo y ancho del mundo. El arquetipo más acabado de su representación es el que lo muestra alado, vistiendo el escapulario negro de la orden, con la cabeza tocada por diadema que evidencia su jerarquía celestial, empuñando un cayado del que a veces penden una calabaza y/o un pez —recordatorio del pasaje del Libro de Tobías— y portando una cierta cantidad de panes que transporta bien en una cesta o bien valiéndose de su propio escapulario, versión esta última más difundida.

Así, el mármol sucense refleja los dos patronatos tradicionales que se le adjudicaban al arcángel, esto es, el de cuidador de enfermos y protector de peregrinos. Esta codificación de la

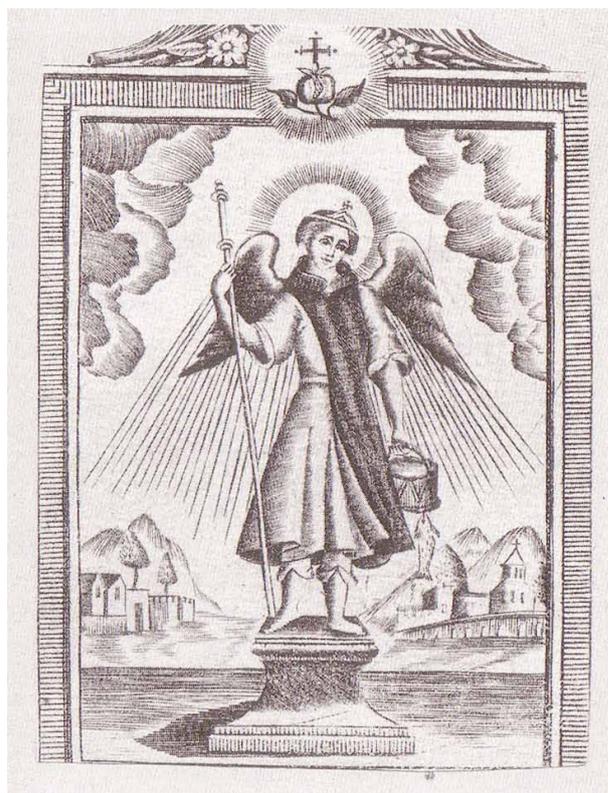


Fig. 3. Anónimo granadino. San Rafael. Siglo XVIII. Museo Casa de los Tiros. Granada. Fuente: Museo Casa de los Tiros.

imagen viene a coincidir con otras representaciones contemporáneas del arcángel entre las que se cuentan, por ejemplo, diversas estampas calcográficas editadas en la Granada del siglo XVIII que hoy se conservan en la Casa de los Tiros. Uno de estos grabados reza precisamente: “*San Rafael Arcangel Medicina de Dios y Guia de Camainan^{tes}”*¹, mientras que otra calcografía custodiada en esta misma institución nos muestra una imagen verdaderamente paralela al relieve de Sucre: el arcángel viste escapulario juanino, porta en sus manos la capacha y el bastón, su cabeza está ceñida por una diadema y el entorno extramuros en el que se ambienta la composición refuerza la idea del peregrinaje.

Por tanto el relieve del Museo de la Recoleta parece tener su origen en el asentamiento de la Orden Hospitalaria en Sucre, lo que nos hace



Fig. 4. Sánchez Sarabia. San Rafael. ca. 1741. Madera tallada, policromada y estofada. Basilica de San Juan de Dios. Granada. Fuente: Adrián Contreras-Guerrero.

afirmar con fray Luis Ortega O.H. que *“indudablemente, de este antiguo Hospital juandediano [de Santa Bárbara] proceden materialmente o por extensión en influencia religiosa las numerosas efigies y cuadros de Nuestro Padre San Juan de Dios, hoy esparcidos por la ciudad”*. En efecto, las representaciones del santo en la ciudad son

abundantes, lo que ha venido llamando la atención de los investigadores en los últimos años³.

Sucre fue el centro religioso de Bolivia y sede administrativa más importante de la Real Audiencia de Charcas en época virreinal, llamada entonces La Plata. Del asentamiento en ella de los juaninos nos dice el Padre Santos⁴ en su *Cronología Hospitalaria* lo que sigue:

“Avia en esta Ciudad un Hospital general, cuya fundacion era muy antigua, y avia padecido las injurias del tiempo, y de los que le avian gobernado, de manera que para que no llegasse à misera ruyna, dispuso el Presidente de aquella Real Chancilleria, llamado Don Pedro de Velasco, y el Ilustrissimo Don Gaspar de Villarroel, Arçobispo de aquella Ciudad (ambos muy devotos de nuestro glorioso Patriarca y de su Religion) entregarle al cuidado, y gobierno de nuestros Frayles, con aclamación universal de toda la Ciudad, que deseaba con impaciencia ver plantada en sus calles la sagrada vandera de la caridad”.

De nuevo los frailes hospitalarios llegaban a una ciudad americana para hacerse cargo de un hospital en precaria situación⁵. En 1663 el Comisario General fray Juan de Ferriol envió a Sucre desde Lima los religiosos necesarios para hacerse cargo del hospital que quedó dedicado a la atención de indios y españoles, a partes iguales. Nos dice además el Padre Santos que el establecimiento contaba *“con asistencia de doze Religiosos, el uno Sacerdote para administrar los Santos Sacramentos”* y que *“La Iglesia es buena, y bastantemente capáz, y las oficinas, y vivienda de los Religiosos es muy decente todo”*.

De esta manera quedaban asentados en Sucre llevando consigo las devociones propias de la orden, entre las que se encuentra en lugar de privilegio el culto a San Rafael. Dicho culto fue bien recibido por los habitantes de los virreinos siendo prueba de ello las numerosísimas novenas que se le dedicaron, entre las que destacan las editadas en México. Incluso una de las



Fig. 5. Juan Bernabé Palomino. San Rafael. 1712. Grabado calcográfico. Biblioteca Nacional. Madrid. Fuente: Biblioteca Nacional de España.

nuevas provincias que se erigió con motivo del Descubrimiento, y la consiguiente ocupación de nuevos territorios, fue designada con el nombre del arcángel; la correspondiente a las Islas Filipinas⁶.

Por todo lo antedicho, corregimos la iconografía de la pieza, la reinterpretemos y la situamos en su contexto histórico. Asimismo queremos dejar apuntada la posibilidad de que provenga del viejo Hospital de Santa Bárbara, donde por su calidad de cuidador de los enfermos —especialmente los atendidos en centros de la Orden Hospitalaria—, tendría el más lógico sentido encontrar la efigie de San Rafael, que en hebreo quiere decir “Medicina de Dios”.

NOTAS

¹Grabado calcográfico anónimo, s. XVIII, reg. 8837, Museo Casa de los Tiros, Granada.

²ORTEGA LÁZARO, Luis. *Para la Historia de la Orden Hospitalaria de San Juan de Dios en Hispanoamérica y Filipinas*. Madrid: Secretariado Permanente Interprovincial Hermanos de San Juan de Dios, 1992.

³Además del texto ya citado de fray Luis Ortega, en el que enumeran hasta una veintena de representaciones de San Juan de Dios en la ciudad de Sucre, próximamente se publicará otro libro que insiste en la presencia del santo en Bolivia y América. Cfr. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael; MONTES GONZALEZ, Francisco (coord.). *Religiosidad andaluza en América. Repertorio iconográfico*. Granada: Universidad, 2017, págs. 145-184.

⁴SANTOS, Juan. *Chronologia hospitalaria y resumen historial de la sagrada religion del glorioso patriarca San Juan de Dios*. Madrid: en la Imprenta de Francisco Antonio de Villadiego, 1716, págs. 396-397.

⁵La forma más habitual de los juaninos para establecerse en las ciudades de América pasó habitualmente por hacerse cargo de hospitales anteriormente fundados. Así ocurrió con las principales ciudades de los virreinos: Bogotá (Hospital de San Pedro), Ciudad de México (llamados para ocupar el Hospital de San Hipólito, aunque terminarían haciéndose cargo del de los Desamparados), Lima (Hospital de San Diego)... Más tarde vendrían las fundaciones propias.

⁶Cfr. MALDONADO DE PUGA, Juan Manuel. *Religiosa hospitalidad por los Hijos del Piadoso Coripheo Patriarcha, y Padre de los Pobres S. Juan de Dios, en su Provincia de S. Raphael de las Islas Philipinas*. Granada: Imprenta de José de la Puerta, 1742.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



REFERENTES LATINOAMERICANOS PARA LA ARQUITECTURA MALAGUEÑA DEL DESARROLLISMO LATIN AMERICAN MODELS FOR THE ARCHITECTURE OF THE DEVELOPMENTALISM IN MÁLAGA

Resumen

El desarrollo de la Costa del Sol y su economía turística trajo consigo una importante actividad urbanística, constructiva y cultural. Los arquitectos de la época observaron, imitaron y adaptaron el trabajo de sus compañeros latinoamericanos, que vivieron y protagonizaron un proceso de transformación con notables paralelismos.

Palabras Clave

Arquitectura, Desarrollismo, Latinoamérica, Málaga, Referentes.

José Ignacio Mayorga Chamorro

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

Licenciado en Historia del Arte y Máster en Desarrollos Sociales de la Cultura Artística, obtuvo ambos títulos por la Universidad de Málaga. Actualmente es investigador FPU en el Departamento de Historia del Arte de dicha universidad, donde realiza su tesis doctoral e imparte docencia en la asignatura "Arte Iberoamericano: Cultura y Sociedad".

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 6-II-2017
Fecha de revisión: 8-V-2017
Fecha de aceptación: 5-VI-2017
Fecha de publicación: 30-VI-2017

Abstract

The coast of Málaga lived an intense process of urban, constructive and cultural transformation under politics of developmentalism. Local architects observed, copied and adapted the work of their colleagues in Latin America, where a parallel process was being lived.

Key Words

Architecture, Developmentalism, Latin America, Málaga, Models.

REFERENTES LATINOAMERICANOS PARA LA ARQUITECTURA MALAGUEÑA DEL DESARROLLISMO

Durante la primavera de 2015, el Museo de Arte Moderno de Nueva York celebró la exposición *Latinoamérica en Construcción. Arquitectura 1955-1980*. En el ambicioso catálogo de la muestra¹, Glenn D. Lowry —director del museo—, presenta como objetivo fundamental de la publicación la apertura de nuevos debates y líneas de investigación a este respecto. Su invitación parece haber fructificado con celeridad y éxito, atendiendo a las recientes publicaciones que están revisando el fenómeno de la mano de diversos grupos de académicos y expertos².

Desde el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga queremos aportar, en estas líneas, unas breves trazas que vinculen dichos estudios a nuestro contexto, introduciendo ideas que vendrán a desarrollarse en futuras investigaciones, como la tesis doctoral en curso de quien escribe.

Cabría preguntarse si existe alguna vinculación que justifique la asociación de dos fenómenos aparentemente inconexos, con su evidente separación geográfica y la ausencia de arquitectos trasladados de un territorio al otro. Pero en un mundo globalizado y bien conectado como el

de las fechas que abordamos, se puede plantear la existencia de dos contextos paralelos o bastante similares a uno y otro lado del Atlántico.

Periodos convulsos en lo político, con la sombra de las dictaduras acechando tras diversas realidades nacionales. En lo social, aperturistas, apostando por la modernización de los estilos de vida y las costumbres. Mientras que, en lo económico, alcanzaron un fuerte crecimiento bajo las políticas que bautizan estos años como los del *desarrollismo*.

Pero analizar los paralelismos entre realidades tan diversas, amplias y complejas excede los objetivos de estas escuetas notas, que pasamos a centrar a los límites establecidos.

La provincia de Málaga y su costa (del Sol) son un buen ejemplo de aquellos polos de desarrollo que, promovidos desde cada gobierno nacional, implementaron nuevos modelos de producción. La apuesta, en nuestro caso, se decantó el turismo de sol y playa. Y el éxito alcanzado fue tal que transformó por completo el territorio, dejando huellas imborrables tanto en su medio físico como en la vida de sus habitantes, entregados a una cultura pop.

En las ciudades del desarrollo, la arquitectura y el urbanismo juegan un papel crucial como vehículo transmisor de éste mensaje de modernidad, además de cómo medio de materialización de todos estos cambios. En España carecemos de proyectos urbanísticos con la dimensión, calidad y ambición de Brasilia. Pero fuera de estos ejemplos excepcionales, sí se comparten experiencias comunes como pueda ser la cuestión de la dotación de viviendas, con preocupaciones y soluciones paralelas ante crecimientos urbanos masivos y frecuentemente descontrolados (construcción en altura, programas de vivienda social, etc).

En estos años, los presupuestos originales del Movimiento Moderno comienzan a cuestionarse, y las soluciones racionalistas y funcionalistas del Estilo Internacional decaen por pura repetición y cansancio. De ahí que veamos nacer, en estas latitudes, un especial interés por adaptar sus principios a las propias realidades locales.

Las formas en arquitectura se vuelven más libres y sinuosas, gracias a la experimentación con nuevos materiales y técnicas constructivas, como el hormigón armado. Bajo las premisas del organicismo se alcanzan grandes cotas de expresividad, que, de la mano de los creadores más aventajados, culminan en una brillante sensualidad plástica.

Tomemos el ejemplo de Oscar Niemeyer, cuya obra, cargada de personalidad, asociamos indisolublemente a la identidad arquitectónica de Brasil. Si bien su fama y sus obras traspasaron fronteras, como él mismo³, propiciándoles una importante difusión internacional. Por ello no debe sorprendernos encontrar referencias directas a las mismas en un contexto tan remoto como el malagueño.

Los apartamentos San Miguel en Fuengirola (1962) podrían ser un ejemplo evidente, con un volumen serpentino que, salvando las distancias, parece recrear a modesta escala crea-



Fig. 1. Oscar Niemeyer. Edificio COPAN. São Paulo. Fotografía del exterior en construcción. h. 1952.



Fig. 2. Antonio García Garrido y Eduardo Ramos. Apartamentos San Miguel. Fuengirola. Fotografía tras su construcción. 1962.

ciones emblemáticas del genio brasileño como su edificio COPAN en São Paulo (1952-1966).

Sus arquitectos son Antonio García Garrido y Eduardo Ramos Guerbós, cuyo estudio fue uno de los más destacados cuantitativa y cualitativamente en la Málaga del desarrollismo. Su obra destaca también por su marcada personalidad y su continuo afán de experimentación, compartiendo muchas características con sus coetáneos latinoamericanos.

Probados conocedores de la realidad arquitectónica internacional y de sus modas, sus variadas

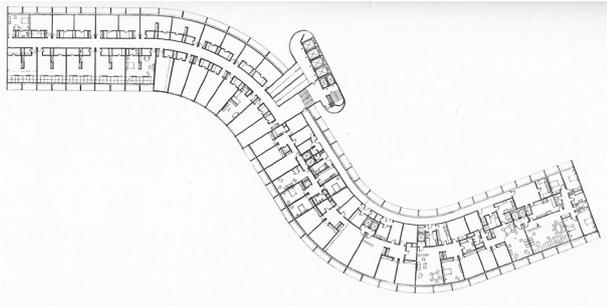


Fig. 3. Oscar Niemeyer. Edificio COPAN. São Paulo. Planta. h. 1952.

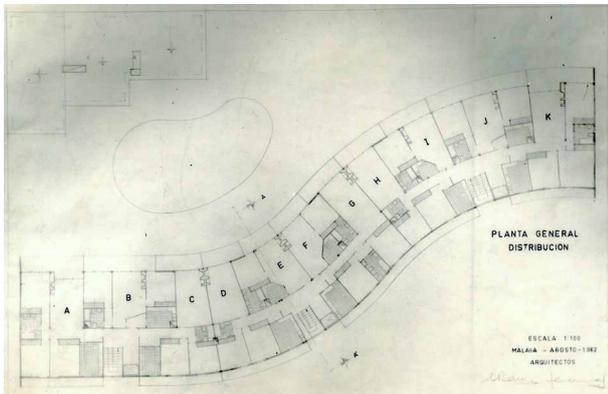


Fig. 4. Antonio García Garrido y Eduardo Ramos. Apartamentos San Miguel. Fuengirola. Planta. 1962.

creaciones van a establecer puntuales guiños o diálogos a las tendencias de mayor éxito de su momento. Por ello, durante los años sesenta y setenta encontraremos abundantes referencias a otro de los panoramas arquitectónicos más destacados: México.

Preparándose para acoger los Juegos Olímpicos de 1968 y el Mundial de Fútbol de 1970, la capital del país modernizó sus infraestructuras en un ambicioso programa constructivo que lideraron los más destacados arquitectos mexicanos, con firmas de la talla de Pedro Ramírez Vázquez o Félix Candela, entre otros.

La cobertura mediática de estos eventos deportivos dio a conocer internacionalmente estos proyectos, acaparando tanto pantallas de televisión como portadas de las más destacadas revistas de arquitectura.

Esta difusión global nos permitió conocer y seguir con especial admiración la obra Candela, cuyas llamativas estructuras de hormigón despertaron un especial fervor entre la arquitectura



Fig. 5. Antonio García Garrido y Eduardo Ramos (atrib). Proyecto hotelero no construido. h. 1970.

hotelera de la Costa del Sol. Sus frecuentes imitaciones, a menudo torpes en lo estructural, llevaron al profesor Juan Antonio Ramírez a hablar de “Candelismo” como elemento característico de *El Estilo del Relax*⁴. Pero su idea quedó en mera referencia y el fenómeno sigue pendiente de un estudio mayor.

En el terreno de la arquitectura religiosa también podemos localizar este tipo de referencias, como observamos al comparar la parroquia malagueña de Santa Rosa de Lima (Antonio García Garrido, 1968) con la capilla de Nuestra Señora de la Soledad “El Altillo” (Enrique de la Mora y Félix Candela, 1955).

Ambas coinciden en un gesto de expresividad formal sustentado en sus airoosas cubiertas apuntadas al cielo. Recurso de ascensionalidad acorde a su finalidad sacra, pero que también podemos localizar en otras obras latinoamericanas de carácter profano como la Casa Ennis (1956-57) de Ricardo Porro en La Habana.

La poética de los materiales y sus texturas, potenciados en toda su expresividad dentro de las líneas del brutalismo y de la arquitectura que siguió al Concilio Vaticano II, podría ser otro punto de conexión a tratar, destacando en estos casos las impresionantes vidrieras que sobrevuelan —ingrávidas, con su expresionista abstracción— los macizos muros de piedra perimetrales.

De manera que este ejemplo nos permite observar y resumir, en lo particular, una tendencia general que en estas líneas sólo venimos a presentar: la fascinación con que, desde un



Fig. 6. Félix Candela y Enrique de la Mora. Capilla de Nuestra Señora de la Soledad, “El Altillo. Ciudad de México. Fotografía del exterior en construcción. 1955.



Fig. 7. Antonio García Garrido y Eduardo Ramos. Parroquia de Santa Rosa de Lima. Málaga. Fotografía del exterior en construcción. 1968.

contexto limitado como el del desarrollismo malagueño, se admiró y copió una gran arquitectura latinoamericana cuyas repercusiones internacionales aún tienen mucho por explorar.

NOTAS

¹VV.AA. *Latin America in Construction. Architecture 1955-1980*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2015.

²Una de las más completas y recientes es: ESTEBAN MALUENDA, Ana. *La arquitectura moderna en Latinoamérica: antología de autores, obras y textos*. Barcelona: Reverté, 2016.

³Exiliado desde 1966 en París.

⁴VV.AA. *El estilo del relax N-340. Málaga, h. 1953-1965*. Málaga: C.O.A.-Andalucía Oriental, 1987.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NOTICIAS SOBRE EL PRIMITIVO CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE CÁDIZ

NEWS ABOUT THE ANCIENT CONVENT OF SAN FRANCISCO IN CADIZ

Resumen

Se documentan los trabajos realizados en 1587 por el maestro albañil sevillano Juan de Escamilla en la capilla de Antonio Gallardo, ubicada en la cabecera de la iglesia del convento de San Francisco de Cádiz.

Palabras Clave

Agustín Casanova, Antonio Gallardo, Cádiz, Convento de San Francisco, Juan de Escamilla.

Alberto Pérez Negrete

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

Posee el título de Graduado en Historia del Arte y Máster en Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección en Iberoamérica por la Universidad de Sevilla. Actualmente trabaja en su tesis doctoral enfocada hacia los intercambios diplomáticos y artísticos entre la Monarquía Hispánica y la República de Venecia.

Abstract

We substantiate the works done in 1587 by the sevilian bricklayer Juan de Escamilla in Antonio Gallardo's chapel, located in the sanctuary of the church of the convent of San Francisco in Cádiz.

Key Words

Agustín Casanova, Antonio Gallardo, Cádiz, Convent of San Francisco, Juan de Escamilla.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 19-I-2017
Fecha de revisión: 16-V-2017
Fecha de aceptación: 5-VI-2017
Fecha de publicación: 30-VI-2017

NOTICIAS SOBRE EL PRIMITIVO CONVENTO DE SAN FRANCISCO DE CÁDIZ

Desde los primeros escritos de Agustín de Horozco hasta los trabajos de mediados del siglo xx de Hipólito Sancho de Sopránis, el convento de San Francisco de Cádiz ha sido objeto de múltiples análisis históricos. Este último dedicó al inmueble varios estudios monográficos en los que exponía datos inéditos sobre la fundación y construcción del cenobio en sus primeros años, así como sus posteriores modificaciones dieciochescas. Por ello, no se plantea repetir la información existente, sino aportar novedades que, de algún modo, se sumen a la labor comenzada por dicho autor. La investigación se centra en la reforma que sufrió en 1587 una de las capillas integradas en el presbiterio de la iglesia conventual. Como apuntara Sopránis, en sus primeros años de existencia, este espacio se encontraba conformado por dos alturas, estando la parte inferior subdividida en tres arcadas donde posteriormente se hicieron otras tantas capillas. Aquellas fueron otorgadas en un primer momento a Hernán Benítez Rendón, la del lado del Evangelio; a Diego de Polanco, la central; y a Juan Núñez, la ubicada en la nave de la Epístola¹.

El hallazgo documental se refiere a la capilla ubicada *“a la mano derecha a la entrada de la*

capilla mayor de la dicha yglesia” cuya titularidad recaía sobre el caballero sevillano Antonio Gallardo. La escritura fue redactada ante el escribano público Ambrosio Naveros el 5 de agosto de 1587, meses después del ataque de Drake a Cádiz². En ella el maestro albañil sevillano Juan de Escamilla concertó con Agustín Casanova, en nombre de Gallardo, la reforma de dicha capilla. La obra costaría un total de 100 ducados, además Casanova debía aportar todos los materiales a excepción de las “herramientas de hierro y esparto”. Los trabajos debían iniciarse el mismo día en que el albañil recibiera los primeros 50 ducados, sin poder “alçar la mano della” hasta acabarla siguiendo las condiciones acordadas. La cuantía restante se dividiría en dos pagos: veinticinco ducados cuando la obra estuviera “alçada” y los veinticinco restantes a la conclusión total. Como principal fiador de Escamilla encontramos a Francisco de Alva y a los testigos Pablo de Navarrete, soldado de la compañía del capitán Melgarejo, Tomás García y Miguel Salaverría.

Las condiciones conforme debía llevarse a cabo la obra son muy detalladas, ofreciéndonos un gran repertorio de términos arquitectónicos de la época que hemos querido mantener en

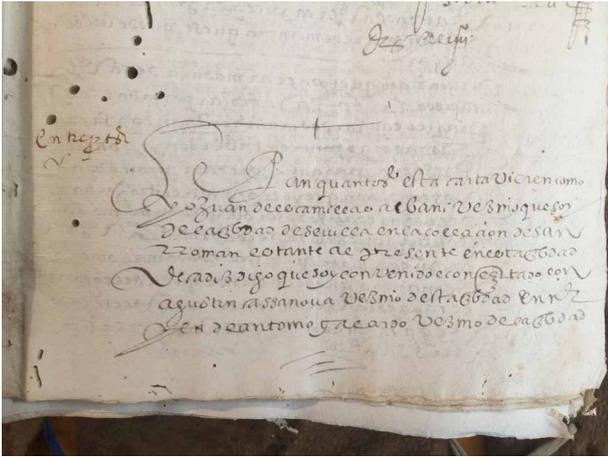


Fig. 1. Concierto entre Juan de Escamilla y Agustín Casanova, éste último en nombre de Antonio Gallardo, para realizar una capilla en la iglesia del monasterio de San Francisco de Cádiz. AHPC, Prot. Not., Leg. 5470, cuaderno 3, fol. 140r.

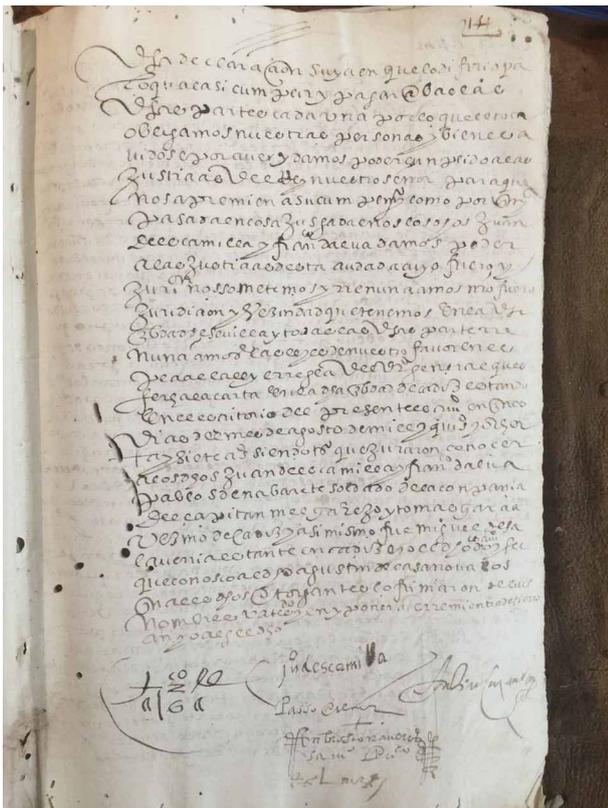


Fig. 2. Concierto entre Juan de Escamilla y Agustín Casanova, éste último en nombre de Antonio Gallardo, para realizar una capilla en la iglesia del monasterio de San Francisco de Cádiz. AHPC, Prot. Not., Leg. 5470, cuaderno 3, fol. 144r.

nuestra escritura. Primeramente, Escamilla debía quitar toda la teja que la capilla tenía en mal estado y, seguidamente, aflojar la armadura que se hallaba en dicho espacio para quitar dos “camarenchones”. Todo ello con el objetivo de “subir de coadrado” unas siete cuartas el “cau-leta” de la capilla, es decir, la línea horizontal más elevada del tejado, para alinearla con la de la capilla mayor. Como era costumbre, las paredes serían de piedra, cal y arena. De gran interés, es el apartado donde trata sobre la construcción de la cornisa. Esta debía tener 6 hiladas de ladrillo: la primera hilada sería a medio “bozer” y la segunda cuadrada y “de asta”, de manera que sirviese de “corona”. Encima se colocaría otra hilada “de cuadro” con un “filete” y, sobre esta, una “gula” de dos hiladas dejando en la segunda otro filete sobre el que descansaría una última hilada de cuadro³.

Para finalizar, el albañil y sus hombres debían “apretar y forzar toda la dicha armadura a la redonda” y volver a tejar y encalar todo el conjunto. La obra debió concluirse a finales del mes de noviembre del mismo año pero, ante el retraso del último pago, Juan de Escamilla pleiteó contra Casanova. Sobre este proceso tenemos noticias gracias a un testimonio notarial fechado el 9 de diciembre de 1587, por el que Agustín Casanova entregaba a Escamilla los últimos cincuenta ducados con los que “acaúa de pagar todo lo que le deue en lo tocante a la dicha obra (...) y da por ninguno el dicho pleito y escriptura principal”⁴. Fueron testigos de esta carta de pago Pedro de Igarza Alsua, alcalde mayor de Cádiz, Pedro Fernández de Rueda y Domingo de Ureta.

Este recinto debió eliminarse en la profunda restauración que sufrió el templo a lo largo del siglo XVIII. La transformación de la capilla mayor se inició en 1754, bajo la dirección del delineador de la Real Armada D. José Francisco Badaraco, dilatándose hasta los años finales de la década de los setenta de dicha centuria. Sería el prelado

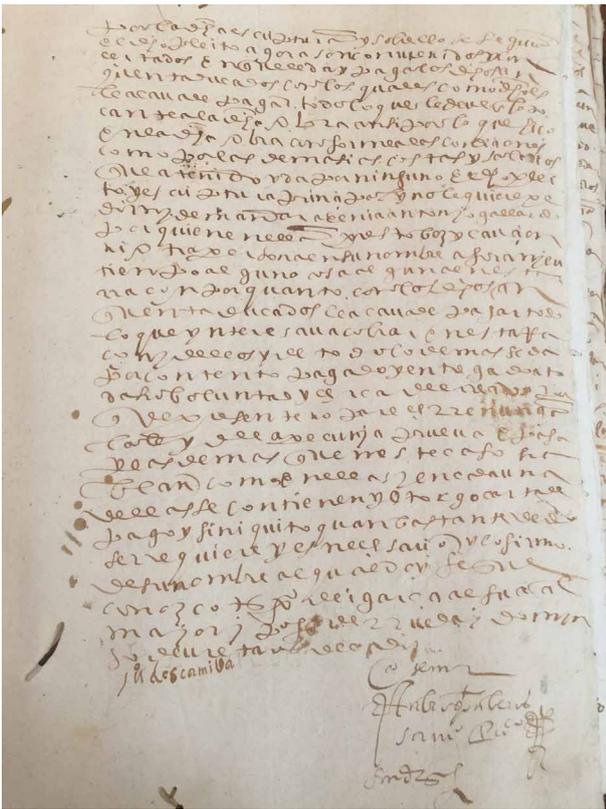


Fig. 3. Carta de pago por la que Agustín de Casanova satisfizo los últimos 50 ducados que dan fin a la obra. AHPC, Prot. Not., Leg. 5470, cuaderno 5, fol. 199r.

fray Luis de León quien convenciera al conde de Ximera para que abandonase en 1766 su capilla en el frontal. Unos años después se vería completada con el retablo mayor y demás decoraciones barrocas, configurándose así la capilla mayor que vemos hoy en día⁵.

ANEXO I

“Concierto entre Juan de Escamilla y Agustín Casanova, éste último en nombre de Antonio Gallardo, para realizar una capilla en la iglesia del monasterio de San Francisco de Cádiz”. Archivo Histórico Provincial de Cádiz, Protocolos Notariales, Legajo 5470, cuaderno 3, fol. 140 rº - 144 rº

“Sepan quantos esta carta vieren como yo, Juan de Escamillas, albañí, vezino que soy de la çibdad de Seuilla en la collaçión de San Román, estante al presente en esta çibdad de Cádiz, digo que soy convenido e conçertado con Agustín Cassanoua,

vezino desta çibdad en nonbre (tachado: y en) de Antonio Gallardo, vezino de la çibdad / 140 vº de Seuilla, por quien presta cauçión, de que yo me obligue, como por la presente me obligo, de hazer y labrar y edificar vna capilla que el dicho Antonio Gallardo tiene en la yglesia monest-erio del Señor San Françisco desta dicha çibdad, que está en la mano derecha a la entrada de la capilla mayor de la dicha yglesia del Señor San Françisco, la qual dicha capilla y edificios della he de hazer y començar con mi persona y obreros y gentes nesasarias para ella, dentro del día que me fuere dada la primera paga, y la proseguir y no alcar (sic: por alçar) la mano della asta dexarla acauada y en toda perfiçión, según de la forma y manera questa tratado y concertado y se contiene y declaro en las condiçiones y capitulaciones hecha entre mí y el dicho Agustín Casanoua, que son las que se siguen en esta manera:

Primeramente, con condiçión que yo, el dicho Juan de Escamillas, albañí, sea obligado, como me obligo, a quitar e que quitaré toda la teja que oy dicho día tiene la dicha capilla y la porne en saluo y lo limpiaré de manera que se puede bolber a tejar.

Y es condiçión que toda la armadura de la dicha capilla la hagan aflojar por todas las partes e quitar dos camarenchones y sacar la madera y (tachado: y poner la) tablación y ponerla en saluo para que pueda aprouechar.

Y es condiçión que yo, el dicho maestro Juan de Escamillas, he de ser obligado, como me obligo, a subir y que subiré de coadrado la dicha capilla siete quartas poco más o menos, de manera que se entiende que a de llegar el caualeta della con el ala del tejado de la capilla mayor de la dicha yglesia del Señor San Françisco. / 141 rº

Y es condiçión que yo, el dicho maestro, me obligue, como por la presente me obligo, según dicho es a subir la dicha capilla la dicha altura sin que ella ni cossa alguna della resçiba ditrumento (sic: en lugar de detrimento) ni daño alguno, y si alguno resçibiere a de ser a mi costa y riesgo, el qual corre por mi quenta por quanto las diligencias y forma y orden que se a tener en la dicha altura a de ser a mi paresçer y voluntad en que queda resuelto.

Y es condiçión que todo el grueso de las paredes de la dicha capilla he de subir de piedra y la mate-

ria cal y arena como es costumbre en esta çibdad, y he de yr aziendo todas las pilastras que fueren menester para yr resçiuiendo la dicha armadura sobre que se baya asegurando de la forma y manera que más convenga.

Y es condiçión que en la pared de la yglesia en la dicha capilla se a de yr haziendo una roza de todo el ancho y grueso que tubiere el estribo de la dicha armadura, y todo lo que tomare la pared de la yglesia se a de yr haziendo los ynchimientos della de bara y media en bara y media y todas las pilastras que fueren menester teniendo en cada pilastras tres ladrillos de mayor y dos y medio de menor, de manera que quede ligazón para los demás ynchimientos. Y los dichos pilastras an de subir todo lo que fueren menester por la horden de las demás paredes, siendo las dichas pilastras hechas de yeso y arena, y que las dichas paredes bayan bien muxadas y fraguadas como requiere y se acostumbra ha hazer en obras muy buenas.

Yten, con condiçión que me obligo a cortar y que cortaré vna corniza de ladrillo tosco para rebocado, la qual dicha corniza a de tener seis / 141 vº hiladas de ordenança, la qual dicha ordenança a de ser la primera ylada medio bozer y la segunda a de ser coadrada y de asta que sirua de corona, y ençima desta dicha ylada a de hechar otra de coadrado cortando en ella una filete de manera que el buelo de filete tenga el grueso de filete, y sobre este dicho filete y corona (tachado: teng) corte una gula de dos yladas dexando en la postrera un filete, y sobre esta media moldura a de quedar echa otra ylada de coadrado de manera questa corniza no a de hazer lozano sino que vengan las canales derechas sin hazer el texado fuente ninguna, y esta corniza se entiende que no a de tener más que dos paños por donde sale a la calle y por la parte de dentro de la dicha capilla a de tener una çençilla de una ylada.

Yten, con condiçión que me obligo a que bolueré a echar los camarenchones que fuere menester y convengan haziendo a la vanda de la pared de la yglesia una roza que entre más de un quarterón a la corriente de la armadura por la vna vanda y por la otra a lo qual hecho texe toda esta armadura a terçia y pulgada, bien derechos los canales y roblones, asentando las tejas sobre buena cal y arena y yendo las tejas moxadas an de yr los roblones maçiços derechos y bronidos de manera que no aga ninguna grieta, haziendo para ello

todos los caualetes que en esta armadura susedieren bien derechos y maçiços, asentando las tejas sobre cal y arena de forma que quede esta dicha armadura bien tejada sin ninguna gotera y arrimada a la parte de la dicha / 142 rº yglesia doble quatro canales y arrimado así mismo a la pared de la dicha yglesia le he de hechar una çinta de ladrillo de asta haziendo una roza que entre en la pared en quarterón, y estas dos azanefas queden bien goarneçidas de cal y arena hechando las çintas de la dicha cal y arena arrimadas a la pared de la dicha yglesia, de suerte que toda esta obra quede muy bien echa y acauada.

Y es condiçión que por de dentro de la dicha yglesia a de quedar encalado todo aquello que yo al qubo dicho ubiere echo de nuevo o estragare o obiere estragado haziendo la dicha obra, el qual dicho encalado a de quedar de dos manos y tapados todos los agujeros que para ello ubiere hecho en la dicha obra y todo quede bien acauado según dicho es.

Y es condicion que he de apretar y forzar toda la dicha armadura a la redonda.

Yten, es condiçión que yo, el dicho Juan de Escamillas, ni la gente que truxe en la dicha obra y fuere menester en ella, no pueda alçar ni alçe mano della asta tanto que del todo quede acauada y perfiçionada de todo punto. Y si la dexare de otra manera, que el dicho Agustín Casanoua pueda cojer y coja los ofiçiales y gente que para hazer y acauar la dicha obra breue y sumariamente fuere menester y le paresçiere, haziéndola conforme a las condiçiones y de la forma y manera que de suso se contiene y declara y por los marauedís que más le costare de aquella cantidad que abaxo yra declarada en que estamos concertados me pueda executar como por deuda líquida, para lo que sea creído por solo su juramento sin otra prueba / 142 vº ni auiriguaçión alguna casso que de derecho sea necesaria, porque della le reliebo en forma con la qual y esta escritura se me pueda hazer la dicha execuçión según dicho es.

Y es condiçión que fecha y acauada la dicha obra en la manera que dicha es la an de ber ofiçiales y personas peritas de çiençia y conçiencia, y declarando las dichas personas que la dicha obra o alguna parte della no estubiere bien fecha y acauada según las condiçiones lo declaran quel dicho Agustín Cassano (sic) o a la persona a quien

competiere la dicha obra la pueda mandar derribar y tornarla hazer de nuevo a costa de mí, el dicho Juan de Escamillas, y de mis bienes y hacienda, y por lo que costare el deshazer y hazer de la dicha obra (tachado: le) me pueda executar como por deuda líquida. Y para que conste del dicho costo sea creído por solo su juramento el dicho Agustín Cassanoua o la dicha persona a quien tocare legítimamente el conoçer de la dicha obra, de cuya prueua le reliebo en forma de derecho.

Y es condiçión que el dicho Agustín o la persona que fuere señor de la dicha obra me a de dar todos los materiales, yeso, cal, ladrillo, teja, arena, madera de estantes, mechinales, tablas, carruchas, botones, y betas y agua en el pozo o poços más cercanos que allí ubiere o dentro de la dicha casa del Señor San Francisco y clavos (tachado: erremieta de hierro).

Yten, que yo, el dicho Juan de Escamillas, he de poner las demás remientas / 143 rº de hierro o esparto por mi quenta y a mi costa.

Y es condiçión que el dicho Agustín Casano (sic) o la persona a quien tocare la dicha obra me a de dar y pagar por la hazer y poner y acauar, según y de la manera que se contiene y declara en las condiciones en estas escrituras, cient ducados en reales, los quales me a de dar y pagar puestos y pagados en esta dicha çibdad en esta manera: los çinquenta ducados dellos luego de contado (tachado: an) para començar la dicha obra, y alçada que sea la dicha obra me a de dar y pagar veinte e çinco ducados y los otros veinte e çinco restante me a de dar y pagar luego que sea acauada y perficionada la dicha obra conforme a las dichas condiçiones.

Y es condiçión que el dicho Agustín Casanoua me a de dar y pagar los dichos çient ducados según y a los tiempos suso dichos, y así mismo me a de dar los dichos materiales y si algún (tachado: yo alg el dicho) día o días yo, el dicho maestro, olgare por no darme los dichos recaudos, me pague por cada un día de los que así olgare seis reales, y baste requirle (sic: por requerirle) con mi persona para que me los dé haviéndole requerido y declarado yo por mi juramento que le pide los dichos materiales y que no me los dio baste para cobrar dél el dicho salario sin otra prueua ni averiguaçión alguna porque della he de ser releuado, para lo qual sea creído como dicho es.

Y desta manera y con las dichas condiciones yo, el dicho Juan de Escamilla, como principal deudor, e yo, Francisco de Alua, vezino de la çibdad de Seuilla en la collaçión de San Juan de la Palma y residente en esta çibdad de Cádiz, / 143 vº que estoy presente a lo que dicho es como su fiador y principal cumplidor, y ambos a dos juntamente de mancomún a nos de uno y cada uno de nos, por sí y por el todo, renunciando como espresamente renunçiamos las escurçión y diuisión y todas las demás leyes que son y hablan en razón de la mancomunidad como en ellas y en cada una dellas se contiene, nos obligamos de guardar y cumplir y a ver por firme esta dicha escritura y los capítulos y condiciones en ella contenidos, sin añadir ni quitar cossa alguna de ellos. Antes, según dicho es, queremos se guarden y cumplan en todo y por todo y para ello obligamos nuestras personas e bienes auidos y por auer.

E yo, el dicho Agustín de Casanoua, vezino desta dicha çibdad que así mismo soy presente a todo lo susodicho, en nonbre y en boz del dicho Antonio Gallardo, por quien presto voz y cauçión de rato estará y pasará por lo contenido en esta dicha escritura, otorgo e conosco por ella que la açeto y he por bien todas las condiçiones y cláusulas en ella contenidas, y me obligo de dar y pagar al dicho Juan de Escamilla, o a la persona que su poder obiere, los dichos çient ducados a los tiempos y plazos y según de suso se contiene y le da así mismo los dichos materiales para la dicha obra, y en defecto de no dárselo le pagaré por cada día de los por esta causa holgare seis reales. Y para que conste de como me requirió se los diese baste la / 144 rº dicha declaración suya en que lo difirió para lo qual así cumplir y pagar anbas las dichas partes, cada una por lo que le toca, obligamos nuestras personas y bienes auidos e por auer y damos poder cunplido a las justicias del Rey nuestro Señor para que nos apremien a su cumplimiento como por sentençia pasada en cosa juzgada. E nos los dichos Juan de Escamilla y Francisco dAlva damos poder a las justicias de esta ciudad a cuyo fuero y jurisdicción nos sometemos y renunciemos nuestro fuero, jurisdicción y vezindad que tenemos en la dicha çibdad de Seuilla y todas las dichas partes renunciemos las leyes de nuestro fauor, en especial la ley y regla del derecho general.

Que es fecha la carta en la dicha çibdad de Cádiz estando en el escritorio del presente escriuano, en çinco días del mes de agosto de mil e quinientos y ochenta y siete años, siendo testigos que juraron

conocer a los dichos Juan de Escamilla y Francisco dAlua, Pablos de Nabarete, soldado de la compañía del capitán Melgarejo y Tomás Garcóa, vezino de Cádiz, y así mismo fue Miguel de Salauerría, estante en Cádiz. E yo, el dicho <escribano>, doy fe que conosco al dicho Agustín Casanoua. Los quales dichos otorgantes lo firmaron de sus nombres.

Va testado en y, y poner, a, erremientra de hierro, an, yo alg el dicho.

Francisco de Alba (rúbrica)

Juan de Escamilla (rúbrica)

Antonio Casanoua (rúbrica)

Passo ante mí, Ambrosio Naueros, escribano público (rúbrica). Derechos, 50 marauedies”.

ANEXO II

“Carta de pago por la que Agustín de Casanoua satisfizo los últimos 50 ducados que dan fin a la obra”. Archivo Histórico Provincial de Cádiz, Protocolos Notariales, Legajo 5470, cuaderno 5, fols. 198 vt. - 199 r.

“Carta de pago (al margen izquierdo). En la çiudad de Cádiz, nueue dias del mes de diçienbre de mil y quinientos y ochenta y siete años, en presençia de mí, Ambrosio Naueros, escriuano del Rey, nuestro señor, e público desta çiudad, pareçió Juan de Escamilla, vezino de la çiudad de Seuilla en la collaçión de San Román, y confesó que a reçibido de Agustín Casanoua, vezino desta çiudad, çinquenta ducados con los quales le acauó de pagar la obra de la capilla del señor San Françisco desta

çiudad que alçó y labró en ella conforme a una escriptura de condiçiones, ques del dicho Agustín Casanoua, hicieron y otorgaron en presençia de mí el presente escriuano y no enbargante que le tenían mouido pleito sobre que le pagase las demasías hechas en la dicha capilla que se a decostuido sin demás de lo questaua obligado / 199 rº por la dicha escriptura y sobrello se seguía el dicho pleito, agora son conuenidos y conçertados en que le da y paga los dichos çinquenta ducados con los quales, como dicho es, le acaua de pagar todo lo que le deue en lo tocante a la dicha obra, ansí por lo que hiço en la dicha obra conforme a las condiçiones, como por las demasías, costas y salarios que a tenido, y da por ninguno el dicho pleito y escriptura prinçipal y no le quiere pedir ny demandar a él ni a Antonio Gallardo, por quien en ella presto boz y cauçión, ni otra persona en su nombre, agora ni en tiempo alguno cosa alguna en esta raçón, por quanto con los dichos çinquenta ducados le acaua de pagar todo lo que ynteresaua cobrar en esta raçón y dellos y de todo lo demás se da por contento, pagado y entregado a toda su boluntad y çerca del reçivo, porque de presente no pareçe renunçió la ley de la pecunia prueua e paga y las demás que en esta caso hablan como en ellas y en cada una dellas se contienen y otorgo carta de pago y finiquito quan bastante de derecho se requiere y es neçesario y lo firmó de su nombre, al qual doy fe que conozco. Testigos Pedro de Igarça Alsua, alcalde mayor, Pedro Fernández de Rueda y Domingo de Ureta, vezinos de Cádiz.

Juan de Escamilla

Ante mí, Ambrosio Naberros, escriuano público (rúbrica). Sin derechos”.

NOTAS

¹Sobre algunos cambios de titularidad de las capillas de este espacio véase SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. “La topografía del primitivo templo de San Francisco de Cádiz”. Mauritania (Tánger), 136-138 (1939). Ídem. “El Convento de San Francisco de Cádiz 1566-1596. Notas y documentos para la historia de sus primeros treinta años” en Archivo Ibero-Americano (Madrid), 7 (1947), pág. 358. Ídem. “La reforma de la iglesia conventual de San Francisco de Cádiz (s. XVIII)”. Archivo Ibero-Americano (Madrid), 9 (1949), pág. 304.

²Archivo Histórico Provincial de Cádiz [En adelante AHPC], Prot. Not., Leg. 5470, cuaderno 3, fol. 140 r. - 144 r.

³Sobre cada uno de los términos que conforman la moldura véase SAGREDO, Diego. Medidas del Romano. Toledo, 1526. s/f. HERRÁEZ CUBINO, Guillermo. “Voces arquitectónicas del Renacimiento español: tipología de molduras en las Medidas del Romano (1526) de Diego de Sagredo”. Interlingüística (España), 14 (2003), págs. 569-576. SIERRA CORTÉS, José Luis. Medidas del Romano: fuentes y teoría. Madrid: Universidad Complutense, 2010, págs. 105-121.

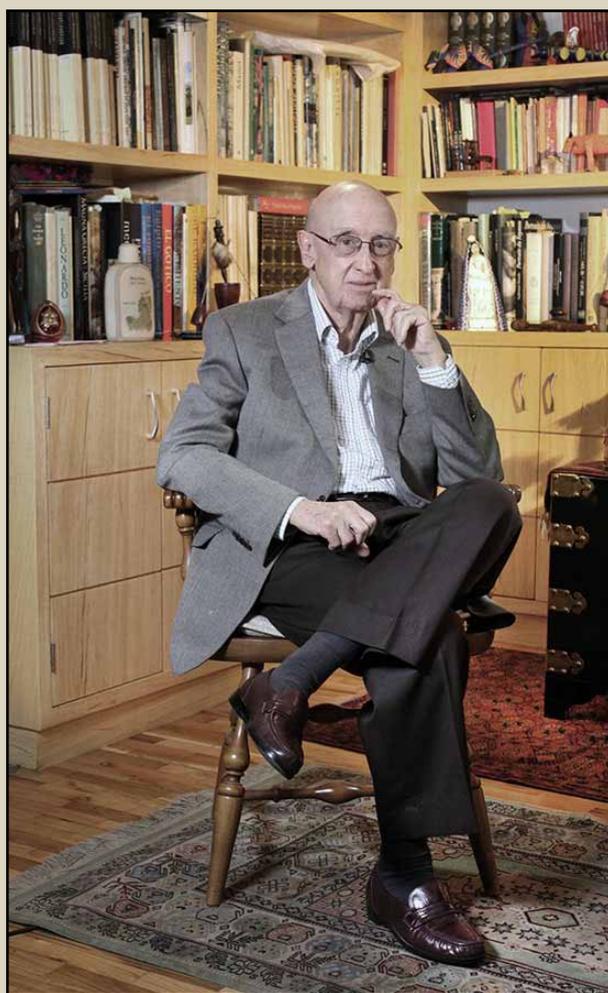
⁴AHPC, Prot. Not., Leg. 5470, cuaderno 5, fols. 198 vt. - 199 r.

⁵SANCHO DE SOPRANIS, Hipólito. “La reforma...”. Op. cit., págs 289-327.

Entrevistas

DR. JOSÉ PASCUAL PUXÓ.
MIS PRIMEROS RECUERDOS
10 de octubre de 2016
Ciudad de México

Alejandro González Acosta



DR. JOSÉ PASCUAL PUXÓ. MIS PRIMEROS RECUERDOS

José Pascual Buxó (JPB)
Alejandro González Acosta (AGA)

AGA: ¿Podría usted compartir algunos recuerdos que conserve de su infancia en España y sus primeros años en México? ¿Cómo afectó especialmente el exilio a su familia? ¿Cuál término prefiere de estos para describir esa experiencia histórica: exilio, destierro o transtierro?

JPB: Los recuerdos de mi infancia son pocos e intensos: la dolorosa ausencia de mi padre, combatiente en el frente republicano; los sobresaltos cotidianos de mi abuela y mi madre en aquel pueblo bombardeado con furor sistemático por un buque franquista, y el inacabable viacrucis por las ametralladas carreteras catalanas para encontrar un refugio en Francia, cuando ya todo parecía perdido. Cinco meses en un pueblecito francés, donde un grupo de mujeres y niños hallamos la protección de su alcalde socialista, de quien —después de tres meses de incertidumbre— recibimos noticia de que mi padre ni había muerto en combate ni era prisionero de Franco, sino que nos esperaba para embarcarnos juntos hacia México como exiliados políticos. Mis recuerdos de la llegada al puerto de Veracruz, en julio de 1939, son también imborrables: rodeó nuestro barco (que *Méxiq* se llamaba) un grupo de chalupas con mariachis y

cilindreros que nos recibieron al son de los corridos revolucionarios. Veracruz nos devolvió a la paz, nos dio las primeras muestras tangibles de la proverbial hospitalidad mexicana y pudimos prever también que —en muy poco tiempo— ya no tendríamos la condición de desterrados, sino de “transterrados” o, por mejor decir, de entrañados en una nueva vida de trabajo y esperanza. Más aún, a quienes éramos niños nos dio la certeza —que nos habría sido negada en España— de forjar en libertad nuestro propio destino.

AGA: ¿Gustaría evocar algunos de los españoles emigrados de su generación en México con los que sostuvo trato y con los que se educó? En su criterio personal, ¿qué significó para México ese grupo de emigrados españoles?

JPB: En los colegios fundados por la emigración republicana a los que asistimos casi todos los de mi generación, nos inculcaron los valores de la genuina cultura española transmitidos por sus grandes obras literarias; en la escuela primaria se nos leía y comentaba *El Quijote*, que era el símbolo de la hidalguía generosa: al caballero andante no lo arredraban sus reiterados fracasos

ante los mandrines y mal nacidos, sacaba de ellos nuevos bríos para continuar en esa lucha sin fin por alcanzar el amor y la justicia. Pero no sólo la España más noble estaba en nuestros pensamientos, también la Revolución mexicana y sus ideales de equidad y justicia que eran por entonces el paradigma de una nueva sociedad igualitaria, como aquella que habían intentado establecer en su propia patria los republicanos españoles. No olvido la lección de dignidad personal que recibimos de nuestros maestros de educación media (Juana de Ontañón, Rubén Landa, Joaquín Álvarez Pastor, Estrella Cortichs, Marcelo Santaló, Agustín Millares Carlo..., entre muchos otros), gracias a cuyo ejemplar magisterio pudimos seguir con éxito nuestros estudios superiores, y los que elegimos cursar la carrera de Letras en la Universidad Nacional Autónoma de México gozamos también de la simpatía y confianza de maestros insignes como Antonio Castro Leal, Julio Jiménez Rueda, Francisco Monterde, José Rojas Garcidueñas, José Luis Martínez, María del Carmen Millán...

Pregunta usted por mis compañeros de generación y yo debo precisarle que —dentro de ella— podrían distinguirse dos grupos: uno, de los relativamente mayores, que llegaron a México en edad adolescente y, otro, de los más chicos, que fue aquí en México donde abrimos los ojos al mundo de la lectura y el pensamiento. Entre los primeros estaban Carlos Blanco, Ramón Xirau, Manuel Durán, Jomi García Ascot, Tomás Segovia, Roberto Ruiz...; entre los segundos —donde yo me hallo— Luis Rius, Enrique de Rivas, César Rodríguez Chicharro, Arturo Souto, Francisca Perujo, José de la Colina...

Todos sin excepción estudiamos al lado de compañeros mexicanos con quienes no solo compartimos las aulas, sino también afanes y proyectos literarios; entre ellos: Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Héctor Azar, Dolores Castro, Armida de la Vara... Sin duda habrá usted advertido que cada vez que en una reseña o ficha biobibliográfica

se citan nuestros nombres, nunca deja de anotarse nuestro “origen español”. Es como si se sintiera la necesidad de alojarnos en un territorio particular y privado, como si lo poco o lo mucho que hayamos escrito sólo por accidente geográfico perteneciera a la literatura mexicana. Interrogado alguna vez Octavio Paz sobre nuestra identidad, dijo que para él éramos mexicanos o, más bien, “hispanomexicanos”, quizá porque advertía una misma entonación reconocible en nuestras voces literarias. Y, así, se ha ido quedando nuestra producción poética en la “tierra de en medio” —en Nepantla, como decía Francisco de la Maza—, aunque de los mexicanos quizá no nos distinguiera otra cosa que nuestras primeras elegías por la patria que perdieron nuestros padres. Al pasar de los años, se nos sigue agrupando en antologías especiales que nos dejan instalados en una especie de exilio permanente, tanto de España como de México; la última de ellas, preparada por Bernard Sicot, lleva precisamente por título *Ecos del exilio. 13 poetas hispanomexicanos* (2003).

AGA: ¿Cómo recuerda usted que se inició su interés por los temas de la literatura y el arte, y muy especialmente, de la cultura novohispana? ¿Cómo considera usted que sería más preciso o correcto para expresar: arte colonial, arte virreinal, arte español en América o arte novohispano?

JPB: Mi incipiente interés profesional estaba dirigido a la literatura española de los Siglos de Oro (dicté algún curso sobre la novela picaresca) y a la Generación del 98, de cuyos poetas preparé una antología por encargo de mi maestro Castro Leal, que no tuvo más vida que la de una edición mimeográfica para uso de los estudiantes de la Escuela de Verano. En 1954, ya siendo profesor de la Universidad de Guanajuato, me atreví a ofrecer un curso de literatura prehispánica: había leído los memorables trabajos de Ángel María Garibay y de Miguel León-Portilla y me pareció que —pese a mi total ignorancia

de la lengua náhuatl— no podía faltar el estudio de esos asombrosos testimonios literarios del pasado americano en la nueva Escuela de Letras que se iniciaba bajo el tolerante impulso de mi maestro José Rojas Garcidueñas, quien —por su parte— ya había dedicado eruditos trabajos a la poesía y el teatro de la Nueva España. Poco más tarde, descubrí en las ediciones de la UNAM los tres tomos de *Poetas novohispanos. Siglos XVI al XVIII* —rescatados del olvido, reeditados y valorados— por el padre Alfonso Méndez Plancarte y publicados entre 1942 y 1945 en la Biblioteca del Estudiante Universitario. Y otro impulso también decisivo para dar cauce a mi afición por la literatura del México virreinal fue la lectura de las *Letras de la Nueva España* (1948) de don Alfonso Reyes, no menos que la bondadosa acogida que más tarde me dio como becario de El Colegio de México. En esas andaba, cuando don Manuel Alcalá me alentó a revisar por propia cuenta el caudal de impresos novohispanos que albergaba el fondo reservado de la Biblioteca Nacional, de la que entonces él era director, y de esas exploraciones salió mi primer trabajo novohispano: *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial. Siglo XVII* (1959). En fin, aumentó mi interés por la poesía áurea la llegada a México de los *Estudios y ensayos gongorinos* (1955) de Dámaso Alonso, cuya lectura acabó de persuadirme de que sería un buen tema para mi tesis de maestría en la UNAM —superados ya los prejuicios de la crítica ancestral— el estudio de la avasalladora influencia de *Góngora en la poesía novohispana*, publicada en 1960.

No es fácil decidirse por el nombre que resulte más apropiado para referirnos a la totalidad de la producción artística y literaria en México durante los siglos de dominación española. El frecuente empleo de “literatura colonial” o “virreinal” puede suscitar la falsa impresión de que, tal como ocurrió en lo político y lo económico, también la poesía de ese período no fue más que una imitación o traslado servil de las modas y modelos vigentes en la metrópoli;

en cambio, a mi ver, literatura o arte “novohispano”, no solo se corresponde con una realidad histórica y cultural bien definida, sino que implica el reconocimiento de que la literatura escrita en español en estas tierras —sin dejar de pertenecer al gran tronco lingüístico común— posee una particular naturaleza psicológica y estética, que la distingue y caracteriza.

AGA: Inicialmente usted se formó en los principios de la Estilística promovida por Dámaso Alonso y el Newcriticism de Wallek y Warren como corrientes predominantes de su época estudiantil, así como en la tradición filológica erudita de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, pero después conoció las propuestas del estructuralismo, la sociocrítica y la semiótica. ¿Cómo

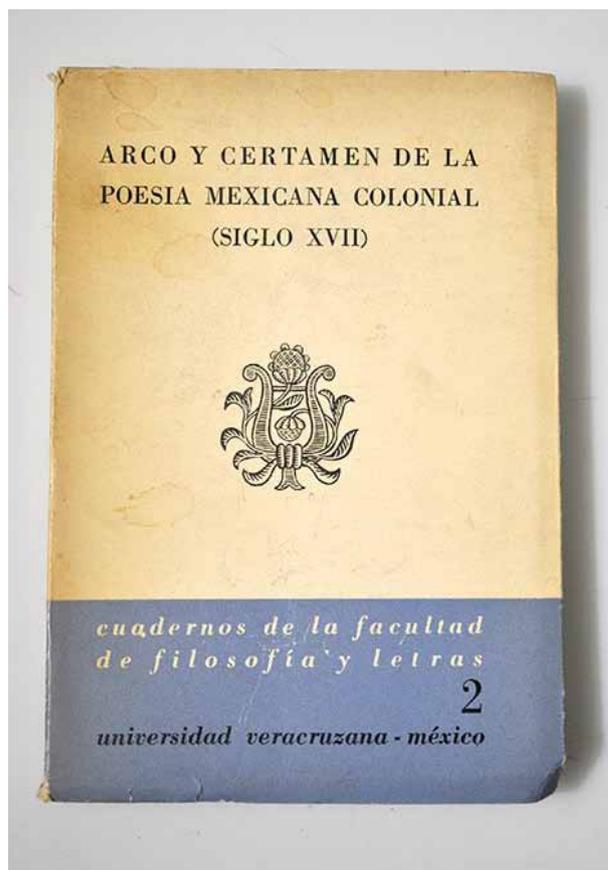


Fig. 1. Portada de *Arco y certamen de la poesía mexicana colonial (siglo XVII)*.

valora usted hoy estas corrientes críticas y cuál —o cuáles— conservan vigencia para usted?

JPB: Efectivamente, desde fines del siglo XIX, pesaba sobre los historiadores de la literatura mexicana y de la hispanoamericana en general la prestigiosa e inexorable herencia de los juicios críticos emitidos por don Marcelino Menéndez y Pelayo y, consecuentemente, el rechazo de toda la poesía culterana escrita por los secuaces de Góngora, tanto en España como en América. En los primeros decenios del XX, Alfonso Reyes se unió a la pléyade de poetas y profesores españoles que reivindicaban la poesía de Góngora, y tal reivindicación sería también llevada a cabo por Méndez Plancarte en lo que toca a los poetas novohispanos, si bien esa actitud inteligente y comprensiva frente a las asombrosas complejidades de la poesía barroca no se vería reflejada de inmediato en los manuales de historia literaria. Como usted bien señala, contribuyeron en gran medida a que los más jóvenes nos planteáramos otros caminos de crítica y análisis literario que el mero registro de tópicos y circunstancias, la difusión en México de libros como el de Dámaso Alonso *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1952); Amado Alonso, *Materia y forma en poesía* (1955); *Teoría literaria* (1953) de René Wellek y Austin Warren y los ensayos de Leo Spitzer reunidos en el volumen *Lingüística e historia literaria* (1955), sin olvidar que ya desde 1944 don Alfonso Reyes había publicado *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, obra precursora en todo el ámbito hispánico, cuyo propósito esencial no era otro que el de poner de manifiesto “las leyes y modos de la creación” de ese “todo orgánico” que son las obras literarias. También a mediados de nuestro siglo XX, dos jóvenes profesores de El Colegio de México, Antonio Alatorre y Margit Frenk, tradujeron del alemán una obra que revolucionó los anquilosados métodos históricos y filológicos: *Literatura europea y Edad Media latina* (1955) de Ernst Robert Curtius. Gracias a todos ellos —y a algunos más que fácilmente

podrían añadirse— pudimos adentrarnos en el estudio de las obras literarias atendiendo a sus valores intrínsecos, esto es, concibiéndolas como creaciones lingüísticas singulares, como visiones sensibles e inteligibles de las cosas del hombre y del mundo y, claro está, como renovadas continuidades de una fecundante tradición clásica, y ya no —como era la costumbre escolar en que nos iniciamos— como dudosos testimonio de los acontecimientos históricos y sociales que en ellas pudieran verse “reflejados”.

Por azares del destino que ahora sería superfluo recordar, en 1967 tuve la fortuna de ser invitado por el Profesor Oreste Macrí —uno de los principales hispanistas italianos del pasado siglo— como investigador visitante del Istituto Ispanico de la Universidad de Florencia. En las librerías de esa ciudad pude encontrar —casi siempre traducidas al italiano— todas las novedades en materia de teoría lingüística y crítica literaria, que aún tardarían algunos años en ser difundidas en español. No me alargaré en este punto, ya que mi propósito es únicamente señalar que la lectura de los formalistas rusos, los estructuralistas checos y franceses y la irrupción de la semiótica como disciplina que toma a su cargo el estudio de todo tipo de manifestaciones simbólicas, me afirmaron en mi convicción de que si los estudios literarios aspiraban a proporcionar un conocimiento objetivo y sistemático, no podíamos seguir procediendo de la habitual manera casuística y embrollona, sino que era imprescindible partir de una teoría que distinguiese —entre los diversos usos de la lengua— una “función poética”, que es esencial en la producción de esa clase de textos y establece sus modos particulares de significación, esto es, una teoría semiológica de la lengua literaria. Mis deudas a este respecto son innumerables y, sin embargo, solo mencionaré algunos autores de los que me reconozco absoluto deudor: Louis Hjelmslev y Émile Benveniste respecto de los problemas de teoría del lenguaje y lingüística general, A.G. Greimas en cuestiones de semán-

tica estructural y Roman Jakobson en todo lo atinente al arte verbal y el análisis de los textos poéticos. En 1984, el Fondo de Cultura Económica me publicó un volumen (*Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*) en que reuní diversos ensayos programáticos y algunas aplicaciones concretas de mis propuestas teóricas.

Dicho esto, me gustaría salir al paso de uno de los prejuicios más extendidos respecto de la necesidad de hacer de los estudios literarios, ya no digamos una imposible ciencia exacta, sino al menos un modo coherente y sistemático de abordar tanto sus aspectos históricos e ideológicos como de construcción formal, prejuicio

que consiste en afirmar que quienes practicamos tales métodos dejamos siempre de lado los aspectos propiamente “humanos” de las obras literarias. No ocultaré —yo mismo lo he censurado— el proceder de algunos “estructuralistas” que reducen el análisis de un texto al registro abstracto de sus estrategias discursivas o al elenco de las figuras retóricas que aparezcan en él, pero sin inferir de tales recursos sus efectos semánticos particulares. Por el contrario, el análisis de las estructuras compositivas de un texto determinado, así como de los diversos paradigmas literarios e ideológicos que en él se entrecruzan, ha de estar precisamente al servicio de la mejor comprensión de sus contenidos más “humanos”, esto es, de su singularidad irreplicable. Y esa sería la vigencia que —a mi parecer— conservan estas “corrientes críticas”, en la medida en que nos ayuden a identificar aquellas “cualidades estéticas” que hacen de la lectura o recepción de una obra de arte una fuente inagotable de conocimiento, reflexión y deleite intelectual.

117

AGA: ¿Cuáles, en su opinión, por la importancia de los logros alcanzados y su propio crecimiento profesional, son los hitos más relevantes de su trayectoria académica?

JPB: No me siento capaz de señalar la “importancia” de ninguno de los “logros” alcanzados en mis trabajos, y no solo por prudente modestia, sino porque sinceramente ignoro cuál haya podido ser el influjo de mis publicaciones en el desarrollo de las disciplinas que cultivo; lo que sí puedo decir es que me siento honrado, complacido y no poco confuso por el hecho de que se haya incluido un portal a mi nombre en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes de Autores mexicanos. Y esto, sea dicho sin vanidad, me permite pensar que no han sido vanos mis esfuerzos.

AGA: ¿Qué significó para usted su estancia en Venezuela? ¿Le permitió una distancia

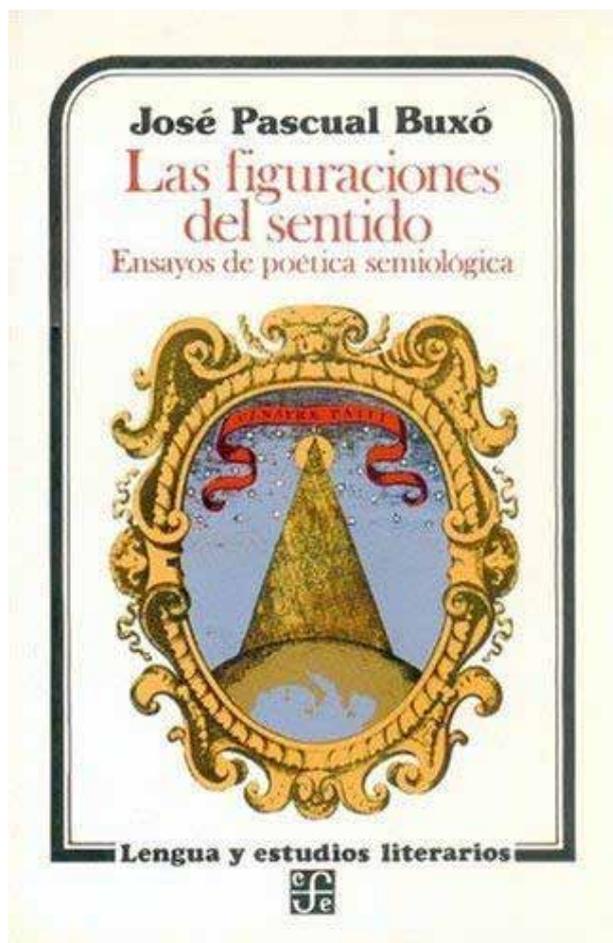


Fig. 2. Portada de *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*.

crítica necesaria para su desarrollo profesional? ¿Qué recuerdos personales conserva de don Agustín Millares Carlo?

JPB: A fines de 1959, se presentó en México el vicerrector de la Universidad del Zulia con el propósito de invitar a dos jóvenes académicos mexicanos a que se trasladaran a Maracaibo para formular los planes de estudio de las nuevas escuelas de Filosofía y Letras e iniciar de inmediato sus actividades. Supimos que don José Gaos había recomendado para hacerse cargo de la primera a su alumno Adolfo García Díaz, que ya mostraba ser una de las mentes más agudas y rigurosas de las nuevas generaciones de filósofos mexicanos, pero ¿a mí por qué? Quizá porque en aquella Facultad de Filosofía y Letras que funcionó durante tantos años en el viejo y hermoso edificio de los Mascarones, los estudiantes podíamos asistir en calidad de oyentes a las clases que más nos interesaran de especialidades distintas de la que nosotros seguíamos, y como yo entraba con alguna frecuencia a las del profesor Gaos y él quizá estaba más o menos informado de mis quehaceres literarios, pudo —con auxilio de Adolfo y de otro alumno suyo, Alejandro Rossi— recordar mi nombre a la hora de hacer sus recomendaciones.

Pues bien, la oferta de la Universidad el Zulia fue académicamente tentadora, ya que no era poca cosa que —al tiempo de concluir la maestría en la UNAM— se me ofreciese la oportunidad de diseñar un proyecto de estudios literarios que respondiese a las nuevas exigencias de la disciplina. Tampoco dejaba de ser significativo para mí el hecho de que en Venezuela acababa de ser derrocada una larga y ominosa dictadura militar y que un nuevo régimen republicano y democrático favoreciese la instauración formal de los estudios humanísticos en una región que, como la del Zulia, había contado con figuras tan eminentes como la de José María Baralt. De suerte que mi proyecto se proponía conjuntar y hacer compatibles las más novedosas teorías y méto-

dos con los inexcusables aportes de la tradición historiográfica y filológica de cuño positivista. Fue un hecho afortunado que don Agustín Millares Carlo —que fue asesor de mi tesis y jurado en el examen profesional— se enterara de mi inminente viaje a Venezuela y me dijese a bocajarro: *“Lléveme con usted a Maracaibo”*. Dicho así de pronto, no lo pude creer, pensé que era una manera recóndita de desearme éxito en mis nuevos empeños, pero él hablaba en serio y yo le prometí hacer todo de mi parte para que —lo antes posible— se incorporase a la Universidad del Zulia. Y así fue; por ser quien era, el Rector lo nombró director de la Biblioteca de la Universidad y se hizo cargo de los cursos de latín en la escuela que yo dirigía, pero hizo mucho más que eso: fundó una revista de *Recensiones* bibliográficas que, junto con el *Anuario de Filología* de la escuela a mi cargo, pronto obtuvieron colaboración y reconocimiento internacional. Mi trato con don Agustín no se limitó al ámbito puramente académico; Myrna y yo solíamos reunirnos con él para comer juntos, hacer memoria de nuestros amigos mexicanos, planear alguna actividad conjunta y, sobre todo, para disfrutar de su cálida amistad e inagotable sabiduría.

AGA: Parte muy importante de su formación juvenil fue en Italia y su tesis sobre Góngora y Ungaretti es muestra de ello: ¿qué papel concede usted a la academia italiana de la época? ¿Cómo la aprecia hoy, especialmente en el campo de los estudios latinoamericanos e hispánicos? ¿Qué recuerdos especialmente significativos conserva de aquella etapa italiana, así como de sus siguientes visitas?

JPB: Ya me he referido anteriormente a la importancia que tuvo para mi desarrollo profesional mi estancia en Italia, y más concretamente en Florencia y Urbino. En Florencia me integré al grupo de colaboradores de don Oreste Macrí en el Istituto Ispanico, entre los que se encontraban Giovanni Meo-Zilio, Roberto Paoli y Antonio

Melis; con los dos primeros compartí mi interés por la poesía de César Vallejo y me beneficié de su nueva manera de trabajar en la poesía del gran peruano con rigor analítico no exento de pasión ideológica, y así quise hacerlo yo también en los ensayos que muchos años después reuniría en un breve volumen: *César Vallejo: crítica y contracrítica* (1982). Junto con Melis preparé el primer volumen de una *Bibliografía crítica de la literatura hispanoamericana* (publicada en 1973), cuyo propósito era el de proporcionar a los estudiantes un material organizado de forma sistemática, así como una valoración de su contenido y utilidad. Al tiempo que cumplía mis tareas en el Istituto Ispanico, me adentraba en el estudio de la poesía italiana contemporánea y en la lectura de los ensayos críticos del propio Macrí, Sergio Solmi, Luciano Anceschi y Mario Luzi sobre la poesía hermética italiana y, en particular, sobre la obra de Giuseppe Ungaretti.

Habiendo completado previamente en México mis créditos del doctorado en Letras, don Oreste me sugirió que preparase una tesis para obtener el grado en Florencia; a mí no me pareció del todo pertinente ostentarme al mismo tiempo como investigador y alumno del Istituto Ispanico; consulté el asunto con un muy admirado y sabio amigo, el Prof. Emilio Peruzzi, que era a la sazón “presidente” de la Facultad de Letras de la Universidad de Urbino, y él me propuso inscribir allí mi tesis de doctorado, toda vez que podríamos contar con el apoyo del rector de esa Universidad, el notable hispanista Carlo Bo, traductor al italiano de Juan Ramón Jiménez y García Lorca. En *Ungaretti traduttore di Góngora* me propuse estudiar esas traducciones en el transcurso de su elaboración, esto es, desde una inicial interpretación de Góngora en clave hermética y simbolista, hasta las últimas versiones en que ya se introducen diversos elementos de carácter histórico, ideológico y crítico. La versión definitiva en español de esa tesis llevó por título *Ungaretti y Góngora. Ensayo de literatura comparada* (1985).

Desea usted saber mi opinión acerca de los hispanoamericanistas italianos. Llevaría mucho espacio hacer una reseña cumplida de todos ellos, puesto que son numerosos y muy notables sus aportaciones tanto a la crítica como a la historiografía literaria. Me limito a darle los nombres de algunos de ellos, a lo que tuve la ocasión de conocer y tatar. Desde luego, destaco los trabajos pioneros de crítica, traducción y difusión llevados a cabo desde su Universidad de Milán por Giuseppe Bellini, cuyo campo de estudios abarcó desde las literaturas prehispanicas hasta los poetas y novelistas de nuestro tiempo (en particular Neruda y Asturias), pasando por sus lúcidas monografías sobre la obra lírica y dramática de sor Juana Inés de la Cruz. Sorjuanista de notable relevancia fue Dario Puccini, profesor de la Universidad de Roma, cuyo libro *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio d'una personalità del barocco messicano* (1967), modelo de exposición y exégesis, ejerció una renovadora y perdurable influencia en los estudios realizados en nuestro país.

El propio Puccini, en compañía de un destacadísimo poeta y profesor argentino de la Universidad de Paris VIII, Saúl Yurkievich, fueron los gestores de un proyecto monumental: la *Storia della Civiltà letteraria Ispano Americana* (2000), traducido por el Fondo de Cultura Económica diez años más tarde. La obra reúne estudios monográficos encomendados a diversos especialistas tanto italianos, como españoles, franceses, norteamericanos e hispanoamericanos, cada uno de los cuales tuvo a su cargo la redacción de uno o más capítulos dentro de un extenso panorama que abarca el estudio de las literaturas amerindias, las obras de carácter historiográfico relativas al descubrimiento y conquista de los territorios americanos y toda la producción propiamente literaria desde el período manierista y barroco, hasta el neoclasicismo, romanticismo, realismo y naturalismo. Yo tuve el honor de que me encomendaran la redacción de los capítulos correspondientes

a la “Poesía epica e apologetico-religiosa fra Manierismo e Barocco” y “Poesía di corte e di meditazione”, pero al igual que a todos, se me dejó en absoluta libertad para ajustarme a mis propios paradigmas críticos. Puccini y Yurkievich encontraron el modo más idóneo para superar el carácter usualmente inconexo y fragmentario de otros volúmenes colectivos del mismo género: al inicio de cada sección colocaron un estudio introductorio que tiene la virtud de enmarcar, así en lo histórico como en lo ideológico y literario, los estudios particulares integrados en cada una de ellas. En su conjunto, esta *Storia* es un compendio significativo del estado de avance alcanzado en el estudio de las literaturas hispanoamericanas al concluir el siglo xx.

No fue menos importante que la gran apertura académica que me proporcionó mi estancia en Italia, fue el hecho de que Myrna cursara en Florencia un diplomado en Historia del arte, que fue esencial para su posterior desempeño como profesora de la Escuela de Artes Plásticas de la UNAM, y que nuestro hijo Arturo descubriera su tempranísima vocación arqueológica, que lo llevaría —muchos años más tarde— a obtener el grado de Maestro en Arqueología clásica, con especialidad en Etruscología, en la Universidad de Roma.

AGA: ¿Podría mencionar algunas de las relaciones profesionales con sus colegas españoles especialmente importantes para el desarrollo de sus campos de interés investigativo?

JPB: También en España han ido surgiendo importantes contribuciones a un más amplio conocimiento de las letras hispanoamericanas, tanto en el campo de las ediciones críticas como en el de los estudios histórico-literarios. En diversos congresos internacionales tuve la oportunidad de conocer y tratar a muchos colegas españoles que han dedicado gran parte de su actividad académica al estudio de la literatura novohispana, entre ellos a José Carlos Rovira, de

la Universidad de Alicante; José Carlos González Boixo, de la de León, y Trinidad Barrera, de la de Sevilla. Los menciono especialmente porque todos ellos me permitieron incluir sendas selecciones de sus trabajos en la colección de “Estudios de cultura iberoamericana colonial”, que forma parte del programa editorial de la Coordinación de Humanidades de la UNAM, cuya creación yo mismo propuse en 2002 con el propósito de difundir en nuestro país las diversas aportaciones a ese campo de estudios debidas a los más destacados investigadores mexicanos y extranjeros. Estos son los libros de los colegas españoles mencionados: José Carlos Rovira, *Miradas al mundo virreinal. Ejemplos de la literatura hispanoamericana y recuperaciones contemporáneas*; José Carlos González Boixo, *Letras virreinales de los siglos xvi y xvii*; Trinidad Barrera, *Asedios a la literatura colonial*, cuya directa difusión en México no dudo que haya servido para afianzar la indispensable comunicación entre los investigadores que, en distintos ámbitos geográficos y culturales, comparten su interés por las letras mexicanas.

AGA: ¿Cómo ve usted los estudios sobre la cultura virreinal en México y de América Latina en general, en la actualidad? ¿Y en especial de figuras como Sor Juana Inés de la Cruz, tomando como referencia su propia época de estudiante universitario?

JPB: Como usted bien sabe, a partir de la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Sor Juana Inés de la Cruz en 1995 se suscitó un fenómeno semejante al que los editores designan como *boom*, esto es, nos vimos envueltos en un sinnúmero de celebraciones, congresos y, por supuesto, publicaciones de todo género y sazón. Pero mucho antes de ese centenario se había hecho evidente el creciente interés por la obra de la “Décima Musa” y de su entorno novohispano; dan testimonio de esto la publicación entre 1951 y 1957 de los cuatro volúmenes de sus *Obras completas*, cuidadosamente editadas

y anotadas por Méndez Plancarte y Alberto G. Salceda, seguida en 1980 por *Sor Juana Inés ante la crítica*, en que Francisco de la Maza recogió las antiguas noticias biográficas y críticas sobre la autora, y la aparición dos años más tarde del exhaustivo estudio de Octavio Paz *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982), que tuvo un doble impacto, así en el terreno de la crítica literaria como de la controversia ideológica, y generó toda suerte de manifestaciones tanto de adhesión como de rechazo. Con todo, las importantes novedades introducidas por Octavio Paz en el campo de la exégesis de la vida y la poesía de Sor Juana no dejaban de tener antecedentes importantes en los estudios de Dorothy Schons, Ermilo Abreu Gómez, José Gaos, Emilio Carilla, Elías Rivers, Robert Ricard, Karl Vossler y, por supuesto, Reyes y Méndez Plancarte, aunque frente a la índole monográfica y puntual de aquellos trabajos precursores, la nueva obra de Paz se propuso dar una visión totalizadora, omnicomprendensiva y nada convencional de ese fenómeno inusitado y extraordinario que fue Sor Juana Inés de la Cruz; y aun fue más lejos Octavio Paz en ese que él mismo denominó “ensayo de restitución”, puesto que colocó la poesía de Sor Juana —y en especial el “Primero sueño”— en el mero inicio de toda la modernidad poética.

Eran muchos los que al filo de ese centenario ya trabajábamos profesionalmente en la obra de Sor Juana (Ramón Xirau, Georgina Sabat de Rivers, Antonio Alatorre, Margo Glantz, Elías Trabulse, Margarita Peña, Dolores Bravo...); por mi parte alterné siempre el estudio de la poesía moderna con la de Góngora y los poetas del barroco novohispano. En 1975, al reincorporarme —después de mis largas estancias en Venezuela e Italia— como investigador titular en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, dediqué un volumen a los tópicos de la *Muerte y desengaño en la poesía novohispana*, y en 1986 publiqué las *Obras* de Luis de

Sandoval Zapata, ese “gran poeta con toda la boca, aunque bajo un desdén u olvido universal”, como lo calificó su benemérito descubridor el padre Méndez Plancarte; en 1993 se me encargó la fundación de un nuevo Seminario de Cultura Literaria Novohispana en el Instituto de Investigaciones Bibliográficas, cuyos integrantes continúan desarrollando una intensa labor y cuyos proyectos han sido habitualmente patrocinados por CONACYT; en 1996, se incluyó en sus publicaciones un volumen en el que reuní los ensayos sobre Sor Juana escritos a partir de 1981: *Sor Juana Inés de la Cruz: amor y conocimiento*, que lleva un prefacio de Alejandro González Acosta, a la sazón miembro de dicho Seminario, en el cual examina con detalle los resultados de mis propuestas críticas.

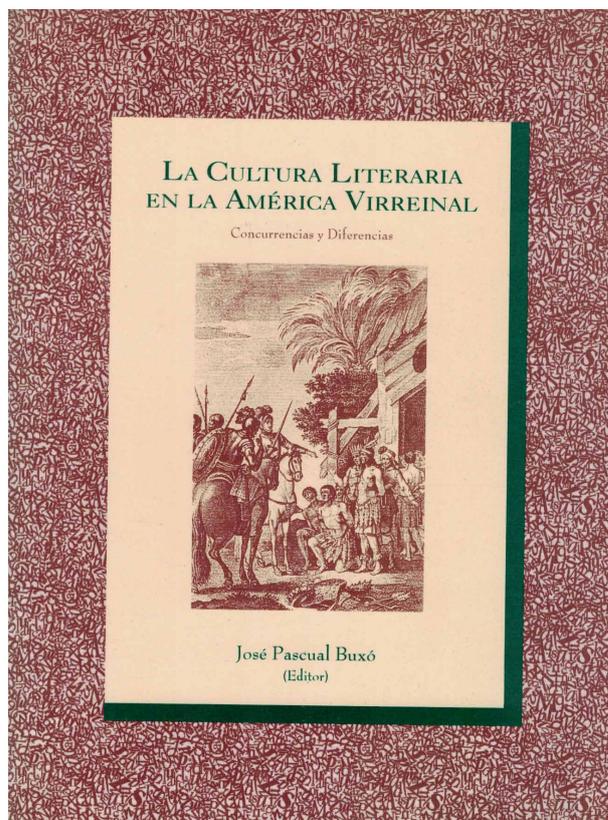


Fig. 3. Portada de *La cultura literaria en la América virreinal*.

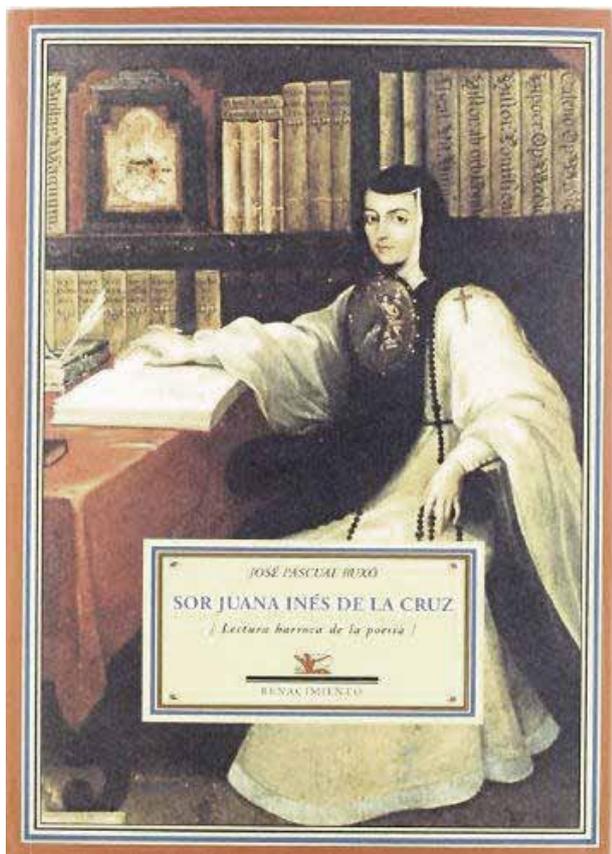


Fig. 4. Portada de *Sor Juana Inés de la Cruz*.
Lectura barroca de la poesía.

El interés por la figura de Sor Juana ha continuado sin tregua a lo largo de todos estos años, no solo en México, sino en el mundo entero, y cada día confirmamos la importancia y singularidad, no solo de su obra, sino de la cultura literaria de la Nueva España en su conjunto. Tenemos noticia de un nuevo proyecto de edición crítica de sus obras, a cuya cabeza estaría el erudito profesor español Ignacio Arellano, de la Universidad de Navarra, así como de diversos grupos de trabajo encaminados al “rescate y edición de textos literarios novohispanos”, que tienen su sede en algunas universidades mexicanas (Zacatecas, San Luis Potosí...); por lo que conocemos, ya es posible advertir en ellos la persistente tendencia a incluir dentro de tales repertorios impresos y manuscritos de carácter

muy disímbolo, tales como la multitud de sermones y vidas de monjas iluminadas escritas por sus confesores, aunque no posean —en términos generales— ningún mérito estrictamente literario. Ciertamente, son contadas las obras de creación literaria impresas en el México virreinal, ya fuera por causa de la carestía del papel o de la vigilante censura eclesiástica; de Sor Juana solo alcanzaron a publicarse en México sus villancicos, el auto sacramental, el *Neptuno alegórico* y la *Carta atenagórica* debido a intereses particulares de la Iglesia o de sus protectores áulicos. Justamente por intereses eclesiásticos o cortesanos se imprimieron y han llegado a nuestros días diversos testimonios de las palestras literarias en celebración de algún santo o misterio de la fe, así como de los espectaculares arcos triunfales dedicados a la entrada de obispos y virreyes, en los que se conjuntaban de manera espectacular las artes de la poesía y la pintura, si bien —en uno y otro caso— tales publicaciones no respondían a una finalidad estética, sino eminentemente política y pragmática.

122

Ante la escasez de textos propiamente literarios en nuestros acervos bibliográficos, parecería justificable incluir en esa categoría una variedad de discursos difundidos por la imprenta, si bien por ese mismo hecho podríamos acabar prescindiendo por completo de toda consideración de sus valores artísticos particulares y, con ello, de la noción misma de “obra literaria”. Con el fin de precavernos de los peligros a que podría verse sujeta nuestra disciplina —esto es, su previsible disolución en el inconmensurable mar de la cultura escrita— nuestro Seminario ha iniciado un proyecto que lleva por título “Fundamentos teóricos y metodológicos de una historia crítica de la literatura novohispana”, en el que participan todos sus integrantes (Dalmacio Rodríguez, Dalia Hernández, Tadeo Stein y Alicia Flores Ramos) y del que quizá podamos esperar algunos buenos frutos.

AGA: ¿Qué presencia y significado tiene para usted la UNAM? ¿Cuáles son, en su opinión, sus mayores logros y retos en la actualidad?

JPB: La Universidad Nacional Autónoma de México no solo ha sido mi *alma mater*, sino el espacio privilegiado de mi vida académica y un ejemplo permanente de responsabilidad cívica y compromiso intelectual; en su misión y en sus principios, en mis compañeros y colegas, me reencuentro siempre conmigo mismo. Soy lo que ella me ha hecho ser.

AGA: ¿Qué recomendaciones podría sugerir a la nuevas generaciones de estudiantes e investigadores interesados en las materias y disciplinas a las que se ha consagrado su vida como investigador?

JPB: En estos tiempos aciagos para nuestro país, acechado por la delincuencia de todo tipo, por la voracidad prepotente de los intereses políticos y económicos, por la indefensión de los ciudadanos honestos y pacíficos, por el incierto futuro que aguarda a las jóvenes generaciones... la Universidad, las universidades, son ya el único espacio donde se resguardan los más puros valores del entendimiento y la convivencia humano. Sus logros están a la vista, en ella se cultivan con excelencia todas las disciplinas humanísticas y científicas y se forman alumnos conscientes de sus deberes para con la sociedad y para consigo mismos; el gran reto de la Universidad es también el que López Velarde asignaba a la patria: ser siempre fiel a sí misma.

**MERCEDES LÓPEZ-BARALT.
¡PASIÓN POR LA LITERATURA Y LA VIDA!**

25 de octubre de 2016

Palacio de la Madraza, Granada

Gloria Granizo Perea



MERCEDES LÓPEZ-BARALT. ¡PASIÓN POR LA LITERATURA Y LA VIDA!

Gloria Granizo Perea (GGP)
Mercedes López-Baralt (MLB)¹

GGP: ¿Mercedes, cómo comenzó tu pasión por la literatura?

MLB: Pues comenzó muy temprano en mi vida. Mi hermana Luce y yo aún no sabíamos leer. Mis padres, Emma y Pepe, de los que siempre digo con humor que eran abogados por equivocación y literatos por vocación, se pasaban leyendo poesía y recitando versos de Amado Nervo², Herrera y Reissig³, Julia de Burgos⁴, Santos Chocano⁵, Luis Palés Matos⁶, Rubén Darío⁷ y Federico García Lorca. Todo ello fue entrando poco a poco en nuestro subconsciente. El resultado es que las dos hermanas hemos dedicado nuestra vida a la literatura. Esos torneos poéticos de nuestros padres son el mito de origen de nuestras vocaciones.

GGP: ¿La literatura española e hispanoamericana son las que realmente definen mejor tu gran conocimiento de las humanidades a través de sus grandes autores?

MLB: Sí, porque aunque amo la poesía inglesa, el simbolismo francés, a Dostoievski, a Flaubert, a Walt Whitman, a Proust, a Thomas Mann, sin

olvidar a Petrarca, Dante, Shakespeare y Goethe, soy hispanista.

GGP: ¿Cuáles serían tus autores preferidos?

MLB: Eso es muy difícil precisarlo. Entre ellos —para circunscribirme a la hispanidad— están los clásicos: San Juan de la Cruz, Garcilaso de la Vega, Bécquer, Rubén Darío, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Miguel Hernández, Cesar Vallejo, Pablo Neruda, Octavio Paz... Y otros menos celebrados, clásicos en mi país: Luis Palés Matos, Julia de Burgos, Francisco Matos Paoli. Pienso en el mismo José María Arguedas⁸, que es poeta hasta en su prosa. Y en el autor anónimo de *Apu Inka Atawallpaman*, la elegía quechua por Atahualpa⁹. Y en tantos otros, entre ellos los contemporáneos, ¿verdad? como los puertorriqueños Edwin Reyes, Hjalmar Flax, José Luis Vega. Es como un gran menú que te ofrece sus delicias, y quisieras comértelo todo de una vez. No se puede, pero *qui va piano va lontano*.

GGP: ¿La antropología es otra disciplina que alumbra tus escritos?

MLB: Sí, y curiosamente mi pasión por la belleza me llevó a ella. A partir de cinco poemas indígenas. Dos están en las paredes del Museo del Oro de Bogotá. Son fragmentos de mitos de indios colombianos recogidos y traducidos por Gerardo Reichel Dolmatoff¹⁰ en los años cincuenta. Uno es de los Kógi y dice: *“Primero estaba el mar. Todo estaba oscuro./No había sol, ni luna, ni gente, ni animales ni plantas./El mar estaba en todas partes./El mar era la madre./La madre no era gente, ni nada, ni cosa alguna./Ella era espíritu de lo que iba a venir,/y ella era pensamiento y memoria”*. El otro es de los Desana: *“Nuestro modo de ser no es duro como la piedra./Es como la vista penetrante en un cristal que traspasa./Así son nuestros hermanos y así son nuestros hijos./La estabilidad de un horcón no perdura,/pero la bondad y el calor del sol sí perduran,/porque llevamos su cristal en nuestro ser”*. Por otra parte, ya desde fines del siglo quince, el poeta Netzahualcóyotl había celebrado en el antiguo México la solidaridad con un verso que es una joya: *“La amistad es lluvia de flores preciosas”*. También había formulado, anticipando en casi dos siglos la duda cartesiana, la pregunta tremenda acerca de nuestra temporalidad en versos poderosos: *“¿Acaso de verdad se vive en la tierra?/No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí./Aunque sea jade se quiebra,/aunque sea oro se rompe,/aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar./No para siempre en la tierra: sólo un poco aquí”*. A ello se suma un portentoso poema colonial peruano: la elegía quechua anónima por Atahualpa, que ve su muerte como un cataclismo cósmico que provoca un arcoíris negro. Y el huayno andino recogido por José María Arguedas en 1946, que dice: *“Hoy es el día de mi partida./Hoy no me iré, me iré mañana./Me veréis salir tocando una flauta de hueso de mosca,/llevando por bandera una tela de araña./Será mi tambor un huevo de hormiga./¿Y mi montera?/Mi montera será un nido de picaflor”*. He querido recordar estos poemas porque hoy reconozco, con claridad meridiana, que a la belleza le debo mi incursión

en la antropología, que tanto me ha ayudado a entender a los cronistas coloniales: Guaman Poma de Ayala y el Inca Garcilaso. Belleza que me abrió los horizontes literarios de una América morena que hoy me sonríe plural.

GGP: ¿Tu carrera de docente cuándo y dónde comenzó?

MLB: Pues mira, fue en el año 1970. Empecé como instructora minifaldera en la Universidad de Puerto Rico, en el recinto de Río Piedras, donde enseñé cuarenta años. Aunque me retiré oficialmente en el 2010, sigo impartiendo cursos y conferencias en mi alma mater. Así es que no he parado de enseñar, porque el que más aprende siempre es el profesor, y espero seguirlo haciendo por mucho tiempo.

GGP: ¿Cuándo publicas tu primer libro y cuál fue su título?

MLB: Mi primer libro lo publiqué en 1977, y se llama *El mito taíno*. Fue un estudio sobre los mitos de los aborígenes antillanos. Cuando miro mi propio currículo yo misma me asombro: ¡hay tanta variedad de temas! He trabajado mucho la literatura colonial hispanoamericana, poniendo el acento en el Perú, con los mitos del retorno del Inca rey, la elegía por Atahualpa, y los cronistas Guaman Poma y el Inca Garcilaso de la Vega. Sin olvidar a José María Arguedas. También tengo un libro sobre *Cien años de soledad* de García Márquez. Pero también le he dedicado años a la literatura puertorriqueña, sobre la que tengo una amplia antología. Y a varios poetas puertorriqueños importantes: Julia de Burgos, Clara Lair, Luis Palés Matos, Francisco Matos Paoli, Edwin Reyes y Hjalmar Flax, además de haber trabajado el ensayo fundacional de Antonio S. Pedreira, novelas de Luis Rafael Sánchez, Edgardo Rodríguez Juliá y Félix Córdova y el diario de mi bisabuelo, un médico que ofrece su testimonio de la invasión norteamericana de la isla en el 1898. En lo que concierne a la litera-

tura española, tengo un libro sobre Galdós, otro sobre Miguel Hernández y uno sobre Lorca en proceso.

GGP: ¿Impartes cursos en la Universidad de Puerto Rico? ¿Y en qué otras universidades o instituciones?

MLB: Sigo enseñando de vez en cuando en la Universidad de Puerto Rico; los dos cursos más recientes fueron “La poesía de Miguel Hernández” y “La poesía de Federico García Lorca”. Frecuentemente enseñé en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe en San Juan, y ofrecí seminarios en la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española. Nuestra Academia tiende puentes vivos con el país, ofreciendo en su sede seminarios sobre historia, filosofía, lingüística y literatura. Ya he ofrecido creo que seis, y en estos cursos germinaron dos de mis libros. Es muy lindo, porque asisten no solo estudiantes, sino profesionales diversos con mucho entusiasmo. También he enseñado en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, en la Universidad de Cornell en Ithaca, Nueva York y en la Universidad de Emory en Atlanta. Y ofrecí un curso de Literatura colonial en la casa de América de Madrid. Además de enseñar en otras universidades de mi país.

GGP: ¿Me podrías enumerar algunas de las materias que has tratado en ellos?

MLB: Han sido cursos de temas variados, entre ellos, Géneros literarios, Introducción a la literatura española, Introducción a la literatura hispanoamericana, Las crónicas de Indias, Literatura colonial, Literatura peruana, Las novelas de José María Arguedas, La poesía de Miguel Hernández, La poesía de Federico García Lorca, Las novelas de Benito Pérez Galdós...

GGP: ¿Otra faceta que te fascina es el mundo de la radio y el cine, qué nos puedes contar al respecto?

MLB: Comencemos con lo de la radio, que me fascina porque de niña me formé escuchando programas y novelas radiales. El novelista puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, de mi misma generación, tiene un ensayo hermoso sobre su formación radial de niño y adolescente. Como a él, me interesa mucho la radio porque te despierta la imaginación, no te ata a una pantalla, puedes estar conduciendo tu carro, cocinando, caminando, haciendo jardinería, mil cosas. La radio te da libertad. También porque, al no emplear imágenes, te obliga a usar la imaginación. Tienes que ponerle caras a las voces que estás escuchando, ya sean locutores, ya sean artistas, ya sean personajes de una radionovela; a todos te los tienes que imaginar. Ya de adulta mi amor por la radio se manifestó no como oyente, sino como productora y locutora de varios programas, sobre todo en Radio Universidad de Puerto Rico. Algunos —dedicados a poetas: Octavio Paz, Pedro Salinas— fueron premiados. Pero los más memorables fueron los dedicados al cantautor uruguayo Alfredo Zitarrosa, para mí, la voz más hermosa de la canción popular en la América Latina.

A Zitarrosa lo amaba desde inicios de los setenta y un día me sorprendió escribiéndome y pidiéndome orientación para venir a cantar en la Universidad de Puerto Rico. Por poco me desmayo. Eduardo Galeano, gran amigo de los dos, le dio mis señas. Iniciamos así una correspondencia escrita y oral, pues no solo hablábamos por teléfono y por carta, sino que me conversaba y explicaba sus canciones en cassettes que hoy, convertidos en cds, guardo como un tesoro. Murió inesperadamente poco antes de venir a Puerto Rico, fue muy triste. Quise entonces negar su muerte poniéndolo a cantar en la radio puertorriqueña. Empleando sus cassettes y sus discos, preparé una trilogía de programas que titulé con el nombre de una de sus canciones: *Milonga de no olvidar*. Eso fue en 1989, y al año siguiente produje otro, nombrado con el título de su libro de cuentos: *Por si el recuerdo*. Que-

daron hermosos, y además, fueron catárticos para mí. He enviado a sus hijas estos materiales porque la cineasta argentina Melina Terribili está en estos momentos preparando un documental sobre Alfredo.

En cuanto al cine, demás está decir que también fue parte de mi formación. Mis padres nos llevaban a mi hermana y a mí todas las semanas a ver películas. Desde luego, eran del cine norteamericano. Que ya de adulta supe, leyendo en Madrid la revista francesa *Cahiers du cinema*, que era muy bueno en las décadas del 30 al 50. Pero también descubrí, en la Universidad de Puerto Rico, que en los años sesenta ofrecía sesiones de cine en la Facultad de Humanidades, a los grandes directores europeos: Fellini, Visconti, Bergman, Chabrol, Rosellini, Hitchcock.... Hoy tengo una pequeña cinemateca en casa con muchas de sus películas (las de Hitchcock y de Fellini las tengo casi todas). También tengo series televisivas inglesas: *Brideshead Revisited*, *The Jewel in the Crown*, *Lillie, Sherlock Holmes* (protagonizado por Jeremy Brett), *Downton Abbey*, *Upstairs Downstairs*, *Sense and Sensibility*, *Pride and Prejudice*, *Rosemary and Thyme*, *Mr. Selfridge*... Y una alemana: *The Magic Mountain*. Aunque también me encantan las españolas, que he visto en la televisión: *Anillos de oro*, *Cuéntame cómo pasó* y algo de *Amar en tiempos revueltos*...

GGP: ¿Cómo se podrían definir tu natural singularidad al gustarte tanto la música culta y la popular?

MLB: Bueno, no sé si lo puedo definir, quizás, como todo lo importante, venga de la niñez. Mi madre escuchaba mucho a Chopin y le encantaba la música clásica; al mismo tiempo le fascinaban los boleros de los Panchos y los tangos de Gardel. Y por cierto, vale contar una anécdota divertida sobre ella. De jovencita —tenía quince años— estudiaba con sus hermanos en Filadelfia, y en una ocasión fueron todos a Nueva York y allí entraron en el Club Yumurí,

donde cantaba Jorge Negrete cuando aún no era famoso. Negrete avistó a Mami pronto (ella siempre fue muy bella) y la sacó a bailar. Nos contaba Mami que bailando le susurraba, muy romántico él, canciones al oído. ¡Qué te parece! A Papi le gustaban muchísimo las zarzuelas, mi hermana y yo nos las sabemos casi todas de memoria y a la menor provocación cantamos a dúo. ¡Cuando lo hacemos mi cuñado Arturo nos llama “The Dolly Sisters”! De manera que a ambas nos gusta muchísimo la música clásica (recientemente he alucinado al descubrir el *Vals triste* de Sibelius) y la popular igual: rancheras, tangos, vales peruanos, boleros, zarzuelas... Y perecemos por las coplas y cantares antiguos españoles, para muestra un botón. Un cantar marinero cantábrico que dice: “A la mar fui por naranjas,/cosa que la mar no tiene./A la mar fui por naranjas,/cosa que la mar no tiene./Ay mi dulce amor, esa mar que ves tan bella,/ay, mi dulce amor, esa mar que ves tan bella/es muy traidor”. ¡El cambio de género al final la hace deliciosa! En lo que a bailar se refiere, ¡suelto el pie al oír la salsa, el merengue y el pasodoble! También me atrevo con las sevillanas.

GGP: ¿La belleza y las humanidades son los faros que alumbran tu vida?

MLB: Yo creo que sí. Siento gratitud y devoción por la literatura y el arte, porque no solo nos iluminan la vida, sino que nos ofrecen consuelo frente a los desmanes de la historia. Cuando la Universidad de Puerto Rico me dio la distinción de Profesora Emérita en el 2015, titulé mi discurso de aceptación —que luego se publicaría— como *Los senderos de la belleza*. En él recordé algunos de los momentos más memorables que la literatura me ha ofrecido. Porque la literatura es como un cofre de tesoros entreabierto. En él encontramos filosofía, historia, sociología, psicología, ética... Pero sin el factor belleza, quedarían solo tratados secos de distintas disciplinas, y no literatura. Porque sin belleza no hay, no puede haber arte.

GGP: ¿Cómo se pueden asimilar y aprovechar las nuevas tecnologías en las disciplinas del campo de las humanidades?

MLB: Admito que no soy muy buena en el campo de la tecnología, pero también confieso que sin Internet, sin computadora y sin teléfono inteligente no podría vivir. La tecnología electrónica ha democratizado el conocimiento, haciéndolo universal y asequible. También abre puentes internacionales, derrumba fronteras y nos permite comunicarnos con intelectuales y amigos del mundo entero en un segundo. Claro está, todo esto es así si se utiliza bien, porque también puede resultar un espacio de ocio necio y de violencia cobijada bajo el anonimato.

GGP: La poesía ocupa un lugar fundamental en tu trabajo. ¿Puedes explicarnos por qué?

MLB: Por varias razones. Vuelvo a la niñez porque en la niñez se cimentan muchas cosas importantes que después definen nuestra psique. Por una parte, dos padres enamorados de la poesía, que se disparaban versos el uno al otro a la menor provocación. Por otra, dos niñas que sin saberlo, absorbían la poesía como esponjas. En tercer lugar, porque la poesía constituye el más alto grado de literalidad, como lo ha afirmado con tanta razón el estudioso ruso Yuri Lotman¹¹. ¿Y por qué? Por una razón muy sencilla: se trata del género que menos palabras necesita para expresar el máximo de sentido. La verdadera poesía es síntesis apretada y ambigua, y da lugar a muchas interpretaciones. En ella no debe faltar ni sobrar una palabra. Sin embargo, en un ensayo puede haber digresiones, en una novela capítulos de transición... El cuento es el género que más se acerca a la poesía, en su intensa brevedad. También hay otra razón: la poesía es, de todos los géneros, el más habitado por la belleza y la emoción.

GGP: ¿Que supuso el reconocimiento de la Universidad de Perú en tu vida?

MLB: ¡Ay!, para mí fue una alegría muy profunda porque tengo dos países que siento como mis segundas casas, ¿no? España es uno: el cimiento de nuestra lengua y de la literatura hispánica, que es muy amplia, pues incluye la latinoamericana. Pero Perú es el otro, porque como te he dicho, le he dedicado mucho tiempo y amor a su literatura, especialmente a la colonial. Sentí una emoción muy grande cuando la Universidad de San Marcos me hizo profesora honoraria en el 2013. Lo mismo sentí en el 2014, en ocasión de la presentación que hice del magnífico libro del poeta cuzqueño Odi Gonzáles sobre la elegía por Atahualpa, cuando recibí dos medallas del Cuzco, una de su Ayuntamiento y otra de su Universidad Andina. En ambas ocasiones sentí mi profundo amor por el Perú muy reciprocado. Y mantengo amistad, proyectos y comunicación epistolar con escritores e intelectuales peruanos, entre ellos, Juan Ossio, Ramón Mujica Pinilla, Raquel Chang-Rodríguez, Carmen María Pinilla, Agustín Prado Alvarado, Elías Renjifo, Marcel Velázquez, Carlos García Bedoya, Guisella Gonzáles, Odi Gonzáles...

GGP: ¿Tu último libro es uno de los motivos por lo que te encuentras en España, serías tan amable de hablarnos al respecto?

MLB: Claro que sí, y con mucho placer. He venido a España a ofrecer conferencias en Madrid, en Alicante y en Granada, pero también para presentar mi libro *Miguel Hernández, poeta plural*, publicado por la editorial de la Universidad de Alicante en una edición muy elegante, cuya portada ostenta un hermoso dibujo del rostro del poeta, de la autoría del dramaturgo español Antonio Buero Vallejo, que coincidió con Miguel en una de las cárceles de Madrid. Ya lo presenté en la Universidad de Alicante y en la Casa-Museo del poeta en Orihuela. Fueron momentos de honda emoción, porque me lo presentaron dos grandes hernandianos y amigos: José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay, a quienes considero mis maestros. En Madrid lo presentará en

unos días en La Casa del Lector la poeta Fanny Rubio, y ya de regreso a Puerto Rico, en San Juan, en febrero próximo, en la sede de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española, el poeta puertorriqueño Ferdinand Padrón. Me honra mucho que el libro esté en manos de dos poetas admirados. También estoy muy contenta porque este es posiblemente mi libro más soñado. Pudo haber sido el primero, pues en los años sesenta quería hacer la tesis doctoral en la Complutense de Madrid sobre Miguel, pero en no eran años propicios para ello, algunos libros del poeta estaban censurados. Quizá fue mejor para el destino del libro concebirlo en esta etapa de mi vida, porque trabajar la poesía de Miguel Hernández requiere muchos años de vivencias y de formación intelectual. Pienso que el momento era ahora, así es que llegó y nació muy bello el niño que en estos días bautizamos.

GGP: ¿Y ahora que estamos aquí, en la Universidad de Granada, en el aula García Lorca y que vas a presentar la conferencia “A vuelo de verso

la libertad: Miguel Hernández *solo por amor*”, qué relación tiene esto con el libro que acabas de publicar?

MLB: Bueno, primero debo decir mi alegría de estar otra vez en la Universidad de esta ciudad lorquiana, tan bella como querida. Vine con mi hermana Luce en el 1998 para presentar el libro de mi bisabuelo que ya mencioné, un testimonio de primera mano de la invasión norteamericana de Puerto Rico en 1898. Y aquí nos recibió el poeta Álvaro Salvador con su acostumbrada gentileza. Hoy regreso invitada por la generosidad del historiador del arte mudéjar Rafael López Guzmán, la vicedecana Ana Gallego y otra vez Álvaro Salvador. La conferencia que les voy a ofrecer hoy es un extracto del capítulo que culmina mi nuevo libro, y que lleva el mismo título. Se trata del comentario minucioso de un poema importantísimo de Miguel Hernández, quizás el poema más conmovedor del *Cancionero y romancero de ausencias*. Se llama “Antes del odio”, pero lo solemos recordar por sus primeros versos, *Beso soy sombra con sombra, / beso dolor con dolor*, y por su estribillo *libre soy, siénteme libre/sólo por amor*. Y dije que es el más conmovedor de los poemas de Miguel, porque escrito en la cárcel, constituye su poema más emblemático sobre el tema de la libertad. Una celebración del triunfo del espíritu sobre la contingencia de la historia.

Y hablando ahora sobre el aula en la que nos encontramos, me emociona pensar que leeré mi conferencia mientras otro de mis poetas más amados, Lorca, “me mira mira” desde su fotografía, que tengo al frente. También me alegra ver a este público tan simpático que ha llenado el aula, y me complace mucho ver en primera fila a personas que tanto admiro, como el director del Departamento de literatura, Andrés Soria Olmedo, la catedrática Aurora López, el pintor y escultor José Manuel Darro, que me va a presentar, y tú misma, Gloria, que me has dado tantas



Fig. 1. Mercedes López-Baralt y José Carlos Rovira en la Casa-museo de Miguel Hernández, Orihuela. Alicante. (Octubre de 2016)

lecciones sobre historia del arte en nuestros paseos por Granada y Córdoba. Para mí es un gran honor estar hoy aquí.



Fig. 2. Ana Gallego, vicedecana de Filosofía y Letras, Mercedes López-Baralt y José Manuel Darro en el Aula Federico García Lorca de la Universidad de Granada. (24 de octubre de 2016)

GGP: ¿Que otras actividades estas desarrollando en tu nueva visita a España?

MLB: Bueno, este viaje será memorable para mí, con la presentación de mi libro y varias conferencias, actividades que además me permiten el placer de ver a amigos muy queridos en distintas ciudades también muy queridas. En la Universidad de Alicante hablé de Guaman Poma de Ayala en el Centro Mario Benedetti, que dirige con tanto éxito Eva Valero, y presenté en la Sala Altamira mi *Miguel Hernández, poeta plural*, que luego volví a presentar, como te contaba antes, en su Casa-museo de Orihuela. En Granada hablé sobre el poeta puertorriqueño Luis Palés Matos en la Casa-Museo lorquiana de Valderrubio, gracias a la gentil invitación de Francisco Vaquero. Y tras la conferencia de hoy, me falta presentar en el magnífico palacio medieval de la Madraza, emblema magistral del fecundo mestizaje de España, una conferencia sobre el Inca Garcilaso de la Vega. Luego volveré a Madrid, invitada por el Vicedecano de Relacio-

nes Internacionales de la Facultad de Letras en la Complutense, el insigne medievalista Santiago López Ríos, y las catedráticas de literatura hispanoamericana Cristina Bravo, Esperanza López Parada y Evangelina Soltero, a hablar del poeta puertorriqueño Luis Palés Matos y del Inca Garcilaso. También a presentar el libro sobre Miguel Hernández en La Casa del Lector.

GGP: Y como cierre de tu visita a Granada, en el palacio de la Madraza vas a presentar otra conferencia. ¿Nos puedes hablar de ella?

MLB: Sí, con mucho gusto. Voy a presentar una conferencia que he titulado “El Inca Garcilaso de la Vega, nuestro primero gran escritor”. Pero no confundamos al Inca con su tío abuelo toledano, del mismo nombre, y poeta del *dolorido sentir*: estoy hablando del primer mestizo famoso de nuestra América, hijo de un capitán español y una princesa incaica, y a la vez, el primer historiador y etnógrafo peruano; autor, entre otros libros, de los celebrados *Comentarios reales* de 1609, monumento a la memoria de la cultura incaica, y cuya segunda parte —la *Historia general del Perú*, de 1617— narra la conquista de su patria. Sin olvidar, como lo vengo diciendo hace años, que se trata nada menos que de nuestro primer gran escritor latinoamericano. También es, como lo llama oportunamente José Antonio Mazzotti, nuestro primer exiliado, pues dejó su Cuzco natal en 1560 para intentar rescatar en España —sin éxito— el legado de su padre en tanto conquistador. Dicho rechazo fue una decisión del Consejo de Indias, que basándose en opiniones adversas de dos cronistas, acusó a su padre de sospecha de traición por haberse aliado a Gonzalo Pizarro en contra de la Corona española en una de las muchas guerras civiles que marcaron la conquista del Perú. Tras esta humillación, glosada de su puño y letra en el margen de su ejemplar de la crónica de López de Gómara con una frase dolorida: “*Esta mentira me ha quitado el comer*”, el Inca abandonó Madrid y se asentó en Córdoba para siempre.

Este año resulta prolífico en celebraciones, ya que marca los centenarios de cinco escritores esenciales para la humanidad: Cervantes, Shakespeare, Rubén Darío, Guaman Poma y el Inca. Autores de libros consagrados. Porque, como lo dijo en su momento Italo Calvino, un clásico es un libro donde cabe el universo. Y que no tiene fecha de caducidad. En el caso del Inca, la dimensión literaria de su obra es el factor que lo catapulta a la posteridad. Baste con recordar la simetría de su escritura, la poesía de su prosa, la melancolía que incita el recuerdo, la fuerza narrativa de sus cuentos, las alegorías de sus estampas, su anticipación de la memoria autobiográfica como género moderno y la creación de personajes inolvidables y de diálogos estremecedores. Pero los grandes escritores también suelen ser creadores de mitos: arquetipos que vienen de lejos y apuestan al futuro. La orfandad psíquica del Inca, presente oblicuamente en el texto pese a la reiterada admiración que le profesa al padre, lo mueve a crear imágenes del doble que anticipan a Dostoievski. No hay que olvidar que el capitán repudió a su madre cuando el niño tenía diez años, casándose con una criolla española (con lo que el Inca quedó relegado para siempre a la categoría de hijo "natural"), además de que contribuyó con las armas a la destrucción del imperio incaico. De ahí que Garcilaso busque figuras que sustituyan

al padre. Y al mismo tiempo, ya que la concordia neoplatónica que abraza prohíbe el odio, crea un alter ego para poder expresar su resentimiento ante la conquista: un personaje que compendia a su familia materna, el tío que él nombra como "el Inca viejo". De manera que su yo autorial y su tío forman un doble: de un lado el Inca Garcilaso, quien con su serenidad imparable celebra a la vez el mundo incaico y la conquista española que lo destruyó, y del otro, el Inca viejo, que expresa con rabia homicida su dolor ante la pérdida de "aquel imperio, antes destruido que conocido".



Fig.3. Rafael López Guzmán, Mercedes López-Baralt y José Manuel Darro. Sala del Mural. Palacio de la Madraza. Granada (25 de octubre de 2016)

NOTAS

¹Mercedes López-Baralt, puertorriqueña. Miembro de número de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y correspondiente de la Real Academia de la Lengua Española, se doctoró en antropología en Cornell, y tiene un Doctorado Honoris Causa de la Universidad de Puerto Rico, donde enseñó por cuatro décadas. En octubre de 2013 la Universidad de San Marcos le otorgó la distinción de profesora honoraria, y en el 2014 la Universidad de Puerto Rico la distinguió como Profesora Emeritus. Ese mismo año recibió dos medallas en el Cuzco: una de su Ayuntamiento y otra de su Universidad Andina. Sus libros publicados son: *El mito taíno* (1977, 1985, 1999); *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino* (1987); *Icono y conquista: Guaman Poma de Ayala* (1988); *La iconografía política del Nuevo Mundo* (en colaboración con Rolena Adorno y Bernadette Bucher, 1990); *La gestación de 'Fortunata y Jacinta': Galdós y la novela como re-escritura* (1992); *Guaman Poma, autor y artista* (1993); Luis Palés Matos: *Tuntún de pasa y grifería* (edición con prólogo, 1993); *La poesía de Luis Palés Matos* (edición crítica, 1995); *El barco en la botella: la poesía de Luis Palés Matos* (1996); *Las cartas de Arguedas* (edición realizada en colaboración con John V. Murra, 1997); *Crónica del 1898: el testimonio de un médico puertorriqueño (Esteban López Jiménez)* (edición realizada en colaboración con Luce López-Baralt, 1998); *Sobre insulas extrañas: el clásico de Pedreira anotado por Tomás Blanco* (edición de *Insularismo*, 2001); *Antonio S. Pedreira: Insularismo* (edición con prólogo y epílogo, 2002); *Inca Garcilaso de la Vega: Comentarios reales y La Florida del Ynca* (edición anotada, 2003); *Literatura puertorriqueña del siglo veinte: Antología* (2004); *Para decir al Otro: literatura y antropología en nuestra América* (2005); *Llévame alguna vez por entre flores* (2006; edición ampliada en prensa); *Orfeo mulato: Palés ante el umbral de lo sagrado* (2009); *El Inca Garcilaso, traductor de culturas* (2011); *Una visita a Macondo (Manual para leer un mito)* (2011); *Perdida y ya por siempre conquistada: Los poemas de Luis Palés Matos a Filí-Melé* (2016); *Miguel Hernández, poeta plural* (2016)

Ha sido profesora visitante en las universidades de Cornell (Nueva York), Emory (Atlanta), Simón Bolívar (Quito), así como en la Casa de América de Madrid. Es miembro del comité asesor de las revistas *Colonial Latin American Review*, *América sin nombre*, *Semiosfera* y *Mitologías hoy*; también del Centro Mario Benedetti de la Universidad de Alicante. Ha conferenciado abundantemente en Puerto Rico, España, Estados Unidos, Francia, Ecuador y Perú, y tiene cerca de cien ensayos publicados. Ha recibido la Medalla del Instituto de Cultura Puertorriqueña, la Medalla Ricardo Alegría y la distinción de Humanista del año en el 2001. Actualmente imparte cursos y seminarios en el Centro de Estudios Avanzados de Puerto Rico y el Caribe, en la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española y en la Universidad de Puerto Rico. También prepara un libro titulado *Sólo el misterio nos hace vivir: Lorca y la poética del enigma*.

²Amado Nervo (Jalisco, México, 1870 - Montevideo, Uruguay, 1919), seudónimo de Juan Crisóstomo Ruiz de Nervo y Ordaz. Fue un poeta y prosista mexicano, perteneciente al movimiento modernista.

³Julio Herrera y Reissig (Montevideo, Uruguay, 1875 - Montevideo, 1910). Poeta modernista uruguayo que ya anuncia en sus versos los inicios de la vanguardia en la poesía hispanoamericana.

⁴Julia de Burgos, poeta puertorriqueña (Puerto Rico, 1914 - Nueva York, 1953). También maestra, dramaturga y periodista.

⁵José Santos Chocano (Lima, Perú 1875 - Santiago, Chile 1934). Poeta peruano modernista, autor de *Alma América* (1903).

⁶Luis Palés Matos, puertorriqueño (Guayama, 1898 - San Juan, 1959). Prosista, novelista, y periodista, es reconocido hoy como el más grande de los poetas puertorriqueños.

⁷Rubén Darío (Metapa, Nicaragua, 1867 - León, Nicaragua, 1916). El más grande de los poetas modernistas hispanoamericanos. Autor de *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, influyó decididamente en la poesía española contemporánea

⁸José María Arguedas (Andahuaylas, Perú 1911 - Lima, Perú, 1969). El más grande de los indigenistas peruanos. Novelista, poeta, traductor y etnólogo, fue un puente vivo entre la cultura andina y la occidental, y entre la lengua quechua y el español. Su novela más famosa es *Los ríos profundos*. Tradujo *Apu Inka Atawallpaman*, la elegía anónima por la muerte de Atahualpa y también los mitos de Huarochirí.

⁹Atahualpa (1500-1533). Fue el último Inca del imperio incaico. Por órdenes de Pizarro murió por garrote vil en Cajamarca (Perú).

¹⁰Gerardo Reichel Dolmatoff (Salzburgo, Austria 1912 - Bogotá, Colombia 1994). Antropólogo y arqueólogo colombiano.

¹¹Yuri Lotman (San Petersburgo, Rusia 1922 - Estonia, Rusia). Lingüista y semiólogo ruso; también teórico de la literatura e historiador de las letras rusas.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

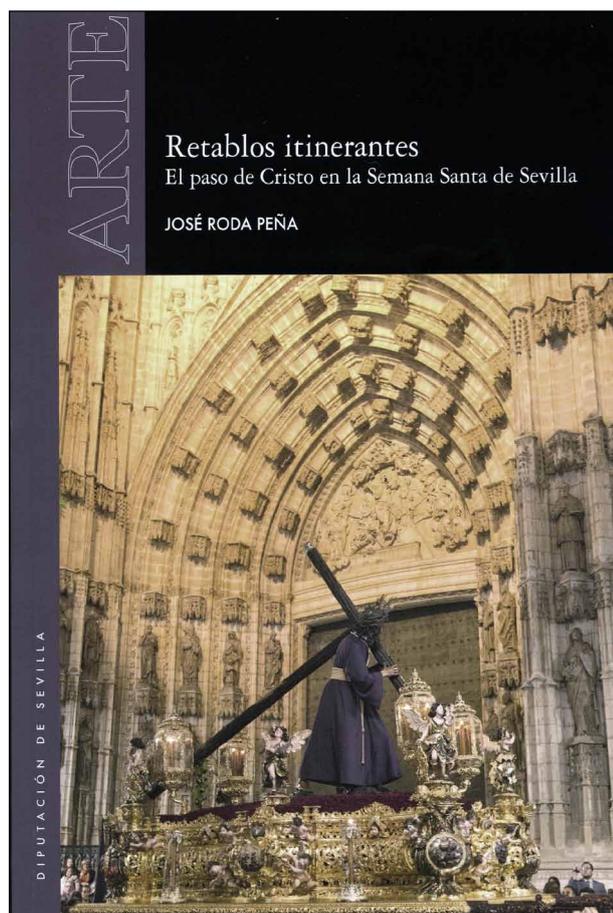


Reseñas

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Roda Peña, José. *Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Diputación, 2016, 342 págs., 145 ils. color. ISBN: 978-84-7798-393-4.



Dentro de las novedades editoriales del Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla acaba de aparecer esta obra del profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, el doctor José Roda Peña, dedicada al estudio del paso procesional de Cristo en la Semana Santa de Sevilla.

El mayor interés de esta publicación radica en la sistematización del asunto tratado. Las andas procesionales utilizadas para el desplazamiento de las imágenes cristíferas por las calles de la urbe hispalense se caracterizan, ahora y en el pasado, por tres elementos básicos: la talla, el dorado y la escultura decorativa que suele recurrirla. Son los mismos ingredientes que configuran el resultado final de los retablos hispánicos y esta relación se manifiesta constantemente en el libro, desde su mismo título. Así se establece una distinción entre el retablo, como proyección visual de la liturgia de la palabra, y el paso como complemento móvil del misterio escenificado, como si este fuese una “suntuosa peana en movimiento”, en palabras del autor. Son por tanto, tres los aspectos que el profesor Roda atiende en su obra en relación con el objeto de estudio: los estilísticos, los funcionales y los simbólicos.

La división de los contenidos es taxativa: después de la introducción, el autor dedica su primer capítulo “Las primeras andas procesionales” al origen y registro de todas aquellas máquinas lignarias que, desde finales del siglo XVI, comenzaron a utilizarse por los cofrades para soporte de sus imágenes, hasta las ejecutadas a principios del siglo XVII. Quizá el capítulo siguiente “La consagración del paso barroco”,

sea el más importante del libro por categorizar la talla de mayor preeminencia y calidad —y que ha quedado como la referencia indiscutible para el diseño de todas las siguientes—, la de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, realizada por Francisco Antonio Gijón, entre 1688 y 1692. Son también las páginas donde se resaltan las incursiones, no siempre bien conocidas, del trabajo de autores de importancia como Francisco Dionisio de Ribas, Bernardo Simón de Pineda o Cristóbal de Guadix, en relación al terreno del paso procesional. Los apartados siguientes “La difusión del paso barroco en el siglo XVIII” y “El paso de Cristo durante el siglo XIX” son de menor extensión y tratan del establecimiento de la autorreferencia como paradigma a seguir sin desviación, amén de comprobar cómo las andas procesionales transcurrieron también por las vertientes de la moda que tomaba el pasado como ejemplo —los neos—, para adaptarse a las nuevas sensibilidades religiosas. El último capítulo es el más extenso. Bajo el título “La nueva Edad de Oro del paso procesional”, el profesor Roda distribuye un considerable número de pasos entre los artistas y artesanos que ejercieron su actividad durante el siglo XX y aun la ejercen en la actualidad. Los epígrafes se completan con un epílogo conclusivo y con dos índices, uno de hermandades de Sevilla mencionadas a lo largo del libro, y otro de artistas, muy útil, sin duda, para la rápida localización, no solo de los autores de las obras, sino de todos aquellos que prestaron su colaboración para el proceso creativo, entre los que se encuentran, por ejemplo, pintores y doradores poco conocidos, pero que tenían la policromía de las andas como uno de los sustentos de su actividad profesional.

La bibliografía merece consideración aparte. El autor de esta monografía tiene entre sus virtudes la de ser extremadamente ordenado y riguroso y así lo pone de manifiesto con el acopio de fuentes impresas, manuscritas, de estudios específicos o, lo que es más difícil, de multitud de artículos publicados en revistas o

boletines —algunos de notable antigüedad—, de escasa difusión y, por tanto, de difícil acceso para el investigador, pero que reúnen una información muy valiosa referida a los estrenos de las obras, las disposiciones para su conformación, los nombres y circunstancias de los comitentes y artistas y, algo especialmente interesante, el tono de acogida mostrado para con las mismas que permite conocer la vigencia del gusto de cada momento histórico. El haber reunido y ordenado estas fuentes supone, posiblemente, el mayor logro de esta publicación, derivado del trabajo de años de paciente acopio y extracción.

Además de eso, la edición de la obra (esto es una constante del Servicio de Publicaciones de la Diputación de Sevilla), es cuidadísima, la tipografía elegante y cómoda y el casi centenar y medio de fotografías de excelente calidad (todas en color), es una prueba de generosidad un tanto infrecuente en estos años de dificultades económicas. La relación entre estas y los cuadros de texto es totalmente natural, ayudada, además, por cómodas figuras que señalan la localización de la imagen. Podría decirse que por caracteres formales esta serie 1ª de la Sección de Arte, del que esta obra constituye su número 55, es la más cuidada de todas las que existen a día de hoy en Sevilla.

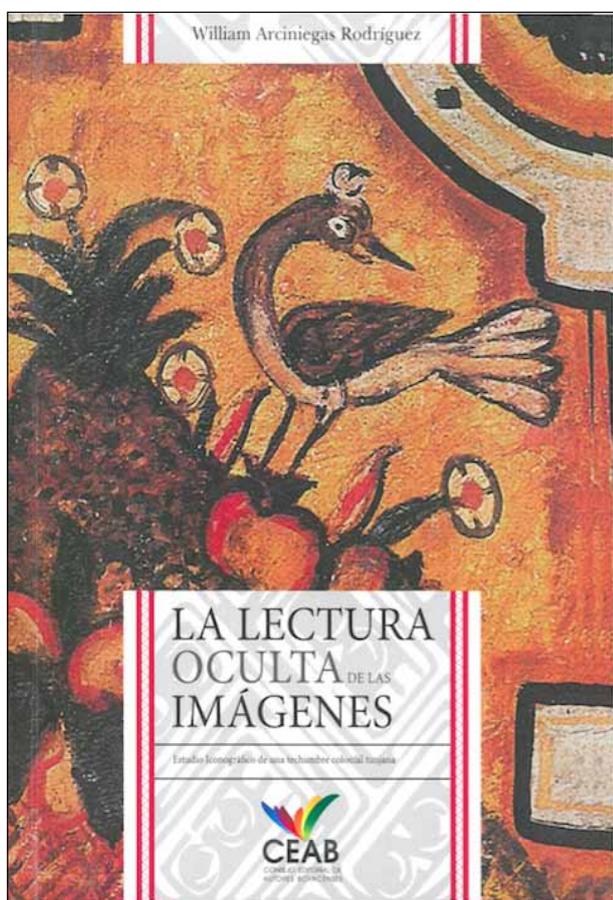
En una de las últimas páginas, el profesor Roda dice que “este libro nunca dejará de escribirse”, atendiendo a la circunstancia del uso litúrgico de las andas procesionales, que casi siempre prima sobre el artístico a la hora de conservar estas piezas. Efectivamente, el más claro síntoma de que la celebración de la Semana Santa funciona —y como órganos vivos de la fiesta las entidades religiosas que la articulan—, lo supone el comportamiento absolutamente natural de los gestores de las mismas a la hora de atender las necesidades de uso y función de los pasos, bien por adaptarlos al estilo de la cofradía o, más frecuentemente, por la dotación económica disponible. Así se ha puesto de manifiesto,

mayoritariamente, durante el último siglo —el autor señala que casi el 90% de las obras conservadas son de entonces—, cuando al prosperar las hermandades primero bajo el regionalismo y después con el nacionalcatolicismo y la democracia, quisieron —salvo excepciones—, dotar a sus imágenes de los diseños más prestantes, las tallas más airosas y los canastos más relucientes, todo para hacer tangible no solo la devoción profesada, sino la altísima consideración tenida por las imágenes sagradas de cada una de ellas. Tal es así que, a buen seguro, en las próximas décadas se habrán ejecutado nuevos canas-

tos que provocarán que el profesor Roda Peña añada algún capítulo más a la publicación que ahora ve la luz como justo premio de la sección de Arte del concurso de monografías *Archivo Hispalense* de la Diputación de Sevilla en su convocatoria de 2015, uno de los galardones más altos que puede otorgarse a los historiadores del arte sevillano.

Álvaro Cristóbal Cabezas García
Grupo de Investigación Laraña HUM317
Universidad de Sevilla, España

Arciniegas Rodríguez, William. *La lectura oculta de las imágenes. Estudio iconográfico de una techumbre colonial tunjana*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacanenses, 2015, 253 págs., 300 ils. color. ISBN: 978-958-8394-50-3.



Reivindicando la necesidad de desarrollar nuevos estudios del patrimonio colonial desde su propio ámbito local, el docente universitario y humorista gráfico William Arciniegas Rodríguez (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia) presenta un estudio iconográfico de la techumbre de la casa Hernández-Perea, en Tunja. Una obra representativa de los valiosos conjuntos pictóricos desarrollados en las mejores residencias de esta importante ciudad colombiana en la primera mitad del siglo XVII. Un patrimonio de inmenso valor que estaba aguardando el reconocimiento por parte de sus propios ciudadanos, con estudios como el que aquí presentamos.

140

El contexto sociocultural que originó tales creaciones se aborda con detenimiento en el primero de los capítulos, que continúa adentrándonos en la historia de la casa y de sus habitantes. Aquí el autor realiza un pertinente ejercicio de reconstrucción historiográfica, avalado por continuas citas textuales, en el que se revisan de manera crítica algunos de los acercamientos previos a la obra.

En su análisis, se argumentan diferentes impresiones e inconexiones históricamente mantenidas, siendo la más representativa la que refiere a la propia denominación de la casa. Tradicionalmente conocida como de Juan de Castellanos, en referencia al ilustre literato que se tenía por propietario, la casa ha sido recientemente vinculada a la familia Hernández-Perea con argumentos contundentes que el autor nos traslada y resume.

En el capítulo segundo se nos presenta una de las principales aportaciones de este estudio, que es la aplicación de los estudios semióticos como factor de desarrollo de nuevas lecturas de la obra. Para ello, describe con precisión las diferentes corrientes de esta disciplina, de la que se muestra gran conocedor, detallando su aplicación para la construcción, la percepción y el análisis de las imágenes y sus discursos.

Con estas bases, se plantean unos acercamientos a la obra artística alejados de las lecturas más ortodoxas, persiguiendo un enfoque abierto y plural, que en este caso se completa además con aportaciones de lingüística, sociología, historiografía, historia del arte y estética. Un variado repertorio de enfoques disciplinares que permiten abordar, en toda su complejidad, la riqueza simbólica de esta impactante creación barroca.

En este proceso destaca el Método Iconográfico de Panofsky, bajo el que, en el capítulo cuarto, se describen sistemáticamente cada una de las imágenes del programa, aplicando los sucesivos niveles de análisis y lectura: Pre-Iconográfico, Iconográfico e Iconológico. Se nos ofrece así una información detallada y profusa, quizá en ocasiones prescindible, pero llena de interés y de agradable lectura.

La publicación se limita a estudiar la jaldeta norte de esta techumbre, como muestra representativa de la obra entera. En ello se manifiesta la particular interpretación del autor, que considera cada jaldeta como una microestructura en sí misma, con un significado propio, que se relaciona con la macroestructura de la cubierta.

El mensaje general del conjunto condensa los valores e ideales del dueño de la casa, ilustrando un discurso simbólico de corte eucarístico y mentalidad colonial. Mientras que, por su parte, la jaldeta analizada precisa esta idea común vinculando la exuberante naturaleza del

nuevo mundo con diferentes aspectos del sacramento de la eucaristía.

La estructura se repetiría de nuevo dentro de la propia jaldeta en cuestión, donde se localizan nuevas microestructuras discursivas de orden menor. En ellas, los animales y plantas representados establecen, según sus atribuciones simbólicas y su propia disposición en el conjunto, una serie de ideas sobre las que se construye el discurso: el peregrinaje espiritual, la resurrección, la protección frente al pecado, etc.

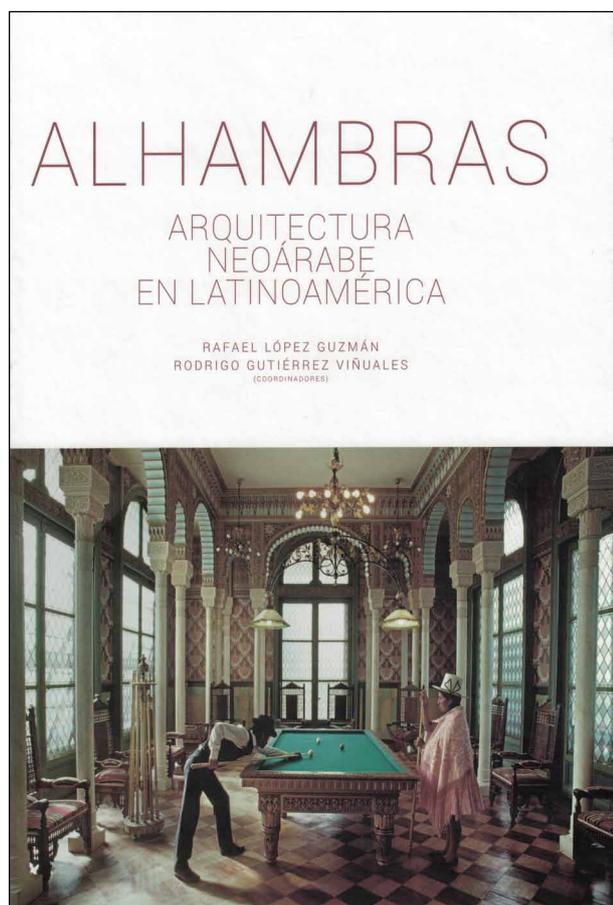
El *Agnus Dei* es el elemento central y principal de esta jaldeta, a la que da nombre, aportando matices de significado esenciales para la interpretación de cada microestructura y de la pieza en su conjunto.

Las ilustraciones que acompañan este apartado, favoreciéndonos su comprensión, constituyen un testimonio más del imponente acompañamiento gráfico desplegado a lo largo de toda la publicación. Pese a las limitaciones para realizar nuevas fotografías de la obra, el autor ha demostrado su maestría en el terreno visual ofreciéndonos aportaciones tan útiles y originales como los análisis de las escalas cromáticas empleadas o las representaciones que señalan el ángulo de visualización de las figuras representadas, por subrayar solo algunas.

En definitiva, podemos señalar cómo esta publicación cumple con su objetivo de aportar nuevas y diferentes lecturas que completan los anteriores estudios de esta techumbre tunjana. Para ello, aplica un enfoque transdisciplinar y se apoya en los sólidos conocimientos de un investigador que, buen conocedor del oficio y las teorías de la imagen, consigue descifrarnos sus más ocultos significados.

José Ignacio Mayorga Chamorro
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga, España

López Guzmán, Rafael y Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (coords.). *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada: Almed, 2016, 350 págs., 404 ils. color. ISBN: 978-84-15063-73-5.



¿Quién no ha oído hablar de La Alhambra de Granada en cualquier parte del mundo? ¿Cómo fue posible trasladar sus “encantos” desde el territorio europeo hasta los lugares más remotos del continente americano? ¿De qué forma las artes plásticas permitieron reconstruir en un contexto geocultural tan distante todo un mundo de fascinación orientalizante? La respuesta a éstas y otras cuestiones se hallan en un interesante volumen que por primera vez abarca en su complejidad la proyección de la estética neoárabe en Latinoamérica desde finales del siglo XIX hasta las décadas iniciales de la siguiente centuria. Así pues, mediante un exhaustivo recorrido por el prolífico catálogo de creaciones, tanto existentes como desaparecidas, queda demostrado el nivel de aceptación de este movimiento ecléctico en aquellas latitudes.

142

Coordinado por los profesores de la Universidad de Granada Rafael López Guzmán y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, en la obra participan diecinueve especialistas que con sus contribuciones dibujan a través de diferentes perspectivas un interesante panorama sobre este fenómeno arquitectónico, que trascendió más allá de la corriente alhambrista derivando en proyectos ornamentales de ilimitadas variantes. Tras un breve estado de la cuestión, la acertada inclusión de los primeros capítulos sobre aspectos conceptuales nos aproximan a una serie de cuestiones fundamentales para entender el discurso restante. Como no podía ser de otra forma arranca con un razonamiento sobre la evolución histórica de La Alhambra, partiendo de la residencia oficial de los gobernantes nazaríes del reino de Granada hasta el “mediático” conjunto

monumental, y las particularidades artísticas que la convirtieron en paradigma estético. Al hilo de esto, el segundo epígrafe traza un “recorrido filosófico” por el imaginario orientalista de la Europa decimonónica bajo el influjo romántico de sus protagonistas. El marco teórico de los comentarios anteriores concluye con un análisis específico en Inglaterra, sobre todo gracias al interés del arquitecto Owen Jones por llevar a cabo una aproximación científica al programa ornamental alhambrista. No hubo mejor marco para poner a prueba la transformación mítica del monumento nazarí que las Exposiciones Universales, como será descrito en el “Patio Alhambra” del Crystal Palace londinense o en otras exhibiciones a uno y otro lado del Atlántico.

Los bloques relacionados con áreas geográficas determinadas comienzan en España donde este fenómeno estilístico estará estrechamente ligado a los valores del nacionalismo cultural y a la eclosión de la tendencia historicista regionalista. En concreto, se detallan los casos de los vaciados de arabescos en yeso y el relevante papel de la burguesía indiana, transmisora de esta nueva tendencia. El apartado dedicado a los Estados Unidos en el período de 1848 a 1930 y la fijación de La Giralda de Sevilla como hito monumental en aquel país servirán para dimensionar el arraigo de una arquitectura “morisca” condicionada en todo momento por factores de índole social y económico. Desde aquí el itinerario se traslada al contexto caribeño cuando el establecimiento de una importante colonia de hispanos sirvió para dejar un amplio repertorio alhambrista en ámbitos domésticos y lúdicos. Además de una reflexión sobre el exótico neoárabe cubano, entre otros asuntos, se pone de relieve la labor desempeñada por los arquitectos Pedro Adolfo de Castro y Francisco Roldán Martínó en Puerto Rico y Alfredo Badenes en Cartagena de Indias. México, tierra de sincretismos, también aportó novedosas creaciones a esta corriente, sirviendo de exponentes un

estudio del kiosco morisco de Santa María de la Ribera en la capital y la trayectoria constructiva de Eduardo Tamariz Almendaro en Puebla de los Ángeles. El bloque más amplio abarca las repercusiones en la región suramericana que es tratado en un primer acercamiento teórico para luego profundizar en temas concretos como los cosos taurinos o la labor de Adolfo Morales García Pimentel en Brasil, transitando hacia aspectos genéricos sobre el impacto del orientalismo y el alhambriismo en la plástica y la arquitectura regionales, para concluir con un repaso acerca de las mezquitas que en la actualidad sirven de espacio de oración para la comunidad musulmana autóctona.

Una de las aportaciones más valiosas lo constituye el inventario de obras neoárabes en Latinoamérica. Con un criterio acertado de orden alfabético por países y acompañado siempre del correspondiente testimonio documental, los resultados de la investigación se presentan en ciento sesenta y nueve fichas catalográficas que de forma esquemática nos acercan a la riqueza arquitectónica y a la diversidad ornamental de este movimiento. Finalmente, la extensa relación de fuentes bibliográficas citadas en las últimas páginas evidencia el carácter científico de la obra y la habilidad de sus autores en el manejo de las mismas. A nadie dejará indiferente la lectura de este libro que, con una cuidada edición a la altura del excelente material gráfico desplegado, sintetiza con maestría la forma de propagarse de la cultura islámica a través del esplendor de sus manifestaciones artísticas. Textos e imágenes alaban su reinención en el estilo neoárabe, contribuyente indiscutible al enriquecimiento de la identidad paisajística del urbanismo latinoamericano.

Francisco Montes González
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada, España

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Normas
de presentación
para originales

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

1. “QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO” es una revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, documentos, revisiones, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.

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.

147

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El método de evaluación de Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano es el denominado de «doble ciego», que ayuda a preservar el anonimato tanto del autor del texto como de los evaluadores. El Consejo de Redacción decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes, que serán dos como mínimo. En el caso de que un artículo no se adecue a la línea general de la revista, será devuelto a su autor sin necesidad de evaluación. El secretario de la revista notificará al autor la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el secretario podrá adjuntar, además, la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. La decisión última de publicar un texto puede estar condicionada a la introducción de estas modificaciones por parte del autor, que dispondrá de un plazo de seis meses para volver a enviar su texto. Superado este plazo, el artículo repetirá enteramente el proceso de evaluación. Tanto los artículos rechazados como los informes de los evaluadores se conservarán en el archivo de la revista.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquiroga@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Cartuja s/n
18071 Granada

5. CRITERIOS DE ESTILO

I. En la primera página del texto, también llamada página de título, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), nombre y dirección del autor responsable de la correspondencia sobre el manuscrito (ver apartado de responsable de correspondencia) y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, 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 *Quiroga* siempre respetaremos el nombre dado por el autor recomendamos la siguiente estructura: Nombre, APELLIDO APELLIDO. En el caso de ser varios los autores, los nombres deberán ir separados por un punto y coma “;”. En cuanto al orden de aparición de los autores se respetará el facilitado por los mismos; no obstante, no se aceptarán artículos con más de 3 nombres de autoría por motivos de diseño y maquetación.

La referencia a la Institución de pertenencia del autor es obligatoria. En este caso, se identificará de forma completa y se presentará en minúsculas del siguiente modo: “Universidad de Granada. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras”. Seguidamente figurará la ciudad (en caso de no venir especificada en el propio nombre de la Institución) y el país, separados por una coma: “Granada, España”.

RESPONSABLE DE CORRESPONDENCIA: Debe figurar de manera clara quien de los autores que firman un mismo artículo será el responsable de la correspondencia, a fin de clarificar el proceso y establecer el contacto necesario (en caso de ser un único autor sus datos deberán quedar recogidos también en este apartado). Dichos datos figurarán en la portada o primera página del artículo. A continuación, el responsable de correspondencia deberá indicar claramente su dirección postal (calle, provincia, país), su correo electrónico, teléfono y fax.

II. La segunda página, contendrá un resumen y palabras clave en la lengua original y en inglés. La extensión máxima será de 500 caracteres, incluidos los espacios, para artículos y de 250 caracteres, incluidos los espacios, para las variaciones. Se evitará el empleo de abreviaturas. El número máximo de palabras clave admitidas será de 5 y para ello se aconseja remitirse al siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>

III. Estructura de los trabajos. La extensión máxima, ya especificada, de los Artículos será de 30.000 caracteres con espacios, la de las Variaciones 7.000 caracteres y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios. El texto contará con márgenes de 2,5 en cada lado ya preestablecidos en el archivo de Word, y tendrá una separación por párrafos de 6 puntos. La longitud de la línea y el espaciado entre los caracteres serán los predeterminados por el tipo de letra y tamaño. El interlineado 1,5 y la paginación en el margen inferior derecho con números arábigos, que comenzarán en la tercera página del trabajo quedando las anteriores excluidas. El tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 para el texto y 10 para las notas al final. Los aparta-

dos se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1. / 2. / 2.2. / 2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra "NOTAS" en Mayúscula.

IV. Tablas e imágenes

Se admitirá un máximo de cinco tablas por trabajo (siempre que no constituyan ilustraciones, en cuyo caso computarán como imágenes y no como tablas). Éstas irán numeradas con números arábigos, indicando título, cabecera, leyenda al pie y con interlineado sencillo. En el caso de incluir abreviaturas, éstas se adaptarán a las normas generales de presentación de manuscritos. El tipo de letra será el mismo que el del contenido de los trabajos.

Se admitirá un máximo de diez ilustraciones por trabajo. Éstas se enviarán en archivos separados en formato JPG/ JPEG o TIFF (300ppp), no superando en ningún momento los 2 MB de tamaño. Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1". Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación. El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito. Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas. En un archivo aparte, se enviará la relación numerada de cada imagen, incluyendo: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha... tomando como referencia el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

149

La revista no se responsabiliza de los derechos de autor derivados de las imágenes incluidas en los artículos, los cuales corresponderán a los firmantes de los mismos.

V. Apéndices y anexos

Se admitirá la inclusión de apéndices y anexos, en caso de que resulte oportuno. Ambos irán al final del trabajo, sin numerar.

VI. Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos

Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpd/>

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: revistaquirolga@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio”. En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. “Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo xvi”. *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. “De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia”. En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibíd*em, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

150

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-Us

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.

151

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

