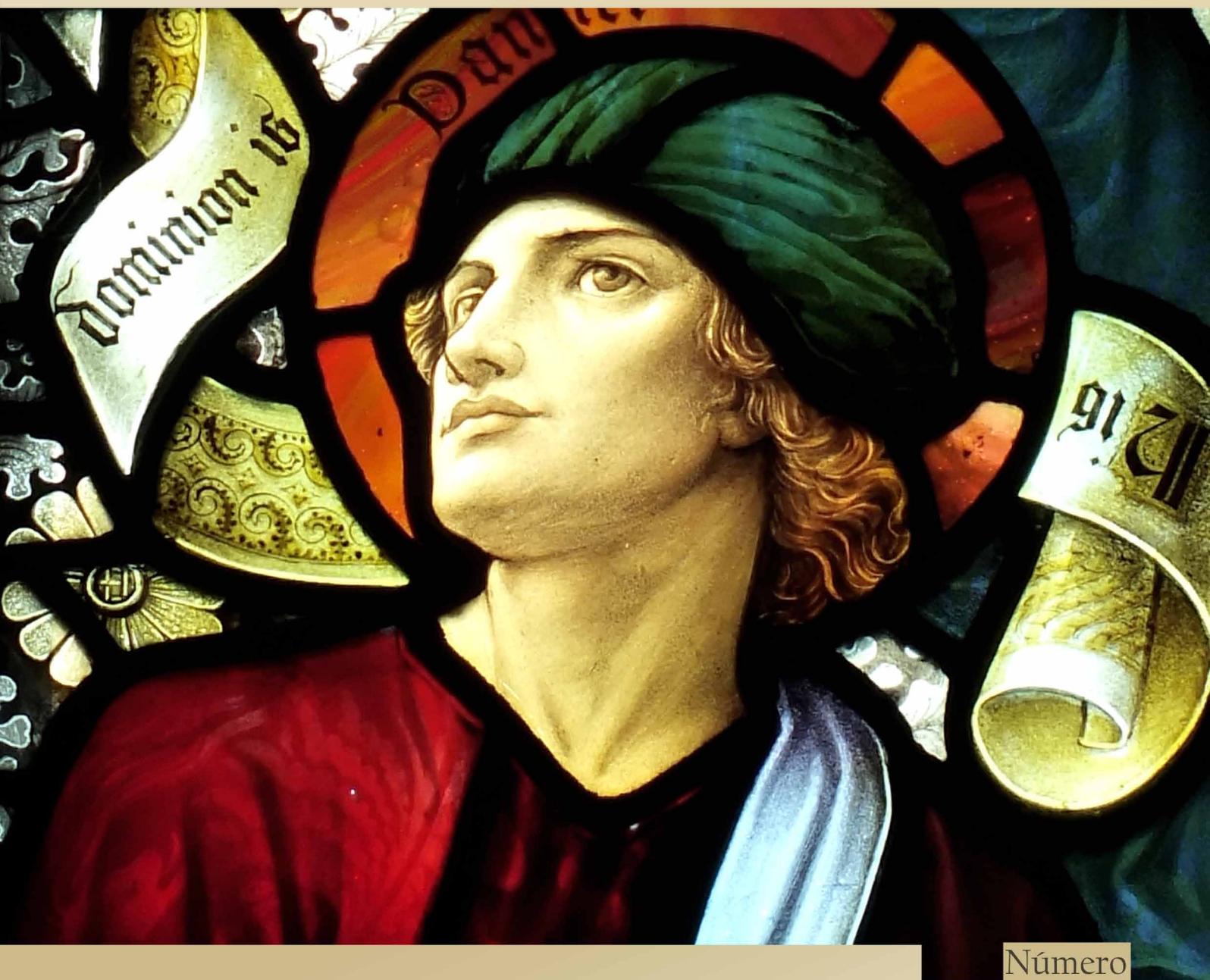


Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

4

Julio
Diciembre
2013
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

SECRETARÍA TÉCNICA

CARLOS GARRIDO CASTELLANO
Universidad de Granada
YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada
FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ
Universidad de Granada
GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
Universidad de Granada

CONSEJO DE REDACCIÓN

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
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura. Cáceres
EWA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia

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 VILLALOBOS PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA

Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. La Habana

EDITA

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

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

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

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquiroya@ugr.es / 958241000 (Ext. 20294)

PÁGINA WEB

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

COLABORAN

ANDALUCÍA EN AMÉRICA:

ARTE, CULTURA Y SINCRETISMO ESTÉTICO (HUM-3052)

ARQUITECTURA DIBUJADA. INGENIEROS MILITARES EN CUBA
(1764-1898) (HAR-2011-25617)

LAS MISIONES DE BAJA CALIFORNIA (MÉXICO) ENTRE
LOS SIGLOS XVII Y XIX. PAISAJE CULTURAL Y PUESTA EN VALOR
(HAR-2009-2012)

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)
Alba Medialdea Guerrero (revisión)

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

Los templos anglicanos como iniciadores de la vidriera artística en Canarias. <i>Jonás Armas Núñez</i>	10-21
Veneraciones nostálgicas. Reinterpretaciones artísticas de la tradición caribeña del altar. <i>Laura Bravo López</i>	22-36
Acerca del Museo José Luis Bello y González. Bastión del coleccionismo poblano. <i>Ana Martha Hernández Castillo</i>	38-46
Los caminos del barroco en las colecciones novohispanas: tres casos de estudio en el Ocho de Puebla. <i>Isabel Fraile Martín</i>	48-57
La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinos americanos. <i>Inmaculada Rodríguez Moya</i>	58-75
El discurso de Alejandro Cicarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849). <i>Pedro Emilio Zamorano Pérez</i>	76-86

Varia

Francisco Suárez Calderín y la renovación del Castillo de San Francisco de Santiago de Cuba. <i>Pedro Cruz Freire</i>	88-93
Recordando a Jaime Salcedo Salcedo. <i>María del Pilar López Pérez</i>	94-100
Reintegración visual para la escalera del Palacio de Jabalquinto de Baeza. <i>Gonzalo Martínez del Valle</i>	102-105

Entrevistas

Enriqueta Vila Vilar. Historiadora. <i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	108-114
Gerardo Mosquera. Localizando el arte internacional. <i>Carlos Garrido Castellano y Renata Ribeiro Dos Santos</i>	116-126

Reseñas

Márquez Murad, Juan Manuel. <i>El urbanismo histórico en los poblados de la ruta Veracruz-Puebla, vía Orizaba.</i> <i>Jorge Márquez Murad</i>	129-130
Semino, Carlos. <i>La escuela artística de La Boca. Sus grandes maestros.</i> <i>Silvia Pinna</i>	131-132
González Román, Carmen y Arcos von Haartman, Estrella (coords.). <i>Carpintería de armar. Técnicas y fundamentos histórico-artísticos.</i> <i>Dolores Villalba Sola</i>	133-134
Mínguez, Víctor. <i>La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria.</i> <i>Luis Vives-Ferrándiz Sánchez</i>	135-136

Index

Articles

Anglican Temples as Initiators of Artistic Stained Glass Windows in the Canary Islands. <i>Jonás Armas Núñez</i>	10-21
Nostalgic Venerations: Artistic Reinterpretations of the Caribbean Tradition of Altars. <i>Laura Bravo López</i>	22-36
About the Jose Luis Bello y Gonzalez Museum. A Stronghold of Poblano Collectionism. <i>Ana Martha Hernández Castillo</i>	38-46
The Paths of the Baroque in the Novohispanic Collections: Three Case Studies in Ochoavo of Puebla. <i>Isabel Fraile Martín</i>	48-57
The Eagle-Woman and the Queen Image in the Latin American Viceroyalties. <i>Inmaculada Rodríguez Moya</i>	58-75
The Speech of Alejandro Cicarelli in the Foundation of the Chilean Academy of Painting (1849). <i>Pedro Emilio Zamorano Pérez</i>	76-86

Varia

Francisco Suarez Calderin and the Renovation of San Francisco Castle in Santiago de Cuba. <i>Pedro Cruz Freire</i>	88-93
Remembering Jaime Salcedo Salcedo. <i>María del Pilar López Pérez</i>	94-100
Visual Reintegration for the Staircase of Jabalquinto Palace in Baeza <i>Gonzalo Martínez del Valle</i>	102-105

Interviews

Enriqueta Vila Vilar. Historian. <i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	108-114
Gerardo Mosquera. Locating International Art. <i>Carlos Garrido Castellano y Renata Ribeiro Dos Santos</i>	116-126

Book Reviews

Márquez Murad, Juan Manuel. <i>El urbanismo histórico en los poblados de la ruta Veracruz-Puebla, vía Orizaba.</i> <i>Jorge Márquez Murad</i>	129-130
Semino, Carlos. <i>La escuela artística de La Boca. Sus grandes maestros.</i> <i>Silvia Pinna</i>	131-132
González Román, Carmen y Arcos von Haartman, Estrella (coords.). <i>Carpintería de armar. Técnicas y fundamentos histórico-artísticos.</i> <i>Dolores Villalba Sola</i>	133-134
Mínguez, Víctor. <i>La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria.</i> <i>Luis Vives-Ferrándiz Sánchez</i>	135-136

Artículos

LOS TEMPLOS ANGLICANOS COMO INICIADORES DE LA VIDRIERA ARTÍSTICA EN CANARIAS

ANGLICAN TEMPLES AS INITIATORS OF ARTISTIC STAINED GLASS WINDOWS IN THE CANARY ISLANDS

Resumen

La expansión imperialista de Gran Bretaña por África y Asia llevó a la utilización de Canarias como puerto en el Atlántico. Gracias a ello se asentó una numerosa colonia en las Islas, a las que trasplantaron sus costumbres y ritos. La influencia de los británicos hasta la Guerra Civil, y la creación de templos anglicanos y de vidrieras en los mismos sirvió de punto de partida para la creación de estas obras de arte en Canarias, desconocidas hasta el momento.

Palabras Clave

Anglicanismo, Canarias, Gran Bretaña, Templo, Vidrieras.

Jonás Armas Núñez

Universidad de La Laguna.
Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Geografía e Historia.
San Cristóbal de La Laguna, España.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna, miembro del grupo de investigación IHAMC de dicha universidad y miembro del Instituto de Estudios Canarios.

Abstract

The Canary Islands became a strategic seaport in the Atlantic Ocean during the British imperial expansion in Africa and Asia. Thanks to that, a vast colony was settled in the Islands where new customs and rites were introduced. British influence until civil war and the construction of Anglican Temples and their stained glass windows served as starting point to create these artworks in the Canary Islands, which were unknown until that moment.

Key Words

Anglicanism, Canary Islands, Great Britain, Temple, Stained Glass.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03/10/2013
Fecha de revisión: 15/10/2013
Fecha de aceptación: 18/11/2013
Fecha de publicación: 30/12/2013

LOS TEMPLOS ANGLICANOS COMO INICIADORES DE LA VIDRIERA ARTÍSTICA EN CANARIAS

1. INTRODUCCIÓN

El arte de la vidriera no era conocido en Canarias hasta bien entrado el siglo XIX. La conquista del Archipiélago fue llevada a cabo por Castilla a lo largo del siglo XV, coincidiendo con el canto de cisne de los lenguajes góticos. La adopción de los sistemas constructivos mudéjares, de gruesos muros y pequeños vanos que se cubrían con cortinajes rojos, buscaba un interior de semipenumbra de los inmuebles religiosos que no permitió la instalación de vitrales en los mismos. A ello vinieron a sumarse las ideas emanadas del Concilio de Trento, que marcaron la comunidad y relación cultural de la sociedad hispana, y por ello de la canaria, en la que se abogaba por la no utilización de la vidriera en las iglesias, a favor de otras artes como la pintura y la escultura de mensaje más directo.

El desprecio de la contrarreforma hacia el arte de la vidriera, y la destrucción de sus obras en los templos protestantes, llevó a la desaparición de la misma a lo largo de los siglos XVII y XVIII. El resurgimiento de las artes y técnicas medievales reivindicadas durante el siglo XIX, especialmente

gracias a las obras de restauración de las principales catedrales del Viejo Continente, hicieron necesario el redescubrimiento de las técnicas del vitral y su resurgimiento tanto artesanal como industrial.

La centuria decimonónica supone para Canarias un momento crucial en sus relaciones internacionales. La carrera colonizadora de las grandes potencias europeas en los continentes africano y asiático hizo de Canarias una idónea escala para abastecer los vapores europeos en la ruta atlántica, especialmente en cuanto a carbón. Ello se vio favorecido por la Ley de Puertos Francos de 1852, que hizo de los puertos insulares una escala económica¹. A esto vino aparejado la instalación de compañías marítimas, comerciales, bancarias, etc. en las principales urbes del Archipiélago, especialmente inglesas, francesas, alemanas y belgas².

A su vez la bondad climática influyó en el asentamiento de los recintos turístico-sanitarios tan en boga en el diecinueve, del que los archipiélagos de Madeira y Canarias serían el principal referente de la aristocracia y alta burguesía europea.

Todo ello se tradujo en el asentamiento de colonias estables, y cada vez más numerosas en el Archipiélago, especialmente en las islas de Tenerife y Gran Canaria.

Al mismo tiempo la bonanza económica procedente de este flujo comercial con el continente permitió a la burguesía canaria el *tour* europeo, el conocimiento directo de sus costumbres, ritos, modas y vanguardia, junto a la propia formación en las universidades europeas; lo cual se reflejó en una imitación de los modos europeos, incluidos los artísticos.

2. LA COLONIA INGLESA

La relación entre el Reino Unido y Canarias, principalmente comercial, se inicia desde los momentos mismos de la colonización insular, si bien se consolida durante el siglo XVII. Fueron los ingleses y sus compañías quienes controlaron la exportación de los reputados vinos canarios, caso del *malvasía*, a Europa y a sus colonias americanas. La relación sufrió diversos altibajos, a tenor de los numerosos conflictos bélicos habidos entre la Corona Española y la Británica.

Elemento significativo es la creación del cementerio protestante del Puerto de la Cruz (Tenerife), popularmente conocido como *la chercha*, el cual está reconocido como el primer cementerio no católico en España. Los enterramientos se efectuaron en el mismo en torno a 1680, y las inhumaciones corresponden principalmente a súbditos ingleses³.

Durante el siglo XIX el asentamiento de los británicos en Canarias vino determinado por la política imperialista de su país. La necesidad de contar con bases en el Atlántico donde poder surtir a sus vapores del necesario carbón llevó a la instalación de compañías inglesas. En las Islas descubrieron un filón en la exportación de sus productos agrarios, especialmente el plátano.

Los letreros de las compañías inglesas eran visibles en las principales ciudades canarias, especialmente en Santa Cruz de Tenerife, Puerto de la Cruz y Las Palmas de Gran Canaria, en las que se ofrecían seguros, banca, líneas de vapores, exportación agraria, establecimientos hoteleros, etc. Entre ellas destacaron especialmente las empresas *Fyffe* en el sector agrario y *Elder & Dempster* en cuanto a las líneas marítimas.

La llegada de turistas procedentes del Reino Unido por motivos sanitarios animó a sus paisanos a erigir centros hoteleros y balnearios en el Archipiélago, de tal forma que la mayor parte de la industria turística quedó en sus manos.

Los activos negocios de sus compatriotas animaron a numerosos británicos a asentarse en las Islas, formando parte de la burguesía insular. Estos trasplantaron sus modos y costumbres a estas otras islas, algunas de las cuales fueron rápidamente asimiladas por la población local.

La diferente confesión que estos extranjeros profesaban, el anglicanismo, y su creciente número hizo necesario contar con lugares en los que se llevasen a cabo sus ritos. Así se crearon a finales del siglo XIX y principios del XX sus primeros templos en las tres ciudades ya referidas, inicialmente dependientes del obispado de Sierra Leona.

3. LAS OBRAS

Las comunidades británicas recaudaron el dinero necesario para levantar diferentes templos en las Islas, generalmente gracias a una familia principal en cada uno de los recintos. A su vez, la idea de dádiva en la Iglesia Anglicana, que se presenta como más común que la católica, muestra que todos los bienes muebles e inmuebles del templo son susceptibles de ser donados, por nimios que sean. Estos se acompañan por cartelas o letreros en los que se rinde homenaje perpetuo a su donante. Ello permite

un seguimiento más exhaustivo de la creación y ornamentación de sus inmuebles desde la óptica de la Historia del Arte.

Todos los templos anglicanos canarios fueron así creados gracias a las generosas contribuciones de los fieles asentados en las Islas, y en ocasiones de empresas inglesas asentadas en el Archipiélago⁴.

El presente estudio hace relación a los tres primeros templos anglicanos levantados en Canarias, por ser en ellos donde se instalaron las primeras vidrieras históricas del Archipiélago, a excepción de las colocadas en la antigua catedral de Nuestra Señora de los Remedios en 1886, también de origen inglés⁵.

El primero de los templos erigido fue el de *All Saints* en el Puerto de La Cruz, seguido de los de *Holy Trinity* y *San Jorge*, en Las Palmas de Gran Canaria y Santa Cruz de Tenerife respectivamente. Todos ellos se crearon en nuevos barrios de importantes ciudades, siendo una expresión más de modernidad. Los inmuebles presentan un lenguaje historicista neogótico inglés que propiciaba la inserción de las vidrieras, a imitación de lo que los fieles verían en sus lugares de origen⁶.



Fig. 1. Walter I. Wood. Iglesia de All Saints. 1893. Puerto de La Cruz, Tenerife.

En torno a 1893, año de su bendición, se colocaron las vidrieras de la iglesia de All Saints. La parroquia recurrió al taller *Shrigley & Hunt*, con sedes en Lancaster y Londres, quien creó las colocadas a los pies del templo y capilla lateral de la nave de la Epístola. Las ubicadas sobre la portada pretendieron tomar como modelo las que se hallan en la iglesia de Wimborne Minster⁷. Destacan en el mismo inmueble, y de forma muy especial, las que enriquecen la Capilla Mayor, obra inglesa sin identificar que parece provenir de un templo estadounidense. Donadas a la parroquia por una feligresa de ese origen, Mrs. Dabney, fueron compradas tras el incendio sufrido por una iglesia norteamericana⁸. Fueron colocadas en 1891, años antes de la fundación del templo portuense, ya que se compraron con anterioridad, y obligaron a crear los vanos de la capilla en función de las dimensiones de las vidrieras⁹.

Este hecho lleva a datar el citado conjunto de la capilla mayor en la segunda mitad de la centuria, y creadas antes de las colocadas en la antigua catedral de Nuestra Señora de los Remedios, en San Cristóbal de La Laguna. Así pues estas son las vidrieras más antiguas colocadas hasta el momento en un recinto religioso en el archipiélago canario¹⁰.



Fig. 2. S. Clarke y J. T. Micklethwaite. Iglesia de Holy Trinity. ca. 1892. Las Palmas de Gran Canaria.

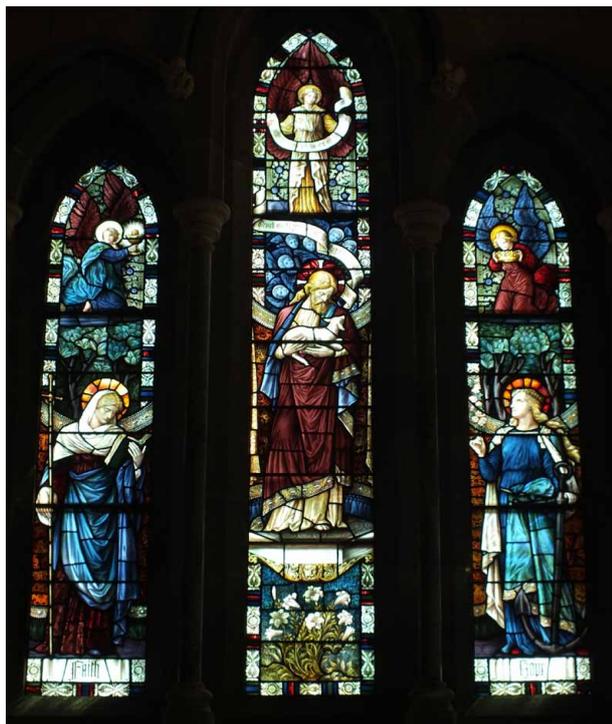


Fig. 3. Anónimo inglés. Vidriera del Buen Pastor. Segunda mitad del siglo XIX. Iglesia de All Saints. Puerto de La Cruz, Tenerife.



Fig. 4. Mayer & Co. (Munich). Vidriera del Buen Pastor. 1908. Iglesia de Holy Trinity. Las Palmas de Gran Canaria.

Unos años más tarde, en 1904, la Casa Mayer envió un conjunto de vidrieras de gran calidad técnica y artística para otro templo anglicano canario, la parroquia anglicana de Holy Trinity, en el Barrio de Ciudad Jardín, en Las Palmas de Gran Canaria¹¹.

La vidriera se ubica en la Capilla Mayor y representa la imagen del Buen Pastor. Fue un encargo de Sir Alfred Jones, benefactor de la colonia británica en Gran Canaria y director de la empresa *Elder & Dempster*, en memoria de su madre¹². Así lo indica la inscripción en su base:

"DEDICATED TO THIS CHURCH IN MEMORY OF THE DEAR MOTHER BY SIR ALFRED L JONES A.D. 1904"

A pesar de ser Mayer una empresa con sede en Munich, la importancia de la misma le llevó a tener una sede en Inglaterra, de donde pro-

ceden estas obras. La propia vidriera muestra una firma en la que reafirma el origen alemán de la empresa, pero seguida de la dirección de su sede londinense, en la que se encargarían las obras del templo de Las Palmas de Gran Canaria: *MAYER & C^o MUNICH / 5 Holles Street London*.

En Tenerife fue la comunidad anglicana la que realizó el siguiente encargo, en el año mil novecientos ocho, para el nuevo templo que la Iglesia Inglesa había creado en la ciudad de Santa Cruz. La iglesia, de San Jorge, se erigió en el conocido como Barrio de los Hoteles, por la tipología constructiva allí utilizada que recordaba al *hôtel particulier* parisino. En este barrio de expansión burgués de la entonces capital de la Provincia de Canarias levantaron una nueva iglesia anglicana de época victoriana que retoma el neogótico. Se recurrió a una empresa inglesa para realizar las vidrieras, en este caso la de Jones & Willis.

La obra, un conjunto de tres vidrieras, muestra en la citada estética victoriana inglesa la Crucifixión en su centro, la Natividad a la izquierda y la Ascensión de Cristo a su derecha. El conjunto se erigió en honor a Hugh Henry Hamilton, mayordomo del templo y uno de los que más trabajaron para ponerlo en pie. Así quedó constancia en la base de la obra:

“Erected to the memory of Hugh Henry Hamilton by his widow and children A.D. 1908”¹³

El enriquecimiento de los templos anglicanos en Canarias se vio frenado, así como su influencia en las iglesias católicas, con el estallido de la Gran Guerra. El aislamiento sufrido por el Archipiélago durante la conflagración internacional y su posterior crisis se reflejaron en la comunidad británica. Ciertamente es, también, que en 1914 sus templos ya estaban construidos y ornados, contando con todo lo necesario para el culto. Los vanos más significativos de los inmuebles ya lucían vidrieras de estética victoriana. Por todos estos motivos la demanda de nuevos vitrales a Inglaterra se hizo más esporádica, aunque no desapareció¹⁴.

En torno al año mil novecientos dieciséis una nueva vidriera inglesa es colocada en el templo anglicano de *Holy Trinity* de Las Palmas de Gran Canaria, de la que se desconoce el taller de creación. Se trata de una obra que representa a Jesucristo como guía y luz del mundo, caminando con una linterna en su mano. Fue creada en memoria de James Miller, quien falleció en 1915, tal y como demuestra la leyenda de su base: *“To the Glory of God in affectionate memory of James Miller who died 10th July 1915”*

No es hasta finales de la siguiente década cuando se demande una nueva vidriera, concretamente en 1929, y para el mismo templo de la capital grancanaria. Muestra la imagen de Santa Cecilia en una tendencia artística más moderna, cercana al art decó y de intenso colorido. Fue

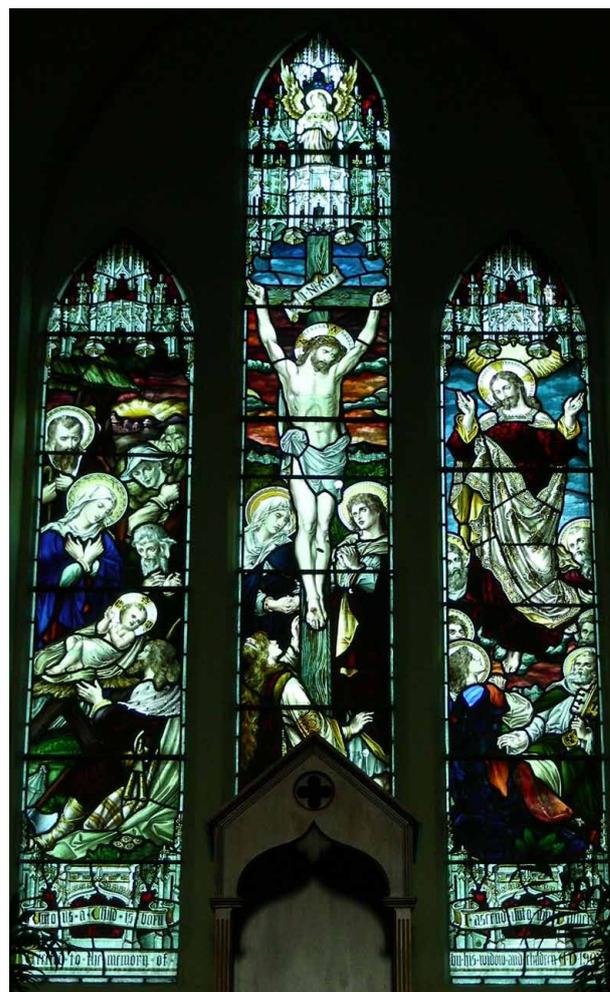


Fig. 5. Jones & Willis (Inglaterra). Vidriera de la Vida de Cristo. 1908. Iglesia de San Jorge. Santa Cruz de Tenerife.

bendecida el quince de diciembre y dedicada a la poetisa y música Susan Frances Maud¹⁵. Todo ello quedó reflejado en una placa ubicada bajo la base de la vidriera:

“To the beloved memory of Susan Frances Maud, wife of Arthur Swinburne, daughter of Sir John Muir Mackenzie K.c.s.i., Musician and Poet, died at Las Palmas 17th december 1927”.

La comunidad anglicana de Canarias aún realizó un pedido antes de la Guerra Civil, en Santa Cruz de Tenerife, y en torno al año 1931. Se trata de las vidrieras ubicadas a los pies del templo

de San Jorge, en su muro del Evangelio. En sus ventanas pareadas, en cada uno de sus vanos, se ha representado a San Jorge y a Jesús con una lámpara en la mano, como alegoría de la Luz del Mundo. Es la leyenda ubicada en la base de ambas vidrieras las que demuestran la datación:

“To the Glory of God and in the memory of Charles John Dawson Hamilton y These window were erected by the staff of Fyffes L^{td} as a token of there estrem October 1931”¹⁶.

La estética utilizada en estos conjuntos ingleses viene marcada por la moda victoriana del momento, de colores y formas amables y elegantes. Su cromatismo es cálido, y las representaciones nítidas y directas. Se trata, también, de un lenguaje cercano al fiel, de fácil lectura, en el que la utilización del color, y del ambiente sagrado que crea en la arquitectura, han sido estudiados para transmitir la presencia divina.

Durante el periodo cronológico en estudio tan solo rompe esta tendencia la vidriera aislada de Santa Cecilia del templo grancañario de Holy Trinity, en el que se ha hecho uso de una estética decó, menos realista, y de un cromatismo de mayor contraste y menos calidez.

4. ICONOGRAFÍA

La representación iconográfica de los conjuntos instalados en los templos anglicanos de las Islas responde a los mismos parámetros que en sus lugares de origen. La influencia de estos recintos religiosos y la imitación de las iglesias y catedrales europeas llevaron a una introducción de las vidrieras en las iglesias católicas canarias cada vez mayor. Es en las ideas representadas, en la iconografía elegida en las obras donde se aprecia un mayor distanciamiento entre las iglesias católicas y los templos anglicanos. Si bien la estética viene determinada por el lugar de origen del taller, lo que hace posible una coincidencia, el interés por las ideas a plasmar es diferente.

Las iglesias canarias muestran una intención de reforzamiento de las devociones insulares, entre las que destacan la representación de los santos titulares de los inmuebles y las diferentes advocaciones marianas, las escenas de la infancia de Cristo y la vida de la Virgen María, o las nuevas devociones decimonónicas importadas de Europa como el Sagrado Corazón de Jesús.

Frente a estas devociones católicas los templos anglicanos muestran una intención muy diferente, aunque en ambas haya un interés por el acercamiento al fiel. Los recintos levantados por los británicos se ornaron con representaciones de un Dios amable, guía y pastor.

Las creaciones enviadas a estos inmuebles se muestran relacionadas con una iconografía más cercana a la europea, en la que las representaciones muestran temas morales que en muchas ocasiones complementan el catecismo. En ellas se refleja la visión del Dios bueno, especialmente a través de sus representaciones de Buen Pastor o de Luz del Mundo.

Basadas en estas ideas se colocó en la Capilla Mayor del templo portuense la representación de Cristo Buen Pastor flanqueado por las personificaciones de la Fe y la Caridad. En la vidriera central Cristo se halla sobre una basa bajo la que crecen lirios. Sostiene en brazos y contra su pecho un cordero blanco al que mira amorosamente. Sobre él un Ángel sostiene una filacteria en sus manos en la que se lee *“he shall gather the lambs with his arm and carey them in his bosom”* (cogerá el cordero en su brazo y lo llevará en su seno). Su cabeza está circundada por testas de angelotes entre los que discurre otra filacteria en la que se ha escrito *“blessed are the pure in heart for they shall see God”* (bienaventurados los limpios de corazón porque ellos verán a Dios). Ambas frases refuerzan las ideas de un Dios bueno. La Fe, a la izquierda, sostiene una cruz en su mano derecha, mientras lee el libro que sostiene en la izquierda en relación a

las Sagradas Escrituras. Al otro extremo la Esperanza, que mira hacia el cielo y sostiene un ancla. Ambas se elevan con ángeles que sostienen, un cáliz sobre la Fe, y una corona sobre la Esperanza.

La misma representación, pero de mayor sencillez, se halla en la Capilla Mayor del templo de Las Palmas de Gran Canaria de *Holy Trinity*. En ella Cristo, enmarcado en una arquitectura fingida neogótica y delante de un paisaje con puesta de sol acoge un cordero en su brazo izquierdo mientras en la otra mano porta el cayado de pastor. A sus pies otra pareja de corderos. En los vanos laterales se amplía la escena, con santos y profetas en actitud adorativa.

Similar idea persigue la representación de Cristo Luz del Mundo, que se encuentra en los recintos de Las Palmas de Gran Canaria y de Santa Cruz de Tenerife. El modelo es el mismo. En ambas Jesús viste túnica blanca cubierta con capa roja, porta candil en su mano izquierda y levanta benediciente la derecha. Las dos se enmarcan en una arquitectura fingida neogótica. La imagen se refuerza con la palabra, con cartelas. En la vidriera santacruzera, a sus pies puede leerse: *"The light of the world"* (La luz del mundo); mientras el vitral de la capital de Gran Canaria se corona con: *"I am the light of the world"* (Yo soy la luz del mundo).

En estos dos mismos templos la vida de Cristo es la protagonista de dos grandes conjuntos. En la iglesia de San Jorge de la capital tinerfeña, en su capilla mayor tres vanos recrean las escenas de la Natividad a la izquierda, la Crucifixión en su centro y la Ascensión a la derecha. Esta última representación es la que se desarrolla en los tres vanos de los pies del templo de *Holy Trinity* de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria. A los pies de todas ellas los discípulos de Cristo de

Fig. 6. Anónimo inglés. Vidriera de Cristo Luz del Mundo. ca. 1916. Iglesia de Holy Trinity. Las Palmas de Gran Canaria.





Fig. 7. Mayer & Co. (Munich). Vidriera de la Ascensión. 1908. Iglesia de Holy Trinity. Las Palmas de Gran Canaria.

rodillas y de pie, y sobre ellos Cristo asciende en el vano central, custodiado por sendos ángeles a sus lados.

En el más antiguo de los templos canarios, el del Puerto de la Cruz, *All Saints*, en su nave de la Epístola se instalaron las imágenes vítreas de San Daniel y San Ezequiel. Ambos han sido utilizados por su labor de profetas, como anunciadores de la llegada del mesías y de la nueva y verdadera religión. Ello se muestra no sólo a través de la actitud de ambos, escribiendo en un libro, en alusión a sus textos proféticos, sino con las filacterias que portan los ángeles que les sobrevuelan: “*Therefore I save my flock and I will*



Fig. 8. Shringley & Hunt (Londres-Lancaster). Vidrieras de los Profetas. ca. 1895. Iglesia de All Saints. Puerto de La Cruz, Tenerife.

set up one sheperd over them I shall them” (Por tanto Yo salvaré a mis ovejas y Yo levantaré un pastor de entre ellas) en Ezequiel, y “*Il2 12 dominion ib in everlasting Dominion his kingdom that which shall not be destroyed*” (Hará surgir un reino eterno que no será destruido) en Daniel.

Junto a esta idea amable y cercana de un Dios bueno, amable, protector y guía; pastor y luz, cuyo reino de paz fue anunciado por los profetas, existe un componente nacional en las



Fig. 9. Shringley & Hunt (Londres-Lancaster). Vidrieras de los Profetas. Detalle. ca. 1895. Iglesia de All Saints. Puerto de La Cruz. Tenerife.

vidrieras de los inmuebles anglicanos. El componente nacional que posee esta Iglesia, propia de una nación, y cuya principal representante es la monarquía, ha derivado en representacio-

nes singulares. En ellas se pretende mantener el recuerdo de la pertenencia al Reino Unido y a su monarquía. Es de subrayar el momento histórico en el que estas obras fueron efectuadas, de profundo sentimiento nacional e imperialista por parte del pueblo británico.

San Jorge, como patrón nacional, no podía faltar en las vidrieras instaladas en un territorio lejano. Llama la atención encontrar tan solo una, ubicada en el templo que lleva su nombre en Tenerife. A su vez ocupa un lugar secundario, a los pies del templo, en el muro de la Epístola, formando pareja con el vitral de Cristo Luz del Mundo.

Mucho más interesante y rico iconográficamente es el conjunto situado en la fachada de la iglesia del Puerto de la Cruz, todo un homenaje a la historia del cristianismo en Gran Bretaña. En tres vanos se distribuyen cuatro santos, siendo el central más alto, por lo que acoge a dos representaciones, la de San Albano en su zona superior y la de San Agustín de Canterbury en la inferior. En los huecos laterales los personajes se encuentran coronados por ángeles músicos que portan arpa y platillos respectivamente. El rey David encuentra su representación a la izquierda y San Pablo a la derecha. El ventanal central hace referencia a los inicios de la fe cristiana, ya que fue San Albano el primer protomártir inglés, mientras que San Agustín de Canterbury es reconocido como el primer arzobispo de Inglaterra. Los laterales inciden en la idea de iglesia nacional británica, de la monarquía como jefe del Estado y de la Iglesia en la figura del rey David, y de su principal templo en la de San Pablo.

5. CONCLUSIONES

Las vidrieras instaladas en los templos anglicanos canarios vinieron a iniciar el arte de la vidriera en el Archipiélago, siendo imitadas posteriormente por las iglesias católicas. Los tres conjuntos colocados en Canarias en el siglo XIX son obras de talleres ingleses, así como dos de los cuatro de la

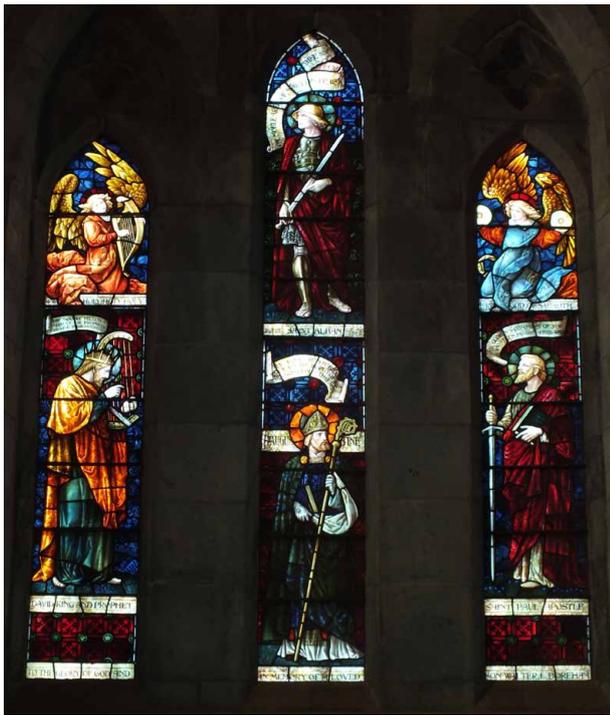


Fig. 10. Shringley & Hunt (Londres-Lancaster). Vidriera de la Iglesia Anglicana. ca. 1895. Iglesia de All Saints. Puerto de La Cruz. Tenerife.

primera década del XX. La demanda al país británico tiene una estrecha relación con la creación en estos años de los primeros templos anglicanos en el Archipiélago. Salvo el ya comentado encargo para la Catedral de Nuestra Señora de Los Remedios, el resto de envíos tenían como destinatario un templo anglicano.

A partir de esos momentos las vidrieras canarias imitaron las ideas de las obras anglicanas, aunque no los lugares de origen, siendo sustituidas por otros países con mayor presencia comercial en el sector en las Islas, como la alemana *Mayer* o la franco-española *Mauméjean*.

La comunidad británica trasplantó la arquitectura de su lugar de origen y, con ella el interés por los exvotos y la colocación de vidrieras. Con ello la vidriera se introdujo en las primeras iglesias católicas, lo que supuso el inicio de un arte nuevo, inusual, y con una alta carga simbólica de modernidad en las iglesias canarias, que se ha mantenido hasta nuestros días.

NOTAS

¹La Ley de Puertos Francos de 1852 declaraba puertos francos seis puertos canarios: Santa Cruz de Tenerife, Puerto de la Cruz, Las Palmas, Arrecife, Puerto del Rosario y San Sebastián de La Gomera.

²Entre los sectores económicos controlados por los extranjeros en Canarias destacan las importaciones, en manos de ingleses y germanos principalmente. Importaciones inglesas: 1889: 24,5%, 1890: 50% y 1914: 72,84%. Importaciones alemanas: 1898: 15% y 1914: 20%. BRITO GONZÁLEZ, Oswaldo. *Historia contemporánea: Canarias, 1876-1931. La encrucijada internacional*. San Cristóbal de La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1989, pág. 76.

³Para más información véase DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Los extranjeros en la vida española durante el siglo XVII*. Sevilla: Diputación, 1996; GONZÁLEZ LEMUS, Nicolás. *Comunidad británica y sociedad en Canarias*. Puerto de la Cruz: Ediciones Edén, 1997.

⁴Para conocer más sobre la construcción de los primeros templos anglicanos en canarias véase: DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. *Arquitectura y Arquitectos en las Canarias Occidentales 1874-1931*. Santa Cruz de Tenerife: Caja General de Ahorros de Canarias, 1985; RUDDOCK, Ann. *The Story of Holy Trinity Church*. Las Palmas de Gran Canaria: Holy Trinity Church of Las Palmas, 1987; SINCLAIR-BURTON, A. J. *All Saints', Orotava. How it grew and what it stands for*. Tenerife: All Saints' Church, 1970.

⁵Las primeras vidrieras instaladas en las Islas fueron las encargadas por el Cabildo Catedral de la diócesis de San Cristóbal de La Laguna, Tenerife, para su anterior templo catedralicio. Las mismas fueron compradas a Londres en 1886, tratándose de vidrieras no historiadas con ornamentación de tipo vegetal. Para más información véase DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. "Las Vidrieras de la Catedral de La Laguna". *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 4 (1989), tomo II, págs. 295-302; DARIAS PRÍNCIPE, Alberto y PURRIÑOS CORBELLA, Teresa. *Arte, religión y sociedad en Canarias. La Catedral de La Laguna*. San Cristóbal de La Laguna: Ayuntamiento de San Cristóbal de La Laguna, 1997; ARMAS NÚÑEZ, Jonás: *Luz e Icono. Las vidrieras artísticas en las iglesias canarias*. Tesis doctoral. Universidad de La Laguna, 2013.

⁶Si bien los dos templos tinerfeños trasplantan el lenguaje victoriano de moda en Inglaterra, en el que destaca la piedra como elemento constructivo y ornamental exterior, el levantado en Las Palmas de Gran Canaria (Holy Trinity), rehúye de este lenguaje. Este último hace uso de elementos goticistas, especialmente en los vanos, pero recurre a sistemas constructivos más cercanos a los canarios como el encalado exterior. Se trata de una estética más cercana a la utilizada en los demás templos africanos, en lo que denominan “Victoriano colonial”.

⁷Archivo Parroquial de All Saints, Puerto de la Cruz (de aquí en adelante APASPC). *All Saints. Church History Booklet. Centenary version*. f. 9. Esa es la idea que muestra la parroquia a la hora de enviar al arquitecto, Mr. Franey un boceto del mismo: “A sketch of the window in Wimborne Minster was given to the Architect to copy for the West window.” (Un boceto de la vidriera de Wimborne Minster fue enviado al arquitecto para copiarlo para la vidriera occidental).

⁸Quiero agradecer la información facilitada por la comunidad anglicana del Puerto de la Cruz, y especialmente al reverendo Mike Smith.

⁹APASPC. *All Saints. Church History Booklet. Centenary version*. fig. 10. “In October 1891, the East window given by Mrs. Dabney (Mrs. Boreham’s mother) was being installed in the Church so the service was held in the newly built Parsonage.” (En octubre de 1891, la vidriera oriental fue regalada por Mrs. Dabney, madre de Mrs. Boreham, se comenzó su instalación en la iglesia, así que el servicio fue realizado en la Casa Parroquial).

SINCLAIR-BURTON, A. J. *All Saints...* Op.cit., pág. 8. La vidriera de la capilla mayor fue un regalo de la madre de la señora Boreham, mientras que la de la portada se creó en homenaje a esta familia. Los Boreham fueron los principales impulsores de la creación de la parroquia anglicana y su templo en el Puerto de la Cruz, al que favorecieron con donativos, e incluso con el pago del proyecto arquitectónico al técnico inglés, señor Franey. Walter Boreham murió antes de la terminación del inmueble. Los parroquianos agradecidos colocaron una placa homenaje en el momento de levantar la iglesia, que se halla en el exterior, en la pared de la Capilla Mayor.

¹⁰Cuenta la iglesia de Santiago, en Playa Santiago, La Gomera, con una vidriera más antigua. La misma data del siglo XVI, y fue comprada en un anticuario de París en la década de 1950 por Thomas Olsen, quien la donó a la citada parroquia. La misma se encuentra actualmente guardada en dependencias de la iglesia.

Para más información véase DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. *La Gomera. Espacio, tiempo y forma*. Madrid: Compañía Mercantil Hispano-noruega, S.A. y Ferry Gomera, S.A, 1992; ARMAS NÚÑEZ, Jonás. *Luz e icono...* Op.cit.

¹¹Ese mismo año la Casa Mayer, con sede en Munich, hizo llegar otro conjunto, esta vez para una iglesia católica, la de Nuestra Señora de la Concepción en La Orotava, Tenerife. Para más información véase ARMAS NÚÑEZ, Jonás. *Luz e icono...* Op.cit.

¹²Sir Alfred Lewis Jones se convirtió en el dueño de *Elder & Dempster* desde 1884. Su interés comercial por el oeste africano le llevó a crear diversas compañías navieras que unieran esta región con Europa, convirtiendo a Canarias en escala comercial indispensable. En las Islas creó diversas empresas de diferentes sectores (carbón, exportación frutícola, etc.). Su retrato se conserva en la vidriera de la que fue la sede principal de sus empresas en Canarias, en la Calle Castillo de Santa Cruz de Tenerife. El edificio, conocido como la Casa Elder, recurre a la ornamentación *Art Nouveau*, y para él se encargó un bello vitral a la Casa Amigó de Barcelona; auténtica alabanza a la empresa, su historia y logros. Para más información sobre el empresario galés o la vidriera de la Casa Elder véase GUIMERÁ RAVINA, Agustín. *La Casa Elder. Empresa, Mutualidad y Símbolo*. Santa Cruz de Tenerife: Mutua de Accidentes de Canarias, 2008.

¹³“Erigida a la memoria de Hugh Henry Hamilton por su viuda e hijos. A. D. 1908” Hamilton fue cónsul de Dinamarca y vicecónsul de los Estados Unidos de América. Para más información sobre el templo y sus bienes muebles véase ROJAS HERNÁNDEZ, Jorge. “La Iglesia de San Jorge”. En VV.AA. *Semana Santa 2004*. Santa Cruz de Tenerife: Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2004, págs. 9-19.

¹⁴La instalación de vidrieras en los templos anglicanos de Canarias se ha continuado hasta la actualidad. El último conjunto, la llamada “Vidriera del milenio” fue colocada en la nave de la Epístola de All Saints, Puerto de la Cruz, Tenerife, en 2003. El mismo, un vitral tipo Tiffany, es obra de un vidriero austriaco, August Letonja. Para más Información véase ARMAS NÚÑEZ, Jonás. *Luz e icono...* Op.cit.

¹⁵RUDDOCK, Ann. *The Story of...* Op.cit., pág. 40.

¹⁶“A la gloria de Dios y en memoria de Charles John Dawson Hamilton y Erigida por el consejo de dirección de Fyffes Ltd. Como muestra de aprecio octubre 1931”. La primera se corresponde a la vidriera que representa a San Jorge, mientras la siguiente se encuentra en la que muestra la alegoría de la Luz del Mundo.

VENERACIONES NOSTÁLGICAS: REINTERPRETACIONES ARTÍSTICAS DE LA TRADICIÓN CARIBEÑA DEL ALTAR

NOSTALGIC VENERATIONS: ARTISTIC REINTERPRETATIONS OF THE CARIBBEAN TRADITION OF ALTARS

Resumen

A través de la diáspora a Estados Unidos, desde los años 50, algunas tradiciones culturales del Caribe han sobrevivido en las comunidades puertorriqueñas de ciudades como Nueva York o Filadelfia. Una de ellas es la elaboración de altares en el ámbito privado, con fines devotos hacia los antepasados y hacia deidades cristianas y afrocaribeñas. En la producción del artista Pepón Osorio, el concepto del altar se replantea en el museo, protagonizando una idealización nostálgica de una geografía familiar pero lejana, de un pasado que necesita estar presente y de los nuevos ídolos creados por los medios de masas.

Palabras Clave

Altar, Caribe, Cultura Popular, Pepón Osorio, Puerto Rico.

Laura Bravo López

Universidad de Puerto Rico.
Departamento de Historia del Arte.
Recinto de Río Piedras.
San Juan. Puerto Rico.

Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, ha sido investigadora becada en instituciones artísticas en Londres, París y Nueva York. Ha sido comisaria asistente en el International Center of Photography, y comisaria de exposiciones y proyectos en Puerto Rico y España. Es autora de *Ficciones certificadas*, ha contribuido en más de una quincena de libros y dirige la revista de crítica de arte *Visión Doble*. En la actualidad es profesora y directora del Programa de Historia del Arte de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11/09/2013
Fecha de revisión: 23/09/2013
Fecha de aceptación: 18/11/2013
Fecha de publicación: 30/12/2013

Abstract

From the 50's decade, some Caribbean cultural traditions have survived in Puerto Rican communities in cities such as New York and Philadelphia, through the diaspora to the United States. One of those traditions is the creation of altars in private spaces to venerate ancestors, Christian and Afro-Caribbean deities. In Pepon Osorio's artwork, altars are reconceptualized in the museum. They become a nostalgic idealization of a familiar but distant geography, of a past that needs to be present and the new idols created by the media.

Key Words

Altar, The Caribbean, Pepon Osorio, Popular Culture, Puerto Rico.

VENERACIONES NOSTÁLGICAS: REINTERPRETACIONES ARTÍSTICAS DE LA TRADICIÓN CARIBEÑA DEL ALTAR

1. EL ALTAR COMO MEMORIA Y RESISTENCIA, DE LO PERSONAL A LO CULTURAL

Más allá del marco estrictamente divino o hagiográfico, la presencia del altar es considerablemente común en otros espacios una vez que sus referencias semánticas, morfológicas y funcionales logran ampliarse. De la construcción pétreo elevada sobre la que se celebran ritos, sacrificios u ofrendas religiosas, el altar y su ubicación se expanden a escenas como la doméstica, la personal o la artística —contextos que aquí nos ocuparán principalmente—, y sus formas se amplían a las de nichos, retablos, santuarios, capillas e incluso composiciones improvisadas o fruto de la intuición, configurando un género de gran riqueza y de posibilidades creativas, conceptuales y estéticas.

Un ámbito común y de particular importancia en el que los altares se manifiestan en el marco geográfico de la América hispana es el doméstico y personal, donde funcionan como extensión de los existentes en espacios sagrados habituales como las iglesias y en los que la factura y la creatividad femenina (debido a la

tradicional presencia de las mujeres en el hogar) es de gran relevancia¹. En espacios tan variados como la cocina, el dormitorio o sobre la televisión, los altares domésticos forman parte de la vida cotidiana y la devoción personal de sus creadores, facilitándoles así un rincón para su introspección². Los elementos que suelen configurar estos particulares altares varían desde las fotografías familiares y de los antepasados, los talismanes, fetiches u otros elementos asociados a la fortuna personal o familiar, recuerdos de fiestas o celebraciones dentro del mismo marco de parentesco, así como estampas o figuritas de santos³. La memoria, por tanto, es otro ingrediente fundamental en la conformación del altar, ya sea en cuanto a la presencia de las imágenes o pertenencias de las generaciones familiares a las que se les rinde culto, a la evocación de momentos especiales en la historia de ese grupo particular o a la configuración de una narrativa que dé forma y sentido a la reconstrucción de la historia de ese determinado hogar⁴.

Estas prácticas tradicionales del altar en el ámbito doméstico, llevadas al marco de la diáspora de la población del Caribe, México



Fig. 1. Altar doméstico puertorriqueño.
Foto: Laura Bravo López.

y Centroamérica a los Estados Unidos, especialmente desde mediados del siglo pasado, amplían sustanciosamente el marco en que pueden entenderse. Así, dentro de la experiencia de la dislocación por efecto de la emigración y de la nostalgia derivada de tal desarraigo, estos altares son también interpretados como una forma de resistencia política y social a través de la memoria, de conexión con las raíces culturales o religiosas de la tierra que se ha dejado atrás y de continuidad de la genealogía cuya cadena parece romperse debido al abandono de la geografía que enraíza a esa determinada familia o colectivo⁵. Las tradiciones de cultos y prácticas religiosas son, de hecho, componente esencial en la pervivencia de estas costumbres, cuyo sincretismo aúna la imaginación católica, la

indígena y la africana, como sucede en el caso de la santería⁶.

Han sido numerosos los creadores que han llevado estas prácticas y formas del altar en la tradición mexicana y caribeña al terreno de las exhibiciones artísticas, convirtiéndolo en un género en sí mismo desde los pasados años setenta⁷. En algunos casos, estos artistas desarrollan ese peculiar género por sus connotaciones asociadas a la espiritualidad, mientras que otros—simultáneamente en ocasiones—inciden con su trabajo dentro del museo en el análisis de la transculturación de las raíces latinas en la metrópoli estadounidense en la que viven y trabajan, proceso con el que logran activar y mantener viva, por su parte, la memoria de su pasado⁸. La interpretación de estos altares artísticos que con mayor homogeneidad defienden críticos y curadores, entre ellos Amalia Mesa-Bains, es la de su función de espejo histórico y religioso, de construcción ideológica, de memoria de la ausencia construida desde la pérdida, de una “redefinición de una espiritualidad politizante”⁹. Esta suerte de resistencia cultural, religiosa y política sería consecuencia de la necesidad de pervivencia del pasado en las comunidades latinas en Estados Unidos, así como de la voluntad de trasladar al espacio artístico de mayor categoría institucional—el museo—unas prácticas más asociadas al arte popular o al *low art*¹⁰, un asunto al que volveremos en breve con mayor insistencia.

Algunos artistas que han desarrollado este género del altar parecen confirmar tales connotaciones de resistencia cultural y de pervivencia de sus creencias y de su pasado familiar o personal. Juan Boza, artista cubano que a los treinta y nueve años marcha a Estados Unidos como parte del conocido como Éxodo del Mariel, en 1980, plantea las raíces y el marco de su producción de este modo:

“Mi trabajo es antropológico, lleno de devoción, evocador de fuerzas y visiones espirituales y

mágicas. Expresa los orígenes de mis ancestros y la mezcla fascinante de las creencias cristianas y africanas, como la santería”¹¹.

La obra de Boza, a efectos formales, presenta claras referencias a la estética y a la composición de los altares de la santería, con su abigarramiento de elementos de pequeño tamaño y de brillante colorido que se acumulan sobre lo que

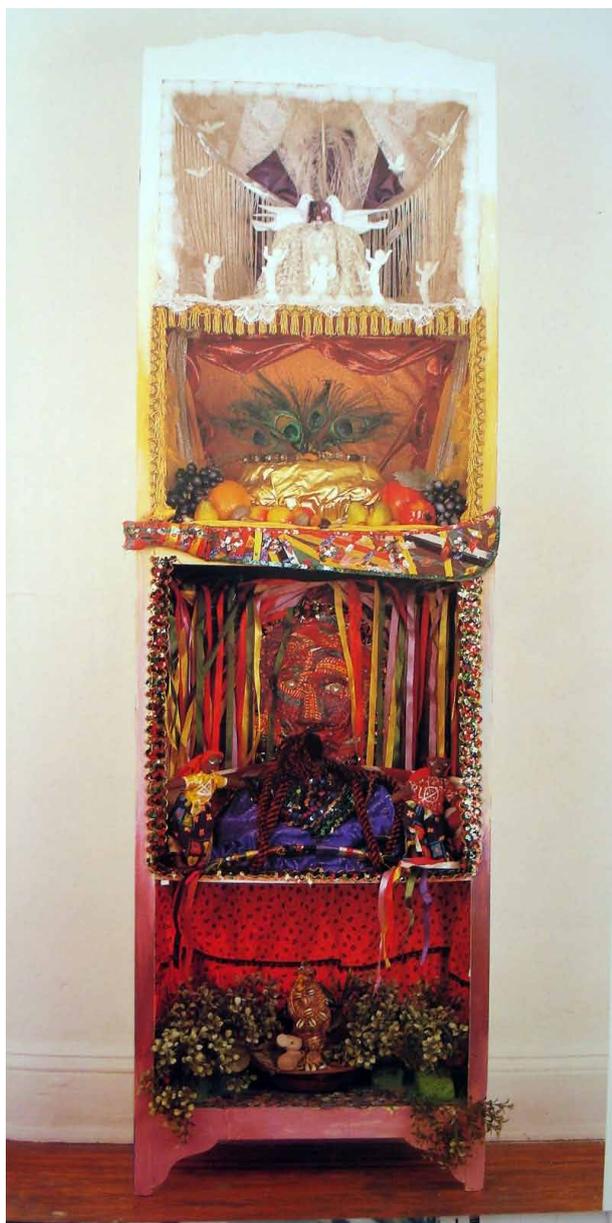


Fig. 2. Juan Boza. El principio y el fin. 1987. Center for Contemporary Art. Santa Fe. Estados Unidos.

conformaría el esqueleto del altar, construyendo narraciones a partir de objetos de índole personal, religiosa o cultural¹². Con mayor incidencia en el marco crítico, político y cultural de la presencia latina, concretamente la chicana, en Estados Unidos, *La Guadalupana*, de Delilah Montoya, presenta la asociación que de esta vasta comunidad puede o suele realizarse con la delincuencia y la criminalidad. La espalda tatuada del hombre esposado—a punto de ser encarcelado—con la imagen de la Virgen de Guadalupe, revela la presencia de estas creencias vernáculas y su peligrosa connotación social y política, a la vez que activa formalmente de nuevo la referencia al altar, con su composición sobre pared y suelo, incluyendo el despliegue de pequeñas figuras que aluden a la religión y a la cultura popular mexicana. Ampliando más si cabe el universo visual presentado en las obras anteriores, *Praise your*

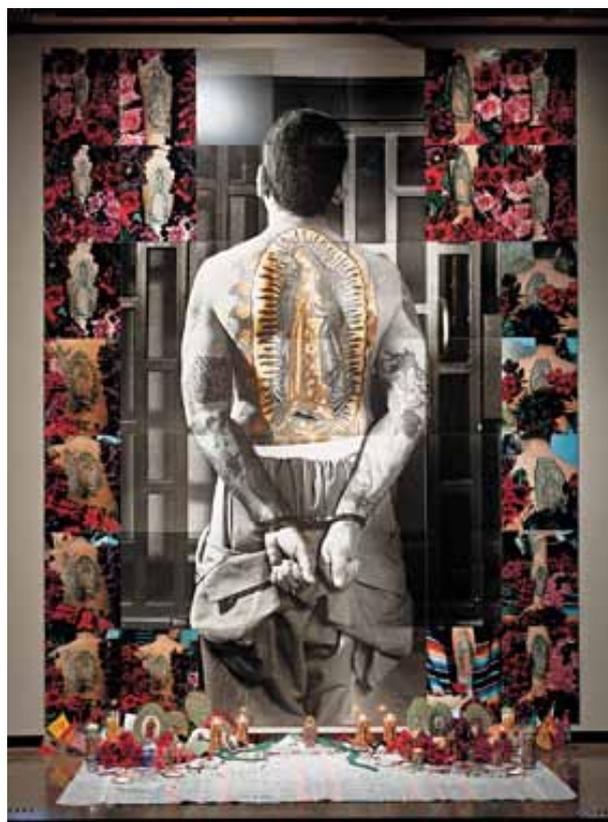


Fig. 3. Delilah Montoya. La Guadalupana. 1998. Museum of Fine Arts. Nuevo México. Estados Unidos.



Fig. 4. Marimer Gómez. *Praise Your Lord*. 2009. Galería de Arte de la Universidad de Puerto Rico. Recinto Universitario de Mayagüez. Puerto Rico.

Lord (2009), de la joven creadora puertorriqueña Marimer Gómez, adopta el formato del altar como mesa elevada sobre la que se realiza una particular ofrenda, revisando iconográficamente un fervor que supera el religioso y que, centrado en la necesidad de encontrar una fuerza que guíe hacia la salvación de diferentes males cotidianos o de más relevante alcance, se manifiesta en los elementos que ella misma así comenta:

“Mi idea es presentar aquellas cosas a las que el ser humano se aferra por la fe: fe en la religión, fe en el azar, fe en la guerra, fe en el amor, fe en la política [...]. Dependemos de ello para mantener esperanzas de que nuestra vida va a mejorar: la salvación después de morir, las elecciones, el amor que resulta en apego y dependencia, la lotería, el reclutamiento para la guerra. A todas ellas les rendimos culto, les hacemos ofrendas [...], les rezamos y les prendemos velas”¹³.

La combinación, nuevamente, de fotografías de antepasados, de un rosario, estampas y figuras religiosas, recortes de periódico aludiendo a sucesos relevantes en la historia personal del hipotético creador del altar, tarjetas de felicitación, flores, velas y elementos propios de la cultura popular como el mantel de encaje, enmarcan también esta obra en la creciente presencia del altar en el espacio de exhibición artística con tan particulares significaciones.

2. PEPÓN OSORIO Y LOS ECOS DEL ALTAR: FRAGMENTACIÓN, RECOLECCIÓN Y MEMORIA

Dentro del grupo de artistas que trabajan con la estética de las tradiciones y los ritos de las comunidades hispanas en los Estados Unidos y con el alcance social y cultural de su pervivencia, la producción de Pepón Osorio se enmarca concretamente en el contexto de los *nuyoricans* (los residentes en Nueva York de nacimiento o ascendencia puertorriqueña) y de los emigrantes puertorriqueños en Philadelphia (ciudad en la que él reside desde 2001), producto ambos en su mayoría de las diásporas de los años cincuenta. El mismo Osorio (Santurce, 1955) es parte de este colectivo, puesto que se traslada a Nueva York en 1975 para dedicarse profesionalmente al trabajo social, en una unidad especial para menores víctimas de abusos y negligencias del Departamento de Servicios Sociales. El campo de sus estudios universitarios—el cual, en efecto, invade su obra de principio a fin—es la sociología, disciplina en la que obtiene un Bachillerato, en 1978, del *Herbert H. Lehman College*, situado en el Bronx. Su desarrollo profesional en la esfera artística nace, por tanto, mientras persigue otro tipo de inquietudes, aunque en el arte encuentra las herramientas y el contexto propicios para transmitirlos y experimentar con sus resultados. Este contacto se concentra durante los años en los que trabaja con familias económica y socialmente desfavorecidas y comunidades marginadas, en

su mayoría hispanas o afroamericanas, y al graduarse de Maestría en Educación en Arte por la Universidad de Columbia, en 1986. Poco después, se convierte en artista residente del Bronx Museum y de El Museo del Barrio, dando paso a una carrera de constantes reconocimientos internacionales.

De tal modo, según este breve recorrido comienza a apuntar, Osorio se abastece conceptual, estética y formalmente para su obra del contexto cotidiano cultural de las comunidades hispanas en Estados Unidos, especialmente las puertorriqueñas, en referencia tanto a la conservación de sus tradiciones como a la marginación que generan los estereotipos que pesan sobre ellas. Su trabajo artístico, que se desarrolla principalmente a través de la instalación, combina intereses y procedimientos de disciplinas como la sociología, la historia, la religión, la antropología, la estética, lo que podríamos considerar una suerte de “*arqueología urbana*” y el estudio de la identidad, a través de un método de trabajo que le ha merecido el calificativo de “*antropólogo cultural*”¹⁴. Una de sus principales fuentes de inspiración y de provisión material para sus obras es, de hecho, una cadena de tiendas conocida *Always 99*, en las que se suelen adquirir generalmente productos de primera necesidad y de decoración de muy reducido coste. Estos objetos, acumulados abigarradamente en sus instalaciones, son un espejo que refleja la realidad de numerosas familias e individuos que viven desarraigados de su origen cultural, así como de sus experiencias y sus anhelos¹⁵. A partir de estos fragmentos, Osorio adopta las formas del altar, ya sean tradicionales o renovadas, para construir una metáfora de la recomposición de la memoria y de la pervivencia metafórica del pasado familiar y cultural de la comunidad de origen puertorriqueño en Estados Unidos, con una profunda carga sentimental e imbuida de melancolía y añoranza por la tierra que se dejó atrás o que se imagina idealizadamente, aunque también con la adopción de nuevos y

particulares ídolos a los que rendir devoción en ese nuevo contexto cultural. La reconfiguración del altar que se desarrolla en las instalaciones de Pepón Osorio es producto, por tanto, de un triple proceso de traslación, el cual les dota de un particular carácter y provoca a su vez un juego de interpretaciones característico y constante en su producción artística.

3. TRASLACIONES GEOGRÁFICAS

Pepón Osorio formó parte, como se indicó páginas atrás, de la comunidad de origen puertorriqueño residente en Nueva York, en su caso concreto, desde el año 1975, hasta que en 2001 se traslada a la ciudad de Philadelphia. A través del contacto con el colectivo *nuyorican*, especialmente con aquellos ciudadanos que viven con bajos recursos y con los que trabaja en el Departamento de Servicios Sociales, el artista es testigo de sus costumbres y, particularmente, de la añoranza con que muchos de ellos recuerdan y mantienen viva la cultura popular puertorriqueña lejos de la Isla. Sus instalaciones, de hecho, se leen en numerosas ocasiones como un homenaje a la identidad cultural de esta comunidad y a lo que se ha dado en llamar “*estética nuyorican*”, en especial por su particular afecto hacia determinados objetos que funcionan como evocaciones nostálgicas del pasado, personal o familiar, o de los paisajes y escenarios que se dejaron atrás, y que conforman, en definitiva, un imaginario de la experiencia de la distancia, la expatriación y la pérdida¹⁶.

Un nítido ejemplo de ello puede apreciarse en *100% Boricua* (1991), en la que Osorio rescata los “*curios*”, las vitrinas o aparadores domésticos en los que se acumulan y exponen diversos objetos de un especial valor para los dueños del hogar, ya sea afectivo, simbólico u exótico. En el caso de esta obra, sus vitrinas se llenan de elementos a modo de *souvenirs*, que representan símbolos puertorriqueños como instrumentos musicales

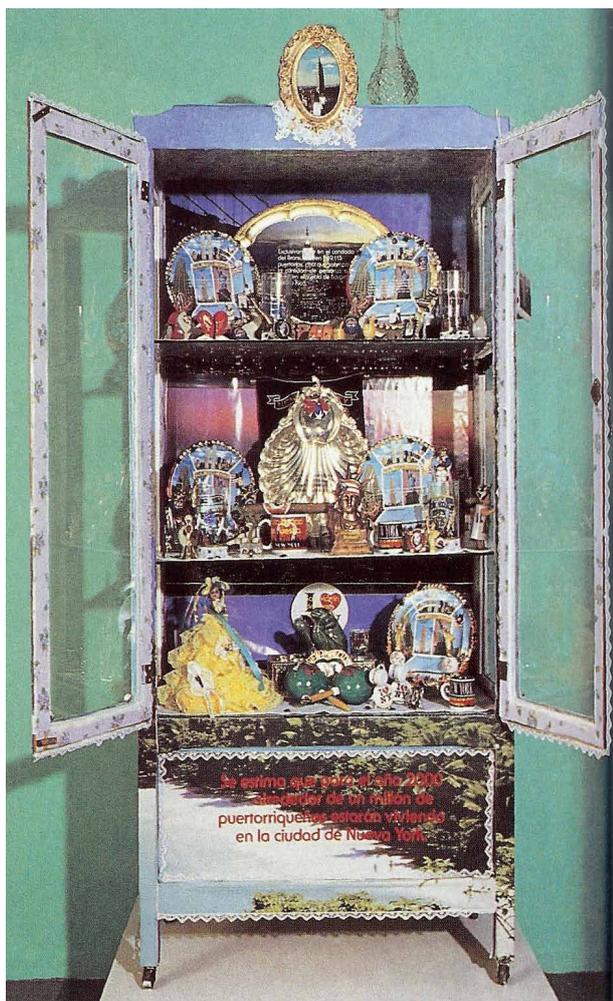


Fig. 5. Pepón Osorio. 100% Boricua. 1991. Walker Art Center. Minneapolis. Estados Unidos.

o su propia bandera, fundidos entre una mayoría de objetos (tazas o platos de decoración) que simbolizan la ciudad de Nueva York o los Estados Unidos. El enunciado que el artista coloca en la parte inferior de la vitrina y que resalta en rojo ante el espectador indica, en castellano: “Se estima que para el año 2000 alrededor de un millón de puertorriqueños estén viviendo en la ciudad de Nueva York”. Tal afirmación reitera el hecho de la fusión de las culturas estadounidense y puertorriqueña, teniendo a esta última como una referencia constantemente presente y en ocasiones triunfadora sobre la primera, como el detalle de la bandera sobre el rostro de la Estatua de la Libertad parece indicar, a modo

de metáfora de la conquista de los deseos de prosperidad en la gran metropoli.

Similar caso sucede con otra de sus obras más conocidas, *Scene of the Crime (Whose Crime?)*, la cual fue creada para la Bienal del Whitney Museum de Nueva York. Manteniendo el exponente común del abigarramiento de elementos, aquí se representa una habitación cualquiera de una residencia en alguna ciudad de Estados Unidos, cuyos dueños, de raíces puertorriqueñas, habrían empleado una decoración con imágenes de santería, como Yemayá, calendarios con la imagen de Cristo, trofeos, fotos familiares en marcos de falso oro y reproducciones de la bandera de Puerto Rico en las sillas, las cuales están, además, forradas de plástico. Sin embargo, más que simplemente nostalgia y melancolía, esta instalación escenifica el resultado de un crimen cometido en el hogar, el cual el propio Osorio, valiéndose precisamente del cliché de tal parafernalia decorativa y de la representación constante en los medios de comunicación —y especialmente en el cine hollywoodiense— de los latinos como maleantes y delincuentes, convierte en un instrumento para denunciar la identificación de ese gusto caribeño por la ornamentación exhaustiva con tales estereotipos de los hispanos en el cine americano. Osorio, además, incluía un mensaje sobre el felpudo de entrada a la casa que se encargaba de dar la clave final:

“Ojalá pudieras entender que ha supuesto años de dolor reunir en nuestras casas nuestras posesiones más valoradas, pero que el dolor más grande es el de ver cómo en las películas otros se burlan de la manera en que vivimos”¹⁷.

Paradójicamente, la acogida de la mayor parte de los espectadores latinos de *Escena del crimen* fue de escepticismo y de cuestionamiento hacia la identificación de su cultura con este tipo de decoración, lo que el mismo artista interpretó como una negación de tales estereotipos y de la relación que establece con la cultura de clase social desfavorecida¹⁸.



Fig. 6. Pepón Osorio. *Scene of the Crime (Whose Crime?)*. 1993. Bronx Museum for the Arts. Nueva York. Estados Unidos.

En cualquier caso, estas obras y todos sus elementos reafirman la forma y la función del altar que Osorio simboliza en sus instalaciones. Manuel Álvarez Lezama parece confirmarlo en este respecto:

“Lo que ocurre en Nueva York es que tanto los puertorriqueños como él pueden comprar lo que quieren para crear sus “altares”. Las siete potencias, la farándula, los animalitos, las flores, las banderas de Puerto Rico, los muebles forrados de terciopelo, construyen un paraíso muy distinto a los infiernos de la calle”¹⁹.

Esta representación de la tradición latina por reunir y atesorar la memorabilia familiar y cultural, como si de un altar se tratase, es central

en la producción artística de Osorio. La memoria personal y la memoria cultural son, por tanto, dos categorías presentes en la representación del estilo de vida y del apego a ciertas tradiciones populares puertorriqueñas o hispanas en los Estados Unidos, lo cual a su vez hace germinar diversos estereotipos y prejuicios hacia esa misma cultura. Con respecto a este valor de la pervivencia del pasado y la tierra de origen, el mismo artista comenta:

“Siempre estuve preocupado con quién soy y de dónde vengo, con respecto a los demás [...]. Mi obra te lleva al pasado y al presente. Te hace preguntarte: ¿hacia dónde vamos, hemos mejorado, o vamos empeorando? Ese tipo de reflexión es lo que te permite meditar en cuanto al futuro”²⁰.

4. TRASLACIONES ARTÍSTICAS

En su inspiración en las posibilidades formales de los altares para la creación de sus instalaciones, Pepón Osorio practica asimismo otro particular intercambio de valores y cualidades, en este caso dirigido hacia los tradicionales niveles de calidad en el arte, en una práctica de (con) fusión del *Low Art* y el *High Art*. Según se ha ido comentando, la tipología de altar que Osorio desarrolla recurrentemente es la del doméstico, aquel que se construye en el ámbito del hogar y que puede expandirse, como se comentará a continuación, al espacio laboral, en la voluntad de crear un grado de intimidad o de personalizar el espacio donde se lleva a cabo un determinado trabajo.

Una de las creaciones que representa con nitidez este asunto es *Angel: The Shoe Shiner*, una instalación expuesta en el Whitney Museum of American Art de Nueva York en 1993, en la que Osorio recrea los instrumentos de trabajo de un limpiabotas al que conoció en las calles de esa misma ciudad. Junto a la inclusión de pantallas que emitían la imagen de Ángel mientras se dirigía hablando al espectador y la de sus manos en el desarrollo de su labor, la ostentosa silla en la que el cliente debería sentarse y el asiento del propio protagonista se presentan profusamente adornadas de pequeños objetos decorativos de plástico, flores artificiales, falsos dorados y una gran bandera puertorriqueña que sirve nuevamente de tapicería. Aquí, Osorio recupera elementos propios del “gusto popular”, de su apego por la decoración minuciosa y profusa, de escaso valor material y económico pero de gran estima personal, para reclamar su valor artístico a través de su exhibición en las instituciones museísticas de mayor categoría. Similar proceso suceden en *Face to Face*, donde la personalización del espacio laboral se desarrollaría en unas hipotéticas oficinas del Departamento de Servicios Sociales, en el que el artista trabajó durante un periodo de tiempo, y que se exhibió en el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pennsyl-

vania en 2002. La profusión de detalles, tan dulcemente rococó, con la que las (y me atrevería a afirmar que en femenino) secretarias de tales oficinas decoran sus correspondientes cubículos incluye fotografías de familia y de momentos especiales, adornos plásticos con imán, tarjetas de felicitación, tazas de café, calendarios, flores



Fig. 7. Pepón Osorio. Angel: The Shoe Shiner. 1998. Whitney Museum of American Art. Nueva York. Estados Unidos.



Fig. 8. Pepón Osorio. *Face to Face*. 2002. Institute of Contemporary Art. Pennsylvania University. Pennsylvania. Estados Unidos.

artificiales, además de las sempiternas y almiaradas figuritas de plástico y otros adornos similares. El afán por acumular recuerdos afectivos de familiares vivos o perdidos —a través de fotografías, *mementos*, dibujos y otros objetos personales— así como iconos religiosos, *souvenirs* o recuerdos de celebraciones señaladas— es también una práctica que reafirma la función de altar personal o privado aun dentro de un espacio público y que es, de hecho, una práctica constante en el Caribe y que ha extendido a territorios de los Estados Unidos donde existe una gran población heredera de estas costumbres.

El paso con el que Osorio logra efectuar esta particular traslación de las categorías tradicionales de arte es por medio de la invasión del espacio museístico con estas prácticas decorativas populares y sus mismos elementos. De hecho,

en el proceso de gestación y construcción de sus instalaciones, Osorio no solamente consigue los objetos que las conformarán en las populares tiendas *Always 99*²¹, sino que también incorpora ideas u otros artefactos proporcionados por los miembros de las comunidades puertorriqueñas con las que trabaja en las fases de documentación e investigación social para sus creaciones artísticas²². La profusión decorativa con la que el artista carga sus instalaciones hace, asimismo, referencia a la que practican en sus hogares los grupos sociales hispanos menos favorecidos que residen en los Estados Unidos, aunque sin dejar pasar por alto una dosis de lúdica parodia en su particular cita a esta determinada estética asociada con las baratijas y el *Kitsch* popular²³. La obra de Pepón Osorio, por lo tanto, dinamita las tradicionales y estancadas jerarquías en la tradicional nivelación del arte, a través de la

procedencia marginal—comercios de baratijas o pulgueros—de los objetos empleados en sus aras, de la ínfima calidad de sus materiales, de su producción en masa o de la procedencia de aquéllos de las casas o la colección de la comunidad de origen puertorriqueño instalada en Estados Unidos, facilitando la colaboración de comunidades tradicionalmente ajenas al mundo del arte (en un sentido plenamente académico)²⁴.

En una última vuelta de tuerca en este proceso de desmitificación artística y de ruptura de categorías entre lo elevado y lo popular, Osorio incide en el talante periférico o marginal de sus creaciones al elegir un marco de exhibición ajeno a los museos de arte, como son locales abandonados en barrios hispanos en Estados Unidos, ya sean tiendas, barberías o las residencias de los ciudadanos que han colaborado en la creación de sus obras. El mismo Osorio comenta acerca de este asunto:

“lo que me parece crucial de estos eventos de participación es que éstos desmitifican toda la noción de arte [...]. De algún modo, mi trabajo no es tanto de colaboración, sino que es un modo de mirar al artista, que está en el centro —y moviéndose hacia la periferia— con el resto de las personas que lo ayudan a que la obra ocurra”²⁵.

Su producción, en este sentido, parte del mencionado proceso de traslación del espacio doméstico o personal al museístico (tal y como sucedía en las creaciones de otros artistas comentadas en páginas anteriores), y de ahí, en un inteligente giro conceptual de ciento ochenta grados, del museo a la comunidad de la que proceden material y conceptualmente, consiguiendo atraer a un público no asiduo al espacio de exhibición y planteándole la calidad artística de sus propias creaciones²⁶. Su trabajo, por tanto, se convierte en un instrumento de reflexión política, social y cultural sobre las comunidades con las que trabaja e investiga y sobre su adaptación en un nuevo entorno.

5. TRASLACIONES DEVOTAS

En algunas instalaciones de Osorio es posible apreciar una tercera línea de dislocación con la que el artista juega a evocar la forma y la función tradicionales del altar. Partiendo de dos de sus instalaciones más complejas y conocidas, *Badge of Honor* y *En la barbería no se llora*, las recurrentes figuras de santos, amuletos o antepasados protectores son sustituidas por otras imágenes más representativas de la cultura de masas de finales de siglo xx.

Badge of Honor, nace del encargo del *Newark Museum* de Nueva York en 1995, donde se instala tras ser inaugurada en una tienda abandonada del barrio latino de la ciudad. Evoca la historia real de un preso puertorriqueño en una cárcel estadounidense y la relación con su hijo adolescente, para lo cual el artista proyecta las conversaciones que él mismo grabó, individualmente, entre ambos, en sus respectivos espacios, la celda de la prisión y el cuarto de dormir. Este diálogo en la distancia reproduce la tristeza y las recriminaciones del hijo por los delitos cometidos por el padre y el arrepentimiento que éste le presenta a su hijo. Los dos espacios son recreados en la instalación y se presentan separados por un muro, acentuando la imposibilidad de la comunicación directa entre ambos interlocutores, así como la confrontación entre la austera celda en la que habita el padre y la abigarrada habitación de su hijo, convertida en una suerte de gabinete de curiosidades o cámara de tesoros e ídolos mediáticos. En este *horror vacui* decorativo, las paredes se inundan de pósteres de Bruce Lee, de jugadores de la NBA y de carros de carrera, con cromos de jugadores de béisbol, trofeos deportivos y fotografías del padre, así como zapatillas deportivas de reconocidas marcas, una bicicleta, balones de baloncesto, y otros objetos que conviven con la bandera y otros símbolos puertorriqueños. El carácter de santuario que Osorio le confiere a la habitación, aunando la devoción del hijo a sus familiares, a su origen

cultural y a los ídolos mediáticos que comparte con gran parte de la juventud de ese contexto espacio-temporal, se acrecienta aún más a través de la saturación ornamental del cuarto, metáfora del vacío emocional que se pretende llenar con un excesivo consumo, no sólo por parte del hijo, sino de toda la sociedad contemporánea²⁷. Precisamente el consumismo concentra el foco de las críticas planteadas por Osorio en sus instalaciones más plásticamente barrocas, reflejando lo que considera el afán adquisitivo de los latinos, en este caso de los adolescentes, como parte del *American Dream* que Estados Unidos vende como evidencia de felicidad y de prosperidad económica, simbolizando ese nuevo elemento al que adorar en el espacio del hogar²⁸.

Los periodos de recesión y escasez (emocional o material) que desde mediados del pasado siglo vivió la generación de los padres del artista, junto con la obsesión por las apariencias ostentosas que, en ocasiones, invaden la vida cotidiana puertorriqueña (dentro o fuera de la Isla), son la pantalla crítica de fondo en estas instalaciones²⁹. La revisión de planteamientos políticos y sociales que Osorio efectúa aquí viene a través de la puesta en escena del miedo a no tener, el cual se compensa, por tanto, con la adoración a la abundancia en estos peculiares santuarios y altares domésticos.

Finalmente, en una de sus creaciones más célebres, *En la barbería no se llora*, la cual nace en



Fig. 9. Pepón Osorio. *Badge of Honor*. 1995. Newark Museum. Nueva Jersey. Estados Unidos.



Fig. 10. Pepón Osorio. No Crying Allowed in the Barbershop. 1994. Museo de Arte de Puerto Rico. San Juan. Puerto Rico.

1994 del encargo del programa de arte público *Real Art Ways*, en Hartford (Connecticut), Osorio pone en marcha la traslación de valores artísticos antes mencionada, puesto que ha sido objeto de visitas tanto en espacios de la comunidad —una barbería abandonada del barrio puertorriqueño de aquella ciudad estadounidense— y en espacios expositivos como el Museo de Arte de Puerto Rico, entre otros. En ella, el artista recrea una barbería de barrio para conferirle el valor de templo sagrado de adoración a la masculinidad, con una irónica dosis de parodia, a través no sólo de los típicos utensilios empleados en la práctica de esta profesión, sino de elementos tan extravagantes como diseños de espermatozoides en la decoración de las paredes, fotografías de torsos musculosos en los espejos, símbolos empleados en tatuajes típicamente varoniles (rosas, balas, armas de fuego), llantas de gomas de carro y una estatua

de San Lázaro (patrón de los débiles y los desamparados). Además, se incluía en las paredes una interminable galería de retratos de leyendas masculinas del cine y la música latina como José Feliciano, Elvis Crespo, Emilio Estévez, Rubén Blades o el mito boricua del béisbol Roberto Clemente, entre otros muchos héroes de la masculinidad, configurando un peculiar altar de hombres ilustres y de los modelos de éxito a los que rendir culto, que los padres muestran a sus hijos³⁰. En definitiva, toda esta sucesión de detalles desemboca en una lectura paródica de la exaltación hispana del machismo, así como de la fortaleza física y emocional que debe caracterizar a la población masculina, nuevamente a través de la recurrente práctica de Osorio de imitar la tradición de atesorar la *memorabilia* familiar y cultural, conservarla y rendirle culto en un altar personal.

6. A MODO DE CONCLUSIÓN

La referencia visual a la tradición de la composición de altares en las prácticas artísticas contemporáneas del Caribe provoca una serie de transformaciones y de traslaciones que circulan de lo espiritual a lo conceptual, de un marco popular a uno académico, y que además son reflejo simbólico de las hibridaciones culturales producto de las migraciones que grandes grupos de población han efectuado desde hace décadas hacia los Estados Unidos. En particular, numerosas instalaciones del puertorriqueño Pepón Osorio son eco de esa herencia conceptual y formal del altar, y reflejan el mestizaje de costumbres que han practicado algunos de los protagonistas de la diáspora hacia Nueva York o Philadelphia. En sus exposiciones, ya sean en espacios museísticos o en otros de talante alternativo, se evidencia también cómo la tradición devota de los altares transforma sus referencias desde las deidades religiosas a los dioses creados por los medios de comunicación, desde las iglesias al entorno del hogar y de la comunidad, enlazando además los establecimientos de

enseres a bajo coste con el espacio del museo de arte. En definitiva, tanto en su producción como en la de otros artistas que nacieron y trabajan en el Caribe, se provoca un replanteamiento de la necesidad del ser humano de adorar, de

recordar y de rendir culto hacia lo que se siente cercano pero se ha dejado atrás, escarbando también en la redefinición de lo que significa la identidad cultural para una sociedad que ha sido trasladada de sus raíces.

NOTAS

¹CORTEZ, Constance. "Forward". En: VV.AA. (Ed.). *Imágenes e historias / Images and histories: Chicana Altar-Inspired Art*. Medford, Massachusetts: Tufts University Gallery, 1999, pág. XI.

²YBARRA-FRAUSTO, Tomas. "Cultural Context". En: VV.AA. (Ed.). *Ceremony of Memory. New Expressions in Spirituality Among Contemporary Hispanic Artists*. Santa Fe, Nuevo México: Center for Contemporary Arts of Santa Fe, 1988, págs. 9-11.

³En la tradición mexicana del Día de los Muertos, la ceremonia de la *ofrenda* incluye además la presencia de elementos como comida, pequeños juguetes de papel maché, diseños florales o velas, en su asociación con la muerte y con el culto a los antepasados. Véase MESA-BAINS, Amalia. "Spiritual Visions in Contemporary Art". En: VV.AA. (Ed.). *Imágenes e historias...* Op.cit., pág. 6.

⁴Véase YBARRA-FRAUSTO, Tomas. "Cultural Context"... Op.cit., pág. 11.

⁵Amalia Mesa-Bains hace referencia concreta a la realidad chicana, aunque considero que esta afirmación puede extenderse a la diáspora caribeña en general. Véase MESA-BAINS, Amalia. "Spiritual Visions..." Op.cit., págs. 1-2. De hecho, existen interesantes investigaciones acerca de la supervivencia de los ritos religiosos caribeños en Nueva York, como el de Bettina E. Schmidt, quien señala cómo tras las prácticas de los inmigrantes cubanos en esta ciudad, en ceremonias privadas o en altares domésticos, hay un creciente interés de parte de los puertorriqueños en las religiones afrocubanas, especialmente a partir de la década de los cuarenta, alentados por sus vecinos cubanos del *Spanish Harlem* antes de la Revolución. Véase SCHMIDT, Bettina E. *Caribbean Diaspora in the USA. Diversity of Caribbean Religions in New York City*. Hampshire, Nueva York: Ashgate, 2008, págs. 74-76.

⁶MESA-BAINS, Amalia. "Curatorial Statement". En: VV.AA. (Ed.). *Ceremony of Memory...* Op.cit., pág. 7.

⁷CORTEZ, Constance. "Forward"... Op.cit., pág. XI.

⁸Véase ZAMUDIO-TAYLOR, Víctor. "Contemporary Commentary". En: VV.AA. (Ed.). *Ceremony of Memory...* Op.cit., pág. 14.

⁹MESA-BAINS, Amalia. "Curatorial Statements". En: *Ceremony of Spirit. Nature and Memory in Contemporary Latino Art*. San Francisco: The Mexican Museum, 1993, pág.9. Nuestra traducción.

¹⁰LÓPEZ, Elizabeth. "Cultural Syncretism and Altar-Inspired Artwork". En: VV.AA. (Ed.). *Imágenes e historias...* Op.cit., pág. 12.

¹¹Declaración personal del artista Juan Boza, recogida en: VV.AA. (Ed.). *Ceremony of Memory...* Op.cit., pág. 20. Nuestra traducción.

¹²Existe una extensa y valiosa investigación acerca de la presencia formal, espiritual y estética de la santería en el arte latinoamericano actual, editada por Arturo Lindsay. En ella, Juan Boza expone la influencia y la presencia de sus creencias religiosas en su producción artística, la cual es estudiada por Ricardo Viera y Randall Morris, quienes la definen como el trabajo de un "artista-sacerdote". Véase BOZA, Juan. "Travails of an artist-priest, 1941-1991". En: LINDSAY, Arturo (Ed.). *Santería Aesthetics in Contemporary Latin American Art*. Washington D.C., Londres: Smithsonian Institution Press, 1996, págs. 171-189.

¹³Marimer Gómez, declaración personal de la artista, parte de la exposición colectiva *Working on Found Objects*, Galería de Arte del Edificio Chardón, Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, agosto–septiembre de 2009.

¹⁴En este apelativo han coincidido diversos historiadores y críticos. Véase HERZBERG, Julia P. "Pepón Osorio: redefinición de los límites en el arte de instalaciones". *ArtNexus* (Miami), 36 (2000), pág.57; y FUSCO, Coco. "En la barbería no se llora". En: VV.AA. *Pepón Osorio: De puerta en puerta /Door to door. Catálogo de exposición*. San Juan: Editorial EAC, 2000-2001, pág. 65.

¹⁵Víctor Zamudio-Taylor realiza una observación que refleja muy acertadamente este proceso creativo de Osorio: "Para los supervivientes de la diáspora, la reconstrucción de un lugar inmanente implica recolectar fragmentos y ruinas del origen y el tránsito. Ése será el lugar desde el cual se activa la memoria para deshacer los dolores de la amnesia social de quienes se han desplazado de lugar y de idioma". ZAMUDIO-TAYLOR, Víctor. "The Ceremony of Spirit..." Op.cit., pág. 40. Nuestra traducción.

¹⁶Sobre esta peculiar estética *nuyorican*, Anna Indych desarrolla un interesante análisis, poniéndolo en relación también con esa particular nostalgia. INDYCH, Anna. "Nuyorican Baroque: Pepón Osorio's Chucherías—Latin Americans and bad taste: kitsch culture". *Art Journal* (Nueva York), 60 (1), págs.72-83. Similar interés se delinea en el artículo de BALLESTER, Diógenes. "The Aesthetic Development of Puerto Rican Visual Arts in New York as Part of the Diaspora: The Epitaph of the Barrio". En: VV.AA. *Homenaje Alma Taller Boricua XXX Aniversario*, San Juan: Museo de las Américas, 2001, págs. 30–35.

¹⁷Véase INDYCH, Anna. "Nuyorican Baroque..." Op.cit., pág. 77. Nuestra traducción.

¹⁸Ibidem.

¹⁹ALVAREZ LEZAMA, Manuel. "Pepón Osorio nos pone a pensar". *El Nuevo Día* (San Juan), domingo 29 de octubre de 2000, pág. 83.

²⁰Declaración de Pepón Osorio, citada en el artículo de VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa. "Pepón Osorio: el urbanícola". *El Nuevo Día, Revista Domingo* (San Juan), 23 de julio de 2000, pág. 7.

²¹El mismo artista lo declara así: "No salía de las tienditas de chucherías a 99 chavos y por medio de las visitas que hice de casa en casa para el trabajo social, noté cómo el vernáculo doméstico empieza a hacer sentido. Todas estas cosas que la gente acumula, lo que guardas en tu casa, los recuerdos, lo que te da nostalgia". VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa. "Pepón Osorio: el urbanícola... Op.cit., pág. 7.

²²Sobre el fundamental papel de la comunidad en la obra de Osorio, véase HERZBERG, Julia P. "Pepón Osorio: redefinición de los límites... Op.cit., págs. 57-63.

²³BENÍTEZ, Marimar. "El museo y la calle". En: VV.AA. *Pepón Osorio: De puerta en puerta...* Op.cit., pág. 17.

²⁴Sobre la ruptura de categorías artísticas en la obra de Osorio, véase TORRUELLA-LEVAL, Susana. "Pepón Osorio: del arte a la vida". En: VV.AA. *Pepón Osorio: De puerta en puerta...* Op.cit., pág.35. También comenta su revisión del concepto de arte José Jiménez. Véase JIMÉNEZ, José. "El arte de las minorías", *El Mundo* (Madrid), 28 de marzo de 1998.

²⁵OBRIST, Hans-Ulrich. "Entrevista con Pepón Osorio". En: VV.AA. *Pepón Osorio: De puerta en puerta...* Op.cit., pág. 7.

²⁶El mismo artista comenta: "Mi arte es para personas que van a museos y para personas que no van a los museos. Eso de que las personas tienen que ir al museo es un concepto en desuso. Realmente es el museo el que debería ir a la gente". Declaraciones del artista recogidas en: DURÁN, Estella. "An Artist Whose Creations Live Out Among the People". *The New York Times*, 22 de Julio de 1999, pág. E1. Nuestra traducción.

²⁷VÁZQUEZ ZAPATA, Larissa. "Pepón Osorio: el urbanícola... Op.cit., pág. 6.

²⁸HERZBERG, Julia P. "Pepón Osorio: redefinición de los límites... Op.cit., pág. 59.

²⁹Así lo expone Osorio en una entrevista realizada por Félix Joaquín Rivera. RIVERA, Félix Joaquín. "De cómo más es mejor". En: VV.AA., *Pepón Osorio: A Retrospective of the Work of Pepón Osorio*. Nueva York: El Museo del Barrio, 1991, sin paginar.

³⁰Declaraciones del artista recogidas en TSAO, Emily. "Artist's barbershop explores machismo in Latin culture". *The San Juan Star*, suplemento Venue, domingo 21 de agosto de 1994, pág. 3.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



ACERCA DEL MUSEO JOSÉ LUIS BELLO Y GONZÁLEZ. BASTIÓN DEL COLECCIONISMO POBLANO

ABOUT THE JOSE LUIS BELLO Y GONZALEZ MUSEUM A STRONGHOLD OF POBLANO COLLECTIONISM

Resumen

Un breve recorrido por la historia del coleccionismo en Puebla, ejemplificado a través del Museo José Luis Bello y González, una de las colecciones de arte más representativas de México. El coleccionismo en Puebla nació durante el Virreinato en el seno de la autoridad eclesiástica para posteriormente ser retomado por la burguesía naciente. La familia Bello, como parte de esta burguesía, se dedicó al acopio de todo tipo de obras de arte que conforman un bastión del coleccionismo en Puebla.

Palabras Clave

Coleccionismo, Familia Bello, Nueva España, Puebla.

Abstract

This article presents a brief overview of the history of collecting in Puebla, exemplified by the Jose Luis Bello y Gonzalez museum, one of the most representative collections of art in Mexico. Collecting in Puebla was initiated during the Viceroyalty, within ecclesiastical authority, later to be taken up by the rising bourgeoisie. The Bello family, as part of the bourgeoisie, was devoted to the collection of all kinds of works of art that make a stronghold of collecting in Puebla.

Key Words

Bello Family, Collecting, New Spain, Puebla.

Ana Martha Hernández Castillo

Museo José Luis Bello y González.
Puebla. México.

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de las Américas de Puebla y Maestra en la misma disciplina por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde el año 2001, ha fungido en el ámbito de la gestión cultural en la ciudad de Puebla, en el Museo Amparo en 2001 y desde el 2002 en la Dirección de Museos de la Secretaría de Cultura del Estado. Desde el año 2005 se desempeña como Subdirectora de Museos del actual Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla y desde 2009, como Directora del Museo José Luis Bello y González de dicha ciudad.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/09/2013
Fecha de revisión: 03/10/2013
Fecha de aceptación: 18/11/2013
Fecha de publicación: 30/12/2013

ACERCA DEL MUSEO JOSÉ LUIS BELLO Y GONZÁLEZ. BASTIÓN DEL COLECCIONISMO POBLANO

Tení a toda la intención de iniciar este texto con una definición concreta de “el coleccionismo” que nos permitiera guiar el discurso desde el fenómeno del coleccionismo en general a la particularidad de esta colección. Busqué la definición en el diccionario: *coleccionismo*: “formar colección”; *colección*: “conjunto de cosas”. No me dijo mucho, pero me permitió reflexionar: desde mi punto de vista, el coleccionismo no es un simple acto de conjuntar objetos, sino un fenómeno que implica, sin duda, una pasión, un deseo de posesión, la posesión de un objeto que es ajeno y hacerlo propio, lo desconocido, lo exótico, lo que nos gusta, algo a lo que el propio coleccionista le asigna un valor, una carga simbólica más allá del coste de manufactura o de la calidad del material. Para mí, que tengo el privilegio de trabajar con una de las colecciones de arte más importantes del país, el coleccionismo es un acto de creación, de producir un escaparate, ventanas a distintos pasados y realidades que permiten al coleccionista adquirir una interpretación de sí mismo.

1. UN VISTAZO AL PASADO. ORÍGENES DEL COLECCIONISMO EN PUEBLA

En la ciudad de Puebla y en general en el Virreinato de la Nueva España, el coleccionismo de arte tuvo sus orígenes en el seno de la autoridad, tanto civil como eclesiástica, cuyos miembros por siglos fueron los mecenas de las artes y por ende, propietarios del monopolio cultural. Durante la época virreinal, la Angelópolis fue un centro intelectual, cultural, comercial y manufacturero estratégico, tanto por su situación geográfica como por la calidad de sus productos y la delicadeza de sus artesanos.

En este ámbito fértil, también el arte sacro se desarrolló ampliamente. Los artistas contaron en su momento con el patrocinio episcopal. Se trajeron de Europa copias de los pasajes bíblicos más representativos para que fueran reproducidos en la Nueva España, con la finalidad de propagar la fe y también fomentar el desarrollo artístico. Así los obispos poblanos juegan un doble papel en

el desarrollo de las bellas artes novohispanas: como mecenas y como coleccionistas.

Se considera al obispo Don Antonio Joaquín Pérez Martínez (1763-1829), el primer coleccionista poblano, quien patrocinó a la Academia de Bellas Artes con fondos eclesiásticos y de particulares, y tomó bajo su tutela, entre otros, a pintores como Julián Ordóñez (1784-1853). Gran número de las obras de arte coleccionadas por el obispo fueron donadas a la Academia en vida, mientras que a su muerte, se pusieron a la venta algunos lienzos que le pertenecían entre los que se encontraban obras originales de grandes maestros europeos como Murillo, Durero o Jordano.

Siguió este afán el obispo Francisco Pablo Vázquez y Sánchez Vizcaíno (1769-1847). Viajó por Europa—Bruselas, París, Londres, Roma, Florencia—acompañado de una comitiva de artistas, situación que muy probablemente acrecentó sus afanes coleccionistas facilitándole la adquisición de nuevas obras. También tenía un sinnúmero de libros que fueron heredados a la Biblioteca Palafoxiana. La colección del obispo Vázquez estuvo a la venta en 1851, además, parte de su obra fue otorgada a su alumno y luego también obispo Francisco Suárez de Peredo (1823-1870). De acuerdo a Francisco Cabrera, las obras de este obispo pasaron a formar parte de la galería de José Luis Bello y González y posteriormente se incorporaron a la de José Luis Bello y Zetina¹.

Algunos autores consideran que la fundación de la capilla del Ochoavo de la Catedral Angelopolitana como “sala del tesoro” responde también al fenómeno del coleccionismo episcopal. Don Juan Rodríguez de León Pinelo, canónigo de la Catedral, estuvo a favor de su construcción y su herencia determinó en gran medida la riqueza del recinto. Otro insigne canónigo, José Salazar Baraona, obsequió las pinturas de su colección privada que sumadas a otras que ya existían en el templo, sirvieron para decorar los muros del recinto².

De esta manera, desde el siglo XVI la Iglesia y las autoridades civiles tuvieron acceso a obras de arte de gran calidad que fueron atesoradas a través de los años. Sin embargo, las medidas de corte liberal que se tomaron durante la presidencia de Ignacio Comonfort (1855-1858), acabaron con el ancestral mecenazgo de la Iglesia. Con la Ley de Desamortización de fincas rústicas y urbanas, propiedad de corporaciones civiles y religiosas (1857) los bienes de la Iglesia, antaño intocables, se hicieron circulantes y accesibles prácticamente para cualquier persona.

De esta forma, buena parte del cuantioso acervo artístico de la Iglesia estuvo al alcance de familias burguesas —la nueva élite de la sociedad mexicana— quienes aprovecharon la coyuntura de la desintegración de las colecciones eclesiásticas y episcopales, para adquirir numerosos objetos para conformar sus colecciones personales. Algunos de ellos, como Alejandro Ruiz Olavarrieta (1821-1895), considerado como “el

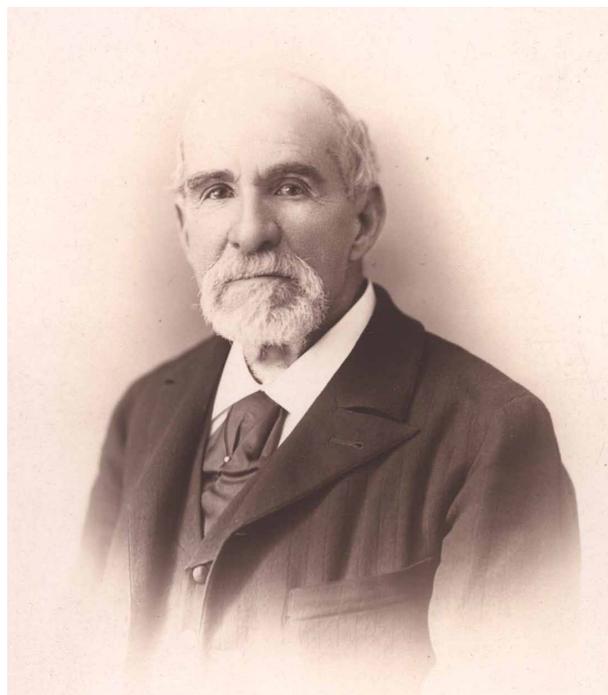


Fig. 1. Manuel Ochoa. Retrato de Don José Luis Bello y González. Lápiz sobre papel. Acervo Museo José Luis Bello y González. Puebla. México.

filántropo que reunió la más valiosa colección de arte que haya tenido Puebla”, contó en su colección, además de con pinturas, con “toda clase de objetos de arte, esmaltes, porcelanas, bronce, marfiles y cuanto precioso objeto tuvo México, traído en la Nao de Filipinas, llegando a Europa o fabricado en el país”³.

Francisco Díaz San Ciprián (1817-1891), amigo de José Luis Bello y González, también fue un coleccionista reconocido. Poseía cuadros europeos, bronce, mármoles, porcelanas y talavera. Su colección se desintegró para saldar acuerdos previos y la mayor parte de ella pasó a manos de Alejandro Ruiz Olavarrieta, Francisco Cabrera y Ferrando y José Luis Bello y González. Francisco Cabrera y Ferrando (1822-1889) tuvo una participación muy activa en la Academia. Viajó por Europa entre 1858 y 1860 y de su viaje trajo numerosas pinturas para sí y para su socio y cuñado José Luis Bello y González.

En este contexto, se inserta la figura de José Luis Bello y González (1822-1907), patriarca de la familia Bello, quien acopió una representativa cantidad de piezas que antes pertenecieron a órdenes religiosas e incluso a la propia Catedral, además de aquellas con una temática exclusivamente religiosa (se trata de ciento diez objetos entre cálices, patenas, relicarios, navetas, custodias, blandones, casullas, dalmáticas, atriles y facistoles). Existía en su pinacoteca un buen número de cuadros con tema religioso, que muy probablemente pertenecieron en sus orígenes al coleccionismo episcopal.

2. EL COLECCIONISMO EN LA FAMILIA BELLO

José Luis Bello y González nació en 1822 en el seno de una familia veracruzana de escasos recursos. Durante su adolescencia trabajó en la Aduana Marítima de Veracruz y a los 18 años radicó en Oaxaca para trabajar como empleado en la Casa de Moneda⁴. Para mediados del siglo XIX, gracias a una vida disciplinada y de trabajo,

contaba ya con una fortuna importante, que le permitió mudarse a Puebla para probar suerte en los negocios. Melitón Salazar Monroy afirma que Bello se estableció en la capital poblana en 1851. Lo anterior difiere de la fecha de 1852 que señala Enrique Cordero y Torres como el año en que Don José Luis —tal como lo estipula su testamento— contrajo nupcias con Francisca Acedo ya en la ciudad de Puebla. Otras fuentes indican que no se avecindó hasta 1856. Lo más probable es que entre 1852 y 1856, Don José Luis se encontrara viajando constantemente entre Puebla y Veracruz para atender sus negocios.

Don José Luis era conocido por su pensamiento liberal y patriótico, así como por su nacionalismo activo. Durante la guerra contra Estados Unidos se enlistó en el ejército para combatir la intervención, y también tomó parte en la defensa de Puebla durante la Intervención Francesa, siendo designado jefe de Trincheras de la calle de Mesones (hoy 3 poniente).

Bello se asoció en Puebla con el también veracruzano Francisco Cabrera y Ferrando con quien contraería nupcias su hermana María Josefa. Hacia 1856 contaban con un almacén en la calle Estanco de Hombres (4 oriente) y tres tiendas de ropa extranjera ubicadas, respectivamente, en la calle de la Concepción (5 norte), en la Calle Segunda de Mercaderes (2 norte) llamada El Pabellón Mexicano y la conocida como El Puerto de Veracruz en el Portal Iturbide (Avenida 16 de Septiembre). A lo largo de la vida de la Compañía Bello y Cabrera, los socios adquirieron varios inmuebles (1858), así como fábricas textiles de Atlixco denominadas La Concepción —en sociedad con Ángel Díaz Rubín— y posteriormente La Carolina —asociados con Manuel García Teruel.

La sociedad se disolvió el 31 de diciembre de 1870 y los bienes se dividieron: Cabrera conservó tres casas y Bello retuvo para sí la fábrica textil. A partir de entonces don José Luis continuó con el comercio y la industria, actividad en la que

destaca su sociedad con Manuel Penichet para establecer una fábrica de tabaco en Puebla. De igual forma se dedicó a inversiones inmobiliarias adquiriendo, entre otras, la casa número 2 de la Calle Victoria (3 poniente y 3 sur), donde hoy día se encuentra el museo que lleva su nombre⁵.

Su situación económica holgada le permitió darse el lujo de adquirir obras de arte para su deleite personal. Inició su colección con una serie de óleos que, por encargo suyo, le fueron traídos de Europa por su entonces socio de negocios y cuñado Francisco Cabrera y Ferrando⁶, quien con su fina sensibilidad artística y acompañado de su familia, emprendió en 1858 un “viaje de ilustración” que duró veinticinco meses, trayendo a su regreso un cuantioso acervo artístico para sí y para su cuñado⁷.

A partir de este momento, Don José Luis continuó adquiriendo obras de arte de diversos géneros. Entre los anticuarios con los que mantuvo relación—además de Cabrera y Ferrando— destacan Francisco Díaz San Ciprián, Alejandro Ruiz Olavarrieta, Manuel Cardoso, Luis Suárez Peredo y Rafael Lucio.⁸

A su muerte, acaecida el 11 de junio de 1907, sus bienes pasaron a sus hijos. Los óleos tan amados, que para entonces ya ascendían a 250, se repartieron en partes iguales entre su primogénito Rodolfo, hombre de negocios y político; Francisco, médico y Director de la Escuela Nacional de Profesores; Carlos, egresado del Colegio de Minería o Escuela Nacional de Ingenieros; y José Mariano, quien se interesó en mayor medida que sus hermanos por retener y acrecentar su herencia artística para posteriormente legarla como el museo que lleva el nombre de su padre, honrando de esta manera su memoria⁹. En la herencia estaban también considerados 48.618.34 pesos para cada hijo, alhajas, muebles y propiedades, entre ellas, la mencionada casa de Victoria —valuada en 9.800 pesos— que correspondió al lote de Mariano Bello y Acedo¹⁰.

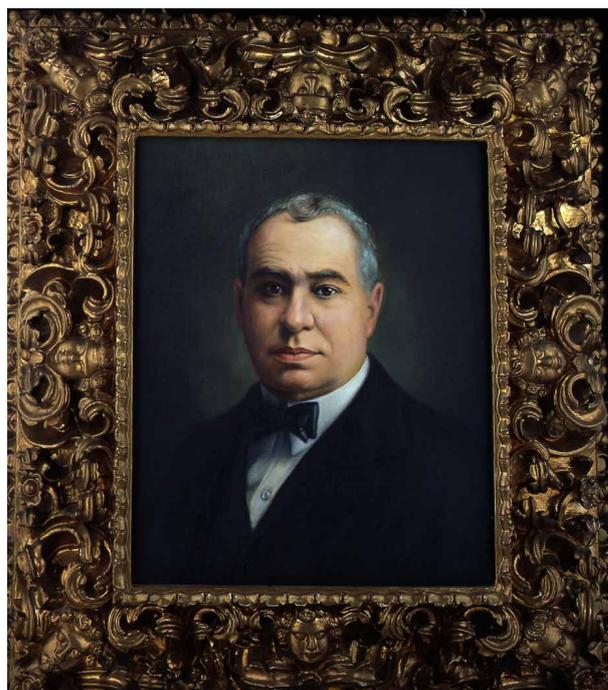


Fig. 2. Dolores Flores. Retrato de Don Mariano Bello y Acedo. Óleo sobre tela. 2009. Acervo Museo José Luis Bello y González. Puebla. México. Foto: Jorge Vértiz.

42

Éste realizó sus estudios en el Colegio Lafragua de la ciudad de Puebla y en el Colegio del Estado. A lo largo de su desarrollo profesional destacó su trabajo como aprendiz de la fábrica de puros de su padre, La Flor de Nicociana, llamada posteriormente El Pabellón Mexicano; también como gerente y accionista de la fábrica de tabaco Penichet Co., junto con Juan Villa, Antonio Gutiérrez y Arturo López. Y por último como Consejero del Banco Oriental de Puebla, durante los primeros años del siglo xx¹¹.

Mariano Bello siguió los pasos de su padre al dedicar todo el tiempo que le dejaban sus ocupaciones en adquirir objetos de arte de todo género¹², e incrementó la colección comprando nuevas piezas a otros anticuarios y coleccionistas. En el acervo del Museo Bello se han localizado obras que pertenecieron en otro momento a las colecciones de las familias Pérez-Martínez, Vázquez y Sánchez, Suárez Peredo, Cabrera Ferrando, Olavarrieta, Arizpe Ramos, Miranda, entre otras.

La colección que acopió durante su vida es rica tanto en artes aplicadas de los siglos xvi al xx, de Asia, América y Europa —muebles, plata herrajes, cristal, vidrio, talavera, etcétera— como por la variedad y calidad de los óleos de su pinacoteca, entre los que se encuentran obras de los grandes exponentes del arte novohispano —como Miguel Jerónimo Zendejas, Cristóbal de Villalpando y Luis Lagarto—, notables pintores del siglo xix mexicano —Agustín Arrieta, entre otros—, así como obras de factura europea. Si bien el origen de su colección pictórica se debe a la herencia paterna, su afición por la pintura lo llevó a incrementar esta parte del acervo con otras adquisiciones, incluso gracias a sus propios

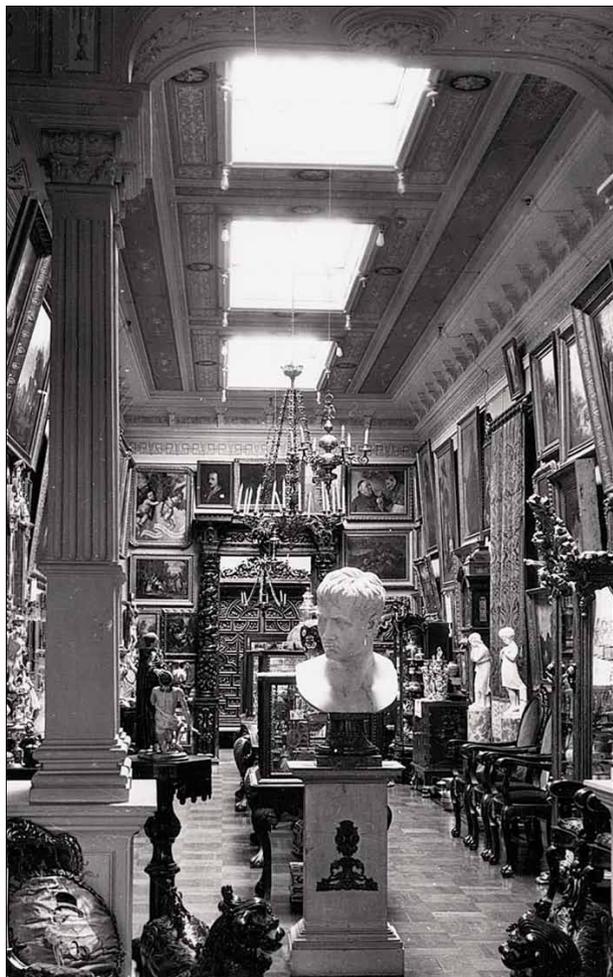


Fig. 3. Pinacoteca de la casa de Don Mariano Bello. ca. 1920. Acervo Fototeca Juan C. Méndez. Puebla. México. Foto: Juan C. Méndez.

hermanos y a la incorporación de obras de su propia autoría.

Debido a su carácter altruista, a su gran preocupación por la educación de las generaciones venideras, y al no haber tenido descendencia, estableció en su testamento redactado en 1918 que, a su muerte (5 de septiembre de 1938) y a la de su esposa Guadalupe Grajales (18 de enero de 1840)¹³, el sinnúmero de objetos de arte que había reunido durante su vida fueran donados a la Academia de Bellas Artes de Puebla, y que la colección nunca fuera fragmentada. Su voluntad se cumplió y el acervo constituye hoy en día el Museo José Luis Bello y González, asentado en la que fuera la casa de Don Mariano en la calle Victoria. El Museo fue abierto al público en 1944 bajo el nombre de su padre¹⁴, y hoy día depende del Gobierno del Estado de Puebla¹⁵.

La iniciativa gubernamental de establecer el Museo Bello en la antigua residencia del coleccionista fue muy afortunada, ya que hoy por hoy, en nuestro país sobreviven muy pocos museos donde se exhiben colecciones privadas en su recinto original.



Fig. 4. Sala de Talavera de la casa de Don Mariano Bello. ca. 1920. Acervo Fototeca Juan C. Méndez. Puebla. México. Foto: Juan C. Méndez.



Fig. 5. Sala principal de la casa de Don Mariano Bello. ca. 1920. Acervo Fototeca Juan C. Méndez. Puebla. México. Foto: Juan C. Méndez.

En resumen, podemos decir que la familia Bello y Acedo, cuyo nombre permanecerá inscrito en la historia de las Bellas Artes de Puebla, fue miembro de la típica burguesía poblana de finales del siglo XIX, parte de una clase social que practicaba el credo liberal tanto en sus ideas como en sus finanzas.

Los Bello no viajaron a los grandes centros del arte mundial, pero fueron capaces de reunir una grandiosa colección de arte producto de su dedicación al trabajo y a su sensibilidad personal. Don Mariano Bello será recordado en la posteridad como un hombre de gran espíritu altruista, heredero del fenómeno del coleccionismo poblano, y comprometido con la educación y el deleite de las futuras generaciones.

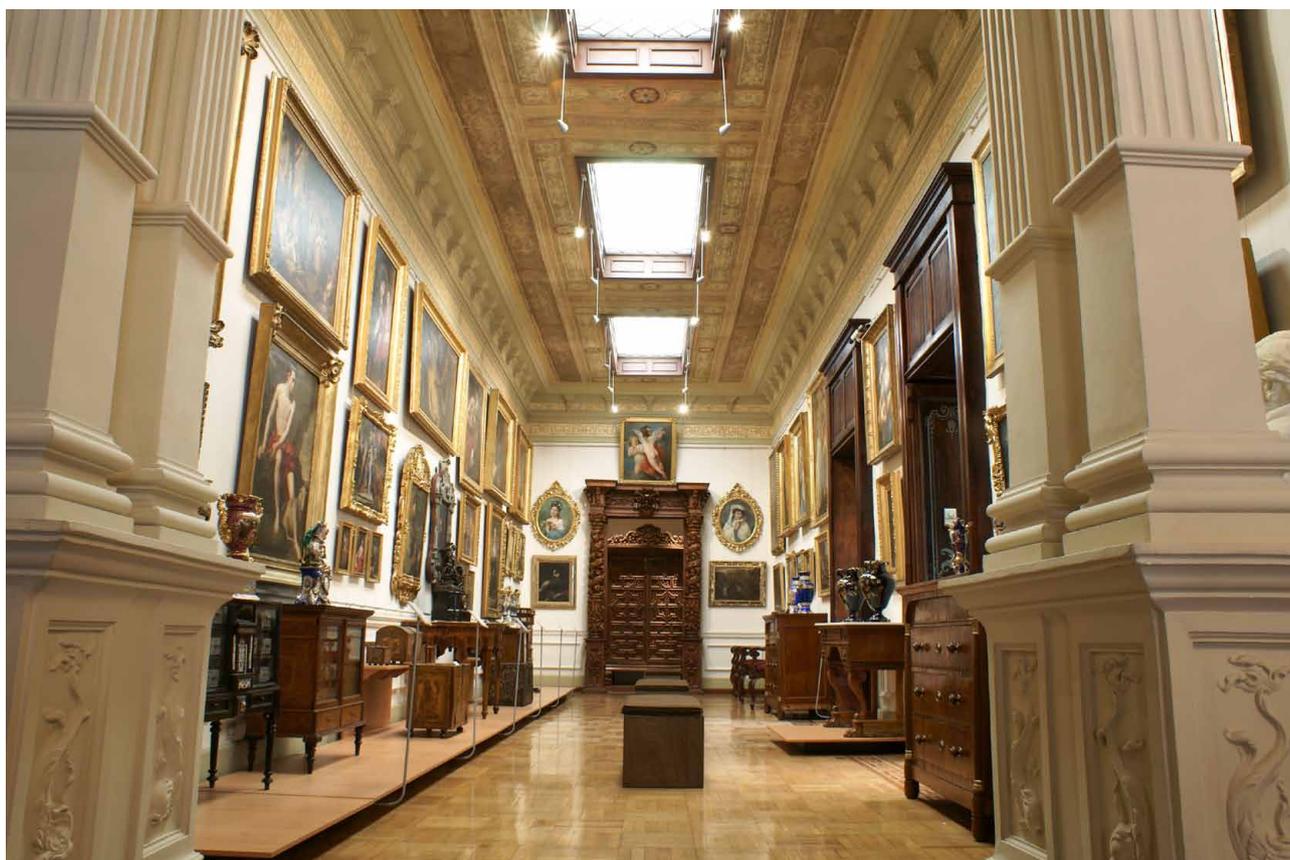


Fig. 6. Vista actual de la Pinacoteca del Museo José Luis Bello y González. 2009. Puebla. México. Foto: Laura Arellano Zazueta.

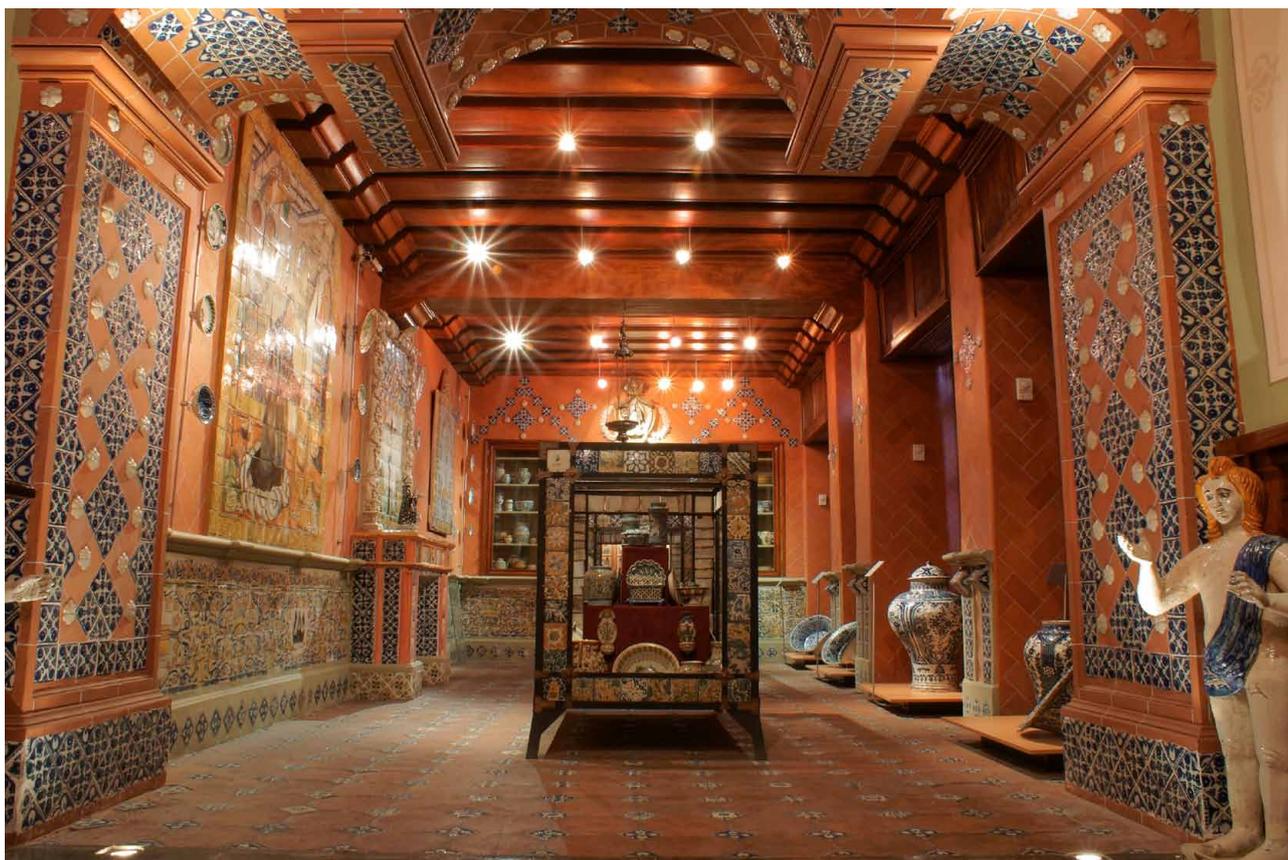


Fig. 7. Vista actual de la Sala de Talavera. 2009. Puebla. México. Foto: Laura Arellano Zazueta.

NOTAS

¹GALÍ BOADELLA, Montserrat. "El Patrocinio de los obispos de Puebla a la Academia de Bellas Artes". En: VV.AA. *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM-IIE, 1997, págs. 237-260.

²MERLO JUÁREZ, Eduardo. *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Litografía ALAI, 1991.

³CABRERA, Francisco J. *El coleccionismo en Puebla*. México: Libros de México, 1988, pág. 32.

⁴GÓMEZ RAMÍREZ, María Josefa. *Los Bello, su posición y su fortuna dentro de la sociedad poblana (1852-1890)*. Tesis Profesional. Puebla: Colegio de Historia, Escuela de Filosofía y Letras BUAP, 1992, pág.17.

⁵YANES, Emma. *Pasión y coleccionismo. El Museo de Arte José Luis Bello y González*. México: INAH, 2005, págs. 23-27.

⁶GÓMEZ RAMÍREZ, María Josefa. *Los Bello ... Op.cit.*, pág. 65.

⁷CABRERA, Francisco. *Puebla y los poblanos*. México: Libros de México, 1987, pág. 63.

⁸FERNÁNDEZ, Miguel Ángel. *Coleccionismo en México*. Monterrey: Museo del Vidrio, 2000, pág. 192.

⁹La obra pictórica que heredó Rodolfo Bello y Acedo (1854-1930) de su padre, conformó la pinacoteca de su hijo José Luis Bello y Zetina (1889-1968), a cuya muerte quedó a cargo de un patronato civil denominado Galerías Pictóricas de Puebla con sede en la que fuera la casa de Bello y Zetina en el número 409 de la avenida 5 de mayo en el Centro Histórico de Puebla. Las obras que correspondieron

a Carlos Bello y Acedo, a su muerte pasaron a manos de su hijo Carlos Bello y Cabrera y de su esposa María Guadalupe Villa de Bello. Cfr. PALOU PÉREZ, Pedro Ángel. "Museo José Luis Bello y González". *Revista Artes de México* (México), 61(2002), pág. 29.

¹⁰YANES, Emma. *Pasión y coleccionismo ...* Op.cit., pág. 30.

¹¹Ibidem.

¹²CABRERA, Francisco. *Puebla ...* Op.cit., pág. 71.

¹³La herencia de José Mariano Bello, que ascendía a 1,249,351.33 pesos, fue dividida entre su esposa Guadalupe a quién "le correspondieron 514,577.15 pesos, incluyendo la casa de la 3 sur y sus muebles, todo lo que existía en el oratorio particular, acciones de la fábrica de tabaco Penichet y créditos por rentas. Al Asilo Particular de Caridad le otorgó la casa número 3 de la avenida 2 oriente (conocida como edificio Alhóndiga), y a la Academia de Bellas Artes del Estado, como ya se dijo, la colección de pinturas y obras de arte, con un valor de 422,790 pesos (...). El resto de la herencia se distribuyó entre los hijos de sus hermanos, sus sobrinos José Luis Bello y Zetina, Carlos Bello Cabrera y José Francisco, Carmen y Rosa Bello y Pedroza". Citado en: YANES, Emma. *Pasión y coleccionismo ...* Op.cit., pág. 21.

¹⁴La XXV Legislatura del Estado de Puebla expidió la Ley Orgánica del Museo Bello, que se aprobó el 16 de marzo de 1944, cuando era Secretario de Gobierno el Lic. Gustavo Díaz Ordaz, y fungían como Diputados Carlos León, Teobaldo Sosa y Gerardo Rojas. Lo anterior se publicó en el Diario Oficial el 28 de marzo del mismo año, siendo gobernador del Estado, Gonzalo Bautista Carrillo. Durante su gestión, el inmueble que alberga el Museo Bello fue declarado Monumento Artístico. Citado en: *Puebla. Museo José Luis Bello y González. Número monográfico. Revista Artes de México* (México), 61(2002).

¹⁵El Gobierno del Estado de Puebla ha seguido fielmente los preceptos establecidos por Don Mariano Bello en su testamento, donde se indica que la colección no debe desmembrarse, enajenarse o retirarse del inmueble que la alberga. Desafortunadamente, el seísmo que azotó la ciudad de Puebla en 1999 obligó a la Secretaría de Cultura a retirar de emergencia las colecciones. Durante este tiempo, las colecciones se resguardaron celosamente, se investigaron y restauraron para devolver a los poblanos la belleza de las salas de exhibición del Museo Bello de acuerdo a la última voluntad de su creador.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LOS CAMINOS DEL BARROCO EN LAS COLECCIONES NOVOHISPANAS: TRES CASOS DE ESTUDIO EN EL OCHAVO DE PUEBLA

THE PATHS OF THE BAROQUE IN THE NOVOHISPANIC COLLECTIONS: THREE CASE STUDIES IN OCHAVO OF PUEBLA

Resumen

La Capilla del Ocho de la Catedral de Puebla se erige como uno de los grandes tesoros del patrimonio poblano. Inaugurada formalmente en 1688, la Capilla cuenta con una amplia colección pictórica que reconoce los principales estilos de la escuela del barroco, algunos de ellos interpretados a través de artistas de notable reconocimiento. Se trata de una serie de obras digna de tener en cuenta como uno de los eslabones necesarios para comprender la riqueza del barroco en la escuela de pintura novohispana.

Palabras Clave

Barroco, Catedral, Ocho, Pintura, Puebla.

Isabel Fraile Martín

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

Es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura (2008) y en la actualidad desempeña su labor como profesora-investigadora en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autora del libro *Las pinturas del Ocho. Los tesoros de la Catedral de Puebla* (2011), posee además diversos artículos sobre pintura novohispana y museos. Coordinadora de la Maestría en Estética y Arte, mantiene proyectos de investigación con los Museos de Puebla y desde enero de 2010 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT (México). Además es co-directora de la Colección *La Fuente*.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 15/09/2013
Fecha de revisión: 27/09/2013
Fecha de aceptación: 18/11/2013
Fecha de publicación: 30/12/2013

Abstract

The Chapel of the Ocho of Puebla Cathedral stands as one of the great treasures of the Poblano heritage. Formally inaugurated in 1688, the chapel has a wide collection of paintings that recognizes the main styles of the Baroque school, some of them interpreted through artists of outstanding recognition. This is a series of works worthy of taking into account, as one of the links necessary to understand the richness of the Baroque school of Neo-Hispanic painting.

Key Words

Baroque, Cathedral, Ocho, Painting, Puebla.

LOS CAMINOS DEL BARROCO EN LAS COLECCIONES NOVOHISPANAS: TRES CASOS DE ESTUDIO EN EL OCHAVO DE PUEBLA

1. INTRODUCCIÓN

Con el título de *Los tesoros de la Catedral de Puebla. Las pinturas del Ochavo* se presenta la publicación que cataloga la colección pictórica que conforma la estructura peculiar de esta pequeña, aunque suntuosa capilla de la Catedral poblana. La amplia investigación ha servido para incursionar en otra serie de estudios más específicos que han animado el panorama de la pintura local, hasta ahora bien formulado hacia investigaciones monográficas de artistas destacados. La exposición de arte *Los Caminos del Barroco: Andalucía, México, Puebla*¹, con el ciclo de conferencias que se creó en paralelo a la exhibición, originó a modo de ponencia lo que a continuación se desarrolla en esta investigación.

El tema propuesto conviene estructurarlo en dos partes claramente diferenciadas; la primera resulta de carácter general y nos proporciona unas pequeñas pinceladas del contexto en el que se crea la Capilla del Ochavo, espacio en el que se insertan las obras de arte que comprenden el objeto de estudio. La segunda parte de la investigación, más amplia y pormenorizada, se

fragmenta a su vez en tres apartados. El primero de ellos se concentra en las propuestas iconográficas que se estiman oportunas para entender el sentido rector de la capilla; el segundo aborda las temáticas expuestas en su acervo pictórico y sus conexiones múltiples con otras escuelas de pintura barroca; mientras que el tercero y último ahonda en los artistas que intervienen en dicha colección y da a conocer sus obras más importantes. Este será el itinerario propuesto para el desarrollo del texto aunque merece la pena especificar que por el propio título que lo aborda, será el punto de las temáticas pictóricas de la Capilla del Ochavo y sus nexos con otras escuelas importantes de pintura barroca, el que se desarrolle con mayor profundidad².

2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA CAPILLA

Documentalmente se conoce que el levantamiento del Ochavo no se debe a los impulsos elocuentes de Don Juan de Palafox por culminar su gran catedral de Puebla, sino que esta capilla se concibe con el esmero de su sucesor, Don Diego Osorio de Escobar y Llamas. Pese a ello, finalmente se levanta bajo la Diócesis de Don Manuel Fernández de Santa Cruz, proyectándose

entonces como una de las construcciones más insignes y destacadas del barroco poblano³. El lugar que se destinó para levantar esta parte del ambicioso proyecto catedralicio fue la esquina que hoy comprende las calles 2 sur y 5 poniente siendo, desde los inicios de su construcción, una estancia con múltiples usos y diversas funciones, aunque desde un principio se tenga la intención clara de guardar en su interior las joyas más preciadas de la Catedral, muchas de las cuales ya no tenían cabida en la sacristía del templo⁴.

Resulta cuando menos sorprendente, al día de hoy, que pese a esta gran riqueza que ofrece la Capilla no muchos investigadores la hayan abordado de forma específica. Hay que reconocer, no obstante, que se han aportado algunas consideraciones de suma importancia sobre todo en cuestiones relativas a los aspectos tanto constructivos como simbólicos, y que no debemos desestimar a la hora de realizar una lectura pormenorizada de este espacio. Menos abundantes han sido, por otra parte, los estudios específicos destinados al ornato y el atesoramiento artístico que se conserva en la capilla ochavada. Los apuntes más fidedignos, anotados por Fernando Rodríguez Miaja y Arturo Córdova, nos conducen hacia un camino interesante que ahonda en las posibles relaciones existentes entre personalidades selectas de la Puebla en la que se construyó el Ochavo, a la vez que sugieren su participación en la decoración del mismo, arrojando datos importantes sobre los personajes ilustres que se convirtieron en donantes de sus colecciones de arte particulares, con el fin de impulsar con ellas el atavío de la capilla⁵. A estas investigaciones se debe el conocimiento de que José Salazar Varona, hombre piadoso descendiente y heredero de una familia ampliamente vinculada con el clero poblano, regala parte de su colección artística particular para el embellecimiento de esta capilla. Un gesto noble que convierte a este maestrescuela en el único donante de obra, hasta ahora realmente documentado, para el embellecimiento específico de este espacio⁶.

3. LA COLECCIÓN PICTÓRICA

La Capilla del Ochavo conserva en la actualidad un conjunto de sesenta y nueve pinturas que descansan sobre lienzos, madera y láminas de cobre, ubicados en los tres amplios retablos que la estructuran y a lo largo de los cuatro muros-alacena restantes. A todos ellos añadimos el muro que da acceso a la estancia y que también exhibe obras en la parte superior, mostrando en conjunto una saturada visión del espacio donde la idea de *cámara artística* no abandona la mente del visitante⁷. Sin mucho orden aparente, las piezas se disponen tratando de mantener una belleza ajustada a los patrones tradicionales de simetría, en un espacio donde los orificios de los exuberantes retablos destinados a la exhibición de obras son prácticamente idénticos, lo que ha permitido que el movimiento y cambio de lugar de las mismas haya sido posible a lo largo del tiempo⁸. Sin duda este hecho dificulta mucho más la idea de encontrar una guía rectora que oriente nuestra lectura iconográfica, lo que tampoco implica, necesariamente, que careciera de ella desde su origen⁹. Tampoco se debe olvidar que se trata de una colección catedralicia, lo que anima a pensar en una idea global que prime en la disposición de las piezas.

4. LAS TEMÁTICAS DEL OCHAVO

Obedeciendo a las especificaciones del título del texto, se aborda a continuación el tema neurálgico de esta investigación y que gira en torno a la temática barroca que impera en la colección pictórica de la Capilla del Ochavo de Puebla puesto que, pese a la limitación de piezas, (ya se ha mencionado antes que la colección asciende a menos de setenta obras¹⁰), es gratamente satisfactorio apreciar que en este conjunto pictórico se encuentran ejemplos importantes de las principales variantes de pintura que se ofrecen en la Nueva España barroca. Efectivamente, en este territorio los productores de pintura no son ajenos al conocimiento de los

estilos artísticos más sobresalientes de la vieja Europa, así como tampoco a los artistas más afamados o las composiciones más exitosas; en definitiva, todo un conjunto de variantes que no tardaron en ser conocidas y ampliamente practicadas, con más o menos perfección, entre los artistas novohispanos. De esta manera, las huellas de Rubens, Zurbarán o Murillo, tres de los grandes estandartes del barroco pictórico del viejo continente, se hacen presentes también en la colección pictórica del Ochavo, y es precisamente en la vinculación de obras de este espacio poblano con la de la trayectoria de los grandes artistas mencionados, donde conviene centrar el sentido de este texto.

Para ello hay que entender el buen estado de prestigio y reconocimiento del que goza la escuela pictórica poblana en este último cuarto del siglo XVII, momento en el que se construye la capilla, y no hay que hacerlo sólo por tener en la ciudad a un nutrido y variado grupo de artistas, sino porque la calidad de los mismos era similar, incluso a veces superior, que los de la escuela metropolitana. La proximidad que existe con la capital, aunado a su posición también estratégica para con el puerto de Veracruz, la hicieron sede indiscutible de artistas de primera índole, lo que unido a que tampoco dudaron en llegar a la ciudad pintores procedentes de otros puntos del territorio, nos sitúa en un momento de creación artística sumamente gozoso e importante. Todo ello, junto al exquisito gusto de quienes estuvieron a cargo de la Diócesis y a la presencia constante de pobladores peninsulares, hicieron posible que en Puebla abundara una riqueza pictórica que siguiera sin tapujos la moda del viejo continente tanto desde el punto de vista estilístico y compositivo, como desde el temático y argumentativo. En este ambiente fecundo para la creatividad plástica se hace fehaciente encontrar huellas importantes de los tres artistas mencionados, como una prueba más de la buena salud que gozaba la escuela pictórica de la ciudad.

Acorde también a lo que ocurre en la escuela metropolitana, los cánones prototípicos de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) y su escuela, se hacen también populares y exitosos en Puebla y, desde luego, en nuestra particular colección pictórica del Ochavo¹¹. La serie de temática mariana que rige esta estructura según las pautas estilísticas y compositivas del propio Rubens, lo hace a través de un amplio conjunto de láminas de cobre, doce en total, que reproducen magistralmente los capítulos más señalados en la vida de la Virgen María, en base a las extendidas composiciones del maestro que fueron llevadas al grabado por sus múltiples seguidores. El total de la serie contempla las siguientes escenas: *Presentación de María en el Templo, Anunciación, Desposorios de María y José, La visitación, José y María pidiendo posada, Huída a Egipto, Adoración de los Pastores, Epifanía, Presentación del Niño en el Templo, Asunción, Coronación y Tránsito de la Virgen María*; a razón de cuatro láminas por cada uno de los tres retablos principales, rigiendo así el sentido iconográfico de todo este espacio. La vinculación con Rubens se hace latente desde el principio lo que, teniendo en cuenta que sus trabajos son ampliamente difundidos en los principales talleres de pintura de ese momento a ambos lados del Océano, no resulta nada extraño. Es sin embargo notoria la calidad excelsa de este conjunto de obras, resuelto con una pincelada que supera los límites de lo correcto y nos adentra en una idea compositiva magníficamente lograda para la mayor parte de las pinturas que componen la serie. Este rasgo es más significativo aún si lo aunamos al uso de una gama cromática muy pura, acentuada en tonos fuertes y luminosos, que predominan en el conjunto y que ayudan a realzar la presencia en escena de los personajes femeninos, con rasgos tan particulares en la producción rubeniana y que se apegan al referente visual que impera en la serie.

Este grupo de pinturas que vincula la Capilla del Ochavo con la influencia de Rubens es, con total acierto, uno de los mejores grupos pictóricos

del recinto que, además, estuvo presente en este espacio muy probablemente desde el inicio del mismo. En el primer inventario registrado que contempla los bienes del Ochavo, datado en 1712, ya aparece esta serie de pinturas que, en un estudio más pormenorizado de la misma, objeto de otra investigación anterior, se relaciona con el círculo más inmediato de Rubens, a quien se atribuye razonablemente el trabajo¹².

Independientemente de la amplia trascendencia de Rubens y sus voluminosas composiciones que tanto gustaron entre los artistas del momento y que anunciaban el buen gusto de quienes adquirirían o encargaban sus esquemas,



*Fig. 1. Círculo de Rubens (Atribuido).
Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel
(detalle). Ochavo de la Catedral de Puebla. Puebla. México.*

la pintura novohispana de esta época no puede entenderse sin el gran impacto que también ejercieron los trabajos de otros dos grandes artistas procedentes, en este caso, del ámbito español: Zurbarán y Murillo. El primero de ellos, Francisco de Zurbarán (1598–1664), aunque extremeño de nacimiento, ejerce el principal desarrollo de su carrera en la ciudad de Sevilla desde donde extiende con acierto y notoriedad su peculiar estilo compositivo. Las pinturas del pacense se desarrollan a base de escenas sobrias, protagonizadas por personajes exquisitamente construi-



*Fig. 2. Pedro Pablo Rubens.
Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel.
Triptico de la Catedral de Amberes. Amberes. Bélgica.*

dos, siendo ellos en los que el artista centraba su atención, haciendo alarde de un dominio absoluto en la concepción y tratamiento de los tejidos así como en el uso de una luz, a menudo contrastante, que hacía privilegiar los blancos de forma imperiosa. El canon prototípico de este artista, abocado hacia una representación de figuras que acaparan el eje central de las escenas se centra, en gran parte, en la representación de imágenes del santoral católico. Personajes que aparecen meticulosamente vestidos, en compañía de sus atributos característicos, con una silueta que resalta sobre fondos neutrales, creando un esquema compositivo que fue muy bien acogido tanto entre los artistas que trabajan en la metrópoli novohispana como entre algunos de los pintores poblanos¹³. Baste reflexionar al respecto acerca de la obra del polifacético Juan Tinoco Rodríguez, oriundo de Puebla, de quien tantos y tan variados cuadros se conservan en la colección del Ocho.

Suyas son las pinturas que precisamente ponemos en relación con la producción del extremeño para vincular esta colección de obras con el estilo que puso de moda este gran artista del barroco español. Tinoco rubrica con orgullo el único ejemplar destinado a *Santa Águeda* que se conserva en todo el recinto catedralicio. Una pequeña lámina para la que el poblano elige este esquema de “Virgen de cuerpo entero”, concebida con gran belleza y suntuosamente vestida, mostrando con alarde el seno cortado sobre la bandeja que sostiene con su mano, mientras maneja una gama cromática atractiva y variada que contrasta con el sencillo espacio que utiliza para el fondo, siguiendo de este modo el modelo estereotipado que extendió con éxito el pintor extremeño. En esa misma línea se concibe la obra con la que se empareja a *Santa Águeda* dentro del discurso del retablo en el que se ensartan. Se trata de *Santa Bárbara*, de momento sin rúbrica pero claramente relacionada con la producción del pintor poblano; dotada de gran belleza y acompañada de todos los símbolos que la caracterizan, incluida

la palma del martirio. La santa aparece ante un fondo en el que tímidamente se ve la torre de tres ventanas que la identifica, mientras el resto de la escena se oculta bajo un cortinaje rojizo que resta rigidez a la protagonista, a la vez que consigue depositar nuestra atención en su figura. Son, por lo tanto, dos llamativos ejemplos, puntuales y precisos, que nos hablan de la influencia que ejerció este patrón compositivo tan llevado a la práctica por el artista extremeño que fue, no solo en este recinto sino en toda la escuela de Puebla, uno de los artistas referenciales del periodo barroco.

El tercero y último de los puntos que se consideran claves para entender las pautas interpretativas del barroco en las obras pictóricas del Ocho es, precisamente, a través de la influencia que se desprende de otro de los grandes artistas del panorama barroco español, Bartolomé Esteban Murillo (1617–1682), otra de las figuras necesarias para completar la evolución



Fig. 3. Juan Tinoco Rodríguez. *Santa Águeda*. Ocho de la Catedral de Puebla. Puebla. México.



Fig. 4. Francisco de Zurbarán. *Santa Águeda*. 1600-1603. Museo Fabre. Montpellier. Francia.

del sentido estilístico que se da en este periodo. Ciertamente Murillo se convierte, a la muerte de Zurbarán, en el artista preciso que marca el devenir de la escuela barroca. Sevillano de nacimiento, las formas suaves y agradables que adquieren sus personajes no tardaron en

ser protagonistas de innumerables series pictóricas. Su dibujo correcto y la ambientación de corte luminoso que impera en sus composiciones hacen de la sencillez aparente de sus obras, una característica inigualable de su éxito, esencia que no tardó en ser asimilada con auge entre los pintores novohispanos. Los trabajos de José de Ibarra, por ejemplo, han sido considerados tradicionalmente, y también con justa razón por el tratamiento sereno de los rostros y el aspecto dulzón que predomina en muchos de ellos, como el mejor exponente del estilo del sevillano entre los artistas de la Nueva España¹⁴. Pese a que a él no le corresponden, en principio, ninguna de las pinturas del Ochavo, las obras que en esta colección manifiestan un estilo que se apega a los cánones prototípicos de Murillo se resuelven, igualmente, de manera acertada por quienes pudieron haber sido los mejores seguidores del pintor jalisciense en la escuela poblana¹⁵.

Aunque el conjunto de pinturas del Ochavo que nos acerca a este estilo no es excesivo en número, las obras comparten entre ellas ciertas similitudes técnicas que nos hacen considerar a estas piezas salidas de un mismo entorno pictórico, el de la escuela poblana, y pese a que de momento no se restringe el trabajo hacia un pintor concreto, lo cierto es que comienzan a sostenerse atribuciones interesantes que paulatinamente irán enriqueciendo el conocimiento de los artistas de Puebla.

Estas pinturas con cierta reminiscencia murillesca que ornamentan el Ochavo interpretan escenas sencillas, como la de *San José* o *San Antonio*, ambos sosteniendo al Niño cariñosamente y envueltos en espacios ambientales de suma discreción oportunos, por otra parte, para lograr la afabilidad que manifiesta la escena. El primero de los lienzos, el de *San José*, sitúa al patriarca al centro acaparando con su presencia la mayor parte de la capa pictórica. Con la mano izquierda abraza al Niño que, cobijado duerme



Fig. 5. Anónimo. *San José con el Niño*. Ochavo. Catedral de Puebla. Puebla. México.

plácidamente, contrastando su pálido rostro con la oscuridad del atuendo que viste a su padre. El encuentro entre ambos personajes se resuelve con la serenidad y la dulzura propias de este tipo de composiciones, sumamente agradables y por consiguiente, bien recibidas por el público. En igual sintonía encontramos a su compañera en el muro-alacena, la pintura que interpreta a *San Antonio de Padua*, también acogiendo al Niño, en una composición sencilla que, como la anterior, se escolta en la parte superior con la presencia de dos querubines, únicos asistentes a contemplar la escena. También ahora, en este segundo ejemplar anónimo aunque claramente atribuible al mismo artista que trabaja en la obra anterior, los patrones constructivos que enlazan con la producción del pintor sevillano, se hacen latentes. Apreciamos en los personajes las mismas características: piel blanquecina, rostros sonrosados, expresiones suaves y el aspecto dulce y sereno que, en general, se adueña de estas pinturas. De este modo se aprecia que en la pequeña colección de obras que se conserva en la capilla catedralicia del Ochavo, hay testimonio de esta gran tendencia pictórica puesta

de moda en el viejo continente y que, al igual que ocurriera con la influencia de Rubens o la de Zurbarán, en efecto, Murillo también ejerce una poderosa influencia entre los artistas novohispanos de la escuela de Puebla.

5. CONCLUSIONES

Resulta interesante advertir que al realizar un estudio individualizado de las obras que conforman la colección pictórica de la Capilla del Ochavo, ésta nos dé muestras, de inmediato, de la calidad excelsa que muestran la mayor parte de las sesenta y nueve piezas analizadas; para después, en una investigación más minuciosa de las mismas, percibir que en ellas se vislumbran las principales tendencias pictóricas del arte barroco vivido en la ciudad.

Este hecho sin duda trasciende en la importancia histórica y artística que configura el recinto, poniendo de manifiesto cómo fue ornamentado con los mejores productos de cada época, tal y como corresponde a un templo de las características del de la Catedral de Puebla. Pero también nos habla del buen gusto que tuvieron tanto los donantes como los mecenas que estuvieron vinculados con el ornato de la Capilla, mostrando al atesorar los primeros o solicitar entre los artistas estas obras los segundos, que son conocedores y admiradores de los principales movimientos estilísticos que se estaban desarrollando más allá de las fronteras territoriales.

Que las amplias colecciones de pintura que llenan los templos de la Nueva España conserven algunas obras con cierto sabor rubeniano, es tan frecuente como que se hayan formado algunos artistas que laboran en la escuela metropolitana —y también la poblana— bajo ciertas pautas de estilo zurbaranesco; a la par que otros tantos pintores han asimilado prototipos escénicos y usos de gamas cromáticas que recuerdan con satisfacción los pinceles de Murillo; no siendo todo ello, *a priori*, algo inusual en la

Nueva España, sino más bien lo contrario, algo bastante frecuente. Lo que no lo es tanto, sin embargo, es que todo ese conjunto de buenas obras que enlazan la estética local con la foránea o, que nos remite a creaciones traídas expreso a la catedral de Puebla, formen parte de una

colección pictórica tan relativamente íntima así como limitada y, que no obstante, reúne en su interior el total de variedades artísticas estéticas más representativas del barroco pictórico de la Nueva España, concentradas magistralmente en la colección pictórica de la Capilla del Ochavo.

NOTAS

¹Los *Caminos del Barroco: Andalucía, México, Puebla* es una exposición exhibida en el Museo San Pedro de Puebla del 26 de abril al 22 de julio de 2012. La investigación aquí presentada es una ampliación de la ponencia a la que fuimos invitados como parte de las actividades paralelas que se realizaron de dicha exhibición.

²Los apuntes en este texto forman parte de los resultados obtenidos al investigar las pinturas de esta colección. Véase FRAILE MARTÍN, Isabel. *Las pinturas del Ochavo: los tesoros de la Catedral de Puebla*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla y Cinco Radio, 2011. Actualmente estamos preparando una segunda versión del texto que, aunque pretende mantener la estructura del catálogo de obras, desarrollará una parte introductoria más precisa en la que se analizan cuestiones relativas al sentido de la colección y que seguro son necesarias para tener una visión más amplia de la misma.

³La trilogía que conforman estos prelados en la Diócesis de Puebla ayuda singularmente a dar forma a la ciudad barroca que contemplamos hoy. Pese a que la sociedad reconoce ampliamente que el gran impulso inicial, en lo que a las construcciones catedralicias se refiere, fue dado por Don Juan de Palafox y Mendoza (1640-1649), debemos reconocer que fue gracias a la donación de 8,000 pesos para el levantamiento del Ochavo que hizo su sucesor, Don Diego Osorio de Escobar y Llamas (1656-1673), éste empezó a realizarse. No obstante, el comienzo de las obras arranca entrado el año 1674 y la inauguración formal del espacio no se desarrolla sino hasta 1688, cuando estaba a cargo de la Diócesis Don Manuel Fernández de Santa Cruz (1677-1699). Estamos pues, ante uno de los espacios de la ciudad con mayor carga y simbología barroca.

⁴Los estudios que se han llevado a cabo sobre la importancia de esta capilla del acervo catedralicio no son muy numerosos, puesto que la mayoría contempla a este espacio como una parte más de la catedral y por ello le dan una lectura muy general, por lo que cuando refieren a este lugar lo hacen sobre todo ahondando en las cuestiones relativas a la historia y el sentido propio de la capilla. Cabe destacar que el estudio más completo y actualizado que existe aparece en nuestro libro, con una amplia introducción al catálogo de pinturas; aunque también conviene dejar constancia de otros títulos sumamente interesantes, como el trabajo de BARGELLINI, Clara. "El Ochavo: Kunstammer americana". En: GALÍ BOADELLA, Montserrat (Coord.). *El mundo de las catedrales novohispanas*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/BUAP, 2002, págs. 119-132.

⁵Para información al respecto, véase: RODRÍGUEZ-MIAJA, Fernando y CÓRDOVA DURANA, Arturo. "El mecenazgo de la capilla del Ochavo en la catedral de Puebla". En: GALÍ BOADELLA, Montserrat (Coord.). *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades/BUAP, Arzobispado de Puebla, págs. 97-125.

⁶El trabajo documental de archivo ha desvelado a lo largo de estos años el papel que tuvieron a bien desempeñar algunos de los prelados o altos cargos de la Diócesis, legando sus propias colecciones de arte, totales o parciales, al templo mayor de Puebla; así como también lo hicieron algunos otros ciudadanos de recursos significativos. Se han publicado ya algunas de estas acciones que nos hablan, en primer lugar, del alto nivel adquisitivo y buen gusto artístico que tenían algunos hombres de la Curia. Al respecto hay que señalar que los relatos encontrados enlistan grupos de láminas, cuadros u objetos diversos que a veces conforman series, pero lo hacen de manera genérica y no tan minuciosa como nosotros quisiéramos. Es poco frecuente que cuando se narran esos legados cedidos para el ornato eclesiástico sepamos más allá del nombre del donante acompañado de otros comentarios generales, como varias láminas o conjunto de pinturas hermosas; pero en ningún momento se detalla cuántas son, cuáles, las temáticas que abordan o el autor al que pertenecen. No obstante, es precisamente la donación que hace Salazar Varona, la única encontrada hasta la fecha que especifica que tiene como destino embellecer la Capilla del Ochavo. Para mayor información precisa sobre las características del legado que se hace para el Ochavo véase RODRÍGUEZ-MIAJA, Fernando y CÓRDOVA DURANA, Arturo. "El mecenazgo de la capilla del Ochavo ... Op.cit., págs. 100 y ss.

⁷En el siglo XVI se desarrolla de forma primorosa entre los amantes del coleccionismo esta tendencia a resguardar los tesoros que componen su colección dentro de sus residencias palaciegas, en habitaciones destinadas específicamente a

ello. Si bien debe distinguirse entre el origen de dichos tesoros, en el caso de ser obras creadas por el hombre *artificialia*, o la naturaleza, *naturalia*, en cualquiera de los casos eran colecciones muy valiosas que respondían al gusto exigente de sus dueños que pese a ser civiles en su mayoría, nobles o burgueses adinerados, no hay que desechar la idea que vincula a la Capilla del Ochavo de Puebla por su peculiar estructura de exhibición con la configuración característica de estas cámaras artísticas o *Kunstkammer*, término alemán con el que lo relaciona Clara Bargellini. Baste señalar al respecto los famosos cuadros del siglo xvii que reproducen la configuración de estas habitaciones, como los cuadros creados por David Teniers el Joven sobre la figura del Archiduque Leopoldo Guillermo, el reconocido patrón de las artes, y sus diferentes representaciones dentro de sus galerías particulares.

⁸Resulta interesante este asunto del movimiento de piezas dentro de la capilla. Ya no sólo hay que referirse a que en la actualidad se conserven menos obras que las que decoraron este espacio antaño, muchas de las piezas que se relatan en los inventarios ya no forman parte de la capilla e incluso, a veces, tampoco de la catedral; sino que además entre las piezas que sí conforman el aparato decorativo actual hay muchas que, por esta coincidencia de tamaño, han cambiado de lugar con frecuencia a lo largo de los años. Baste reflejar esta reflexión en los testimonios fotográficos que dejaron evidencia del estado del Ochavo a principios del siglo xx, para el caso de las fotografías tomadas por Guillermo Khalo, o la publicación de 1991 en la que aparecen imágenes de este espacio con obras dispuestas en lugares diferentes adonde se encuentran hoy. Véase CASTRO MORALES, Efraín. *Guillermo Kahlo en Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla y Secretaría de Cultura, 2011, lámina 423b; así como MERLO JUÁREZ, Eduardo; PAVÓN RIVERO, Miguel y QUINTANA FERNÁNDEZ, José Antonio. *La Basílica Catedral de la Puebla de los Ángeles*. Puebla: Litografía ALAI, 1991, pág. 332.

⁹La versión revisada que se está llevando a cabo en estos momentos como una mejora al catálogo de obras que ofrece el libro de las pinturas del Ochavo, ahonda precisamente en la idea de proponer una guía iconográfica para entender de manera más precisa el ornato decorativo de la capilla.

¹⁰Es justo reconocer que nos referimos a la pintura realizada sobre lienzo, cobre y madera, los soportes mayoritarios de esta colección aunque no los únicos. La capilla cuenta con una pequeña serie de pinturas realizadas sobre pluma, correspondiente a esa colección de obras del arte novohispano conocidas como arte plumario. Estas pinturas, cinco en total, no han formado parte del análisis de piezas al que nos referimos ahora.

¹¹Mucho se ha trabajado ya la influencia que ejerce Rubens y su obra entre los artistas del nuevo mundo pues fue ampliamente conocida, bien de manera directa o a través de composiciones llevadas al grabado. De los autores que más han investigado esta variante, cabe destacar la abundante literatura proporcionada por Rogelio Ruiz Gomar, sin desechar las aportaciones previas de Justino Fernández o la de tantos investigadores españoles que también han trabajado este perfil, como Benito Navarrete Prieto; a todas ellas se añade aquí la lujosa publicación que aborda este asunto y que se contempla como parte del catálogo de la gran exposición llevada a cabo con el título: *La pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo xvi-xviii*, donde la especialista Helga Von Kügelgen, ahonda de nuevo en el tema. Véase VON KÜGELGEN, Helga. "La pintura de los reinos y Rubens". En: GUTIÉRREZ HACES, Juana (Coord.). *Pintura de los reinos: identidades compartidas. Volumen III*. México: Fomento Cultural Banamex, 2009, págs.1008-1059.

¹²Véase al respecto el texto FRAILE MARTÍN, Isabel. "Huellas de Rubens en la Catedral de Puebla: la serie mariana en la Capilla del Ochavo". *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 21 (2011), págs. 18-34.

¹³También sobre la influencia de Zurbarán en la pintura de los nuevos Reinos se han aportado trabajos que han salido a la luz de forma acertada. De entre todos merece destacarse SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. "Zurbarán y América". En: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso (Ed.). *Zurbarán. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo del Prado, 1998, págs. 63-83.

¹⁴Aunque muchos autores han trabajado el periodo artístico que comprende el momento en el que vive José de Ibarra (1688–1756), se debe una justa monografía, tan amplia como su carrera, que haga justicia a la labor extraordinaria de este pintor de Guadalajara. Mientras tanto, resultan sumamente recomendables las distintas aportaciones de Paula Mues Orts. Véase MUES ORTS, Paula. *José de Ibarra*. México: Círculo de Arte, 2001. En dicha publicación la autora se adentra en el periodo en el que se asimilan dentro de la Nueva España los principios característicos del estilo de Murillo. Una visión más actualizada en: MUES ORTS, Paula. "De Murillo al murillismo o del cambio en la mirada: guiños sobre la suavidad y la gracia en la pintura novohispana". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.). *Andalucía en América. Arte y Patrimonio*. Granada: Universidad de Granada-Atrio, 2012, págs. 47-72.

¹⁵Entre los pintores que sobresalen en la escuela poblana de las primeras décadas del siglo xviii destaca José Joaquín Magón y Luis Berruero, dos de los grandes pintores del momento a quienes también se deben investigaciones especializadas que analicen las voluminosas carreras que tuvieron. Aunque contemporáneos y a veces incluso parecidos, y por ello fácilmente confundibles por las características afines de sus pinceles, en los trabajos de Magón predomina una elegancia suprema que se extiende a la mayor parte de sus pinturas. Esperemos que la futura tesis que se está llevando a cabo sobre este pintor, de manos del Licenciado Alejandro Andrade, ayude a conocer de manera precisa las peculiaridades del estilo de este gran artista.

LA MUJER-ÁGUILA Y LA IMAGEN DE LA REINA EN LOS VIRREINATOS AMERICANOS

THE EAGLE-WOMAN AND THE QUEEN IMAGE IN THE LATIN AMERICAN VICEROYALTIES

Resumen

Este texto aborda la importancia del águila como animal emblemático en los jeroglíficos y sermones de las exequias fúnebres de las reinas en la monarquía hispánica, con especial incidencia en los virreinos americanos. Con ello se pretende poner de relevancia la vinculación de la imagen de la mujer fuerte bíblica y en especial de la mujer-águila del Apocalipsis con las reinas españolas, y asimismo apuntar su ulterior vinculación con la importancia de las advocaciones marianas apocalípticas en los virreinos americanos.

Palabras Clave

Águila, Exequias, Iberoamérica, Jeroglíficos, Reinas.

Inmaculada Rodríguez Moya

Universitat Jaume I. Grupo Iconografía e Historia del Arte. Castellón. España.

Profesora Titular del Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universitat Jaume I. Su investigación se centra en la iconografía del poder, tanto en España como en Iberoamérica, desde la etapa colonial hasta el siglo XIX inclusive. En torno a dicha temática ha publicado los libros *El retrato en México: 1781-1867. Héroes, emperadores y ciudadanos para una nueva nación* (CSIC, 2006), junto con Mínguez, González y Chiva *La fiesta barroca. Los virreinos americanos, 1560-1808* (UJI, ULPGC, 2012), y junto con Mínguez, *Himeneo en la Corte. Poder, representación y ceremonial nupcial en el arte y la cultura simbólica* (CSIC, 2013).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 29/03/2013
Fecha de revisión: 11/04/2013
Fecha de aceptación: 18/11/2013
Fecha de publicación: 30/12/2013

Abstract

This article deals with the relevance of the eagle as an emblematic and symbolic animal that appears in sermons and hieroglyphics of funeral rites of the Spanish Monarchy queens, especially in the Latin American Viceroyalties. The main aim of the article is to show the significance of the links between the image of the Biblical strong woman, particularly the Apocalypses eagle-woman, with the Spanish queens, and their relation to the apocalyptic Marian cults in the Latin American viceroyalties.

Key Words

Eagle, Funeral Rites, Latin America, Hieroglyphics, Queens.

LA MUJER-ÁGUILA Y LA IMAGEN DE LA REINA EN LOS VIRREINATOS AMERICANOS

Durante los siglos xvii y xviii fue habitual en las relaciones de exequias de las reinas españolas de la casa de Austria y de la dinastía Borbón asociar su imagen a la de distintas aves: la paloma, la tórtola, el ave Fénix, pero especialmente significativa fue su asociación con el águila. Esta vinculación permitió una potente idea: acercar su imagen a la de la mujer-fuerte bíblica y a la mujer del Apocalipsis, para destacar sus virtudes como esposa y reina, con especiales vínculos en la Nueva España con la Virgen de Guadalupe, en su vertiente alada, y con las vírgenes aladas de Nueva Granada. Particularmente relevante fue en el caso de las reinas que ejercieron como regentes, pues a lo anterior se sumaba un importante papel político. En 1603 el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid dedicó a la emperatriz María de Austria diversos jeroglíficos en sus exequias en los que se le comparaba con el águila imperial y con el águila bicéfala. En 1676 de nuevo los capuchinos de San Francisco en la capital dedicaron igualmente unas exequias a la emperatriz Claudia Felice de Austria repletas de referencias a la mujer-águila apocalíptica. En 1696 las exequias celebradas

por Mariana de Austria en la Universidad de Salamanca y en Pamplona contaron también con numerosas aves. Aunque con la dinastía Borbón otro tipo de imágenes tuvieron mayor protagonismo en los jeroglíficos de sus exequias, el águila continuó estando presente.

Como es lógico, esta potente imagen se trasladó a los virreinos americanos, formando parte de ese orbe simbólico que durante el gobierno de Austrias y Borbones aseguró lealtades más allá del Atlántico. En el virreinato de la Nueva España contamos con varios ejemplos de esta asociación: las relaciones de exequias dedicadas a Mariana de Austria por Mathías de Ezquerro para la pira en la catedral de México y la de Lucas Fernández Pardo para la misma reina en 1696 en Zacatecas. La asociación de la reina con el águila y otras aves no terminó en los virreinos con la dinastía de los Austrias, la reinas de la dinastía Borbón continuaron con la tradición, como veremos en la relación anónima dedicada a Bárbara de Portugal en 1760 en México, y en la exequias de Isabel de Farnesio en México y Guatemala en 1767.

1. EL ÁGUILA COMO ANIMAL FEMENINO EN LAS EXEQUIAS CORTESANAS

Diversos estudios emprendidos por la que suscribe y por Víctor Mínguez, y con un sentido más amplio por José Julio García Arranz, han demostrado la polivalencia simbólica de un animal como el águila¹. La reina de las aves representó a dioses, a monarquías y a imperios. Especialmente importante fue su uso como divisa por todos los emperadores del Sacro Imperio Germánico, que a partir de Maximiliano I pertenecieron a la casa de Habsburgo. Para el caso español la presencia del ave en las ceremonias públicas ha sido estudiada recientemente por Fernando Moreno Cuadro². El animal fue omnipresente en cualquier representación simbólica o áulica de los mismos. El águila apareció muy frecuentemente en arcos triunfales y catafalcos efímeros, como elementos figurativos o como motivo en los jeroglíficos, para simbolizar las virtudes de los homenajeados, bien fuese por motivos gratos, bien por motivos luctuosos. Su presencia se debía a la intensa influencia de la emblemática en las decoraciones efímeras desde el siglo XVI y hasta el XVIII³, y también a la importancia del animal en la heráldica imperial y regia. Especialmente notable y significativa fue la relación entre el águila y las mujeres de las casas reinantes europeas, y como es lógico, particularmente con la Casa Habsburgo, tanto en su rama española como austríaca. Entre las cualidades y virtudes que se asociaron al ave encontramos tanto políticas, como morales, amorosas y cristianas, dejando a un lado las militares, propias de contextos más masculinos.

Podríamos situar el origen de esta asociación entre el águila y las consortes imperiales o regias ya en una notable mujer, María de Borgoña (1457-1482). Nadie duda de la importancia política, dinástica y cultural del matrimonio entre Maximiliano de Habsburgo y la hija de Carlos el Temerario, que daría lugar a la notable dinastía imperial, a pesar de la temprana



Fig. 1. Jacobus Typotius. Divisa de María de Borgoña. *Symbola divina et humana*. 1601. Praga. República Checa.

muerte de María⁴. Entre las divisas de la borbónica, encontramos en el repertorio de Jacobus Typotius, *Symbola divina et humana* (Praga, 1601) una dedicada al ave. En ella se muestra al águila en su nido, sobre un árbol, y enseñando a sus polluelos a mirar al sol, cualidad que sólo ostenta en el mundo animal esta ave, así como sólo el César puede mirar a Dios. Bajo el lema "*Iudice fulva Iovis Phaebo hinc nihil eiicit ales*", se nos explica que a aquellos polluelos que no tienen la capacidad, su madre los expulsa del nido. Fue ésta una imagen de gran éxito y gran significado, como veremos, entre las reinas de la monarquía hispánica.

La corte española en Madrid y diversas ciudades de la Península celebraron en el siglo XVII las exequias a sus reinas o a los miembros femeninos de la Casa Habsburgo, haciendo referencia en sus catafalcos a su asociación con el águila. Es conocida la importancia del revestimiento simbólico de la arquitectura efímera, que servía

para representar un programa de exaltación de la difunta reina⁵. El polivalente símbolo servía a menudo para referirse a la reina viuda, como se ejemplificó en uno de los jeroglíficos del catafalco de Felipe IV en Madrid, recogido en la *Descripción de las honras fúnebres que se hicieron a la católica majestad de D. Phelippe quarto* de Pedro de Monforte (Madrid, 1666). Este jeroglífico hacía alusión a la reina viuda como un águila coronada. Otro de los jeroglíficos en los que se mostraba una conocida divisa y emblema, el águila que renovaba sus plumas, apuntaba, por otra parte, al relevo dinástico⁶.

Una de las exequias de miembros de la familia real que mayor número de águilas imperiales representó en sus jeroglíficos fueron las de la emperatriz María de Austria realizadas en el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid. El *Libro de las honras* está enteramente dedicado a destacar las virtudes de la emperatriz a través del águila imperial⁷. Hasta catorce jeroglíficos estuvieron dedicados al águila, en diferentes representaciones: el águila bicéfala, el águila real, o el águila imperial mostrando sus diferentes cualidades. Así por ejemplo, uno de los jeroglíficos mostraba al águila bicéfala con la corona imperial, flanqueada por dos águilas reales con el mote "*Augusta Reginas*", aludiendo a la primera como a María y a las segundas como a sus hijas, casadas con sendos monarcas. Por supuesto esta águila imperial estuvo presente haciendo alusión al Imperio, a su devoción jesuítica, a la Gloria alcanzada tras su muerte, a ser la ascendiente del emperador Rodolfo II y del rey Felipe III, a perseguir la herejía e incluso a espantar la peste. En cuanto a las cualidades del ave se destacó en los jeroglíficos el cuidado de los polluelos en su nido, poder mirar al Sol, es decir, el ejercicio de la vida religiosa contemplativa, y la renovación de sus plumas, que significaba la inmortalidad.

Los textos apologéticos que se escribieron sobre la emperatriz tras su muerte ahondaron en esta

imagen de la mujer fuerte. En su sermón fúnebre, Jerónimo de Florencia destacó la figura de la emperatriz como devota, pero sin olvidar su importante papel político, especialmente en la defensa de la fe católica⁸. En la salvaguardia de esta fe y en palabras de Florencia, la emperatriz se comportó como un guerrero, "varonilmente", destacando su fortaleza, si bien su actuación y su influencia, según el jesuita, se ceñían al rezo. Magdalena S. Sánchez es de la opinión contraria de que la influencia de la emperatriz iba más allá del rezo, para moldear la voluntad de su sobrino Felipe III. Otro panegirista, Rodrigo Méndez Silva, en su *Admirable vida y heroicas virtudes de aquel glorioso blasón de España* destacaba las virtudes dinásticas de la emperatriz, como fiel miembro de los Austrias, hermana, esposa



Fig. 2. Jeroglífico "*Augusta Reginas*".
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, fundadora de dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603. Madrid.

y nuera de emperadores. Ponía de relevancia también su papel como madre y como esposa, y su labor de regente en los reinos hispanos.

En 1644 moría Isabel de Borbón, dejando a un Felipe IV desconsolado. Los funerales regios tuvieron lugar en la iglesia de San Jerónimo el Real en Madrid. En uno de los jeroglíficos del túmulo levantado por Juan Gómez de Mora encontramos el conocido emblema de un águila coronada alzando el vuelo, mientras abandonaba en su nido a otra águila coronada y a un polluelo. Hacía referencia al abandono por la muerte de la reina de su esposo y de Baltasar Carlos⁹. También estuvieron presentes la paloma y el ave Fénix, en un jeroglífico que mostraba a la reina en cama, expirando, mientras una paloma con un ramo de oliva salía de su boca. Otra paloma con una corona también salía de la habitación, mientras por la ventana se veía a un hombre clavándose una espada en el pecho, con el epigrama:

*“Ya no ay Fenix, ay Paloma
Real, si postuma, viva:
Pues desta en trono de oliva,
Otra ya renace en Roma.”*

Otro interesante ejemplo de exequias femeninas de la dinastía Habsburgo son las de Claudia Felize de Austria, que fue emperatriz de Alemania, y reina de Bohemia y Hungría. Fue hija del archiduque Fernando del Tirol y Ana de Médicis, y murió a los veintitrés años, de enfermedad. Corrió la relación de sus exequias a cargo de don José de Madrid, religioso capuchino del convento de San Francisco de Madrid. El texto escrito por el capuchino utilizó frecuentemente el tema del águila. Por ejemplo, al alabar su hermosura, que sin embargo fue “*desatendida*”, como signo de elevación y perfección, cuyo símbolo es la Mujer del Apocalipsis, cuando con alas de águila se remontó hasta la gloria, y que pone a la Luna—léase belleza—a sus pies, despreciándola. Su muerte por tanto es su apoteosis, su subida a los

cielos, despreciando lo mundano. La segunda comparación con el águila se sustenta en su matrimonio con el emperador Leopoldo en este caso como apoteosis, pues Claudia ascendió a la Gloria también por su matrimonio¹⁰. Asimismo José de Madrid compara a Claudia Felize con la paloma de Noé que regresó al arca, de tal modo que esta águila que es Claudia regresa al brazo de Dios con su muerte.

La muerte de María Luis de Orleans en 1689 fue muy traumática para Carlos II. Las exequias realizadas por la reina fueron espectaculares, y en una ciudad cortesana de la monarquía, Palermo, capital del reino de Sicilia, se recogieron las ceremonias en la relación de Francisco Antonio de Montalvo, *Noticias fúnebres de las magestuosas exequias que hizo la felicissima ciudad de Palermo* (Thomas Romolo, Palermo, 1689). El catafalco también recibió aves en su decoración, como el ave Fénix en la cartela que sostenía la personificación de Asia, para aludir a que revivirá la memoria de la reina en sus cenizas; o una cartela con un águila que porta la personificación de África, que en lugar de mirar al Sol, mira hacia la tierra, para aludir a la muerte de la reina. Aún más interesante resulta una de las imágenes de la relación de Juan de Vera Tasis y Villaroel, en sus *Noticias historiales de la enfermedad* (Madrid, 1690)¹¹, que recogió las exequias celebradas en Madrid en el convento de la Encarnación. En la segunda estampa de la obra nos muestra a María Luisa de Orleans directamente convertida en mujer águila apocalíptica sobre un trono de nubes, en el centro de un sol, que alumbraba al mundo. Y por supuesto se repetía el águila en los jeroglíficos que adornaron el túmulo: en uno se mostró un túmulo, coronado de un orbe y sobre él un águila con las alas explayadas, en otro, en otro una paloma se dirigía a unos lirios.

Tras la muerte de Mariana de Austria el 11 de mayo de 1696 se celebraron exequias fúnebres en todas las ciudades de la monarquía, y especialmente en la corte. Si bien, como ya destacó Vic-

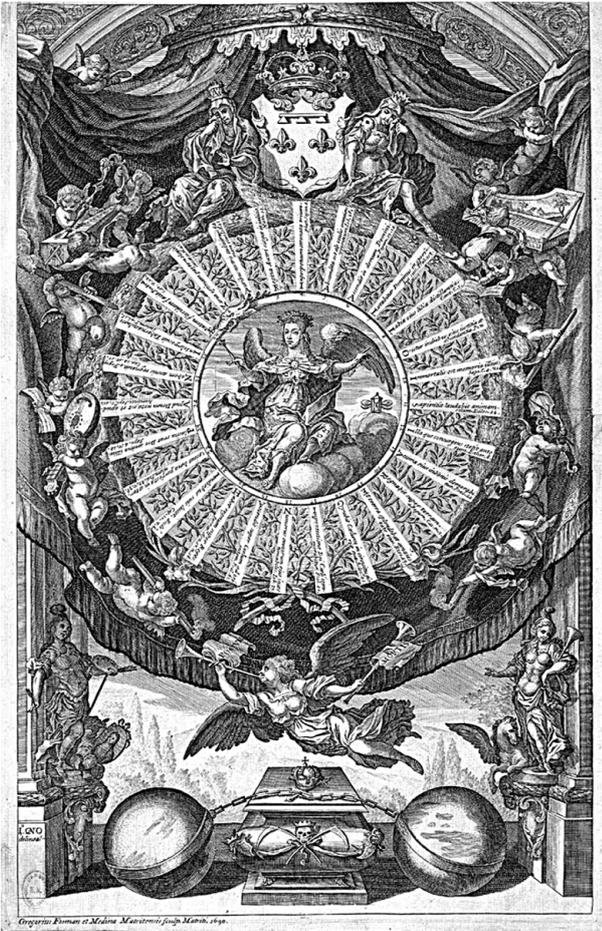


Fig. 3. Juan de Vera Tasis y Villaroel. Estampa con María Luisa de Orleans. Noticias historiales de la enfermedad. 1690. Madrid.

toria Soto Caba, hay pocos testimonios gráficos y textuales respecto a los túmulos levantados en Madrid por el arquitecto de la villa José del Olmo, quizá por problemas económicos para publicarlos. Apenas contamos con la imagen del túmulo municipal, en forma de pirámide escalonada, cuyos adornos intuimos que son, además de las omnipresentes calaveras y tibias, la muerte coronada e investida sobre el orbe y bajo un dosel, y los escudos de los reinos. En el túmulo levantado por los jesuitas en el Colegio Imperial, sabemos por la relación que una enorme águila imperial sustentaba el simulacro del féretro, en el centro del catafalco, en actitud de elevar el vuelo¹². También que presidía un dosel otra águila con el monograma jesuítico en su pecho.

Una de las relaciones fúnebres de Mariana de Austria en la que de nuevo encontramos casi omnipresente en los jeroglíficos al águila y a otras aves es la que celebró la Universidad de Salamanca.¹³ El catafalco, levantado en la Real Capilla de San Jerónimo, estaba decorado con numerosos jeroglíficos: en uno, se veían plumas de águila sobre el mar, mientras ésta remontaba el cielo y “bebía las luces de un Sol”, significando la renovación en la Gloria; en otro, una paloma siendo asaeteada por la muerte, para significar la devoción religiosa hasta la muerte; en otro, la muerte con el hilo que sujetaba al águila cortado, mientras ésta ascendía al sol; en otro, un águila imperial guiando a sus polluelos hacia el sol; en otro, una paloma volando hacia el cielo desde un Palacio Real; en otro, una luna eclipsada y a sus pies un águila muerta, por las luces de ésta, mientras la contemplan la muerte y una España llorosa. En definitiva, águilas imperiales, águilas reales, palomas, tórtolas, pelícanos y el ave Fénix, para aludir a las virtudes fundamentalmente religiosas y maternas de la reina, a su ascenso a la Gloria, que se podrían resumir en uno de los epigramas de un jeroglífico:

*“Águila Augusta nació,
Única Fenix reyné,
Viuda Tortola lloré,
y Paloma fallecí.”*

También las exequias de Mariana en Pamplona el 18 de junio de 1696, reflejadas en la relación *Batallas y triumphos de la Serenissima Señora Doña Mariana de Austria* (Francisco Antonio de Neyra, Pamplona, s.f.), giraron precisamente en torno a presentar a Mariana como una heroína que libró batallas y consiguió triunfos a lo largo de su vida, destacando su entereza, sus devociones, su beneficencia, sus desvelos y trabajos, su dádiva, su retiro para ceder el gobierno a su hijo, y su cáncer sufrido en silencio. Su muerte constituía su triunfo, que le otorgaba la bienaventuranza, pues su vida fue una batalla. Los jeroglíficos que adornaron el túmulo —del que

se conserva un grabado— incidieron además en los aspectos maternales de Mariana, como águila imperial, como tortuga en su hogar, fecunda, benigna, vigilante, devota, y en sus rasgos de santidad, como el buen olor de su cuerpo antes de ser embalsamada. Así se adornó el túmulo con jeroglíficos ya conocidos, como el águila imperial elevada con un sol en su pecho, iluminando al globo terrestre; un Fénix en Soledad, para aludir a su eterna viudedad con el lema “*Unica Semper avis*”¹⁴; un águila ascendiendo el vuelo desde una pira y renovando sus plumas; una tórtola anidando en un zarza espinosa, para representar el dolor; y otra águila ascendiendo al cielo, para significar su Gloria.

Un último ejemplo peninsular que podemos citar, ya borbónico, son las exequias de Mariana de Neoburgo celebradas en la Universidad de Valencia en 1740¹⁵. El sermón y el programa fueron estudiados por M^a Pilar Monteagudo. El sermón giró en torno al Proverbio 31 “*Mulier timens dominum ipsa laudabitur*”, es decir, “*sólo la mujer que respeta a Yahvé es digna de alabanza*”, por tanto, resaltaba las virtudes cristianas de la reina. Los jeroglíficos del túmulo levantado en la capilla de la universidad ahondaron en el tema de la muerte, y presentaban en dos composiciones visuales al ave Fénix del tamaño de un águila, haciendo alusión a su inmortalidad, y al águila renovando sus plumas, acompañada de un aguilucho en el agujero de una peña, significando la renovación dinástica.

2. EL ÁGUILA EN LAS EXEQUIAS HISPANOAMERICANAS

La reina de las aves fue también muy importante en la cultura visual de los virreinos americanos. Formaba parte del escudo de ciudades neogranadinas como Santa Fé¹⁶, donde un águila negra coronada sostenía dos granadas, y el de Tunja, con el águila imperial, concedido por Carlos V en 1541; y novohispanas como Tzintzuntzan o el de Texcoco, y era uno de los animales simbóli-

cos más importantes de los guerreros mexicanos¹⁷. También estaba presente en el escudo de la ciudad de Tlaxcala, en Nueva España, que se consideraba a sí misma la primera urbe convertida a la verdadera fe y por tanto enfatizaba su carácter de ciudad elegida por Dios. En su escudo el águila se situaba sobre la mítica montaña originaria de los tlaxcaltecas, el cerro Cuauhtzin, vinculando incluso esta imagen en el siglo XVIII al águila que remonta el vuelo hacia el sol —como figura crisotocéntrica— y a algunas representaciones de la leyenda de la predicación de Santo Tomás en América¹⁸. El águila sobre el nopal como escudo de la ciudad de México contaba con una tradición antiquísima, y fue sancionado por Carlos V en 1523 dotando a la ciudad de un escudo de armas al estilo heráldico europeo.

Precisamente una enorme águila soporta el escudo de la portada del libro de exequias de Carlos V en México¹⁹. Mientras que la estampa que reproduce el catafalco levantado en la iglesia de San Francisco recoge el águila imperial austríaca que se situó en el segundo cuerpo de la máquina, sosteniendo dos orbes con sus garras, y flanqueada por las columnas del *Plus Outre*, así como la que —bordada— decoraba el tapiz que cubría el simulacro de féretro en el primero. No encontraremos más águilas en este contexto hasta las exequias de Felipe IV, recogidas en el famoso *Llanto del occidente* de Isidro de Sariñana²⁰. En uno de los jeroglíficos el monarca era comparado a un águila, que piadoso y misericordioso, había cuidado de sus polluelos adoptivos —los mexicanos— como si de sus propios hijos se tratara. Volveremos a encontrar al águila como referencia a México en el conocido jeroglífico XIX del catafalco de Carlos II en la catedral de México, donde el monarca se posa sobre el tunal para que se produzca su apoteosis solar, bajo el lema “*Non terret fulgor*”²¹. Continuando en el virreinato de la Nueva España, el águila coronada estuvo presente en la lámina 19 de las exequias de Carlos III en Guatemala, donde hacía alusión en esta ocasión a

la viudedad del monarca hasta su muerte, guardando la memoria de su esposa María Amalia de Sajonia. También está presente por partida doble el águila en la relación de las exequias de Felipe IV en Lima²². En el frontispicio de la obra una enorme ave bicéfala remata la arquitectura que aloja el título y el escudo del monarca, mientras sostienen en sus picos sendas coronas. Le flanquean los dos orbes con el lema "*Unus non sufficit orbis*". Otras aves también sirvieron para representar al monarca o a la sucesión de éste, especialmente el Fénix, como en uno de los jeroglíficos de la relación de las exequias de Carlos II en México, ya mencionada, o en el catafalco del mismo monarca en la ciudad de Lima.

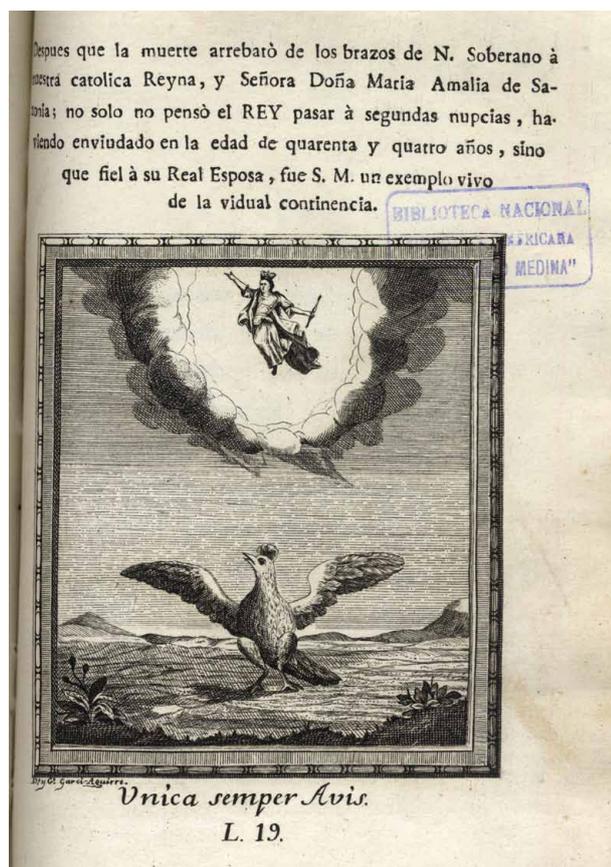


Fig. 4. Pedro Ximena. Jeroglífico 19. Reales exequias, por el Señor Don Carlos III Rey de las Españas y Americas, y Real proclamación de su augusto hijo el Señor D. Carlos IV por la muy noble, y muy leal ciudad de Granada, provincia de Nicaragua, Reyno de Guatemala. Impresas por D. Ignacio Beteta. 1790. Guatemala.

3. LAS ÁGUILAS-REINAS EN LOS JEROGLÍFICOS TRASATLÁNTICOS

Por el importante número de imágenes del águila asociadas a la reina en las exequias hispanoamericanas, podemos afirmar que fue un animal especialmente acorde para representar las virtudes que se esperaban de una reina, virtudes fundamentalmente femeninas que encarnaba el ave, con numerosas connotaciones emblemáticas, como hemos visto, muy felices en territorios americanos. El primer ejemplo lo tenemos en las exequias que se realizaron en la catedral de México para la reina Mariana de Austria en 1696. Fue el jesuita potosino Mathías de Ezquerro el encargado de realizar la relación de las pompas²³. El tema elegido por el jesuita, como se indica en el propio nombre de la relación, fue precisamente el águila, pues se comparaban las cualidades del ave con las prendas y virtudes de la reina, asociándola a la idea de la mujer-fuerte bíblica, como en los capítulos 30 y 31 del *Libro de los Proverbios* de Salomón: en ellos "*se leen los privilegios de una Madre Reyna originales envuelos de Aguila para el cielo: y las virtudes de una excelsa Doña Mariana de Austria por los pasos contados de muger fuerte en el mundo*". Es decir, que Mariana era comparada a Betsabé, madre de Salomón, monarca que bendijo y alabó la fortaleza de su progenitora en estos pasajes bíblicos, y especialmente en el titulado "*La mujer ideal*". Asimismo la reina Mariana era al mismo tiempo el águila mexicana que dormía pacífica en el lago mexicano al despertar a la eternidad, como rezaba en el título. Fue el promotor de las exequias el obispo de Valladolid, y en esos momentos virrey, don Juan de Ortega y Montanés, y fue el comisario de las pompas don Miguel Calderón de la Barca, ilustre erudito mexicano. Sin duda, la idea de mujer fuerte águila era también oportuna para una reina viuda como Mariana de Austria que había tenido que ejercer durante muchos años como regente, enfrentándose a las intrigas políticas que la atenazaron. Más aún cuando la

propia reina procedía de la rama austríaca de los Habsburgo, hija de cesáreos emperadores, mujer viuda del grande Felipe IV, madre de Carlos II, y que había fallecido con aclamaciones de milagrosa y bienaventurada. Con estas palabras justificaba la elección del tema don Manuel de Escalante, rector de la Universidad de México en su reconocimiento del texto de Ezquerria. El padre agustino Antonio Gutiérrez, en su aprobación, también razonaba el sujeto de la relación, por cuanto además la emperatriz Faustina, esposa de Marco Aurelio, ya eligió el águila en sus monedas de consagración.

El catafalco levantado en la catedral de México el 24 de noviembre de 1696 constaba de catorce gradas sobre un banco, y sobre las extremidades de este banco se colocaron cuatro órdenes de barandillas, donde se situaron cuatro pirámides que recibieron las velas. Sobre este primer cuerpo se situaron otros dos cuerpos, el segundo ochavado, el tercero seisavado. A su vez, sobre este tercero se colocaron otros tres cuerpos en disminución, terminados en punta y en una imperial corona. Se adornó el estrado con dieciséis jeroglíficos, todos ellos dedicados al águila: como divisa imperial, como reina de las aves, porque su plumaje negro simbolizaba el luto, y como figura de la apoteosis durante los funerales imperiales. La justificación más interesante de la elección del tema en los jeroglíficos es, sin embargo, la idea de renovación, simbolizada en la facultad del águila de renovar sus plumas al sumergirse en una fuente y dirigirse hacia el sol. De tal modo, que esta fuente era el lago mexicano. Los jeroglíficos, por tanto, mostraban todos ellos un águila, combinada con elementos celestes, astrológicos, animales, personajes mitológicos y símbolos cristianos; incluso estaba asociada a elementos simbólicos tan importantes para la monarquía española como el sol y el león.

Desgraciadamente la relación no cuenta con láminas, pero las descripciones son muy deta-

lladas. En el primero de los jeroglíficos se representó el Zodíaco, en cuyo centro estaba el signo de Libra, cuyos cordones de la balanza ataban dos corazones, debajo de los cuales se dibujaron las armas de la ciudad de México con un águila muerta, con el lema *"In hoc signo vinces"*. Se aludía así a las lágrimas de México en el otoño, estación de las exequias, caracterizado por el signo de Libra. El segundo representaba la majestad del Sol en el centro del Zodíaco y a Apolo conduciendo su carro, al que se había atado el pico de un águila coronada con la estrella de Venus. El jeroglífico simbolizaba a la reina como la estrella Fósforo—Venus—que alumbraba el día, así como la reina había instruido a Carlos II, y como esta estrella se convertía en Héspero, al conducir el carro del Sol hacia el occidente, pues de este modo la reina trató de dar la luz de la cristiandad a América. El tercer jeroglífico mostraba al león Nemeo pisando el Zodíaco, en los pies el mote *"Qua divitis adsum"*, y en el suelo se veía un águila muerta con el lema *"Oriente Leone occidit Aquila"*. Simbolizaba el jeroglífico que con su muerte Mariana dejaba ya a su hijo solo en el arte de gobernar, pero también le daba un magnífico ejemplo de comportamiento que seguir. Se remataba el primer frontal con un cuarto jeroglífico, en el que los vientos azotaban a un águila en vuelo, que dejaba una sombra en el suelo y el mote *"Viam Aquila in Caelo"*, en referencia a que la sombra del águila es la medida de la grandeza del Sol.

En el segundo testero se representó un primer jeroglífico donde se veía un girasol mirando al sol, mientras un águila hacía lo mismo, pues el mirar directamente al astro es símbolo de su fe firme, así como también símbolo de medir su vuelo con la mejor águila: la Virgen María. El segundo jeroglífico representó el templo de Juno Lacinia, con un águila entronizada, entre cuyas alas ardía la llama de un sepulcro, que no conseguía apagar el viento. Simbolizaba así la virtud de la caridad inextinguible de la reina, entre otras virtudes. Otro jeroglífico mostraba

una hoguera sobre la que se situaban unos acueductos donde se pintaron muchas águilas cadáveres, que esperaban resucitar al contacto de una llama. Se simbolizaba así al Fénix, pero también a los americanos como a ese gran número de águilas. El siguiente jeroglífico mostraba un sepulcro con un montón de cenizas, sobre las que se situaba un águila. Simbolizaba el jeroglífico la llama oculta en la tumba que nunca muere, como nunca muere la reina.

El tercer frontis presentaba otros cuatro jeroglíficos. En el primero se representaba al río Meandro con un cisne, que daba su último canto ante su muerte, figurada en un águila que alzaba al palmípedo sobre el aire cual Ganímedes, para alegorizar la muerte de la reina. El segundo jeroglífico mostraba a un águila con las alas extendidas sosteniendo un orbe, mientras una segunda ave se situaba sobre otro orbe. Hacía alusión el jeroglífico a Mariana como gobernadora de dos mundos, primero como Atlas que lo sustenta, y en segundo lugar utilizando al mundo como su solio, que la eleva para tomar contacto con las estrellas. El tercer jeroglífico pintaba a una nave en forma de águila surcando el mar, cuyas alas estaban henchidas por el viento. Simbolizaba el mar los dolores de la Virgen y el barco a Mariana, que había difundido esta devoción por los dos orbes. El cuarto de los jeroglíficos mostraba a un Viril con el Sacramento, cuyos rayos bebía entre las nubes de la Hostia, un águila, simbolizando la cualidad del ave de mirar al sol, pero también la devoción de la reina al Corpus Christi.

El siguiente jeroglífico, en el cuarto frontal, mostraba a un águila partiendo el aire con una antorcha en la mano, con un monte que recogía las palabras de Dido "*Sic fic iuvat ire sub umbras*", simbolizando cómo Mariana alumbró las sombras de la noche en su camino al Sol, paralelo de las virtudes de la reina, que con sus luces disipó las sombras de los vicios y de la muerte. El siguiente jeroglífico mostraba a un león, y

en vuelo un águila, cuyas garras llevaban serpientes que arrojaba sobre la caballera de la fiera. Se significaba así que la reina había sido astuta y prudente como la serpiente, ocultando sus intenciones políticas, y que tras su muerte trasladó estas virtudes a su hijo, alegorizado en el león. El siguiente mostraba las armas reales, coronadas por la Santa Cruz, al pie un águila recibía la sombra de la cruz con el mote "*Sub eius umbra, quem desideraveram sedi*". Simbolizaba la sombra la eternidad a la que entraba la reina. El último lienzo representó un arco Iris, en cuyo cénit se situó un águila, que encarnaba a la reina como símbolo de las luces que esparce, cual diosa Juno, sobre sus súbditos.

Estos complicados jeroglíficos, con alusiones astrológicas, simbólicas y bíblicas de gran erudición, mostraron al águila imperial en todas sus *picturae* para personificar a la reina austríaca, su virtudes políticas, cristianas y maternas, así como la renovación y paso a la vida eterna que significaba su muerte, pero también está muy presente la relación entre el ave y la ciudad de México en su lago, que permite la renovación de sus plumas, y en los súbditos americanos, que recibieron las luces de sus virtudes y de sus devociones²⁴. No fueron los madrileños ni mexicanos los únicos en utilizar el águila para metaforizar a Mariana de Austria, también utilizó esta idea Lucas Fernández Pardo en su relación de las exequias que tuvieron lugar en Zacatecas en 1697. Asimismo una magnífica águila coronaba el túmulo de Mariana de Austria en la catedral de Lima.

Las exequias de Bárbara de Portugal, celebradas el 18 y 19 de mayo de 1759 en la Catedral de México²⁵, fueron las segundas en importancia en parangonar las virtudes de la reina con las del águila, y además en señalar la feliz coincidencia entre esta ave y los símbolos de la nación novohispana. Las pompas fueron recogidas en un texto anónimo hasta hoy, y que podemos atribuir sin duda al jesuita Francisco García²⁶, cuyo título

es significativo: *Tristes ayes del Águila Mexicana*, y fueron comisariadas por los licenciados Joseph Rodríguez del Toro y Domingo Trespalacios²⁷. El programa iconográfico por tanto giró en torno a la tristeza del águila mexicana, ave real, propia para representar los gemidos y ayes por el dolor de la reina, y con reales dotes, que la hacen la más apta para representar las virtudes de una reina sabia. El catafalco levantado se conformó en tres cuerpos y un remate, el primero de base cuadrada con cuatro remates en forma de pirámides en las esquinas. Concluía la estructura una corona y un águila imperiales, y adornaban la pira treinta y cuatro jeroglíficos. Estas imágenes recogían a través del ejemplo del ave las virtudes de la reina como la prudencia, la fortaleza, la constancia; las virtudes cristianas como la piedad, la justicia, la caridad. También aludían a la ascensión a los cielos y a la Gloria que alcanzaba la reina en imágenes que remitían a la apoteosis imperial, a la ascensión a los cielos o a la diosa Juno, empleadas ya como hemos visto en las exequias de Mariana de Austria. Un grupo importante de jeroglíficos giraban en torno a la fama póstuma de la reina, las lágrimas del rey y de la ciudad de México por la muerte de la reina, aludiendo también a imágenes ya vistas como la del cisne. Los jeroglíficos se acompañaron de estatuas que representaban a personajes regios de las *Metamorfosis* de Ovidio que se transformaban en ave: Júpiter, Cícno, Filomela, Fénix, Pico, Niso, Semiramis, Escila. Aunque como hemos visto gran parte de los jeroglíficos se inspiraban en conocidos emblemas o en composiciones empleadas en otras exequias fúnebres de la monarquía, estas pompas fueron muy originales por cuanto ahondaron en la idea del vínculo entre la reina-águila y el águila-mexicana. De este modo, además de rendir tributo a su reina, los mexicanos reivindicaron la identidad y grandeza de su nación²⁸.

Isabel de Farnesio, como las águilas-reinas que le precedieron, demostró durante su vida una fuerte personalidad, en más de una ocasión

haciendo frente a las dificultades del reinado, debido a la enfermedad mental de Felipe V. Por ejemplo, tuvo que actuar un considerable tiempo de regente, hasta que su hijo Carlos acudió a presidir el solio español. Quizá eso explique el hecho de que los jeroglíficos de su catafalco en la catedral de México y también en la ciudad de Guatemala, muestren de nuevo amplios programas dedicados a la idea de las aves en general, y del águila en particular.

Los jeroglíficos del túmulo de la catedral de México en 1767, cuyo artífice fue Miguel



Fig. 5. Domingo Valcárcel Vaquerizo. "Hac iter est". Reales exequias de la serenísima señora Da. Ysabel Farnesio princesa de Parma, y reina de las Españas: celebradas en la Santa Iglesia Cathedral en la Imperial corte mexicana, los días 27. y 28. de Febrero de 1767. Por Phelipe de Zuñiga, y Ontiveros. 1767. México.

Cabrera²⁹, fueron recogidos en la relación de Domingo Valcárcel Vaquerizo³⁰. El segundo de los jeroglíficos representó la tradicional imagen del águila coronada en vuelo acompañada de sus polluelos, bajo el lema “*Hac iter est*”, basado en el emblema 79 de Sebastián Covarrubias. La séptima de las imágenes recogía sin embargo a una paloma, sencillamente posada sobre una piedra, bajo el mote “*Meditabor ut Columba*”. Los emblemas hacían referencia por tanto a las virtudes de Isabel de Farnesio, como la educación de sus polluelos a los que dirige hacia el cielo, para ver cuál de ellos resiste los rayos solares, y la virtud de la meditación e introspección.



Fig. 6. Domingo Valcárcel Vaquerizo. “*Meditabor ut Columba*”. Reales exequias de la serenísima señora Da. Ysabel Farnesio princesa de Parma, y reyna de las Españas: celebradas en la Santa Iglesia Cathedral en la Imperial corte mexicana, los días 27. y 28. de Febrero de 1767. Por Phelipe de Zuñiga, y Ontiveros. 1767. México.

Más completa resultó ser la decoración del túmulo levantado para Isabel de Farnesio en la catedral de Guatemala, cuya relación y diseño de los jeroglíficos corrieron a cargo de Fernández de Córdoba³¹. Por supuesto, la comparación de la reina con las mujeres fuertes bíblicas, como Judith, estuvo presente en la justificación del programa³². El catafalco contaba con hasta cuarenta jeroglíficos, un número lo suficientemente amplio para que representara temas muy habituales en la emblemática, en los que por supuesto participaban las aves. Por ejemplo, el ya visto del águila coronada conduciendo a sus polluelos, en esta ocasión con el mote “*Armigero*

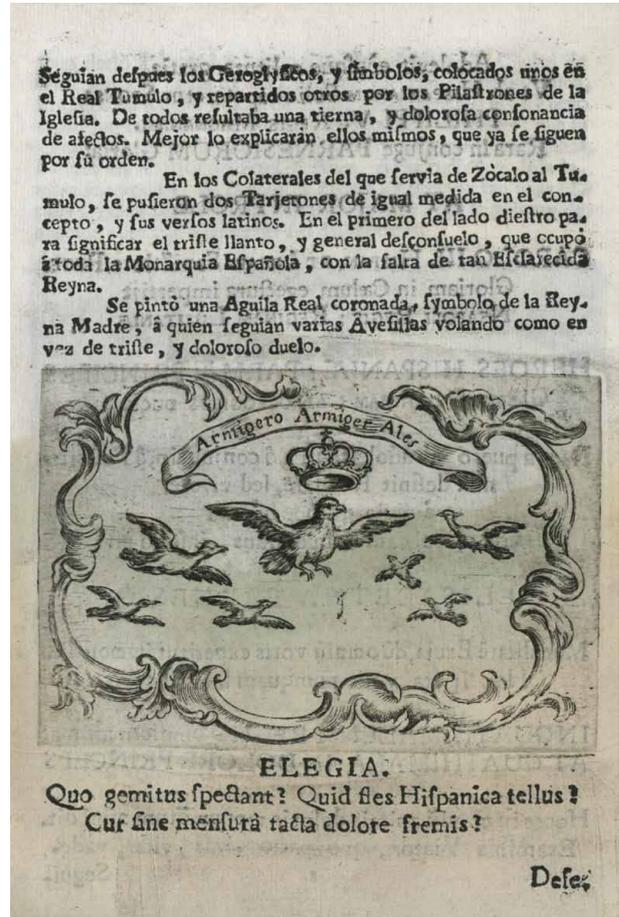


Fig. 7. M. Fernández de Córdoba. “*Armigero armiger ales*”. El sentimiento del alma y llanto de la monarquía de España en la muerte de su Reyna tres veces la señora doña Isabel de Farnesio. Parentación lúgubre, magnífica que la ciudad de Santiago de Guatemala se hizo...quien lo dedica... 1767. Guatemala.

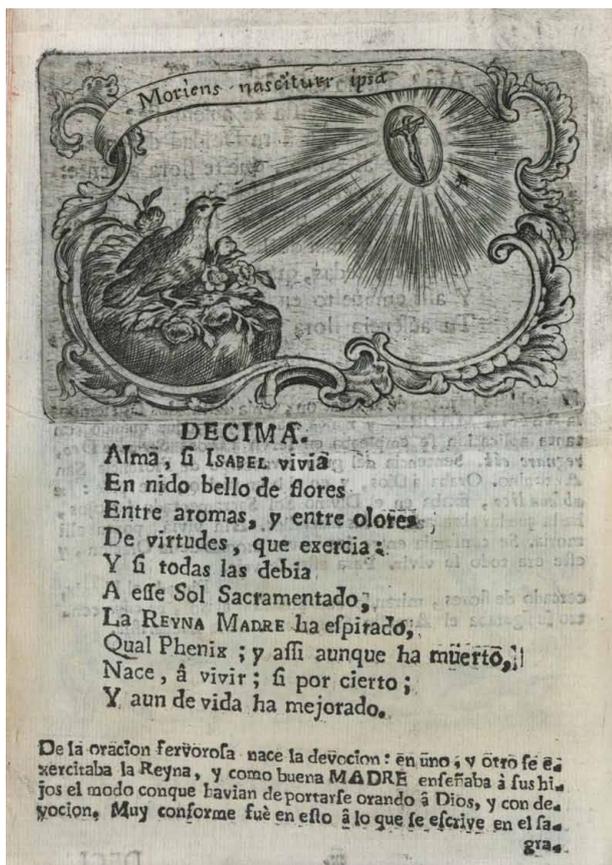


Fig. 8. M. Fernández de Córdoba. “Moriens nascitur ipsa”. El sentimiento del alma y llanto de la monarquía de España en la muerte de su Reyna tres veces la señora doña Isabel de Farnesio. Parentación lúgubre, magnífica que la ciudad de Santiago de Guatemala se hizo...quien lo dedica...1767. Guatemala.



Fig. 9. M. Fernández de Córdoba. “Hec docet altivolans fetus”. El sentimiento del alma y llanto de la monarquía de España en la muerte de su Reyna tres veces la señora doña Isabel de Farnesio. Parentación lúgubre, magnífica que la ciudad de Santiago de Guatemala se hizo... quien lo dedica...1767. Guatemala.

armiger ales”. Si bien en este caso simbolizaba la pena de los súbditos por la muerte de la reina. Otro jeroglífico mostraba a un pelicano dando su sangre, que sale del pecho de una herida, a sus polluelos, con el lema “Sua per dispendia nutrit”, y el epigrama:

“De su vida manjar ha hecho
 ISABEL a sus Infantes,
 Y ellos finos, y constantes
 Su propia vida han desecho.
 Todos sienten roto el pecho,
 Qual al rigor del dolor,
 Qual del amor al rigor,
 Qual a pesares prolixos.
 Ved, Padres, aprended Hijos,
 Como se muere de Amor.”

El siguiente jeroglífico dedicado a un ave, es de nuevo una paloma, que aparece en lo alto de un árbol desprendiéndose de sus plumas, para construir un nido a sus hijos. Esta imagen le permite hacer una comparación al autor del nido con Nápoles y Parma, que fueron nidos para sus hijos, es decir, consiguió el reino de Nápoles para Carlos y el de Parma para Felipe. Y además justificar la subida a los cielos de la reina, más ligera de plumas. El Fénix está presente en un jeroglífico, pero en este caso se le ha representado sobre un nido de rosas, por el hermoso nido que constituían sus virtudes, y mirando directamente a un sol en cuyo interior hay un crucifijo, bajo el mote “Moriens nascitur

ipsa”, como alusión a la resurrección. La última de las composiciones dedicadas a un ave es la conocida imagen del águila conduciendo a sus cuatro polluelos hacia el sol, que ya vimos en sus exequias mexicanas, bajo el mote “*Hec docet altivlans fetus*”, y aludiendo por tanto a la labor de la reina como educadora de los infantes.

Una última presencia del águila en unas exequias femeninas, la podemos comprobar en el túmulo de María Amalia de Sajonia levantado en la catedral de Lima, donde de nuevo volvemos a ver al águila bicéfala. Queda justificada esta presencia por la pertenencia a los Habsburgo austríacos de María Amalia. El águila además servía de soporte a divisas de la monarquía española tan significativas como las columnas del Plus Ultra, dos banderolas con el León y el Castillo, y los dos orbes coronados, además del escudo de la ciudad de Lima que ostenta en su pecho.

Encontramos otras aves en otros túmulos limeños femeninos, como el de Mariana de Austria en 1697 levantado en la catedral de la capital peruana. Una gran paloma sobre un orbe remataba la enorme estructura de planta cuadrada y cuatro cuerpos levantada en el crucero³³, con la leyenda “*Volabo et requiescam*” del Salmo 54.

4. LA MUJER VESTIDA DE SOL CON ALAS

Jaime Cuadriello en su magnífico estudio sobre *Los jeroglíficos de la Nueva España* expuso de forma brillante las implicaciones que el águila tenía en la cultura novohispana como emblema de la nación mexicana, y cómo el mismo animal sirvió en numerosas ocasiones para aludir también al monarca español y a su potencia apoteósica tras su muerte, como hemos visto. Además vinculó también la imagen del ave con otro símbolo fundamental de los mexicanos durante el virreinato de la Nueva España, la Virgen de Guadalupe, de la que reclamaron su tipo apocalíptico para justificar esta feliz coincidencia: “*Así la posterior concesión de sus alas —que cierta-*

mente no aparecen en su original— quedarán simbolizadas en la misma águila mexicana que el reino tiene por armas y teatro de su aparición”³⁴. El presbítero oratoriano Miguel Sánchez en 1648 fue el encargado de ver este vínculo mujer-águila en su historia de los prodigios del Tepeyac. A raíz de ello la Guadalupana en su vertiente apocalíptica se vinculó con el águila sobre el tunal fundacional mexicana, incluso con el fondo del “*mar tezcucano*” como emblema y armas de la nación, conformando “*un emblema único, indisoluble y pleno de afirmación e identidad*”, que aparecía en el grabado del frontispicio del libro de Sánchez³⁵. Sergi Domènech ha estudiado recientemente la importancia de ésta imagen de la mujer-águila del Apocalipsis, como mujer fuerte perseguida por la Serpiente, y su tradición iconográfica en España y Europa³⁶. Un ejemplo plástico de la felicidad de esta asociación es el lienzo de José de Ribera I Argomanis, *Imagen de la Virgen de Guadalupe acompañada de Juan Diego, la personificación emblemática de América, las cuatro apariciones y las armas mexicanas* de 1778 (Museo de la Basílica de Guadalupe, México). En su vinculación con la defensa que hace de la mujer apocalíptica el arcángel San Miguel³⁷, podemos citar asimismo el magnífico lienzo de José de Ibarra, *Virgen apocalíptica*, del siglo XVIII, donde vemos la magnificencia de la mujer alada con la laguna de fondo. También desveló Cuadriello las implicaciones política de la Virgen Inmaculada alada en *El triunfo de la Inmaculada Concepción*, de Juan Manuel Yllanes del Huerto de hacia 1777 (Col. Templo de San Francisco de San Martín Texmelucan, Puebla). Este lienzo presenta nada menos que a teólogos de la orden franciscana y a los reyes San Fernando y San Luis apadrinando a Carlos III, y arrastrando el gran carro de la Purísima.

La Virgen alada del Apocalipsis también tuvo un fuerte eco en el virreinato de la Nueva Granada, y especialmente en la Real Audiencia de Quito³⁸. Tuvo una enorme difusión tanto dentro como



Fig. 10. José de Ibarra. *Virgen apocalíptica*. Siglo XVIII. Museo de Guadalupe. Zacatecas. México.

fuera de la Audiencia. Según Costanza di Capua esta gran importancia de la Virgen de Quito se debe al interés que la orden franciscana puso en esta Audiencia para acabar con los “cultos idolátricos” que persistían en la población local, dado que algunos de sus elementos iconográficos, como la serpiente y la luna, podían sustituir a cultos anteriores³⁹, como había sucedido con la guadalupana en México. En este sentido, son muy notables los lienzos del quiteño Miguel de Santiago en la segunda mitad del siglo xvii, que fortalecieron la difusión de la doctrina inmaculista en el territorio neogranadino y que difundieron la imagen de una Virgen salvífica⁴⁰. En un lienzo del artista en el Santuario de Guápulo se muestra esta virgen apocalíptica junto a los defensores de su pureza, Alejandro VII y Felipe IV, pero también es frecuente su vinculación con órdenes

religiosas como los jesuitas, o con dogmas como la Eucaristía. Muy notable es la Inmaculada alada conservada en el Museo del Banco Central del Ecuador, mostrando a un virgen adolescente, rodeada de los símbolos marianos e imágenes del Paraíso y la Ciudad de Dios. Tal y como la pintura de forma similar el novohispano Juan Correa (Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán), lo que refuerza la transnacionalidad del culto y de la iconografía. La famosa escultura de Bernardo de Legarda de 1734 (Iglesia de San Francisco, Quito) propició aún más el culto a este tipo iconográfico a lo largo del XVIII, incluso añadiéndole ciertos rasgos rococó, que la convertían en una bella y sensual bailarina, y por tanto dándole rasgos más seculares. Enseguida se realizaron réplicas, entre ellas unas del propio taller de Legarda en la catedral de Nuestra Señora de la Asunción de Popayán y otra en Pasto, por ejemplo. Todavía hoy la enorme Virgen alada del Monte Panecillo en Quito, levantada en 1975, parece proteger a la población con sus alas desplegadas y su porte cadencioso.

Por todo lo visto, no es de extrañar que el águila, empleada a menudo en las exequias de las mujeres Habsburgo —españolas y austríacas— y Borbones en la Península, cruzara el Atlántico como imagen de la mujer-fuerte-reina, y permitiera que a partir de finales del siglo xvii y especialmente en el siglo xviii, se realizaran ciertas asociaciones en el imaginario colectivo hispano entre éstas y la Virgen apocalíptica alada o las madres de monarcas bíblicos. En los virreinos se enriqueció con connotaciones tan significativas como el emblema fundacional de la ciudad de México, la Inmaculada Concepción en la Real Audiencia de Quito y la Virgen de Guadalupe en la Nueva España, en su vertiente apocalíptica, para conformar un orbe simbólico regio-femenino de gran potencia salvífica e identitaria, esperanzadora, que acababa con herejías y que fortalecía la fe, y que aportaba protección y seguridad maternal en tiempos procelosos, en unos territorios alejados de la fortalecedora presencia del monarca.

NOTAS

¹Véase RODRÍGUEZ 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; MÍNGUEZ, Víctor y RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. "Los imperios del águila". En: CHUST, Manuel (Ed.). *Bastillas, cetros y blasones. La Independencia en Iberoamérica*. Madrid: 2006, Fundación Mapfre Tavera, págs. 245-281; GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, págs. 155-157; y GARCÍA ARRANZ, José Julio. *Symbola et emblemata avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2010, págs. 118-168.

²Se trata de un magnífico estudio centrado en su polifacético simbolismo a través de su vinculación con la idea imperial española, su simbolismo apoteósico y su papel hagiográfico: MORENO CUADRO, Fernando. "La imagen del águila en las celebraciones públicas". En: CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario; ASENJO RUBIO, Eduardo y CALDERÓN ROCA, Belén. *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga: Universidad de Málaga, 2012, págs. 291-322.

³Veáanse los estudios de CUADRIELLO, Jaime. "Los jeroglíficos de la Nueva España". En: VV.AA. *Juegos de ingenio y agudeza. La pintura emblemática en la Nueva España*. México: MUNAL, CONACULTA, 1994; MÍNGUEZ, Víctor. "La emblemática novohispana". En: SKINFILL NOGAL, Bárbara y GÓMEZ BRAVO, Eloy (Eds.). *Las dimensiones del arte emblemático*. México: El Colegio de Michoacán, CONACYT, 2002, págs. 139-166.

⁴WHEATCROFT, Andrew. *Los Habsburgo*. Barcelona: Planeta, 1996.

⁵SOTO CABA, Victoria. *Los catafalcos reales del barroco español*. Madrid: UNED, 1991, pág. 151.

⁶ALLO MANERO, M^a Adelaida. "Mensaje simbólico de los jeroglíficos de las exequias de Felipe IV". En: DE LA FUENTE, Beatriz y NOELLE, Louise (Comps.). *Arte funerario. Coloquio internacional de historia del arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, vol. I, págs. 217-229.

⁷*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, fundadora de dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*. Madrid: 1603.

⁸SÁNCHEZ, Magdalena S. *The Empress, the Queen, and the Nun*. Baltimore y Londres: The John Hopkins University Press, 1998, pág.63.

⁹PEDROSA, G. *Pompa Funeral, Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y Católica Señora Doña Isabel de Borbón Reyna de las Españas y del Nuevo mundo que se celebraron en el Real Convento de San Gerónimo de la Villa de Madrid*. Madrid: Impreso por Diego Díaz de la Carrera, 1645.

¹⁰*La aguila imperial elevada, epicedio sacro, que en las reales exequias de la serenísima señora Claudia Felice de Austria, emperatriz de Alemania, y Roma, reyna de Bohemia y Ungría, celebradas de orden, y en presencia del rey nuestro señor Don Carlos Segundo, que Dios guarde, dixo El reverendísim. P. Fr. José de Madrid*. Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1676.

¹¹DE VERA TESIS Y VILLARROEL, Juan. *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida reyna de las Españas Doña María Luísa de Orleans, Borbón Stuart y Austria...dignísima consorte del rey...Don Carlos II de Austria*. Madrid: por Francisco Pérez, 1690.

¹²CALLEJA, Diego de. *Llantos imperiales de Melpomene regia, llora la muerte de...doña Maria-Ana de Austria...madre de don Carlos II*. Madrid: por Antonio de Zafra, 1696.

¹³INTERIÁN DE AYALA, Fray Juan. *Relación de las reales exequias, que la muy insigne Universidad de Salamanca celebró a la inmortal memoria, y Augusto nombre de la Serenísima Señora Reyna Doña Maria-Anna de Austria, esposa dignísima, que fue del señor Phelippe IIII...* Imprenta de María Estévez, impresora de la Universidad, 1696.

¹⁴Según nos dice el cronista el Fénix era comúnmente usado por todas las archiduquesas que habían quedado viudas, desde que Leonor de Austria, viuda de Francisco I, así lo hiciera. DE NEYRA, Francisco Antonio. *Batallas y triumphos de la Serenísima Señora Doña Mariana de Austria*. Pamplona, 1696, pág. 94.

- ¹⁵MONTEAGUDO ROBLEDO, María Pilar. "La muerte en la emblemática. Las exequias de Mariana de Neoburgo en Valencia". En: VV.AA. *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1994, págs. 567-579.
- ¹⁶PAZ Y MÉLIA, A., *Nobiliario de conquistadores de Indias*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1892, págs. 291-292.
- ¹⁷ROSKAMP, Hans. "La heráldica novohispana del siglo xvi". En: PÉREZ MARTÍNEZ, Herón y SKINFILL NOGAL, Bárbara (Eds.). *Esplendor y ocaso de la cultura simbólica*. México: El Colegio de Michoacán/CONACYT, 2002, págs. 227-268.
- ¹⁸CUADRIELLO, Jaime. *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Museo Nacional de Arte, 2004, págs. 339-340.
- ¹⁹CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. *Tumvlo imperial de la gran ciudad de Mexico*. México: por Antonio de Espinosa, 1560.
- ²⁰SARIÑANA, Isidro. *Llanto del occidente en el ocaso del más claro sol de las Españas. Funebres demostraciones, qve hizo, pyra real, qve erigio en las Exequias del Rey N. Señor D. Felipe IIII. El Grande...* México: por la Viuda de Bernardo Calderón, 1666.
- ²¹MORA, Agustín de. *El sol eclypsado antes de llegar al zenid. Real Pyra que encendió a la apagada luz del Rey N. S. D. Carlos II. el ex. Sr. D. Joseph Sarmiento Valladares, Conde de Moctezuma, Vi-Rey de esta Nueva España &c. En la Sancta Yglesia Cathedral Metropolitana de la Ciudad de Mexico*. México: por Iuan Ioseph Guillena Carrasco, 1701.
- ²²LEÓN PINELO, Diego de. *Solemnidad fúnebre y Exequias a la muerte del católico Augustissimo Rey D. Felipe Quarto el grande N.S. que celebró en la Iglesia Metropolitana de la Real Audiencia de Lima...* Lima: en la imprenta de Juan de Quevedo, 1666.
- ²³*La imperial águila renovada para la inmortalidad de su nombre, en las fuentes de las lágrimas que tributó a su muerte despojo de su amor, y singular argumento de su lealtad esta mexicana corte restituyendo otra vez de su lago la Águila que durmió en el Señor para que descanse en la lisonja pacífica de sus ondas pues despierta a la eternidad a la Reyna Nuestra Señora D. Mariana de Austria cuias fúnebres pompas executó el Exmo. Señor D. Juan de Ortega Montañés Obispo de la Santa Iglesia de Valladolid Virrey de esta Nueva España nombrado por Comisario de ellas...Describelas el Hermano Mathias de Ezquerria*. México: Imprenta de Juan Joseph Guillena Carrascoso, 1697.
- ²⁴Una aproximación parcial a la organización de estas exequias, que no al contenido simbólico de sus emblemas en MARISCAL, Beatriz. "La muerte de una reina lejana. Las exequias de Mariana de Austria en la Nueva España". En: FARRÉ VIDAL, Judith (Ed.). *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torno a reyes y virreyes*. Madrid: Frankfurt am Main, Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2007, págs. 187-198.
- ²⁵Uno de los pioneros estudios sobre la arquitectura efímera en la Nueva España es el de José Miguel Morales Folguera. MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Cultura simbólica y arte efímero en Nueva España*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1991, pág. 239.
- ²⁶Libro 43 de las Actas Capitulares del Cabildo de la Catedral. Archivo Catedralicio de México.
- ²⁷*Tristes ayes del Águila Mexicana, Reales Exequias de la Serenísima Señora Da. María Magdalena Bárbara de Portugal, Católica Reyna de España, y augusta emperatriz de las Indias, Celebradas en el Templo Metropolitano de la Imperial ciudad de México, los días 18 y 19 del año de 1759...* Con la licencia de la Imprenta de la Biblioteca Mexicana, año de 1760.
- ²⁸Un análisis más detallado en el ya citado artículo de la autora RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. "El llanto del águila mexicana"... Op.cit.
- ²⁹MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Cultura simbólica ...* Op.cit., págs. 255-257.
- ³⁰VALCÁRCCEL VAQUERIZO, Domingo. *Reales exequias de la serenissima señora Da. Ysabel Farnecio princesa de Parma, y reyna de las Españas: celebradas en la Santa Iglesia Cathedral en la Imperial corte mexicana, los días 27. y 28. de Febrero de 1767*. México: por Phelipe de Zuñiga, y Ontiveros, 1767.
- ³¹FERNÁNDEZ DE CÓRDOBA, M. *El sentimiento del alma y llanto de la monarquía de España en la muerte de su Reyna tres vezes la señora doña Isabel de Farnesio. Parentación lúgubre, magnífica que la ciudad de Santiago de Guatemala se hizo...quien lo dedica...* Guatemala: 1767.

- ³²GARCÍA PÉREZ, Francisco José. "Las exequias de Isabel de Farnesio en Guatemala, 1767-68", *Imago* (Valencia), 2(2010), págs. 61-77.
- ³³ROMERO GONZÁLEZ DE VILLALOBOS, Bernardo. *Funeral Pompa y Solemnidad en las exequias de la muerte de la Católica y Serenísima Reina Madre D^a Mariana de Austria nuestra Señora que celebró en la Iglesia Metropolitana de Lima el Excmo. Señor D. Melchor Portocarrero Lasso de la Vega. Conde la Monclova*. Lima: José Contreras, 1697.
- ³⁴CUADRIELLO, Jaime. "Los jeroglíficos de la Nueva España"... Op.cit., págs. 106-107; CUADRIELLO, Jaime. "Visiones en Patmos-Tenochtitlan: La mujer-águila". En: SIGAUT, Nelly (Ed.). *La iglesia católica en México*. México: Colegio de Michoacán, 1987, págs. 265-292.
- ³⁵*Maravilla americana. Variantes de la iconografía guadalupana, siglos XVII-XIX*. México: Patrimonio Cultural de Occidente, 1989, págs. 61, 62, 71.
- ³⁶DOMÈNECH GARCÍA, Sergi. *La imagen de la mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*. Tesis doctoral inédita. Valencia: 2013.
- ³⁷CUADRIELLO, Jaime. *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2008, págs. 210-235.
- ³⁸PACHECO BUSTILLOS, Adriana. "La virgen apocalíptica en la Real Audiencia de Quito: aproximación a un estudio iconográfico". En: VV.AA. *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 504-520.
- ³⁹KENNEDY TROYA, Alexandra (Coord.), *Arte en la Real Audiencia de Quito*. San Sebastián: Nerea, págs. 199-200.
- ⁴⁰Sobre Miguel de Santiago véase ESTEBARANZ, Ángel Justo. "El obrador de Miguel de Santiago en sus primeros años: 1656-1675". *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 36 (2010), págs. 163-184; ESTEBARANZ, Ángel Justo. *Miguel de Santiago en San Agustín de Quito*. Edición digital, 2008; ESTEBARANZ, Ángel Justo. "Las fuentes grabadas en la pintura quiteña colonial". En: WATERS, F. William y HAMERLY, Michael T. (Comps.). *Estudios ecuatorianos: un aporte a la discusión. Tomo II*. Quito: FLACSO, 2007, págs. 25-38. Allí nos muestra la importancia de grabados europeos de figuras sagradas aladas como San Miguel y Santo Tomás.

EL DISCURSO DE ALEJANDRO CICARELLI EN LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE PINTURA DE CHILE (1849)

THE SPEECH OF ALEJANDRO CICARELLI IN THE FOUNDATION OF THE CHILEAN ACADEMY OF PAINTING (1849)

Resumen

Cuando se funda la Academia Chilena de Pintura, en 1849, su primer director, el italiano Alejandro Cicarelli leyó un discurso donde propone un modelo de enseñanza basado en la tradición grecorromana y en las academias oficiales europeas de la época. Este modelo caracterizó la enseñanza de la pintura en Chile por más de 50 años. Cicarelli fue contratado por el gobierno chileno cuando prestaba servicios como artista en la Corte del Emperador Pedro II, en Brasil.

Palabras Clave

Alejandro Cicarelli, Chile, Discurso, Fundación Academia de Pintura.

Pedro Emilio Zamorano Pérez

Profesor Titular. Universidad de Talca.
Instituto de Estudios Humanísticos.
Chile.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, investigador del Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile, FONDECYT y autor de numerosos libros y artículos sobre artes visuales en Chile y relaciones artísticas entre Chile y España.

Abstract

When the National Painting Academy of Chile was founded in 1849, the first director, the Italian Alejandro Cicarelli, read a speech where he proposed a teaching model based in the Greco-Roman tradition and in the official European academies of that time. This model characterized the teaching of the Chilean painting for more than 50 years. Cicarelli was hired by the Chilean government when he worked as an artist in the Court of the Emperor Pedro II, in Brazil.

Key Words

Alejandro Cicarelli, Chile, Painting Academy Foundation, Speech.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03/10/2013
Fecha de revisión: 16/11/2013
Fecha de aceptación: 18/11/2013
Fecha de publicación: 30/12/2013

EL DISCURSO DE ALEJANDRO CICARELLI EN LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE PINTURA DE CHILE (1849)¹

1. ALEJANDRO CICARELLI, EL PRIMER DIRECTOR

Los datos biográficos más completos acerca de este pintor pueden ser encontrados en *El Taller Ilustrado*², el periódico que fundó el escultor José Miguel Blanco durante la segunda mitad del siglo XIX. Según se informa allí, el maestro italiano había nacido el 25 de enero de 1810, siendo sus padres Rafael Cicarelli, militar, y doña Polonia Manzoni. Falleció en Santiago de Chile el 5 de mayo de 1879.

Cicarelli se formó artísticamente en Nápoles, en el Instituto de Arte de esa ciudad. Prosiguió sus estudios en Roma, donde fue pensionado por cuatro años en 1834, haciendo uso de una beca. De ese momento sabemos que *“durante su permanencia en la ciudad madre de las ciencias i las artes, se distinguió por su aplicación y talento, por cuyos motivos mereció justos elogios de los sabios artistas”*³.

En 1843 fue nombrado Profesor Honorario del Real Instituto de Bellas Artes de Nápoles, según palabras de Antonio Nicolini, director de la enti-

dad, *“como debido tributo al artista por muchos y laboriosos trabajos i esclarecido ingenio”*⁴. Ese mismo año conoció al Emperador Pedro II de Brasil, quien lo contrató como Pintor de Cámara y maestro de pintura de la Emperatriz Teresa Cristina de Borbón.

Estos antecedentes motivaron el interés del gobierno chileno que, en 1848, a través del Ministro de Relaciones Exteriores Manuel Camilo Vial y la gestión directa del Cónsul en Río de Janeiro Carlos Hochkolf, ofreció al artista el cargo de director de la Academia Chilena de Pintura, prevista de ser inaugurada en 1849. Para viajar a Chile había firmado ante el Cónsul chileno un compromiso de trabajo con el gobierno, el 18 de junio de 1848.

Según Ricardo Bindis⁵, el artista se embarcó hacia Valparaíso en la fragata *Gorgona*, llevando consigo copias de esculturas clásicas, que consideraba muy importantes para algunos de los cursos iniciales. Cicarelli arribó al país en octubre de ese año, con el propósito de fundar la entidad que inauguraría en el país la enseñanza del arte pictórico.

Desde un punto de vista artístico, Cicarelli procedía de la tradición neoclásica europea, por ello su obra se caracterizaba por incursionar en temáticas históricas y mitológicas, aun cuando también trabajara en otros motivos tales como el paisaje y las escenas religiosas. Su pintura está marcada por el academicismo de corte grecorromano que imperaba en los espacios oficiales de aquella época; ello sucedía en momentos que asomaban con fuerza en Europa algunas concepciones más liberales en el arte, tales como el romanticismo.

Cicarelli había obtenido numerosas distinciones. Entre ellas una Medalla de Plata en la Exposición de Nápoles, en 1833; un Segundo Premio Mayor con Medalla de Oro, en Roma (1839) por su obra *Filoctetes abandonado*; y un Gran Premio con Medalla de Oro de Primera Clase en una exposición en Nápoles, en 1841. En 1843 fue nombrado Profesor Honorario del Real Instituto de Bellas Artes de Italia. Estando en Brasil fue nombrado Caballero de la Orden Imperial de Cristo por el Emperador Pedro II, según se señaló, “por las obras de esclarecido mérito artístico presentadas por el señor Cicarelli en la Exposición de Bellas Artes de Río de Janeiro el 12 de marzo de 1844”⁶. La concesión de la nacionalidad chilena en 1853, puede ser considerada también como un reconocimiento. Ese mismo año se había casado con la dama chilena Rosa Vilches i Moreira, quien le sobrevivió.

En su gestión en la Academia de Pintura el artista napolitano sentó las bases de la enseñanza artística en el país y lo hizo bajo las formalidades de las academias europeas de la época, siguiendo el modelo italiano y francés. Fue un artista y un profesor riguroso, que logró instalar en la Academia la disciplina técnica, el oficio académico y argumentaciones iconográficas relacionadas con la historia y la mitología grecorromana. Los planes de estudios de la entidad incluían una rigurosa enseñanza del dibujo, dividido a su vez

en principios, cabeza y extremidades. Se estudiaba, además, el relieve y la estatuaria, y se exigía a los alumnos conocimientos en anatomía, gramática castellana, geometría e historia, mitología griega y romana, literatura, retórica y filosofía, entre otras materias.

La rigurosa pedagogía del maestro napolitano generó algunas reacciones entre sus discípulos. Antonio Smith, su alumno más díscolo, publicó en la prensa de Santiago una caricatura de su profesor junto a los siguientes versos: “*Llegó a estas bellas regiones un pintor que era un portento, mostró placas, distinciones, i medallas por cajones, pero no mostró talento*”⁷.

Así como críticas, la gestión de Cicarelli recibió también elogios. En *El Taller Ilustrado*, su director y editorialista José Miguel Blanco tributa un fuerte reconocimiento al pintor:

“Tuvo que refrenar constantemente el fogoso ímpetu de la mayor parte de sus alumnos para empujar la paleta y embadurnar las telas antes de saber dibujar sobre el papel mediante una simple figura académica. La inflexibilidad del maestro para no permitir a sus discípulos extraviarse en la senda del arte, le valió, durante su vida, los más amargos reproches i aún después de su muerte no ha faltado i no falta aún quien ultraje su memoria”⁸.

Según José Miguel Blanco, las descalificaciones habrían obligado a renunciar al maestro italiano a la clase de pintura en la Escuela.

El magisterio de Cicarelli se dio bajo esta convencionalidad y circunstancias. Sin embargo, avanzó y no poco en un terreno en donde estaba todo por hacerse. Según Blanco: “*Entre nosotros su memoria debe sernos de eterna gratitud, pues renunció a los gloriosos lauros i distinciones que le ofrecían las academias más ilustres de Italia*”⁹.

Tal como se consigna en la Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes:

“Aunque Cicarelli no era un gran pintor, poseía sólidos conocimientos de dibujo, no carecía de facultades para formar discípulos, como que procedía de un país antiguo e inmensamente más adelantado que el nuestro: por consiguiente i en términos generales, puede decirse que para la época no fue mal elegido”¹⁰.

En su magisterio, que se extendió por más de dos décadas, aparecen las primeras generaciones de pintores nacionales. Nombres tales como Antonio Smith, Manuel Antonio Caro, Pascual Ortega, Miguel Campos, Pedro Lira, Cosme San Martín, Onofre Jarpa y Manuel Tapia, entre otros, figuran entre sus discípulos más connotados.

Antes de su muerte había sido reemplazado, en 1870, en la dirección de la Academia por el alemán Ernesto Kirchbach (1832-1880), quien no generó cambios significativos en la entidad. En marzo de 1876, el gobierno había contratado a otro italiano, Giovanni Mochi (1831-1892), quien desempeñó el cargo de director de la Escuela de Bellas hasta 1892, año en que fallece. De este maestro se habla de una mayor tolerancia y flexibilidad en la enseñanza.

2. LA CREACIÓN DE LA ACADEMIA DE PINTURA

*“¡Excelencia, salud! Nobles chilenos
Qué, virtud y entusiasmos llenos,
A la patria querida
Le disteis libertad i nueva vida,
Colmaos de placer; las Artes bellas,
Estas hijas laureadas de la gloria,
Vienen a nos, i buscan en la historia
Vuestras preciosas huellas
Para ilustrar vuestra inmortal memoria”¹¹.*

Según información aportada por Emilio Rodríguez Mendoza, en los inicios de 1832 Manuel Montt, Ventura Marín y Juan Godoy habían elevado a la consideración del gobierno un concienzudo *“Plan de estudios humanitarios, destinado a inaugurar una enseñanza nueva en el país”¹².*

Este plan, que abría caminos a la enseñanza del arte, por diversos motivos no pudo aplicarse hasta varios años después.

El 4 de enero de 1849 aparece un primer decreto que crea la Academia de Pintura y dicta su reglamento. El documento, que llevaba la firma del presidente Manuel Bulnes y del ministro Salvador Sanfuentes, aun cuando no dio vida oficial a la entidad, fue un paso decisivo hacia la materialización de la enseñanza de las artes en el país. Fue así como un par de meses después, en marzo de ese año, en medio de grandes protocolos que contaron con la presencia del Presidente de la República, el Ministro de Instrucción Pública, una parte importante del cuerpo diplomático acreditado en el país y las autoridades de la Universidad y del Instituto Nacional, se oficializó la apertura de la Academia de Pintura:

“Se trataba de una fundación nueva en Chile, extemporánea según el criterio de algunos retrógrados timoratos. La Universidad del Estado iba a albergar desde ese momento bajo sus claustros un ramo hasta entonces desconocido en el país”¹³.

Realzaba el acontecimiento el hecho, no menor, de que la Academia nacía bajo el amparo de la institucionalidad académica, razón por la cual se confería a estos estudios un estatus homologable al de otras licenciaturas impartidas en el país.

La creación de la Academia de Pintura estaba en el libreto del presidente Manuel Bulnes (1841-1851), en la denominada República Conservadora, y formó parte de un amplio plan de desarrollo educativo que se había materializado también con la creación de distintos establecimientos educacionales, entre ellos la Universidad de Chile, fundada por Andrés Bello en 1842. En el ámbito del arte, además de la Academia, se creó la Escuela de Artes y Oficios (1849), la Clase de Arquitectura, ese mismo año, a cargo del arquitecto francés François Brunet Debaines,

el Conservatorio de Música (1850) y la Clase de Escultura (1854), que fue puesta bajo la dirección del maestro galo Augusto François. No cabe duda que los ideales de la Ilustración, en lo que respecta a su intención pedagógica de difundir la ciencia y la cultura, están detrás de la fundación de estas instituciones.

De otra parte, la sociedad y la cultura chilena experimentan un proceso de secularización que influirá en los procesos estéticos. Los aspectos religiosos, tan profundos durante la Colonia, comienzan a perder, junto a sus instituciones, influencias en el naciente Estado republicano. De este modo comienza a plantearse un cierto rechazo a la tradición artística hispanoamericana; una falta de interés por el arte quiteño y la tradición virreinal, todo ello en aras de promover un acercamiento a la cultura europea. Los comentarios de Miguel Luis Amunátegui acerca del *"fatal influjo sobre el arte"*¹⁴ de los cuadros quiteños; o los de Pedro Lira sobre el escaso mérito de estas obras de *"intrínseca imperfección"*¹⁵, señalan una posición intelectual e ideológica frente al pasado colonial, actitud muy alineada con la posición de la oficialidad cultural. Se intentó construir una identidad, prescindiendo de los repertorios virreinales y proponiendo un modelo cuyas lógicas estéticas e iconográficas guardaban relación con el modelo europeo.

El país, al igual que otras repúblicas latinoamericanas, necesitaba generar una iconografía, como diría Antonio Romera¹⁶, de exaltación, que diera cuenta del proceso republicano, recogiendo las imágenes de aquellos hechos y personajes que habían dado contenido a su proceso histórico; necesitaba pintores de historia.

La tradición clásica estuvo en la base de la Academia de Pintura y en otros planteles de enseñanza artística que se crearon en la época. De hecho, desde la medianía del siglo XIX y hasta los inicios del XX, el academicismo

fue una expresión institucionalizada no sólo en Chile, sino en todo el sistema artístico de Latinoamérica, especialmente en los espacios de enseñanza. El modelo de las academias francesas e italianas, en lo que respecta a sus concepciones estético-formales y a sus repertorios iconográficos, fue el eje de la enseñanza en los nacientes planteles artísticos americanos¹⁷. En América fueron varios los gobernantes que promovieron este tipo de enseñanza y su desarrollo. A modo de ejemplo, en Chile Manuel Bulnes funda la Academia bajo estos preceptos; en Brasil, en tanto, Pedro II favoreció el desarrollo de una estética que ponía la mirada en la antigüedad clásica.

3. "ORIGEN Y PROGRESO DE LAS BELLAS ARTES": EL DISCURSO

La parte más simbólica y relevante de la inauguración de la Academia de Pintura fue el discurso de Alejandro Cicarelli¹⁸. Sus palabras fundamentaron una propuesta estético-ideológica de rai-gambre clásica, que se ofrecía para cimentar los pasos iniciales de la enseñanza del arte del país. Este documento, considerado como *"la base fundante de la enseñanza de las Bellas Artes en Chile"*¹⁹, contenía un alto valor normativo y su proyección e importancia superó la exigencia protocolar de la circunstancia. El documento desplegaba un nivel de erudición que, con seguridad, impresionó a la audiencia. Estaba estructurado como una narración del origen y progreso del arte en la historia, con ejemplos que hacían eje en la cultura grecorromana. También señala las posibilidades que se abrían en Chile con la fundación de la Academia; concluyendo con una sentida alocución a la juventud chilena.

En general el desarrollo del relato se basa en la idea hegeliana de entender los procesos históricos en etapas orgánicas, nacimiento, desarrollo, decadencia y desaparición. En este sentido, Cicarelli señala un origen antropológico del arte en los tiempos primitivos, precisando que el naci-

miento del arte está dado por una necesidad de abrigo y reparo, de “cobijarse de la intemperie de las estaciones i de los ataques de las bestias feroces”²⁰. La madre del arte fue, de tal suerte, la arquitectura. Sin embargo, cuando el arte supera ese afán utilitario, en ese momento comienza su verdadero progreso. Aquí aparece el templo, que no satisface necesidades de uso, sino que puede interpelar al corazón e imaginación del hombre.

Después de la arquitectura, fue la escultura la que se manifestó al más alto grado, a partir de los griegos y los romanos. El arte del volumen se constituye como el medio más propio y más fácil para hablar de los sentidos, dado que imbricaba una relación más explícita con lo humano.

En el discurso se advierte, también, una intención de exaltación patriótica, que vivifica ideales nacionalistas. La ceremonia tenía un sentido simbólico especial para una sociedad que intentaba relevar sus valores patrios, articulando su historia desde la imagen, pictórica o escultórica.

“Deseo llamar la atención de la estudiosa juventud chilena, para observarle, que la patria le abre una nueva carrera, que le asegurara una nueva posición social. La carrera es vasta, i aunque opuesta a la de las armas, es gloriosa como ella. Si los hijos de la patria derramaron su sangre en los campos de batalla para asegurar su independencia i su grandeza, las bellas artes tienen la misión de fecundar esta semilla de virtud i patriotismo, ilustrando por medio del arte las hazañas de esos valientes. Así consiguen las naciones ser respetadas por sus vecinos i estimadas por la posteridad; porque el arte es la trompa de la gloria que ensalza la virtud donde la encuentra, la levanta i la conduce al templo de la inmortalidad”²¹.

Poner en una posición simbólica similar a las artes con la carrera de las armas, vistiendo a ambas disciplinas de un contenido heroico, abre el acontecimiento fundacional a expectativas más amplias de lo propiamente pedagógico y estético. La interpelación patriótica es potente

y, probablemente, fue vista por muchos como el argumento más convincente.

La circunstancia tuvo también una connotación de un acontecimiento fundacional: “... me concede de ser el primero en poner esta semilla de prosperidad en la América del Sud”²². Cicarelli advertía que la enseñanza de la pintura en Chile planteaba un desafío donde estaba todo por hacerse. La expectativa era grande; sus conocimientos, experiencia y formación europea le otorgaban una jerarquía especial, casi apostólica, para acometer esta tarea, todo ello en un medio precariamente desarrollado en este ámbito. Desde esa posición fundamenta su planteamiento. Bajo este punto de vista el discurso estuvo, no cabe dudas, a la altura de la expectativa.

Sus palabras distan de ser un ejercicio retórico o una cuenta pública de sus conocimientos clásicos. En ellas debemos revelar los argumentos ideológicos que él, en tanto artista formado en la tradición grecorromana, valida y desea instalar en la recién creada Academia chilena. Al igual que Johann Winckelmann, Cicarelli intentó resucitar en Chile la utopía de una sociedad helénica a partir de la educación de la belleza, instalando en la Academia el espíritu neoclásico. Por esta razón en el discurso las referencias clásicas recorren casi toda la extensión del texto, relevando antecedentes y arquetipos provenientes del mundo heleno. El texto hace eje en el desarrollo histórico del arte clásico, en un recorrido desde el siglo de Pericles (siglo V a. C.) hasta las tradiciones helenas imbricadas en el mundo romano. Este fue el concepto ideológico más potente del discurso. Alusiones a ello brotan en toda la extensión del documento: “Tenían —los griegos— además sus arquetipos que llamaban cánones, de los cuales no les era lícito separarse. Eran cánones o modelos para la formación de sus dioses y de sus héroes”²³. El canon, al que se alude en varias partes del texto, es la expresión de un concepto apriorístico de belleza, que aso-

cia concepciones éticas con argumentaciones estéticas; un orden artístico establecido a partir de una racionalidad matemática. La belleza de los modelos, bajo esta dignidad, está asociada a la representación de dioses, héroes y atletas. Según Venturi: *“La belleza es la más elevada cualidad moral, por tanto la más alta cualidad posible es propia de la razón divina, del primer motor y de la primera esencia eterna. Del intelectualismo se pasaba al misticismo”*²⁴. Esta uniformidad de reglas, según Cicarelli, contribuyen al descubrimiento y valoración del arte griego y a asegurar su probidad: la belleza. Una belleza articulada desde un el canon y que encarna en un conjunto de reglas técnicas y en un riguroso programa iconográfico²⁵. Se identifica aquí lo bello con la perfección física, calificando algunos conceptos estéticos, como la simetría y la proporción, como valores éticos. La proporción pasa entonces a ser concebida como un orden divino.

No cabe duda que esta lección de clasicismo debe haber calado profundo en la audiencia reunida para la ocasión, que encabezaba el presidente Manuel Bulnes, e integraba, además, todo el aparataje oficial y diplomático. La mención de nombres de pintores tales como Apeles, Zeuxis, Parrasio, o de escultores como Policeto, Lisipo, Fidias, más un sinnúmero de dioses y fábulas, debió ser entendida por no pocos como una forma de traer el mundo a este apartado rincón de América. Las nociones de modernidad y progreso instaladas en el país decían relación con reeditar el paradigma de la cultura clásica, en este particular caso, en los fundamentos de la enseñanza de las artes visuales.

Cicarelli sintonizó bien su discurso con la expectativa de la audiencia. Un halo de emoción debe haberse generado cuando el napolitano apuntó al corazón de los presentes:

“Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmós-

*fera, cuando veo tantas analogías con la Grecia i con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur”*²⁶.

Las palabras del napolitano contenían un derroche de optimismo y erudición que entusiasmaba a la élite ilustrada local:

*“Chile como una república en que se cultiva la virtud y la belleza, gobernada por modelos de nobleza y patriotismo, y constituyéndose en una nación en que florecen todas las artes...”*²⁷.

Otros elementos ideológicos importantes que se plantean en el discurso tienen relación con el dibujo y con el color. En la sentencia de que el dibujo está en relación directa con el pensamiento, en tanto que el colorido lo está con las sensaciones, se valora la objetividad académica por sobre la subjetividad barroca o romántica. Según Cicarelli: *“El colorido debe estar subordinado al dibujo, de otro modo la sensación prevalecería sobre la inteligencia del pensamiento, i el arte perdería lo que tiene de ciencia para tomar un carácter vago e incierto”*²⁸. En este planteamiento se expresa la dicotomía de lo pictórico y lo lineal, argumentos que, casi un siglo después, sistematizara Wölfflin en sus conceptos fundamentales de la historia del arte.

Este discurso, amén de vivificar ciertos ideales nacionalistas, sentó en nuestra Academia las bases de una doctrina ideológica que sintonizaba con la mirada de la élite dirigente. Esta imbricación con lo clásico del discurso apartó del libreto cualquier mención al arte americano, colonial o republicano.

El paradigma propuesto por Cicarelli modeló un concepto valorativo que distinguía con premios, honores, becas, encargos y adquisición de obras a quienes lo suscribían. El modelo propuesto se proyecta en la enseñanza del arte en Chile, con distintos niveles de intensidad, hasta las primeras décadas del siglo xx.

4. DEL PREMIO ROMA AL INFLUJO FRANCÉS

El Premio Roma había sido creado en 1663 bajo el reinado de Luis XIV y se concedía a pintores, escultores y arquitectos. Consistía en una estancia de cuatro años en la Ciudad Eterna, tiempo durante el cual los ganadores estudiaban la cultura clásica y el Renacimiento. Durante casi tres siglos este premio fue entendido como el máximo galardón que un artista de cualquier país podía recibir, redituando honores y fama a sus ganadores. Varios países emularon este premio, entre ellos Bélgica, España, Holanda y Estados Unidos.

En Chile el becar a los artistas más destacados a Europa formó parte de una política de Estado. Cicarelli, en su calidad de primer director de la Academia de Pintura, planteó esta necesidad, tal como consta en alguna de sus cartas enviadas al Supremo Gobierno, en donde señala los beneficios que reportarían al país el enviar a los jóvenes artista a Roma:

“En dos o tres oficios anteriores he echo (sic) ver al Supremo Gobierno la gran ventaja que reportaría a la nación el enviar a estos jóvenes artistas —se refiere a Luciano Lainez y Manuel Mena— a Roma, por la razón que el alumno que recibe quinientos pesos para sus gastos, debería enviar cada año uno o dos cuadros que el Director le designe, para conocer sus adelantos, para ir formando una colección de cuadros, copias de obras maestras i originales de ellas mismas; así que la Academia vendría a completar el curso artístico de los jóvenes que se dedican a tan bella carrera i el gobierno se encontraría en posesión de una colección de cuadros, hechos por nacionales y para no verse obligado a comprar copias hechas por manos mercenarias que no siempre revelan las bellezas del original”²⁹.

Cicarelli subraya reiteradamente los beneficios que reportaría tanto al país como a los propios alumnos la posibilidad de ir a Roma a perfeccionar sus estudios de arte:

“Es de advertir a V. S. que esta indicación de mandar pensionistas en Roma es costumbre de todos los gobiernos de Europa. Yo mismo he gozado de esta ventaja, pues fui enviado del gobierno de Nápoles a estudiar cinco años en Roma”³⁰.

En el reglamento de la Academia chilena, decretado en enero de 1849, se señala en el Capítulo 3, Artículo 7, los requisitos que les serán exigibles a los alumnos para ser admitidos a la postulación de la beca Roma. Según el documento:

“Los alumnos de número serán obligados a asistir por lo menos dos horas diarias de las establecidas por este Reglamento. El que falte tres días en una semana sin razón que lo disculpe, será amonestado por primera vez. Por la 2ª o si faltare 15 días consecutivos, perderá su derecho al concurso semestre. Pero si faltare un mes continuado sin justo motivo, no será contado como alumno de número de la Academia, ni tendrá derecho al concurso de Roma que a su tiempo establecerá el Gobierno”.

Roma fue el paradigma del arte para muchos países durante una buena parte del siglo XIX. Francia tenía una Academia Francesa de Bellas Artes en Roma. España todavía tiene la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma³¹.

En la percepción de las autoridades chilenas de la época el foco cultural, el lugar en donde debían estudiar los jóvenes artistas chilenos, no estaba en Roma sino que estaba en París. De este modo, el destino que se define para la mayoría de los pintores y escultores nacionales fue las academias francesas de arte, entre ellas la más importante, la École Nationale des Beaux Arts de París:

“Dada la importancia i el adelanto en que se halla hoy nuestra Escuela de Bellas Artes, estimamos que ha llegado el momento de instituir el Concurso de París, a fin de enviar pensionados a Europa. Lo hemos llamado Concurso de París, porque creemos que en esa ciudad, i no en otra capital europea, es donde deben ir a perfeccionar

*sus estudios los pensionados de nuestra Escuela; sin que por eso dejemos de reconocer la absoluta conveniencia de visitar i estudiar los museos i colecciones de las otras ciudades del Viejo Mundo*³².

Era generalizada la opinión que el parámetro del arte estaba en Europa, principalmente en Roma y París. Se entendía que allí era donde se podían adquirir los mejores y más amplios conocimientos, que correspondían al gusto universal dominante. El influjo francés, señalado por Antonio Romera como una de las constantes del arte nacional, marcó con fuerza nuestro escenario estético durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Así como la fundación de academias bajo el paradigma europeo neoclásico fue un elemento común en varios países americanos, también lo fue la política de enviar a los jóvenes más promisorios a continuar estudios a Europa. En Argentina, a modo de ejemplo, un número importante de artistas recibe durante la segunda mitad del siglo XIX becas del Estado para seguir sus estudios en el Viejo Continente. Muchos de ellos van a Italia, otros lo hacen a París³³. En otros países americanos la situación es similar³⁴.

El destino de la mayoría de los pintores y escultores fue las academias tradicionales de arte, tales como la École Nationale des Beaux Arts de París. En Chile el primer beneficiado con una ayuda estatal fue Antonio Gana (1822-1846). El gobierno había enviado a este joven artista a París en 1842 con el propósito que a su regreso organizara los estudios de pintura, responsabilidad que no pudo asumir debido a su prematuro fallecimiento en el barco que lo traía de regreso al país. Años después, en 1863, el escultor Nicanor Plaza fue becado por el gobierno a Francia. Junto al escultor José Miguel Blanco,

pensionado cuatro años después, en 1867, Plaza fue el primer escultor y el quinto de los artistas chilenos que gozó de esta ayuda estatal, la que años después se hace más accesible a pintores y escultores. Antes de Plaza habían sido beneficiados Antonio Gana, Manuel Aldunate (arquitecto), Nicolás Ojeda y el paisajista Antonio Smith.

5. CONCLUSIONES

La inauguración de la Academia tuvo un alto valor simbólico en la historia del arte chileno. Ello debido no sólo al impacto que generó en su época, sino al hecho de su condición de actividad fundacional. Se daba la oportunidad de formar a los artistas en el país bajo un marco institucional, con una estructura académica, con el patrocinio de la Universidad del Estado, en un contexto formal de asignaturas y metodologías, situación que sentó las bases del desarrollo de la disciplina en el país.

En este contexto fueron apareciendo las primeras generaciones de pintores y escultores. Una incipiente masa crítica de artistas dinamizó los circuitos de producción, la exhibición de obras y los encargos. Con ello también se crearon las condiciones para que se fuera conformando una incipiente reflexión teórica. En este contexto, con todos los méritos y pasivos que toda empresa humana posee, especialmente en sus inicios, debemos entender la presencia de Cicalrelli en nuestro país en su verdadero mérito: pionera y fundacional. En este contexto, su discurso no sólo es una pieza calve para entender los conceptos que se instalan en la Academia, sino que, además, es un documento muy fundamental para entender los procesos, la evolución y los acontecimientos artísticos que se desarrollan en el Chile decimonónico.

NOTAS

¹Este artículo ha sido generado por el Proyecto de Investigación “Construcción del gusto: la crítica de arte en Chile 1849-1970”, financiado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile (Fondecyt, N° 1110647). Investigador Responsable: Pedro Emilio Zamorano Perez. Co-investigadores: Claudio Cortés López, Alberto Madrid Letelier y Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

²BLANCO GAVILÁN, José Miguel. “Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su Director don Alejandro Cicarelli”. *El Taller Ilustrado* (Santiago de Chile), 20 (1885), sin paginar.

³Ibidem.

⁴Ibid.

⁵BINDIS, Ricardo. *Pintura chilena, doscientos años*. Santiago de Chile: Origo Ediciones, 2006, pág. 50.

⁶BLANCO GAVILAN, José Miguel. “Discurso pronunciado ... Op.cit.

⁷SMITH, Antonio. *El Correo literario* (Santiago de Chile), 8 (4 de septiembre de 1858).

⁸BLANCO GAVILÁN, José Miguel. “Nuestro grabado, don Alejandro Cicarelli”. *El Taller Ilustrado* (Santiago de Chile), 18 (23 de noviembre de 1885), sin paginar.

⁹BLANCO GAVILÁN, José Miguel. “Don Alejandro Cicarelli”. *El Taller Ilustrado* (Santiago de Chile), 21 (28 de diciembre de 1885), sin paginar.

¹⁰*Escuela de Bellas Artes. Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes (presentada al Consejo de Instrucción Pública con motivo de la celebración del aniversario secular de la Independencia)*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1910, pág. 7.

¹¹CHACÓN, Jacinto. *Academia de Pintura*. N° 21. Santiago de Chile: Imprenta Chilena, marzo de 1849.

¹²RODRÍGUEZ MENDOZA, Emilio. “La Escuela de Bellas Artes de Santiago”. *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago de Chile), tomo 129, semestre 2º (1911), págs. 1305-1312.

¹³Ibidem.

¹⁴AMUNÁTEGUI ALDUNATE, Miguel Luis. “Apuntes sobre lo que han sido las bellas Arte en Chile”. *Revista de Santiago* (Santiago de Chile), Tomo III (1849), pág. 45.

¹⁵LIRA RENCORET, Pedro. “Las Bellas Artes en Chile”. *Revista Ilustrada* (Santiago de Chile), 1865, sin paginar.

¹⁶El historiador español Antonio Romera, llegado a Chile en 1939, habla de Claves y Constantes en la pintura chilena. Dentro de las primeras distingue la Exaltación, la Realidad, el Sentimiento, y la Razón Plástica; dentro de las segundas, el Paisaje, el Color, el Influjo Francés, y el Carácter. En ROMERA, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976, págs. 12 y 13.

¹⁷La primera Academia de arte de estilo europeo en América fue la Real Academia de San Carlos de la ciudad de México del año 1785. Le siguió la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro en 1826 y el mismo año la de Caracas.

¹⁸CICARELLI, Alejandro. “Origen y progreso de las Bellas Artes. Discurso pronunciado con motivo de la apertura de la Academia de Pintura, el 7 de marzo de 1849”. En: LETELIER, Rosario; MORALES, Emilio y MUÑOZ, Ernesto (Comp.). *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S.A., 1993.

¹⁹DE LA MAZA, Josefina. *Inauguración de la Academia de Pintura (Documentos para la comprensión de la Historia del Arte en Chile)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pág. 11.

²⁰CICARELLI, Alejandro. “Origen y progreso ... Op.cit., pág. 12.

²¹Ibidem, pág. 18.

²²Ibíd.

²³Ibíd., pág. 14.

²⁴VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1982, pág. 51.

²⁵Policleto (siglo V a. C.) escribió un tratado (canon) en donde se detalla un sistema de composición escultórica a partir de una distribución proporcional de las partes y los miembros del cuerpo humano. La referencia principal —la cabeza— debía estar contenida siete veces en la altura del cuerpo.

²⁶CICARELLI, Alejandro. "Origen y progreso ... Op.cit., pág. 16.

²⁷BERRIOS, Pablo; CANCINO, Eva; GUERRERO, Claudio; PARRA, Isidora; VARGAS, Natalia y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile*. Santiago de Chile: Impresión Gráfica LOM, 2009, pág. 105.

²⁸CICARELLI, Alejandro. "Origen y progreso ... Op.cit., pág. 16.

²⁹Carta de Alejandro Cicarelli al Ministro de Instrucción Pública. Santiago de Chile, 14 de enero de 1862.

³⁰Ibíd.

³¹Ubicada en San Pietro in Montorio, fue fundada en 1873 bajo el reinado de Alfonso XII. Esta entidad depende de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Una parte significativa de los artistas españoles han desfilado por sus aulas. En la actualidad se denomina Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma.

³²ARIAS, Virgilio. *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes, presentada al Consejo de Instrucción Pública con motivo de la celebración del Centenario*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1910, pág. 75.

³³Entre 1873 y 1890 partieron rumbo a Europa los siguientes artistas argentinos: Ángel Della Valle, José Bouchet, Augusto Ballerini, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharsu, Francisco Cafferata, Reinaldo Giudice, Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, entre otros.

³⁴Véase MALOSETTI COSTA, Laura. "La formación en París". En: MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pág. 188.

Varia

FRANCISCO SUÁREZ CALDERÍN Y LA RENOVACIÓN DEL CASTILLO DE SAN FRANCISCO DE SANTIAGO DE CUBA

FRANCISCO SUAREZ CALDERIN AND THE RENOVATION OF SAN FRANCISCO CASTLE IN SANTIAGO DE CUBA

Resumen

El presente estudio analiza los planos elaborados por el ingeniero militar Francisco Suárez Calderín, en el que propone un nuevo uso militar al Castillo de San Francisco en Santiago de Cuba, castigado por un terremoto el 11 de junio de 1766.

Palabras Clave

Castillo de San Francisco, Francisco Suárez Calderín, Santiago de Cuba, Terremoto.

Pedro Cruz Freire

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

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Ha realizado un Máster en Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana, con el trabajo Fin de Máster titulado "Ignacio Sala. Un ingeniero militar al servicio de la Corona". Actualmente es becario FPI adscrito al proyecto de investigación "Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764.1898)", referencia HAR2011-25617.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10/10/2013
Fecha de revisión: 24/10/2013
Fecha de aceptación: 18/11/2013
Fecha de publicación: 30/12/2013

Abstract

This study analyzes the plan produced by the military engineer Francisco Suarez Calderin. The plan depicts a new military use for The San Francisco Castle that was damaged in the earthquake of the 11th of June, 1776.

Key Words

Earthquake, Francisco Suarez Calderin, San Francisco Castle, Santiago de Cuba.

FRANCISCO SUÁREZ CALDERÍN Y LA RENOVACIÓN DEL CASTILLO DE SAN FRANCISCO DE SANTIAGO DE CUBA

La ciudad de Santiago de Cuba ha estado amparada desde su fundación en 1515 por un puerto de condiciones excepcionales que le permitieron ser pronto un centro destacado de actividades comerciales en el entorno caribeño. Su bahía concedía a la ciudad una situación privilegiada dentro del marco de la Carrera de Indias, lo que estimuló un rápido crecimiento económico, demográfico y social de una ciudad localizada en el epicentro de la red de comunicaciones entre la Península y América. No obstante su emplazamiento pronto se convirtió en un blanco ideal para que los enemigos de la Corona española trataran de ocuparla a fin de debilitar a las fuerzas hispanas. Los intereses de las grandes naciones, unidos a otros particulares de naturaleza pirática, hicieron que la monarquía acometiese su fortificación no solo como garantía de supervivencia de la ciudad y sus habitantes, sino también para asegurar el correcto desarrollo del comercio transoceánico.

Dentro del complejo defensivo de la bahía, destacaba tanto por su importancia como por su categoría arquitectónica el castillo de San Pedro de la Roca, levantado en la primera mitad del siglo XVII por Juan Bautista Antonelli el Mozo¹.

El fuerte se erguía sobre una colina que dominaba la mayor parte de la entrada al puerto, convirtiéndose en el elemento organizador de las demás defensas, todas ellas de menor entidad. Además de ese primer elemento defensivo, la propia ciudad contaba con diversos elementos de protección, en caso de que se viese superada por algún asalto extranjero. Entre las estrechas calles de la ciudad, sus modestas casas de teja y paja y colindando con el claustro del Convento de San Francisco, se alzó en pleno centro urbano el Castillo de San Francisco, objeto de este estudio. Este edificio, desaparecido a finales del siglo XVIII, tuvo un desarrollo difícil desde sus inicios, condicionado principalmente por el terreno que ocupaba, los terremotos que asolaban asiduamente la ciudad y la falta de caudales para llevar a cabo restauraciones de garantía².

El fuerte nació de la necesidad de defensa de la propia ciudad, alejada considerablemente del primer cinturón defensivo de la bahía³. En 1668, bajo el gobierno de don Pedro Bayona Villanueva, se decidió reforzar la defensa de la ciudad con una fortificación intramuros que diese cobijo y seguridad a la vulnerable población santiaguera. El autor de la traza fue el inge-

niero Juan de Císcara, quien ideó una estructura cuadrada con cinco baluartes, cuatro de ellos en sus ángulos y uno más de refuerzo anexionado a la entrada, dando como resultado una planta pentagonal irregular. Tal propuesta distaba bastante de los cánones de la poliorcética del siglo XVII, más partidaria de esquemas regulares, pero las escasas opciones constructivas que permitía la ciudad obligaron a adoptar este modelo. La celeridad de su ejecución, inducida por el temor ante un ataque del corsario Henry Morgan, pro-

vocó que su fábrica se ejecutase con materiales de poca consistencia. Fueron numerosas las críticas recibidas, ya no solo por la debilidad de la obra, sino también por su escaso valor defensivo⁴. Ello obligó en determinadas ocasiones a plantear su demolición y su posterior reconstrucción en otro enclave más ventajoso, hecho que finalmente no se produjo dada la falta de medios económicos. Tras más de un siglo de vida, el castillo amenazó ruina debido al seísmo de 1766⁵. El marqués de Casa Cajigal, goberna-

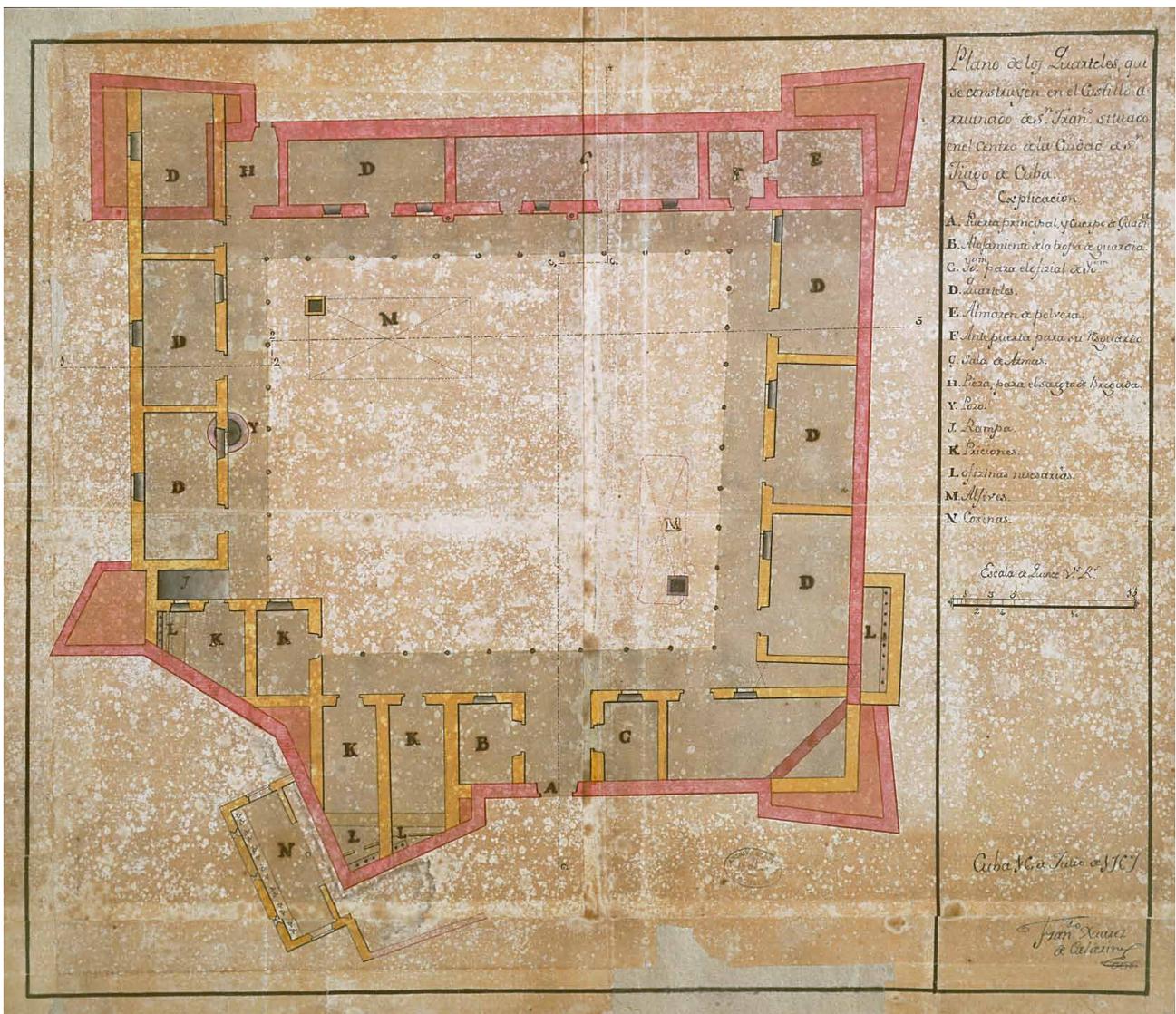


Fig. 1. Plano de los cuarteles que se construyen en el castillo a rruinado de San Francisco, situado / en el centro de la ciudad de San / tiago de Cuba. Archivo General de Indias. MP-Santo Domingo. 349.

dor por entonces de la ciudad, solicitó a un ingeniero capaz de devolver al castillo sus principales funciones, siendo elegido el habanero Francisco Suárez Calderín para preparar de urgencia un proyecto sólido de rehabilitación.

La información existente sobre Suárez Calderín es todavía escasa, pero son algunos los datos conocidos sobre su vida que ayudan a contextualizar su trabajo en Cuba. Nacido en La Habana, se tiene constancia de su actividad en la capital de la isla desde 1757, cuando realiza unos planos y perfiles de la casa y máquina del Real Arsenal de la ciudad⁶. Nueve años más tarde estaba localizado como ingeniero ordinario empleado en las obras del fuerte Atarés⁷ bajo la dirección de Silvestre Abarca, justo un año antes de ser llamado para la reconstrucción de las murallas de la ciudad de Santiago y del Castillo de San Francisco⁸.

En el Archivo General de Indias se localizan tanto los planos de la remodelación, una planta y un perfil⁹, como el albarán de materiales demandados para su ejecución¹⁰. La planta demuestra cómo el ingeniero concentró sus esfuerzos en reconstruir y organizar los cuarteles de los flancos este, oeste y norte del castillo, áreas que van lavadas en amarillo sobre el dibujo. De este modo, las diferentes estancias se dividirían para alojamiento de tropa, sala de armas y prisión en el lado norte y una estancia para cocina al exterior del baluarte de entrada. Por otra parte, los dos flancos restantes, este y oeste, servirían como almacenes de víveres, pertrechos y oficinas. Asimismo, el costado sur se adecuó para cuarteles, sala de armas y almacén de pólvora. Junto a estas tareas, también fue necesario llevar a cabo las obras de excavación del foso, los aljibes de la plaza de armas y el pozo, inservibles tras el seísmo. El perfil ofrece otra perspectiva

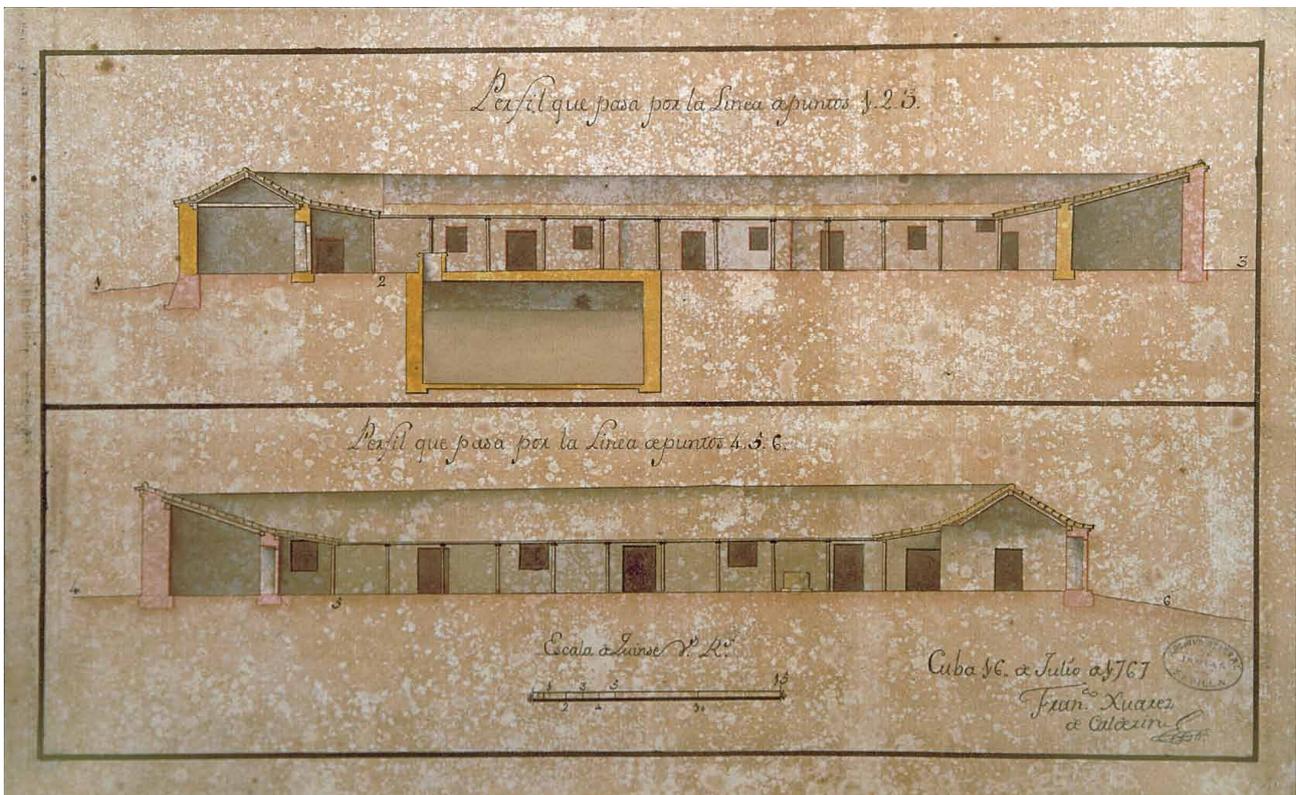


Fig. 2. Perfiles de los cuarteles levantados en el castillo arruinado de San Francisco en Santiago de Cuba. Archivo General de Indias. MP-Santo Domingo. 350.

de la obra, mostrando un edificio simple y austero, dividido en diferentes secciones y cubierto con un tejado a dos aguas. La simplicidad del proyecto era fiel reflejo de la situación económica de la ciudad.

Los nuevos cometidos dados al fuerte demuestran la falta de acierto en la primitiva planificación, así como su nula capacidad defensiva como prueba el que solo un siglo después pasara a servir de almacén y prisión. La apresurada elección del terreno y el empleo de materiales débiles propiciaron, no solo una desventaja defensiva con respecto al enemigo, sino un continuo gasto del dinero público.

Para su recuperación Suárez Calderín encargó 1328 varas cúbicas de mampostería. Estas, unidas a los escombros de murallas anteriores y de la azotea arruinada, servirían para alzar los nuevos muros, siendo su coste de 19641 pesos. Con respecto a las bóvedas que cubrirían las estancias, el ingeniero solicitó 2248 ladrillos, por una suma de 8044 pesos. Además, una partida de 500 tejas que no superaban los 20 pesos. A

estos materiales había que añadir elementos de construcción como pies derechos, cerchas, horcones o alfardas, mobiliario, solerías, etc. Con todo ello, el precio final de la empresa alcanzaría, gracias al “*celo, aplicación y economía del ingeniero*” un total de 80393 pesos, cifra inferior al primer presupuesto realizado un año antes por el mismo Calderín¹¹. El ahorro de materiales, unidos al trabajo de mulas, forzados de la corona y presidiarios abarataron de manera considerable el trabajo del castillo.

Las modestas obras del castillo finalizaron en menos de dos años. En carta del gobernador Esteban Olóriz al Capitán General de Cuba Antonio María Bucarelli el 26 de agosto de 1770, el primero informaba del arresto de un maestro de cureñas en la prisión del castillo, ya operativo a comienzos de la década¹². Aun así, el propio Olóriz era consciente de que al estar el castillo “*en medio de la ciudad, [...] se hace quaci necesario variarle su destino*”. Finalmente no fue necesario su traslado a otro paraje más favorable, puesto que en 1779 el recinto fue abandonado y destruido debido a su exigua aportación defensiva.

NOTAS

¹GUTIERREZ, Ramón. *Fortificaciones en Iberoamérica*. Madrid: Ediciones El Viso, 2005, págs. 141-145.

²El gobernador Esteban de Olóriz, durante una revisión de las fortificaciones en 1770, hizo referencia a la construcción de algunos cuarteles y almacenes, los cuales “*son de ninguna consistencia, porque ellos fueron contruidos en el tiempo más crítico [...] y en este caso, queda siempre la entera desconfianza de su permanencia*”. Archivo General de Indias (en adelante AGI). CUBA, 1049, fol. 625.

³Se estudió la posibilidad de trasladar la ciudad a las inmediaciones del castillo de San Pedro de la Roca, pero finalmente el gobernador don Pedro Bayona Villanueva decidió, en consenso con la población, construir un reducto defensivo inserto en la traza urbana de la ciudad. CASTILLO MELENDEZ, Francisco: *La defensa de la isla de Cuba en la segunda mitad del siglo XVII*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla, 1986, págs. 403-412.

⁴“*Palacios Saldurtum [...] fue el primero en exponer que el estado de ruina era de tal magnitud, su construcción tan raquítica y su sitio tan poco conveniente por estar dominado por una colina cercana...*”. *Ibidem*, pág. 411.

⁵“*The maximum intensity of the main shock reached degree IX at El Morro and La Socapa and degree VIII in parts of the towns of Santiago de Cuba and Bayamo*”. COTILLA RODRIGUEZ, Mario Octavio. “The Santiago de Cuba Earthquake of 11 June 1766: Some New Insights”. *Geofísica Internacional* (México D.F.), 42 (4) (2003), pág. 597.

⁶CAPEL, Horacio; GARCÍA, Lourdes; MONCADA, Omar; OLIVÉ, Francesc; QUESADA, Santiago; RODRÍGUEZ, Antonio; SÁNCHEZ, Joan-Eugeni y TELLO, Rosa. *Los ingenieros militares en España: siglo XVIII: repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Universidad de Barcelona, Cátedra de Geografía Humana, 1983, pág. 101.

⁷"Relación de existencia de los Ingenieros destinados en esta plaza, y la de Cuba, con expresión de sus grados, empleos, destinos y en lo que cada uno se halla empleado el día 27 de mayo de 1766". AGI. CUBA, 1067, fol. 9v.

⁸Más tarde volvería a la ciudad para trabajar en la Catedral y en el fuerte de San Pedro de la Roca. CAMACHO CARDENAS, Enrique: "De nuevo sobre las catedrales de Santiago de Cuba", en *Actas del I Congreso Internacional sobre temas americanistas*. En prensa. Para más información sobre este tema también es posible acudir a: GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina. "La distancia entre Europa y América en la colonia. A propósito de la catedral de Santiago de Cuba". *Cuadernos de Arte Colonial* (Madrid), 1(1986), págs.47-64.

⁹AGI. MAPAS Y PLANOS. *Santo Domingo*, 349 y 350.

¹⁰AGI. CUBA, 1049, N.107, folios 445-445v.

¹¹El primer presupuesto, elaborado el 16 de julio de 1767, ascendía a 110214 pesos. El nuevo, elaborado por Calderín el 19 de enero de 1768, rebajaba la cifra gracias a la reutilización de materiales y a la mano de obra de forzados y presidiarios. AGI. CUBA, 1049, N.107, fol. 445v.

¹²AGI. CUBA, 1050, N.186.

RECORDANDO A JAIME SALCEDO SALCEDO

REMEMBERING JAIME SALCEDO SALCEDO

Resumen

En este sencillo reconocimiento del profesor y arquitecto Jaime Salcedo Salcedo, se destacan tanto sus logros profesionales como las cualidades personales. El patrimonio fue un eje en su vida y la palabra el medio más contundente para transmitir su conocimiento.

Palabras Clave

Jaime Salcedo, Investigación Arquitectura Colonial, Historia Arquitectura Colombia, Historia Restauración Colombia.

Abstract

This is a simple recognition to the professor and architect Jaime Salcedo Salcedo that highlights his professional achievements and his qualities as a person. The estate was an axis on his life and his words, the most forceful tool to spread his knowledge.

Key Words

Jaime Salcedo, Research Colonial Architecture, Architecture Colombian History, History Restoration Colombia.

María del Pilar López Pérez

Instituto de Investigaciones Estéticas –
Facultad de Artes. Universidad Nacional
de Colombia

Arquitecta de la Universidad Nacional de Colombia se ha especializado en investigaciones sobre historia de la arquitectura y del arte en el Nuevo Reino de Granada. Actualmente es profesora asociada e investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, y profesora de la “Maestría Conservación del Patrimonio Cultural Inmueble”. Colabora en el Doctorado “Historia del Arte y la Arquitectura” y en la Maestría de “Museología y Gestión del Patrimonio” de la Facultad de Artes. Directora del grupo de investigación “Estudios histórico artísticos de los bienes culturales”.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 23/11/2013
Fecha de revisión: 02/12/2013
Fecha de aceptación: 18/11/2013
Fecha de publicación: 30/12/2013

RECORDANDO A JAIME SALCEDO SALCEDO



Fig. 1. Jaime Salcedo Salcedo. Año 2009.

Hemos perdido un maestro, un amigo.

El arquitecto y profesor Jaime Salcedo Salcedo falleció a los 67 años, el 5 de octubre de 2013. Un hombre que deja tras de sí una impecable labor profesional, una rigurosa y

original investigación, una estimulante docencia y una gran nostalgia por el amigo.

Arquitecto de la Pontificia Universidad Javeriana estuvo vinculado muchos años a esa institución como docente y profesional de la restauración. Desempeñó varios cargos, primero como director del Departamento de Historia de la Arquitectura y posteriormente como director del Instituto de Investigaciones Estéticas Carlos Arbeláez Camacho. Fueron muchos los proyectos que se desarrollaron bajo su dirección todos acompañados de profundas investigaciones, la gran mayoría publicados en la revista *Apuntes*.

Para el Ministerio de Cultura de Colombia fue un asesor permanente en temas de patrimonio urbano y arquitectónico. Desarrolló investigaciones e intervenciones en muchas ciudades del territorio colombiano, algunas de ellas fueron: la restauración de la Catedral Primada de Colombia, del Parque Cabal de Buga, de la Iglesia Mayor de Tunja, de la casa del capitán Luis Velásquez Rengifo en Buga, de la Capilla de Nuestra Señora del Rosario en la Calera, de la Quinta de San Pedro Alejandrino en Santa Marta, del Templo de Santo

Domingo en Tunja y la Basílica de Monguú en Boyacá, entre otros. También realizó el plan de reglamentación del Centro Histórico de Villa de Leyva y el plan piloto de restauración de Popayán.

Su preocupación por preservar los pocos testimonios materiales, lo mantuvo vigilante hasta el último momento de su vida, tratando de crear conciencia sobre las acciones que se disponían en torno al patrimonio. Hablar de la manera más sencilla y centrándose en el sentido común, para argumentar en el marco de la ley y en el bien de la sociedad, fue su forma adecuada y propia de salir en defensa del patrimonio. El valor de los testimonios del pasado estaba incorporado en cada cátedra que impartía, independiente del tema que tratara, era parte esencial de su pedagogía. Consideraba que el profesional de la restauración tiene la responsabilidad sobre la preservación del patrimonio pero también debe ser un vehículo de orientación para la sociedad, despertando la sensibilidad de las personas para preservar y construir memoria. No es extraño que fuera permanentemente invitado a participar en diferentes eventos internacionales donde siempre se destacó por la lucidez de sus intervenciones y la agudeza de sus comentarios. Así, su inmenso conocimiento y experiencia le llevó a ser consultor de la UNESCO en temas de patrimonio.

Durante los últimos dieciocho años estuvo vinculado a la Universidad Nacional de Colombia, con una destacada labor docente en la Maestría de Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura y la Ciudad y en el programa del Doctorado en Arte y Arquitectura. Un periodo en el que sacó a la luz muchas investigaciones publicadas en la revista *Ensayos* del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia. Son trabajos muy diversos en los que con un lenguaje sencillo revela la complejidad del análisis realizado para poder esclarecer temas que por lo general se asumen que ya están resueltos. Entre los artículos de éste último periodo están: “Arquitectura, urbanismo y astrología en Guada-

lajara de Buga” en *Ensayos* 5, 1998. “Condiciones para el remate de la obra de carpintería de la Iglesia Mayor de Tunja 1567-1572” en *Ensayos* 6, 2000. “Un vestigio del cercado del señor de Bogotá en la traza de Santafé”, en *Ensayos* 20, 2011. “La mujer, los vecindarios y los barrios de Popayán en el siglo XVII”, *Ensayos* 23 de 2013, la cual recién salió, mes y medio después de la muerte del profesor Jaime. No pudo ver este último trabajo que presentó por primera vez en el 53 Congreso Internacional de Americanistas del 2009, y que sólo hasta este momento se publica debido a una meticulosa revisión de datos que el profesor Jaime realizó antes de su publicación. Estos trabajos revelan un riguroso manejo de fuentes y un amplio conocimiento para relacionar temas ya sean de contenido político, artístico, alimentario, arqueológico, simbólico o de ficción, a todos los campos del conocimiento recurrió siempre y cuando fuera necesario para expresar su pensamiento. En sus investigaciones se evidencia el seguimiento que hizo a las enseñanzas del Instituto Warburg de Londres, sobre todo a aquellos investigadores como René Taylor, Erwin Walter Palm y Santiago Sebastián continuadores del espíritu del Instituto cuya obra se articuló con América.

Deja muchos trabajos sin terminar: biografías, estudios de población, diversos temas relacionados con los grupos indígenas habitantes en la ciudad de Santafé en los siglos XVI y XVII, entre otros. En este sentido estamos formando un grupo de profesionales cercanos al profesor Jaime Salcedo y junto con su familia, procederemos a evaluar el estado de las investigaciones con el fin de hacerlas públicas.

Pocos fueron los libros aunque muchos los artículos y capítulos de libros que publicó. En su libro *Los jeroglíficos incas: Introducción a un método para descifrar tocapus-quillca*, propone un sistema para interpretar y leer los tocapus elaborados en el Tahuantinsuyo. Tomando como objeto de estudio el quero 7511 conservado en

el Museo de América en Madrid, y apoyándose en la representación de las imágenes que narran hechos históricos, plantea unas hipótesis que le dan estructura al libro. El profesor Jaime relacionó las sencillas formas geométricas con los colores al interior del tocapu y lo consideró un juego de muchas posibilidades, al cual aplicó lo que él llamó “los siete principios o claves para descifrar tocapus”. Estos principios van desde considerar que cada tocapu contiene frases completas o textos completos y que los temas pueden ser reconocibles en las formas, así como que los colores funcionan como atributos que contribuyen al desarrollo del texto. Esto y mucho más constituye el código de lectura del tocapu. Descifrar o dilucidar el secreto o lo reservado en las imágenes de los tocapus, requiere de una

actitud abierta a nuevas y posibles relaciones y valores de los pueblos andinos de habla quechua. Es evidente el profundo conocimiento y el despliegue de toda su sensibilidad para acercarse a la vida de la gente en el Tahuantinsuyo. El profesor Jaime con este libro se arriesgó a proponer un camino exploratorio y abrió otra alternativa de interpretación de los tocapus.

Muchos fueron los reconocimientos que recibió, como la Orden Universidad Javeriana en Grado de Caballero en 1978. El premio de Investigación Andalucía-América, de Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía en 1986. El premio de Restauración, Catedral de Pamplona, “Carlos Arbeláez Camacho”, Sociedad Colombiana de Arquitectos, 1990. La medalla Félix Restrepo, S.J. en 1992. El premio Nacional de Arquitectura en la categoría de investigación “Carlos Martínez Jiménez” *Modelo urbano aplicado a la América española*, entregado en la XIII Biental de Arquitectura, 1992. El premio de Arquitectura Universidad del Valle en 1998. Condecoración Gran Orden del Ministerio de Cultura, 1998. Mención de Honor, para la restauración de la Catedral Primada de Colombia, Sociedad Colombiana de Arquitectos, XVII Biental de Arquitectura, 2000. Recibió un gran reconocimiento por su trayectoria académica e intelectual en el SAL XII en Panamá, 2009. Por último en el año 2010, le otorgó la Universidad Nacional de Colombia la distinción de Profesor Honorario.

Hace veinte años que conocí a Jaime Salcedo y en ese compartir en el que yo siempre aprendí a través del intercambio de charlas, libros y correos, pero sobre todo en el marco de un mutuo afecto, percibí su vasta erudición, su constancia y rigor en el trabajo, su persistencia en la búsqueda de la verdad pero sobre todo, como buen maestro nunca indicó el camino, dejó que lo descubriéramos. Sus inestimables críticas y consejos, su apoyo profesional y moral, me sirvieron de orientación en el campo de la investigación y en el académico.

97

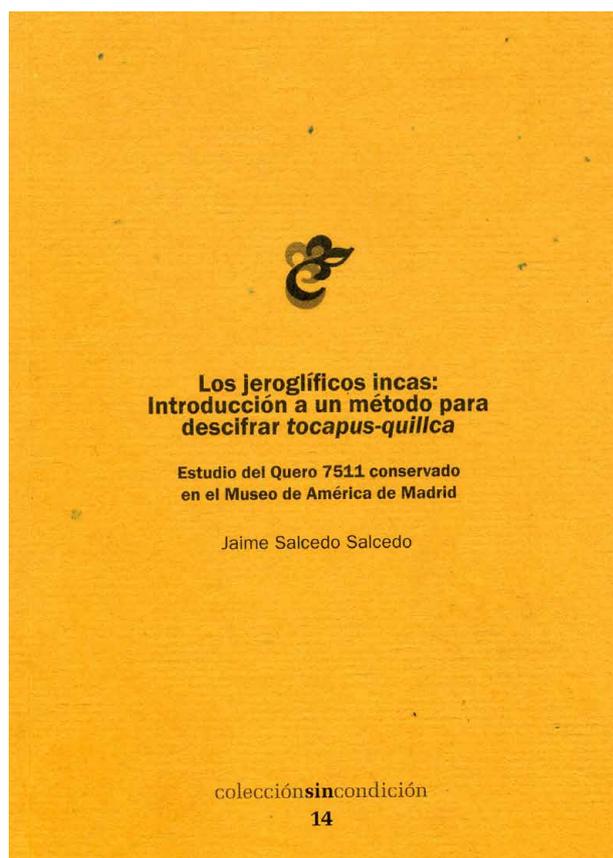


Fig. 2. *Los jeroglíficos incas: Introducción a un método para descifrar tocapus-quillca. Estudio del Quero 7511 conservado en el Museo de América en Madrid. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007. Colección sin condición, 14.*



Fig. 3. El profesor Jaime Salcedo Salcedo recibiendo la distinción de Profesor Honorario de Moisés Wasserman Lerner, rector de la Universidad Nacional de Colombia. 24 de Septiembre de 2010. Fotografía: Agencia de Noticias, Universidad Nacional de Colombia.

En el año 2004 creamos un grupo de investigación que denominamos *Estudios históricos artísticos de los bienes culturales*. Todos teníamos un interés común, la cultura iberoamericana de los siglos XVI, XVII y XVIII. Iniciamos con un tema que era de afecto de todos, *las fiestas neogranadinas*, con el interés de entender los procesos de presencia, pervivencia y transformación de las fiestas, las ceremonias y los ritos en las diferentes poblaciones del territorio colombiano. Me pareció como atención a este maravilloso grupo, con el que compartimos sesiones tan cálidas con Jaime Salcedo, oír sus voces:

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ

Conocí a Jaime a través de sus libros cuando apenas era una estudiante de la asignatura de

Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica, en aquel momento nunca pensé que mi destino estaría ligado a Colombia ni que iba a tener la gran oportunidad de trabajar con aquella persona a la que tanto admiraba.

La primera vez que coincidimos fue hace casi una década cuando me aventuré a trabajar sobre pueblos de indios en la región central colombiana, rápidamente me acogió y con María del Pilar me hicieron sentir en casa. Jaime era un hombre sabio, un especialista de amplio espectro multidisciplinar pero, ante todo, una gran persona. A pesar de sus circunstancias siempre estaba pendiente de las consultas que se le hiciera y hacía buenas críticas constructivas para ayudarte a mejorar, con argumentos sólidos y con la convicción de haberte mostrado

un camino que te abriría las miras hacia una investigación más completa.

Colombia no será lo mismo sin él, sin su atención ni su ánimo, sin los cafecitos en la 39, sin esas largas charlas y discusiones donde el grupo intercambiaba impresiones y donde él siempre emanaba genialidad. Es muy difícil resumir un sentimiento por una pérdida tan grande, lo único que puedo decir es “gracias, gracias Jaime por todo lo que has sido y lo que siempre serás”.

SANDRA REINA MENDOZA

El profesor Jaime Salcedo Salcedo ha dejado un vacío imposible de llenar. Fue nuestro maestro, siempre con la reflexión aguda y concedora sobre la historia y sobre la arquitectura. Exigente y generoso se esforzaba en que sus estudiantes fueran más allá de lo obvio, que logaran reflexiones cada vez más elaboradas y analíticas que permitieran avanzar en el conocimiento. Su rigurosidad iba de la mano con la escritura. Recuerdo y atesoro enseñanzas de su parte en el tema de la ciudad hispanoamericana tanto como de las palabras, la investigación y el país. Su salud no estuvo a la altura de su espíritu, pero eso no le impidió ser un observador sensible del ser humano.

Recuerdo sus últimas batallas en defensa del patrimonio sumergido de Colombia y del centro histórico de Bogotá y sus armas fueron la sensatez, el conocimiento de la historia y la lucidez que da la experiencia en la restauración de varios de los más importantes monumentos nacionales.

En buena hora la Universidad Nacional de Colombia reconoció su enorme mérito y contribución a la formación de varias generaciones de arquitectos, otorgándole el título de Profesor Honorífico.

DIANA FARLEY RODRÍGUEZ

Encontrarse frente al profesor Jaime Salcedo Salcedo, era como estar frente a una caja de sorpresas. Recuerdo que en octubre de 2007, en una charla acerca de mi trabajo sobre la música en los pueblos de indios, compartió conmigo generosamente algunas ideas muy esclarecedoras. Para mi sorpresa, conocía bastante acerca del uso de la música en la evangelización de los indígenas del Perú y además, era un estudioso del quechua. Días después me compartió su versión (traducción) del himno *HanacpachapCussicuinin*, considerada la obra polifónica más antigua compuesta en el Reino del Nuevo Mundo, por la cual Jaime tenía un especial afecto. Fue muy generoso con su conocimiento. Los jóvenes investigadores que nos acercábamos a él siempre encontrábamos una grata y cálida acogida.

MARÍA ASTRID RÍOS DURÁN

Al estar de la mano de la profesora María del Pilar tuve desde muy temprano las mejores referencias de Jaime Salcedo Salcedo. Afortunadamente también tuve la oportunidad de conocer al profesor gracias a los encuentros del grupo de investigación. Estos encuentros me permitieron escucharlo y ver la facilidad con que realizaba aportes, generaba reflexión y discusión en torno a los temas que tratábamos dentro del grupo. Es por esto que el día de hoy, cuando ya Jaime no está con nosotros me permito recordarlo como un maestro, como un hombre dedicado a lo académico y lleno de una inmensa sabiduría que compartía amablemente con todos los que estábamos a su alrededor. Siempre sentí en él una mente brillante y lúcida. Por todo esto, hoy tras su partida pienso que Jaime merece nuestros recuerdos y mas sinceros agradecimientos por lo que nos enseñó en sus amenas charlas. Gracias Jaime.

LAURA LILIANA VARGAS MURCIA

En *Los jeroglíficos incas: Introducción a un método para descifrar tocapus-quillca*, Jaime se preguntaba qué hacía reír a los incas, qué los enternecía, y a través del Quero 7511 del Museo de América daba algunas hipótesis tomando la figura de Otorongo Achachi, el general de Túpac Yupanqui. Esa gracia y simpatía que halló en Otorongo, Jaime supo trasmitirla en una inolvidable conferencia donde supimos no solamente sobre el sentido del humor en el Tahuantisuyo sino también del suyo propio y de sus inquietudes intelectuales, las cuales siempre fueron más allá de la arquitectura. Le interesaba tanto el quechua como el arte de la memoria,

el hermetismo, la lectura de documentos del archivo o introducirse en cualquier rama del conocimiento para ir al fondo de los asuntos que investigaba. Sus opiniones y recomendaciones para cada uno de nuestros temas de estudio nos abrieron todo un panorama y con total erudición, entrega y sencillez nos brindó las explicaciones que le solicitábamos. Las reuniones que tuvimos con Jaime estaban llenas de datos curiosos, anécdotas e historias que nos mantenían atentos a cada comentario, él nos animaba a investigar los objetos desde todas sus perspectivas pero sobre todo a preguntarnos qué había en la experiencia de quiénes las hicieron para poder captar la verdadera esencia de esas obras.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



REINTEGRACIÓN VISUAL PARA LA ESCALERA DEL PALACIO DE JABALQUINTO DE BAEZA

VISUAL REINTEGRATION FOR THE STAIRCASE OF JABALQUINTO PALACE IN BAEZA

Resumen

Se intenta recuperar virtualmente el espacio de la escalera principal del Palacio de Jabalquinto de Baeza (Jaén), con la reintegración de una *Sagrada Familia* pintada por Juan de Valdés Leal y que se conserva en la catedral de la misma ciudad.

Palabras Clave

Baeza, Juan de Valdés Leal, Palacio de Jabalquinto, Sagrada Familia.

Abstract

It attempts to virtually recover the space of the main staircase of the Palace of Jabalquinto in Baeza, Jaen; reintegrating a *Holy Family* painted by Juan de Valdes Leal that is preserved in the Cathedral of the same city.

Key Words

Baeza, Holy Family, Juan de Valdes Leal, Palace of Jabalquinto.

Gonzalo Martínez del Valle

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

Doctor en Historia del Arte con la tesis *El retrato sevillano del siglo XVII*. Especializado en pintura barroca sevillana con publicaciones en varias revistas científicas y catálogos. En colaboración con Enrique Valdivieso, catedrático de la Universidad de Sevilla, ha publicado *Recuperación visual del patrimonio perdido: conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, en el que a través de la infografía se realiza la recuperación de conjuntos pictóricos desaparecidos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 30/10/2013
Fecha de revisión: 11/11/2013
Fecha de aceptación: 18/11/2013
Fecha de publicación: 30/12/2013

REINTEGRACIÓN VISUAL PARA LA ESCALERA DEL PALACIO DE JABALQUINTO DE BAEZA

La Catedral de Baeza alberga una de las obras de mayor interés dentro de la producción artística de Juan de Valdés Leal, *La Sagrada Familia* (o la Trinidad celeste y la Trinidad terrestre)¹. Juan de Valdés Leal (1622–1690) fue, junto con Bartolomé Esteban Murillo, el pintor más destacado de la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo xvii. Se advierte en su obra un gran dinamismo de formas y un intenso colorido. A partir de 1655, tras la introducción de las nuevas formas barrocas por parte de Francisco Herrera el Mozo y de su influencia en el resto de pintores sevillanos a través de la Academia de Pintura, Valdés mejoró su concepción pictórica empezando así su época de mayor nivel artístico.

Esta pintura se puede fechar entre 1673-1675, época de plenitud artística del pintor. Es una composición de gran tamaño que se divide en un registro terrestre y otro celestial. En la zona inferior se muestra una escena íntima en el taller de Nazaret donde la Virgen aparece realizando un bordado en una mantelería y a su lado, San José protege a un Niño Jesús adolescente ante la inesperada aparición de Dios Padre que desciende rodeado de una corte de angelotes. Más

discreta es la presencia del Espíritu Santo que se apoya en el hombro derecho del santo patriarca. La escena refleja una intensa emotividad entre los personajes a través de sus gestos.

La pintura de la *Sagrada Familia*, se encuentra actualmente colgada a gran altura en un gran muro blanco en la nave de la Epístola de la Catedral, dificultándose su correcta contemplación. Sobre este gran paramento pierde importancia visual, ya que no destaca de las demás obras de su alrededor. Aunque no se tienen noticias de esta obra, se conoce su anterior ubicación, el cercano Palacio de Jabalquinto, de donde fue retirada en 1978 tras la clausura del mismo como seminario pasando a formar parte de los fondos catedralicios. Se conserva, algo remodelado, el lugar donde se hallaba colgada, el rellano de una escalera monumental realizada a mediados del siglo xviii. Le servía de marco una gran moldura arquitectónica que domina todo el conjunto y está flanqueada por dos puertas con una movida decoración tardobarroca formando un arco de triunfo.

En la recreación visual hemos intentado recuperar cómo debía ser el aspecto de la escalera antes



Fig. 1. Recreación visual de la escalera del Palacio de Jabalquinto. Baeza. Jaén.

del traslado de la obra y de la intervención sobre el edificio. Se ha medido la longitud del espacio del marco para adecuar correctamente la pintura. Se han eliminado elementos añadidos en la rehabilitación como las cancelas de cristal, elementos de iluminación o carteles además de una reciente puerta abierta en el muro derecho. Debido a que no hemos podido localizar ninguna fotografía en color del rellano en su anterior estado, hemos preferido no cambiar la tonalidad de las paredes. Finalmente se ha situado la *Sagrada Familia* con la moldura actual con lo que se logra destacar en este entorno, dotando además al conjunto de una mayor prestancia, hoy perdida por la ausencia del elemento principal ya que se ha dejado sin cubrir el espacio que ocupaba esta pintura.

La construcción del Palacio de Jabalquinto se comenzó en la segunda mitad del siglo xv por Juan Alfonso de Benavides Manrique, señor de Jabalquinto². Los herederos de la familia Benavides, los condes de Benavente, debido a

problemas económicos, lo cedieron en 1720 al Convento de San Felipe Neri para ampliación del mismo tras petición de esta institución. La entrega del edificio se realizó aunque reservándose el derecho para los condes y sus sucesores de tener habitación cuando viniesen a Baeza además de poseer asiento destacado en la capilla y que se mantuvieran los escudos de armas. Durante la desamortización de Mendizábal de 1836 se confiscó el inmueble para posteriormente, en 1853, cederse de nuevo al seminario. Como seminario menor se mantuvo hasta 1969 pasando luego a colegio menor hasta 1978.

La escalera se realizaría tras la integración del edificio en el Convento de San Felipe Neri a partir de 1720, período en el que se instalaría la pintura. A finales del siglo xviii el viajero Antonio Ponz hace una corta mención al convento en su *Viage de España*, donde describe los patios añadiendo que en su decoración son “de buen gusto, pero después se han hecho otros que no lo son, como se ve en la escalera”. Al tratar sobre la iglesia recoge que “esta llena de pinturas, que por lo regular son copias más o menos exactas de obras de Murillo y de otros sevillanos. Entre ellas hay algo original”³. Dada la poca capacitación que muestra Ponz en sus criterios de análisis de autoría en pintura, podemos suponer que dentro de lo “original” que vio en la iglesia, se encontraría la obra de Valdés Leal. Después de Ponz, no se encuentra ninguna referencia hasta la publicación de la pintura por parte del profesor Enrique Valdivieso⁴.

La recreación visual permite comprobar cómo se veía este espacio de la escalera cuyo conjunto decorativo fue realizado para albergar una pintura. Por tanto, el aparato ornamental pierde su función y resulta incompleto sin la presencia de la obra ya que no se ha sustituido por ningún nuevo elemento, restando un hueco vacío. Se podría restaurar este ambiente devolviendo la *Sagrada Familia* a su lugar aunque con algunas medidas de conservación que evitaran su deterioro.

NOTAS

¹Esta pintura fue dada a conocer y publicada por primera vez en VALDIVIESO, Enrique. *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1988, pág.173. Véase también VV.AA. *Juan Valdés Leal. Catálogo de exposición*. Madrid: Museo del Prado, 1991, nº 74.

²Sobre la historia del Palacio de Jabalquinto véase CRUZ CABRERA, José Policarpo. “El conjunto patrimonial del Palacio de Jabalquinto y Seminario de San Felipe Neri de Baeza. Evolución histórica e interpretación artística”. En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (Coord.). *La Sede Universitaria Antonio Machado de Baeza. Historia y patrimonio*. Baeza: UNIA, 2011, págs. 187-218.

³Cfr. PONZ, Antonio. *Viage de España*. Madrid: Joachim Ibarra, 1791, T. XVI, pág. 114, nº 71.

⁴Sobre la visita de Antonio Ponz a Baeza véase PERAGÓN LÓPEZ, Clara Eugenia y UREÑA UCEDA, Alfredo. “Viajes y viajeros en Baeza a finales del siglo XVIII, aproximación artístico-literaria”. *Imafronte* (Murcia), 17 (2003-2004), págs.229-249; PERAGÓN LÓPEZ, Clara Eugenia y UREÑA UCEDA, Alfredo. “Notas para el estudio del arte y la literatura en la España ilustrada. Baeza en los libros de viajes”. *Cuadernos de arte e iconografía*, 25 (2004), págs. 215-250.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Entrevistas

ENRIQUETA VILA VILAR. HISTORIADORA
Academia de Buenas Letras (Sevilla), 14 de octubre de 2013

Pedro Luengo Gutiérrez



Fotografía de Alberto Martín. *Historias de Luz*.

ENRIQUETA VILA VILAR. HISTORIADORA.

Pedro Luengo (PL)

Enriqueta Vila Vilar (Evv)

PL: La Sevilla de mediados de los años treinta fue cuna de un grupo de destacadas mujeres como Carmen Laffón (1934), Teresa Duclós (1934), María Galiana (1935) o usted misma. ¿Cómo describiría la presencia femenina en los círculos culturales de la ciudad en los años setenta?"

Evv: No había pensado en eso, y es verdad. Si tú te fijas me has dicho cuatro señoras de Humanidades pero se podrían decir algunas más. De esa fecha es también Felicidad Loscertales, entre otras de Ciencias¹. Yo conozco bien a dos de las que me has citado. A Carmen Laffón la conozco desde muy joven porque veraneábamos cerca. Yo no era entonces asidua al Club La Rábida de donde salió esa generación de pintores de la que formaba parte Santiago del Campo². A María Galiana también la conocí desde muy joven porque nuestros colegios estaban casi contiguos y teníamos amigos comunes entre ellos el propio Santiago del Campo. A Teresa Duclós la conozco menos. Todas fuimos niñas que vivimos la postguerra, y no era muy normal que se estudiara en la universidad. Algunas nos hemos podido dedicar a nuestra profesión y otras no. Mis circunstancias fueron bastante especiales:

empecé tarde a estudiar; estuve sin hijos cinco años y pude dedicarme, después de casada, a hacer la tesina y a dar clases prácticas con el profesor Morales Padrón en la universidad. Después vinieron los niños pero ya estaba enredada con mi tesis de doctorado y me presenté a unas oposiciones del CSIC que logré ganar en el año 1971. Luego, trabajo, trabajo y trabajo en los dos sentidos: como madre y como investigadora.

PL: "Cuando la excelencia se impone"³. ¿Qué destacaría de aquellos que le inculcaron el americanismo en la Universidad de Sevilla?

Evv: Recientemente he leído en una entrevista que era una universidad como para borrarla. En absoluto. Yo empecé a estudiar en el cincuenta y ocho y terminé en el sesenta y dos. Los profesores de aquella época eran verdaderos maestros. En Arte, don José Hernández Díaz, que daba unas clases muy buenas⁴; don Octavio Gil Munilla, don Juan de Mata Carriazo, don José Luis Calvo, D. Francisco López Estrada o D. Jesús Arellano entre otros. En la especialidad tuve a don Guillermo Céspedes, don Francisco Morales Padrón; don José Antonio Calderón Quijano,

don Enrique Marco Dorta, don Manuel Jiménez Fernández... ¡Qué más se puede decir! Para mí ha sido una universidad irrepentible. De estos maestros lo recuerdo todo. Don Ramón Carande no fue mi maestro en la facultad pero lo ha sido después. Igual que don Antonio Domínguez Ortiz, que tampoco fue mi maestro pero venía continuamente por aquí y pude tratarlo mucho.

PL: Usted ha afirmado hablando de su maestro que “había escrito decenas de libros que además se vendían”⁵. ¿La divulgación es la asignatura pendiente de las Humanidades españolas?

EVV: Yo creo que sí. El problema de las Humanidades es que nadie les echa cuenta. Todo el mundo se cree que no sirven para nada. Si España ha sido algo en el mundo científico o cultural ha sido por las Humanidades, el Arte, la Poesía, y también bastante por la Música. Yo estoy notando que los científicos, ahora mismo, están divulgando la Ciencia bastante bien. El CSIC tiene aquí, en el Pabellón de Perú, la Casa de la Ciencia que está haciendo una divulgación magnífica. En Sevilla, el único centro del CSIC de Humanidades es la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, donde yo he trabajado toda mi vida, en el que se hace poca divulgación. No sabemos divulgar las Humanidades aunque en los últimos años se está adelantando mucho. Ahora en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, se va a inaugurar un taller de escritura y un club de lectura, y esto es una forma de divulgar. En la Historia sí se nota que los historiadores nos estamos esforzando todos en que los libros sean más legibles. Por mucho aparato crítico que tengan, el texto es mucho más suelto y mucho más creativo que antes.

PL: Uno de sus campos de investigación más destacado es la esclavitud en América. ¿Influye el desconocimiento de este campo en las relaciones actuales entre España e Hispanoamérica?

EVV: Para nada. Los primeros que ignoran que ha habido millones de esclavos trasladados a América son los mismos americanos. Ellos reivindican al indio pero jamás al esclavo negro. Hasta los años setenta aquí no se investigaba prácticamente la esclavitud. Sólo se había hecho una Tesis sobre los esclavos en Valencia. En Historia de América la idea de Cuba atraía un poco más por las haciendas, pero en épocas anteriores casi no se había hecho nada. No le interesaba a nadie. La esclavitud en América ha pasado durante tres siglos como un tercer elemento que no se tenía en cuenta. Había la república de los españoles y la república de los indios, y después, los esclavos.

PL: ¿Qué debería hacerse para que la sociedad española cambie su visión negativa de su historia común con América?

EVV: Leer más de lo que la gente lee. Ser consciente de que lo nuestro fue un imperio, como pudo ser después el imperio británico, o lo que había sido antes el imperio romano. A mí me gustaría que la gente pensara qué fue de la colonización británica y qué queda y lo mismo en la española. Los antropólogos en América hablan de invasión. Evidentemente fue una invasión, como aquí decimos que los árabes nos invadieron. Pero los españoles no llegaron a destruir completamente culturas importantes porque ahí están los templos, las grandes pirámides, y restos de otras que ellos mismos había también destruido.... Lo que debemos hacer es quitarnos complejos y darnos cuenta de que tuvimos un gran imperio. Acaba de salir un libro de Hugh Thomas donde se pone a Felipe II el apelativo de “del señor del Mundo”, un personaje que en España ha sido denostado⁶.

PL: Su carrera le ha llevado a trabajar con un amplio abanico de personajes, desde esclavos hasta los Corzo, los Almonte o los Mañara⁷. ¿El “consumo de la cultura americana” cómo se comporta en los diferentes estratos sociales?

EVV: Se conocen poco las relaciones entre ambas orillas. Y muy poco de la influencia que pudieron tener en la sociedad del momento. De las tres familias que menciona que he estudiado se puede aprender bastante. Ahora estoy con la cuarta, los Bucarelli, en la que no me va a dar tiempo a profundizar tanto. Este tema es un aspecto que siempre me ha llamado mucho la atención y he intentado reflejarlo en mi discurso de acceso a la Academia de la Historia, pero que no se ha captado totalmente. Hay que profundizar más. Si se lee la literatura del Siglo de Oro, por ejemplo Lope de Vega, te da un estereotipo del indiano que en algunas cosas coincide pero que en otras no. Los que venían de Indias tenían una capacidad inmensa, empresarios a gran escala, que también eran intermediarios. Iban y venían a América continuamente, por lo que tiene que haber mucha más cultura americana aquí de la que conocemos. Pero esto lo pienso más por intuición tras mucho tiempo estudiando. Un caso sincrético cien por cien es el de los Bucarelli. Al entrar en su casa actual, donde viven los descendientes, puede verse cerámica de Tonalá, el retrato del virrey y del hermano del virrey, muebles americanos..., en casa de los Mañara había biombos de China. Debieron tener mucha influencia, pero llegaban aquí y querían imitar a la nobleza. Tras dos generaciones, se ennoblecían y se olvidaban del comercio americano. Sólo en algunos casos se llega a una tercera o cuarta generación.

PL: Usted ha desgranado la imagen y la identidad del indiano⁸, ¿qué implicaciones artísticas ha podido encontrar?

EVV: Dentro de la idea general que tengo del arte americano, a mí me parece que los americanos consumen mucho arte llevado desde España. Las obras de arte importadas desde los talleres de Martínez Montañés y Juan de Mesa alcanzaban en América un gran valor. Pero también existe un arte sincrético, sobre todo la arquitectura, copian las iglesias barrocas

de aquí, pero trabajan con indios, que deja su impronta. El barroco es mucho más “exagerado”, influido por la geografía desbordante. Pero a esto hay que añadir la influencia en la literatura, ya desde el siglo XVIII, y más aún en el XX.

PL: ¿Cómo explica que su *Hispanoamérica y el comercio de esclavos* (Sevilla, EEHA, 1977) siga siendo una referencia treinta y seis años después?⁹

EVV: No sabría decirlo. En realidad yo estudio una cosa muy concreta en el libro: cuarenta años de la trata. Hay un capítulo de aspectos más jurídicos, otro sobre los negreros y sobre otras varias materias, pero de una época muy concreta. Pero la verdad es que hice un recuento muy difícil, que me costó mucho trabajo, y le seguí la pista a los navíos desde que salían Sevilla registrados por la Casa de Contratación hasta que llegaban a América en donde aparecían pagando los impuestos en las Cajas Reales. Otra razón puede ser porque fui pionera. En EE.UU. sí se había escrito mucho sobre la esclavitud africana, pero en España no. El libro, que lleva mucho tiempo agotado, se está reeditando actualmente en el Servicio de Publicaciones de la Universidad.

PL: ¿Considera necesario ahondar en el papel de los portugueses en el desarrollo de las Indias Orientales y Occidentales?

EVV: Sí. En las Indias Orientales está mucho más estudiado por ellos mismos, por los portugueses y por los que trabajan el mundo asiático. En el imperio español, no se les ha tenido muy en cuenta y desde luego durante los cuarenta años de unión de las Coronas los portugueses tuvieron un papel decisivo. En la trata por supuesto, y en un artículo que escribí hace tiempo sobre Cartagena de Indias en esa época puede verse la influencia y riqueza de los portugueses¹⁰. Otros lo han estudiado en otras ciudades, donde aparecen como ricos judíos portu-
gue-

ses. Recientemente hay interés por parte de los norteamericanos en estudiar el papel de los portugueses en la colonia española.

PL: Tras sus estudios sobre la mujer americana¹¹, ¿cree que los estudios en esta línea se han vuelto reiterativos? ¿Qué aspectos siguen sin ser abordados?

EVV: Yo creo que se está estudiando bastante el tema de la mujer americana. Se conoce más su papel que en otros sitios. También ha habido pioneras como Asunción Lavrin, que se dedicó a estudiar el papel de la mujer en los conventos de México¹². Hasta entonces se había escrito poco sobre la mujer en América. Después, en la década de los sesenta, se iniciaron en España estudios y seminarios muy buenos, sobre todo, en la Universidad Autónoma de Barcelona. Ahora existe una bibliografía inmensa que más que estudiar mujeres destacadas, de novela, como la *Monja Alférez...*; parece que interesa más el papel de la mujer en general. Sobre si se han vuelto reiterativos, hay que decir que es muy difícil. Para sacar cosas nuevas hay que irse a los archivos o a las bibliotecas. Trabajar en un archivo es muy lento y la gente no quiere ahora gastar tanto tiempo. Son reiterativos porque van dando ideas sobre el mismo tema.

Por ejemplo, cuando llegaba la plata a España registrada para particulares, tengo datos sobre el dinero que venía para mujeres. Venía muchísimo dinero para viudas, hermanas, esposas... ¿qué hacían esas mujeres con ese dinero? La verdad es que está sin estudiar. Sí que son muy interesantes los estudios que se han hecho sobre el tema de la mujer en la educación, no solo de los hijos; y el papel de las monjas. Sobre los conventos de monjas se han hecho trabajos buenísimos.

PL: ¿Cómo pueden contribuir los estudios de patrimonio artístico y arquitectónico a la Historia social de América?

EVV: En todos los sentidos. Ahora mismo en la historiografía se nota algo clarísimo. Hasta hace veinte o treinta años, los americanistas íbamos por un lado, los modernistas por otro, los contemporanistas ni te digo. Los españoles no se dedicaban a América y los americanos no se ocupaban de España. Ahora mismo, es muy difícil hacer un buen libro sin preocuparte de qué pasaba en las dos orillas tanto en la literatura de ese momento, como en qué tendencia artística había en pintura, escultura, y especialmente en arquitectura y el urbanismo. El arte puede aportar todo y es difícil escribir sobre una época sin tener en cuenta su influencia en la sociedad. Un cuadro puede ser un documento imprescindible en algún momento.

PL: ¿Historia comparada, *Histoire croisée* o *Connected histories*?

EVV: Para mí la más importante es la historia comparada, pero es muy difícil. Para hacerla hay que estar muy especializado y después universalizarlo. Por ejemplo, el libro de John Elliott sobre los imperios atlánticos a mí me parece un modelo¹³. Yo creo que es casi insuperable. Todo lo que sea crear métodos de investigación es bueno aunque triunfen o no. En ese sentido los franceses han ido siempre por delante. Los nuevos modelos tardan más o menos en cuajar pero de ellos suele salir siempre una magnífica obra. Por ejemplo, cuando Braudel habla de tiempos de larga duración, estructuras, coyunturas... el modelo hace furor, la gente lo imita y salen cosas muy buenas¹⁴. Los métodos idean, se ensayan, y de pronto sale una obra magnífica que todo el mundo imita.

PL: Como concejala de Cultura del Ayuntamiento (1991-1995). ¿Falta compromiso civil entre el mundo académico (Universidades, Centros de investigación, etc.) y la política?

EVV: No sé si falta compromiso civil o si faltan las oportunidades que se le hayan presentado

a gente que no han podido. Yo tuve la ocasión y me involucré en un tema político más por un sentimiento que por convicción racional. Cuando me dicen que hice política digo que no, que lo que hice más bien fue gestión cultural. En realidad no creo que hiciera política porque no entiendo una política cultural determinada por una ideología. La cultura es cultura, de cualquier ideología que sea. El que someta la cultura a una ideología se está equivocando.

PL: El CSIC vive una situación muy delicada, que afecta también a una institución histórica como la EEHA. ¿Puede entenderse el americanismo en Sevilla sin el triángulo del Archivo de Indias, la Universidad de Sevilla y la EEHA?

EVV: El CSIC siempre ha vivido una situación delicada. En absoluto puede entenderse. Lo que está pasando no me lo puedo explicar. Los americanistas, imagino, no pueden hacer otra cosa. Ahora con el nuevo plan Bolonia no hay un Grado de América. Se da Historia de América en otros grados, pero no hay uno específico. No lo puedo entender con los magníficos profesores que tiene la universidad, aunque muchos se han jubilado tempranamente, pero quedan muy buenos. La gente viene desde América por la mañana al Archivo y por la tarde a la biblioteca de la Escuela, porque es una biblioteca magnífica. No puedo entender que la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, que siempre ha sido un referente y que sigue siendo un referente en América, casi vaya a desaparecer como tal. Se va a convertir en centro mixto que espero que no sirva para que la saquen de donde está; que sea para integrarse con cualquiera de las dos universidades, que eso me parece muy bien. Los primeros tiempos de mi estancia en la Escuela, ésta y el departamento de Historia de América, eran casi una misma cosa. Después hubo un momento en el que no, y ahora parece que se vuelve al mismo modelo. Pero lo que la escuela no puede o no debe es perder su personalidad, porque es un referente. El *Anuario de Estudios*

Americanos es una revista muy cotizada en América entera.

Sevilla perdería el papel que pensaron en el siglo XVIII que debía tener cuando se trajeron la documentación sobre las Indias. El Archivo de Indias no está aquí por casualidad. Se aprovechó la casa Lonja que los mercaderes habían edificado en el siglo XVI porque Juan Bautista Muñoz y el ministro Gálvez sabían que Sevilla había sido la puerta de Indias y por eso decidieron instalarlo aquí. ¿Y ahora esto se va a perder en vez de aprovecharlo? No lo puedo entender. Creo que es una política totalmente equivocada y que Sevilla está dejándose algo muy importante para ella tanto culturalmente como económicamente.

PL: Pertener a una academia es un honor, pero principalmente una responsabilidad. ¿Qué destacaría de la misión de estas instituciones hoy?

EVV: El papel de estas instituciones debe ser, y en muchas ocasiones es, el mismo que cuando se fundaron en el siglo XVIII: fomentar la cultura, ofrecer una posibilidad de reunirse a personas que han alcanzado ya un nivel por estudios que a lo mejor en la universidad no hay porque la atención a los alumnos y a las clases lo impiden. Si no hay comunicación con la sociedad, está claro que sirven para que lo pasemos bien oyéndonos. Pero actualmente el papel de las Academias es de una total apertura a la sociedad, aunque cuesta mucho amoldarse a los tiempos. Esta Academia de Buenas Letras está absolutamente viva, aunque no tengamos un euro.

PL: ¿Especialización temporal o encasillamiento?

EVV: Nunca encasillarse.

PL: ¿Latinoamérica o Iberoamérica?

EVV: Iberoamérica sin duda.

NOTAS

¹Felicidad Loscertales Abril (Sevilla, 1937), ha sido catedrática de Escuela Universitaria de Psicología Social, además de licenciada en Historia por la Universidad de Sevilla (1960). Su campo de investigación han sido la comunicación interpersonal en sus aspectos educativos y la intervención psicosocial.

²El Club La Rábida fue fundado en 1949, y puede considerarse la entrada de una cierta modernidad en la ciudad. Entre otros, formaron parte de sus actividades Santiago del Campo, Pepi Sánchez, Carmen Laffón, José Luis Mauri. GAMONAL TORRES, Miguel Ángel. "Pintura contemporánea". En: VV.AA. *Medio siglo de vanguardias*. Sevilla: Geveer, 1994, págs. 363-365.

³Enriqueta Vila ganó el XII Premio Joaquín Romero Murube en 2011 por su artículo "Cuando la excelencia se impone" dedicado a su maestro Francisco Morales Padrón, publicado en el periódico ABC de Sevilla el 30 de noviembre de 2010.

⁴Para más información véase VILA VILAR, Enriqueta. "Homenaje al preeminente don José Hernández Díaz en su noventa cumpleaños. Recuerdos para un maestro". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae baeticae*, 24 (1996), págs. 169-180.

⁵VILA VILAR, Enriqueta. "Cuando la excelencia se impone". *ABC de Sevilla*, 7 de octubre de 2011.

⁶THOMAS, Hugh. *El Señor del Mundo. Felipe II y su imperio*. Madrid: Planeta, 2013.

⁷VILA VILAR, Enriqueta y LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Familia, linajes y negocios entre Sevilla y las Indias: los Almonte*. Madrid: Fundación Mapfre Tavera, 2003. VILA VILAR, Enriqueta. *Los Corzo y los Mañara: tipos y arquetipos del mercader con Indias*. Sevilla: EEHA, 1991.

⁸VILA VILAR, Enriqueta. "Imagen e identidad del indiano en el siglo de oro". En: GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Carlos Alberto (Coord.). *Grafías del imaginario: representaciones culturales en España y América (siglos XVI-XVIII)*, 2003, págs. 624-636.

⁹VILA VILAR, Enriqueta. *Hispanoamérica y el comercio de esclavos*. Sevilla: EEHA, 1977. De esos mismos años son VILA VILAR, Enriqueta. "Los asientos portugueses y el contrabando de negros". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 30 (1973), págs. 557-609. VILA VILAR, Enriqueta. "La sublevación de Portugal y la trata de negros". *Ibero-Amerikanisches Archiv*. (Frankfurt), V 2:3 (1976), págs. 173-192.

¹⁰VILA VILAR, Enriqueta. "Extranjeros en Cartagena (1593-1630)". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas = Anuario de historia de América Latina (JbLA)*, 16 (1979), págs. 147-184. Otros textos suyos sobre Cartagena son "Cartagena de Indias en el siglo XVII: puerto negrero internacional". En: ELVÁS INIESTA, María Salud y OLIVERO GUIDOBONO, Sandra (Coord.). *Redescubriendo el Nuevo Mundo: Estudios americanistas en homenaje a Carmen Gómez*. Sevilla: Universidad, 2012, págs. 63-74.

¹¹VILA VILAR, Enriqueta. "La mujer en la Sevilla americana" (Discurso de ingreso en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras). *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. Minervae Baeticae* (Sevilla), 25 (1997), págs. 43-67. LOHMANN VILLENA, G. y VILA VILAR, Enriqueta. "Juana de Rojas: Una mujer emigrante, empresaria y matriarca del siglo XVII". En: GONZALVO AIZPURU, Pilar y ARES QUEIJA, Berta (Coords.). *Las mujeres en la construcción de las sociedades iberoamericanas*. México: CSIC, Colegio de México, 2004, págs. 87-101.

¹²Asuncion Lavrin obtuvo el grado de doctor en la Universidad de Harvard en 1963 con su Tesis titulada *Religious Life of Mexican Women in the Eighteenth Century*. Posteriormente publicó *Brides of Christ. Conventual Life in Colonial Mexico*. Stanford: Stanford University Press, 2008.

¹³ELLIOTT, John H. *Empires of the Atlantic world: Britain and Spain in America, 1492-1830*. New Haven: Yale University Press, 2006. En castellano ELLIOTT, John H. *España, Europa y el mundo de ultramar*. Madrid: Taurus, 2009.

¹⁴El punto de ruptura con la concepción de temporalidad del positivismo se ha localizado con la publicación en 1949 del estudio de Braudel (1902-1985). BRAUDEL, Fernand. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953. (1ª edición en castellano).

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



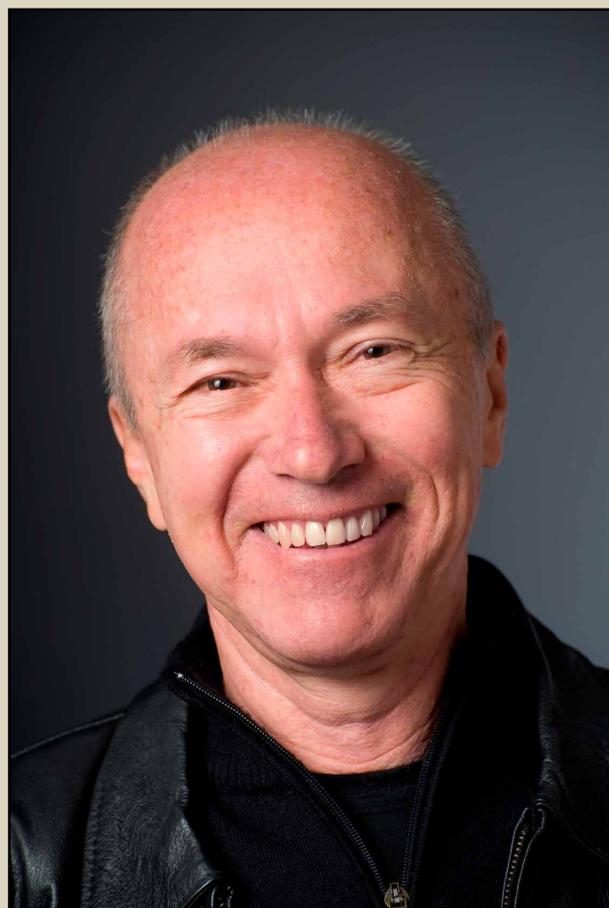
GERARDO MOSQUERA

LOCALIZANDO EL ARTE INTERNACIONAL.

Centro José Guerrero (Granada), 4 de noviembre de 2013

Carlos Garrido Castellano

Renata Ribeiro Dos Santos



GERARDO MOSQUERA LOCALIZANDO EL ARTE INTERNACIONAL

Carlos Garrido Castellano (CG)

Renata Ribeiro Dos Santos (RR)

Gerardo Mosquera (GM)

Esta entrevista tuvo lugar el 4 de noviembre de 2013 en el Centro Guerrero de Granada. A través de esta conversación se abordan cuestiones ligadas a la internacionalización del arte, la escena artística actual en España y el presente de la creatividad latinoamericana.

CG: No sé por dónde empezar... Quizá podamos comenzar por cómo empezaste a interesarte por el arte joven en Cuba en los ochenta o incluso antes. ¿De dónde te viene ese interés?

GM: El interés me viene porque me parecía que el arte era muy atractivo y que jugaba con todo un proceso que se estaba desarrollando ahí, unas líneas nuevas que surgían. Me parecía muy fructífero no sólo desde el punto de vista artístico sino también como la aparición de una manifestación cultural independiente, que rompía con los estereotipos oficiales que se habían impuesto y con líneas más canónicas.

Entonces, bueno, eran jóvenes que estaban haciendo arte como querían hacerlo, sin dictado. También se salían fuera de ciertas corrientes pre-valetientes como una especie de modernismo

epidural, bastante folklorizante en mi opinión, y también de un arte de ideología. En los setenta, debido a la política cultural del Régimen, que no fue el mejor momento para el arte en Cuba, me di cuenta de que esta gente traía una dinámica nueva, renovadora y que se iba a producir una batalla ideológico-artística. Esta efectivamente tuvo lugar, pues a estos jóvenes los atacaron profundamente al principio y los acusaron de todo tipo de cosas absurdas. Entonces, bueno, todo el proceso fue una actividad realmente fascinante y en la que me parecía muy positivo quebrar una lanza por esto, ¿no? También fue muy estimulante para mí desde un punto de vista intelectual.

RR: Ahora creo que podemos centrarnos en la Bienal. Me interesaría pensar un poco en cómo surgió la idea de la Primera Bienal de La Habana y por qué la inclinación en esta edición hacia el trabajo con los artistas de América Latina y el Caribe¹.

GM: Bueno, la idea de la Bienal es del propio Fidel Castro. En Cuba había una gran cantidad de eventos artísticos, a nivel sobre todo latinoamericano,

americano, que ya acontecían desde hace mucho tiempo: está, por ejemplo, el Festival de Cine [Latinoamericano] de la Habana, un Festival de Teatro Latinoamericano, o desde los sesenta el Premio Literario Casa de las Américas². Entonces había estas cosas, pero no había nada así grande en el campo de las artes visuales.

Con la muerte de Wilfredo Lam³ y la apropiación de su figura por el gobierno cubano, se pensó la idea de convocar a un evento internacional grande en este campo, dirigido al Tercer Mundo. Entonces lo bueno de la ocasión, como sucede en muchas otras experiencias en Cuba en otros campos, era la posibilidad de “meter la cuchara en la sopa”. Éramos lo suficiente inteligentes para saber que había que intervenir y conseguir algo más que lo que el Régimen planteaba... Se dejó ahí un margen de cancha para nosotros poder jugar, y esto se aprovechó para hacer, para aprovechar esta oportunidad no para hacer algo que tuviera un alineamiento oficial o ideológico y que estuviera más de acuerdo con la política cubana, sino para desarrollar ideas nuevas, ideas propositivas, estrategias que tuvieran que ver con lo que yo veía como una necesidad en la situación segregada que tenía el mundo del arte en esta época. Así pues, yo ahí pude intervenir, un poco en la línea que estaba diciendo, esta visión y esta misión de la Bienal y tratar de ir avanzando también su modelo. Esto se hizo en medio también de luchas, hasta que se avanzó bastante y al final yo sentía que se había llegado a un límite y en realidad quería llevar al arte a un modelo más transformador y más radical para la Bienal.

Fue entonces cuando me di cuenta de ello, también debido a problemas en un momento que hubo regresivo hacia los nuevos artistas cubanos, de los cuales yo seguía siendo el abogado. Entonces decidí renunciar tras terminar la Tercera Bienal en el año 1989, y convertirme en un profesional independiente⁴. Era una cuestión que en la Cuba de la época resultaba muy

fuerte, porque en esta época todavía había un gran control estatal sobre todo. Es decir, todos los negocios pertenecían al gobierno, todo estaba centralizado estatalmente. Así que fue realmente un paso muy radical y muy atrevido. Esto me llevo a que entonces comenzara, poco a poco, a trabajar más hacía afuera. Poco a poco, no de golpe, aunque ya tenía experiencia anterior con el trabajo internacional.

Volviendo a la Bienal, la primera edición de 1984 se hizo sólo latinoamericana porque se quería hacer algo rápido. Calcula que Lam muere en el año 1982, se funda el Centro Lam inmediatamente después y en 1984 ya se hace una Bienal internacional grande. Pero entonces se quiso hacer como a manera de calentamiento, y por esto se redujo a América Latina. Es importante subrayar que el objetivo siempre fue Asia, África, América Latina, el Medio Oriente y el Caribe, pero la primera se decidió dedicar sólo a América Latina por estas razones. Además, nosotros carecíamos en la época (y no sólo nosotros, la mayor parte de cualquier centro de arte americano), de *networking*, de conocimiento, de contactos, que era lo que abrió la Bienal. Ya entonces en la segunda edición, en el año 1986, conseguimos alcanzar al Tercer Mundo, e incluso superar esa delimitación. Hace poco un colega hizo una observación interesante que yo no me había percatado; afirmó que esta segunda Bienal ha sido posiblemente la exposición de arte contemporáneo internacional más grande hecha nunca. Por la cantidad de artistas, de obras, de países participantes...

CG: Increíble. En este primer momento, Gerardo, la idea es acercarse, la idea es crear un contexto amplio en que se pudiera dialogar dentro de este marco de Tercer Mundo. ¿Se tiene la idea de que estas influencias que entran puedan ser un problema a nivel institucional, a nivel ideológico, para el propio gobierno cubano? ¿La propia maquinaria que encarga la Bienal tiene algún momento la idea de que ese certamen pueda

ser un caballo de Troya? ¿Que pueda traer ideas que puedan atacar al Régimen?

GM: En realidad en Cuba el Régimen siempre estaba un poco acucioso sobre estas posibilidades de importar ideas frescas, cosas como lo que la Bienal traía...Pero se temía sobre todo por Estados Unidos, o por China, país del que Cuba estaba en contra en esta época porque estaba aliado con la Unión Soviética. Es decir, se temía dentro de ciertos países. Pero en general no creo, o por lo menos yo no sentí, que hubiera una actitud muy en guardia acerca de todo este vasto rango de países. Por supuesto, en un régimen policiaco como Cuba estoy seguro que la Seguridad del Estado vigiló todas estas cosas y estaba atenta ahí, como siempre ha estado.

CG: Una cuestión más relacionada con estos años: a principios de la década de los ochenta todavía, como bien comentaba, a estas nuevas generaciones les hacía falta un abogado, les hacía falta un impulso, al no existir una posición de aceptación por parte de toda la crítica cubana. Para mediados de esa década esta generación está mucho más consolidada. ¿Cuánto debe esa consolidación a la Bienal? ¿Se encuentra ya el terreno abonado para que estas generaciones representen, con todas las comillas del mundo, al arte cubano, o sucede al revés, es la Bienal la que propicia esa representación?

GM: Ambas cosas parcialmente. Por un lado, ya había cierto reconocimiento en el medio hacia esta nueva generación, lo cual fue una batalla, pero a la vez se daba el hecho de que su participación en la Bienal fue muy importante, la mayor parte de la presencia cubana era de estos grupos de artistas. Al proponer y fomentar en mi caso esta presencia, daba un espaldarazo también a esta generación. Entonces lo que sucedió es que todos estos artistas deslumbraron a los críticos, a los comisarios, a los visitantes. Porque eran realmente muy fuertes, y estaban en su momento de máximo

esplendor. Esto causó un fuerte impacto y dio crédito a estos jóvenes. Porque imagínate, eran los artistas cubanos jóvenes, formados dentro de la Revolución, los que deslumbraba en aquel vasto encuentro. Esto era muy conveniente para el Régimen también. Entonces todo ello les dio el respaldo que necesitaban.

Ya a mediados de los 80 surge un nuevo momento con otros nombres que emergen, con un espíritu muy crítico, y la subida de esta marea crítica lleva a un *backlash* de censura en el tránsito de las décadas de los ochenta y los noventa, precisamente el momento en que yo renuncio. Esto produce un cortocircuito, y bueno, me veía en una posición muy difícil, siguiendo con mi apoyo a estos jóvenes pero a la vez estando dentro del Centro Wilfredo Lam⁵. Esa fue una de las razones por las que renuncié.

CG: En el contexto de este cambio de generación y del paso de una década a otra, ¿qué te lleva a decidir quedarte en Cuba y apoyar a las nuevas generaciones que aparecen en los noventa?

GM: Muchas cosas. Por un lado, me interesaba seguir participando en este proceso, lo que creó una especie de compromiso con estos artistas y con lo que estaba pasando en el país. Esto también era muy estimulante desde el punto de vista intelectual, político, para mí. Era la posibilidad de mantener una posición crítica de izquierdas frente al Régimen, que tenía una cierta inclinación stalinista dentro de la izquierda. Me interesaba esta cuestión de una crítica al gobierno cubano, que no fuera desde las posiciones de ultraderecha de Miami, que casi siempre se presentaban como una polaridad, o sea, o estás con la Revolución Cubana o eras un ultraderechista de Miami. Me interesaba mucho esta otra posición en que la izquierda pudiera tener una postura crítica hacia la situación en Cuba, que se manifestaba a la vez en todos los procesos culturales. Ese fue un factor muy importante. También, digamos, había factores personales,

como el hecho de que mi mamá y mi esposa dependieran de mí. Mi mamá estaba enferma de Parkinson. Entonces estuve ahí atendiéndola y asistiéndola hasta que falleció en el año 2001.

Pero además, no sé, yo me sentía bien allí, no tenía unas aspiraciones de enriquecerme económicamente, es decir, me sentía muy satisfecho internamente, personalmente, con lo que estaba haciendo. Para mí siempre fue muy claro, cuando me dediqué a trabajar en esto, que valoraba en primer lugar una recompensa de carácter intelectual, espiritual, más que una recompensa de carácter material. Me parecía que yo tenía un modesto papel que desempeñar en Cuba, sin que ello hiciera que me centrara únicamente en Cuba. Porque siempre he criticado esta cuestión de sólo cocinar en tu cazuelita contextual. Yo creo que si quieres trabajar en tu contexto, te ayuda también tener una experiencia internacional y poder hacer conexiones. Es un tema de ida y vuelta, como se dice en el flamenco.

CG: A partir de entonces empiezas a vincularte en esta línea con iniciativas en casi todo el mundo, y colaboras con artistas de casi todas las regiones del planeta. ¿Qué te llama la atención en estos primeros años noventa? ¿Qué te interesaba más? ¿Cómo evalúas la consolidación de lo postcolonial y el impacto que tuvieron eventos como *Magiciens de la Terre*⁶ o la Tercera Bienal de La Habana?

GM: En realidad, desde inicios de los ochenta comienzo a viajar y a trabajar en otros terrenos. Mi primer viaje a Nueva York fue en el año 1984 o en 1985; por entonces fui a París, a España, a Rusia. Yo formo parte de un proceso de internalización, en mi propia historia se va plasmando todo lo que es una inclinación hacia un panorama artístico global. Quizá me interesaban muchas cosas, pero si hay que coger una, pienso que sería precisamente la contribución a hacer más plural la circulación y el conocimiento del arte. Combatir la segregación que todavía

sufría mucho el arte, y todo el peso que tenía el *mainstream*, las corrientes hegemónicas, y tratar de comunicar todos estos mundos fascinantes que yo descubría, todos estos países que me parecían tan propositivos, tan interesantes y que lamentablemente quedaban sin el reconocimiento que debían.

RR: Desde ahí, cuando comienzas a trabajar más en centros de todo el planeta, y siendo un profesional formado desde América, ¿encontraste muchas diferencias en las posturas y los conceptos que se manejaban en esos centros? ¿Se percibían esas diferencias en este momento?

GM: Sí había muchas diferencias, y había una dificultad para poder comprender este arte o estos artes en toda su dimensión. Porque había ahí una brecha de tipo cultural y artístico. Considera que ustedes ya han iniciado su trabajo en un mundo transformado y aún así quizás se quejen de estas exclusiones [ríe]. Imagínate cómo era aquello antes. Una figura como Hélio Oiticica⁷, el primer ejemplo que me viene a la mente, su relevancia internacional se empieza a dar a conocer a mediados de los años noventa. Pensad eso. Para qué hablar del arte africano o del asiático.

Otra cuestión también es que en esta época temprana no había la producción de lo que llamamos arte contemporáneo en muchos países donde ahora sí la hay. Esto incluye algunas de las potencias actuales del arte contemporáneo, como es China. Piensen en lo que esto significa...La misma situación estaba presente en muchos países del sureste asiático, Asia Central, del Medio Oriente. ¿Quién iba a pensar en arte contemporáneo en el Medio Oriente? ¿Que iba a haber una Bienal de Sharjah? ¿O un museo planteado por el Louvre en Kuwait, el Guggenheim en Abu Dhabi? Qué se yo... eran cosas completamente impensables.

CG: La idea a nivel institucional de esta internacionalización en algunos casos es acercar y en

otros es alcanzar todas las periferias, todos los territorios que se consideraban fuera, que se consideraban “otros”. ¿Cuándo crees que este modelo de expandir, cuantitativo en algunos casos, da paso a un modelo mayoritariamente cualitativo, de un intercambio mucho más complejo, mucho más denso? ¿Cuándo se produce este cambio de un modelo expansivo de acumular periferias a un modelo más interesado en las relaciones?

GM: Es un proceso que todavía continua y es una cuestión clave toda esta transformación de lo cuantitativo en lo cualitativo. Es decir, se trata de conseguir una *agency* de los que participan en este pluralismo del arte y en el medio artístico internacional, y no un pluralismo neutral, un pluralismo a manera de supermercado, donde puedes escoger. El objetivo es un pluralismo con agencia. Esto está todavía en proceso, pero digamos que se va notando el cambio desde el principio. Se ve claro en los artistas más interesantes; por supuesto, en otros no tanto. Pero ya desde los años noventa se nota esta tendencia a decir, bueno, yo estoy participando en esto, pero estoy haciendo como una afirmación propia, con un sentido crítico y desde intereses determinados. Cuando digo crítico no quiero decir que sea un arte panfletario o sea un arte con una agenda anticapitalista, cualquier cosa así. Se trata más bien de algo crítico por su propia manera de criticar lo que es, de dónde surge. Es un proceso que desde un primer momento está en los artistas y que ha ido en crescendo, pero que todavía no ha culminado.

CG: A finales de los ochenta, y sobre todo en los noventa, hay una serie de teóricos, antropólogos, sociólogos, como James Clifford⁸ o Ulf Hannerz⁹, que se acercan al Caribe y utilizan cuestiones caribeñas, como la creolización, como modelos para explicar cuestiones a nivel internacional. El tema este del “Caribe como laboratorio”, ¿funciona igual en el ámbito artístico? ¿De qué manera se ha aplicado el modelo

creado por la Bienal de la Habana a otras latitudes que se encuentran en el mismo horizonte?

GM: Bueno, se ha dicho que la Bienal de La Habana es la madre de las llamadas nuevas bienales. Se ha escrito mucho sobre esto, sobre el modelo anti-veneciano de Bienal, que abre nuevas perspectivas. Ahora; en la práctica artística más bien lo que se nota es el impacto que ha tenido algunos artistas sobre otros, o sobre determinadas orientaciones del arte. Si bien es cierto que ha habido un impacto de determinados artistas, me parece que lo que sucede tiene que ver con que sus poéticas estén designadas por estas experiencias. Pienso en tantos artistas, en Doris Salcedo¹⁰, en Cildo Meireles¹¹...Cildo por ejemplo, ha sido una influencia directa para varios artistas sudafricanos que se consideran discípulo de él, sin que haya sido su maestro directo. Es el caso también de Félix González-Torres¹², que se forma primero en Puerto Rico, o de Ana Mendieta¹³, que realmente ha sido extremadamente influyente para lo que pudiéramos llamar la búsqueda de un feminismo en el arte. Pero no es que haya habido tampoco una especie de gran movimiento ahí que se expanda a manera de lo que el futurismo fue para el siglo xx. También porque ya no es la época de esto, ya no es la época de los manifiestos...

CG: Yo me refería sobre todo a cómo la Bienal crea una imagen de arte alternativo a “Venecia” y también a “Magiciens”, y cómo sirve para muchos ejemplos de bienales y de encuentros en los noventa y 2000. ¿Cuánto del concepto de la Bienal original hay en estos otros encuentros? ¿Y cuánto de mitificación de lo que significó la Bienal crees que hay? ¿Hasta qué punto esta esencia, esto que intentabais proponer con la Bienal, se perpetua o se interpreta en los nuevos modelos de bienal que surgen posteriormente?

GM: Bueno, hay de todo, pero digamos que hay dos líneas principales. Por un lado, la idea de crear un centro de coacción, de promoción,

fuera de los circuitos centrales. Hacer nosotros nuestro propio negocio. Esto no cabe duda que es la chispa que crea las Bienales de Estambul, la Trienal de Guangzhou, etcétera. Por otro lado, está el cambio en el modelo. Fíjate que ya la Tercera Bienal de La Habana no tiene representación nacional, no otorga premios, no es como una gran exposición *blockbuster* a manera de un salón europeo del XIX, sino que es un conjunto de exposiciones y un conjunto de actividades de diversa índole, conferencias internacionales, talleres, eventos públicos, eventos educativos, publicaciones,... O sea, el modelo de bienal como un gran encuentro artístico y cultural lo introduce La Habana, antes no hay nada en esta dirección. Por ahí se ha ido avanzando, hasta el día de hoy en que las bienales intentan otros caminos. Otro aspecto es la aparición de la participación de la ciudad, también presente en el caso de La Habana, lo que también es nuevo. Tratar de vincular la ciudad de una manera viva. Todo este modelo va siendo tomado parcialmente o cambiado, y va haciendo injerencias para romper patrones más establecidos de la "vieja bienal", de la representación por países, etc.

Sin embargo, lamentablemente, la propia Bienal de La Habana no ha continuado radicalizando esta perspectiva, que era lo que yo quería. Por ejemplo, yo quería que no hubiera ninguna exposición principal, que todo fuera una constelación de exposiciones al mismo nivel. Por el contrario, en algunos aspectos la Bienal va volviendo hacia atrás, a la vieja perspectiva de donde había salido.

CG: Ahora que has mencionado la participación y el arte participativo, quisiera preguntarte cómo ves el tema a nivel continental en América Latina. ¿Crees que se ha avanzado en generar lazos de implicación con las comunidades americanas donde los proyectos colaborativos tienen lugar? ¿Crees que nombres como Francis Alÿs¹⁴ o Gabriel Orozco¹⁵, por mencionar únicamente

dos ejemplos, están generando una nueva conciencia y transformando la esfera cultural?

GM: Bueno, se está consiguiendo algo. Como decía un famoso compositor cubano: "la tradición se rompe, pero cuesta trabajo" [ríe]. Pero, por ejemplo, a mí me parece muy importante lo que ha hecho la Bienal del Mercosur¹⁶, que ha ensayado caminos muy productivos; la Trienal de Chile, que organizó Ticio Escobar¹⁷ en 2009, un modelo que ha sido criticado pero que no cabe dudas que propone una experiencia distinta de participación. Está también San Diego, en Tijuana, donde también se ensayan cosas nuevas.

Sí, a mí me parece que se han hecho cosas que han tenido alguna huella más allá de América Latina y, por supuesto, podemos hablar de estos artistas que tienen esta vocación que podemos llamar más social, pero que a la vez se mueven dentro de una puesta en valor del mecenazgo propio del arte, como Francis Alÿs que mencionabas, o Tania Bruguera¹⁸. Hacen realmente parecer que en América Latina se están haciendo propuestas que están cambiando ciertas cosas. Hace poco Mieke Bal dedicó un libro a Doris Salcedo¹⁹, donde la proclama como paradigma de lo que debe ser el arte político, lo que nos muestra un poco este impacto. Lo que no podemos pensar es que esto es la revolución; nada se transforma de golpe. También hay mucho conservadurismo artístico.

CG: Permíteme regresar de nuevo a tu trayectoria personal. ¿Podrías contarnos cómo comienzas tu labor como comisario del New Museum en Nueva York? ¿Cómo valoras esta fase de tu trayectoria?

GM: El museo estaba en un proceso de renovación, es un espacio muy centrado en la figura de su creadora Marcia Tucker²⁰, pero habían pasado muchos años y era necesario hacer un cambio, incorporar nuevas apuestas. Además de

esto, por distintas razones salieron los curadores que había y se abrió una convocatoria para estas plazas. Yo no postulé a nada, sino que fueron ellos lo que me abordaron y me preguntaron si quería seguir el proceso de competencia para esta posición. Ante esto participé, y fui seleccionado junto a Dan Cameron²¹.

La experiencia en el New Museum fue positiva porque logramos llevar adelante una visión nueva para el museo, que consistía en hacerlo más internacional e introducir en Nueva York en la época, estamos hablando del año 1995 ó 1996, a artistas importantes que eran conocidos internacionalmente, pero que ahí no habían tenido exposiciones. Estamos hablando de gente como Mona Hatoum²², Mike Kelley²³, que ya era famoso en la Costa Oeste, pero que el medio de Nueva York todavía se veía un poco como un salvaje [ríe]. Yo me ocupé en enfatizar la presencia de artistas latinoamericanos. Así, hicimos una exposición muy importante de Cildo Meireles en el año 1999, que llenó todo el museo. Fue la primera vez que se utilizó todo el espacio del museo para un solo artista. También publicamos un libro importante sobre Cildo que ha servido de referencia²⁴.

Pero por otro lado yo nunca pude concentrarme en mi trabajo del museo por no querer dejar mi residencia en Cuba, lo que me traía una contradicción debido a la ley Helms-Burton²⁵. Yo trabajé en el museo con pasaporte cubano. Pero lo que nunca se aprobó fue que yo pudiera percibir salario, y a lo más que se llegó era al pago de gastos por el museo. Estos gastos fueron interpretados de una manera amplia, repercutía en recibir alguna remuneración por el trabajo. Pero esto tenía un límite, y yo tenía que ganarme la vida, entonces esto siempre me limitó mucho e hizo que siempre dedicara mucho tiempo a hacer trabajos independientes, cosa que el museo no solamente me autorizaba sino que también me estimuló. Tenían claro que este movimiento internacional me daba una experi-

encia que al final iba a revertir en mi trabajo con ellos. Pero la situación nunca me permitió estar ahí plenamente. Tenía que irme a vivir a Nueva York, y yo no quería eso. Podría haber pedido una *Green Card* de residencia muy fácilmente, por el hecho de ser cubano. Pero esto significaba que tenía que dejar las cosas en Cuba... Era algo tenso que en cierto modo entorpeció mi trabajo. Pero bueno, hice bastantes cosas. Presente la máquina de hacer excrementos de Wim Delvoye²⁶, que fue un escándalo en Nueva York [ríe], y edité un libro con MIT Press que ha tenido igualmente un fuerte impacto²⁷.

CG: Cuando abandonas la curaduría del New Museum, comienza una fase marcada por proyectos relevantes en un mapa muchísimo más amplio. ¿Cómo ves estos años intermedios hasta que te conviertes en curador de *PhotoEspaña*?

GM: No veo mi salida del New Museum como un corte, sino como un proceso muy paulatino. En realidad nunca habíamos planteado algo como "voy a llegar hasta aquí y ya no sigo". Seguí haciendo algunas cosas allí, pero se fue disolviendo. Al mismo tiempo, en la etapa en que estaba en el museo hacía muchas cosas internacionalmente, en diversos lugares. Según se internacionaliza el mundo, yo que ya estoy montado en este potro desde el principio, mi carrera se va abriendo a nivel internacional. En España hago los *PhotoEspaña* a partir del año 2011, pero fíjate que desde hace tiempo atrás ya había realizado proyectos importantes como *Pervir el minimalismo* y otras distintas exposiciones, una colaboración con Casa de América, un par de antologías, cosas de este tipo.

RR: ¿Podría hablar un poco más sobre *Pervir el minimalismo*? Me llama la atención que en esta muestra, pese a estar dentro de un conjunto de eventos que tratan básicamente del arte latinoamericano, propone una muestra incluyendo artistas de otras regiones. Es algo que está en su línea de no defender los proyec-

tos de exposición por regionales, por bloques, pero igualmente me parece interesante pensar cómo se dio la inclusión de una propuesta como esta dentro de “Versiones del Sur”.

GM: En el año 2000 se crea una fundación para hacer un evento grande sobre América Latina. Las razones de este gesto todavía no son muy claras, posiblemente tenga algo que ver con la idea de mejorar la imagen de España en América...Así que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía convocó a Octavio Zaya²⁸ para que hiciera una gran exposición latinoamericana. Octavio Zaya se negó, diciendo que era imposible, y que había que convocar a un grupo de especialistas del continente y hacer algo en conjunto. Entonces nos convocaron a Madrid a Aracy Amaral²⁹, a Mari Carmen Ramírez³⁰, a Carlos Basualdo³¹, a Octavio Zaya y a mí. Entonces yo planteé que me molestaba mucho que en un lugar como el Reina Sofía se fuera a realizar un gran gesto así, y que por el contrario fuera tan difícil incluir a artistas latinoamericanos dentro de la programación habitual. No sé, no me parecía que se debiera hacer un “gran festival latinoamericano”. Esta posición fue apoyada por los colegas, hubo mucha discusión...Al final nos comentaron que había la oportunidad de hacer este proyecto, que estaban los medios, y decidimos seguir adelante, obviamente. No sería una sola exposición enciclopédica o con intenciones de panorama, sino un conjunto de exposiciones de diferentes temáticas, como parte de un mismo proyecto. Se debería subrayar la individualidad de estas exposiciones y que en ningún momento se aspiraba en presentar una visión general de América Latina, solamente fragmentos. Cada muestra tendría su propio catálogo para separarlas más, y fueron hechas por cada uno de los curadores que allí estaban. Aracy Amaral se salió desde el principio, y le pasó la pelota a Ivo Mesquita³².

Muchos de los colegas vieron la oportunidad de hacer algo verdaderamente grande e impor-

tante, pero yo, que ya conocía España porque ya había trabajado aquí, pensé que era mejor no meterme en ese lío. Porque si me embarcaba a hacer una cosa de estas gigantescas, iba a ser un gran dolor de cabeza...A tenor de esto, yo decidí hacer una exposición más concreta, más enfocada, y que contrariara el proyecto general, pues aunque matizado, seguía implicando una gran muestra latinoamericana. Decidí que yo no iba a hacer una muestra latinoamericana, sino a hacer una exposición temática internacional sobre un tema que es fuerte en América Latina, y por lo tanto habrá una buena cantidad de artistas latinoamericanos, pero habrá también otros. Pensé en hacer una exposición más propositiva, que pudiese sostenerse por sí misma como parte de aquel proyecto. Para eso ideamos un catálogo más ligero, más visual, que saliera de modelos de catálogos más académicos y de reflexión. Se trató de algo diferente de la dirección general por la que iba el proyecto. El tema central estaba enfocado en algo que estuvo muy presente en América Latina. Y esto tiene que ver con lo que hablábamos de artistas como Félix González Torres, Doris Salcedo, María Fernanda Cardoso³³ y otros, que estaban pervirtiendo el minimalismo desde dentro. Eran procesos que me interesaban mucho y por eso hice la muestra.

CG: ¿Cómo encuentras en general la recepción de artistas latinoamericanos en España? Me refiero a las condiciones a la hora de dialogar, de establecer una participación compartida...

GM: Existe una flexibilidad, pero en mi opinión está todavía por debajo de lo que debería ser, pensando en todas las cosas que compartimos, en aspectos culturales e históricos, en el idioma...Así que creo que todavía hay mucho por hacer.

CG: ¿Cómo has encontrado el panorama artístico de la crisis en España?

GM: Hay movimiento. Me he quedado asombrado con la gran oferta cultural de Madrid, aunque esta se haya reducido, y con el carácter multicultural que está por toda la ciudad. Muy distinto del Madrid que yo conocí a principios de los ochenta. Eso me resulta muy interesante, hay artistas trabajando que me interesan y que he incluido en exposiciones mías fuera de España. Me parece que es un panorama interesante...A ver qué ocurre...Quizá surjan resultados positivos de todo esto.

CG: ¿Qué es lo próximo? ¿En qué estás trabajando ahora?

GM: De inmediato una exposición sobre paisaje, entendido no como género sino como un medio

utilizado por los artistas, de una manera inclusiva, una exposición internacional de arte que se debe abrir en mediados de marzo en el MART (Museo de Arte Moderno de Trento Rovereto), en Italia. Una exposición de peso, que está implicando mucho trabajo. Además, debe aparecer a principios del año próximo una colección de mis ensayos sobre internalización de arte en chino. El chino es algo que me fascina...También me ocuparé de la Trienal Poli/Gráfica de San Juan de Puerto Rico, que tendrá lugar en 2015. Estoy también, junto con un grupo de colegas, en una exposición de arte cubano, que va a ser lanzada por CIFO (Cisneros Fontanals Art Foundation) en Miami. Muchas cosas...

RR: Muchas gracias por todo, Gerardo.

NOTAS

¹La primera Bienal de La Habana tiene lugar en 1984.

²Casa de las Américas es una de las principales instituciones culturales habaneras. Creada en 1959, desde ese momento ha mantenido una actividad continuada en los ámbitos de la literatura, el cine, el teatro y las artes visuales.

³Wifredo Lam (Sagua la Grande, Cuba, 1902-París, 1982), es el principal exponente del modernismo artístico cubano.

⁴La Tercera Bienal de La Habana, celebrada en 1989, supone un hito en la integración de propuestas artísticas contemporáneas africanas, asiáticas y de América Latina y el Caribe en un circuito internacional.

⁵Creado en 1983, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam es el responsable de la organización de la Bienal de La Habana.

⁶*Magiciens de la Terre* tuvo lugar en 1989 en el Centre Pompidou de París. Supuso el primer acercamiento, junto con los experimentos desarrollados por la bienal habanera, a la producción artística por parte del *mainstream* de contextos africanos, asiáticos y latinoamericanos.

⁷Hélio Oiticica (Río de Janeiro, 1937-1980), nombre clave del Neoconcretismo en Brasil. Actualmente es uno de los artistas brasileños con mayor reconocimiento internacional.

⁸James Clifford (Estados Unidos, 1945) es un reconocido antropólogo e historiador norteamericano autor de varias obras de referencia sobre el estudio de las culturas y las migraciones.

⁹Ulf Hannerz (Malmö, 1942) es un importante antropólogo sueco, responsable de contribuciones de referencia en los ámbitos de la antropología urbana o la globalización.

¹⁰Doris Salcedo (Bogotá, 1958), artista colombiana que mantiene una presencia habitual en exposiciones internacionales.

¹¹Cildo Meireles (Río de Janeiro, 1948), destacado artista brasileño, uno de los nombres clave de la vanguardia latinoamericana de la segunda mitad del siglo xx.

¹²Félix González-Torres (Guáimaro, Cuba, 1957-Miami, 1996), artista cubano-americano ubicado durante gran parte de su vida en Puerto Rico.

¹³Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948-Nueva York, 1985) es una de las principales figuras de la diáspora artística cubana en Estados Unidos.

¹⁴Francis Alys (Amberes, 1959), artista belga afincado en México desde 1986, es uno de los principales exponentes del arte participativo en América.

¹⁵Gabriel Orozco (Veracruz, 1962) es uno de los principales artistas mexicanos de las últimas décadas del siglo xx. Su obra combina múltiples medios expresivos con una intención pedagógica y reivindicativa.

¹⁶La Bienal de Mercosur tiene lugar en Porto Alegre, Brasil, desde 1997.

¹⁷Ticio Escobar (Asunción, 1947), destacado crítico y curador paraguayo responsable de importantes contribuciones teóricas sobre el arte contemporáneo de América del Sur.

¹⁸Tania Bruguera (La Habana, 1968) es una de las principales artistas del panorama cubano posterior a la década de los noventa. Fundadora de la Cátedra de Arte y Conducta, un proyecto pionero de pedagogía artística radical que se ha mantenido hasta 2009.

¹⁹BAL, Mieke. *Of What One Cannot Speak: Doris Sacedo's Political Art*. Chicago: University Of Chicago Press, 2011.

²⁰Marcia Tucker (Nueva York, 1940-Santa Barbara, California, 2006) fue la fundadora del New Museum of Art de Nueva York y la curadora de importantes exposiciones en el ámbito neoyorquino desde la década de los setenta.

²¹Dan Cameron (Nueva York, 1956), reconocido curador americano de proyección internacional.

²²Mona Hatoum (Beirut, Líbano, 1952), artista de origen palestino. En su obra aborda cuestiones ligadas al género, al cuerpo y a la memoria.

²³Mike Kelley (Wayne, Michigan, 1954-South Pasadena, California, 2012), fue un artista norteamericano famoso por sus *collages* e instalaciones.

²⁴VV.AA. *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon, 1999.

²⁵La Ley Helms-Burton, publicada en 1996, regula aspectos centrales de las relaciones económicas, sociales y culturales entre Estados Unidos y Cuba.

²⁶Wim Delvoye (Wervik, Bélgica, 1965), artista conceptual belga de reconocimiento internacional.

²⁷MOSQUERA, Gerardo y FISHER, Jean (Eds.). *Over Here: International Perspectives on Art and Culture*. Cambridge: MIT Press, 2005.

²⁸Octavio Zaya (Las Palmas de Gran Canaria, 1954), curador canario especializado en América y el Caribe.

²⁹Aracy Amaral (Sao Paulo, 1930), notable historiadora, crítica de arte y curadora brasileña.

³⁰Mari Carmen Ramírez, curadora puertorriqueña afincada en Houston, Texas.

³¹Carlos Basualdo, curador argentino residente en Estados Unidos, responsable de notables exposiciones de arte contemporáneo latinoamericano.

³²Ivo Mesquita (Sao Paulo, 1951), curador brasileño.

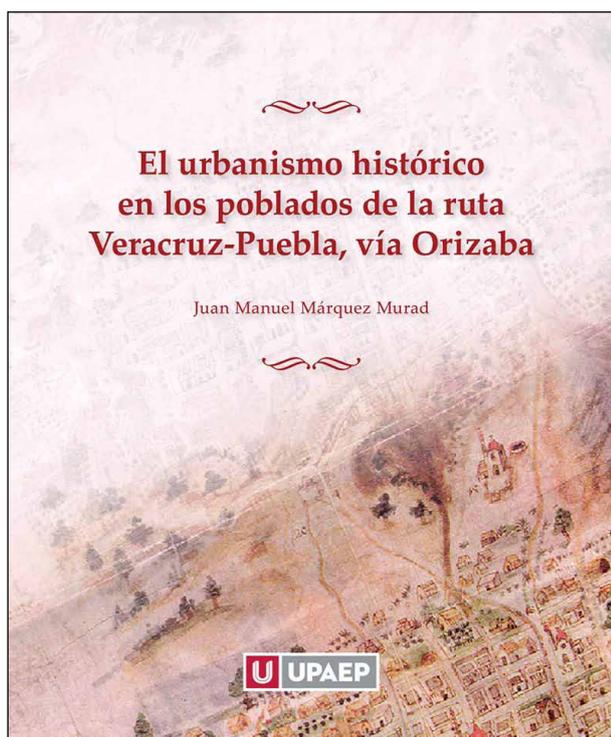
³³María Fernanda Cardoso (Bogotá, 1963), notable artista colombiana formada en Estados Unidos.

Reseñas

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Márquez Murad, Juan Manuel. *El urbanismo histórico en los poblados de la ruta Veracruz-Puebla, vía Orizaba*. Puebla: Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, 2012, 176 págs., 39 ils. b/n y 43 ils. color. ISBN: 978-607-8093-24-3.



Una de las primeras reflexiones que suscita el libro *El urbanismo histórico en los poblados de la ruta Veracruz-Puebla, vía Orizaba* es, precisamente, la importancia de la arquitectura como hecho histórico. A menudo se habla de que el inicio de la historia está marcado por dos eventos fundamentales: el nacimiento de la agricultura y la invención de la escritura. Por desgracia, con una frecuencia inversamente proporcional, se olvida que la arquitectura, y su fenómeno colateral, el urbanismo, han sido claves en el advenimiento del periodo histórico. El inicio de la historia es el comienzo de la cultura. Y la cultura no se puede entender sin la arquitectura. Todas las instituciones necesitan un espacio que las represente, que las albergue, y la creación de las instituciones es un hecho eminentemente histórico, cultural. Pensemos por un momento en el Estado, en el poder religioso de las primeras civilizaciones, incluso en el propio concepto de civilización que tiene la misma raíz latina que ciudad, *civitas*. Me atrevería a decir que, de hecho, la noción griega de *polis*, sería un concepto vacío de contenido sin la arquitectura. En suma, lo civil, lo religioso y lo político tienen su correlato espacial en la arquitectura. Se trata, pues, de la escenografía en la que se representa, siguiendo a Calderón de la Barca, el gran teatro del mundo.

En *El urbanismo histórico* el autor hace un corte en el tiempo y se enfoca en la ciudad novohispana en México. Pero para verla a detalle no se auxilia de una lupa sino de un microscopio. No le interesa, por el momento, la ciudad grandilocuente ataviada de palacios. Busca, por el contrario, el discreto encanto y el humilde servicio de los poblados, esa red de vasos comunicantes del urbanismo *sotto voce*. La ruta comercial México-

Veracruz vía Orizaba es el pretexto sobre el que irá fluyendo un discurso que habrá de fluctuar entre la reivindicación y el desencanto.

Por un lado, resulta fascinante cómo la investigación de campo llevó a nuestro autor a determinar de manera bastante puntual qué elementos del urbanismo prehispánico y cuáles de la tradición europea confluyen para dar vida a estos pueblos que, en su momento, fueron verdaderamente mágicos. Porque, dejémoslo claro de una vez, su importancia no estriba únicamente en el hecho de que fueron estaciones vitales dentro de un corredor comercial estratégico para el control de la Nueva España.

No obstante, por otra parte, a medida que Juan Manuel avanza en el análisis comparativo los poblados se desdibujan, o mejor sería decir, la estructura que los sustenta como texto estético e histórico se debilita. Cabe aclarar aquí que nadie espera que un organismo vivo como la arquitectura, al igual que el lenguaje, en su constante interactuar con el hombre permanezca inalterado. El problema es cuando la sana comunicación que debiera existir entre pasado y presente se vuelve alegato de sordos. La degradación aparece entonces como consecuencia lógica y los poblados con alto valor histórico devienen tragicómico esperpento, lo que he dado en llamar *pueblos-talachería*¹.

Aunque el autor es muy cuidadoso en no caer en el amarillismo académico, en el texto de denuncia, la naturaleza misma de la investigación nos lleva a establecer implicaciones políticas y a preguntarnos, ¿qué hay, qué ha habido en materia de uso de suelo en nuestro país? ¿Por qué ha tardado tanto una legislación amplia, realista y vigo-

rosa en esta materia? No lo sabemos. Lo que sí sabemos, pues resulta evidente, es que el manejo discrecional en cuanto a permisos de demolición, remodelación y construcción ha sumido en la miseria urbanística a decenas de municipios de nuestra nación, y ha cancelado la posibilidad de que el diálogo entre el hombre y su contexto, su circunstancia espacial, resulte fecundo.

Por lo anterior me parece que, si bien es cierto que *El urbanismo histórico en los poblados de la ruta Veracruz-Puebla, vía Orizaba* es producto de una investigación rigurosa y, en este sentido, orientado a un grupo de lectores especializados en el tema, resulta, por otro lado, una obra apasionante de interés general. De la mano del autor viajamos por plazas, tianguis, templos y mercados, ora midiendo con varas castellanas inesperadas dimensiones, ora descifrando e interpretando los mapas de los *tlacuilos*², artistas sublimes, ora reflexionando acerca de las razones estratégicas y de los motivos ocultos de gobernantes y gobernados para darle a la traza urbana de los primeros pueblos mestizos de nuestro estado su particular fisonomía. Todo con claridad, sin sobresaltos. Todo con precisión, acompasado.

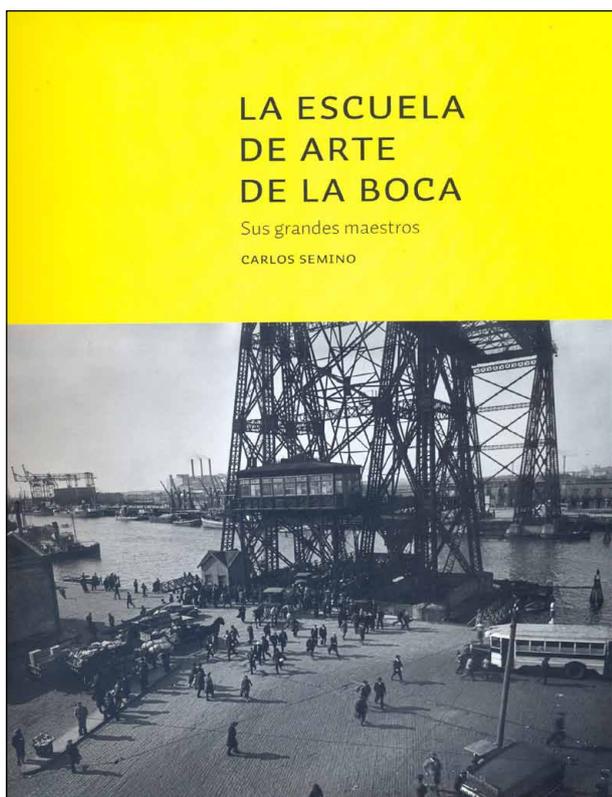
Finalmente, el texto tiene un ritmo tan personal que por momentos parece que uno se estuviera integrando a un mundo completamente nuevo, el mundo de los pueblos poblados de sueños, de la traza de luz que hizo posible esos pueblos, poblados que han sido la prueba fehaciente de la existencia del hombre espacial a través del tiempo.

Jorge Márquez Murad
Universidad Popular Autónoma
del Estado de Puebla

¹Talachería: es una palabra de origen incierto que en México se utiliza para designar a los establecimientos en los que se reparan los neumáticos de los automóviles. Es común verlas a la orilla de las vías de entrada y salida de las ciudades.

²Trascuelo o Tlahcuilo: (plural tlahcuiloque) es una palabra derivada del náhuatl *tlahcuilō* o *tlacuihuicuilō* que significa "el que labra la piedra o la madera" y que más tarde pasó a designar a lo que hoy llamamos escriba, pintor, escritor o sabio.

Semino, Carlos. *La escuela artística de La Boca. Sus grandes maestros*. Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2010, 490 págs., 70 ils. color, ISBN: 978-987-1642-18-2.



Hoy que las migraciones incluyen los polos opuestos de la elección cultural y de la emergencia social, entender cómo estos movimientos han creado el mundo en el que vivimos nos permite mirar con ojos nuevos a la realidad. En este contexto, obras como *La Escuela artística de La Boca. Sus Grandes maestros*, de Carlos Semino, abren los ojos frente a una producción artística que es cada vez más global, como erradicada por su misma condición ontológica.

El título ya esclarece el nuevo enfoque de Semino al analizar el desarrollo del arte en el barrio rioplatense de La Boca. La novedad radica en la definición de escuela para el grupo de artistas que trabajaron entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, término que la crítica siempre había rechazado por el fenómeno en cuestión, y no sólo porque parecía no tener las características para llamarlo tal, sino también ya que esto significaría una sanción definitiva de la función que este fenómeno tuvo en la escena artística argentina. Papel que cierta crítica elitista ha encontrado siempre difícil concederle por el total desinterés de estos artistas por el concepto de vanguardia. Aquí se coloca el punto de partida ideal de Semino, que se ocupa con actitud nueva y apasionada, aunque no libre de los resbalones del enamoramiento, de un capítulo que merece encontrar su valor en la historia del arte argentino.

El libro se divide en un largo ensayo introductorio que es seguido por las biografías de los artistas más importantes de La Boca. El análisis histórico de la sociedad argentina es seguido por una breve reseña sobre el nacimiento del barrio portuario de La Boca, para llegar a las razones culturales de este desarrollo artístico

en el que destacó el papel desempeñado por el pintor italiano Alfredo Lazzari, introductor de la mancha e iniciador del paisaje urbano.

El objetivo principal del autor es dar una nueva interpretación del fenómeno artístico boquense; así navega meticulosamente toda la historia crítica, poniendo en relieve cómo los primeros comentarios llegaron a estigmatizar el trabajo de estos artistas.

El problema de identidad es central en ambos lados, el de la producción así como el de la crítica. El nacimiento de la escuela artística de La Boca se coloca en el preciso momento en que la sociedad argentina está construyendo su propia definición de identidad, etapa que culmina en el centenario de 1910 y entra en conflicto con la fuerte ola de inmigración que llega de Europa, de Italia sobre todo. La intención de la cultura dominante se expresa en la construcción de barreras para proteger una identidad que ponga el país en relación con los centros del poder y la aleje de la inmigración proletaria.

Inmigración y nostalgia son los terminos clave. En este humus crece una comunidad cuya necesidad de formación de identidad también requiere la creación de un imaginario y por lo tanto una producción artística que pudiera satisfacer esta necesidad. El arte boquense es la culminación de un proceso de identidad empezado en el contexto de más complejos asuntos políticos y económicos. Es la visualización de una maduración colectiva centrada en el mundo del trabajo, el producto de un inconsciente colectivo donde la comunidad derrama sus aspiraciones y las refleja objetivándolas. El intento del arte producido en la Boca es representar la vida cotidiana de una determinada condición, la del emigrante que estaba tratando de volver a establecer un vínculo con sus raíces

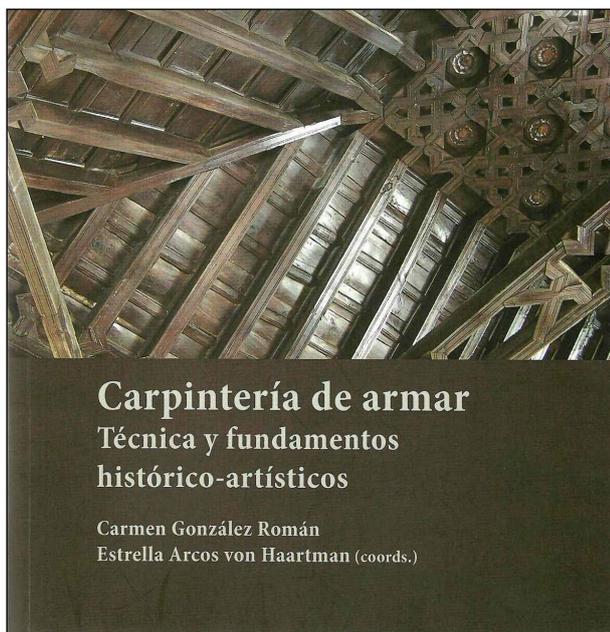
utilizando los medios que le había enseñado el maestro fundador, catalizador del único tipo de modernidad con la que podrían relacionarse los migrantes.

A partir de algunos textos básicos sobre el impacto cultural de la ola migratoria, Semino nos enseña cómo el nacimiento del nacionalismo choca con las aspiraciones de las masas migrantes en busca de fortuna. Un trabajo como el de los artistas de La Boca era una brecha peligrosa en un sistema que estaba tratando de darse a sí mismo una identidad homogénea, o más bien una carga que podría detener el avance hacia la "modernidad". En tal intento se insertaba la necesidad de vincular el fenómeno boquense a las corrientes contemporáneas de *le rappel à l'ordre* y a la exposición *Novecento* celebrada en Buenos Aires en 1930.

La opinión general de Semino es válida, pero cargada por la necesidad de contrarrestar años de devaluación de la obra de estos artistas. Mientras que Buenos Aires estaba tratando desesperadamente de ponerse al día con el *mainstream* artístico de la época, sin darse cuenta de su singularidad y de la inutilidad de los parámetros universales, La Boca ponía en escena delante de los ojos de la élite cultural porteña un espectáculo que olía demasiado a reaccionario y a atrasado para encontrar aceptación en el circuito del arte dominante. Aún no había llegado la hora de relativizar el concepto de evolución artística, para poder aceptar que en cada imagen se sobreponen y se mezclan distintos niveles temporales.

Silvia Pinna
 Dipartimento di Storia
 e Tutela dei Beni Culturali
 Università degli Studi di Udine

González Román, Carmen y Arcos von Haartman, Estrella (coords.). *Carpintería de armar. Técnicas y fundamentos histórico-artísticos*. Málaga: PUBLIDISA, 2012, 394 págs., 146 ils. color y 84 ils. b/n. ISBN: 978-84-9747-455-9.



Con el título de “*Carpintería de armar. Técnicas y fundamentos histórico-artísticos*” se presenta uno de los compendios más interesantes que se han realizado acerca de la carpintería de armar tanto en España como en América. Se trata de un estudio de conjunto en el cual se incluye una revisión y actualización de las principales teorías sobre los fundamentos histórico artísticos, técnicas y conservación de la “carpintería de lo blanco” como tradicionalmente se ha denominado a este tipo de obras. Estamos ante una publicación colectiva en la que se recogen las aportaciones de algunos de los investigadores más importantes del momento dentro de este campo, y que ha sido coordinada por Carmen González Román y Estrella Arcos von Haartman, miembros del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga e investigadoras comprometidas con la conservación y restauración del patrimonio, así como con la teoría del arte y de la perspectiva en los siglos XVI-XVII, además de la hibridación de los procesos creativos en las artes y la escena contemporánea entre otros campos.

El estudio aquí reseñado se articula por medio de dos bloques temáticos bien diferenciados. Por un lado, las aportaciones relativas a los fundamentos histórico-artísticos, y por otro, las enmarcadas dentro de las técnicas y conservación de la carpintería de armar. Con respecto al primer bloque, debemos advertir que en él se desarrollan siete artículos diferentes en los que se realiza una revisión de los tratados y la cartografía que dieron origen a la regulación del oficio de la carpintería de armar, así como una actualización y repaso de las obras más destaca-

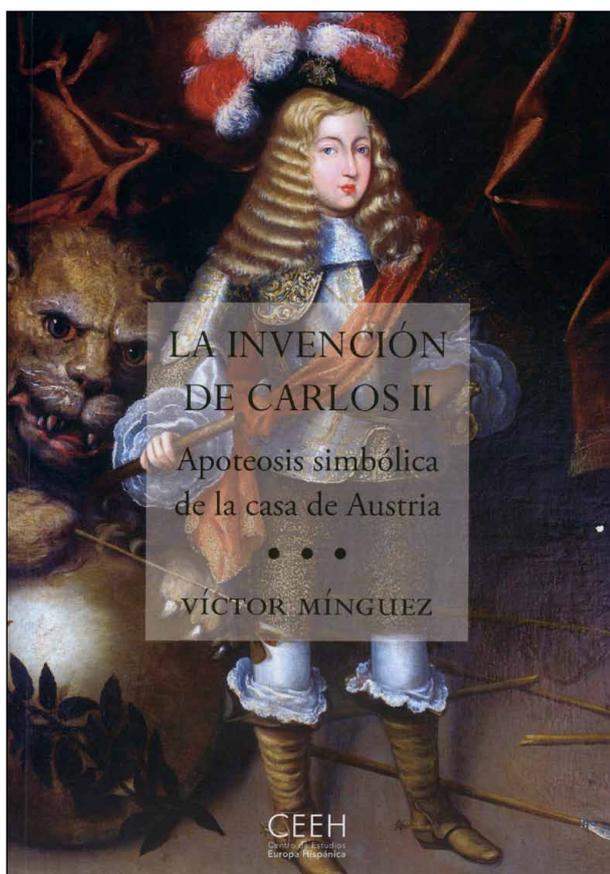
das del mudéjar americano y malagueño dentro de esta materia. De este modo, la primera de las aportaciones es la realizada por Enrique Nuere Matauco, el cual ofrece una nueva visión de la “carpintería de lo blanco” a través de imágenes que describen el papel del carpintero en la historia de la carpintería de armar. En segundo lugar, encontramos la visión de conjunto que ofrece Rafael López Guzmán —uno de los expertos más destacados en mudéjar americano y español— sobre la carpintería mudéjar en América, atendiendo siempre a tres tipologías espaciales diferentes: iglesias, catedrales y arquitectura civil. En tercer lugar, se desarrolla la primera de tres aportaciones dedicadas a una revisión y análisis de la tratadística de la “carpintería de lo blanco”, con la aportación de M^a Ángeles Toajas Roger sobre uno de los tratados más relevantes que ha conocido el oficio de la carpintería de armar: el tratado de Diego López de Arenas. Seguidamente se exponen las impresiones y conclusiones extraídas por Félix Díaz Moreno del análisis de las estructuras de madera incluidas en el tratado de arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás. Visiones que se complementan perfectamente con las novedades que expone Carmen González Román sobre los arquitectos y carpinteros del siglo xvii en España. Así como, acerca de la geometría y perspectiva dentro de la tratadística del mencionado periodo; dejando ver cómo el oficio de la carpintería de armar se prolongó durante el siglo xvii no solo en América, sino también en España. Finalmente, este primer bloque temático se da por concluido por medio de las contribuciones de Juan María Montijo García y Sergio Ramírez González, investigadores que presentan un repaso muy completo sobre el mudéjar malagueño y su destacada posición dentro del conjunto español.

En cuanto al segundo bloque temático, el dedicado a las técnicas y conservación de la carpintería de armar, está compuesto por cuatro artículos diferentes. El primero de ellos hace referencia al origen de la “carpintería de lo blanco” dentro del arte islámico y más concretamente dentro de la carpintería nazarí. Acercamiento a una materia poco estudiada como son las cubiertas nazaríes, y que es desarrollado por Carmen López Pertíñez. En segundo lugar, se exponen las últimas novedades descubiertas por Gloria Aljazairi López dentro del campo de la concordancia entre decoración geométrica y estructura. En tercer lugar, Agustín Castellanos y Ricardo Cambas presentan el caso práctico de la reproducción de la armadura de la caja de escalera del antiguo Palacio Real de León. En cuarto y último lugar, se desarrolla la aportación de Estrella Arcos von Haartman y el Joaquín Gallego Martín sobre la metodología de la restauración de la carpintería de armar.

Por consiguiente, estamos ante una magnífica obra que se convertirá en un estudio de referencia, ya que no solo presenta una cuidada edición gracias a sus coordinadoras, Carmen González Román y Estrella Arcos von Haartman, sino que se trata de un estudio que recoge las últimas aportaciones en el ámbito de la carpintería de armar como homenaje a la Dra. M^a Dolores Aguilar, una de las más importantes precursoras del estudio del mudéjar malagueño.

Dolores Villalba Sola
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Granada.
Instituto de Estudios Medievais
Universidade Nova de Lisboa.

Mínguez, Víctor. *La invención de Carlos II. Apoteosis simbólica de la casa de Austria*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, 401 págs. 163 ils. color, ISBN: 978-84-15245-30-8.



En este (último) libro de Víctor Mínguez se analiza el portentoso despliegue de imágenes que la casa de Austria articuló para sostener el cuerpo político de Carlos II y contrarrestar, así, el endeble cuerpo natural del último de los Austria hispanos. De este modo, inventar un rey en imágenes fue el norte que guió a los productores simbólicos del barroco hispano en la segunda mitad del siglo XVII, propósito que contó con todos los recursos retóricos disponibles para fabricar la imagen de un rey: alegorías, historia sagrada, mitología, emblemática, grabados, libros, pinturas o exequias fúnebres se pusieron al servicio de la propaganda para crear la melancólica constelación de la *imago habsburguica*.

El tema de la imagen de Carlos II y la de los reyes hispanos de la casa de Austria ha preocupado, y ocupado, a su autor desde que comenzara su sólida trayectoria académica, plasmándose en una amplia diversidad de libros, artículos y conferencias sobre el mismo. Sin embargo, la falta de un estudio global que compendiasse la figura del hechizado monarca ha servido de estímulo para compilar investigaciones inéditas y revisiones de trabajos previos que dan forma a esta apoteosis simbólica y visual de la casa de Austria. Así, la paradoja de la invención visual de un monarca de cuerpo enfermo es el hilo conductor de los distintos capítulos que abrazan desde el nacimiento del futuro rey hasta las exequias por su muerte, toda una biografía visual en la que se despliegan las estrategias retóricas propias del barroco para persuadir del poder de la monarquía hispánica.

Carlos II es un rey que, por lo tanto, existe en imagen, con toda la carga simbólica que eso lleva aparejado. Es un rey virtual, un simulacro

135

que casi acaba por sustituir a la realidad (como diría Baudrillard) que se muestra a sus súbditos en tanto que en imagen y que aprovecha el campo de la misma para articular los distintos matices y perfiles que la imagen de un rey debe proyectar, cumpliendo esa máxima sobre las imágenes regias que defiende que el rey sólo es verdaderamente rey *en imágenes* pues éstas son su presencia real. Si con Carlos II se alcanzó una apoteosis simbólica, en este libro bien podemos decir que se alcanza una *apoteosis de la representación* en tanto en cuanto son las distintas representaciones del rey y los artificios retóricos que la sostienen lo que se estudia.

Los capítulos que conforman el libro examinan las distintas caras del poliedro de la invención de Carlos II. Así, la educación del joven príncipe se analiza en función de los vínculos que se establecen con el pasado y los modelos de virtud con los que se compara. En los espejos de príncipes que se escribieron para educar al joven Carlos se representan las virtudes de emperadores y reyes de la casa de Austria en los que el príncipe encuentra un reflejo pedagógico. Junto a la historia dinástica, la mitología desempeñó un no menos importante papel, al persistir una política visual basada en comparar al monarca con los mitos fundadores de la casa de Austria como el Hércules hispano. El débil Carlos se construye, así, como un valeroso héroe que vence y sostiene el imperio planetario sobre el que reina. Siguiendo con la mitología, las representaciones del rey con la insignia del Toisón de Oro fueron un recurso que enlazaba con el pasado mitológico y cristiano de los Habsburgo y que, además,

explica el papel de la dinastía en la estrategia geopolítica de la Europa del momento.

Por otro lado, la retórica zoológica asoció al rey con el león y el águila o lo representó cabalgando sobre caballos encabritados para metaforizar el gobierno sobre los súbditos. El león y el águila han sido los animales por excelencia con los que se identificaron los reyes hispanos desde antiguo, de manera que su uso por parte de Carlos II no hacía sino escribir un capítulo más, eso sí, apoteósico, en las estrategias persuasivas de la monarquía. La invención de Carlos II incluyó, como no podía ser de otra manera con un rey católico, temas vinculados con el cristianismo como el trono de Salomón y la *pietas austriaca*, temas que apuntalan la vocación católica del imperio hispano y que, al mismo tiempo, enlazan con la retórica dinástica al evocar la tradicional devoción de los Habsburgo y mostrar los míticos vínculos de los reyes hispanos con la casa de Judá.

El libro termina con el estudio de la muerte del rey y los funerales, exequias y túmulos que se levantaron en distintas partes del imperio. En la mayoría de ellos prevaleció la fértil metáfora del eclipse para referirse a un rey y a una dinastía que, sin descendientes, ya no iba a brillar más sobre el firmamento. Sin embargo, gracias a este libro, la imagen de Carlos II ha vencido al eclipse dinástico y sus representaciones vuelven a brillar, como el fénix, entre los pliegues de la historia.

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez
Grupo Iconografía Historia y Arte
Universitat Jaume I

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 revisiones bibliográficas.

139

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El Consejo de Redacción de la Revista se reserva el derecho a decidir sobre la publicación o no de los trabajos, previa evaluación externa de dos especialistas anónimos. La decisión final se comunicará al autor y, en caso de no ser positiva, se procederá a la inmediata destrucción del material recibido. Asimismo, en ciertos supuestos, la redacción podrá dirigirse a los autores señalando las modificaciones que harían posible la publicación del texto.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquirolga@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

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 varia. Se evitará el empleo de abreviaturas. El número máximo de palabras clave admitidas será de 5 y para ello se aconseja remitirse al siguiente enlace: <http://databases.unesco.org/thessp/>

III. Estructura de los trabajos. La extensión máxima, ya especificada, de los Artículos será de 30.000 caracteres con espacios, la de las Varia 7.000 caracteres y las de las Recensiones bibliográficas de 5.000 caracteres con espacios. El texto contará con márgenes de 2,5 en cada lado ya preestablecidos en el archivo de Word, y tendrá una separación por párrafos de 6 puntos. La longitud de la línea y el espaciado entre los caracteres serán los predeterminados por el tipo de letra y tamaño. El interlineado 1,5 y la paginación en el margen inferior derecho con números arábigos, que comenzarán en la tercera página del trabajo quedando las anteriores excluidas. El tipo de letra Times New Roman, tamaño 12 para el texto y 10 para las notas al final. Los apartados se presentarán en negrita y mayúsculas con un cuerpo de letra 12 y los subapartados con un cuerpo de letra 12, en negrita y en minúsculas. Su numeración seguirá la siguiente secuencia:

1. / 2. / 2.2. / 2.2.1 / 2.2.2.1 / ...

Las citas dentro del texto irán en cursiva y entre comillas.

Las notas o citas bibliográficas irán al final del texto, numeradas consecutivamente, y precedidas por la palabra “NOTAS” en Mayúscula.

IV. Tablas e imágenes.

Se admitirá un máximo de cinco tablas por trabajo (siempre que no constituyan ilustraciones, en cuyo caso computarán como imágenes y no como tablas). Éstas irán numeradas con números arábigos, indicando título, cabecera, leyenda al pie y con interlineado sencillo. En el caso de incluir abreviaturas, éstas se adaptarán a las normas generales de presentación de manuscritos. El tipo de letra será el mismo que el del contenido de los trabajos.

Se admitirá un máximo de diez ilustraciones por trabajo. Éstas se enviarán en archivos separados en formato JPG/ JPEG o TIFF (300ppp), no superando en ningún momento los 2 MB de tamaño. Su ubicación en el texto se indicará mediante notas al pie, cuyo contenido será el siguiente: "INSERTAR AQUÍ IMAGEN 1". Al mismo tiempo, su calidad deberá ser suficientemente adecuada para su publicación. El tamaño de cada imagen se adaptará a la edición final del manuscrito. Todas las imágenes que no cumplan estos requisitos serán rechazadas. En un archivo aparte, se enviará la relación numerada de cada imagen, incluyendo: numeración (en números arábigos), título, autor, fecha. Se seguirá el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

V. Apéndices y anexos.

Se admitirá la inclusión de apéndices y anexos, en caso de que resulte oportuno. Ambos irán al final del trabajo, sin numerar.

VI. Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos.

Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpdl/>

141

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: revistaquirola@ugr.es.

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. “La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio”. En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (Coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. “Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo xvi”. *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. “De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia”. En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibíd.*, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd.* o *Ibíd.*, pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* Op. cit., pág. 32.

8. REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

I. En las notas a pie de página el sistema utilizado será el habitual para documentos en papel, aunque con algunas informaciones nuevas: fecha de creación, fecha de acceso, disponibilidad y acceso, tipo de medio y versión (ésta última únicamente en el caso de los programas).

II. Citas de documentos y bases de datos. El estilo para citar documentos en cualquiera de los formatos electrónicos debe mantener la siguiente estructura: Autor/Responsable. Fecha de edición en papel; fecha de publicación en Internet; actualizado el (fecha de actualización). Título. Edición. Lugar de publicación. Editor. [Tipo de medio]. Disponibilidad y acceso. Formato del medio y notas. [Fecha de acceso].

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

