

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



Número

*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

3

Enero
Junio
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

COORDINACIÓN CIENTÍFICA DE ESTE NÚMERO

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ

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)

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

<i>A su imagen y semejanza. Un retrato de la Virgen de la Antigua en Bogotá.</i> <i>Olga Isabel Acosta Luna</i>	12-24
Temas y Problemas en la pintura colonial neogranadina. <i>Jaime Humberto Borja Gómez</i>	26-38
Los Caminos Históricos de la Real Expedición Botánica. <i>Miguel Darío Cárdenas Angarita y Santiago Rincón Leuro</i>	40-54
Colombia hoy en Exhibición. Arte colombiano del siglo XX en España. 1980-2012. <i>Renata Ribeiro Dos Santos</i>	56-67

Varia

Un pintor sevillano del siglo XVII confundido con Figueroa "El Viejo". <i>Manuel Salvador Sánchez Aparicio</i>	70-77
---	-------

Entrevistas

Rodolfo Vallín. Restaurador y amigo. <i>María Elena Díez Jorge</i>	80-88
Francisco Gil Tovar. Recuerdos entre Granada y Nueva Granada. <i>Guadalupe Romero Sánchez y Yolanda Guasch Marí</i>	90-102
Ramón Gutiérrez. Mirando desde América. <i>Ana Ruiz Gutiérrez</i>	104-118

Reseñas

Romero, Guadalupe. <i>Iglesias doctrineras y trazas en Nueva Granada.</i> María del Pilar López Pérez	121-122
Mínguez, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada; González Tornel, Pablo; Chiva, Juan. <i>La fiesta barroca. Los Virreinos Americanos.</i> David Martínez Bonanad	123-124
López Pérez, María del Pilar. <i>Más que muebles... Diseño en tiempo de Independencias.</i> Guadalupe Romero Sánchez	125-126

Index

Articles

<i>In her own image and likeness. A portrait of the Virgen of la Antigua in Bogota.</i> <i>Olga Isabel Acosta Luna</i>	12-24
Problems and Issues in the Painting of the New Granada Viceroyalty. <i>Jaime Humberto Borja Gómez</i>	26-38
The Historic Roads of the Royal Botanic Expedition. <i>Miguel Darío Cárdenas Angarita y Santiago Rincón Leuro</i>	40-54
Colombia Today on Display. 20 th Century Colombian Art in Spain. <i>Renata Ribeiro Dos Santos</i>	56-67

Varia

A Sevillian Painter from 17th Century Confused with Figueroa "El Viejo". <i>Manuel Salvador Sánchez Aparicio</i>	70-77
---	-------

Interviews

Rodolfo Vallín. Restorer and Friend. <i>María Elena Díez Jorge</i>	80-88
Francisco Gil Tovar. Remembering between Granada and New Granada. <i>Guadalupe Romero Sánchez y Yolanda Guasch Marí</i>	90-102
Ramón Gutiérrez. Looking from America. <i>Ana Ruiz Gutiérrez</i>	104-118

Book Reviews

Romero, Guadalupe. <i>Iglesias doctrineras y trazas en Nueva Granada.</i> María del Pilar López Pérez	121-122
Mínguez, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada; González Tornel, Pablo; Chiva, Juan. <i>La fiesta barroca. Los Virreinos Americanos.</i> David Martínez Bonanad	123-124
López Pérez, María del Pilar. <i>Más que muebles... Diseño en tiempo de Independencias.</i> Guadalupe Romero Sánchez	125-126

PRESENTACIÓN

La amplia geografía cultural referenciada en los objetivos de nuestra revista y la consolidación editorial llevada a cabo con nuestros primeros dos números, ha hecho que el Equipo Editorial considere oportuno introducir un número monográfico que aglutine investigaciones específicas referidas a un territorio tan importante, a nivel histórico y artístico, como sería Colombia.

9

Para ello hemos contado con la coordinación, desde nuestra Secretaría Técnica, de la doctora Guadalupe Romero Sánchez, especialista en arquitectura y urbanismo de los pueblos de indios de Nueva Granada. Sus relaciones con instituciones colombianas han permitido contar con reconocidos investigadores de ámbitos universitarios, de un lado y otro del Atlántico, o de espacios museográficos, acercándonos al acervo de las ricas colecciones bogotanas. Pero también, en un análisis de la realidad historiográfica, contamos con entrevistas a destacadas personalidades implicadas con la puesta en valor del patrimonio colombiano, sin olvidar las reseñas de publicaciones recientes.

Este modelo de números monográficos, siendo una novedad en nuestra todavía joven, aunque bien cimentada, trayectoria servirá para convertir a “Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano” en referente de la investigación de espacios culturales determinados, sin dejar de lado la perspectiva general que seguirá siendo la dominante en los próximos números.

Rafael López Guzmán
Director

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Artículos

A SU IMAGEN Y SEMEJANZA UN RETRATO DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA EN BOGOTÁ IN HER OWN IMAGE AND LIKENESS A PORTRAIT OF THE VIRGEN OF LA ANTIGUA IN BOGOTA

Resumen

El artículo se ocupa del estudio de caso de una pintura de la Virgen de la Antigua en el Museo Colonial en Bogotá que pertenece a sus colecciones desde su fundación en 1942. A partir del análisis de una descripción hecha por el cronista andaluz Juan Flórez de Ocariz en 1674 se analiza la iconografía y tipología del lienzo para comprender la importancia que, gracias a sus retratos, la milagrosa virgen sevillana tuvo tanto en la “reconquista” española, como en la conquista y colonización del Nuevo Reino de Granada.

Palabras Clave

Imagen milagrosa, Juan Flórez de Ocariz, Nuevo Reino de Granada, Retrato, Virgen de la Antigua.

Olga Isabel Acosta Luna

Investigadora Postdoctoral.
Deutsche Akademischer
Austausch Dienst DAAD.
Berlín. Alemania.

Diseñadora gráfica y magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Doctora en Historia del Arte de la TU Dresden. Entre el 2008 al 2011 asistente de curaduría del Museo Nacional de Colombia y coordinadora editorial de *Cuadernos de Curaduría*. Durante el 2012 curadora del Museo Colonial y Museo Iglesia Santa Clara. Autora del libro *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada* (Vervuert – Iberoamericana 2011) y de varios artículos sobre arte colonial neogranadino.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/03/2013
Fecha de revisión: 08/04/2013
Fecha de aceptación: 06/05/2013
Fecha de publicación: 30/06/2013

Abstract

In this article we present a case study of a painting of the Virgin of la Antigua that belongs to the collections of the Colonial Museum in Bogota, since its foundation in 1942. From the analysis of a 1674 description by the Andalusian chronicler Juan Florez de Ocariz, we discuss the iconography and typology of the canvas as a way to understand the importance that the miraculous virgin of Seville had in the Spanish Conquest and, in the conquest and colonization of the New Kingdom of Granada, both thanks to its portraits.

Key words

Juan Flórez de Ocariz, Miraculous image, New Kingdom of Granada, Portrait, Virgin of la Antigua.

A SU IMAGEN Y SEMEJANZA UN RETRATO DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA EN BOGOTÁ

1. ¿UN RETRATO DE LA VIRGEN DE LA ANTIGUA EN BOGOTÁ?

El Museo Colonial en Bogotá conserva en sus acervos una pintura con la representación de la Virgen de la Antigua. Es poco lo que se sabe hoy con precisión de esta obra, sólo que forma parte de las colecciones del Museo desde su fundación en 1942 y desde entonces ha sido catalogada como una obra española¹. Aunque su procedencia original la desconocemos, queremos proponer que se trata de la misma pintura que menciona el cronista Juan Flórez de Ocáriz en el preludio de su obra *Genealogías del Nuevo Reino de Granada* publicada en Madrid en 1674. En el aparte en que el cronista da noticia de las imágenes milagrosas del Nuevo Reino de Granada se refiere a que en la iglesia del convento de Santo Domingo en Santafé de Bogotá se encontraba entonces una imagen de Nuestra Señora de la Antigua, “retrato de la de Sevilla”, imagen que habría hecho milagros y gozaría entonces de veneración en la ciudad².

*Fig. 1. Anónimo sevillano.
Retrato de la Virgen de la Antigua. 1578 – 1674.
Museo de Arte Colonial. Bogotá. Colombia.
Foto: Museo Colonial, Bogotá.*



Sospechamos que se podría tratar de la misma pintura que hoy se encuentra en el museo bogotano, debido a que después de la destrucción del convento de Santo Domingo en 1938 y de su iglesia en 1946 una parte de su patrimonio artístico pasó al Museo de Bellas Artes de la Universidad Nacional en Bogotá y, posteriormente, al Museo Colonial de la misma ciudad³.

La clave para esta identificación la proporciona el mismo Flórez de Ocáriz en su Preludio al designar la pintura como un *“retrato de la de Sevilla”*. Como ya lo hemos explicado detalladamente en estudios anteriores⁴, la pintura barroca española y con ella la de la América hispana nos ofrece una serie particular de imágenes con una iconografía propia que fue denominada por Alfonso E. Pérez Sánchez como *“trampantojos a lo divino”*⁵ y por mí como *“retratos de milagrosas imágenes”*⁶. Se trata de una serie de pinturas que reproducen imágenes milagrosas expuestas en sus respectivos altares, donde aunque generalmente se representa en el centro de la composición una escultura mariana ataviada con indumentaria postiza también existen ejemplos de reproducción de pinturas. En estos retratos, la madona está ubicada por lo general en un nicho o en una hornacina, de donde cuelgan a menudo unas cortinillas corridas a los lados, representadas en un primer plano de la composición al estilo de un telón de teatro, como es el caso de la pintura de la Virgen de la Antigua del Museo bogotano. Se trata del velo de altar que procuraba el cubrimiento y descubrimiento de la imagen ante sus devotos. Así, los retratos pintados de las imágenes milagrosas representan precisamente el lapso en que la imagen era develada a los feligreses y sus deseos podían ser satisfechos.

Así como en la década de los ochenta ya lo habían hecho Teresa Gisbert y José de Mesa⁷, Pérez Sánchez propuso catalogar estas obras como un subgénero de la pintura de naturaleza muerta⁸. Sin embargo, aquí no nos enfrentamos

a la reproducción de meros objetos que representaban a la Virgen, sino que tratamos con imágenes particulares que entonces poseían un estatus más allá de lo material, tratadas y vistas como seres taumatúrgicos y poseedores de enormes riquezas y privilegios. La idea argumentada por Pérez Sánchez sobre estos cuadros como *“trampantojos”*, verdaderos sustitutos engañosos, que ofrecen *“corpórea”* una determinada imagen piadosa⁹, evoca el efecto alcanzado por el retrato como un duplicado del ser representado. No es de asombrar entonces que la palabra *“retrato”* fuera un término usual consignado en escritos, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, en España y en el Nuevo Mundo, para designar estas copias de imágenes milagrosas. Una prueba de ello es el texto mencionado de Flórez de Ocáriz quien parecía conocer bien el significado del término y sus especificidades a la hora de emplearlo¹⁰.

De esta manera hemos propuesto anteriormente utilizar el término *“retrato”*¹¹, rescatándolo de las crónicas coloniales, para designar esta serie de copias pictóricas de milagrosas imágenes marianas y que abundan en las colecciones hispanoamericanas. Más allá de las inscripciones de *“verdaderos retratos”* que poseen algunas pinturas, estas obras son retratos en el sentido de descripciones exactas, en las cuales se imita el original a partir del más mínimo detalle y donde la fidelidad del parecido se convierte en la garantía para el devoto de estar ante un sustituto del original y como tal poseedor de su misma capacidad taumatúrgica. Así, la individualización del representado será una de las características principales del género del retrato, donde el parecido se refiere a una reproducción exacta de los rasgos físicos del modelo y de su puesta en escena. Tal fidelidad convierte estas pinturas asimismo en valiosos documentos visuales que permiten identificar imágenes que habrían gozado de una amplia devoción y que hoy posiblemente se encuentran desaparecidas o están expuestas fuera del contexto religioso,

como parece ser el caso de la Virgen de la Antigua del Museo Colonial en Bogotá¹².

2. LA VIRGEN DE LA ANTIGUA, LA DE SEVILLA

¿Quién era esa Virgen sevillana, cuyo retrato realizaba milagros en la iglesia del convento de Nuestra Señora del Rosario de la Orden dominicana en Santafé de Bogotá en el siglo XVII? La milagrosa imagen de la Virgen de la Antigua se trata de una pintura mural localizada en la catedral de la ciudad de Sevilla, ubicada desde 1578 en su propia capilla, la capilla de la Antigua¹³. La pintura de la Antigua ha sido datada en la segunda mitad del siglo XIV, su factura posee influencia italiana, concretamente de la Escuela de Siena, y es uno de los pocos ejemplos de la pintura sevillana temprana¹⁴. Sin embargo, la tradición y leyendas tejidas a su alrededor le han atribuido una antigüedad inverosímil: la época visigótica¹⁵ y con ello, le han asignado el privilegio de ser la única imagen mariana que sobrevivió a los cinco siglos de ocupación musulmana en Sevilla en 1248.

Desde el punto de vista iconográfico, la Virgen de la Antigua es una Virgen hodegetría. María está de pie y carga sobre su brazo izquierdo al Niño y en su mano derecha lleva una rosa, mientras el Pequeño sostiene en la suya un pajarito. En la parte superior de la pintura vemos cómo dos ángeles alados están dispuestos a coronar a la Virgen. La corona es obra de orfebrería del siglo XX y oculta la primitiva, que está pintada debajo. Sobre la cabeza de María, un ángel sostiene una filacteria con la inscripción *Ecce María venit*. En la parte inferior derecha y a escala muy reducida, aparece arrodillada una figura femenina en actitud orante, que la tradición ha identificado como Leonor de Albuquerque –Leonor Urraca de Castillo, reina de Aragón, esposa de Fernando de Antequera –Fernando I, el de Antequera, rey de Aragón, cuyo retrato, según la misma creencia, pudo haber estado en el lado opuesto y haberse borrado con el paso del tiempo¹⁶.



Fig.2. Anónimo. Virgen de la Antigua. Segunda mitad siglo XIV. Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla. Foto: Olga Isabel Acosta Luna.

Así como otras milagrosas imágenes de la Virgen, la Virgen de la Antigua fue reconocida como una imagen “*antimoros*”¹⁷. La fama que

ganó la imagen de la Antigua como símbolo de la Conquista y vencedora del dominio musulmán está vinculada a una confusa red de historias y leyendas que se entretajeron a su alrededor y de las que se empieza a tener constancia escrita sólo a partir del siglo XVI, en la obra de Luis Peraza, *Fundación y Milagros de la Santa Capilla del Antigua*¹⁸. Distintos cronistas mencionan que la imagen se encontraba en Sevilla, pintada “en un pilar de ladrillo de albanería”¹⁹, en la primitiva mezquita almohade, antes de la llegada de Fernando III, el año 1248. En las distintas historias y leyendas se afirma que, durante la ocupación árabe de la ciudad de Sevilla, se intentó destruir la imagen de la Virgen en varias ocasiones, sin ningún éxito. El jesuita Juan de Villafañe en su compendio histórico sobre Vírgenes milagrosas escribía en el siglo XVIII que al no hallar

*“memoria de esta Santa Imagen, desde sus principios, hasta la entrada de los Moros en España por los años de 714, que apoderándose de Sevilla, y queriendo hacer Mezquita del Templo, en que se veneraba esta admirable Imagen, la vieron echar tales rayos de luz desde el Pilar de la Iglesia, en que estaba, que los atemorizó a todos [...] Siendo esta la causa de conservarse en medio de la superstición Mahometana, todo el tiempo que tan noble Ciudad gimio baxo el tyrano yugo de los Africanos, hasta que el glorioso rey de las Españas San Fernando, tercero de este nombre, la liberto de su barbaro dominio”*²⁰.

La leyenda de la Virgen de la Antigua se silencia durante los años del dominio musulmán en Sevilla y surge de nuevo en tiempos de la conquista española de la ciudad. Según ésta, Fernando III se habría encomendado a la imagen de la Antigua por consejo de la Virgen de los Reyes, su Virgen de cabecera, para lograr la liberación de la ciudad. Así, “una vez, pues, que el Santo Rey oraba con mas fervor por este fin ante la Imagen de los Reyes, le habló esta Señora, y con voz perceptible le dixo: `En mi imagen del Antigua, de quien tanto fie tu devocion, tienes continua Intercesora: prosigue, que tu venceràs”²¹. Tras esta revelación, el rey habría entrado en la ciu-

dad, sin que nadie lo descubriera, para venerar a la Virgen de la Antigua y, por su intercesión, habría conseguido tomar la ciudad²². Según Villafañe, la Virgen fue cubierta con un paredón en algún momento de la dominación árabe y éste se derrumbó al mismo tiempo que la Virgen de los Reyes le revelaba a Fernando III el poder de la imagen de la Antigua:

*“Y como el romperse el velo del Templo en la muerte del Redentor del mundo, fue evidente señal, de que luego se acabaria la impia Sinagoga, y sucederia el Reyno de Christo, assi el romperse, y caerse la pared ante la Santa Imagen del Antigua, fuè también señal cierta de que en Sevilla se acabaria la barbara Morisma, y sucederia el imperio de los Reyes Católicos, para gran bien suyo, y de toda España”*²³.

La leyenda tejida en torno a la Antigua busca legitimar el poder de la imagen mariana frente a la lucha musulmana, hablándonos para ello además de sus más insignes devotos, muchos de los cuales fueron paladines de las guerras por la Conquista. Según lo dicho, ya en el siglo XV encontramos copias pintadas de la Virgen hispalense, similares al original, que se veneraban en Andalucía y en otros lugares de España. Asimismo, debido al valor prodigioso que adquirió en el entorno militar, su imagen habría sido bordada y grabada en estandartes y medallas que llevaban los soldados en sus batallas, como un talismán milagroso. El reconocimiento de la Antigua como símbolo de la Conquista parece cobrar mayor auge en 1492, con la derrota que sufrió el último bastión musulmán en España, el reino Nazarí de Granada.

La devoción a la Antigua recibió una especial deferencia por parte de los Reyes Católicos, quienes, en 1495, prohibieron que en sus reinos se erigieran santuarios sin su debida licencia, exceptuando los dedicados a Nuestra Señora de la Antigua²⁴. En 1500, ocho años después de la conquista de Granada, Isabel la Católica regresa a la ciudad, donde se encargó de la dota-

ción litúrgica y de las imágenes para las nuevas iglesias, y encomendó varias obras a quien los documentos llaman Ruberto Alemán. Alemán creó para la reina no menos de setenta esculturas, entre las cuales se encontraba la Virgen de la Alhambra, una copia de bulto de la Virgen de la Antigua, que se convirtió en imagen de veneración para los granadinos²⁵. Lo mismo ocurriría con otra imagen de bulto copia de la hispalense, conocida como la Virgen de la Antigua de la catedral de Granada, que, según la leyenda, habría aparecido milagrosamente, en la Baja Edad Media, dentro de una cueva, en los alrededores de Segovia²⁶.

En los años siguientes, la monarquía española continuó rindiendo una especial devoción a la Virgen hispalense. Carlos V, por ejemplo, habría erigido en 1546 una cofradía en su honor en el Real Convento de San Pablo, en Sevilla, donde colocó una copia de la Antigua²⁷ y años más tarde, Felipe II fue también miembro de esta cofradía.

3. LA VIRGEN DE LA ANTIGUA Y LAS CONQUISTAS DE ULTRAMAR

Tras lo narrado, no es de extrañar que la imagen de la Virgen sevillana estuviera presente desde los primeros días de la aventura americana, representada en estandartes y en objetos que como amuletos de protección pudieron viajar junto con los hombres que se embarcaban rumbo al continente recién encontrado. Para el caso neogranadino su importación se remontaría a fines de 1509, cuando una treintena de supervivientes bajo el mando del extremeño Francisco Pizarro, futuro conquistador de Perú, se encontraba encallada en algún manglar de la actual costa atlántica colombiana, tras una malograda expedición a Caramari —hoy Cartagena de Indias—. Pizarro había quedado a cargo de la expedición en ausencia del recién nombrado Gobernador de la Nueva Andalucía, Alonso de Ojeda, quien, malherido, se había

dirigido a La Española en busca de refuerzos, dejando a la espera a Pizarro y a sus hombres en San Sebastián de Urabá.

Pasaron los días y Pizarro decidió abandonar San Sebastián y ordenó partir a La Española. Había transcurrido poco tiempo de viaje cuando uno de sus dos bergantines anegó y encalló en algún lugar del hoy Atlántico colombiano. Allí se toparon con Martín Fernández de Enciso, un sevillano, bachiller de leyes, perito en geografía y cosmografía, que sería, unos años después, el autor de la primera geografía del Nuevo Mundo²⁸. El encuentro ocurrió cuando Fernández de Enciso buscaba a Ojeda, de quien se había despedido meses antes en La Española, para ir a cargar provisiones y tripulación y reencontrarse más tarde en el Darién. Pese a que Pizarro y sus compañeros le rogaron regresar a La Española, Fernández de Enciso ordenó volver a San Sebastián. Antes de atracar, la embarcación chocó contra un peñasco y naufragó, y con ella las provisiones que traía el sevillano; no obstante, la tripulación logró salvarse y volver a San Sebastián, donde los españoles comprobaron que los indios del lugar habían destruido sus chozas y palenques de maderos²⁹.

Fue entonces cuando acordaron trasladarse a una colonia cercana, en la otra orilla del río Atrato, donde la tierra era rica y abundante en comida³⁰. Al cruzar el río Atrato y aproximarse a tierra, los navegantes sufrieron un nuevo percance: los indígenas habitantes del lugar estaban preparados para defenderse. Por ende, *“dispusieron, pues, los escuadrones al mando de Enciso, pretor en sustitución de Ojeda; arrojándose el mismo pretor y los demás, oraron humildemente a Dios, pidiéndole la victoria; hicieron voto de ciertos regalos de oro y de plata a la imagen de la bienaventurada Virgen que se venera en Sevilla con el nombre de **Santa María la Antigua**, y prometieron enviar a uno de ellos en peregrinación, y que al pueblo en que habitaran le pondrían el nombre de **Santa María**”*



Fig. 3. Anónimo.
Virgen de la Antigua venerada en Nuevo Colón.
Siglo XVI. Paradero desconocido. Colombia.
Foto: Iglesia de Nuevo Colón.

la Antigua, y que con la misma denominación levantarían un templo o dedicarían como tal la casa del cacique³¹. Cuando Fernández de Enciso y sus hombres lograron vencer a los habitantes del lugar, que hasta entonces obedecían los mandatos del cacique Cemanco, pusieron a la población el nombre de Santa María de la Antigua, primera villa de la Tierra Firme en honor a la Virgen María³².

La presencia de la Virgen de la Antigua continuó durante las empresas conquistadoras a cargo de Gonzalo Jiménez de Quesada a través del río

Magdalena que darían como resultado, entre otras, la conquista y fundación de Santafé de Bogotá y Tunja. Fue sobre todo en Tunja y a cargo del conquistador Gonzalo Suárez Rendón que se dio la introducción de la imagen de la Antigua al interior de la actual Colombia. Este malagueño pertenecía a una familia de estirpe aristocrática y noble, cuyos miembros habrían participado en las luchas contra el dominio musulmán en España³³. Suárez Rendón se desempeñó como capitán de infantería de la conquista y recibió en 1539 de Hernán Pérez de Quesada la encomienda de Icabuco “en los términos y jurisdicción de la ciudad de Tunja”, como remuneración a su servicio en la conquista del Nuevo Reino de Granada³⁴. La encomienda estaba compuesta, como él mismo lo afirmaba en su testamento, de “un repartimento de indios en los términos de esta dicha ciudad de Tunja que son el Cacique y principales indios de Icabuco, Tibaná, Chiriví, Ochanova y Guáneca y sus sujetos”, más los pueblos de Tenza, Moniquirá, Guanecatiba, Somondoco y Sogamoso, territorio que hoy representa más de la mitad del departamento de Boyacá³⁵.

Va a ser precisamente en la antigua población indígena de Chiriví y de la encomienda de Suárez Rendón, hoy Nuevo Colón, donde vamos a encontrar una importante presencia de la Virgen de la Antigua. La tradición narra que esta pintura de la Virgen de la Antigua fue obsequiada por Suárez Rendón al Maizaque, gobernador indígena de Chiriví, después de su bautizo, probablemente entre los años 1540–1544³⁶. Sin embargo, no hemos logrado encontrar documentación que apoye tal afirmación. Después de una visita se ha podido corroborar que la imagen de la Virgen de la Antigua, aún venerada en la iglesia de Nuevo Colón, no es una obra del siglo XVI, sino que al parecer se trata de una copia reciente y que habría reemplazado a la pintura original, posiblemente tras su restauración hacia 1981³⁷.

4. EL RETRATO BOGOTANO, ¿UN RETRATO COMO TANTOS?

La producción en masa de obras de carácter devocional por parte de los talleres sevillanos para ser vendidas en las Indias occidentales fue una práctica usual³⁸. Así se destaca la frecuencia con que aparecen en la documentación las reproducciones de imágenes milagrosas marianas españolas, de entre ellas, las réplicas de la Virgen de la Antigua. Por ejemplo, hacia 1586 se registraba “un lienzo al óleo de Nuestra Señora de la Antigua” con destino a Tierra Firme³⁹ y “una imagen de Nuestra Señora de la Antigua que costó 88 reales”⁴⁰. De esta manera, no es de sorprender que en tierras americanas, tanto en las Antillas como en la Nueva España y en el Virreinato del Perú, se encuentre un amplio surtido de copias y retratos pintados de la Virgen de la Antigua, que a su vez han sido datados desde el primer tercio del siglo XVI⁴¹. Tal producción en masa de la Antigua podría haber empezado ya en el siglo XV, a través de copias talladas de bulto como aquella que fue llevada por los Reyes Católicos después de 1492 a la catedral de Granada. Recordemos también el privilegio otorgado por los mismos Monarcas a la divulgación del culto a la Antigua, a través del cual se exoneraba de permiso a toda fundación de cofradía o ermita en su honor, lo que facilitaba a su vez la difusión de esta milagrosa Virgen, tanto en España como en el Nuevo Mundo.

Retomando la pintura bogotana y sin olvidar las palabras con las que Flórez de Ocáriz designa esta pintura como un “retrato de la de Sevilla”, es de resaltar que ésta se asemeja a representaciones de la Antigua que se encuentran sobre todo en Sevilla, lo que además nos permite proponer que la obra fue realizada por algún pintor activo en esta ciudad y enviada posteriormente al Nuevo Reino. La pintura podría ser posterior a una de las imágenes pintadas más antiguas de la Virgen hispalense y que está ubicada en el Museo de Bellas Artes de la ciudad, datada por Enrique Valdivieso a finales del siglo XV y por

el mismo museo hacia 1500⁴². Mayor similitud posee la pintura bogotana con una copia que cuelga en uno de los muros en la capilla de San Hermenegildo de la catedral sevillana, datada por Valdivieso como una obra del siglo XVII⁴³.

Mientras que si comparamos la pintura bogotana de la Antigua con otras obras que copian la Virgen sevillana en la Nueva Granada, vemos



Fig.4. Anónimo sevillano. *Virgen de la Antigua*. ca. 1500. Museo de Bellas Artes. Sevilla. Foto: Olga Isabel Acosta Luna



Fig. 5. Anónimo sevillano. *Virgen de la Antigua*. ca. 1578. Capilla de San Hermenegildo. Catedral de Sevilla. Foto: Olga Isabel Acosta Luna



Fig. 6. Angelino Medoro (atribuido). *Virgen de la Antigua entre San Agustín y San Francisco*. ca. 1598. Paradero actual desconocido (robada de la iglesia de San Ignacio). Tunja. Foto: Museo Colonial. Bogotá.

que difiere de tales imágenes. Las copias más tempranas de la Antigua realizadas en territorio neogranadino las encontramos en diversas iglesias de Tunja. Al parecer sería el pintor italiano Angelino Medoro, quien arribaría a Santafé de Bogotá en 1587, el encargado de realizar dos pinturas similares de gran formato con el tema de la Virgen hispalense. *Nuestra Señora de la Antigua entre San Agustín y San Francisco* habría sido realizada por Medoro para la iglesia de San Ignacio y *Nuestra Señora de la Antigua entre el*

Apóstol Santiago, San Francisco y donantes, para la nave sur de la iglesia de Santo Domingo, en la capilla conocida como de la Antigua⁴⁴. En la iglesia de Santa Clara La Real en Tunja y en la de Santa Bárbara encontramos también retratos de la Antigua datados en el siglo XVI⁴⁵. La presencia recurrente de la imagen de la Antigua en Tunja se explica, por la fuerza que cobró esta advocación a través de su fundador Gonzalo Suárez Rendón.

La pintura del Museo Colonial de Bogotá se asemeja sobre todo a la de la capilla de San Hermenegildo en la catedral hispalense, debido a que las dos muestran en la parte superior un arco de medio punto que insinúa la representación de un nicho que habría contenido la imagen. No olvidemos que aquí nos referimos a reproducciones, en el sentido de “retratos” que bus-



**Fig. 7. Angelino Medoro (atribuido).
Virgen de la Antigua flanqueada
por Santiago y San Francisco. ca. 1587.
Capilla de la Antigua. Iglesia de Santo Domingo. Tunja.
Foto: Olga Isabel Acosta Luna.**

caban imitar a las imágenes milagrosas en su puesta en escena para así legitimar la veracidad de la copia. De poco nos sirve comparar estas copias con el retablo actual que guarda a la Virgen hispalense, éste debe ser relacionado con un retablo anterior. Sabemos que la Virgen fue mudada al lugar en el que hoy se encuentra en la catedral hispalense en el año de 1578, como lo ilustra la serie de pinturas de Domingo Martínez que decora el interior de la capilla de la Antigua⁴⁶. Hasta 1578, la Virgen habría estado “en un pilar de ladrillo de albañilería”⁴⁷ en los restos de la antigua mezquita almohade. Sin embargo, a pesar de la mudanza, el retablo actual que



**Fig. 8. Domingo Martínez y taller.
Traslado de la Virgen a su actual capilla. Hacia 1738.
Capilla de la Virgen de la Antigua. Catedral de Sevilla.
Sevilla. Foto: Enrique Valdivieso.⁵⁰**

contiene la imagen fue realizado hacia 1738 en mármoles y jaspes, probablemente por Juan Fernández Iglesias, según traza y diseño de Pedro Duque Cornejo y Roldán⁴⁸.

La representación del nicho en los retratos de la Antigua en la capilla de San Hermenegildo y en el Museo Bogotano, así como las cortinillas a los lados en esta última pintura, no son detalles a menospreciar, son muestras de la veracidad de la copia que le garantizaba al devoto la fidelidad de la reproducción con su prototipo y su puesta en escena hacia 1578, que la autorizaba para funcionar como un representante legítimo de la misma Virgen de la Antigua de la catedral hispalense. De esta forma, entre los años 1578 y 1738, la Virgen de la Antigua pudo estar ubicada en un arco de medio punto⁴⁹. Así, el “retrato de la de Sevilla” en Bogotá puede ser datado en una fecha cercana a 1578 y no más tardía que 1674, fecha en que Flórez de Ocariz publica el Primer Libro de sus *Genealogías*. Así esta pintura representaría uno de los primeros retratos de la Virgen de la Antigua en la capital del Nuevo Reino de Granada, el cual probablemente formó parte desde la segunda mitad del siglo XVI de las obras importadas de España que ornamentaron la iglesia del convento de Nuestra Señora del Rosario del convento de los dominicos en Santafé de Bogotá.

NOTAS

¹MAC. CUERVO BORDA, Teresa. *Museo de Arte Colonial. Catálogo General*. Bogotá: Universidad Nacional, 1942-1943, pág. 45. *Inventario General Universidad Nacional*, Dependencia Museo de Arte Colonial, julio, 1945, Obra nº. 215, *Acta de diligencia de traspaso del Museo de Arte Colonial*, Bogotá, febrero 7 de 1951, p. 4. nº. 182: 4. MAC, *Inventario General*, noviembre 1953 y rectificado en 1955, pág. 20, nº. 182: 4. Ficha técnica Reg. 03.1.165, *Colecciones Colombianas MAC*, consultada el 26 de marzo del 2013.

²FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Joseph Fernández de Buendía, Impresor de la Real Capilla de su Majestad, 1674, pág. 194, §. 5.

³ARIZA, Alberto E. *Los Dominicos en Colombia*. Bogotá: Anales de la Provincia de San Luis Bertrán de Colombia, 1992, tomo I, pág. 508. El siguiente documento apoya también esta hipótesis: Archivo Universidad Nacional, *Archivo de septiembre 1978 - Archivo Museo Nacional*, "Acta de entrega de 8 cuadros y 2 relieves en madera, policromados, que hace la Universidad Nacional al Ministerio de Educación Nacional para el Museo Colonial, los cuales pertenecen en propiedad a la citada Universidad", 4 de agosto 1942, No. 3. Los ocho lienzos pueden ser fácilmente relacionadas con obras del acervo actual del Museo Colonial. Entre ellas, la número 5 hace referencia a una Virgen con fondo dorado de autor desconocido que proponemos se trataría del mismo retrato de la Virgen de la Antigua que acá nos ocupa debido al fondo del mismo color, inusual en la pintura neogranadina, y por poseer similares medidas 1.60 x 1.00 según el documento y 168 x 103,5 cm según información facilitada por el Museo Colonial. Las ocho pinturas entregadas fueron: 1. *El niño Jesús*, llamado "de la espina", por Vásquez Ceballos, tamaño 0.68 x 0.50, avalúo \$1.500 2. *Huida a Egipto*, por Vásquez Ceballos, 1.42 x 1.00, avalúo \$2.000. 3. *La Inmaculada*, por Vásquez Ceballos, 1.42 x 1.00, avalúo \$2.000. 4. *Cristo con la cruz*, Baltasar de Figueroa, 1.40x 1.14, avalúo \$2.000. 5. *La Virgen (con fondo dorado)*, autor desconocido, 1.60 x 1.00, avalúo \$2.000. 6. *Retrato de Vásquez Ceballos*, autor desconocido. 0.61 x 0.41, avalúo, \$1.500. 7. *San Francisco*, autor desconocido, 0.43 x 0.33, avalúo \$300. 8. *San Jerónimo*, autor desconocido, 0.67 x 0.47, avalúo \$300.

⁴ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Veuvert, 2011, Capítulos VII y XV.

⁵PERÉZ SÁNCHEZ, Alonso E. "Trampantojos «a lo divino»". *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte/Instituto Municipal de Estudios Iconográficos (Vitoria-Gasteiz), III (1992), págs. 139-155, acá pág. 139.

⁶ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas...* Op.cit., págs. 138-145.

⁷GISBERT, Teresa y MESA, José de. *Historia de la Pintura Cuzqueña*. Lima: Fundación Augusto N. Wiese, 1982 Tomo I, pág. 302.

⁸PERÉZ SÁNCHEZ, Alonso E. "Trampantojos «a lo divino»"... Op.cit., pág.154.

⁹Ibidem, pág.139.

¹⁰ACOSTA LUNA, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas...* Op.cit., Cap. VII.

¹¹Ibidem.

¹²FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro Primero de las Genealogías...* Op.cit., pág. 194.

¹³PEREDA, Felipe. "Palladia: antiguas y nuevas imágenes de la cruzada andaluza". En: Catálogo de exposición *Los Reyes Católicos y Granada*. Hospital Real de Granada [27/xi/2004–20/i/2005]. Granada: Sociedad estatal de conmemoraciones culturales, 2004, págs. 201-212, acá pág. 206. Cita a su vez a ORTIZ, Francisco. *Discurso historial de la Antigüedad y milagros de la Antigua*, Sevilla, 1687, Biblioteca Colombina, Ms. 57-4-23.

¹⁴VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1986, pág. 23.

¹⁵Su advocación de "la Antigua" ha sido explicada porque en el momento de la conquista de Sevilla, en 1248, la imagen se hallaba en la antigua catedral católica de Sevilla, la misma que habría sido construida por los godos. Véase: SÁNCHEZ MOGUEL, Antonio. *Historia de Ntra. Señora de la Antigua, Patrona de Sevilla, en cuya Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia se venera*, segunda edición, notablemente aumentada; enriquecida con numerosas indulgencias y costeadada por la Excm. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla: Francisco Álvarez y C.a, impresores de los Señores Duques de Montpensier, Tetuán, 25, 1868, pág. 16.

¹⁶VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana ...* Op.cit., pág. 23.

¹⁷SÁNCHEZ MOGUEL, Antonio. *Historia de Ntra. Señora de la Antigua...* Op.cit., pág. 30.

¹⁸Este tratado se hallaba en la Librería de los Duques de Alcalá y en ella se basaron los cronistas sevillanos. PEREDA, Felipe. "Palladia: antiguas y nuevas imágenes de la cruzada andaluza"... Op.cit., pág. 205, nota 18.

¹⁹Ibídem, pág. 206. Pereda cita a su vez a ORTIZ, Francisco. *Discurso historial de la Antigüedad y milagros de la Antigua*, Sevilla, 1687, Biblioteca Colombina, Ms. 57-4-23.

²⁰VILLAFANE, Juan de. *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imágenes de la reyna de cielos, y tierra, María Santísima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España*, segunda impresión, aumentada por su autor, Madrid: Imprenta y librería de Manuel Fernández, frente de la Cruz de Puerta Cerrada, 1740, pág. 43.

²¹Ibídem, pág. 49.

²²PEREDA, Felipe. "Palladia: antiguas y nuevas imágenes de la cruzada andaluza"... Op.cit., pág. 206.

²³VILLAFANE, Juan de. *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas ...* Op.cit. págs. 49 y s. Este pasaje de la leyenda lo ilustró, en 1738, Domingo Martínez en una de las pinturas que conforman la serie que decora la capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla.

²⁴Ibídem.

²⁵PEREDA, Felipe. "Palladia: antiguas y nuevas imágenes de la cruzada andaluza"... Op.cit., págs. 210 y s.

²⁶Ibídem.

²⁷VILLAFANE, Juan de. *Compendio histórico en que se da noticia de las milagrosas ...* Op.cit. pág. 44. Sobre la Virgen de la Antigua recientemente se han publicado los siguientes estudios: MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María: *Nuestra Señora de la Antigua. La Virgen decana de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2008 y SOLÍS, Antonio de (S.I.): *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla (1739)*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, ed. facs. 2004.

²⁸FERNÁNDEZ DE ENCISO, Martín. *Suma de Geografía*, Madrid: Estades Artes Gráficas, 1948 [1518].

²⁹Ibídem, pág. 98; MESA, 1985, pág. 528.

³⁰MESA, Carlos E., C. M. F. *La Diócesis de Santa María del Darién, Primera de Tierra Firme*. 1513–1524, Separata de Medellín, vol. IX, n.º 44, Diciembre, 1985, pág. 528. López de Gómara atribuye a cautivos la información sobre esta población. LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia General de las Indias*. Barcelona: Iberia, 1956 [1552], 1ª parte, pág. 99. Fernández de Oviedo, por su parte, hace referencia a este hecho como una decisión tomada entre Fernández de Enciso y Pizarro "... e viéndose perdidos, acordaron de atravesar a la otra costa del golfo fronterizo de Urabá a saltar el pueblo del Darién, como otra vez lo había hecho Joan de la Cosa". FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Historia General y Natural de las Indias*, Madrid: Ediciones Atlas, reproducción de la edición de Madrid de 1851, 1992, [1548], tomo III, libro XXVII, cap. IV, pág. 142.

³¹MÁRTIR DE ANGLERÍA, Pedro. *Décadas del Nuevo Mundo, Década IV*. Madrid: Ediciones Polifemo, 1989 [1514], década segunda, pág. 104, la negrilla es mía. Pedro Mártir, milanés y capellán de Isabel la Católica fue quien dio a conocer en Europa las primeras noticias del Nuevo Mundo. Por su parte, López de Gómara hace mención al voto hecho por los hombres de Fernández de Enciso, pero en circunstancias diferentes. Según el cronista, al llegar Fernández de Enciso y sus hombres a esta tierra comenzaron a edificar el lugar, nombrándolo como villa de La Guardia, porque los habría de guardar de los Caribes. Los indios, dueños del lugar, en un comienzo observaron atentamente lo que ocurría sin tomar represalias contra los invasores, pero al ver edificar sin licencia se enojaron, prepararon sus flechas y amenazaron a los españoles con matarlos. "Enciso ordenó a sus cien españoles, les tomó juramento de que no huirían, prometió enviar alguna plata y oro a la Antigua de Sevilla si alcanzaba la victoria y hacer un templo a Nuestra Señora de la casa del Cacique, y llamar al pueblo Santa María de la Antigua. Hizo oración con todos de rodillas, arremetieron a los enemigos, pelearon como hombres que bien lo necesitaban, y vencieron". LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia General de las Indias...* Op.cit., parte I, pág. 99. Por su parte, Fernández de Oviedo no hace ninguna mención al voto y argumenta que fue Vasco Núñez de Balboa el responsable de llamar a la villa Santa María de la Antigua, tras derrotar a Fernández de Enciso y convertirse en capitán y alcalde del Darién. FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo. *Historia General y Natural de las Indias...* Op.cit. tomo III, libro XXVII, cap. IV, pág. 142.

³²LÓPEZ DE GÓMARA, Francisco. *Historia General de las Indias...* Op.cit., parte I, pág. 99. Según este autor, en la bula de la erección de la catedral de Santa María, expedida por el papa León X y fechada el 9 de septiembre de 1513 se afirma que en esta fecha, la villa ya existía con título de ciudad, donde se advierte la existencia, además, de una capilla con la advocación de la Antigua que, según algunos cronistas, fue construida sobre la casa del cacique Cemanco. SANTA TERESA, Severino de. *Historia documentada de la Iglesia de Urabá y el Darién*. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1956, vol. 2, págs. 368 y s. Para un estudio más amplio sobre la influencia de la Virgen de la Antigua en tierras americanas vale la pena resaltar acá los trabajos recientes de Magdalena Vences Vidal. Véase por ejemplo: VENCES VIDAL, Magdalena: “El culto a la Virgen de la Antigua en las diócesis hispanoamericanas”, en VV.AA.: *América latina. Las caras de la diversidad*. México: UNAM, 2006, págs. 253-272.

³³FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro Primero de las Genealogías...* Op.cit., pág. 68 y SUÁREZ, Juan A. *Monografía de Chiriví hoy Nuevo Colón*. Tunja: Caja Popular Cooperativa, 1986, pág. 21.

³⁴Ibidem, pág. 10.

³⁵Testamento del Fundador de Tunja. 19 de septiembre de 1579. Ibid., págs. 44 y s.

³⁶Ibidem, pág. 193.

³⁷Ibid., pág. 313.

³⁸QUINTANA ECHEVERRÍA, Iván A. “Notas sobre el comercio artístico entre Sevilla y América en 1586”, *Anales del Museo de América*, n.º 8, 2000, págs. 103-110.

³⁹Archivo General de Indias (AGI). Leg. 1084. Cpt. 4ª. Fol. 150.

⁴⁰Ibidem. Fol. 104.

⁴¹MEDIANERO HERNÁNDEZ, José María. “La gran Tecleciguata: Notas sobre la devoción de la Virgen de la Antigua en Hispanoamérica”. TORRES RAMÍREZ, Bibiano y HERNÁNDEZ PALOMO, José. *Andalucía y América en el siglo XVI*. Sevilla: Universidad de la Rábida, 1983, págs. 363-380.

⁴²VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana ...* Op.cit., pág. 23.

⁴³VALDIVIESO, Enrique. *Cátalogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: El autor, 1978, pág. 61, cat. n.º. 245.

⁴⁴DUQUE GÓMES, Luis, “Notas sobre la Pintura Neogranatense del siglo XVI”. *Boletín del Museo de Arte Colonial*, vol. 1, 5 (enero 1957), págs. 8-14. Véase también portada del mismo Boletín, vol. 2, n.º. 4, agosto de 1964, aquí la pintura es fechada hacia 1598.

⁴⁵PIESCHACÓN, Gabriel. *Guía turística e histórica de Santa Clara la Real*. Tunja: Seminario Mayor de Tunja, (s. f), págs. 12 y s.; MATEUS CORTES, Gustavo. *Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Litografía Arco, 1989, cat. n.º. 190.

⁴⁶VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 2003, págs. 532 y ss.

⁴⁷PEREDA, Felipe. “Palladia: antiguas y nuevas imágenes de la cruzada andaluza”... Op.cit., pág. 206. Él cita a su vez a ORTIZ, Francisco. *Discurso historial de la Antigüedad y milagros de la Antigua*, Sevilla, 1687, Biblioteca Colombina, Ms. 57-4-23.

⁴⁸ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 1984, pág. 303.

⁴⁹Precisamente al periodo posterior comprendido entre 1578 y 1738 se remontaría un retrato pintado de formato pequeño que se encuentra en el Museo del Seminario Mayor de Bogotá y que representa a la Virgen dentro de su tabernáculo. La obra fue referenciada en 1963 como una pintura del siglo XVIII de autor anónimo. Véase MARTÍNEZ, Jorge. *Museo del Seminario Conciliar de Bogotá*. Bogotá: Editio Pro Manuscrito, 1963, cat. n.º. 174, pág. 113.

⁵⁰VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir Ediciones, 1986, pág. 534.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



TEMAS Y PROBLEMAS EN LA PINTURA COLONIAL NEOGRANADINA

PROBLEMS AND ISSUES IN THE PAINTING OF THE NEW GRANADA VICEROYALTY

Resumen

El desarrollo de la pintura en América colonial tuvo diferencias significativas en las distintas regiones. Lo que se pintó fue el resultado particular de las experiencias culturales y de las condiciones sociales de cada sociedad. El artículo ofrece un panorama sobre los temas visuales más representativos en el Nuevo Reino de Granada, actual Colombia, a través del cual se puede observar un sistema particular de valores. Se busca destacar cuál era la función de la imagen colonial como mecanismo para transmitir discursos que orientaran las prácticas.

Palabras Clave

Colonia, Cultura visual, Pintura, Representación, Retórica.

Jaime Humberto Borja Gómez

Profesor Asociado del Departamento de Historia de la Universidad de Los Andes en Bogotá. Doctor en Historia por la Universidad Iberoamericana (México D.F.) Ha publicado cinco libros, el último de ellos "Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos del cuerpo" (Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012). Es autor de 55 artículos especializados para revistas y libros colectivos. Asesor del comité de artes plásticas del Banco de la República y de las colecciones coloniales del Museo de Arte Colonial. Ha sido curador de varias exposiciones de arte e historia, entre las que se destaca "Habeas Corpus" (2010); y la elaboración de varios guiones museográficos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/01/2013
Fecha de revisión: 27/01/2013
Fecha de aceptación: 06/05/2013
Fecha de publicación: 30/06/2013

Abstract

The development of painting in colonial Hispanic America had significant differences from region to region. What was painted was the result of the very particular cultural experiences and social conditions of each society. Through an overview of the most representative visual themes in the New Kingdom of Granada (Colombia), this article pretends to show the particular set of values rooted on that society and, at the same time, tries to highlight the image's role as a mechanism to spread discourses that could guide the colonial practices.

Key words

Colony, Painting, Representation, Rhetoric, Visual Culture.

TEMAS Y PROBLEMAS EN LA PINTURA COLONIAL NEOGRANADINA

1. INTRODUCCIÓN

El proceso de conquista y colonización de América trajo consigo la implementación de una cultura visual que se arraigó en las bases de otra cultura visual, la de las culturas indígenas. Entre sus diversas vertientes, la pintura tuvo un papel significativo en la conformación de la cultura colonial, pues a través de ella se comunicaban los sistemas de valores europeos. En este sentido, se pretendía reforzar el proceso de cristianización. A pesar que estos territorios estaban bajo la administración de España y Portugal, quienes procuraron un mismo entorno cultural, las respuestas regionales fueron visiblemente diferentes. En América colonial, el desarrollo de la cultura visual se llevó a cabo con profundas diferencias.

Los factores que determinaron la diferenciación regional en la manera como se percibía y en lo que comunicaba la pintura fueron muchos a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Entre ellos se destacan, en principio, la formación de los centros administrativos. La historiografía tradicional ha resaltado a Perú y la Nueva España, los dos

primeros virreinos, como los lugares donde se formaron las “escuelas” pictóricas y donde hubo mayor profusión de temas e innovaciones visuales¹. Pero el proceso fue más complicado porque la diferenciación se vio afectada por diversos factores entre los que podríamos mencionar: las disímiles raíces visuales nativas que precedieron la llegada de los españoles; las diferencias étnicas en los diversos espacios coloniales; los heterogéneos sistemas de evangelización y cristianización; la apropiación de la riqueza económica; los ordenamientos sociales; las diferentes prácticas religiosas y devocionales; la conformación de una cultura letrada, así como los procesos de sincretismo y mestizaje.

La historiografía del arte y de la historia colonial se ha preocupado principalmente por analizar la trasmisión de las imágenes y sus implicaciones culturales. La preocupación ha sido proporcionar respuestas convincentes para explicar el proceso muchas veces con el nombre genérico de “cultura virreinal”. En este sentido, se ha valorado el conjunto de la cultura visual colonial como periferia con respecto a Europa; o los grandes virreinos como centros, donde los demás territorios

coloniales son su periferia². Esta problemática manifiesta el proceso de invisibilización de la producción visual de la “periferia”. Por esta razón es importante particularizar los temas y problemas a cada territorio, pues además de los elementos mencionados anteriormente, la presencia o ausencia de una corte virreinal, marcaba las formas de apropiación de la cultura visual.

Desde el siglo XVI el territorio del Nuevo Reino de Granada (buena parte de la actual Colombia) dependía administrativamente del virreinato del Perú. Sin embargo, mantuvo una experiencia cultural particular y diferenciada a este centro virreinal, entre otras razones por la distancia y las dificultades de comunicación. El reino de la Nueva Granada se aglutinó alrededor de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá creado en 1549 y fue erigido como virreinato definitivamente en 1739 cuyo territorio comprendía las reales audiencias de Bogotá, Quito, Panamá y la Capitanía general de Venezuela. En estos territorios, se conformaron culturas visuales específicas, con problemas y temas igualmente particulares. De estos quiero llamar la atención sobre aquellos que atañen al territorio de la Real Audiencia de Santafé de Bogotá de modo que se pueda observar cómo se formaron sus discursos visuales y narrativos barrocos y qué sistema de valores transmitían para articular idealmente el orden social.

2. EL DISCURSO VISUAL NEOGRANADINO

La producción pictórica neogranadina tuvo sus inicios en relación a los preceptos que había establecido la tradición española, que para aquel momento respondía a la nueva política de la imagen derivada de las disposiciones contrareformadas sumadas a la cultura del control del naciente barroco. Como resultado, se produjo un arte para la fe el cual conformaba un discurso sobre el que se producía y se recepcionaba la imagen. Por aquellos años, recién se constituía el territorio de la Nueva Granada con la creación de la Real

Audiencia en 1549. De esta forma, oficialmente acababa la conquista y se iniciaba el proceso de ordenar las instituciones. Entre las tareas más importantes se encontraba la evangelización y el lugar que ocupaba la pintura en ella. Una de las primeras disposiciones aparecieron en las constituciones del sínodo de 1556 convocado por el arzobispo de Santafé de Bogotá fray Juan de los Barrios, donde enunciaba la necesidad de controlar la proliferación y uso de las imágenes. Y más aún cuando estaba en juego el proceso de evangelización de los naturales, quienes a juicio de los eclesiásticos eran susceptibles de caer de nuevo en la idolatría. En la línea contrareformada, el sínodo proponía que

“Deseando apartar de la yglesia de Dios todas las cosas que causan indevoción, y a las personas simples causan errores, como son abusiones y pinturas, indecencias de imágenes estatuimos y mandamos que en ninguna Yglesia de nuestro obispado se pinten historias de santos en retablo, ni otro lugar pío, sin que se nos dé noticia, o a nuestro visitador general para que se vea, y examine si conviene, o no”³.

Sin embargo, la producción de imágenes fue escasa debido a la misma dinámica neogranadina. A diferencia de los centros virreinales de Nueva España y Perú donde se llevó a cabo un rápido ordenamiento del proceso de evangelización, en la Nueva Granada éste proceso de cristianización fue lento y desordenado. Sólo a finales del siglo XVI, las órdenes religiosas, principales consumidoras de imágenes, se asentaban definitivamente. Por esta razón, de este siglo sólo se conocen unas pocas crucifixiones y algunas pinturas, entre las que sobresalen la imagen milagrosa de la Virgen del Rosario de Chiquinquirá del andaluz Alonso de Narváez, maestro platero y primer pintor conocido en la Nueva Granada⁴. Tal vez más representativa fue la pintura mural, ejecutada tanto en iglesias doctrineras, al servicio de la evangelización, como en casas particulares, de lo cual las de Juan de Castellanos y Suárez Rendón en Tunja son buenos ejemplos⁵.

La producción pictórica se incentivó a finales del siglo, cuando llegaron a la Nueva Granada pintores de oficio como los italianos Angelino Medoro y Francisco del Pozo, o el español Baltasar de Figueroa el viejo⁶. De esta forma, el siglo XVII heredó la tradición pictórica que se formó en el siglo anterior, por lo que las disposiciones sinodales y conciliares tuvieron efectos más claros en este momento. Para entonces, la nueva “política de la imagen” que instauró la Contrarreforma tenía como objetivo transmitir los renovados valores católicos que se derivaban del Concilio de Trento. Por esta razón, en un adecuado uso y difusión de la imagen reposaba gran parte de la responsabilidad del éxito de la nueva reevangelización de la cristiandad católica. La “política de la imagen” que emergió de la Contrarreforma tenía tres funciones fundamentales: debía contener verdades dogmáticas; suscitar sentimientos de adoración a Dios, y en consecuencia, incitar a la práctica de la piedad⁷.

Los escasos talleres de pintura neogranadina del siglo XVII estuvieron vinculados en sus orígenes a pintores que habían recibido las normas básicas del oficio en la Metrópoli, quienes a su vez transmitieron los preceptos a través del conocido sistema de formación familiar y gremial⁸. Este sistema de transmisión del conocimiento del oficio de la pintura se empleó en los talleres de los Figueroa, los hermanos Acero de la Cruz, Gregorio Vásquez, Juan Francisco Ochoa y los hermanos Heredia. La mayoría de estos talleres estuvieron activos durante los siglos XVII y XVIII.

Sin embargo, aunque la transmisión del conocimiento pictórico se llevó a cabo por medio del sistema de los talleres, la mayor parte de la pintura colonial neogranadina fue “anónima”. Para entonces, las firmas sobre el lienzo eran escasas, no había necesidad de reconocimiento social porque sus artífices no se reconocían como “artistas”, como tampoco lo hacía su sociedad, sino como obradores que ejecutaban una labor devocional. El silencio de la época frente a los pintores y su medio es elocuente. Existen pocos

documentos en la Nueva Granada sobre los contratos en los talleres o sus trabajos, las crónicas escasamente los mencionan. Sin embargo se sabe que los talleres del siglo XVII se constituyeron en importantes centros de aprendizaje del oficio, esto es el “saber hacer”. La ilustración 1 es un buen ejemplo del trabajo de taller, posiblemente de los Figueroa, en la Nueva Granada.



Fig 1. Anónimo Adoración de los pastores. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Banco de la República. Bogotá.

Los talleres actuaban como centros de transmisión de los conocimientos sobre la ejecución de la pintura, donde se compartía un conjunto de operaciones técnicas y conceptuales mediante las cuales sus practicantes definían y caracterizaban la práctica pictórica y la inscribían dentro de una determinada clase de discurso visual. Esto es el metatexto pictórico que transmitía y reactualizaba las reglas del arte. Aquí actuaban los tratados españoles sobre el arte de la pin-

tura: incluían preceptos, reglas, clasificaciones y técnicas. Entre los más difundidos en la Nueva Granada se encontraba *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (1633); *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649); *Luz de Pintura* de Luis Vargas; *Las medidas del romano* de Diego de Sagredo; *El pintor Cristiano y Erudito* de Juan Interian de Ayala (1730)⁹. A pesar que estos tratados contenían ciertas diferencias, todos ellos compartían una matriz común, pues en el metatexto se encontraban las reglas generales del discurso y sus mecanismos de transmisión.

Estos aspectos permiten hacer una precisión importante sobre el tipo de discurso visual: las pinturas se trataban desde una compleja normatividad retórica, la cual pretendía que las imágenes cumplieran una función primordial: la persuasión¹⁰. En este sentido, las pinturas estaban dirigidas a evangelizar y a crear sentimientos de devoción. La mayor parte de esta producción visual se hacía por encargo, por lo cual, si se parte del principio que establece Baxandall quien afirma que *“los mejores cuadros expresan a menudo su cultura no directa sino complementariamente, porque están pensados precisamente como complementos para servir las necesidades públicas: el público no precisa lo que ya tiene”*,¹¹ se puede lograr un acercamiento al problema de la recepción visual a partir de la consideración de qué fue lo que se pintó en el Nuevo Reino. El problema de utilizar los documentos iconográficos no se agota en el intento de restituir la práctica a su horizonte de producción, implica la recepción del mensaje de acuerdo a los códigos de su momento. A partir de estas perspectivas surge la pregunta de cuáles eran los principales temas y qué problemas culturales se pueden establecer a partir de los aspectos que narra la pintura colonial, lo cual se desarrolla a continuación.

3. TEMAS Y PROBLEMAS DE LA PINTURA NEOGRANADINA

Como se ha mencionado, los códigos de producción de la obra pictórica barroca neogranadina

actuaban bajo el interés de generar la persuasión: la misma premisa marcaba la recepción. Las representaciones visuales eran una especie de “instrucciones” para el espectador, narraban asuntos de manera clara, buscaban motivar la imaginación y se convertían en estímulos visuales para la meditación de la Escritura o la vida de los santos¹². Desde esta perspectiva, las representaciones visuales ensamblaban un discurso ideológico, religioso y político cuya función era consolidar el cuerpo social, base sobre la que se asentaban los mecanismos de interrelación cultural, y las ideologías que gobernaban las relaciones entre sujetos a partir de los esquemas, modelos y tipologías barrocas.

En este sentido, el *tema* que se representa visualmente permite establecer un acercamiento a ciertas características y necesidades de la cultura que lo representa. En la historiografía del arte colombiano, algunos autores han enunciado su inquietud acerca de los principales temas iconográficos tratados en la pintura colonial. Este acercamiento se ha hecho de manera intuitiva, a veces tomando como punto de partida generalizaciones sobre los temas tradicionalmente barrocos en otros territorios coloniales. Pero en la cultura visual neogranadina se llevaron a cabo “elecciones” temáticas. Este apartado pretende establecer una semblanza de los temas propiamente neogranadinos, lo que deja entrever las tendencias de las devociones y los elementos comunes a aquellas, donde se puede descubrir lo particular de esta pintura y cómo sus temas proponen problemas culturales.

3.1. Los temas de la pintura neogranadina

Un acercamiento al discurso visual en la Nueva Granada lo ofrece la misma producción icónica, donde la pregunta fundamental para tratar de desentrañar los problemas relacionados con las representaciones es ¿qué se pintó entre los siglos XVII y XVIII?. Debido a la escasez de talleres de pintura en la Nueva Granada, se ha tomado para la presente investigación un conjunto de

2404 pinturas de los siglos XVII y XVIII, lo cual representa una buena parte de la pintura conocida e inventariada actualmente para el Nuevo Reino de Granada en el periodo señalado¹³. Este conjunto es representativo de lo que se pintó y permite hacer distinciones sobre las preocupaciones y las expectativas culturales y religiosas de la sociedad colonial proyectadas en los temas representados (tabla 1). Para la elaboración de esta tabla se clasificaron las imágenes en relación a los temas iconográficos tradicionales del catolicismo barroco, para lo cual se tuvieron en cuenta siete categorías que provienen de los tratados y catecismos de la época: ángeles y arcángeles; historias bíblicas del Antiguo Testamento; representaciones dogmáticas, teológicas e historia de la Iglesia; advocaciones y escenas marianas; temas cristológicos; santos, agrupados inicialmente sin distinguir sus divisiones internas; y finalmente, la pintura profana, entre la que se cuenta principalmente retratos, tesis y escenas no religiosas¹⁴. A partir de esta división se obtuvieron los siguientes resultados con sus respectivos porcentajes:

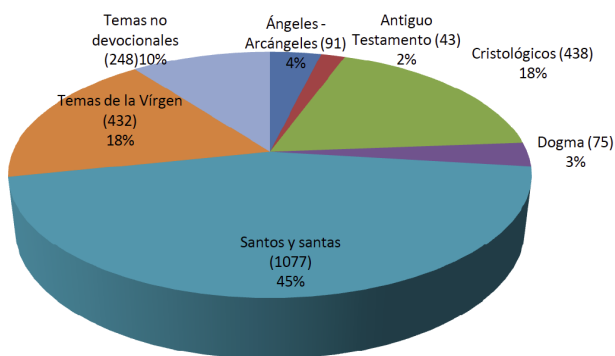


Tabla 1. Distribución temas iconográficos en Nueva Granada.

Esta tabla arroja una importante información porque permite determinar cuáles fueron los temas sobre los cuales insistió la piedad barroca neogranadina. Como se puede observar, la iconografía relacionada con las vidas de santos ocupa el primer lugar con el 45% de la producción, seguido de temas relacionados con la virgen (18%) y los cristológicos (18%). De la tabla

es interesante anotar dos aspectos: en primer lugar, la muy escasa producción pictórica de temas que no trata directamente temas religiosos, es decir, temas seculares, lo cual ocupa un pequeño porcentaje (10%). La mayor parte de estas pinturas eran retratos de clérigos y monjas coronadas y muy eventualmente se representaron temas mitológicos o escenas cotidianas y seculares. Esta producción no religiosa en la Nueva Granada es escasa si se le compara con la importancia de la pintura alegórica, retratos, escenas mitológicas y otros temas en otras regiones de América colonial. También es importante mencionar que una buena parte de este porcentaje de pintura secular se produjo en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando ya se había instaurado el virreinato de la Nueva Granada (1739), lo cual respondía a ciertos cambios en el gusto, promovido de buena manera por la aparición de una corte virreinal.

El segundo aspecto sobre el que se puede llamar la atención sobre la tabla 1, es el gran volumen de pintura de santos, lo que de alguna manera era consistente con las pretensiones emanadas del Concilio de Trento que incentivó la piedad popular a los santos¹⁵. Estos siglos XVII y XVIII, estuvieron marcados por la persuasión que suscitaba la *teología de los afectos* la cual giró fundamentalmente alrededor de la vida de santos y mártires como modelos de vida. Si se toma ese 45% de pintura de santos y se descompone en tipos de narración visual (tabla 2), deja entrever que la mayor parte de las representaciones el 72% respondían a santos masculinos, y el restante (28%) a femeninos, pero el problema no es la cantidad sino los tipos de vida que estas representaciones proponían. Entre las muchas virtudes que podían regular la vida de los santos, el discurso visual “eligió” dentro del santoral aquellos que representaban los valores fundamentales del orden social neogranadino. Los resultados proporcionan pistas sobre los mecanismos, las técnicas de representación y las ideas que creaban un discurso del “deber ser” colonial. Para ejemplificar el problema, se

puede ver el panorama de subtemas de los santos neogranadinos (tabla 2).

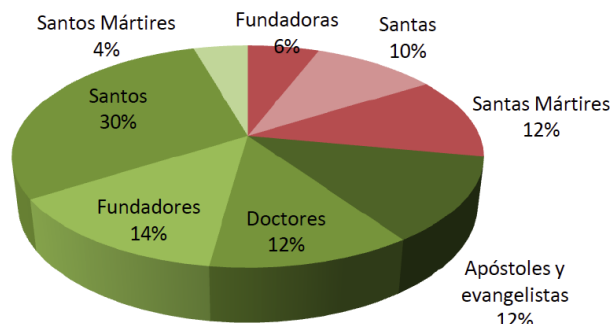


Tabla 2. Distribución de los temas de santos.

Las representaciones masculinas —apóstoles, evangelistas, doctores, fundadores de órdenes religiosas, santos y mártires— ocupan el 72% de la producción total, mientras que las mujeres ocupan un 28%. Esto no significa necesariamente que el discurso estuviera vinculado predominantemente hacia los hombres, pues la identificación de valores no connotaba necesariamente una condición de género. Además, para la época la mayor parte de las canonizaciones eran masculinas, solo desde el siglo XII se venía revalorando el papel social de la mujer, y por supuesto su lugar en el ideal de santidad. Lo que sí es relevante es que cada uno de los segmentos de pinturas proporcionaba un conjunto de valores, que revelaban qué esperaba la cultura de las conductas masculinas y femeninas. Sin embargo es interesante notar que es mayor el número de mártires femeninas (12%) con respecto a los hombres (4%); mientras que es similar la proporción, en su segmento, de santos y santas. Las fundadoras de órdenes ocupan un 6%, mientras que los de las masculinas el 14%.

Estos aspectos destacan el lugar que ocupaban los santos en el discurso para la constitución del sujeto colonial. Pero también hay que tener en cuenta que el discurso no sólo era visual, la gran importancia que tenían los santos se revelaba

en casi todos los escenarios: en los nombres de los lugares y ciudades, en los patronazgos de los cuerpos sociales, en las fiestas y celebraciones, y por supuesto en todo tipo de la literatura colonial. De estas, hay que tener en cuenta que las *hagiografías*, o biografías de santos fueron muy populares entre los siglos XVI y XVIII. Estas obras circularon con cierta abundancia en el Nuevo Reino, entre las que se destacó la más famosa recopilación barroca, el *Flos Sanctorum* del jesuita Pedro de Rivadeneira, del cual se conocen varios ejemplares en Bogotá¹⁶. El recurso a su lectura reforzaba la predicación y la cultura visual. Las representaciones visuales y narradas acogieron a unos pocos santos, los cuales guardaban una característica similar, representaban el ideal del cuerpo sufriente.

De la misma manera como la distribución de temas iconográficos revela ciertas tendencias y aporta un panorama cultural sobre la práctica de la pintura, es importante observar cuáles eran las imágenes que tuvieron más demanda, pues permiten acercarse a los núcleos de la espiritualidad y a los modelos de comportamiento. En la tabla 3 se puede observar cuáles fueron las veinte imágenes más representadas en la Nueva Granada:

Tema	Reproducciones
Sagrada Familia	102
Inmaculada Concepción	69
San Agustín de Hipona	63
Virgen de Chiquinquirá	57
San Francisco de Asís	45
Santo Domingo de Guzmán	45
San Francisco Javier	44
José con el Niño	43
Santa Bárbara	40
Santa Teresa de Jesús	38
Santa Catalina de Alejandría	37
Virgen con el Niño	33
San Antonio de Padua	30
Purgatorio	29
Crucifixión	26
Santa Rosa de Lima	27
Nuestra Señora del Rosario	26
San Juan de Dios	25
San Juan Bautista	25
Virgen de los Dolores	23

Tabla 3. Principales temas iconográficos.

Este “rating” de la representación de los principales temas iconográficos confirma la información de los porcentajes que propone la tabla 2, en la medida en que once son santos, siete masculinos y cuatro femeninos, el 55% de la tabla. Las representaciones mariológicas y cristológicas de mayor devoción, cuatro, tienen el 20% cada una. Se destaca la presencia de los mártires (Santa Bárbara y Catalina de Alejandría (figura 2)), los fundadores de las ordenes mendicantes (San Francisco de Asís, Santo Domingo y San Agustín de Hipona), cuya presencia en la devoción se puede explicar por la fuerte labor evangelizadora de los franciscanos, dominicos y los agustinos en el Nuevo Reino, y dos santos cuya devoción fue particularmente importante porque eran ejemplos de mortificación, Santa Rosa de Lima y el jesuita San Francisco Javier. Santa Rosa fue la primera canonización de origen indiano, pese a que su beatificación se llevó a cabo en 1668 y su santificación en 1672, hacia mediados de este siglo ya había despertado una fuerte piedad en el Nuevo Reino¹⁷.

De esta tabla también es importante resaltar el hecho de que tres de los temas, estaban relacionados con la familia terrena de Jesús, el tema explícito de la Sagrada Familia, José y la Virgen con el Niño, lo cual indica el ascenso de la doctrina tridentina y del imaginario de la constitución del modelo de familia nuclear. En cuanto a los temas marianos, el culto se centró en las advocaciones, cada una con una historia particular: el conocido culto local a la Virgen de Chiquinquirá, la Inmaculada Concepción que por aquel entonces no era dogma y que de hecho suscitó grandes controversias¹⁸, y la Virgen del Rosario, una de las devociones más extendidas. Finalmente llama la atención los purgatorios coloniales, que si bien tienen un número representativo de imágenes, no es tanto como se esperaría de este tipo de tema, muchas veces asociado a la cultura del temor, cuando en realidad representa al cuerpo social¹⁹.



Fig. 2. Gregorio Vásquez. *Martirio de Santa Catalina*. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Arquidiócesis de Bogotá.

3.2. Los problemas de las representaciones

Muchos historiadores han sostenido el “*lugar subordinado del cuerpo en los sistemas de valores religiosos morales y sociales de la cultura europea tradicional*”²⁰, resultado del dualismo cristiano, sin embargo como anota Porter, esta postura es paradójica y engañosa, consecuencia de la búsqueda de un punto de equilibrio entre el supuesto antagonismo que existe entre el cuerpo y la mente. Precisamente es esta cultura barroca la que inició un proceso de valoración del cuerpo en la medida en que se ajustaba a las necesidades de la espiritualidad contrareformada, para la cual la vida terrena pasaba por el teatro del cuerpo, lo que permitía disfrutarlo

pero dentro del entorno de la experiencia mística²¹. Este postulado es el punto de partida para entender la razón por la cual el listado de imágenes más requeridas la encabezan los mártires, quienes sufrieron en el cuerpo el dolor de la fe. La devoción a los mártires en el ámbito colonial americano es bien conocida²², especialmente aquellos que participaron en la gesta de la Iglesia primitiva. Este tipo de santo representaba la lucha, la tenacidad y el sufrimiento contra la incompreensión de la que era objeto el cristianismo primitivo. Pero significaban más que esto, eran representaciones de los modelos de corporeidad espiritual. Además, dentro del contexto histórico de la Nueva Granada en el siglo XVII, los mártires servían para establecer una asociación alegórica del proceso de consolidación de la sociedad, en la medida que transmitían la idea de una España que habían aportado sus mártires para la construcción de la nueva Iglesia Indiana²³.

Sin embargo, este no fue el único núcleo de vidas ejemplares con los cuales se trató el tema del sufrimiento, lo que se destaca como lo *singular* de la representación icónica colonial. Los otros santos que aparecen en el listado estuvieron muy asociados con la experiencia mística en el cuerpo sufriente, como fueron los estigmas de Francisco de Asís, los famosos castigos corporales que se infringía Santa Rosa de Lima y Domingo de Guzmán; San Francisco Javier representaba el carácter de la muerte reposada, don de Dios a quien había mortificado el cuerpo; San Juan de Dios, el santo que curaba cuerpos enfermos. Es decir, el problema al que aboca el listado de devociones (tabla 3) no es precisamente al santo como sujeto, sino a lo que estos representaban. La cultura neogranadina centró su interés en el valor del sufrimiento cristiano, lo que se refleja en el aspecto común a todos ellos: son representaciones de cuerpos mortificados, ya fuera en el martirio, la fama de automortificación o por las inscripciones de las llagas de Cristo en su propio cuerpo.

A la importancia del sufrimiento y la mortificación que revela las pinturas, habría que agregar la diversidad de imágenes que circularon con respecto al Cristo de la Pasión, que narraban estas modalidades del discurso del cuerpo sufriente. Podría pensarse que debido a la elemental importancia de Jesús para la tradición cristiana, la representación colonial sería mucho más voluminosa. Los temas cristológicos cubren diferentes escenarios iconográficos: la infancia, las imágenes de la vida pública de Jesús, la Pasión, la Sagrada Familia y temas tomados de los evangelios apócrifos²⁴. En la elección neogranadina de los temas (tabla 4) se encuentran pistas interesantes para comprender la sociedad que los produjo: en primer lugar el alto porcentaje de representaciones que ocupa la Sagrada Familia, lo cual proporciona índices del ascenso del discurso de la conformación de la familia nuclear moderna, como se verá más adelante. En segundo lugar, la representación de Cristo se encuentra dominada por la Pasión (43%), que desplaza hasta el momento más importante para la cristiandad, la Resurrección, que tan solo ocupa el 6%. En este mismo sentido, las escenas del Jesús haciendo milagros, predicando, o cualquier otro pasaje de su vida pública contenido en los evangelios pasan iconográficamente desapercibidas.

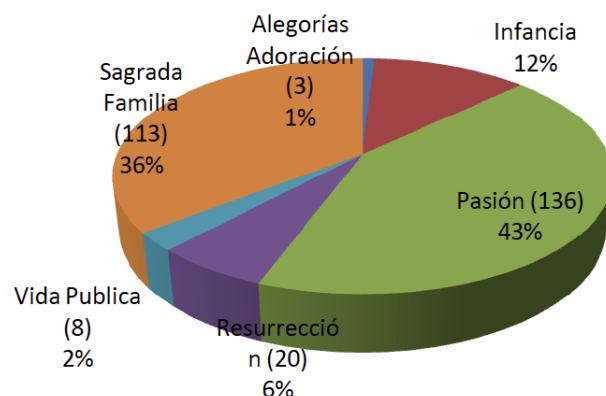


Tabla 4. Distribución de las pinturas cristológicas.



Fig. 3. Vargas de Figueroa - Cristo de la Columna. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Iglesia San Francisco. Bogotá.

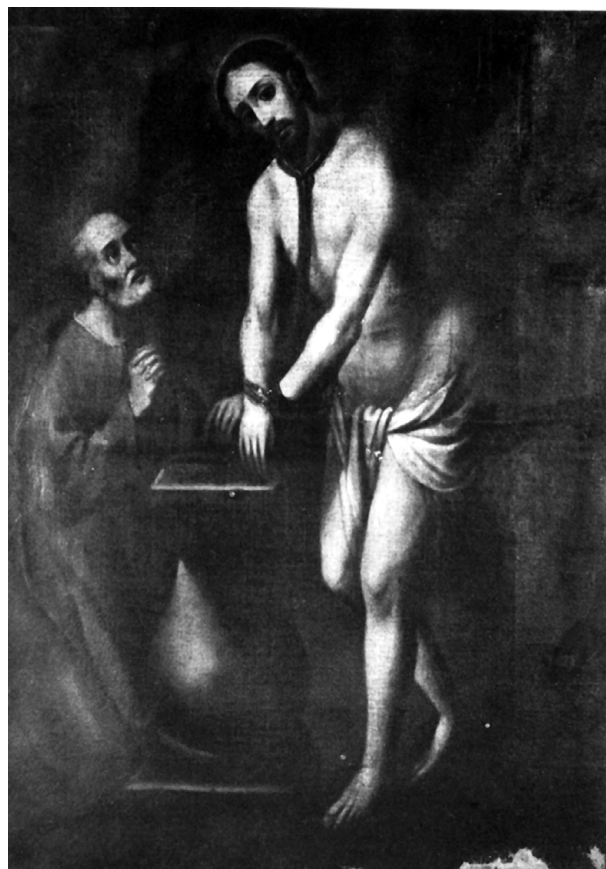


Fig. 4. Anónimo. Señor atado a la columna y las lágrimas de San Pedro. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Museo de Santa Clara. Bogotá.

La elección de los temas pone de presente el problema los significados discursivos que tienen estas representaciones. Héctor Schenone ha identificado al menos 85 formas de representar la Pasión en la pintura colonial americana, sin contar la gran cantidad de advocaciones sobre el mismo tema²⁵. Por ejemplo, la Última Cena tiene al menos nueve temas para ser representados, o el Vía Crucis cerca de catorce²⁶. Las representaciones neogranadinas sólo desarrollaron algunas pocas, y por lo general en el mismo rasgo antes anotado, escenas que reflejan el sufrimiento y la mortificación. Como ejemplo se puede citar esta serie de tres momentos relacionados con la flagelación con una composición muy similar, pero contienen un tratamiento temático distinto. No son la flagelación en sí misma, sino el momento

en que Jesús está atado a la Columna (figura 3); el tema denominado “señor de la columna y las lágrimas de San Pedro” (figura 4); y el momento posterior a la flagelación, consolado por ángeles (figura 5). Elaborados y elegidos los temas a partir de la *Inventio*, el obrador proponía distintos temas de meditación a los espectadores: en su orden, el sufrimiento, el arrepentimiento, el consuelo. Este mismo problema de la elección de la escena se extiende a todos los temas iconográficos.

Estos problemas no significan necesariamente que la piedad neogranadina “descuidara” los núcleos centrales del cristianismo, Cristo y la Virgen y se centra en las figuras de santos y mártires. Los temas elegidos eran fundamentalmente



Fig. 5. Anónimo. Señor de la columna consolado por ángeles. Óleo sobre tela. Siglo XVII. Colección agustinos. Bogotá.

los espacios sobre los cuales la piedad popular se volcó para buscar modelos de imitación, vidas ejemplares. En este lugar es importante tener en cuenta que quienes encargaban las pinturas no sólo eran las comunidades religiosas sobre las cuales recaía la responsabilidad de sostener el culto en las iglesias, los párrocos o los con-

ventos. Buena parte de éstas eran solicitadas por las devociones particulares, oratorios, capellanías y principalmente las cofradías. En estas “los feligreses se vinculaban al desarrollo de la actividad litúrgica de la parroquia, no sólo por la participación directa de los actos de culto, sino también por la contribución económica”²⁷. Eran asociaciones de individuos que se vinculaban por lazos de caridad o hermandad con una finalidad religiosa, conseguir la salvación. Existían cofradías de iniciativa privada y las parroquiales, en cualquiera de los dos casos unidas al culto de una devoción particular²⁸. La acumulación de riqueza las definió como importantes consumidoras de imágenes religiosas para la decoración de los retablos que muchas veces tenían a su cargo. Por estas razones, el volumen de pinturas refleja las devociones coloniales.

Este breve panorama de la elección de temas visuales en un territorio particular, el Nuevo Reino de Granada, muestra cómo la pintura manifestaba un sistema igualmente particular de valores culturales, que si bien estaban en relación a lo que defendía la tradición católica, incentivaba unos valores particulares. La función de la imagen colonial era entonces transmitir discursos que eran necesarios para la sociedad que los precisaba, y era aquí en donde se hacían necesarios los discursos que orientaran las prácticas. La pintura se convertía en una narración de las virtudes esenciales, parta lo cual partía de las experiencias de ésta sociedad.

NOTAS

¹FLORES Oscar y FERNÁNDEZ FLORES, Ligia. “En torno a la koineización pictórica en los reinos de la monarquía hispánica”. En: GUTIÉRREZ HACES, Juana y BROWN, Jonathan. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fondo cultural Banamex, 2008. Vol. I. Págs. 187-335.

²Véase por ejemplo GUTIÉRREZ HACES, Juana. “¿La pintura novohispana como una koiné pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”. En: GUTIÉRREZ HACES, Juana y BROWN, Jonathan. *Pintura de los reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*. México: Fondo cultural Banamex, 2008. Vol. I. Págs. 137-186.

³DE LOS BARRIOS, Fray Juan. "Constituciones sinodales". En: ROMERO, Mario Germán. *Fray Juan de los barrios y la evangelización del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Academia Colombiana de Historia, 1960, pág. 528.

⁴ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos y GIL TOVAR, Francisco. *El arte colonial en Colombia*. Bogotá: Ediciones Sol y Luna, 1968, págs. 141-145.

⁵SEBASTIÁN, Santiago. "La pintura emblemática en la casa del fundador de Tunja". En: *Estudios sobre el arte y la arquitectura colonial*. Bogotá: Corporación La Candelaria, Convenio Andrés Bello, 2006, págs. 324-328.

⁶VALLIN, Rodolfo. *Imágenes bajo cal y pañete*. Bogotá: El Sello Editorial, Museo de Arte Moderno, 2000, págs. 44-46.

⁷MONTANER, Emilia. "Aspectos devocionales en las imágenes del barroco". *Criticon*, 55, 1992, págs. 6-10.

⁸ACUÑA, Luis Alberto. *Siete ensayos sobre el arte colonial en la Nueva Granada*, Bogotá: Kelly, 1973, págs. 7-10; GUARÍN, Oscar Hernando. "Del oficio de pintar. Hacia una historia social de los pintores santafereños durante el siglo XVII". En: TOQUICA, Constanza (compiladora). *El oficio del pintor: nuevas miradas a la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2008, págs. 17-44; FAJARDO DE RUEDA, Marta. "La pintura santafereña del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII, vista a través de una selección de obras restauradas", en *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Bogotá: Museo de arte Religioso, 1989, págs. 11-12.

⁹Los autores que han trabajado la pintura neogranadina concuerdan en que estos fueron los textos más empleados. FAJARDO DE RUEDA, Marta. *El arte colonial neogranadino a la luz del estudio iconográfico e iconológico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999, págs. 67-76; GUTIÉRREZ, Jaime. "La iconografía en las imágenes religiosas santafereñas", en *Revelaciones. Pintores de Santafé en tiempos de la Colonia*. Bogotá: Museo de arte Religioso, 1989, pág. 31; GUARÍN, Oscar. *Del oficio de pintor...* Op. cit., págs. 52-53.

¹⁰BORJA GOMEZ, Jaime Humberto. *Pintura y cultura barroca en la Nueva Granada. Los discursos sobre el cuerpo*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2012, pág. 42-53.

¹¹BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, pág.69.

¹²SEBASTIÁN, Santiago. *Barroco iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1990, pág. 351.

¹³Este conjunto de pinturas hace parte de una investigación más amplia que se propone determinar no sólo los temas, sino también la producción colonial del discurso sobre el cuerpo, a la vez que se pregunta por los códigos de producción y recepción de la cultura visual en la Nueva Granada. Las imágenes han sido recolectadas a través de inventarios estatales, publicaciones especializadas y los inventarios que ha realizado el autor de este artículo.

¹⁴Los temas iconográficos neogranadinos suelen ser bastante sencillos si se observa desde la tradición iconográfica occidental. Un recorrido sobre los temas barrocos se encuentra en ESTEBAN LORENTE, Juan F. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo, 2002, capítulo 3.

¹⁵RUBIAL, Antonio. *La santidad controvertida*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999, págs. 34-35.

¹⁶GUTIÉRREZ, Jaime. "La iconografía en las imágenes religiosas...", op. cit., pág. 37. También, a manera de ejemplo, a mediados del siglo XVIII, sólo en la biblioteca de la Universidad Javeriana habían 42 libros de vidas de santos y mujeres venerables, muchos de los cuales son los que aparecen en las representaciones pictóricas. El listado se puede ver en DEL REY FAJARDO, José. *La biblioteca colonial de la Universidad Javeriana de Bogotá*. Caracas: Miguel Ángel García e Hijo editor, 200, págs. 505-515.

¹⁷Acerca del impacto político, místico e iconográfico de Santa Rosa de Lima, véase el trabajo de MUJICA PINILLA, Ramón. *Rosa Limensis, Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima: Fondo de Cultura Económica - Instituto Francés de estudios andinos (IFEA), 2001, capítulos 3 y 4.

¹⁸El dogma de la Inmaculada Concepción que sostiene que la Virgen fue concebida sin pecado original, sólo se proclamó hasta 1854. En la Nueva Granada, como en el resto del mundo católico, esto suscitó grandes disputas aún entre órdenes religiosos, lo que tenía repercusiones en la piedad colonial. Un ejemplo del conflicto entre Concepcionistas y anticoncepcionistas en SILVA, Renán. "El sermón como forma de comunicación y como estrategia de movilización en el Nuevo Reino de Granada". *Sociedad y economía*, 1, 2001, págs. 111-119.

¹⁹BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. "Purgatorio y juicios finales: las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada". *Revista Historia Crítica*, 2009, págs. 80-100.

²⁰PORTER, Roy. "Historia del cuerpo". En BURKE, Peter. *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Universidad, 1993, pág. 265.

²¹La relación entre cuerpo y mística se encuentra en CERTEAU, Michel de. *La fábula mística, siglos XVI y XVII*. México: Universidad Iberoamericana, 1993, capítulo 3.

²²SEBASTIÁN, Santiago. *El barroco iberoamericano, mensaje iconográfico*. Madrid: Encuentro, 2007, págs. 218-220.

²³BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto. *Los indios medievales de Pedro de Aguado. Construcción del Idólatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*. Bogotá: ICAHN-Instituto Pensar, 2002, págs. 189-192.

²⁴Muchos los temas cristológicos son apócrifos, es decir que no pertenecen al canon de los evangelios, pero son reconocidos por la tradición de la Iglesia. Entre ellos se cuentan los desposorios de José y María, el Niño de la espina, temas relacionados con Santa Ana y San Joaquín, historias de la Sagrada Familia, los tres Reyes Magos, etc.

²⁵SCHENONE, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, 1998, págs. 13-17.

²⁶Algunos ejemplos: Jesús condenado a muerte, toma la Cruz, saliendo del pretorio, Jesús nazareno cargando la cruz, la primera caída, el encuentro con María, la ayuda del cirineo, la verónica, consolando a las mujeres de Jerusalén, el expolio, segunda y tercera caída, etc.

²⁷CÁRDENAS, Eduardo. *Pueblo y religión en Colombia (1780-1820)*. Bogotá: Archivo Histórico Javeriano, 2004, pág. 453.

²⁸MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, Ana María. *Cofradías y obras pías en Córdoba de Tucumán*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2006, págs. 63-64. SOTOMAYOR, María Lucía. *Cofradías, caciques y mayordomos. Reconstrucción social y reorganización política en los pueblos de indios, siglo XVIII*. Bogotá: ICANH, 2004, págs. 70-77, 88-90.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LOS CAMINOS HISTÓRICOS DE LA REAL EXPEDICIÓN BOTÁNICA

THE HISTORIC ROADS OF THE ROYAL BOTANIC EXPEDITION

Resumen

A partir de la noción del camino como unidad con valores patrimoniales materiales, naturales e inmateriales, en este artículo se muestra el proceso metodológico para un diagnóstico integral hecho en algunos caminos y vías históricas relacionadas con la Real Expedición Botánica. Se busca identificar los valores de las rutas en torno a su ambiente, conservación, arquitectura y condiciones de vida de sus habitantes.

Palabras Clave

Camino, Colombia, Expedición Botánica, José Celestino Mutis, Patrimonio.

Miguel Darío Cárdenas Angarita

Arquitecto de la Escuela de Arquitectura, Facultad de Artes, de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Maestría en Conservación del Patrimonio de la Universidad Nacional.

Santiago Rincón Leuro

Psicólogo vinculado al Departamento de Psicología, Facultad de Ciencias Humanas, de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Estudiante de Guianza Turística, SENA, Bogotá. Estudiante del Posgrado Internacional en Turismo Sostenible y Patrimonio de la Universidad 3 de Febrero de Buenos Aires.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/03/2013
Fecha de revisión: 02/04/2013
Fecha de aceptación: 06/05/2013
Fecha de publicación: 30/06/2013

Abstract

From the notion of the road as a unit with material, natural and intangible heritage values, this article shows the methodological process for a comprehensive diagnosis made in some roads and historical ways related to the Royal Botanical Expedition. It seeks to identify the path values around their environment, conservation, architecture and living conditions of its inhabitants.

Key words

Botanical Expedition, Colombia, Heritage, Mutis, Road.

LOS CAMINOS HISTÓRICOS DE LA REAL EXPEDICIÓN BOTÁNICA

1. INTRODUCCIÓN

Caminar o desplazarse de un punto a otro a través de una ruta al aire libre, es una de las formas de reconocer las relaciones que se establecen entre regiones diferentes en el marco de un contexto geográfico que condiciona tales interacciones¹. La creación de caminos es por excelencia una de las actividades que la mayoría de especies animales tiene en común. Justamente porque desplazarse, moverse, es una de las acciones que debe realizar una especie para sobrevivir: bien sea para ponerse a salvo del asedio de sus predadores, o para conseguir el sustento que asegure su supervivencia. Muchas especies trazan sus caminos para reproducirse, para escapar, para atacar, moverse en épocas de escasez, y muchas tienen inscrita en su memoria la necesidad de recorrer reiterativamente ciertos caminos.

El ser humano ha sobrevivido y se ha impuesto sobre otras especies a fuerza de divagar por el planeta en un trasegar de varios milenios, llegando a los lugares más inhóspitos posibles, adaptándose a las condiciones del entorno, y

poblando espacios impensables como las estepas siberianas, los polos y las calurosas junglas tropicales. De esa forma y siguiendo su instinto, el ser humano trazó caminos a lo largo de los continentes, atravesando cordilleras, desiertos y océanos. Los caminos (entendidos estos como una ruta, más que como una obra de infraestructura), son uno de los elementos que más trascendencia histórica han tenido en el desarrollo de las civilizaciones. Muchas se han expandido trazando nuevas rutas de comunicación y utilizando rutas trazadas previamente por otros grupos; y en este afán de expandir sus dominios, imperios tan diferentes como el Romano o el Inca, apostaron a la mejora de la infraestructura de caminos, para garantizar un tránsito más efectivo a través de amplias distancias.

En Colombia, si bien no se llegó al grado de complejidad de la red de caminos Incas, las diferentes culturas prehispánicas que habitaron el territorio establecieron una red de caminos basada principalmente en el comercio y el intercambio de productos, más que en una intención expansionista. Las culturas de la costa Caribe aprovecharon el intrincado sistema fluvial de

ríos como el Magdalena y Sinú, para moverse por las regiones sabaneras; los Tayronas construyeron senderos que posibilitaran el tránsito entre las zonas altas del macizo de Chundua² y el mar Caribe; las culturas del altiplano cundiboyacense delinearon caminos para acceder a sus templos y espacios sagrados³, y para intercambiar sal con productos naturales de las tierras de los Panches y los Pijaos, como el algodón o el oro.

Los ríos en una primera instancia, fueron aprovechados por los españoles en su reconocimiento del actual territorio colombiano. El Magdalena (o Yuma para los Pijaos), fue la espina dorsal de la conquista del altiplano cundiboyacense,

aún cuando esta se dio casi por una condición fortuita; tras encontrarse con indígenas que portaban panes de sal, valioso elemento que sólo se produce en lugares puntuales del territorio, la expedición comandada por Gonzalo Jiménez de Quesada, abandonó la ruta del río y emprendió una sufrida travesía por las selvas del Carare, hasta llegar a las tierras altas. Esta tortuosa ruta, no tardó en ser reemplazada por otras vías, como un incipiente camino que desde la desembocadura del Río Negro, remontaba su cuenca hasta Villeta y se conectaba con un camino de origen prehispánico hasta la sabana.

Para los españoles, la agreste geografía del nuevo territorio fue difícil de remontar a través



Fig.1. Camino Nacional de Honda en cercanías a Guaduas. Autor: Santiago Rincón Leuro. Abril 2011.

de los caminos prehispánicos; y fue también difícil de establecer por las adversas condiciones del terreno para la construcción de las vías, pues construir un camino implicaba enfrentarse a un riguroso clima tropical, a mosquitos e insectos de toda clase, o incluso a la ferocidad de tribus como los Panches y los Pijaos. La construcción de los caminos fue una labor de constante tiempo, pues a menudo el invierno los destruía y era necesario reponerlos de nuevo para el tránsito de los animales de carga que llevaban mercancías y viajeros a lo largo de los Andes colombianos. Quienes los recorrían los definían como “duros, peligrosos e infernales”⁴, o incluso sobre la ruta Honda-Bogotá dijo Augusto Le Moyne que

“aunque había recorrido en invierno a pie y a caballo los Alpes y los Pirineos y que ya sabía por experiencia lo que son los caminos malos y peligrosos,



Fig.2. Camino Nacional de Honda en cercanías a Albán. Autor: Santiago Rincón Leuro. Noviembre 2010.

sin embargo nunca en mi vida había visto otros tan espantosos como estos, antes de penetrar como lo hacía por primera vez en la cordillera”⁵.

El Camino Nacional de Honda, que además de reutilizar el trazado del camino indígena, dispuso de una nueva ruta directa entre el puerto y el pueblo de Guaduas, se convertiría en uno de los más importantes caminos reales del territorio, pues se convirtió en la ruta más rápida para llegar a la capital del Virreinato⁶. Los caminos reales pueden clasificarse según su morfología y tipología: El carretero era un camino empedrado continuo y uniforme, de entre 3 y 5 metros de ancho, donde podían circular carros y carretas. El camino de herradura se adaptaba a terrenos tortuosos y pendientes, estaba pensado principalmente para el tránsito de animales de carga, medía entre 2 y 4 metros, o 1 y 2 según su importancia, y comunicaba las áreas agrícolas, con los centros poblados. Y finalmente el sendero, que no estaba empedrado, se mantenía poco a poco por la compactación del suelo, tenía un ancho irregular y por lo general comunicaba veredas no muy lejanas⁷.

En razón de la fuerte pendiente de cerca de 1400 metros, que supera el Camino Nacional, se reconocen en él, tramos de las tres categorías. Desde amplias calzadas propias de las zonas planas o con poca pendiente, hasta intrincados túneles angostos, de piedra suelta, o sin piedra en medio de la espesa vegetación del bosque andino. Aunque el Camino Nacional construido a partir de 1558, fue el eje de comunicación entre Europa y la ciudad de Santa Fe, en el valle del Magdalena, y en los costados de las cordilleras, se tendió también una red compuesta por caminos de todo tipo: prehispánicos, construidos por españoles por nuevas rutas o por rutas ya existentes, caminos de herradura (los más frecuentes), senderos y carreteros empedrados en zonas contiguas a los cascos urbanos. Tal variedad de caminos hoy se confunde al haber sido muchos ampliados como carreteras,

aunque ocasionalmente conserven el trazado original del camino. En la misma medida, tenían un propósito particular. Bien podía ser comercial, de tránsito de recursos como oro y plata, o utilizado por viajeros y caminantes de todo tipo, a manera de autopistas de antaño.

En 1761 llegó al Nuevo Reino de Granada, el médico gaditano José Celestino Mutis, como médico personal del Virrey Messía de la Zerda. Mutis tenía conocimientos sobre biología, geografía, astronomía, matemáticas y otras disciplinas. En el virreinato se dedicó a la docencia en el Colegio Mayor del Rosario, alternada con periodos dedicado a actividades de minería o explotación y comercialización de quina; así pasó una buena temporada en la provincia de Mariquita. En 1763 y 1764 pidió autorización para desarrollar una expedición de reconocimiento de la flora de la región, y documentar sus características. En espera del permiso, que se demoró 21 años en darse, se ordenó como sacerdote secular en el año de 1772. Estando en Valle de San Juan, en el Real de Minas del Sapo, en 1783 recibió la noticia de la autorización, pero en tanto ya había hecho pequeñas investigaciones sobre insectos y flora del lugar.

La Expedición Botánica se concentró en la región del valle del río Magdalena entre Cundinamarca y Tolima, con sede principal inicial en La Mesa, y definitiva en Mariquita. Acogió un grupo conformado por matemáticos, biólogos, astrónomos y dibujantes como Eloy Valenzuela, Francisco Javier Matiz⁸, natural de Guaduas, Pablo Caballero y Pablo Antonio García. Dentro de los colaboradores de la Expedición, se encontraban Jorge Tadeo Lozano, Francisco José de Caldas, Sinforoso Mutis, partícipes activos del movimiento independentista del 20 de julio de 1810. Algunos de ellos, influidos por el pensamiento ilustrado, promulgaron una postura crítica respecto a los acontecimientos políticos y la exclusión de los neogranadinos en una junta de gobierno, y así participaron en una etapa

inicial del movimiento independentista, razón por la cual Caldas y Tadeo Lozano, entre otros, fueron ejecutados tras la reconquista de Pablo Morillo.

El principal producto tangible de la Expedición Botánica fue la clasificación de cerca de 20 mil especies vegetales; pero más allá de su resultado en números, la labor dio como fruto una colección de más de 6000 dibujos y 3000 láminas a color, donde se muestra cada especie en diferentes estadios de su desarrollo. La Expedición divulgó una nueva visión del mundo y los fenómenos de la naturaleza, una nueva perspectiva de la ciencia y el arte, independiente del plano religioso cristiano. Además del Camino Nacional de Honda, el grupo de botánicos recorrió diferentes sectores del valle del Magdalena, haciendo uso de los caminos ya establecidos y recopilando su material botánico en diversas áreas contiguas y bosques nativos, muchos de los cuales han sido reemplazados por zonas para la ganadería y la agricultura.

La Ruta Mutis, iniciativa del Ministerio de Cultura en el marco de la conmemoración de los 200 años del fallecimiento del sabio gaditano en el año 2008, buscó identificar los recursos históricos, naturales y de identidad, en torno a la obra de Mutis y su presencia por tales municipios. Es así como se buscó visibilizar el patrimonio asociado a los caminos y vías históricas, como una unidad constructiva enmarcada en un entorno natural, y mediado por una orden de relaciones sociales, económicas y territoriales. Para tal efecto la Fundación Senderos y Memoria desarrolló para el Ministerio de Cultura de Colombia, un trabajo dirigido al reconocimiento y diagnóstico integral de los caminos históricos que tuvieron relevancia en el curso de la Real Expedición Botánica, en los municipios de Guaduas y la Mesa en el departamento de Cundinamarca; Honda, Mariquita, Falan, Ambalema y Valle de San Juan, en el departamento del Tolima⁹.

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo general

Evaluar las condiciones de conservación constructiva, ambiental y de uso de nueve caminos de la región donde se desarrolló la actividad comercial y científica de José Celestino Mutis, y la Expedición Botánica.

2.2. Objetivos específicos

- Identificar los elementos constructivos que prevalecen en el camino, así como las construcciones de valor.
- Identificar especies clasificadas por Mutis en el camino, junto a una descripción histórica y gráfica de cada una, reseñada por el equipo de la Expedición.
- Identificar los recursos y atractivos patrimoniales de la región en función de posibles alternativas de turismo regional.

3. METODOLOGÍA

3.1. Etapa preliminar

El ejercicio de diagnóstico hizo necesaria una fase inicial de documentación, previa a una fase de reconocimiento. La documentación se basó en la revisión de mapas históricos, crónicas de viajeros, notas de bitácora de Mutis, y fuentes primarias y secundarias que dieran un panorama sobre las principales vías de comunicación de la región y la trascendencia que tuvieron en la obra de Mutis.

Una etapa posterior de reconocimiento, basada en la información obtenida tras la revisión documental y bibliográfica, y en el conocimiento popular de los habitantes de los municipios, permitió establecer las rutas sobre las cuales se centraría el diagnóstico. Tras una gestión previa con las autoridades locales (alcaldías, secretarías de cultura y turismo, gestores locales), se

definieron las vías concretas y las condiciones para la recolección de la información in situ.

El reconocimiento fue también la base para la planificación de las jornadas del trabajo de campo, pues hizo posible establecer las condiciones logísticas para un efectivo desarrollo de la investigación, como las opciones de desplazamiento en los caminos, la duración de las jornadas y la contextualización previa para el abordaje de los caminos en las diferentes dimensiones propuestas.

La elección de las rutas se basó en las siguientes condiciones:

- Mención en documentos y mapas.
- Representatividad como eje comercial o de transporte en la región.
- Ubicación estratégica de enlace entre poblados, veredas y municipios.
- Referencia por parte de pobladores de la región.

Los caminos seleccionados fueron los siguientes:

- Camino Nacional de Honda
- Camino Mariquita – Falan
- Camino Falan – San Felipe
- Camino Chorrillos – Ambalema
- Camino Valle de San Juan – Real de Minas del Sapo
- Camino La Mesa – San Javier

3.2. Diagnóstico y trabajo de campo

El diagnóstico se fundamentó en las diferentes dimensiones propuestas para el abordaje de los caminos:

- Dimensión constructiva y de conservación: Hace referencia directa a las condiciones de conservación y las técnicas empleadas en la construcción del camino, de las cuales se pueden inferir intenciones y formas de

uso, así como a las obras de infraestructura anexa a los caminos, como acequias, puentes y canales.

- Dimensión arquitectónica: Incluye las construcciones representativas en el área aledaña a los caminos, así como la infraestructura adicional, como equipamiento férreo, industrial, y asentamientos urbanos y técnicas constructivas.
- Dimensión ambiental: Se relaciona con las condiciones de conservación de los ecosistemas naturales o artificiales, por donde cruzan los diferentes caminos, flora y fauna asociada y configuración geográfica.
- Dimensión social: Se refiere por un lado, a las condiciones de vida de los habitantes en el área de influencia de los caminos, lo cual incluye la naturaleza de los asentamientos rurales, sistemas productivos; por otro lado incluye el acervo de memoria en torno al camino, el imaginario en torno a los acontecimientos históricos.

El equipo de trabajo estuvo conformado por profesionales de la Fundación Senderos y Memoria: La arquitecta Luisa Fernanda Fuentes en el diagnóstico de conservación, los ingenieros catastrales Ernesto Guevara Cortés y Jorge Bermúdez en el levantamiento cartográfico, Lindsay Benítez (trabajadora social), Carmen Calonge (realizadora audiovisual) y Fernando Cárdenas (zootecnista) en el diagnóstico social, las biólogas Ángela Rodríguez y Nubia Orozco en el diagnóstico ambiental y la investigación botánica, el historiador John Alexander Pedreros en el estudio historiográfico, y Miguel Darío Cárdenas, Carlos Eduardo Cárdenas y Santiago Rincón Leuro en la coordinación general del proyecto.

4. RESULTADOS

De todos los caminos evaluados, solamente dos conservan un buen porcentaje del empedrado y su infraestructura anexa: El Camino Nacional de Honda, en numerosos tramos con continui-

dad de hasta 2 o 3 kilómetros de empedrado, reemplazado este en segmentos de carretero en el margen de las cabeceras veredales y municipales. Aproximadamente de 60 Kilómetros, divididos en tres tramos entre el punto de inicio del diagnóstico y su final¹⁰, un 65% aún se encuentra empedrado. El camino La Mesa – San Javier, tramo de apenas 4 kilómetros que forma parte de una compleja red de caminos que comunicaban la sabana de Bogotá y la región del Tequendama, se encuentra empedrado en un 95%. A lo largo de la ruta aún se mantiene una parte de



Fig.3. Antigua posada en el Camino Nacional de Honda, entre Villeta y Guaduas. Autor: Santiago Rincón Leuro. Octubre 2010.

la infraestructura del camino, principalmente en inmediaciones de los municipios de Albán y Guaduas, donde el ancho de la calzada alcanza los 4 metros, con una disposición uniforme del empedrado en torno a un eje central y reforzado con rafas de contención en sus costados. Adicio-

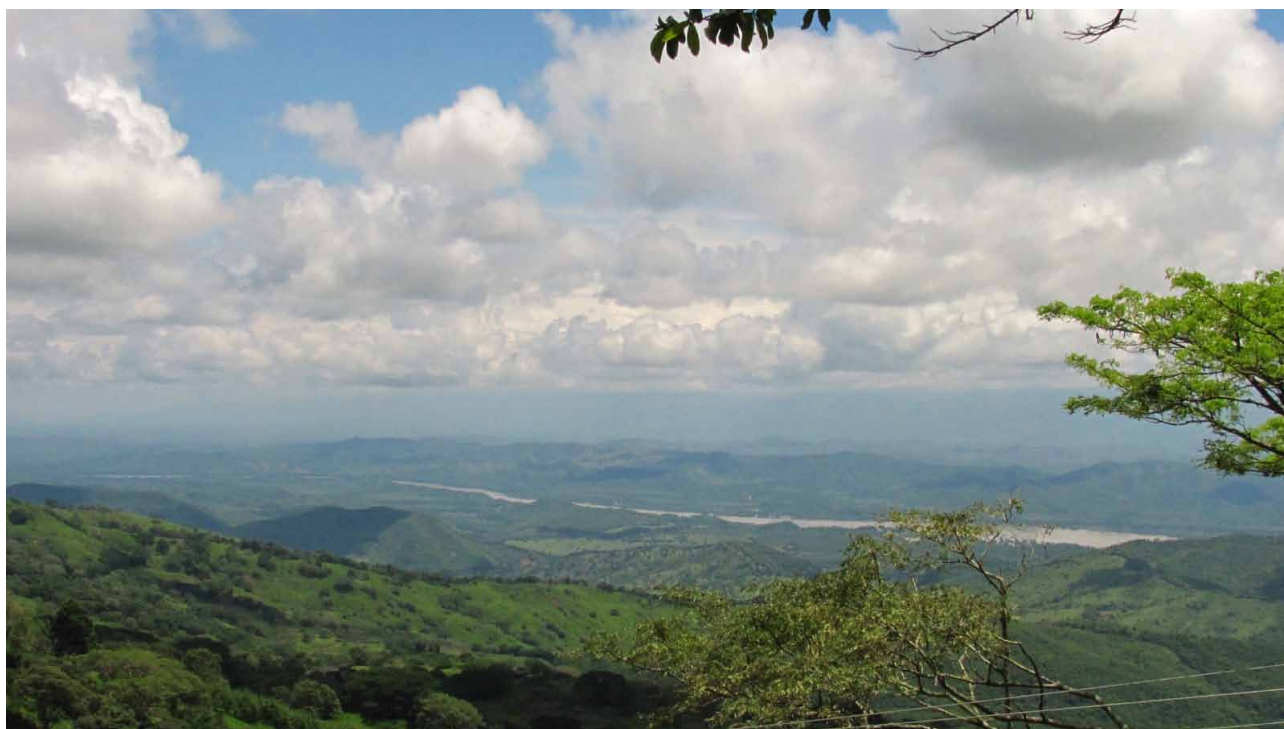


Fig.4. Panorámica del Río Magdalena en el descenso hacia Honda. Autor: Santiago Rincón Leuro. Abril 2011.

nalmente en estos mismos tramos se preservan construcciones coloniales que cumplieron la función de posada o venta para los arrieros y viajeros en general.

En cuanto a la presencia de ecosistemas nativos, se encontró que, aunque el entorno del camino tiene una fuerte influencia de la agricultura y otras actividades productivas, en las veras del camino persisten muchas de las especies identificadas y clasificadas por Mutis, como relictos de vegetación, más que como ecosistemas conservados. El tramo final entre Guaduas y Honda, en pleno valle del Río Magdalena es ambiental y paisajísticamente uno de los más importantes, pues sus bosques andinos se conservan en una mayor medida. En adición, la infraestructura del camino es una de las más continuas, alcanzando varios kilómetros en un fuerte descenso hacia Honda, y constituida por canales, acequias, puentes, y cercas de piedra. El potencial pai-

sajístico del sector es notable en vista del amplio panorama sobre el valle del río, y eventualmente los picos nevados de la cordillera central.

En vastos sectores antes de Villeta, tierras de clima templado y cálido, predomina el cultivo de la caña, lo que le da este último municipio, el apelativo de “Capital panelera de Colombia”¹¹. Igualmente a lo largo de todo el camino se disponen actividades agrícolas, con cultivos de papa, fresa, café, cultivos de pancoger, así como actividades avícolas y porcícolas a mediana escala. Este camino fue uno de los más importantes de la colonia, lo que se percibe en su detallada y cuidadosa elaboración, teniendo en cuenta la fuerte y constante pendiente hacia Bogotá. En cambio otros caminos fueron más importantes por su papel en el transporte de insumos y minerales en particular los que comunicaban las minas de oro y plata con los centros poblados más importantes de la región.

La conservación de los caminos restantes se ha visto comprometida por diferentes factores. Primero, la necesidad de comunicación y tránsito de vehículos motorizados y de carga, para acceder a zonas agrícolas; segundo, la subutilización de los caminos y la expansión de las áreas agrícolas que han modificado en muchos casos los trazados originales del camino, por lo cual es preciso contar con la ayuda de un guía local para identificarlos.

La Expedición tuvo su sede en Mariquita. Allí se estableció en una enorme casona colonial contigua al parque, y fue uno de los lugares donde se concentraron las actividades científicas, también por su cercanía al Bosque Municipal, uno de los principales espacios de recolección de flora para el equipo botánico. Entre los municipios de Mariquita y Falan existe un vínculo ligado a la explotación del oro en las Minas de Lajas y Santa Ana, donde una infraestructura minera daría paso posterior a la formación de un pueblo. Existen versiones sobre la existencia de un túnel entre la zona minera, y la casa de la moneda de Mariquita, aunque no existen más vestigios que la boca del túnel y las ya demolidas chimeneas en cercanías a Falan. La bonanza minera de Mariquita se extendió entre lo largo de la segunda mitad del siglo XVII; allí se concentró el comercio bajo el amparo de su condición de capital provincial, y en virtud de su cercanía con el puerto de Honda.

Un camino diferente al camino principal que hoy ocupa la vía pavimentada, comunicaba las dos regiones siguiendo el filo montañoso de la cuchilla de San Diego. Este es actualmente un carretero sin asfaltar utilizado por las habitantes de la vereda Hoyo Negro para el transporte de sus productos agrícolas, principalmente caña y aguacate. El ambiente del camino ha sido modificado en su totalidad por la actividad agrícola, y las especies de flora identificadas por la Expedición Botánica, apenas se asoman indivi-

dualmente por las orillas de la carretera o muy reducidos relictos entre los cultivos.

Un camino de mayor importancia fue el que comunicaba a la población de Santa Ana de las Lajas¹², con el camino principal entre Mariquita e Ibagué, actual capital departamental. En comparación con otras vías, el trazado de este camino se ha perdido en diferentes tramos, su servidumbre ha sido ocupada por haciendas o cultivos extensivos de guanábana. Sin embargo el principal atractivo del camino, comunicado a este por un sendero en medio del bosque nativo, es la ciudad perdida, complejo minero de la colonia que circunda la Quebrada Morales; un cauce de agua del que aún algunas personas extraen pequeñas muestras de oro mediante la técnica del mazamorreo. El camino en descenso

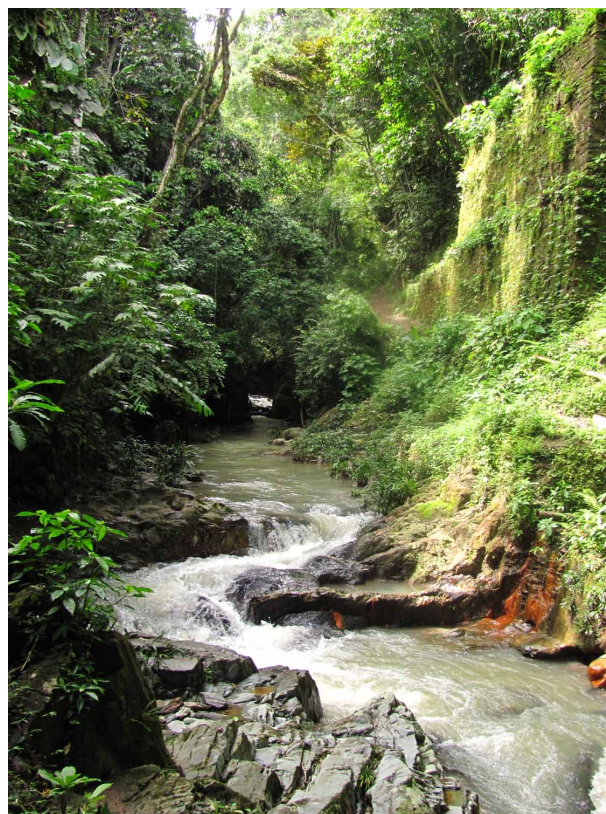


Fig.5. Quebrada Morales, en el complejo minero de Falan.
Autor: Santiago Rincón Leuro. Diciembre 2010.

hasta San Felipe, corregimiento ubicado en la carretera central Mariquita – Ibagué, tiene una vista constante sobre los cerros de Lumbí, abrigos rocosos donde la expedición recolectó varias muestras vegetales, y los llanos de Garrapatas, escenario de enfrentamientos entre los ejércitos liberales y conservadores, durante la guerra de los Mil Días. Adicionalmente el camino era una de las rutas que cruzaban la cordillera hacia el Viejo Caldas.

A orillas del Magdalena en el poblado de Ambalema, donde tradicionalmente se cultivó tabaco durante la colonia, hoy persisten pocos caminos antiguos de comunicación que no hayan sido convertidos en carreteras, en parte debido al terreno plano. Ambalema fue uno de los puntos de arribo de los caminos alternos para bajar de Bogotá hacia el Río Magdalena, a través de pueblos como Guataquí y Beltrán. En la región, en corredores escondidos entre grandes plantaciones de arroz se preservan trazados de antiguos caminos coloniales, que por el terreno plano, no tenían una infraestructura compleja, sino simplemente se abrían a fuerza de un continuo tránsito. Tal es el caso del camino Chorrillo – Ambalema, que comunica al pequeño corregimiento con la cabecera municipal. Chorrillo es hoy un pequeño poblado que en antaño era casi un paso obligado para los viajeros entre Mariquita y Ambalema. Allí se mantienen entre la maleza las paredes de un edificio del cual los pobladores de la región, dan razón de que era la Casa de la Moneda o Palacio de San Juan de Lagunilla. Aunque los indicios de los pobladores indican que era una construcción colonial, los materiales y sistemas constructivos percibidos en sus ruinas, tienen más relación con una etapa posterior. Alrededor del camino, conocido en la región como el Callejón de Matagua, se reservan pequeñas muestras de la vegetación documentada por Mutis, en particular urticarias y pringamozas, lo cual sumado a la presencia de los mosquitos característicos de los arrozales,

hace difícil su tránsito, a pesar de su trazado corto y llano.

Al sur de esta región, se encuentra el municipio de Valle de San Juan, donde Mutis pasó seis años dedicado a la minería en las Reales Minas del Sapo, hasta 1783 cuando fue notificado de la aprobación para el inicio de la Expedición. Alternó con la explotación minera, adelantó una gran parte de la labor que materializaría posteriormente en la Expedición, e identificó varias especies de insectos, entre ellos seis especies de hormigas. El camino desde el municipio ha sido reemplazado totalmente por una carretera, que tras cruzar el Río Luisa, trepa los cerros hasta llegar a las inmediaciones de las minas. Allí en medio de la espesa vegetación, se levantan las paredes de parte del complejo minero, así como la vivienda de Mutis. En la actualidad la ruta es



*Fig. 6. Camino Chorrillo – Ambalema.
Autor: Santiago Rincón Leuro. Diciembre 2010.*



Fig.7. Ruinas de las Minas del Sapo en Valle de San Juan. Autor: Santiago Rincón Leuro. Diciembre 2010.

utilizada para el transporte de yeso y cal, explotados aún en la zona minera, y es la principal vía de comunicación entre el municipio y el corregimiento de la Manga, una región dedicada principalmente al cultivo de maíz y a la ganadería.

De vuelta en el departamento de Cundinamarca, los pasos de Mutis llevan al municipio de la Mesa poblado con una intensa actividad comercial generada por el tránsito de las vías terrestres. En este sentido, La Mesa, fue uno de los principales puertos de montaña de la colonia en el territorio. Allí convergían diferentes caminos que se distribuían a lo largo de poblados vecinos en diferentes regiones como la sabana de Bogotá, el valle del Magdalena o el Tequen-

dama. Hoy se conservan algunos empedrados, como el camino hacia Mesitas y el camino hacia San Javier. La Mesa fue la región donde se desarrolló en una primera etapa la Expedición Botánica, entre el 1 de mayo y el 29 de junio de 1783, aprovechando su estratégica ubicación cercana a las cálidas tierras de la cuenca baja de los ríos Bogotá y Apulo, y cercano igualmente a los fríos bosques de niebla en dirección a la sabana de Bogotá.

San Javier es un pequeño corregimiento muy cercano a la Mesa por donde discurre el antiguo camino que comunicaba al municipio con Cachipay y el borde occidental de la sabana de Bogotá. Sin embargo, la importancia del poblado



Fig.8. Camino La Mesa – San Javier. Autor: Santiago Rincón Leuro. Enero 2011.

fue mayor a comienzos del siglo XX con la construcción del ferrocarril de Girardot. San Javier, y otros pequeños poblados como La Esperanza, El Ocaso y San Joaquín, constituyeron notables estaciones del ferrocarril en su camino hacia el Magdalena. La actividad del ferrocarril trajo consigo además un intenso tráfico de viajeros que generó la construcción de casas de recreo y hoteles lujosos, que hoy son un testigo mudo del esplendor del pasado.

El camino es una obra uniforme de compleja manufactura, casi totalmente empedrado desde La Mesa y solamente interrumpido por varios cruces de la vía pavimentada. Al salir del pueblo, a una cuadra de la Capilla de Santa Bárbara, se

anuncia en una placa como “el Resbalón”. Allí su estructura constructiva de amplias dimensiones, se orienta en tres ejes de piedra, condición que perdura hasta el primer cruce con la vía pavimentada. En adelante, aunque el empedrado es más irregular, la ruta sigue descendiendo entre relictos de vegetación nativa.

5. CONCLUSIONES

La Real Expedición Botánica fue una de las empresas científicas más relevantes de la colonia en el territorio Neogranadino. Su influencia trascendió el campo de la botánica y el estudio de la biodiversidad; Mutis sin proponérselo, fue el mentor de una generación que orientada en el

pensamiento ilustrado y en una nueva lectura del mundo y la naturaleza, desafió el poder institucional en el virreinato, y se movilizó reclamando la autonomía política que más tarde daría campo al movimiento independentista. La Expedición acogió un grupo de artistas que dieron un vuelco a los paradigmas del arte colonial, al plasmar en forma de láminas, una lectura utópica e ideal de la naturaleza, desligada del omnipresente vínculo de la religión y el cristianismo que hasta entonces imperaba en la pintura y la ilustración.

La obra de Mutis por primera vez visibilizó ante los ojos de la sociedad colonial la enorme riqueza del territorio Neogranadino y fue la piedra angular de nuevas empresas científicas que consolidarían la noción de estado y territorio, como la Comisión Corográfica liderada por Agustín Codazzi. Los caminos abordados dan cuenta de un acontecimiento histórico y científico que permanece en el imaginario de los habitantes de los caminos, como un punto de convergencia histórica, en el que la explotación de los recursos naturales se vislumbró como la nueva fuente de riqueza para el virreinato.

El diagnóstico integral de los caminos reales permitió establecer las condiciones que hacen de tales vías de comunicación, ejes de desarrollo de las regiones, a pesar de haber perdido algunas partes de su trazado o de su vigencia. Los caminos hoy son concebidos, más que como una parte integral de una ruta o itinerario, como un elemento de tránsito directo entre segmentos veredales y rurales relativamente cortos. En una primera medida, la construcción de una red de ferrocarriles, y posteriormente una red vial modificaron el sentido de uso de los caminos. Sin embargo entre los habitantes de los caminos persiste aún un imaginario colectivo que concibe los caminos como escenarios de relevancia histórica fundamental.

En cuanto a los bienes arquitectónicos de principal interés, existen numerosos vestigios de la

infraestructura para la arriería, en muchos casos en lamentable estado de conservación. Estas posadas son casonas de grandes proporciones, con un amplio solar y un eje orientado la mayor parte de las veces, paralelo al camino. Algunas, tras la disminución de la actividad de arriería, se han convertido en casas de familia, en el mejor de los casos, o han sucumbido ante el abandono de sus propietarios y residentes.

Una de las dimensiones más alteradas respecto al contexto de los caminos y la presencia de la Expedición Botánica, es la continua acción antrópica que generó múltiples ecosistemas artificiales, orientados a la producción agropecuaria. El Bosque Municipal, algunos ecosistemas aislados del desarrollo agrícola y urbano como los caminos hacia la Ciudad perdida de Falan y las Minas del Sapo, y el borde de algunos tramos de las vías, son casi los únicos espacios relativamente



*Fig.9. Camino Falan – San Felipe.
Autor: Santiago Rincón Leuro. Octubre 2010.*

conservados en el marco territorial de los municipios y sus caminos.

El contraste social es notable en algunos caminos. En la mayor parte viven en ellos campesinos y familias de bajos recursos; en el descenso hacia Honda desde Guaduas, se encuentran algunas casas de madera y latas de un sólo espacio donde conviven familias hasta de tres personas. En tanto que en sectores del Camino Nacional entre Facatativá y Villeta, hay a su vera antiguas casonas, reconvertidas en quintas de recreo y casas de hacienda. Los habitantes del camino los utilizan principalmente como ruta de tránsito hacia las cabeceras municipales, aunque en general se puede afirmar según los relatos de los propios de los campesinos, que la necesidad de caminar cada vez es menor en tanto que existen vías carreteables cercanas, a las que pueden acceder por senderos alterna-

tivos, de manera que algunos caminos como Chorrillo – Ambalema, o Falan – San Felipe son prácticamente intransitados, mientras que otros como Guaduas – Honda, son transitadas por senderistas o caminantes cuyo principal fin es recreativo o deportivo.

El diagnóstico integral es la base para poder encontrar alternativas de turismo y visibilización del patrimonio de los caminos como un recurso de gran valor histórico y cultural. La posibilidad de articular la oferta de turismo recreativo o ambiental en estos espacios, requiere inicialmente una etapa de sensibilización con las personas asentadas en el área de influencia de las vías, con el fin de facilitar su conservación, y su posible participación en itinerarios que vinculen como uno de sus máximos recursos la memoria oral e histórica en relación a los espacios construidos, las rutas, y el entorno natural.



Fig.10. Detalle constructivo del camino La Mesa – San Javier. Autor: Santiago Rincón Leuro. Octubre 2012.

NOTAS

¹Investigación desarrollada por la Fundación Senderos y Memoria, gracias al convenio Ministerio de Cultura – Organización de Estados Iberoamericanos en el año 2008, en el marco de la conmemoración del bicentenario de la muerte de José Celestino Mutis y el bicentenario de la Independencia de Colombia.

²Chundua es el nombre dado por la civilización Tayrona y sus etnias descendientes, a la Sierra Nevada de Santa Marta, montaña más alta de Colombia, que se eleva desde el nivel del mar hasta los 5770 metros de altura, lo que la hace la montaña de litoral más alta del mundo.

³Las lagunas de páramo y del altiplano fueron importantes espacios ceremoniales. Iguaque en Boyacá, es la laguna que da origen a la civilización Muisca. En Guatavita y Siecha se efectuaban ceremonias de ofrenda.

⁴VELANDIA, Roberto. “Todos los Caminos conducen a Santafé”. En: MORENO DE ÁNGEL, Pilar y MELO, Jorge Orlando (Drs). *Caminos Reales de Colombia. Fuentes Documentales*. Bogotá: Fondo FEN Colombia, 1990, pág. 140.

⁵LE MOYNE, Augusto. *Viajes y estancias en América del Sur, La Nueva Granada, Santiago de Cuba, Jamaica y el istmo de Panamá*. Bogotá: Biblioteca popular de cultura colombiana, 1945.

⁶Archivo Nacional de Colombia. (1796-1797). Colonia. Mejoras Materiales. Tomo 23. Folios 551-580. Camino de Honda a Santafé de Bogotá. Arreglo Camino. Tomo 18. Folios 1-11. Camino de Honda a Santafé. Arreglo Caminos Jurisdicción de Guaduas y Tomo 19. Folios 808-832. Camino de Honda al Valle de Guaduas. Apertura Camino.

⁷FRANESQUI, Miguel A. “Ingeniería caminera y artes constructivas tradicionales: El ejemplo de los caminos antiguos de la isla de Gran Canaria”. *Revista de Obras Públicas* (Madrid), 3 (2006), pág. 471.

⁸Francisco Javier Matiz, aunque carecía de formación académica, se desempeñó también como herbolario.

⁹Para ampliar información sobre los caminos reales ver: ESPAÑA ARENAS, Gonzalo. *Mutis y la Expedición Botánica*. Bogotá: Panamericana, 1999. HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. *Historia documental de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada después de la muerte de su director don José Celestino Mutis*. Bogotá: Editorial Guadalupe, 1986. HERRERA, Leonor y otros. *Caminos Precolombinos, los Ingenieros y los Viajeros*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología, 2000 y VELANDIA, Roberto. *La Villa de San Bartolomé de Honda*. Tomo I. Bogotá: Ediciones Kelly, 1989.

¹⁰El punto de inicio fue el sitio conocido como “Los Manzanos”, a una distancia de 29 kilómetros de Bogotá. El trazado del camino entre la ciudad y este punto fue utilizado para la construcción de la carretera Nacional Bogotá – Honda, de manera que no existen vestigios del camino antiguo en este tramo. El punto de finalización fue la vereda Río Seco, a 9 kilómetros de Honda, donde también la carretera pavimentada se sobrepuso sobre el camino antiguo. Los tramos del camino son en orden Los Manzanos – Bagazal (Villeta); Villeta – Guaduas; y Guaduas – Río Seco.

¹¹Dulce elaborado a partir de la purificación y secado del jugo de la caña de azúcar, lo que da como resultado azúcar morena, compactada luego en moldes.

¹²Santa Ana de las Lajas nació a partir de la explotación minera. En 1930 cambió su nombre a Falán, en homenaje a Diego Fallón, poeta natural del municipio.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



COLOMBIA HOY EN EXHIBICIÓN.

ARTE COLOMBIANO DEL SIGLO XX EN ESPAÑA. 1980-2012

COLOMBIA TODAY ON DISPLAY.

20TH CENTURY COLOMBIAN ART IN SPAIN

Resumen

El presente artículo hace un recorrido por una selección de exposiciones individuales y colectivas en España de artistas contemporáneos de Colombia. A través de ellas indagamos si el “boom” del arte latinoamericano, supuestamente ocurrido a partir de la década de 1980, fue un fenómeno que abarca a todas las regiones y producciones de arte de Latinoamérica o se centró específicamente en países, movimientos o artistas que se relacionan de forma directa con la escritura del arte occidental.

Palabras Clave

Arte Contemporáneo, Comisariado artístico, Exposiciones, Relaciones Colombia-España.

Renata Ribeiro Dos Santos

Becaria de Investigación Predoctoral.
Universidad de Granada.
Departamento de Historia del Arte.
Facultad de Filosofía y Letras.
Granada. España.

Máster en Historia del Arte: Conocimiento y tutela del Patrimonio Histórico por la Universidad de Granada (2011). Licenciada en Artes Visuales por la Universidade Federal do Espírito Santo (2009). Ha disfrutado becas de investigación en las ciudades de La Habana, Santiago de Chile, Montevideo, Buenos Aires y Vitória (Brasil). Sus principales temas de investigación son el arte del siglo XX en América Latina y los espacios de exhibición de arte y su relación con la producción plástica contemporánea.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 27/03/2013
Fecha de revisión: 08/04/2013
Fecha de aceptación: 06/05/2013
Fecha de publicación: 30/06/2013

Abstract

This article reviews a selection of solo and collective exhibitions in Spain of contemporary artists from Colombia. Through them, we ask if the “boom” of Latin American art, supposedly occurred after the 1980s, was a phenomenon that comprehended all regions and productions of art from Latin American or, if it was specifically centered on countries, movements or artists, that relate directly to the writing of Western art.

Key words

Colombian-Spanish Relations, Contemporary art, Curatorship, Exhibitions.

COLOMBIA HOY EN EXHIBICIÓN. ARTE COLOMBIANO DEL SIGLO XX EN ESPAÑA. 1980-2012.

1. ¿EL “BOOM” DEL ARTE O DE ARTISTAS DE AMÉRICA LATINA? – UNA INTRODUCCIÓN

Una conjunción de factores, ocurridos a partir de la década de 1980, llevaron a lo que se suele denominar “boom” de América Latina en lo referente al arte. El proceso socio-político internacional fue afectado por una serie de acontecimientos –la llegada de la democracia en España, los últimos años del conservadurismo republicano en Estados Unidos, la caída del muro de Berlín, los regímenes comunistas del Este caminando rumbo al capitalismo– que alcanzó el proceso de globalización, que aunque fundamentalmente económico, afectaría al campo de la producción artística y convocaría a la “presencia igualitaria” de obras y creadores hasta entonces periféricos o de minorías. De acuerdo con Anna María Guasch en estos momentos fue necesaria una *“reubicación del arte de las culturas colonizadas, el de las minorías emergentes, el de las áreas periféricas [...], reubicación que supuso reconocer, primero, la existencia de ese ‘otro’ múltiple y, luego, su capacidad transgresora y su alteridad”*¹. En el seno de la irrupción del multiculturalismo surgió un creciente interés

por el arte de las últimas décadas producido en los países de América Latina, excéntrico, hasta entonces, a los espacios de poder y de la cultura hegemónicos.

La periferia es el espacio donde, dentro de los procesos multiculturales, podemos ubicar la producción artística desde América Latina, por lo menos en estos momentos. Periferia que se caracteriza por estar alejada del poder hegemónico central, debido a una conjunción de factores de desarrollo histórico, políticos y sociales. Producciones artísticas criadas en el enfrentamiento entre la búsqueda del centro –apropiándose de códigos de este arte– y de su (re)afirmación identitaria –a menudo el factor solicitado para que sea reconocido como arte del “otro” y que así se permita ser incluido en esta cuota. El crítico Gerardo Mosquera comenta sobre el embate del arte latinoamericano:

*“O proclama que es tan europeo, indio o africano como cualquiera –o aún más– o se acompleja por no serlo de todo. Cree pertenecer a una nova raza de vocación universalista o se siente víctima de un caos y escindido entre mundos paralelos. Su complejidad lo confunde o lo embriaga”*².

Ahora bien, con este panorama en vista, pasemos a ver algunos de los acontecimientos que se producen por estas fechas. La producción artística de América Latina alcanzará importantes cifras en las principales casas de subasta, con un incremento de venta de lotes, donde los nombres de Frida Kahlo y Diego Rivera son los que presiden e impulsan estas negociaciones³. Los años finales de la década de 1980 serán testigos de una serie de exposiciones, colectivas e individuales, que darán a conocer nombres y movimientos de arte latinoamericano, en espacios que hasta entonces tenían dificultada su entrada. Además en el medio institucional se crearán centros inclinados a la producción de aquel continente, se ampliarán los espacios a ella destinados en museos e instituciones y, a través de actividades o del diseño de las muestras se repensará y potenciará su introducción en el *Mainstream* occidental del arte.

En el caso español, las conmemoraciones en torno al V Centenario del Descubrimiento de América, en 1992, constituyen un momento clave en el análisis de la “entrada” del arte latinoamericano, principalmente el producido en el siglo XX. Una serie de actividades en España impulsaron y enseñaron el arte de América Latina en torno a aquella fecha: la remodelación del Museo de América en 1981, la inauguración de la Casa de América y del Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz, en 1992; y por supuesto, en este mismo año, la celebración de la Exposición Universal de Sevilla⁴. No obstante, según Antonio Salcedo Miliani lo que se produjo no fue un “boom” del arte latinoamericano, sino más bien este interés se vio restringido a un determinado grupo de artistas⁵. Se puede acrecentar incluso, que se vio limitado a determinados países, aunque el término utilizado, América Latina, alude de forma inestable a un concepto de unidad, de un todo. Si seguimos con el análisis de Salcedo Miliani, la producción seleccionada para trascender la frontera, fue que se abrió a posibles lecturas

globalizantes, desterritorializadas, que pudiesen ser incluidas en un “conjunto de arte internacional”⁶. Su suman a esto propuestas individuales o movimientos que pueden ser comparados o analizados de acuerdo con la escritura de la historia del arte occidental. Sin embargo, es importante tener en cuenta que estas lecturas van paulatinamente siendo revisadas y reescritas, debido al trabajo de investigadores, comisarios e historiadores, que buscan enseñar la alteridad, las diferencias y puntos de encuentro del arte producido en Latinoamérica en las últimas décadas.

De esta forma, en este artículo buscaremos cartografiar la presencia en España del arte producido en Colombia en el siglo XX, a través de exposiciones individuales o colectivas en museos, centros de arte o instituciones de carácter estatal. La elección de este país se da porque a diferencia de países como México, Brasil, Uruguay y Argentina —más difundidos en el contexto del arte contemporáneo por contar con grupos o movimientos que se relacionan con las vanguardias y donde se percibe una solidificación de lo moderno y del desarrollo histórico posterior del arte contemporáneo —, Colombia, como territorio, marca poca presencia en las “muestras latinoamericanas” realizadas en España en los años que estudiamos. Consideramos que esto se debe ya sea al desconocimiento, o por lo no reconocible de movimientos artísticos vinculables con el contexto internacional, o por la falta de sistematización de su historia del arte más reciente. La presencia de la plástica de Colombia del siglo XX se notará fundamentalmente por algunos nombres de artistas que serán incluidos en discursos más amplios.

2. UN RECORRIDO POR MUESTRAS DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE COLOMBIA EN ESPAÑA

Para empezar esta trayectoria es importante remontarnos al año de 1976, cuando en los meses de abril y mayo, en el Palacio Velázquez de Madrid, hubo la más completa exposición mono-

gráfica de arte de Colombia jamás presentada en España, contando con aproximadamente 600 piezas. Organizada por el Instituto Colombiano de Cultura y por el Instituto de Cultura Hispánica, *El arte colombiano a través de los siglos*, exhibió piezas desde el arte precolombino hasta el arte más reciente del siglo XX. De acuerdo con la comisaria Gloria Zea de Uribe, la muestra no se había “seleccionado con intención emulativa ni de competencia. El conjunto de las obras que se exhiben indica el proceso histórico e ilustra las diferentes secuencias culturales del país”⁷. Este proceso histórico fue dividido en tres grandes partes: Colombia precolombina, con una singular selección de piezas de las principales etnias correspondientes a cada una de las zonas geográficas del país; El arte del período hispánico, dividido en obras de estilo español y criollo y del estilo popular y mestizo de los siglos XVII y XVIII, obras del Virreinato del siglo XVIII y otras del período republicano; la tercera parte se denominaba Arte Colombiano Contemporáneo.

Este último corte de la muestra, exhibía obras realizadas entre las décadas de 1950 y 1970, de los principales realizadores de Colombia, como Alejandro Obregón, Enrique Grau, Fernando Botero, Olga de Amaral, Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret, entre otros. El texto del catálogo escrito por Eduardo Serrano, entonces conservador del Museo de Arte Moderno de Bogotá, enfatiza que el arte contemporáneo producido en Colombia guarda poca relación con la producción anterior, ya sea la precolombina o la del período colonial. Entre tanto apunta que aunque existan referencias a los períodos precedentes “no han pasado de ser alusiones y reconocimientos – en algunos casos hasta inspiración – de los artistas activos actualmente, sin que hubiese llegado jamás a convertirse en objeto estético, ni en argumento creativo forzoso”⁸. Percibimos que el discurso expositivo señala como momento del surgimiento del arte contemporáneo en el país, la etapa donde se percibe su afán de internacionalización. El

momento en que pierde su carácter “provinciano” para insertarse en el arte occidental. Lo que no debemos obviar es que ya en estos momentos, viene reclamando argumentos propios. Volvamos al texto de Serrano. Este comenta que es a partir de la década de 1950 que “el arte hecho en Colombia intenta comunicar, con un criterio internacional de creatividad, una problemática claramente auténtica y una experiencia definitivamente singular”⁹.

Marta Traba –que ocupa un papel de vital importancia en la sistematización y crítica de la historia del arte contemporáneo en Latinoamérica y particularmente en Colombia– escribió que hasta los años 1950 faltaba en el país el genio particular de un artista nuevo, que sacara las artes de la falta de comprensión de la estética moderna y de su inmovilidad¹⁰. De acuerdo con la crítica esta situación se vería modificada por la producción de Alejandro Obregón (1920-1992). Obregón nacido en Barcelona, se trasladó a los seis años con su familia a Barranquilla. Después de una juventud transitando entre Colombia y Europa, se instala en Cartagena de Indias a mediados de los años cincuenta, momento en que se convertirá en una de las figuras centrales del arte del país por algunas décadas. Sus telas son habitadas por una fauna simbólica (barracudas, cóndores, toros) que “destaca su visión del trópico tanto en los temas como en el manejo del color”¹¹. Alejándose paulatinamente del naturalismo, el pintor se adentró en una plástica expresionista –con tonos exacerbados y objetos resueltos por manchas de color– donde relaciona las temáticas caribeñas con características más cercanas a la producción de arte internacional.

La muestra en el Palacio Velázquez, se desarrolló sacando partido de la afirmación de Traba, tomando como punto de arranque la figura de Obregón como paladín de la contemporaneidad en Colombia, que inicia un “rompimiento y una re-aproximación al arte más acorde con

*nuestras circunstancias. Su apertura encausa la inquietud plástica del país hacia una problemática menos neutral, más personal y más ágil*¹². Se enseña en la muestra cómo esta inquietud plástica va desarrollándose, concatenando a los otros creadores citados anteriormente.

Entre los meses de febrero y marzo de 1983, en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) se celebró la muestra *Edgar Negret*. Este escultor colombiano (Popayán, 1920- Bogotá, 2012) había expuesto exactamente treinta años antes, en una de las primeras muestras del MEAC, en las salas del edificio de la Biblioteca Nacional. En la presentación de aquella exposición así se hacía referencia a la escultura de Negret: *“Se percibe el impacto de la cultura europea y la influencia más concreta de la obra de Gaudí”*¹³. Podemos percibir claramente el cambio de mirada a la obra del escultor, cuando en la muestra de 1983 se escribía:

*“Su escultura, entre sus definitivos valores, tiene a nuestro parecer, el gran interés de haber roto el mundo pintoresco y falsamente folklórico en que quieren siempre ahogar la creatividad del mundo americano”*¹⁴.

La exhibición hacía un recorrido en la producción del artista con casi 60 obras expuestas. El catálogo refuerza la importancia del papel de Jorge Oteiza en la formación de Negret, cuando en la posguerra el español fue contratado para dictar clases en la Universidad del Cauca. Oteiza proporciona a Negret conocimientos sobre artistas de la vanguardia europea y reflexiones sobre las problemáticas espaciales del arte contemporáneo, que influirán de manera decisiva en la obra posterior del colombiano. Negret deja los yesos con referencias figurativas para acercarse a una etapa con mayor libertad en la creación, a partir de la década de 1950. A través del uso del aluminio, pintado y ensamblado con tuercas y tornillos, realiza esculturas abstractas que apuntan a la presencia de la máquina en la sociedad

contemporánea e intentan buscar soluciones a las cuestiones espaciales. Posteriormente, con el uso de láminas de aluminio dobladas, incorporará el espacio interior a sus *“construcciones mágicas”*¹⁵. De esta forma, el texto de la muestra utilizase de estos preceptos de su proceso creativo, marca la referencia e influencia de Oteiza sobre Negret, y en contrapartida busca destacar los signos locales y singulares en la producción del escultor, citándolo como

*“el más cosmopolita y el más americano de los escultores [...] percibe y refleja el entorno geográfico y social [...] muchas veces el colombiano, tropical y andino [...] pero con un ‘mecanismo bárbaro a fuerza de angular y tremendo”*¹⁶.

Algunos años más tarde, en 1987 el Centro de Arte Reina Sofía acogió otra muestra individual de un artista colombiano. *Fernando Botero: Pinturas, Dibujos, Esculturas* se inauguró en el 22 de junio y se prolongó hasta el mes de agosto. Botero (Medellín, 1932) es sin duda el artista colombiano contemporáneo más reconocible y difundido internacionalmente. Artista que no fácilmente se puede ubicar en un estilo o movimiento internacional, pero que más que el “pintor de gordas” representa la esencia de Colombia y manifiesta *“la presencia del realismo mágico como una parte vital de la colombianidad”*¹⁷. Pero si seguimos buscando casilleros de la historia del arte donde ubicar a los productores, Botero se acercaría a la Nueva Figuración. Se subvierte la realidad en primacía de los elementos plásticos, revelando el mundo del creador. En el caso del artista colombiano, recrea el espacio de Medellín, a través de la repetición de escenas y personajes. Como sugieren las vanguardias latinoamericanas de los años 20, se vale de la antropofagia, absorbiendo la técnica internacional y devolviéndola impregnada de señas propias.

En el año de 2000 se exhibe en la Sala de Exposiciones de la Fundación Banco Santander, en

Madrid, *De Corot a Barceló. Colección Fernando Botero*. La muestra proporcionaba al público un amplio itinerario por el arte europeo y americano del siglo XX, y dejaba reconocer el gusto y las influencias sufridas por el artista a través de su acervo personal. La exposición fue realizada antes de que esta colección, por medio de la donación de Botero, se trasladara definitivamente a Bogotá, donde se creó el Museo Botero, en el centro histórico de la capital colombiana bajo la responsabilidad del Banco de la República.

La primera década del siglo XXI ha abierto la puerta en España a otros importantes artistas de Colombia. Con cuarenta años de producción —entre dibujos, escultura, instalaciones, fotografías y video— Oscar Muñoz (Popayán, 1951) es

uno de los nombres que actualmente tiene peso en el escenario internacional del arte contemporáneo. La poética del artista, independiente del medio utilizado, se centra en una sutil reflexión del abanico de posibilidades de percibir y ver el mundo. Con tintes universalistas y de discusiones sobre el poder de la imagen, su producción parte de una colección de imagería personal, donde aspectos sociales, Cali y sus personajes se muestran y se repiten. Oscar Muñoz presentó en el año 2005 *Proyecto para un memorial* en la Feria de Videoarte Loop Barcelona. Una videoinstalación en cinco canales, donde dibujaba con agua sobre el pavimento caliente de Cali, fotografías de la sección necrológica de un diario local. Similar a este proyecto, el video *Re/trato* (2003, 29'15") es parte de la colección de la Fundación La Caixa. Las obras de Muñoz

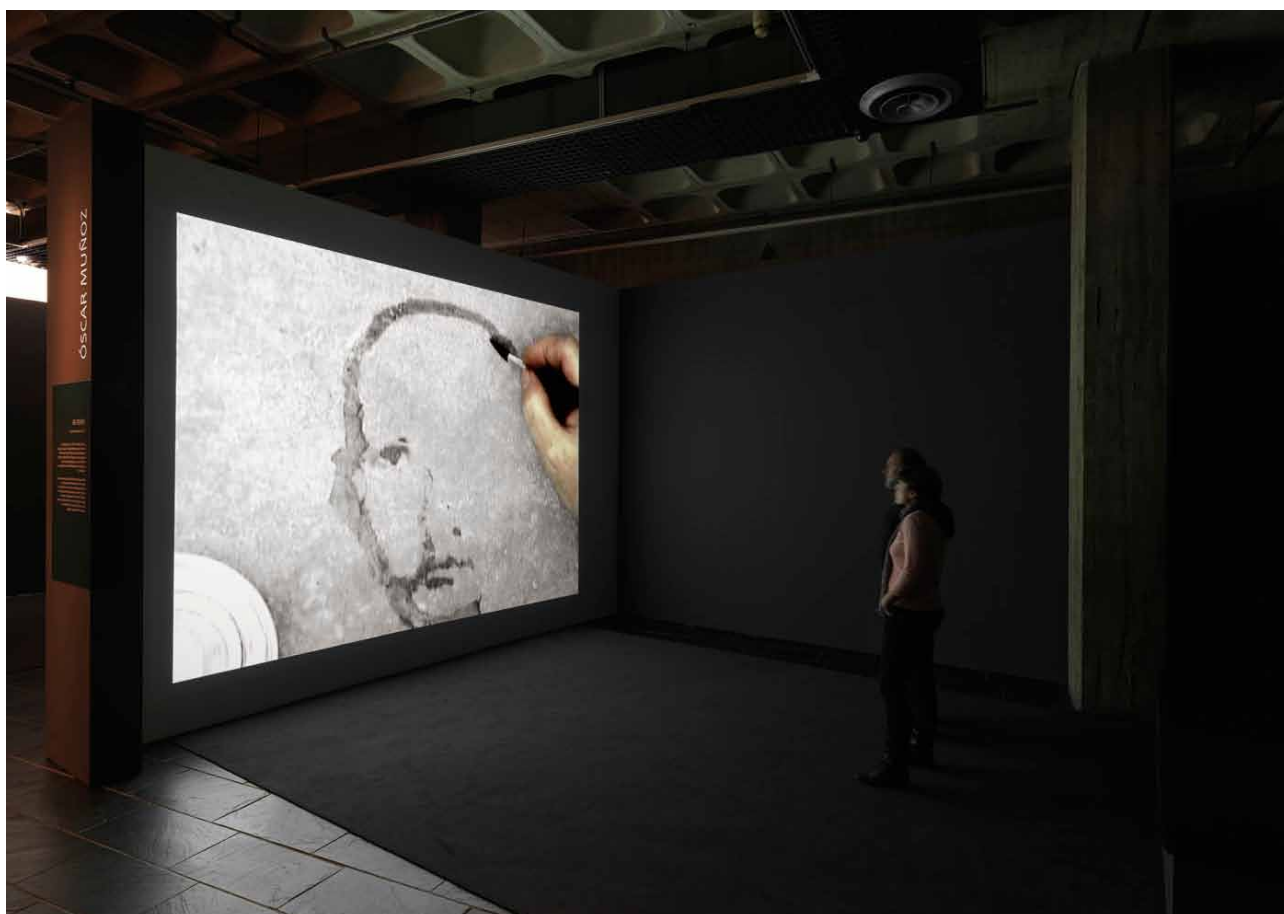


Fig.1. Oscar Muñoz. *Retrato*. 2013.

también están presentes en las colecciones del Centro Cultural Cajastur, en Asturias; Fundación Cajasol de Sevilla; Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, MUSAC; y en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC. En este último museo, el artista realizó una muestra individual en el año 2008 (1º de octubre a 30 de noviembre), titulada *Documentos de la Amnesia*. La exposición reunía las obras más representativas de las últimas dos décadas en la producción de Muñoz. Las piezas seleccionadas articulaban temas en torno a los procesos de entropía que están sometidos como la fotografía y los archivos digitales, relacionándolos a la fragilidad de la memoria¹⁸. En 2010 Muñoz expone *Volverse Aire* en el certamen PHotoEspaña. Cuatro de sus instalaciones audiovisuales fueron exhibidas (*Aliento* de 1995, *Narcisos* de 2001, *Narcisos*, 1995-2009 y *Proyecto para un memorial* de 2005) en la muestra individual comisariada por María Iovino, en el Círculo de Bellas Artes de Madrid.

En el año de 2010 también llega otra presencia importante del arte de Colombia en la ciudad madrileña. La artista Doris Salcedo (Bogotá, 1958) fue galardonada con el Premio Velázquez de las Artes Plásticas, convirtiéndose en la primera mujer en recibirlo. Según fuentes periódicas el fallo del jurado ha tenido en cuenta “su importancia determinante en la apertura a la escena internacional del quehacer de una generación de artistas en América Latina, así como el rigor de su propuesta, tanto en la dimensión formal como en cuanto a su compromiso social y político”¹⁹. Podemos notar que el premio concedido a la artista colombiana lleva intrínseco el aumento del alcance y de la importancia del arte de Latinoamérica en los últimos años. Reflejado también en el comentario del portavoz del jurado, José Luis Brea, para quien la obra de Salcedo “posee una de las claves para poder situar en la historia toda la eclosión de artistas latinoamericanos de las últimas dos décadas”²⁰. Además, se nota la importancia concedida al

contenido de sus propuestas que ahonda en las temáticas propias de su territorio – aunque de manera universalizante – como el grave problema de la violencia y su impacto en el tejido social colombiano.

Las obras de Salcedo a menudo hacen alusión a esas problemáticas del país colombiano, aunque de manera muy sutil. La artista, que se especializó en la Universidad de Nueva York, vuelve a Bogotá en 1985, donde empieza a producir esculturas / instalaciones / antiarquitecturas que tienen de trasfondo el espacio público y las memorias. Memorias de confrontaciones, de violencia, y de los vacíos que estas situaciones causan. Estas son captadas por la artista en sus viajes por el país. Ha expuesto en las principales instituciones de arte en todo el mundo. Cabe destacar su intervención *Shibboleth* (2007) en la Tate Modern de Londres, que le ha concedido gran nivel de popularidad. Una enorme grieta, de 167 metros de longitud, que partía la sala en dos y “obligaba a los visitantes a saltarla para pasar al otro lado y los invitaba a asomarse para intentar develar el misterio del cataclismo, insondable como la misma hendidura del piso”²¹. La grieta, además de representar hendiduras de problemáticas de divisiones (de clases, de razas, de grupos), marca el borde, la frontera, lo que se impide transitar de forma fluida.

Aunque no sea una muestra individual o una colectiva de artistas colombianos, cabe destacar la presencia de Doris Salcedo en la exposición *Cocido y Crudo*, comisariada por Dan Cameron en el Museo Nacional Centro de Artes Reina Sofía en el año 2004. Exposición utilizada a menudo como ejemplo de las propuestas de inserción de la multiculturalidad en los espacios hegemónicos, pero no sin eludir polémicas. Polémicas generadas principalmente por su tentativa de homogeneización occidentalizante de lo multicultural. De acuerdo con Guasch, el comisario

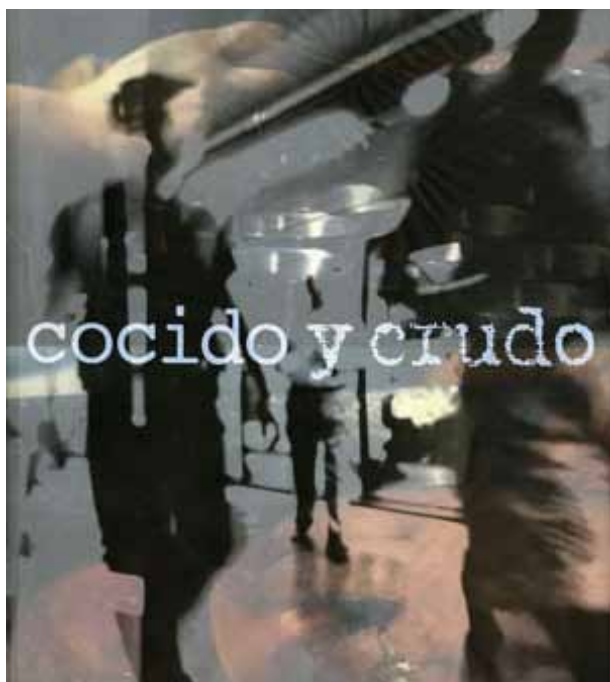


Fig.2. Portada del catálogo de la exposición "Cocido y Crudo". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2004.

"seleccionó a cincuenta y cuatro artistas de veinte países para evidenciar la posibilidad de encontrar un lenguaje común –entiéndase un lenguaje obediente a los cánones occidentales que desafiase las diferencias entre las sociedades primitivas y las sofisticadas– a los creadores de cualquier ámbito cultural"²².

Destacamos además que la obra de la artista está presente en las colecciones de la Fundación La Caixa (*Sin título*, 1995 y *Desterrado: la túnica del huérfano*, 1997) y en la del Guggenheim Bilbao (*Sin título*, 2008), primera obra de un artista de Latinoamérica en pertenecer a este acervo.

Otra creadora de Colombia irrumpía en las salas de la capital española en el año de exhibición de *Cocido y Crudo*. Débora Arango (Medellín, 1907-2005), una de las pioneras del arte moderno en Colombia, tuvo entre los días 27 de septiembre de 2004 al 20 de marzo de 2005 una muestra individual en el Museo de América, titulada *Una*



Fig.3. Doris Salcedo. *Desterrado: la túnica del huérfano*, 1997. Obra de la Colección Fundación La Caixa.



Fig.4. Débora Arango. *Bailarina en descanso*. 1939.

revolución del arte colombiano. Pintora que se enfrentó durante gran parte de su carrera contra los prejuicios y el rechazo de las élites de su país. Aunque muchas veces veamos esta polémica ceñida a ser la primera mujer en pintar desnudos en Colombia, hay otros factores que probablemente sean más relevantes. Sus lienzos y acuarelas poseen alto contenido de crítica social, hablan de la violencia, del papel de la mujer, y trazan como manera de crónica, una especie de conciencia de la nación a través de un imaginario colectivo. Las obras de la artista también han causado divergencias en la Península, cuando en 1955 expuso en el Instituto de la Cultura Hispánica de Madrid y aunque tuviera buena aceptación del público y de la crítica, la exhibición duró apenas un día, cerrada por orden del gobierno franquista²³.

En los últimos años el Museo de América ha sido el escenario principal para la exhibición de arte contemporáneo de Colombia. Además de la muestra de Arango citada anteriormente, entre octubre y diciembre de 2009 se realizó *7 pintores del Caribe Colombiano*, colectiva de los artistas Carla Celia (Barranquilla, 1955), Roberto Angulo (Cereté, 1956), Bibiana Vélez (Cartagena, 1956), Rosario Herins (Barranquilla, 1957), Gonzalo Fuenmayor (Barranquilla, 1977), Jorge Serrano Sanmiguel (Girón, 1955) y Mario Rebolledo (Barranquilla, 1948). La muestra acerca al

público a una producción más reciente del arte de aquel país, además de sugerir una especificidad dentro de su territorio, con el ser caribeño, sentido que puede ser percibido sin velos en las obras de algunos de estos artistas.

Mientras que en 2012 (26 de octubre al 29 de noviembre) se ha celebrado el evento multidisciplinario *Colombia se toma el Museo de América*. El proyecto abría las puertas al arte participativo y de impacto social, con objetivo de dar a conocer propuestas lideradas por creadores de Colombia que estuviesen estructurados a partir de la integración social y del encuentro comunitario. El evento reunió una serie de actividades, conferencias, música, baile, video, teatro, talleres y una exposición de una serie de proyectos artísticos que tenían en común la transmisión de una realidad individual relacionada al compromiso y a la preocupación por el espacio de acogida. Se reunieron proyectos como *El burro y la zanahoria* del colectivo *Gremio*, compuesto por artistas de Grecia, Inglaterra, México y Colombia. La propuesta retomaba la fábula del burro a la que le han colgado una zanahoria para que trabaje. Construyeron una estructura de madera en forma de flecha, con la cual salían por las calles de Madrid, preguntado a las personas cuál era su zanahoria. Las respuestas se depositaban en una estructura en forma de zanahoria que colgada de la punta de

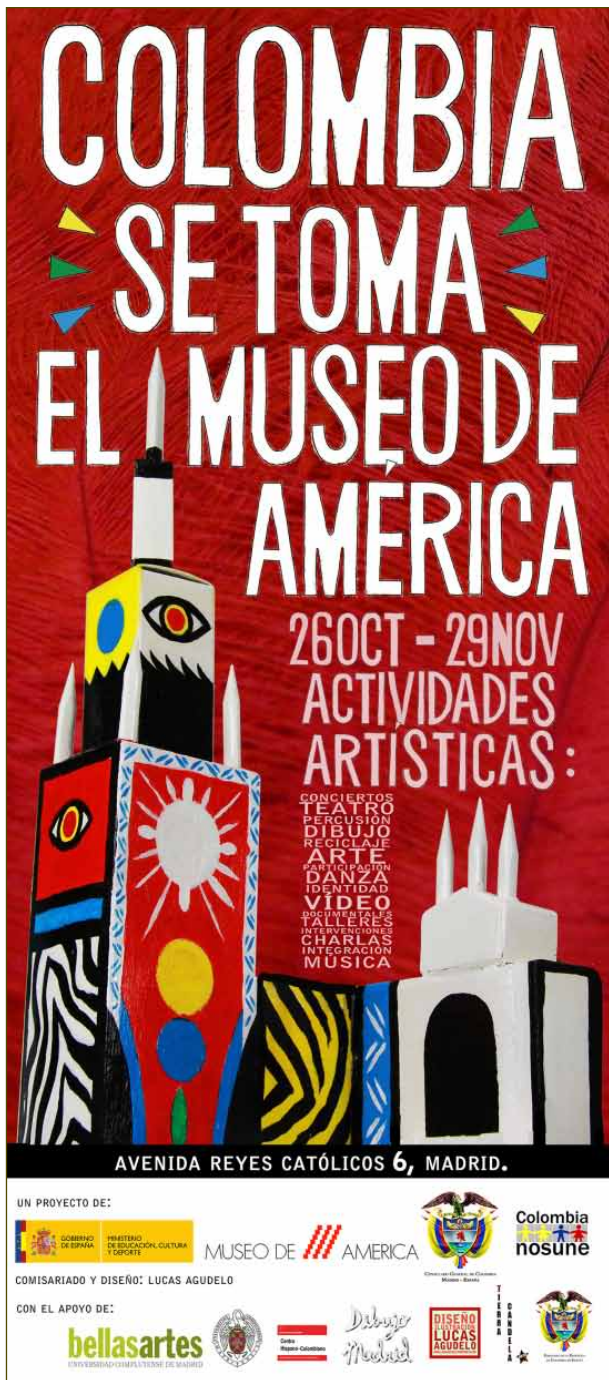


Fig.5. Cartel del evento "Colombia se toma el Museo de América". 2012.

la flecha²⁴. Otra de las propuestas participativas presentada fue la de Jackie Ordóñez (Bogotá, 1980), *Muestra Representativa*. Encuestas realizadas a los espectadores o participantes de la muestra indagaban cuestiones tales como:

¿Es usted artista o creador? ¿Usted se siente? (Las alternativas de respuesta: De aquí, De allá, Ninguna de las anteriores, Todas las anteriores.) ¿Cree que existe una verdadera relación de integración socio-cultural entre Colombia y España? Las estadísticas fueron presentadas al final de la exhibición y los resultados exteriorizaban intrigantes posibilidades de lectura. Por ejemplo, el 60% de los encuestados se consideraban creadores. En la pregunta que hacía referencia al local que crees pertenecer, casi la mitad eligió a la alternativa "todas las anteriores". En lo que dice respecto a la integración real socio-cultural entre España y Colombia, el 63% contestaron que creen que ésta no existe.

3. CONSIDERACIONES FINALES

Como ya adelantamos en los aspectos introductorios a partir de los años 80, valiéndose de los presupuestos de la globalización y la desterritorialización, vemos una voluntad de inclusión del arte de América Latina con un afán de poner en evidencia sus aspectos internacionalistas y homogéneos relacionándolo con una fuerte inclinación teórica en evidenciar los aspectos regionales, individuales y de alteridad que acercan a los creadores de sus territorios de origen. En este breve recorrido por las exposiciones de artistas de Colombia podemos extraer dos consideraciones fundamentales. La primera es que el llamado "boom del arte latinoamericano" es una explosión de algunos artistas que producen en aquellos países y por la universalidad de sus contenidos o técnicas existe a posibilidad que sean insertados en un escenario más amplio del arte contemporáneo internacional. Pero, y como segundo punto, es muy importante destacar, que aunque se busque esta universalidad y ésta se figure con relativa insistencia en los discursos expositivos de los primeros años estudiados, esto va cediendo paso a posturas que reflejan que el arte producido en las últimas décadas sigue presentando matices que denotan la representación dentro un territorio, con



Fig.6. Colectivo Gremio. *El burro y la zanahoria*. 2012. Fotografía de una de las acciones del colectivo por las calles de Madrid.

características e inquietudes comunes, compartidas entre sus productores.

Podemos utilizar una sentencia de Mosquera que expresa el concepto actual de construcción identitaria y de territorio, inmerso en un contexto globalizador: *“En general, la obra de muchos artistas de hoy, más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, es hecha ‘desde’ sus contextos en términos internacionales.”*²⁵. Así, lo que los productores reclaman es la visibilidad de la diversidad *“ya no para cubrir la cuota condescendiente ni como fetiche último de los Otros,*

*sino como arte que reconfigura a su manera el mundo que lleva a cuestas y amplía, sin perder su singularidad, el horizonte de lo diverso”*²⁶. El arte contemporáneo de Colombia, representado por algunos de sus creadores en España, mezcla narrativas, procesos culturales, luchas, costumbres, formas de ser. Se muestra, ya sea bebiendo de las fuentes del arte hegemónico y deglutido por “antropofagia”, o creando sus mismas formas de representación. Revelando un arte con características propias, redefiniendo su territorio y su tiempo, penetrando en lo internacional sin obviar las fricciones.

66

NOTAS

¹GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, pág. 557.

²MOSQUERA, Gerardo. *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. Londres: The Institute of International Visual Arts; Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995. Citado por GUASCH, Anna María. *El arte último del...* Op. cit., pág. 575.

³Para ampliar el tema del incremento de venta del arte latinoamericano en las subastas: TARROJA, Rosa. "La política Cultural del Quinto Centenario en España: ¿Un punto de inflexión respecto a la recepción del arte latinoamericano?". *Boletín Americanista* (Barcelona), 54 (2004), pág. 200; y "Frida Kahlo y Rivera animan las subastas de arte latinoamericano". *El País* (Madrid), 19 de mayo de 1995.

⁴Un análisis de los principales hechos en territorio español a partir del año 1992, con respecto al arte latinoamericano del siglo XX, se puede encontrar en: RIBEIRO DOS SANTOS, Renata, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "Arte latinoamericano en España, del 92 al momento actual. Vías de actuación y proyecciones". En: LOPEZ GUZMAN, Rafael (coord.). *Patrimonio Histórico. Difusión e imbricación americana*. Baeza: Universidad Internacional de Andalucía, 2013, págs. 173-190.

⁵SALCEDO MILIANI, Antonio. "América Latina: Arte y Territorio". *Atrio* (Sevilla), 10/11 (2005), pág. 133.

⁶Ibidem, pág. 134.

⁷ZEA DE URIBE, Gloria. "Sin título". En: VV.AA. *El arte colombiano a través de los siglos*. Madrid: Dirección de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica, 1976, pág. s/n.

⁸SERRANO, Eduardo. "Arte colombiano contemporáneo". En: VV.AA. *El arte colombiano... Op. cit.*, pág. s/n.

⁹Ibidem, pág. s/n.

¹⁰TRABA, Marta. *Historia Abierta del Arte Colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1985.

¹¹PINI, Ivonne. "Colombia". En: SULLIVAN Edward (Ed.). *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Nerea, 1996, pág. 169.

¹²SERRANO, Eduardo. "Arte colombiano...". *Op. cit.*, pág. s/n.

¹³"Presentación". En: AA.VV. *Edgar Negret*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, pág. 2.

¹⁴MARTÍNEZ-NOVILLO, Álvaro. Sin título. En: AA.VV. *Edgar Negret... Op. cit.*, pág. 3.

¹⁵PINI, Ivonne. "Colombia"... *Op. cit.*, pág. 167.

¹⁶CAICEDO, Aurelio. "Testimonio sobre Negret". En: VV.AA. *Edgar Negret... Op. cit.*, pág. 29.

¹⁷GONZÁLEZ RUIZ, Nubia Janeth. "Colombia en la pintura de Fernando Botero. El Realismo Mágico en el imaginario Bote-riano". Tesis Doctoral presentada al Departamento de Composición Arquitectónica, Universidad Politécnica de Catalunya. 2006, pág. 10.

¹⁸Para ampliar sobre la muestra: VV.AA. *Documentos de la amnesia. Óscar Muñoz*. Badajoz: MEIAC, 2009.

¹⁹"La escultora colombiana Doris Salcedo, Premio Velázquez de Artes Plásticas 2010". *El País* (Madrid), 5 de mayo de 2010.

²⁰Citado en: "La artista colombiana Doris Salcedo es ganadora del Premio Velázquez". *Arcadia.com*. (Bogotá), 5 de mayo de 2010. [Fecha de acceso: 30 de marzo de 2013]. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/la-artista-colombiana-doris-salcedo-ganadora-del-premio-velazquez/22210>

²¹SPERANZA, Graciela. *Atlas Portátil de América Latina. Arte y Ficciones errantes*. Barcelona: Anagrama, 2012, pág. 155.

²²GUASCH, Anna María. *El arte último del siglo XX... Op. cit.*, pág. 567.

²³Sobre Débora Arango: BRAVO DE HERMELIN, Marta Elena. "Débora Arango: vida y pasión por el arte". *Co-herencia* (Medellín), 1 (2004), págs. 154-156.

²⁴Más sobre el proyecto del colectivo *Gremio*: <http://colectivogremio.wordpress.com/>

²⁵MOSQUERA, Gerardo. *Contra el arte latinoamericano*. Oaxaca, 2009. [Fecha de acceso: 20 de marzo de 2013]. http://servidor.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf

²⁶SPERANZA, Graciela. *Atlas portátil de América Latina... Op. cit.*, pág. 13.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Varia

UN PINTOR SEVILLANO DEL SIGLO XVII CONFUNDIDO CON FIGUEROA “EL VIEJO” A SEVILLIAN PAINTER FROM XVIIth CENTURY CONFUSED WITH FIGUEROA “EL VIEJO”

Resumen

En el siglo XVI surge en Colombia una saga de artistas, los Figueroa, cuyo patriarca, Baltasar, apodado como “el Viejo”, es iniciador de este linaje. Pese a la ausencia de noticias sobre el artífice, todos los especialistas señalan que procede de Sevilla. El investigador Giraldo Jaramillo justificó su procedencia con una serie de fuentes que, tras un exhaustivo análisis y el hallazgo de algunos documentos más, podemos corroborar se refieren a un pintor homónimo que nunca abandonó esta ciudad.

Palabras Clave

Arte religioso, Baltasar de Figueroa, Barroco, Colombia, Pintura.

Manuel Salvador Sánchez Aparicio

Doctorando en Historia del Arte.
Universidad de Granada. Departamento
de Historia del Arte. Facultad de Filoso-
fía y Letras. Granada. España.

Licenciado y Máster en Historia del Arte; Más-
ter Profesorado E.S.O., Bachillerato, F.P. e Idio-
mas por la Universidad de Granada y Experto
Universitario Educador de Museos por la Uni-
versidad de Alcalá de Henares (Madrid). Realiza
su tesis doctoral sobre el pintor neogranadino
Baltasar de Figueroa “el Viejo” y cuenta con
aportaciones en la revista Ensayos. Historia y
Teoría del Arte de la Universidad Nacional de
Colombia (Junio, 2012).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 30/01/2013
Fecha de revisión: 12/02/2013
Fecha de aceptación: 06/05/2013
Fecha de publicación: 30/06/2013

Abstract

In the XVITH century, a new saga of artists starts in Colombia, The Figueroas. Their patriarch, Baltasar, also known as “El Viejo”, is the pioneer of this lineage. Despite the absence of news about this artist, experts on the subject state that he comes from Seville (Spain). The researcher Giraldo Jaramillo justified his origin with different sources. After an exhaustive analysis and the discovery of additional files, we can corroborate that Jaramillo’s findings refer to a homonymous painter who never left the city.

Key words

Baltasar de Figueroa, Baroque, Colombia,
Painting, Religious art.

UN PINTOR SEVILLANO DEL SIGLO XVII CONFUNDIDO CON FIGUEROA “EL VIEJO”

La necesidad de obras en las distintas ramas de las artes, tanto para la actividad religiosa como de carácter civil, fue acuciante en el Nuevo Reino de Granada desde el mismo momento de su descubrimiento, definición de las primeras ciudades y constitución de la Audiencia. La falta de artistas autóctonos provocó la llegada masiva de artífices con el objetivo de enriquecerse con la práctica de su arte ante la demanda existente. Casi toda la actividad comercial procede de Sevilla, ciudad que es referente de las formas plásticas creadas en Nueva Granada¹. Ningún documento histórico hace referencia directa a que Baltasar de Figueroa fuese un artífice pintor ni a su procedencia sevillana, sin embargo esta creencia se ha extendido entre los expertos y en la historiografía, que han atribuido esta habilidad y procedencia al patriarca de la saga². El genealogista Juan Flórez de Ocáriz le cita a partir de su descendiente: “*Gaspar de Figueroa, aventajado pintor, hijo legítimo de Baltasar de Figueroa y de doña Catalina de Saucedo*”³. Del testimonio resulta sorprendente que Ocáriz califique a Gaspar como “aventajado pintor”, sin mencionar siquiera este oficio con respecto a su progenitor. En su segundo libro, el mutismo respecto

al hecho es nuevamente relevante: “*Fuéló el Gaspar de Figueroa, de Baltasar de Figueroa y de doña Catalina de Saucedo*”⁴. No podemos aseverar la actividad pictórica del patriarca, sí la de su descendiente Gaspar; exclusivamente nos aclara Ocáriz que vivió en Mariquita y casó dos veces, con Catalina de Saucedo y con “Inés de Turmequé”; este segundo matrimonio, de producirse, no pudo ser posterior a 1640, puesto que en esa fecha existe documento en que se

71

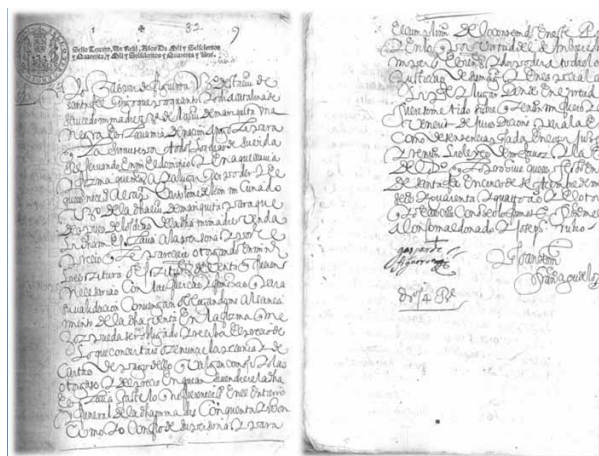


Fig.1. Gaspar de Figueroa regala a su madre, Catalina de Saucedo, una esclava negra de su propiedad. A.G.N. Bogotá. Sección notaría. Notaría tercera. Volumen 56. Folio 32 r. y v.

describe cómo Gaspar de Figueroa regala a su madre, Catalina de Saucedo, una esclava negra de su propiedad; en el documento, no se cita al progenitor, pero cabe discurrir que residiría por aquel entonces con ella⁵.

Sólo existe un testimonio, ya reciente, que afirma que Baltasar de Figueroa, apodado como el Viejo, realizase alguna actividad pictórica; en este testimonio se reafirma que el artífice ya estaba asentado en Turmequé, lo que evidenciaría las posibles segundas nupcias a las que alude Flórez de Ocariz. En el mismo se expone el encargo de la ornamentación de la iglesia parroquial a Baltasar y sus hijos: *"Después de construida aquella iglesia, algunos sacerdotes de aquella época en la población, teniendo en cuenta los méritos del afamado artista Figueroa, determinaron confiarle los trabajos de pintura para adornos del interior y el artistas se instaló en Turmequé, con sus hijos Gaspar, Melchor y Bartolomé, de su primera mujer doña Catalina de Saucedo"*⁶. El testimonio de Ramón Correa recoge, igualmente, datos acerca de las actividades desarrolladas por la familia y el propio artista en Turmequé: *"Él y algunos de sus hijos trabajaron hermosísimos cuadros, y quizás, quince de éstos, atribuidos a Vásquez, están rubricados por Figueroa"*⁷; pese a la relevancia del testimonio, no cita el autor de la citada obra un archivo o documento parroquial que corrobore estos datos.

Centrando la cuestión en su origen hispalense, cabe mencionarse que ningún estudio ha podido aportar datos precisos sobre estas cuestiones relevantes en todo artista que, para su mejor comprensión, debe contextualizarse en el ámbito que le ve nacer y en el ámbito histórico y urbano en que se desarrolla su madurez personal y artística. Su procedencia sevillana aparece en todos los catálogos recogiendo continuamente la creencia de que partió de Sevilla a Nueva Granada. La evidente confusión existente en torno a la figura del enigmático

pintor ha irrigado incluso a sus descendientes de los cuales, en algunos casos, se ha creído nacieron en Sevilla igualmente, pese a que no existe constancia documental en los Archivos parroquiales hispalenses⁸.

Tomando como referencia los testimonios en torno a Baltasar y su hijo, citamos a continuación una nueva hipótesis que, igualmente, debe ser refutada. En su obra *Teatro del Arte Colonial*, Guillermo Hernández de Alba afirma que Baltasar debió nacer en Sevilla hacia 1600 y que el artista *"vino a Santafé de Bogotá, se trasladó a Mariquita, contrajo matrimonio con doña Catalina de Saucedo, posteriormente enviudó y se estableció en Turmequé para trabajar en las pinturas de la Iglesia. Allí casó en*

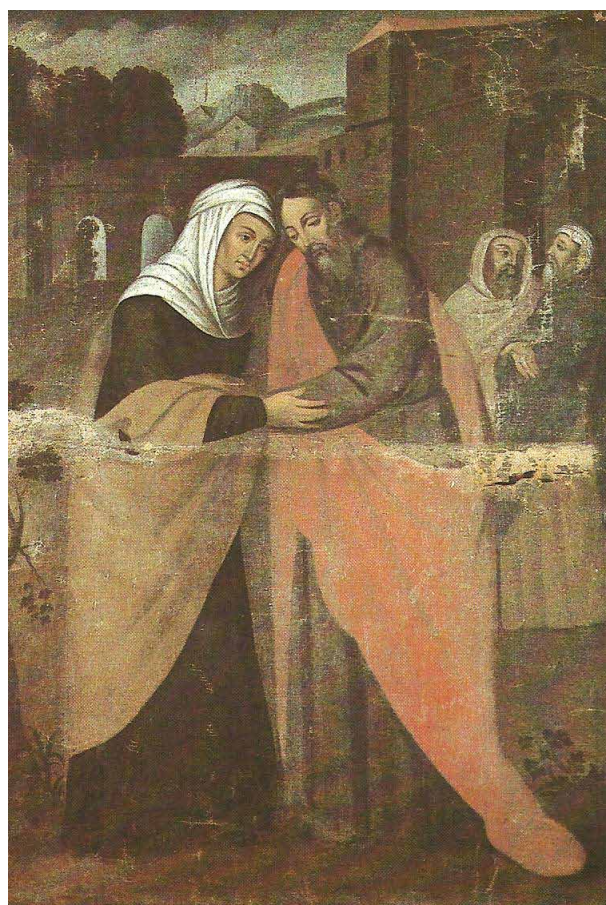


Fig.2. *El abrazo ante la Puerta Dorada. ¿Baltasar de Figueroa "el Viejo", s. XVII? Colección particular. Bogotá.*

segundas nupcias con Inés debiendo morir en Turmequé"⁹. Respecto a la fecha de la natividad del artífice debemos señalar dos circunstancias que invalidan esta postura. Restrepo Uribe advierte que "no ha sido posible establecer la fecha de nacimiento de Gaspar de Figueroa"¹⁰ y prosigue: "Conocemos un documento en el Archivo Nacional de Colombia en el que Gaspar declara, en 1650 tener cincuenta y seis años más o menos"¹¹; como evidencia el testimonio el artista habría nacido en torno a 1594, antes, incluso, que su propio progenitor. A raíz de estas conclusiones, y de la aparición de la partida de bautismo del nieto de Baltasar de Figueroa en 1629¹², se propuso una nueva fecha aproximativa al nacimiento de Baltasar, indicando 1560 como cronología aproximativa sin ningún rigor histórico.

Las pinturas citadas como obras del artista en Turmequé evidencian rasgos arcaicos y primitivos del quehacer pictórico de la Sevilla del siglo XVI; este pretexto sirvió para aseverar el origen hispalense del patriarca de la saga¹³. Esta teoría, sienta sus bases en la necesidad iconográfica existente en Nueva Granada, lo que favoreció la llegada de artistas, especialmente sevillanos, que anhelaban fortuna y prestigio social. No es descabellado, por tanto, discurrir que nuestro artífice fuese uno de esos artistas que embarcaron a Ultramar; no obstante, nuestro protagonista no aparece recogido en los listados de embarques hacia América custodiados en el Archivo General de Indias en Sevilla. La razón principal que ha apoyado la teoría de su procedencia sevillana es la resolución plástica de las obras que se le atribuyen, en las cuales se advierte una apuesta contundente por los principios pictóricos del ámbito hispalense en el Quinientos:

"En Baltasar de Figueroa "El Viejo" se encuentra un pintor que nos muestra reminiscencias manieristas posiblemente aprendidas en su juventud en Sevilla y que a su llegada al Nuevo Mundo eran

continuadoras de los pintores italianos sus predecesores, pero en estos ambientes pronto sus pinturas y modelos se volvieron arcaizantes. El artífice empieza a introducir nuevas modas combinando elementos de diferente época o estilo..."¹⁴

Un nuevo intento de aseverar la procedencia del artista provocó la afirmación categórica del hecho al aparecer en la bibliografía existente algunas referencias históricas y documentales sobre un pintor homónimo que residía en Sevilla; los documentos fueron recogidos por el investigador Gabriel Giraldo Jaramillo. La cientificidad de los textos provocó que fuesen aceptados como verdad rotunda, si bien el propio investigador ya advertía de que no era su intención "establecer una identidad absoluta entre estos dos homónimos"¹⁵. Quizás porque advirtió en los



Fig.3. El Sueño de la Virgen. ¿Baltasar de Figueroa "el Viejo", s. XVII? Iglesia parroquial de Turmequé.

textos incoherencias cronológicas con respecto al neogranadino, si bien afirmó contradictoriamente como hipótesis que se trataba de un solo artista que *"de Sevilla pasó al Nuevo Reino de Granada"*¹⁶. En la serie de documentos para la Historia del Arte en Andalucía¹⁷, aparece el certificado de examen y una descripción fisonómica de Baltasar de Figueroa, el cual asiste a la prueba en el año 1629: *"[18 de Junio] pareció Baltasar de Figueroa vezino desta dicha ciudad... Es un hombre de mediano cuerpo barbinegro, de treinta años poco más o menos... Es examinado del arte de pintor... Lo han hallado avil y suficiente"*¹⁸. Igualmente en la obra cita el investigador nuevos datos reflejados en un libro-catálogo de artistas hispalenses donde se revela actividad del artista entre 1629 y 1636, indicándose que es *"vezino de Sevilla"*¹⁹, concretamente de la collación de San Juan de la Palma; la residencia del artista en Sevilla parece vislumbrar una vida paralela con respecto al patriarca neogranadino, cuestión que vuelve a cobrar fuerza cuando el investigador recoge el siguiente documento donde se habla de una esposa distinta a Catalina de Saucedo: *"El 9 de febrero de 1635 firma Baltasar de Figueroa, en compañía de su esposa, doña Ana de Peñafior, un pagaré"*²⁰.

Estos argumentos fueron reproducidos como verdad absoluta aún observando las contradicciones e incompatibilidades existentes entre los datos que reflejan los documentos de Sevilla y los aportados por el genealogista Ocariz, incoherencias cronológicas que fueron obviadas para ser una prueba irrefutable de la aseveración de la procedencia hispalense del artista. Al documento citado sobre el regalo de Gaspar de Figueroa a su madre de una esclava en 1640, que evidencia la vida de la esposa de Baltasar en esta fecha, prácticamente paralela al supuesto matrimonio del artista en Sevilla, habría que unir el propio nacimiento de Gaspar hacia 1594 que enmarcaría al artista en Nueva Granada hacia esa fecha y casado, como es obvio, con doña Catalina de Saucedo.

Es precisamente el matrimonio con doña Ana de Peñafior citado en el diccionario de artistas hispalenses el que más evidencia la incompatibilidad de que el artista neogranadino sea el expuesto en estos libros indizados, algo que el propio investigador advierte en su artículo:

*"Este documento es el que más hace dudar sobre la identidad de los "dos" Figueroas... pues, según... Ocariz, Gaspar de Figueroa fue hijo de Baltasar de Figueroa y Catalina de Saucedo. No es imposible que Figueroa hubiese contraído matrimonio con doña Ana de Peñafior, más tarde con doña Catalina de Saucedo, y en terceras nupcias con la india Inés"*²¹.

De entre todos los diccionarios sobre artífices hispalenses de los siglos XVI y XVII, se ignoró, probablemente por desconocimiento, el realizado por José Gestoso y Pérez²², quien revela



Fig.4. Adoración de los Pastores. ¿Baltasar de Figueroa "el Viejo", s. XVII? Museo de Arte Colonial. Bogotá.

esta destacada información: *"Figueroa (Baltasar de). Pintor. Vivía con su legítima mujer, doña María de la Paz, en la collación de San Esteban. Murió el 19 de Abril de 1659 y se enterró en las bóvedas comunes de dicha iglesia. No testó"*²³. Esta afirmación de Gestoso y Pérez manifestaba las cuartas nupcias del artista, lo que le habría obligado, con las obvias incompatibilidades cronológicas y espaciales a regresar a Sevilla tras desposar con Inés y volver a contraer matrimonio con doña María de la Paz; la información del autor aparece corroborada en el Libro Sacramental de defunciones de la Iglesia de San Esteban, hoy custodiado en la Parroquia de San Bartolomé de Sevilla: *"En Sábado, diez y nueve días de abril deste año de mil y seiscientos cincuenta y nueve murió en esta collación y se enterró en esta iglesia del Señor San Esteban, Baltazar de Figueroa, maestro pintor, marido de doña María de la Paz. El lunes veinte y uno de abril deste año depositó el licenciado Juan Pérez la limosna de una misa cantada por la obligación que tiene la Cofradía de las Benditas Ánimas desta Yglesia a decir por los hermanos difuntos y estas misas son por el ánima de Baltazar de Figueroa, hermano difunto"*²⁴. Los archivos civiles evidencian, igualmente, que los datos recogidos por Giraldo Jaramillo se referían a un homónimo hispalense que nunca abandonó la ciudad de Sevilla, y que la historiografía aceptó como el artífice neogranadino.

Estos documentos civiles fueron recogidos en el año 2006 por Duncan Kinkead en su obra, donde alude a pintores y doradores sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI, los cuales ha obtenido en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla²⁵. A la luz de los documentos sobre Baltasar de Figueroa que el citado autor recoge, resulta obvio que hablamos de dos personas distintas aunque compartan oficio y que realizan su actividad en ámbitos geográficos diferentes.

En los registros civiles el artista aparece asociado a la collación de San Juan de la Palma, donde

es arrendador de algunas casas en el periodo 1649-1653²⁶, cuando aparece junto a su nueva esposa, doña María de la Paz²⁷. Será en 1654 como arrojan los documentos, cuando el artista marche a la collación de San Esteban²⁸, en cuyo documento, igualmente, aparece el segundo apellido del artista: Baltasar de Figueroa y Trillo. Como resulta obvio, a partir de estas cuestiones, el artista nunca abandona Sevilla, donde transcurre su actividad, en compañía de Ana de Peñaflor y posteriormente de doña María de la Paz, con la que, como se recoge igualmente en el documento, el artista casó en segundas nupcias tras enviudar:

"En la ciudad de Sevilla, en 6 de Febrero de 1659, ante me Diego de Pineda, escribano público y testigos pareció Balthazar de Figueroa vecino

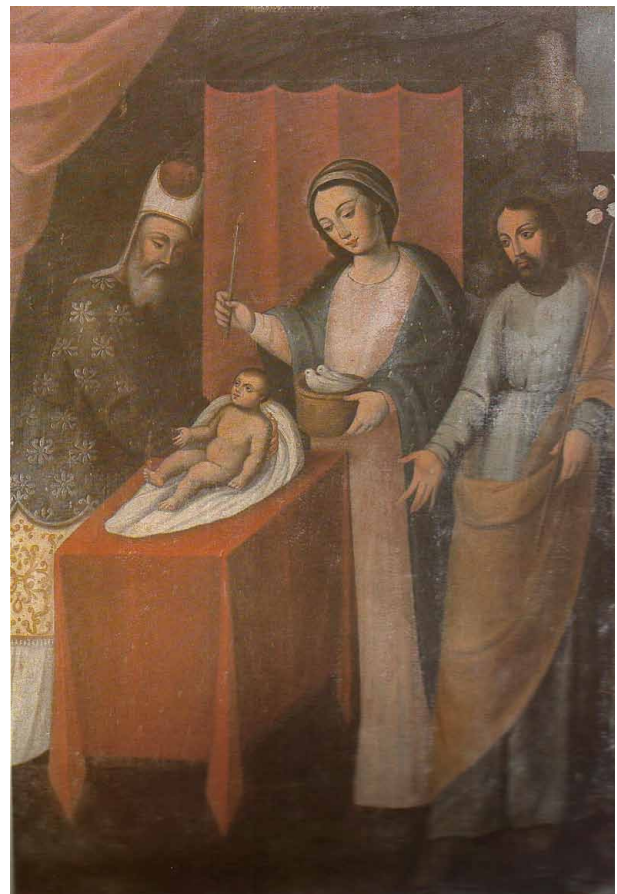


Fig.5. Purificación de la Virgen. ¿Baltasar de Figueroa "el Viejo", s. XVII? Iglesia parroquial de Turmequé.

*desta dicha ciudad en la collación de San Esteban, maestro pintor a quien doy fe conozco, que estaba enfermo y dijo que habrá nueve años casó en faz de la Santa Madre Iglesia con doña María de la Paz viuda y el dicho otorgante no lleva bienes al matrimonio*²⁹.

4. CONCLUSIONES

Hemos de considerar, puesto que puede realizarse un estudio biográfico completo a la luz de las citas bibliográficas y archivísticas expuestas, que el artista al que alude Gabriel Giraldo Jaramillo no se refiere, en absoluto, al patriarca de la saga Figueroa que Ocáriz cita en sus *Biografías*; por tanto los textos evidencian, claramente, que hablamos de un homónimo cuya actividad revela que nunca abandonó la ciudad de Sevilla, y que contrajo matrimonio dos veces en Sevilla, imposibilitando la vida paralela que se ofrecía del mismo en Nueva Granada.

¿Ciertamente existió un Figueroa llamado Baltasar iniciador de la saga de artistas en Nueva Granada? ¿No sería Gaspar, citado por Ocáriz como aventajado pintor, el verdadero iniciador de la saga? ¿Pueden ser las obras atribuidas al primogénito de Gaspar de Figueroa del artista homónimo hispalense y haber sido confundidos ambos individuos por su apellido? Todas estas aportaciones exigen una revisión del tema en cuestión; no existe justificación documental que certifique la procedencia hispalense del

supuesto artista neogranadino, o al menos que aquellos documentos aportados se referían al citado artífice homónimo que nunca abandonó el ámbito hispalense, el cual era curiosamente pintor, coincidencia que parece fue suficiente para señalar a éste como el patriarca de la saga; por tanto y con rotundidad, la procedencia sevillana de Figueroa "El Viejo" queda descartada tras arrojar luz al asunto en las presentes aportaciones cuyo rigor histórico y documental es razón justificada para prescindir de todas las hipótesis planteadas al respecto por los investigadores.

En conclusión, y a la luz de los datos expuestos, consideramos relevante para cualquier estudio sobre artífices no apresurar noticias sin discurrir si los datos aportados son compatibles o no con la vida del artífice objeto de estudio, igualmente no es concluyente aseverar la procedencia sevillana del patriarca solo por la semejanza de las creaciones con las obras procedentes de Sevilla puesto que, recordemos, no son pocos los ejemplos plásticos exportados a estos territorios neogranadinos, siendo algunos de ellos copiados e imitados, puesto que se consideraban todo un modelo a imitar por su procedencia. El patriarca neogranadino sigue siendo una incógnita que precisa de serias indagaciones que arrojen luz en torno a su vida y obra si es que éste, ciertamente, fue iniciador de esta saga de pintores neogranadinos.

NOTAS

¹FAJARDO DE RUEDA, Marta. "El espíritu Barroco en el arte colonial". *Ensayos* (Bogotá), 3 (1996), pág. 62.

²GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. *Notas y documentos sobre el arte en Colombia*. Bogotá: A.B.C., 1954, pág. 38.

³FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro Primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Madrid, 1674, p. 261.

⁴FLÓREZ DE OCÁRIZ, Juan. *Libro segundo de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, Madrid, 1676, pág. 425-426.

⁵A.G.N. (Archivo General de la Nación), Sección notaría, notaría tercera, volumen 56, folio 32 r. y v.

⁶C. CORREA, Ramón. *Monografías del pueblo de Boyacá, vol. II*. Tunja, 1932, págs. 263-264.

⁷Ibidem.

⁸El exhaustivo rastreo en los Libros Sacramentales de las Parroquiales sevillanas no arrojó resultados al respecto.

⁹HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. *Teatro del Arte Colonial*. Bogotá: Litografía Colombia, 1938, pág. 23.

¹⁰Víd. RESTREPO URIBE, Fernando. “El siglo de los Figueroa”. En: *Los Figueroa. Aproximación a su época y a su pintura*. Bogotá: Villegas, 1986, pág. 100.

¹¹Ibidem.

¹²Ibid.

¹³GIL TOVAR, Francisco. *El arte colombiano*. Bogotá: S.C.C., 2002, p. 60.

¹⁴VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. “La pintura en la Nueva Granada en los tiempos de Alonso Cano”. En: VV.AA. *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional. Granada, 14-17 de Febrero de 2002*. Granada: Consejería de cultura, 2002, pág. 365-366.

¹⁵GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. “Notas sobre el sevillano Baltasar de Figueroa”. *Boletín del Museo del arte colonial* (Bogotá), 9, volumen I (diciembre de 1958), pág. 6.

¹⁶Ibidem.

¹⁷BAGO Y QUINTANILLA, Miguel. *Documentos para la historia del arte en Andalucía, tomo II*. Sevilla: Universidad, 1928.

¹⁸Ibidem, págs. 266-267.

¹⁹LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Rodríguez, Jiménez y Ca, 1928.

²⁰GIRALDO JARAMILLO, Gabriel. “Notas...”. Op. cit., pág. 7.

²¹Ibidem.

²²GESTOSO Y PÉREZ, José. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde los siglos XIII al XVIII inclusive, tomo II*. Sevilla, 1899.

²³Ibidem, pág. 41.

²⁴Iglesia de San Esteban. Libro de defunciones. Libro II. F. 18 v.

²⁵KINKEAD, Duncan. *Pintores y doradores en Sevilla, 1650-1699*. Bloomington: Authorhouse, 2006.

²⁶A.P.N.S. (Archivo de Protocolos notariales de Sevilla). Oficio 9. 1652. Vol. II. Fol. 49.

²⁷A.P.N.S. Oficio 9.1653. Vol. I. Fol. 201.

²⁸Ibidem.

²⁹A.P.N.S. Oficio 20. 1659. Vol. I. Fol. 159.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Entrevistas

RODOLFO VALLÍN. RESTAURADOR Y AMIGO

Cartagena de Indias, 18 de marzo de 2013

M^a Elena Díez Jorge



RODOLFO VALLÍN. RESTAURADOR Y AMIGO

M^a Elena Díez Jorge (EDJ)
Rodolfo Vallín Magaña (RVM)

A Rodolfo Vallín, maestro de la restauración y maestro de la vida, que siempre me regala las mejores lecciones sobre la restauración pero especialmente del valor de la amistad y que atesoro en lo más profundo de mi corazón (EDJ).

EDJ: Nos encontramos en el contexto del curso de posgrado “Gestión y conservación del patrimonio” que organiza la Universidad de Granada (España) con la Universidad de Cartagena y la Universidad de Simón Bolívar en Colombia. Rodolfo Vallín imparte unas clases en este curso dedicadas a la restauración de la pintura mural. Un mexicano de nacimiento y colombiano de adopción. Te formaste inicialmente en el Centro de Restauración del Instituto Nacional de Antropología e Historia (México) y desde tus inicios te especializaste en pintura mural, completando tu formación en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Belgrado (Serbia). La elección de la pintura mural, ¿fue algo accidental o por el contrario muy consciente? ¿Por qué Belgrado?

RDM: Bueno, la pintura mural es porque desde niño mi padre nos llevaba a ver murales de

Diego Rivera especialmente en Palacio Nacional y donde se describía la historia de México, la conquista, la evangelización y eso se me fue metiendo en mi cabeza y en mi corazón. En Belgrado porque sencillamente todo el mundo quería ir a Italia o a Francia pero yo no. Cuando apareció una oportunidad de viajar a la entonces Yugoslavia inconscientemente, y a mis veinticuatro años, me fui, aprendiendo allí la lengua serbocroata.

EDJ: Tras tu etapa inicial de formación en Belgrado regresaste nuevamente a América. Háblanos de los primeros momentos de tu trayectoria profesional y los maestros que más te marcaron.

RVM: Después de mi etapa en Yugoslavia estuve cinco años en México trabajando pintura mural en zonas arqueológicas y me propusieron viajar al Perú. Por entonces trabajaba en ese tiempo en Puebla y dije que me tenía que convencer de que Cuzco era igual o mejor que Puebla, porque dejar una belleza como Puebla no era fácil. Me fui a ver el Cuzco por si me gustaba y entonces decidir si aceptaba o no trabajar allí y cuando volví dije que dónde tenía que firmar

porque la verdad que, en otro contexto, era igual de maravilloso y hermoso trabajar allí. En cuanto a mis maestros doy todo el crédito a México donde tuve maestros seductores en la Escuela de Restauración como Manuel del Castillo Negrete¹, Elisa García Barragán², Manuel González Galván³... Gente que se imbuyó en esta que podríamos decir casi religión. De mi estadía en Yugoslavia debo todo a un profesor yugoslavo que se llamó Mihailo; yo era su alumno predilecto y con él aprendí técnicas distintas. Además los yugoslavos sabían mucho de las técnicas italianas y eso fue importante porque sin haber estado en Italia aprendí con Mihailo muchas técnicas ya que él había estado en bastantes misiones de la Unesco y era un tipo muy vivido y que atraía mucho.

EDJ: Ahora tú eres el maestro y cuentas con discípulos, ¿te gusta transmitir y enseñar o te sientes más cómodo ejerciendo como profesional en tu taller?

RVM: Más que discípulos yo les digo mis hijos. De mi trayectoria en Perú, Ecuador o Bolivia siempre hay gente que en mayor o menor desarrollo fue “deformada” por mí. En Perú tengo a mi segundo que es mi mejor discípulo, Ricardo Morales⁴ que trabaja en Huaca de la Luna (La Libertad, Perú), en donde quisiera estar trabajando todo el tiempo, pero me siento reflejado en él al verlo trabajar allí. Me encanta enseñar y formar. Cuando te paras a pensar te das cuenta que has influido en mucha gente en todos los niveles académicos por los que he andado.

EDJ: Manuel Toussaint⁵ y Diego Angulo⁶ le dieron importancia a la pintura mural. ¿Piensas que desde entonces hasta ahora ha mejorado la consideración sobre la pintura mural y está lo suficientemente protegida, al mismo nivel que lo pueda estar la arquitectura? ¿Se investiga más y mejor sobre ella o todavía hay mucho camino por andar para que sea reconocida en toda su integridad?

RVM: Yo creo que en el caso de México la pintura mural todavía no ha sido puesta exactamente en todo su valor siendo como es una pintura de primera calidad tanto en su parte técnica como artística. Creo que en México todavía no hay el gran libro de la pintura mural. Sí hay buenas monografías pero el gran libro todavía no existe. Queda camino por recorrer.

EDJ: La pintura mural ha sido definida como la piel de la arquitectura. Según tu opinión, ¿qué vínculos hay entre pintura mural y arquitectura? ¿Esa relación en ocasiones se olvida priorizando la arquitectura?

RVM: Cuando hacen eso es por desconocimiento de que hay una arquitectura que su valor aumenta gracias a la pintura mural y eso lo vemos mucho en América Latina cuando desnudan los muros y dejan la piedra a la vista y al ratito ya está dañándose. La pintura mural en realidad lo que hacía era aumentar los valores artísticos de la arquitectura.

EDJ: ¿Cuáles deben ser los criterios básicos y las virtudes de un restaurador?

RVM: Por experiencia está claro que es el mismo cuento que nos enseñaban desde que nos formábamos y es que un restaurador es un conservador y puede tener inventiva pero ésta sirve para investigar y para documentarse pero la obra hay que respetarla. Lo principal es el respeto ante la obra. Mucha gente me pregunta si yo pinto y siempre contesto que pintaba porque yo no puedo concebir que alguien que diga que es creador pueda ser restaurador.

EDJ: Pues eso en la arquitectura parece que es muy frecuente...

RVM: Claro. Pues por ejemplo, en el caso de Colombia, hubo un gran pintor, el maestro Luis Alberto Acuña Tapias⁷ que tuvo mucha influencia mexicana y española. Un señor maravilloso que

cuando a veces atrevidamente le decía cómo hacía tal o aquello, él contaba que simplemente estaba “ennobleciendo la arquitectura”. Pero también era otra época. Yo soy uno de sus principales defensores en Colombia cuando la gente arrea contra él porque también salvó muchas cosas... Hay que entender las intervenciones en su momento.

EDJ: Conoces bien los diferentes proyectos de pintura mural en América Latina por tu papel como consultor y experto de la Unesco. Coméntanos un poco la situación en la que se encuentra la pintura mural a nivel general en América Latina.

RVM: El interés es muy puntual. Pienso que los países a los que más les interesa la conserva-

ción, preservación, fomento y divulgación de la pintura mural siguen siendo México y Perú. En Perú sigue siendo importantísimo dado que los soportes de muros peruanos al ser de adobe son muy frágiles y los problemas muy graves.

EDJ: ¿Cómo está ahora la situación de la conservación y restauración en Colombia tanto en el plano formativo como en el de las voluntades políticas?

RVM: En el plano formativo había una primera escuela de formación del gobierno, concretamente del Instituto Colombiano de Cultura, que después pasó a una universidad privada y desafortunadamente ahí está agonizando porque los costes son muy altos para formar gente; es una universidad de élite y cuando sales no tienes un mercado. En cuanto a la voluntad política desafortunadamente está en la medida de los medios económicos; en el patrimonio hay muy buenas intenciones pero la financiación siempre es insuficiente y te podría decir que las grandes intervenciones arquitectónicas y de restauraciones artísticas en Colombia están en manos de la iniciativa privada. Eso no quita actuaciones relevantes como la que lleva a cabo el Ministerio de Cultura con el Teatro Colón en Bogotá pero en general las inversiones en restauración están en la iniciativa privada.

EDJ: Pero a veces tener mucho dinero, usado con poco criterio científico, puede ser muy perjudicial para el patrimonio...

RVM: Sí, sin duda, porque ahí empezamos con la inventiva y la búsqueda de comodidades, de darle una vida mejor al turista que viene aquí... pero sacrificando cosas del patrimonio histórico. Eso lo vemos aquí en Cartagena de Indias.

EDJ: Indudablemente la crisis económica está afectando a las restauraciones y quizás coincidamos en que de alguna manera el patrimonio histórico-artístico más que ser considerado

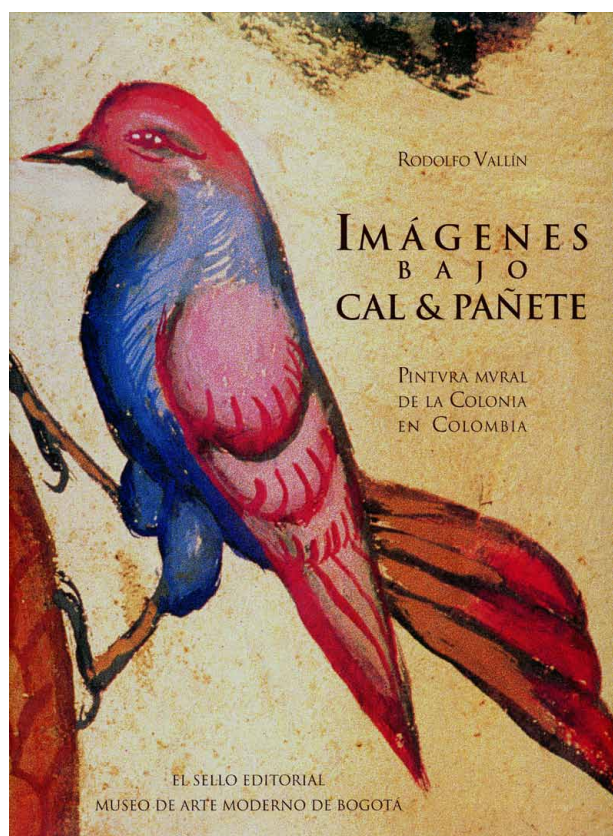


Fig.2. Portada del libro: VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. Imágenes bajo cal y pañete. Pintura mural de la Colonia en Colombia. Bogotá: El Sello Editorial, Museo de Arte Moderno, 2008.

una carga puede ayudar a dinamizar estas situaciones...

RVM: Estamos en Cartagena de Indias y aquí ofrecemos una vitrina que se vende. En Colombia es pura vitrina. Pero qué más puede vender Colombia. Desde el punto de vista del patrimonio que está en el interior del país la gente que va es local en un 90-95 % y habría que potenciar casos como la ciudad de Tunja que ha sido muy injustamente tratada pero que, con todas las alteraciones que ha sufrido, tiene un patrimonio de primera calidad de los siglos XVI y XVII. A veces me pregunto si no se dan cuenta en Tunja de lo que tienen, por ejemplo, con la casa de Juan de Vargas, con todo ese programa pictórico e iconográfico referente al mundo cristiano y pagano con claros vínculos con el legado clásico. Y no se dan cuenta de lo que tienen y hay unos cuantos loquitos que vamos por allí y nos seguimos emocionando al ver el rinoceronte en su pintura mural y pensar cómo llegó a Tunja a partir de Alberto Durero y de Juan de Arfe y Villafañe.

EDJ: Antes te preguntaba sobre la manera en que el patrimonio podría colaborar a superar la crisis económica pero compartimos la idea de que no todo en la sociedad es lo económico. Muy al contrario el patrimonio no puede ser entendido sin las personas. Restaurar y conservar la memoria, nuestras identidades, educar a la población que es usuaria de ese patrimonio... en qué manera crees que se puede contribuir desde el patrimonio a una cultura de paz.

RVM: Pienso que es vital porque a la gente le estás mostrando los valores que lo rodean. Siempre me pregunto que uno restaura pero para qué y sobre todo para quién y esto segundo es lo realmente importante. Nosotros tenemos por ejemplo el caso de la iglesia de Sutatausa (Cundinamarca, Colombia) que lo único viejo es la iglesia porque el resto es totalmente nuevo ya que el pueblo colonial se perdió. Lo interesante

es que cuando nosotros trabajábamos en la iglesia, y como siempre me ha gustado trabajar con las puertas abiertas para que la gente observe lo que se está haciendo, empezaron a sentirla suya. Ahora sus pobladores, y sobre todo la juventud, cuando vas y ya no se acuerdan de quién eres y te echan los cuentos de sus antepasados y rascas un poquito, te das cuenta que el papá es de otra parte de Colombia pero se sienten orgullosos de la iglesia y la conservan y la pelean y tiene un cartel gigantesco en la carretera para que la gente entre. Esos son elementos de unidad y cohesión que contribuyen a una cultura de paz.

EDJ: Atendiendo a tu experiencia, ¿consideras que hay grandes diferencias en materia de restauración entre Colombia y otros países considerados punteros?

RVM: Pues sí hay diferencias aunque aquí hay una política de preservación y cuenta con una ley muy bien fundamentada y reglamentada pero otra cuestión es la realidad y con excepción de Cartagena realmente no hemos usado el patrimonio para solventar las crisis económicas del país. Pero dicho esto hay que reconocer que con la globalización uno puede estar en muchos lados y formarse y conocer técnicas de muchos sitios pero el problema es que en Colombia hay pocos restauradores porque hay poco trabajo, no hay iniciativa pública y la iniciativa privada está muy determinada y esto te limita. Además la gente tiene una carencia impresionante de lo que es patrimonio y lo que se necesita es una mayor concienciación.

EDJ: Se trabaja con conservación preventiva o más bien se interviene por urgencia.

RVM: A nivel de políticas culturales y museos culturales existe todo un discurso de conservación preventiva pero desafortunadamente no pasa de discurso. Mucha teoría y poca práctica. Aquí hay un problema que pueden tener muchos países a nivel oficial y es que para poder intervenir en



Fig.3. Rodolfo Vallín trabajando en el telón del Teatro Colón.

un bien primero te exigen que tiene que haber estudios y eso me parece muy bien pero resulta que los recursos económicos que había se gastaron en los estudios y pasan tres o cuatro años y cuando llegan más recursos los estudios ya está obsoletos o ya no existe el bien. Y eso es un problema a nivel oficial que yo he discutido mucho pero parece que no se entiende. Colombia es un país que está en emergencia de conservar el patrimonio y hay algunas cosas que se deben agilizar y buscar mayor más practicidad.

EDJ: Hablemos de tu trabajo y específicamente de tu taller en la iglesia de San Agustín de Bogotá en el que has llegado a una magnífica sintonía con los padres agustinos permaneciendo la sede de tu taller en unos anexos de la iglesia y encargándote como contrapartida de las restauracio-

nes que sus bienes necesiten. ¿De dónde tomas el modelo? Visto el éxito de esta buena comunión entre ambos y que ha sido tomado en otros casos como en Cartagena de Indias (Colombia) para el taller de San Pedro Claver, ¿crees que es un modelo exportable?

RVM: Esto fue una feliz coincidencia a los dos años de llegar a Colombia donde conocí a una gente extraordinaria religiosa agustina, especialmente el Padre Cándido Barja⁸. A fuerza de tratarnos y conocernos y empezar una amistad, y yo estar muy preocupado por el patrimonio mueble agustino, comenzamos tibiamente a hacer cositas con él hasta que un día me dijo que hiciéramos un taller para conservar el patrimonio agustino y eso fue un poco el nacimiento. Ese taller funcionó para los agustinos para res-

taurar pintura de caballete, retablos, escultura... y poco a poco se fue formando. El Ministerio de Cultura ha premiado a los agustinos por su celo en la conservación del patrimonio. En Cartagena de Indias le pasó a Salim Osta⁹ lo mismo. Él tuvo contacto con un jesuita interesado por el patrimonio y eso se conjugó. Pero es difícil trabajar con la iglesia ya que requiere mucho de concienciación y no sé hasta qué punto pudiera ser un modelo exportable a otros sitios.

EDJ: Háblanos de las relaciones entre los diversos talleres de restauración de Colombia y si hay o no intercambio de experiencias profesionales y un sentimiento colegiado como profesionales.

RVM: Si existe algo es una red pequeña en Bogotá, algo en Medellín y en Cartagena y algo muy puntual en Barraquilla de cuando viví cierto tiempo y que espero no desaparezca. Pero depende mucho de la persona y sería muy necesario crear esa red de intercambios.

EDJ: Además de pintura mural has intervenido en retablos, escultura policromada... ¿te queda algo por hacer?

RDM: Hay un parte del patrimonio mueble colombiano que no porque sea de autor extranjero es menos relevante y es toda la obra de Angelino Medoro¹⁰. Son veinte cuadros. Debemos salvar esos veinte cuadros, difundir la obra de este señor que es importante no solo para Colombia, sino para Ecuador, Perú, Bolivia... No poder hacer ese proyecto es una frustración mía porque no hay a quien le interese.

EDJ: Has trabajado sobre todo pintura mural de los siglos XVI al XVIII pero también has querido llamar la atención sobre la pintura mural colombiana contemporánea, ¿crees que la contemporánea tiene mayor riesgo de destrucción?

RVM: Sí porque falta sensibilidad hacia ella por desconocimiento. Hay mucha falta de sensibi-

lidad incluso en ciudades como Medellín de donde provienen los mejores pintores muralistas contemporáneos de los años 40, 60 y 70.

EDJ: ¿Te has encontrado casos que has restaurado y luego no se han mantenido bien?

RVM: Muchos, muchos... tanto en patrimonio religioso como en patrimonio civil y oficial.

EDJ: Una espina en el corazón que no hayas podido salvar.

RVM: Pues, por ejemplo, hace años con el terremoto de Popayán del año 1983. Se utilizó la situación posteriormente para crear un mercado inmobiliario y por desgracia hubo una gran cantidad de pintura mural que se perdió.

EDJ: Y una alegría...

RVM: Pues la iglesia Sutatausa (Cundinamarca, Colombia) y la alegría cuando se encontró la mujer cacique, una pintura de principios del siglo XVII en el último pedacito que nos faltaba por descubrir. Cuando llegaron los muchachos y me dijeron que estaba saliendo una imagen de una Virgen y cual Virgen era la maravillosa señora que se ve allí... sentí una gran emoción.

EDJ: ¿Y cuál es la obra que consideras más representativa o relevante de tu trayectoria profesional?

RVM: Después de Sutatausa una iglesia que me emociona y me siento orgullosa de ella es la iglesia de Santa Bárbara en Tunja (Colombia), pequeña y casi fuera del centro histórico. Cuando llegué a Tunja vimos ese arcón que era la iglesia en la que se guardaban todas esas bellezas dentro. Con los archivos conseguimos hacer toda la reconstrucción histórica y la documentación te iba dando datos y lo que decían los libros de cofradías ahí estaba en la iglesia... Eso fue impresionante y además que era un

templo con decoración mural donde primaba el color azul.

EDJ: ¿Qué ha significado para ti que el Ministerio de Cultura de Colombia te otorgara en el año 2009 la “Orden al Mérito Cultural” por tus intervenciones en numerosas edificaciones religiosas y civiles entre ellas en Bogotá, Tunja, Monguí, Tópaga, Popayán, Cartagena de Indias, Mompox y Santa Marta?

RVM: El principal sentimiento para mí fue que mis hijos se sintieran orgullosos (EDJ: En sus palabras y en sus ojos hay una emoción profunda tan sentida y hermosa que es difícil describir e imposible transcribir). Eso fue lo primero. Luego debo reconocer a la gente que me ha ayudado y que ha colaborado conmigo porque evidentemente si no tuviera el equipo que tengo, ni los apoyos de las órdenes religiosas, ya que además de mi colaboración con los agustinos he trabajado con muchas otras, ni mucha gente que ha creído en mí, yo no sería nada, nada si no hubiera sido por ellos.

EDJ: Y en México, ¿se reconoce tu proyección?

RVM: Se podía decir que en un círculo muy pequeño. Un poco en la Universidad Nacional Autónoma de México, en el área de estética, y otro poquito donde me formé pero en general no. Uno de los problemas de México es que América Latina no existe. México mira más para Estados Unidos o para Europa. Si no existe económicamente menos existe artísticamente. Cuando llevo a alguna reunión en México cosas de las que hago, la gente se queda sorprendida de mis intervenciones porque es una pintura muy distinta de la mexicana, que se desconoce profundamente.

EDJ: Háblanos de tus proyectos actuales.

RVM: Para el equipo y para mí el proyecto más relevante ahora es la puesta en valor del telón del Teatro Colón en Bogotá. Está significando una enseñanza impresionante. Lo que yo sé ahora nada tiene que ver con lo que sabía hace cinco meses cuando empezamos. Nuestra forma de verlo ha cambiado totalmente y nos hemos metido de lleno en conocer la técnica del pintor y de las otras cosas que hizo en Italia.

EDJ: No eres una persona fría sino llena de sentimientos y de vida por eso me gustaría terminar con un aspecto no tanto profesional como humano. Dentro de los problemas que sacuden a las sociedades actuales, cuál es tu mayor preocupación o tu mayor inquietud y qué herramientas crees que tenemos para poder solventarlos.

RVM: Parafraseando a mucha gente, las sociedades tienen que encontrar valores en el patrimonio que les rodea y no solo artísticos. Las personas debemos encontrar nuestro medioambiente y ser felices con ello. Un ejemplo es el caso de Mompox. Los jóvenes terminan el bachillerato en Mompox y desaparecen, se van de allí y nunca vuelven... ¡Y qué feliz sería yo viviendo en Mompox! La insatisfacción constante no contribuye a la búsqueda de la felicidad. En este sentido, un factor muy importante de mi trayectoria son los amigos que he hecho. Amigos tengo poquitos y se han ido decantando a lo largo de los años. Tengo en Ecuador, en Chile y hasta en Argentina y que en algún tiempo fueron vitales en mi formación. Y digo a lo largo de los años porque algunos amigos se han ido quedando... Y entre esos amigos que tengo entran Rafael López Guzmán¹¹, Ignacio Cavano de Santiago de Compostela, M^a Elena Díez Jorge¹²... Y para mí son importantes, ellos quieren saber qué estoy haciendo y yo quiero saber que están haciendo ellos... Es como una gran familia. La amistad también nos ayuda a ser más felices.

NOTAS

¹Manuel del Castillo Negrete fundó en 1961 el Departamento de Catálogo y Restauración del INAH. Preocupado por la formación de técnicos en conservación de patrimonio mueble e inmueble consiguió en 1966 que la Unesco instalara en México el Centro Regional de Restauración para todos los países de Centro y Sudamérica. En 1968 comenzaron los primeros cursos de restauración de la denominada Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, la cual desde 1977 lleva su nombre.

²Elisa García Barragán Martínez es una consagrada y prestigiosa investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

³Manuel González Galván (Morelia, 1933 – México, 2004). Arquitecto de formación, fue investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

⁴Ricardo Morales, arqueólogo peruano director de proyecto de conservación y excavación de la Huaca de la Luna, cerca de la ciudad de Trujillo.

⁵Manuel Toussaint (México, 1890 - Nueva York, 1955) historiador del arte, escritor y académico mexicano. Fue uno de los fundadores del Laboratorio de Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México, convertido más tarde en Instituto de Investigaciones Estéticas.

⁶Diego Angulo Íñiguez (Valverde del Camino, 1901 – Sevilla, 1986). Fue uno de los padres de la historia del arte español. Fue catedrático de historia del Arte en varias universidades (Granada, Sevilla, Madrid), pero también dirigió el Museo del Prado y fue director del Instituto Diego Velázquez del CSIC. También fue académico de la Historia y de las Bellas Artes de San Fernando.

⁷Luis Alberto Acuña Tapias (1904-1994), pintor colombiano que desarrolló tanto la pintura de caballete como la pintura mural.

⁸Cándido Barja Fernández, padre agustino originario de Galicia. Preocupado por la conservación del patrimonio ha promovido numerosas restauraciones. A la vez ha trabajado en investigación con importantes trabajos publicados y en difusión, siendo curador de algunas exposiciones. En el año 2006 se le concedió la medalla al mérito cultural del Ministerio de Cultura de Colombia.

⁹Salim Osta Lefranc (Cartagena de Indias, 1962). Restaurador de larga trayectoria formado en distintos centros colombianos y españoles. Actualmente mantiene un taller en el convento de San Pedro Claver de Cartagena de Indias.

¹⁰Angelino Medoro, pintor nacido en Roma hacia 1567. Pasó a Sevilla en 1586, embarcándose para América. Su obra, con influencias manieristas y sevillanas, se desarrolló por las principales ciudades del Virreinato del Perú.

¹¹Rafael López Guzmán, catedrático de historia del arte de la Universidad de Granada (España).

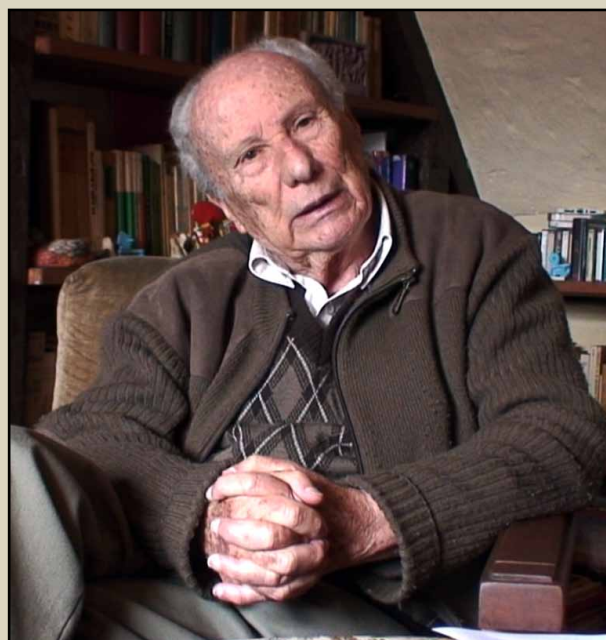
¹²M^a Elena Díez Jorge, profesora titular de historia del arte de la Universidad de Granada (España).

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



FRANCISCO GIL TOVAR
RECUERDOS ENTRE GRANADA Y NUEVA GRANADA
Bogotá, 16 de junio de 2012

Yolanda Guasch Marí
Guadalupe Romero Sánchez



FRANCISCO GIL TOVAR RECUERDOS ENTRE GRANADA Y NUEVA GRANADA

Francisco de Paula Gil Tovar (FGT)

Yolanda Guasch Marí (YGM)

Guadalupe Romero Sánchez (GRS)

YGM y GRS: Profesor Francisco Gil Tovar usted nació en Atarfe pero al poco tiempo se mudó a la capital. ¿Cómo recuerda su infancia en Granada?

FGT: Mi infancia siempre la recuerdo en Granada, porque me llevaron a Granada a los seis meses de vida, de modo que mi estancia en Atarfe, que además no fue propiamente en el pueblo, sino en una fábrica de abonos minerales que había en el campo, en las cercanías de Atarfe, fue apenas de unos meses.

Mi infancia fue como digo en Granada, aunque mi padres eran de un pueblo de la provincia de Valladolid, que se llama Cubillas de Santa Marta.

Yo soy el último de siete hermanos, ya todos muertos, mi padre ni que decir tiene... Mi padre se libró de ir a la guerra de Cuba. Entonces tenía 20 años y fue movilizado para ir como soldado a la guerra contra Estados Unidos. Y bueno yo no sé bien por qué no me han explicado nunca... pero se libró de ir allí, me dicen, porque era bajito de talla... ¡Entonces ser un hombre bajito tenía sus ventajas como vemos! Encontró un

puesto de trabajo, de tipo administrativo, en una fábrica que era entonces de reciente creación, fábrica de supersulfatos. Todavía está inhiesta la chimenea que se ve desde muchas partes de la vega granadina... En fin, esos son mis recuerdos de Atarfe.

Y... por cierto, que tengo una pequeña anécdota. Ahora en uno de los viajes que fui a España, ya viviendo yo aquí, fui a ver una casita rural cerca de esa fábrica donde nacimos todos mis hermanos. Y veo que hay allí una placa. La placa dice: *"Se cosen botones y se arreglan camisas"* (risas). Yo creí que era una placa conmemorativa de mi nacimiento... ¡Pues no, no!. La placa anuncia se cosen botones...

En todo caso, mi infancia fue buena. Soy hijo de una familia de clase media, mi padre era un trabajador administrativo y realicé toda mi primera enseñanza y segunda enseñanza, y la universidad, en la escuela pública.

La Guerra Civil llegó cuando yo tenía 10 u 11 años. Todos mis hermanos que eran mayores fueron movilizados y tuvieron que participar en

la guerra. Que más puedo decir...no tengo nada de particular...

Aprovechando la Guerra Civil, momento en el que yo estaba comenzando el bachillerato, empecé a trabajar en la Alhambra. Y empecé a trabajar allí y aprender de paso, dibujando entre otras cosas, el empedrado de los jardines del Generalife, que es moderno, aunque a los turistas se les dice que es del siglo XIII o XIV...

Me entretuve también en hacer el plano de Granada, empezando precisamente por el plano de la Alhambra, siguiendo por la Gran Vía, construida como se sabe a principios de 1914 y de ahí nació la Gran Vía. Me acuerdo todavía que cuando hice el plano tenía 62 árboles. Por cierto, ¿continúan esos arbolitos allí?...

YGM y GRS: No, ya han desaparecido. Hubo hace unos años una renovación de la Gran Vía y los árboles fueron eliminados...

FGT: Bueno, pues el plano luego un sobrino-nieto mío, que fue arquitecto municipal hasta hace poco aunque sigue trabajando en el Ayuntamiento, lo encontró en un anticuario allí y compró el original y me lo regaló en uno de estos últimos años que estuve allá. Además, ellos hicieron copias y se las repartieron entre los aficionados a los planos antiguos de Granada. Esto lo hice entre los años 37 y 39. Estuve casi tres años midiendo todo, calle por calle...

También, es cierto, que la Granada musulmana me empezó a atraer entonces, sin saber gran cosa. Mi padre era amigo del padre de Federico García Lorca, y a veces cuando yo todavía era muy niño alcancé a conocerlo. La personalidad humana de Federico García Lorca le trajo sus inconvenientes, algunos dicen que hasta su asesinato, en fin... no se si esos aspectos les podrán interesar a ustedes... si interesan pregunten y si yo recuerdo...porque pertenecen a mi infancia, a lo que yo oía a mi padre y en alguna confe-

rencia que dio García Lorca en el Instituto Ángel Ganivet en el que yo estudié parte del bachillerato, porque debido a que Granada quedó del lado del Movimiento Nacional, del glorioso Movimiento Nacional que se llamaba antes, el franquismo que llaman ahora, todo lo que olía a izquierda se suprimió y entonces el Instituto Ganivet que había sido fundado durante la República, pues se suprimió. Luego reapareció, pero solo como instituto femenino, para mujeres, y nos pasaron a los varones al Instituto Padre Suárez que tenía fama de ser de derechas y nos tocaron unos profesores, por cierto, muy viejos, que ya se habían jubilado, por lo que yo hice un bachillerato curioso porque los que eran profesores jóvenes que había tenido en el Ganivet, algunos se salieron, otros fueron fusilados y otros desaparecieron. Y en el Instituto Padre Suárez que también habían movilizado a los jóvenes, volvieron a llamar a los jubilados. Ahora, he visto que por los textos que teníamos de historia, volvíamos a los textos que se habían publicado en la monarquía de Alfonso XIII, el abuelo del actual Juan Carlos.

De modo, que hubo esos movimientos que uno siendo niño no los percibía y que los percibí luego, entre otras cosas hablando con los exiliados de la República aquí, que he conocido y que con motivo de mi adscripción como agregado de Embajada, aunque esperé tener algunos problemas con ellos...obviamente ellos no lo recibían a uno con una sonrisa...pero tuve excelentísimas relaciones con ellos. He hablado con ellos con mucho agrado, recordando cosas, especialmente con el que era arquitecto municipal entonces, D. Alfredo Rodríguez Orgaz² que vivía aquí y con José de Recasens³, no sé si lo conocen. Con José de Recasens fui muy compañero. Incluso fui decano de él en la Universidad Javeriana, donde era profesor.

YGM y GRS: Retomando sus años en Granada, además de García Lorca, usted también conoció a Manuel de Falla, ¿verdad?

FGT: ¡Ah sí!. Bueno lo de conocer entre comillas. Yo era un niño. Yo no sabía entonces quién iba a ser García Lorca, quién iba a ser Manuel de Falla. A Lorca lo conocí de la mano de mi padre, muy ocasionalmente porque el vivía ya en Madrid. Él tuvo la mala pata, la desgracia, como es sabido de sobra, en el verano del año 36 volver a Granada, porque le habían recomendado que estaba mas seguro en Granada, y fue a morir precisamente allí. No estaba ni en el sitio adecuado ni en la fecha adecuada y le costó la vida.

Y de Don Manuel de Falla, que parecía un frailecito, solo le faltaba el hábito, lo conocí también de una manera muy casual. Yo como les he dicho empecé a estudiar en el Instituto Ganivet. El Instituto Ganivet estaba en una callecita oculta, detrás de la Plaza Nueva, detrás de la Chancillería. Detrás pegado, casi físicamente en una casa, cerca donde está San Juan de Dios, la casa de los Pisa, estaba allí. Y como la Plaza Nueva y la Iglesia de Santa Ana están ahí, muy cerca a cuatro pasos, mientras empezaban las clases por la mañana, me metía en la Iglesia de Santa Ana a esperar la hora de la clase y me fui aficionando al arte. Veía los cuadros, los santos, la imágenes escultóricas ahí sentado mientras el cura decía la misa. Me quedaba un rato mirando, no asistía a la misa...quizás venga de ahí, no lo sé, mi cierta afición por el arte religioso y demás. Y veía que un viejecito también se quedaba solo en los bancos anteriores, de modo que él estaba allí y yo me paseaba. Y ese viejecito al rato también salía y un día me pregunta: ¿Niño tú que haces aquí solo? Y yo le dije, no pues me gusta ver estas pinturas, y al estar en la calle miro esto que hay aquí (refiriéndome a la fachada). Y yo me atreví a preguntarle: ¿ Y usted por que se queda? Y él me dijo: Yo me quedo oyendo la música del agua. ¡Claro del río Darro! Bueno llamémosle río, es un aprendiz de río, como ha dicho alguien del río Manzanares. Y digo yo... “la música del agua”, pienso yo ahora, que yo pensaría entonces ¡qué música del agua!, si era

un riachuelo que aquí se le llama una quebrada, al río de esa categoría. Por cierto, que esta casa está en un barrio que se llama Chicó. Chicó en lengua wisca quiere decir riachuelo. Bueno se llama a esta parte, a este barrio no.

Pero volviendo a Falla, así lo conocí...

YGM y GRS: Posteriormente, se traslada a Madrid a estudiar periodismo, graduándose en 1946. Además realiza algunos estudios artísticos en la Academia de San Fernando. ¿Como fue su etapa madrileña?

FGT: Pues fue...(risas), no me fue peor porque no era posible que me fuera peor. Pasé en Madrid, parafraseando a Quevedo, ¡unas hambres imperiales!, porque se hablaba mucho entonces de la España Imperial...

Yo entonces era profesor en Granada (ya hemos dado un salto grande en mi vida claro), en la Escuela de los Escolapios, en el Paseo del Violón. Ahí yo enseñaba hasta lo que no sabía (risas). Pero era oficialmente profesor de dibujo y de historia de la cultura en el bachillerato. Bueno con lo que ganaba, yo vivía ya teniendo que sostener a mi madre que había quedado viuda, y vivíamos de eso. Pero ya, Granada se me estaba quedando un poco estrecha, yo quería salir.

Además, yo era muy aficionado al periodismo, y sigo siéndolo, y colaboraba en un periódico que se publicaba allí que se llamaba *Patria*. Hacía una caricatura diaria. Mi primer libro, del cual no digo que me avergüenzo, se llama *125 chistes ilustrados por Gil Tovar*^A. Como decía, hacía una caricatura diaria, teniendo en cuenta que había ya una censura de prensa... Ese fue mi primer librito, en condiciones muy precarias. Lo amo como el primer hijo, aunque debería avergonzarme ahora cada vez que lo veo... Insisto en que entonces no se podía hacer caricatura política desde luego, pero si más o menos social, aunque tuve mis problemas con ese librito.

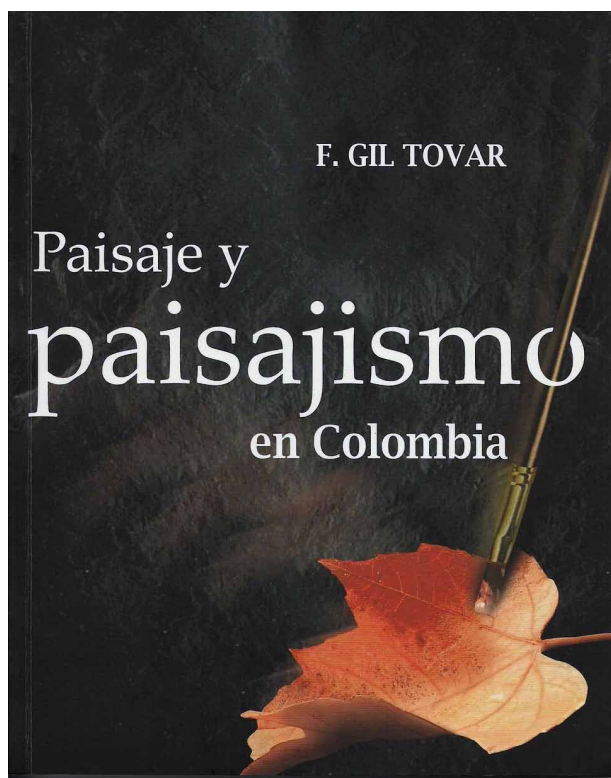


Fig.2. Portada del libro: Francisco Gil Tovar. Paisaje y paisajismo en Colombia. Colombia: Intergráficas S.A., 2012.

Siguiendo con mi trayectoria profesional en esos momentos tuve que elegir entre seguir en el periódico *Patria* o hacerme periodista profesional. Pero, entonces, no se podía hacer periodismo profesional sin haber cursado en la Escuela Oficial de Periodismo, no era universitaria entonces, era una escuela oficial, gubernamental en Madrid. Había solo una, y había que hacer un concurso que a veces no era fácil, porque solían admitir solamente a dos alumnos por cada provincia española. Cincuenta provincias a dos alumnos eran solo 100 alumnos. Además eso no era oficial ni publicado así. Pero había que irse a Madrid, para poder cursar los estudios necesarios y poder ser periodista oficial. Todavía guardo aquí el carnet de periodista oficial español que es un carnet lujoso y muy provechoso, porque servía para ir gratis en tren y muchas cosas más...

El caso es que tenía necesidad de irme a Madrid, a seguir estudiando artes, si podía en San Fernando. Allí tuve entre otros profesores a Daniel Vázquez Díaz⁵, con quien me unió buena amistad, excelente pintor. Ingresé en la Escuela Oficial de Periodismo, que era una especie de premio porque eran números clausus muy exigentes. ¡Pero no tenía dinero para eso!. Contaron que los periódicos de Madrid daban unas becas y, bueno, dijeron que yo gané la del ABC. Yo pensé tengo lo suficiente para vivir, de modo que me voy, y con la bequita esta me defiendo y hago periodismo en Madrid, y hago dibujo y hago pinturas. Tengo algunos de los retratos que hice allí, en esa etapa, puramente académicos. Si quieren luego se los muestro para que se rían un poco...

Pero llegué a Madrid, y que tal ¡no había tal beca!, sencillamente no existía, me habían informado mal. Y yo, ingenuamente, sin averiguar más, creí que al llegar a Madrid me iban a pagar... Y allí empezaron las hambres imperiales naturalmente... Tuve que suprimir comer una vez al día en vez de las tres al día, vivir en una pensión muy modesta, me acuerdo de hasta del sitio Alcalá 132, 3º derecha. Luego he ido a ver si existía, pero ya no existía esa casa, la habían demolido. En fin, así pasé los años en Madrid...

Luego cuando ya pude obtener el carnet oficial y el título de periodismo que luego aquí me sirvió para que me llamaran a dirigir la Escuela de Periodismo de la Universidad Javeriana, de donde vino casi la necesidad de quedarme en Colombia pero eso es otro capítulo...

Esos años los pasé en Madrid muy mal, pero tengo muy buen recuerdo...le parece a uno mentira que los años peores de su vida desde el punto de vista económico, guarde unos buenos recuerdos. Hice bastantes entrevistas a personalidades, algunas muy fallidas, como la que le iba a hacer a Eugenio d'Ors⁶ que luego me dio

la vuelta y al final no se la pude hacer; otra que no pude hacer fue a María Félix cuando llegó o Agustín Lara. Tenía una columna en el periódico *Patria*, que se llamaba “Las Españas de domingo a domingo”. Recibía mucha información de las Embajadas y este contacto con las Embajadas fue, al fin y al cabo, lo que hizo que me invitaran a venir acá, a través de la Embajada de Colombia, Don Guillermo León Valencia⁷, que luego fue presidente de Colombia.

Los años de Madrid, fueron los años de estudiante, vivía a salto de mata, pero aprendiendo muchas cosas que solo se aprenden cuando se vive mal, de esto me he dado cuenta luego. Cuando uno vive cómodo, sin ningún problema y se lo pagan todo, aprende mucho menos que cuando uno vive como el Lazarillo de Tormes.

YGM y GRS: Usted llegó a Colombia en 1953, ¿qué le hizo trasladarse a este país?

FGT: Yo conocí en Madrid a embajadores hispanoamericanos debido a mi trabajo pues me dedicaba a hacerles entrevistas. Entre ellos como ya he dicho a Guillermo León Valencia, que luego fue presidente de aquí. Como hijo de un poeta muy notable, Guillermo Valencia Castillo, era muy aficionado a la cultura. Además, en Madrid había conocido a otro poeta, que era agregado cultural de Colombia en la embajada de Madrid. A través de él, recibí una invitación del Ministerio de Educación de acá, colombiano, invitándome a dar un ciclo de conferencias aquí. Ya había dado bastantes conferencias en España, ya había publicado seis libros en España y vine y di este ciclo de conferencias, en la Biblioteca Nacional, en el año 1953.

Mi compromiso era para unos tres meses. Cumplido ese compromiso me disponía a volver a España. Entonces tenía posibilidades de ir de agregado a Estambul. Y a partir de ahí empieza lo yo que llamo el “*ya que*”. Estoy aquí pues por el “*ya que*”, porque al acabar el ciclo de confe-

rencias se me presenta un sacerdote jesuita, el padre José Rafael Arboleda⁸ y me dice: “*Yo soy quien soy*”, se presentó él mismo. Estaba asistiendo a estas conferencias, enviado por el padre Rector de la universidad jesuita Javeriana. Me dijo: “*aprovechando que se vienen encima en estos días la Navidad, es época de vacaciones, pues aquí se hacen unos cursos obligatorios para los maestros que quieres subir/ascender en el escalafón y tienen que pasar por esos cursos de vacaciones de modo que queremos que nos de usted un ciclo sobre la Generación del 98 en la Literatura Española*”. Y yo le dije: “*Pero yo no estoy preparado*”. Y él me dijo: “*sí, hable de generalidades...*”. Bueno, yo entre otras cosas, había conocido en Madrid a Pío Baroja y había hablado con él paseando por el Retiro.

Entonces les dije: bueno si quieren me quedo las vacaciones aquí, aprovecho para conocer algo Colombia y les doy el curso. Di el curso de vacaciones en la Universidad Javeriana sobre el 98 y, claro, al acabar el curso cogí mis dos maletas y me disponía a regresar. Pero empezó de nuevo el “*ya que*”. Viene otro señor y me dice mire yo soy fulano de tal -ahora se me olvida el nombre- estamos organizando en la Universidad Nacional una Facultad de Educación, que no existía, ¡Ya que está usted aquí!, porque no nos da un curso sobre Arte Español. Y yo dije: “*Pero no estoy preparado, eso necesita proyecciones, en fin diapositivas, fotos. Como se va a dar un curso sobre arte español, sobre pintura española concretamente, sin presentar nada*”. Y él me dijo: “*si, nos gustaría, que sea de arte en general, español...*”. Y, bueno, pues comienzo a prepararlo...

Entonces preparé algo sobre arte y arquitectura española antigua, así que me quedé en la Universidad Nacional y luego en la Javeriana provisionalmente “*ya que*” coincidían las vacaciones de Navidad. Y esas vacaciones gracias al “*ya que*” se han transformado en 60 años con el “*ya que*”.

Y yo le decía al de la Nacional: mire usted es que yo aquí no tengo más documento que el pasaporte. Yo no tengo títulos ni de bachillerato, ni de primaria, ni documentos de nada. Yo aquí he venido a lo que he venido y no necesitaba nada más que traerme el pasaporte y material para las conferencias. ¡Ah! ¡Lástima!, me dijo, porque la Universidad Nacional, como es la Nacional, es una universidad pública, tienen unas exigencias. Los profesores de allí son con nombramiento, y tienen que presentar su documentación, en fin...Y yo le dije: pues yo no tengo nada pero muchas gracias por la oferta. Adiós. Nos tomamos un café juntos y se acabó.

Y tres días o cuatro después me llama y me dice: *“He consultado el caso con el Rector de la Universidad y con el Decano de Filosofía y Letras- que era un poeta que se llamaba Rafael Maya⁹, que ya ha muerto- y me han dicho que no importa”*. Y yo dije: ¡cómo no va a importar! si a todos los profesores le piden aquí toda esa documentación, y los títulos que tenga y la experiencia que tenga... yo tengo la experiencia, pero no tengo los títulos de nada, nadie me lo ha pedido. Y dijo: *“pero ya lo he consultado y queremos que para la nueva Facultad de Educación nos dé usted Historia del Arte”*. Y digo pues *“ya que”* estoy aquí, dije que sí, creyendo que él le llamaba curso, a un curso académico, es decir, a un semestre. Y, pensé, bueno me quedo aquí, hago lo necesario en España para que me den permiso y ya está. Y nada, y que el curso siguiente me quedo y el que sigue...Y resulta que soy jubilado de la Javeriana y de la Nacional y he pasado por cursos de la Universidad del Rosario, la de los Andes donde estuve brevemente, la Universidad de las Américas, la de Santo Tomás, casi por todas las universidades que hay en Bogotá y algunas de fuera. Y de profesor invitado en Estados Unidos, Panamá, en Lima... Tuvo su gracia y todo esto gracias al *“ya que”*, porque no hay otra razón.

YGM y GRS: Al poco de tiempo de estar aquí se casa con María Cristina Marín Valenciano. ¿Usted se casa aquí en Bogotá?

FGT: Me casé aquí, por poder, que como se suele decir aquí, es por no poder. Porque como empezó a funcionar el *“ya que”* pues yo no me iba nunca de aquí. Yo decía mire que tengo que volver a España... que tengo la posibilidad de irme a Estambul. Pero continuaba con el *“ya que”*.

Yo a Cristina, la que es hoy mi esposa, la había conocido en Madrid muy brevemente. Solo 6 meses antes de venirme, en el estudio de un pintor. Y la conocí también de una manera muy curiosa, ¡aquí no cabe el *“ya que”*!. Yo estaba muy enfermo. Vivo solo con un riñón desde el año 52 y también solo con un ojo. Yo le escribía desde aquí con la intención de seguir el noviazgo... le decía que ya faltaba poco tiempo para volver. Pero, viendo que no regresaba, pues ya tenía varios compromisos con la Javeriana, con varios periódicos, ser agregado en la embajada, estaba ya bastante amarrado aquí y yo ya no veía como irme. Entonces le mandé una caricatura – que tengo ahí guardada- con unos versitos más o menos humorísticos como regalo del día de Reyes en la que estoy yo ahorcado de una soga, pendiente del balcón por donde se asoma Cristina mirándome ahí con la lengua fuera. Esa era la petición de mano. ¡Pero no hablaba de petición de nada! Ni de manos, ni de pies, ni de cuerpo...ni de nada. Ella tuvo también mucha valentía, para lo que hizo, la tomó como petición de mano. Yo le dije que no podía irme de Colombia en un tiempo definido. Ella me contestó que se venía ella. Entonces nos casamos por poder. Estando en la embajada le dije al cónsul: yo voy a casarme en Madrid, pero no puedo irme a España, hazme el poder que haya que hacer, que por cierto ¡se me olvidó firmarlo!, y todavía no lo he firmado. Hasta el punto que ahora,

hace poco, en un librito de bolsillo que acabo de escribir que se titula *Yo me llamo Francisco de Paula* empiezo contando esto.

De hecho hace poco, un notario de aquí, a propósito de unos asuntos me dijo: ¿Pero es usted se llama Francisco de Paula?. Porque le di la partida de bautismo, donde pone mi nombre y que soy de Atarfe. Y yo respondí: sí, me llamo Francisco de Paula. Y el me dijo: Y usted con todas las cosas que ha hecho aquí en Colombia, sin decir que se llama Francisco de Paula. Y yo le dije: Porque nadie me ha preguntado... nada más que Francisco, y así está en mi cédula de extranjería. Él me respondió: ¡Pero esto no puede ser!. Si usted se llama Francisco de Paula, ese es su nombre completo y tiene que figurar en su cédula así (DNI en nuestro país), porque sino le pueden denunciar alguien de aquí, algún abogado con malas ideas o buenas ideas, y puede decir que usted no es el que figura en la cédula. Le dije al notario: ¿Y que debo hacer?. Y él me dijo: ¡pues tiene que arreglar esto!. Yo le dije: ¡Yo no voy arreglar esto, me faltan cuatro días de vivir!. Y me dijo: empezando por una cosa, usted tiene que volverse a casar de nuevo con su mujer. ¡Casarse como si no se hubiera casado! Yo le dije: Me va a venir usted con esas bromas ahora...je, je, je. Me dijo: pues eso legalmente es lo que tiene que hacerse. Ir a un notario y contarle el problema y que los case, ya no tiene que pasar por la iglesia oficialmente. Y yo le dije: no, no... La verdad no le hice caso. Como ven, ¡ni siquiera el matrimonio lo planeé con manda todo buen cristiano!. La petición de mano fue una caricatura a medias... eso sí, muy bonita a color... Todos mis hijos se han hecho una copia y tienen cada uno la suya. Así, que yo soy lo que se dice un tipo raro... Así que pueden decir este tipo está loco... ¡Pues no! soy un tipo muy normal y muy simple. Ahora se publica mi libro número 60. Se llama *Paisaje y paisajismo en Colombia*¹⁰. Ya está imprimiéndose.

También se publicará un librito que lo he titulado *Verano 36*, donde recojo mis recuerdos de ese verano de 1936 en Granada y de los primeros meses de la Guerra Civil. Son recuerdos de tipo anecdótico y humorístico que ocurrían entonces en esos días. Episodios curiosos, como un proyecto de bombardeo de la Alhambra, que eso no tiene nada de humor por cierto, pero que lo hubo. También unas bombas que cayeron en el Generalife, cuyos pedazos estaban puestos en un marco. ¿Siguen ahí los pedazos?

YGM y GRS: Usted impulsó el primer plan de inventario del patrimonio artístico colombiano, que finalmente no se llevó a cabo, ¿qué destacaría de esa experiencia?

FGT: Bueno, el Proyecto de Inventario sí lo hice, pero eso no se ha hecho efectivo nunca, es decir no se ha realizado. Precisamente hace unos meses le preguntaba aquí a nuestra amiga Claudia¹¹ que si estaría en el Archivo Nacional ese documento. El proyecto lo presenté al Ministerio de Educación que estaba regido entonces por el doctor Lucio Pabón Núñez¹². En el documento leyó que el tiempo calculado era de unos 20 años y me quedé corto. ¡De 20 años!, y el leyó ¡cómo que de 20 años!, de 20 años sí, de 20 años por lo menos, porque lo que hay que preparar primero es el equipo, formar a gentes para lo que se necesita un mínimo de dos años y...

Me dijo, ¡Ah, eso es una locura, usted está loco!, aquí hay que proyectar cosas para cuatro años que es lo que dura un Gobierno y un Presidente de la República, a partir de ahí puede venir el otro, si era conservador vendrá el liberal seguramente y viceversa y a nadie se le ocurre estar haciendo un proyecto que dura 20 años. De modo que se quedó en nada.

YGM y GRS: Profesor, usted llega en un momento en el que la crítica de arte en Colombia está

emergiendo como profesión. Usted formará parte del grupo de críticos que ayudaron a consolidar la modernidad artística en Colombia.

FGT: Es que como profesión no existe, es decir, una persona, si entendemos por profesión que profesa una disciplina y que vive de profesar esa disciplina porque se la pagan adecuadamente para que viva bien, pues eso así no existe, nadie vive aquí ni ha vivido nunca de hacer críticas de arte.

YGM y GRS: Pero sí que llegó en un momento en que se empezó a hacer crítica de arte de manera seria, con una formación, con un criterio...

FGT: Yo fui, a mí no me gusta que me llamen crítico porque no lo soy, tengo algo de historiador, algo de ensayista y tal ¿no?, y en otros campos también que no son el arte ni mucho menos, el campo de las humanidades en términos generales. Pero una crítica seria, seria pero no profesional, pues no sé, antes de llegar yo, en el año ya dicho pues hubo aquí un exiliado de la tierra española que tenía una revista que se llamaba *Espiral*¹³ donde daba cabida a críticas de arte que él mismo hacía, él y otro colaborador en esa revista pues publicábamos algo algunos de los que habíamos venido. Había uno que era polaco que había sido Agregado Cultural en la Embajada de Polonia aquí que se llamaba Casimiro Eiger¹⁴, con motivo de la Guerra Mundial se cerraron las relaciones con Polonia, bueno no se acabaron las relaciones en realidad se acabó Polonia, y él se quedó ahí, aquí *“colgao de la brocha”* como se dice, y fundó una galería de arte y hacía al mismo tiempo crítica en la Radio Nacional, en la Radiodifusora Nacional¹⁵. Yo empecé haciéndola también en la Radiodifusora Nacional, pero de una manera esporádica, no fija y mucho menos como profesión. También lo hice en la Televisora Nacional en un programa semanal que se llamaba *La Semana en la Cultura*¹⁶ o algo parecido, uno hacía crítica de cine, otro de arquitectura, otro de literatura, otro de

artes plásticas, otro de la música. El programa duró bastante y nunca después, que yo sepa, ha habido programas culturales de este tipo. Se emitía los sábados por la noche.

Fue un intento serio, muy quijotesco y muy fallido porque no tuvo apoyo publicitario. Y luego, cada uno de nosotros colaboraba con distintos periódicos. Yo colaboré en *El Colombiano*¹⁷ y *El Tiempo*¹⁸, en *El Tiempo* estuve casi 10 años. La crítica más conocida fue Marta Traba¹⁹, que era argentina, murió en un accidente de avión en Madrid. Marta era la más agitadora de nosotros, aparte de que tenía ese acento argentino tan gracioso, y estaba muy bien preparada. Empujó a los artistas de última generación, a los más recientes. Yo era más moderado, y me decía *“mira Paco, se ve que tú eres sobre todo profesor, yo soy una agitadora y eso se nota, se nota como hablamos”*. También tuvo un programa de televisión después, más tarde, cuando acabó el otro.

YGM y GRS: Igualmente destacó en el campo de la enseñanza donde ha desempeñado numerosos cargos. Pero su interés por la pedagogía lo impulsa a crear en los 70 la Fundación Humanismo y Humanidades que funcionó hasta finales del 2005. ¿Qué labor educativa desempeñó esta Fundación?

FGT: Esa fundación fue una fundación sin ánimo de lucro, por tanto muy difícil de sostener. Fue idea de un grupo de alumnos que yo tuve en la Universidad del Rosario, en el Colegio Mayor del Rosario, que al acabar los cursos que yo daba allí, pues tuvimos una reunión en la casa de campo, una especie de cierre de curso y allí un grupo, precisamente de mujeres, más bien mujeres que hombres, me propuso que porqué si la Universidad del Rosario no iba a formalizar ese tipo de estudios de arte, te estoy hablando de hace años, porqué no lo hacía, conmigo a la cabeza, ese grupo de personas, que lo elaborarían. Una de ellas colaboró cediendo su casa en el norte, la casa muy hermosa por cierto,

que tenía posibilidad para instalación de aulas, jardín, y ella cedió, su familia más bien, cedió por 90 años en usufructo esa casa, de modo que el local lo teníamos en un buen sitio, en la calle 134, ya está destruida, han construido allí edificios muy altos.

Y ahí, pues, se daban cursos libres, cursos de educación abierta, sin ningún requisito más que quisieran hacerlos, podían ser jóvenes, no serlo, no se exigía ninguna edad, ni mujeres u hombres, ni nada, de modo que empezó... Pagaban una matrícula mínima para sostener, pagar a los profesores, que eran profesores de Universidades claro. Estaban allí los cursos que

se anunciaban cada año en un folleto y estuvo bien, pero luego resulta que esa familia vendió la casa para que construyeran el edificio grande que existe actualmente. Entonces se planteó la necesidad de alquilar un local y, claro, aquí acabó el proyecto. El *maldito parné* que dicen los gitanos ¿no?. Ja, ja, ja...

YGM y GRS: A lo largo de su vida ha recibido numerosas condecoraciones, medallas, homenajes, siendo uno de los últimos el otorgado por su pueblo natal, Atarfe, en 2009. ¿Cómo se siente uno cuando ha potenciado tantos estudios y se le considera como uno de los cimientos de la historia del arte colombiano?



Fig.3. Francisco Gil Tovar en la presentación de su último libro en Bogotá.

FGT: Ja, ja, ja ... Yo no sé si seré considerado o si no, eso lo dice usted, ¿no?, bueno algo se ha hecho aquí desde luego.

Pues como ya dije y ya me lo había adelantado usted con sus notas, yo estuve en Atarfe solamente los primeros seis meses de mi vida ¿no?, y ni siquiera en Atarfe propiamente dicho, sino en esa fábrica que es en las cercanías, y allí estoy bautizado por supuesto, en Atarfe, entonces yo casi no conozco el sitio donde nací. He ido de paso al ir a Granada por la carretera desde Madrid y poco más.

En cuanto al homenaje que se refiere, he pasado unas horas en Atarfe, pues viendo las ganas que tiene ese pueblo de prosperar, me he enterado que ahora tiene 19.000 habitantes, cuando yo nací tenía 5.000, por los datos que me dio el párroco. De modo que, en la medida en que crecen allí las ciudades, que no es la misma medida en que crecen en América. Yo llegué a Colombia cuando estaban publicando el censo y tenía 800.000 habitantes y ahora tiene casi 8.000.000, fíjese lo que ha crecido en estos 60 años, ¿Cuánto 10 veces no?. Para que crezca una ciudad a ese ritmo en Europa es muy difícil, muy difícil, de modo que nací cuando tenía 5.000 y he vuelto y me dice el alcalde que tiene 19.000, y que están luchando para que lo consideren ciudad y han hecho folletos, que los tengo aquí, en ese sentido. No se si lo lograrán o no, me parece difícil estando tan cerca de Granada, pero bueno.

YGM y GRS: ¿Y con respecto a otros homenajes?

FGT: Todos muy apreciables, cada uno en su medida. Si yo fuera un chapetón de los que presumen de algo, aquí en Colombia se nos llama chapetones a los españoles, cuando ustedes entraron por la puerta les hubiera dicho que me llamaran "*ilustrísimo*" porque es el tratamiento que tengo en España, esa ridiculez, pero

yo conozco a españoles que lo hacen, ¿no?. Esto es porque soy de la orden de Isabel la Católica²⁰.

Aquí tengo una medalla que se llama Medalla de Oro del Ministerio de la Cultura²¹, por lo que he hecho, bien o mal, se supone que bien en materia de cultura en Colombia. Y alguna otra en Perú. Otra de periodista honorario aquí en Colombia, del Círculo de Periodistas, algunas distinciones, pero vamos, no gran cosa, ¿no?, en fin.

Pero sí, aunque parezca una frase de cajón, pues el aprecio que suelen tenerme muchos alumnos me parece el mejor homenaje. Con motivo de cumplirse 25 años de la fundación de la Facultad de Comunicación Social en la Javeriana, se reunió un grupo bastante numeroso de alumnos, que ahora son profesionales, en la televisión, en la prensa, en distintos medios, y hicieron un pequeño homenaje, una comida en un restaurante. Entre mis alumnos, a modo de anécdota, cuento con el jefe de la policía de Colombia, ya retirado, y un par de obispos. Ja, ja, ja ... Bien, pues al acabar me regalaron un librito, como una agenda, una libreta de apuntes, como venía envuelta en un papel de regalo pues le dí las gracias y nada más. Cuando la abro, ya en mi casa, resulta que había más de 1000 firmas de profesionales de la Comunicación Social y de las Facultades donde yo había estado, ... más de 1000 firmas, entre ellas por ejemplo Samper²², que fue luego Presidente de la República.

Esa distinción que me hicieron tantos años después es de lo más me ha satisfecho. Admiro mucho la profesión del maestro, tan mal pagado, tan sufrido y a veces tan mal preparado también. Pues no supe como, claro, agradecerles a más de 1000 personas repartidas en el país, pues nada, hice lo que pude para pedirles perdón por no haber abierto lo que yo creí que era una agenda para tomar apuntes...

Anécdotas si tengo muchas, por ejemplo, había uno que estudiaba arquitectura en la Universidad Nacional que estaba en la guerrilla. En la guerrilla no solo había campesinos también profesores de Universidad y profesionales. Bueno, este alumno que era del Partido Comunista me avisaba de que iba a haber baile. Me decía: *“Profesor, dígame a su señora, llámela por teléfono, que no vaya a entrar con el carro por la puerta de la calle de 26 porque hoy el baile va a ser por allí”*. El baile eran las bombas, las bombas molotov que tenían preparadas para ponerlas en esa puerta, a veces ha habido muertos, heridos y cargas de la policía. De esta forma me mostraba su afecto y yo avisaba para que entrara por la calle 45 que ese día estaría más tranquila. Actualmente ese señor es un buen arquitecto aquí en Bogotá.

Siempre he tenido muy buena relación con el alumnado. A veces es difícil, sobre todo en la Nacional, donde hay mucha gente afiliada a partidos violentos. Pero es donde se conoce más lo que es el país. Yo no solía pasar lista en las clases, pero sí lo primeros días para irlos conociendo. Detrás del nombre en la lista solía poner un dibujito, una cosita, para poder distinguirlos. Ponía, por ejemplo, gordita y rubia, flaca

y morena, bigote a lo Pancho Villa... También ponía en la lista cosas curiosas, le preguntaba que me dijeran algo de cada uno de ellos. Así me decía una *“yo soy monja de la Presentación”* y el de al lado *“yo vengo de la guerrilla”*. Esto no puede pasar más que en la Universidad pública...

En la Nacional se nota más lo que es el país, en las otras universidades cuenta la situación económica, la de los Andes es la más cara, de gente acomodada; la Javeriana es eclesial, aunque los jesuitas son bastante abiertos. Eso hace que conociera allí algún afiliado al Partido Comunista y bastantes judíos pese a ser una universidad católica.

Colombia es un país donde ha habido dos extremos, un país famoso por su violencia y por las barbaridades que se han hecho y, en paralelo, un país reconocido por el carácter grato de las personas y no distingo separación de clases sociales, lo mismo la gente humilde, muy humilde, de clase social baja, que la gente acomodada. Hay muchos que dicen que hay mucho odio de clases, yo la verdad no noto eso, en las universidades, que es y ha sido mi mundo, no he notado eso, no, los otros dicen que sí, no sé...

NOTAS

¹Francisco Gil Tovar (Atarfe, Granada, 1923).

²Alfredo Rodríguez Orgaz (Madrid, 1907- 1994). Antes de la Guerra Civil española fue Arquitecto Municipal de Granada y Arquitecto Escolar. Con el estallido del conflicto huye de Granada, instalándose en Madrid donde formará parte de la Junta de Incautación y Protección del Patrimonio Artístico. Después de pasar por Francia, llega a Colombia en 1939 gracias a su amistad con el arquitecto Secundino Zuazo, con quien había trabajado en Madrid.

³José de Recasens Tuset (Tarragona, 1915- Bogotá, 1990). Cursó estudios de antropología y arquitectura. Llegó a Colombia en 1939 como exiliado de la Guerra Civil, gracias a su relación personal con el entonces cónsul español de Barranquilla. Posteriormente, fue invitado por Paul Rivet, a quien había conocido en París, a ser profesor de la Escuela Normal Superior y a trabajar en el recién formado Instituto Etnológico Nacional, del que llegó a ser su director con la marcha de Rivet a México.

⁴GIL TOVAR, Francisco. *125 chistes ilustrados*. Granada: Ediciones Trebol, 1947.

⁵Daniel Vázquez Díaz (Nerva, Huelva, 1882- Madrid, 1969). Pintor entre el cubismo y el realismo fue un sobresaliente retratista y paisajista.

⁶Eugenio d'Ors (Barcelona, 1882- Villanueva y Geltrú, 1954). Reconocido filósofo y crítico de arte, impulsó el movimiento Noucentista en Cataluña. También desempeñó algunos cargos durante el franquismo como el de Jefe Nacional de Bellas Artes. Fue académico de la Lengua y de la Real Academia de San Fernando.

⁷Guillermo León Valencia (Popayán, 1909- Nueva York, 1971). Fue presidente de Colombia entre 1962 y 1966.

⁸José Rafael Arboleda Cabrera (Bogotá, 1916- 1992). Profesor y director de la Universidad Pontificia Javeriana.

⁹Rafael Maya (Popayán, 1897- Bogotá, 1980). Poeta, periodista, escritor y diplomático colombiano.

¹⁰GIL TOVAR, Francisco. *Paisaje y paisajismo en Colombia*. Colombia: Intergráficas S.A., 2012.

¹¹Se refiere a Claudia Cecilia Castillo Segura presente en el momento de la entrevista. Esta investigadora dio conocer aspectos importantes sobre la vida del entrevistado en un artículo titulado "Francisco Gil Tovar: semblanza biográfica de un maestro en arte y cultura". En: *Andalucía y América. Cultura artística*. Rafael LÓPEZ GUZMÁN (Coord). Granada: Editorial de la Universidad y Editorial Atrio, 2010, págs. 241-254, y que ha resultado imprescindible como base para la elaboración de esta entrevista.

¹²Lucio Pabón Núñez (Convención, 1914- Bogotá, 1988). Fue Ministro de Educación Nacional entre 1952 y 1953 y Ministro del Gobierno entre 1953 y 1956.

¹³La revista *Espiral*, fue creada en Colombia por un español exiliado llamado Clemente Airó (Madrid, 1918-Bogotá, 1975).

¹⁴Casimiro Eiger Silberstein (Varsovia, 1909- Bogotá, 1987).

¹⁵Hoy llamada Radio Nacional de Colombia.

¹⁶El programa *Semana Cultural*, vio la luz en 1955, un año después de la inauguración de la televisión nacional en Colombia. Tanto en este programa, como en el denominado *Diálogos*, Francisco Gil Tovar colaboró junto a otras figuras relevantes del panorama cultural del momento, como el poeta Jorge Gaitán Durán, desde sus inicios hasta 1960.

¹⁷El diario *El Colombiano*, vio la luz el 6 de febrero de 1912, fue fundado por Francisco de Paula Pérez y aún hoy sigue editándose en Colombia.

¹⁸Es el periódico de mayor circulación en Colombia. Fue fundado por Alfonso Villegas Restrepo el 30 de enero de 1911.

¹⁹Marta Traba Taín (Buenos Aires, 1930- Madrid, 1983).

²⁰El Gobierno español le condecoró en 1960 con la *Cruz de Caballero de la Orden de Isabel la Católica*, en reconocimiento a la acción cultural desempeñada en Hispanoamérica.

²¹En 2006 recibió la *Medalla al Mérito Cultural*, otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia, en reconocimiento al trabajo realizado en el desarrollo de las artes en este país.

²²Ernesto Samper Pizano (Bogotá, 1950). Presidente de La República de Colombia de 1994 a 1998.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



RAMÓN GUTIÉRREZ
MIRANDO DESDE AMÉRICA
Jun (Granada), 9 de marzo de 2013

Ana Ruiz Gutiérrez



RAMÓN GUTIÉRREZ MIRANDO DESDE AMÉRICA

Ana Ruiz Gutiérrez (ARG)

Ramón Gutiérrez (RG)

“...mi tarea fue servir de puente entre la gente que trabaja en un mismo tema y en otro lugar, conectarlos y ayudarlos. Sobre todo por este problema de la incapacidad de comunicación que muchas veces tenemos.”
Ramón Gutiérrez

ARG: Querido Ramón, es para mí un verdadero privilegio realizarte esta entrevista ya que sabes que mi admiración hacia ti va más allá de lo profesional; han sido muchos los buenos momentos que hemos compartido en Granada.

Comencemos por tu infancia, háblame de tus padres. ¿Cómo influyeron ellos en tu vocación hacia la arquitectura?

RG: Mi padre² estuvo a punto de recibirse de médico y cuando estaba casi terminando (se dedicaba también al deporte, era jugador de baloncesto), descubrió que su vocación era la arquitectura. Nos trasladamos desde Buenos Aires a vivir a Rosario, y empezó arquitectura. Hizo dos años, pero era una época muy convulsionada, de cambios políticos en la Argentina, hubo huelgas en la universidad y finalmente se tuvo que concentrar en trabajar, ya que tenía cuatro hijos y no estaba la cosa fácil. Mi madre³ estudió Ciencias Políticas, y fue diplomática del Uruguay, ya que ella era uruguaya. A los dos les gustaba mucho el arte, eran personas de mucha lectura y entonces ese clima fue el que estuvo en mi casa desde siempre; uno de mis hermanos, inclusive, es galerista de arte⁴.

ARG: Inicias tus estudios de arquitectura en 1957 en la Universidad Nacional del Litoral, en Rosario, pero al año siguiente regresas a la ciudad que te vio nacer, Buenos Aires.

RG: Vivimos en Rosario, donde hice el colegio Secundario y empecé la facultad. La designación de mi madre como cónsul del Uruguay en Buenos Aires, llevó a que la familia se trasladase. Entonces yo continué mi carrera y me recibí en la capital. Pero la relación con la arquitectura, que venía de mi padre, se acentuó en esa etapa de Rosario, marcada por la integración con compañeros que después he seguido viendo durante años en otros lugares.

ARG: ¿Cómo fue esa toma de contacto con la capital? ¿Qué recuerdos tienes de tu etapa universitaria?

RG: Fue difícil ir de una ciudad más chica a Buenos Aires, entrar a una universidad donde no conocía a nadie; era distinta a la experiencia que había tenido en Rosario. De todos modos, las circunstancias que viví en esos momentos en la universidad después de la caída de Perón, hicie-

ron que se produjeran una serie de cambios, de renovaciones grandes, y en mi caso derivó en un aumento de la participación gremial. En concreto, en el centro de estudiantes, del que fui secretario. Y ahí me hice de muchos amigos y compañeros, que hasta hoy siguen siendo un vínculo muy directo con la profesión y en lo personal. Tuve un papel bastante relevante dentro del ámbito universitario y me dediqué mucho a la vida dentro de la facultad; estábamos todo el tiempo aprendiendo de los estudiantes mayores, trabajando en grupo... Fue una experiencia muy linda y muy formativa en mi personalidad.

Y al mismo tiempo, fui, creo, el primero de mi camada que se recibió en cinco años y medio. Es cierto que yo venía con alguna materia aprobada en Rosario lo cual me facilitó el poder terminar más rápidamente la carrera. Enseguida de recibidos, Graciela Viñuales y yo nos presentamos a concursos y entramos como ayudantes de Historia de la Arquitectura.

ARG: ¿Hay un momento en que te inclinas más hacia la investigación que a la edificación?

RG: Sí, hay un momento de decisión. A mí me gustaban demasiadas cosas y era un poco difícil decidir. El momento en el que me recibo, entre 1963-1964, yo estaba de docente de Historia de la Arquitectura, pero comencé dos maestrías, una dentro de la misma facultad sobre Urbanismo y otra en la Facultad de Filosofía y Letras sobre Sociología, que eran unos cursos para graduados en otras disciplinas que daba Gino Germani⁵, profesor muy reconocido. Además entré de Ayudante en el taller de arquitectura que era donde se enseñaba diseño arquitectónico.

Era una múltiple vocación que llevó un tiempo decantarla y que se fue definiendo por circunstancias ajenas. En el año 1966, cuando estaba de docente en el taller del decano, arquitecto Pando, intervinieron la universidad. Me fui de la

facultad, dejé mis cargos en historia, en el taller y también en los cursos de posgrado.

Yo me quedé sin trabajo y un amigo muy querido, Alberto de Paula⁶ me dice: "Estoy con ganas de presentarme a un concurso que hay sobre historia de los pueblos de la provincia de Buenos Aires. Tengo algún material sobre Lomas de Zamora, yo no tengo demasiado tiempo... si me das una mano nos presentamos". Él me llevó al Archivo General de la Nación Argentina y allí me puse a trabajar y descubrí que aquello me gustaba⁷. Ganamos el concurso, me mantuve ese año con esa investigación y en ese momento me ofrecen irme a Venezuela. Pero yo quería quedarme en Argentina, aunque preferíamos irnos de Buenos Aires; ya teníamos nuestro primer hijo con Graciela⁸, Martín⁹, y entonces decidimos irnos al interior y nos fuimos a la ciudad de Resistencia (Chaco).

ARG: Me contabas que en Buenos Aires pasaste muy pronto a formar parte del cuerpo universitario. ¿Qué destacarías de aquella experiencia docente?

RG: Fue muy divertido porque cuando entré de ayudante de historia me hicieron pagar el derecho de piso y me dieron los alumnos de registro más antiguos, algunos de 60 años, que ya venían repitiendo o abandonado mucho tiempo sus trabajos prácticos; era una especie de "legión extranjera" que me entregaron como carga docente. Fue muy enriquecedor desde el punto de vista de la experiencia humana ser ayudante de gente muy mayor a uno.

Tuve la oportunidad de trabajar en unas cátedras estupendas, algunas de ellas con Héctor Schenone¹⁰ que todavía vive, tiene 93 años, y tuve compañeros de los que aprendí mucho.

Antes de que intervinieran la universidad, Luis Morea¹¹, que era un arquitecto especializado en

vivienda, y sobre todo un gran amigo (padrino, además, de mi hijo Martín), me invitó a trabajar en investigación sobre vivienda de interés social. Sacamos dos tomos muy grandes sobre condiciones de habitabilidad de vivienda¹², y eso me reforzó por un lado el gusto por la investigación, ya no solo en archivos sino en fuentes documentales de otro tipo, y por otro en la necesidad de obligarme a escribir. Yo creo que esto último es algo fundamental, una práctica que si uno la deja mucho tiempo, después cuesta mucho retomarla, pero que si la va ejercitando permanentemente surge de manera más fácil.

ARG: Y tras 1964 tu vida cambia, encuentras a tu compañera de vida, Graciela Viñuales.

RG: Nos pusimos de novios siendo estudiantes, en la Universidad de Buenos Aires. Fue muy motivador para mí su interés por las cosas locales: ella estaba estudiando folclore aparte de la carrera. También fue muy importante un viaje que hizo al norte argentino a estudiar las capillas coloniales de la zona de Salta y Jujuy, periplo del que volvió entusiasmada; me incitó a meterme en esa línea de trabajo, lo que hicimos juntos.

ARG: La “noche de los bastones largos”, en 1966, supuso el exilio de humanistas en Argentina. ¿Fue ese el motivo de tu traslado a Resistencia? ¿Cómo transcurrió tu etapa en el Chaco?

RG: Cuando me fui de la UBA, un rector que era amigo me había ofrecido el cargo de director de extensión universitaria en la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE); por lo tanto yo no voy como docente sino a desempeñar una acción cultural. Pensaba que iríamos a establecernos a Corrientes, porque el rectorado de UNNE estaba en esa ciudad, pero no, nos tocó ir a Resistencia. Son dos ciudades que están próximas, con un río grande en el medio, el Paraná. En ese momento no había puente, el cual se hizo en el año 1973; hasta entonces llevaba 45 minutos el cruce en balsa de un lado al otro. En realidad Corrientes

era una ciudad del siglo XVI que conservaba un patrimonio histórico interesante; Resistencia era una ciudad fundada en 1878, con mucho menos interés desde el punto de vista de la arquitectura. Yo creo que eso fue de alguna manera providencial: la ciudad tradicional tenía una visión de tipo social muy cerrada, muy exigente con los que venían de fuera. Resistencia, en cambio, era una ciudad abierta, de permanente mutación, y eran más los que venían de fuera que los que habían nacido en el mismo Chaco. Era pues una oportunidad magnífica, como una plastilina a la que le puedes darle forma. Nuestra tarea generó menos rechazos y envidias, a nadie le interesaban las “cosas viejas” que nos importaban a nosotros porque para la mayoría ellas no existían, no había competencia en ese sentido.

Por supuesto el trabajo que hicimos en la región con Graciela y con otros compañeros, como Dick Alexander¹³ -que vino también desde Buenos Aires-, abarcaba trabajar en Misiones, en Paraguay, en Corrientes, en Santa Fe, es decir en un área mucho más grande que a la que estábamos acostumbrados y fue esclarecedor para nosotros. Nos dio la posibilidad de hacer una cantidad de cosas importantes, manteniendo siempre un pie en relación con Buenos Aires a través de Alberto de Paula con quién escribimos en esos años varios libros¹⁴, a mil kilómetros de distancia, en tiempos en los que era más difícil comunicarse y poder trabajar así.

ARG: Tu primer contacto con España fue en 1970. ¿Quiénes fueron los investigadores que más influyeron en tu trayectoria profesional en esta etapa?

RG: Yo había venido a España cuando tenía 15 años de edad, pero lógicamente en un viaje de turismo, sólo en una excursión. Pero sí, en 1970 conseguí una beca externa del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y nos vinimos con Graciela, Martín y Rodrigo¹⁵. Vivimos seis meses en Sevilla trabajando con Antonio

Bonet Correa¹⁶, después estuvimos tres meses haciendo lo propio con Enrique Marco Dorta¹⁷ en Madrid, y otros tres meses en Barcelona.

El trabajo que yo tenía que hacer con la beca era investigar sobre la arquitectura popular española en relación con la arquitectura colonial del Río de La Plata: estudiar la casa de patio, la transferencia de elementos, las arquitecturas vernáculas de España y qué cosas habían pasado al Río de la Plata.

Pero al mismo tiempo, fue una posibilidad excelente para conocer y vincularnos a una enorme cantidad de gente: en Madrid, hice unos primeros contactos con Carlos Flores¹⁸, mientras que Luis Cervera Vera¹⁹ me ayudó mucho con un trabajo que hice y en el que Antonio Bonet me había iniciado, sobre los tratados de arquitectura. En fin, una serie de emprendimientos, que marcaron toda una línea muy directa de investigaciones en esa relación con España.

ARG: En 1974, con una beca Guggenheim conoces la realidad del patrimonio latinoamericano. Desde ese momento, ¿cuáles han sido los cambios sustanciales que has podido constatar?

RG: La beca Guggenheim, y como consecuencia de ella la posterior estadía en el Cuzco, de dos años y medio, fueron decisivas. El viaje que hicimos con Graciela con esa ayuda económica abrió las puertas de nuevas relaciones, nos dio un escenario diferente para trabajar, de carácter continental. Surgieron contactos de intercambio que fueron muy importantes, sobre todo porque nosotros vivíamos en una ciudad muy pequeña, lejos de Buenos Aires, similar a lo que le puede pasar a la gente del interior de España con respecto a Barcelona o Madrid. Gracias a aquella beca hicimos un conjunto grande de amigos con los cuales hemos venido trabajando durante todos estos años. Fueron, por lo tanto, circunstancias muy positivas que la vida nos ha ido dando.

ARG: Háblame de tu etapa en Cuzco y de tus investigaciones sobre la arquitectura andina.

RG: Lo del Cuzco terminó siendo una sumatoria de muchas coincidencias. Entre ellas el que en 1975, cuando ya estábamos instalados allá, el problema de la violencia en la Argentina fue creciendo, hasta llegar al golpe militar de marzo de 1976. Como sabes, se persiguió entonces a mucha gente; nosotros perdimos muchos amigos, que desaparecieron o los mataron y, a la distancia, nos sentíamos muy afectados por todo lo que estaba pasando; inclusive recibimos exiliados en nuestra casa en el Cuzco.

La posibilidad de irnos al Cuzco se había planteado porque la UNESCO creó allí unos cursos de formación para arquitectos, restauradores de bienes muebles y arqueólogos. Me habían ofrecido la posibilidad, en 1974, de dirigir uno de esos cursos. Graciela tenía una beca de la UNESCO para irse ese año a Churubusco (México), pero por un tema de cambio de autoridades el curso previsto se suspendió y le dieron la beca para ir al Cuzco. Graciela partió para allá con los tres chicos (Alejo²⁰ había nacido en 1973)

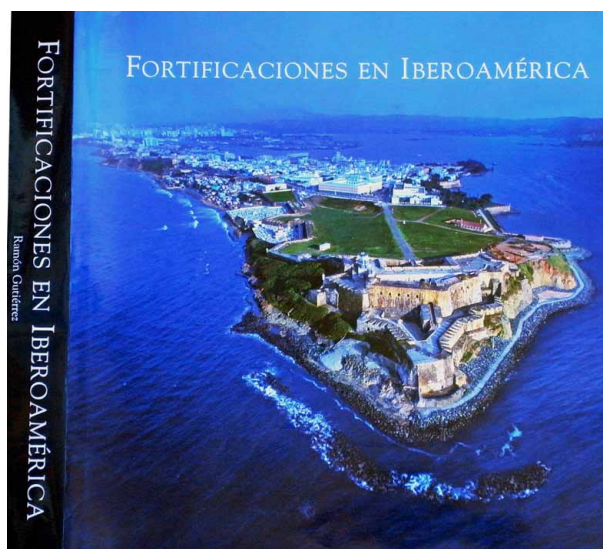


Fig.2. Portada del libro: GUTIÉRREZ, Ramón. Fortificaciones en Iberoamérica. Madrid: Fundación Iberdrola y Ediciones El Viso, 2005.

y yo pude ir a acompañarla cuando me ofrecieron esa alternativa.

Desde el punto de vista del trabajo fue magnífico, pero lo sería más aún como experiencia de vida. El estar en relación con el paisaje, con la gente, con las comunidades indígenas; el entender los valores que esas comunidades tienen, que son tan distintos de los nuestros, como sus tiempos, que son tan diferentes de nuestras urgencias y apuros, entender el sentido trascendental y no pasajero que tienen para ellos todos los hechos de la vida... En fin, muchas cuestiones, muchas veces duras, como convivir con la miseria, la pobreza, los temas de la salud, su relación con el mismo medio y su ambiente, etc. Para nosotros, tanto para Graciela como para mí, y por supuesto para los chicos, fue muy formativo en lo personal.

En lo profesional, pasaron por nuestros cursos más de cien arquitectos y restauradores de casi todos los países de Sudamérica, en general, y de la región andina en particular. Hicimos un grupo de trabajo estimulante, con otros profesores allí radicados, como Rodolfo Vallín de México²¹ y Pedro Querejazu²² de Bolivia y con gente del propio Cuzco como las hermanas Kuon²³ y Jesús Lámbarri²⁴ que trabajó con nosotros. Desde entonces hemos seguido trabajando sobre Cuzco, con las intermediaciones de la distancia y los problemas tanto políticos como económicos, la guerrilla del Perú, el cólera... cosas que nos impidieron durante largas fases hacer el trabajo de campo, que nos demoraron en ciertas investigaciones las que pudimos retomar a posteriori²⁵. Trabajé mucho también con una dilecta amiga española Cristina Esteras²⁶ que estudiaba el tema de platería y con ella hicimos varias campañas inolvidables en Cuzco y en Arequipa y continuamos hasta ahora incursionando en otros temas²⁷. Así que, prácticamente el Perú se nos convirtió en un centro de estudios importante, y muchos de los libros que hicimos en los 80 fueron vinculados justamente a esos temas del Perú.

ARG: Y sobre tus investigaciones en el territorio del virreinato de Nueva Granada. ¿Qué destacarías?

RG: Empezaría por destacar la labor de los investigadores que en los años 70-80 había en Colombia. Estoy hablando de Alberto Corradine Angulo²⁸, de Jaime Salcedo²⁹, de Germán Téllez³⁰, de Roberto de la Vega³¹ o Guillermo Trimmiño³², etc. Seguramente me estaré olvidando de otros más, pero era un grupo con una gran capacidad de producción, algunos de ellos formados con Arbeláez Camacho³³, otros con el Padre Borrero³⁴ que estaba en la Javeriana; constituían un grupo fantástico. Si no hubiesen existido los conflictos entre ellos, muchas veces derivados de las competencias que genera la vida universitaria, su impacto continental hubiera sido aun mayor. Cada uno siguió trabajando en lo suyo, con sus temas sin integrarse, aunque sumaran aportes.

Todos ellos, cuando estuvimos con la beca Guggenheim, nos recibieron y ayudaron. A Alberto Corradine, lo conocimos en 1970 en España ya que estaba becado en Sevilla justamente cuando estábamos nosotros trabajando en el Archivo de Indias. En Colombia nos llevaron a conocer pueblos de indios, las ciudades y conventos, etc... Realmente puedo decir que fue uno de los lugares donde siempre encontramos la mejor disposición. Algunos de ellos nos visitaron en el Cuzco, como Jaime Salcedo con su esposa Martha Barrero, que falleció ya y con quien intentamos la aventura de organizar una librería de arquitectura en Bogotá, o en Resistencia, donde vino Alberto Corradine. Esta situación de intercambio y amistad fue importantísima para nosotros.

En Colombia nosotros tuvimos líneas de investigación diversas, y escribimos de asuntos vinculados a España, a veces por tratarse de documentación localizada aquí, como los escritos sobre la fiesta de Honda de 1808, cuando subió Fernando VII, a los que acompañaban los

dibujos que encontré en el Archivo Histórico Nacional de Madrid³⁵; escribí también sobre el convento de los agustinos en los Llanos que proyectó el arquitecto académico español Silvestre Pérez, muy importante a principios del siglo XIX³⁶. Sobre Nueva Granada y Colombia he publicado fundamentalmente capítulos de libro y artículos de revistas³⁷.

Para Colombia, como sabes, fue muy importante la escuela de Santiago Sebastián³⁸; él volvió a España y mantuvimos una buena relación. Ya con otra generación, con gente más joven, como Silvia Arango³⁹, Carlos Niño⁴⁰, Lorenzo Fonseca⁴¹ y Alberto Saldarriaga⁴² se formaron grupos dedicados a la arquitectura. Con Alberto Escovar⁴³ Rodolfo Vallín, Pedro Querejazu (que coincidieron estando en Colombia) y Juan Luis Isaza⁴⁴, armamos una edición póstuma con todos los textos de Santiago Sebastián sobre Nueva Granada, con la ayuda de sus hijos, que nos facilitaron material inédito⁴⁵. Después publicamos con Rodolfo Vallín y Verónica Perfetti, que había estado trabajando como becaria en España, un libro sobre Fray Domingo Petrés⁴⁶. En fin hicimos varias cosas...

ARG: En 1983 publicas el manual de referencia *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*⁴⁷. Pero tú, ¿cuál es el libro individual que destacarías de tu producción científica?

RG: El manual fue un libro que ha tenido mucho éxito; quizás tuvo la virtud de ser el primero. Lo tuve que hacer con un método un poco exótico, porque me dieron cinco meses para entregarlo, así que me senté en la silla y me puse a escribir, casi te diría de memoria, recurriendo a los libros una vez que ya había escrito el texto, y con el fin de verificar alguna cosa. Antonio Bonet Correa dirigía la colección en *Cátedra* y me dijo: "Saca este libro ya". En la cuarta o quinta edición le hice una pequeña *addenda* sobre los últimos años del siglo XX, llevándolo hasta el 2000. Creo que fue un libro necesario, y algo

que tiene es que por primera vez se trató de mirar en conjunto la producción del continente y haciéndolo desde América: yo creo que ese fue el gran acierto, representando, a la par, lo que era nuestra lucha teórica.

Todo esto nació de la experiencia del Cuzco por un lado, que originó la preocupación y la necesidad de mirar a América desde América. Y por otro lado, de lo sucedido en el Congreso del Barroco Iberoamericano en 1980 en Roma⁴⁸, donde tuvimos una polémica muy fuerte con Graziano Gasparini⁴⁹ y con Erwin Walter Palm⁵⁰ sobre la validez del barroco americano frente al barroco europeo. Jorge Manrique⁵¹ y yo estábamos en esa mesa redonda. Gasparini y Palm sostenían que el barroco americano era anacrónico, provinciano, que repetía las cosas europeas, mientras nosotros sosteníamos una postura contraria a esa. Finalmente Portoghesi⁵², que estaba a cargo de la coordinación de la mesa, tomó la palabra y dijo: "Yo debo reconocer que siempre que he querido analizar el barroco americano con los ojos europeos no he podido explicarlo, por tanto esto es algo distinto y hay que mirarlo a través de un prisma diferente. Y no podemos mirar a partir de Bernini o Borromini para entenderlo: hay que partir de aquellos testimonios en concreto". Y esa idea de la mirada distinta de los 80 es la que guió el manual para *Cátedra*.

Antes, a mi regreso de España en 1972, yo había publicado en Argentina *Notas para una bibliografía hispanoamericana de arquitectura, 1526-1875* con la investigación sobre los tratados de arquitectura que me indujo a realizar Antonio Bonet Correa. Le agregué un conjunto de textos manuscritos sobre arquitectura e ingeniería militar e impresos de Ordenanzas urbanas y otros temas afines. Fue un trabajo que me ha dado muchas satisfacciones en el tiempo, se ha reproducido en microfichas en Europa y es una fuente de consulta.

Otro libro que ha tenido mucho éxito y que he reeditado con algunos agregados y correcciones, es *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay 1537-1911*. Allí trabajé mucho con mis alumnos paraguayos -eran muchos los que tenía en Resistencia-, y con ellos íbamos de trabajo de campo al Paraguay e hicimos ese libro⁵³. Después hay otros libros que hice con mucho cariño, como el del Barroco andino⁵⁴. A mí me ha gustado mucho trabajar con grupos, hacer libros colectivos, sobre temas comunes pero vistos desde distintas perspectivas y geografías; en ello ese fue un libro importante que la editorial Jaca Book nos permitió generosamente encarar. Hay muchos libros memorables, como los que hice con Cristina Esteras sobre fortificaciones, o el último de fortificaciones iberoamericanas que hice para la editorial *El Viso* hace unos años⁵⁵. A la vez tengo especial alegría por la "Serie Blanca" de arquitectura y urbanismo que venimos editando desde el CEDODAL en estos últimos quince años, que ya alcanza los 40 títulos.

Además, con esta serie he tenido que trabajar en muchos temas y periodos, no sólo lo colonial sino también los siglos XIX y XX. A mí me gusta trabajar mucho en archivo, pero las circunstancias de la docencia o de las exigencias de los debates o espacios no cabalmente estudiados me han ido llevando y me llevan, en muchas ocasiones, a otros territorios de análisis e investigación.

En este escenario creo que mi tarea fue y es la de servir de puente entre la gente que trabaja en un mismo tema y en otro lugar, conectarlos y ayudarlos. Sobre todo por este problema de incapacidad de comunicación que muchas veces tenemos. Y en las épocas más difíciles, cuando regresamos del Perú a la Argentina, en 1977, organizamos un Instituto Argentino de Investigaciones Históricas, Arquitectura y Urbanismo, con el cual juntábamos a la gente dos veces al año en seminarios de investigación, ayudando a los que habían sido echados de la universidad o que

estaban postergados, creando un cierto espíritu de resistencia que los estimulara a mantener vivos sus temas de estudio, evitando el abandono de sus ritmos de trabajo, y que la ausencia de un empleo no se volviera en contra de ellos.

También creamos en 1986 los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL)⁵⁶, marco en el que empezamos a mover y poner en contacto a arquitectos diseñadores y constructores, con historiadores, críticos y teóricos de la arquitectura y el urbanismo. Es una experiencia vigente, ya con más de un cuarto de siglo, que en septiembre de este año 2013 va a realizar una nueva edición en Bogotá y ya está previsto que el año próximo se haga en República Dominicana. Y aquí no hay ni un presidente, ni un secretario, ni un director, ni un euro... las cosas se arreglan casi "milagrosamente": siempre hay alguien que levanta la mano y dice "al próximo lo organizamos nosotros". Esto muestra una vitalidad de aquello con lo que la gente está comprometida, y es demostrativo de una manera muy propia de actuar en Latinoamérica.

ARG: Personalmente me fascinan tus investigaciones sobre las misiones jesuitas, así como sobre las utopías urbanísticas y arquitectónicas.

RG: Las misiones de guaraníes es un tema que lo hemos estado trabajando desde muy cerca, cuando vivíamos en Resistencia que estaba a 300 kilómetros de las misiones jesuíticas. Inclusive, en el año 1978, fui en avioneta a las misiones de Chiquitos, en Bolivia. Aterrizar en un pueblo, subirme a un jeep, meterme en la selva, ir a otro pueblo, volver, salir, subirme a la avioneta e ir a otro pueblo, y así sucesivamente... Las cosas en aquél entonces eran así: hoy ya hasta tienen aviones de línea, antes no había caminos para llegar. Y este año justamente tengo previsto una gran exposición sobre misiones jesuíticas de cincuenta paneles explicando todo el sistema. Es un tema que lo sigo trabajando, pues para la Sudamérica del periodo colonial es quizá la

experiencia más interesante en lo social, en lo político, en lo económico y en lo cultural.

Sobre utopías hice varias publicaciones. Las primeras fueron sobre utopías políticas y religiosas en el urbanismo iberoamericano, tomando sobre todo el periodo colonial, desde Vasco de Quiroga hasta los ensayos de Bolívar, la ciudad ubicada en el baricentro de América, la idea posterior de Sarmiento de colocar la capital de la Argentina en una isla... todos estos temas ideológicos los he estado trabajando.

Pero me han interesado y me he divertido con otras historias, alguna bastante novelesca, como la que escribí sobre el asturiano Miguel Rubín de Celis, un marino ilustrado que por error va al Río de la Plata y que tras una serie de pormenores le mandan reconocer un meteorito. Pero en aquél entonces, en el siglo XVIII, los científicos decían que era imposible que cayesen piedras del cielo, y por ello Rubín de Celis se inventa la teoría, cuando ve la tremenda mole, de que se trataba de un árbol de hierro, y que los indios ataban en ese árbol sus caballos. Envía un escrito a la Sociedad Científica de Londres, que recurre al botánico más importante, Banks, amigo de Humboldt y que tenía la mejor biblioteca de Europa según ellos, quien lee sin cuestionamiento tal hipótesis de que en efecto, estábamos ante un árbol de hierro...

Rubín de Celis vive una serie de peripecias: regresa a España, se mete en negocios de minería que manejaba Floridablanca, éste lo persigue, huye a Francia, llega la Revolución Francesa, se suma a ella, lo degradan y le quitan los bienes muriendo finalmente en Bayona.

ARG: Pero ¿cómo descubriste a este personaje?

RG: Yo tenía dibujos, uno del meteorito y otros del viaje que había hecho a Potosí y a La Paz donde descubre la quina calisaya, la que trae luego a España cuando hay epidemia de fiebre

terciana y la vende a la botica del rey; con el dinero se compra un castillo en Francia. Es una larga y apasionante historia, que escribí y presenté a un concurso que había en Asturias, no sin antes encontrar allí la casa donde vivía en el siglo XVIII. Ese libro ganó un concurso, y lo publicaron en Asturias en 2007⁵⁷. Es una novela porque la vida de Rubín de Celis fue una novela en sí misma. Además muestra las falacias de la Ilustración, porque Rubín fue el único que habló de minería americana habiendo estado en América; todos los sabios que lo nombraron miembro de las academias alemana y francesa de minería inventaban sobre aquella realidad cuando en realidad ninguno sabía nada ya que Rubín descubrió el tema en los escasos meses en que estuvo en Potosí. Esto es para decirte que muchas veces las utopías son estas cosas, a veces te pones con un tema, con una punta de ovillo, y al final sale un libro que en origen no lo vislumbrabas.

ARG: En 1986 obtienes el primer premio en el Concurso Internacional sobre Arquitectura en Andalucía y América. ¿Cómo valorarías las investigaciones que en este campo se están llevando a cabo en la actualidad?

RG: Ese concurso permitió mi retorno a España. Una becaria colombiana, Verónica Perfetti, que estaba aquí trabajando en Madrid, me mandó la convocatoria; yo armé un equipo extenso, con gente de distintos países; en ello me ayudó mucho Cristina Esteras y ganamos el premio, para hacer una investigación sobre los poblados andaluces y americanos del periodo colonial. Uno de los miembros del jurado José Ramón Moreno⁵⁸ a quien yo no conocía y que era Director de Arquitectura en la Consejería de Obras Públicas me dijo: *“A mi me gustaría hacer algo también sobre arquitectura contemporánea, un seminario... dígame usted que necesita”* y yo le dije: *“Lo que necesito es un teléfono”*. Se rió, tomé el teléfono, y en un día estaba organizado todo. En América las cosas funcionan así,



Fig.3. Ramón Gutiérrez, en una calle “prestada” en Santiago de Chile, 2007.

no necesitamos mucho más: nos conocemos y punto; ellos saben que si yo les digo vamos a esto, vamos, como si ellos me llaman a mí. Pero también son así las cosas en España; José Ramón es hoy uno de mis mejores amigos y hemos hecho juntos una gran cantidad de actividades.

De ahí surgió por un lado esto de Obras Públicas, y por otro lado, con la Consejería de Cultura donde estaba Antonio Pozanco⁵⁹, la posibilidad de hacer unos seminarios sobre arquitectura, arte y urbanismo, que fueron tres en total. Allí fui donde conocí, entre otros, a Rafa⁶⁰, o a María Luisa⁶¹; todas nuestras relaciones con la generación más joven nacen entonces. A Ignacio Henares⁶² también lo conocí en ese momento. Pronto, en 1992, iniciamos otras redes como la que se centraría en indagar sobre el mudéjar iberoamericano, en la cual tomaron parte

Ignacio, Rafa, Gonzalo Borrás⁶³ y otros aquí en España, y varios latinoamericanos.

Está claro que ganar aquél concurso de 1986 fue un embrión que tendría carácter multiplicador. Ello sucedía mientras se iba apagando la investigación de la historia del arte y la arquitectura americana en la Universidad de Sevilla porque no se le daba la importancia que había tenido en tiempos anteriores. En esos años fueron creciendo los grupos de trabajo en Granada, en Castellón o en la Universidad Pablo de Olavide, que valoraron más el tema americano. Ustedes en el caso de Granada, han cubierto con creces todo lo que quedó vacante durante tantos años en Sevilla.

España, además de todo esto, siempre nos ha ofrecido la posibilidad de encuentro con ella y con otros países latinoamericanos. Yo siempre digo que en 1992 lo más importante no fue el V Centenario en sí, sino generar la oportunidad para que los americanos pudiésemos encontrarnos en España, y con los españoles y entre nosotros mismos pudimos consolidar canales de comunicación que antes no teníamos.

ARG: En 1995 fundan el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL). Hablemos de sus inicios, presente y futuro.

RG: En el año 1995, emigrados nuestros hijos, nosotros teníamos decidido volver a Buenos Aires. Hablamos con Graciela de la posibilidad de separar nuestro estudio de nuestra casa. En Resistencia teníamos ambas cosas juntas, pero en Buenos Aires iba a ser más complicado. Decidimos fundar el CEDODAL⁶⁴ con la idea de colocar allí la biblioteca, la documentación que habíamos juntado, más una serie de proyectos que teníamos. Lo creamos como una fundación, pero lamentablemente la crisis del 2001 nos dejó muy mal parados, porque la fundación funcionaba con aportes de doscientas personas que

ponían una cuota por año y a partir de la crisis mucha gente no pudo asumir ese gasto. El compromiso que teníamos era que si no lo aportaba la gente teníamos que ponerlo nosotros, con lo cual era imposible. Además, no nos habían dado la exención de ganancias que es otra condición que tenía el hecho de ser una fundación y que nos correspondía por ley, pero que la burocracia la había hecho inviable. La crisis, además, me deparó, en lo personal, un infarto.

Fue muy clara la imposibilidad de actuar así, y debimos cambiar el paso. La realidad es que, como todos estos proyectos te permiten hacer cosas pero conllevan un enorme esfuerzo de gestión, ésta le saca una enorme cantidad de tiempo a la tarea que más me gusta, la de investigación. Sin embargo, trabajando en equipo, estamos sacando tres, cuatro o cinco libros por año, hacemos exposiciones, y al mismo tiempo tenemos un servicio de investigación, siempre con convenios con entidades que patrocinan, recursos que atemperan las dificultades generadas por el hecho de que apenas tenemos personal para tantas actividades, las que debemos acometer a la par de hacer nuestro propio trabajo de investigación. A ello hay que sumar el incremento de patrimonio documental, las donaciones de bibliotecas, de colecciones, etc. La verdad es que los amigos se han volcado mucho; seguimos produciendo pero no sé cuánto tiempo podremos continuar haciéndolo.

ARG: De todas las distinciones y premios con los que has sido galardonado. ¿Cuál te ha resultado más gratificante?

RG: No sé, yo creo que los premios son básicamente reconocimientos, y el reconocimiento que te da cada uno te lo da por distintos motivos. Me han nombrado profesor honorario de facultades o socio honorario de colegios de arquitectos, premiado en Bellas Artes en la Argentina y me han nombrado Ciudadano ilustre de Buenos Aires. Responden a coyunturas

donde actúa de pronto un grupo de personas que te conoce y que puede hacerlo⁶⁵. Yo creo que mucha gente podría tener esos premios; los agradezco, indudablemente, pero en sí, la posibilidad de recibir un premio no es una motivación especial. Fueron muy afectuosas las dos universidades que me nombraron doctor honoris causa; yo no tengo doctorado, porque en arquitectura no existía cuando yo estudiaba ni lo hubo hasta varias décadas después; durante mucho tiempo he integrado comisiones de doctorado pero no tengo doctorado, entonces creo que estos gestos de las universidades son de alguna manera reivindicatorias y por lo tanto son de agradecer⁶⁶.

ARG: Actualmente, ¿en qué proyectos estás inmerso?

RG: Tengo un proyecto a corto plazo, para mediados de este año, de un tema singular que es la arquitectura y el poblamiento en las Malvinas entre 1764 y 1833, cuando los ingleses se apoderaron de ellas. Los ingleses sostienen que los colonos que están son los originarios y se “*olvidan*” que antes de eso existieron poblados que ellos destruyeron y que a la gente que estaba la echaron. Entonces ahora, que van a hacer un referéndum sobre su propia colonización, me parecía importante rescatar esto, con una serie de planos, vistas, cartografías, muchas de ellas provenientes de España.

Esto comenzó en 1764 cuando el francés Bougainville forma un pueblo, Port Saint-Louis, al que llegaron colonos, vecinos y artesanos. En virtud del pacto de familia y en atención a derecho de posesión, Francia le cedió a España ese lugar y España lo ocupó hasta 1811 cuando se produjo la independencia; a partir de allí las Malvinas las ocuparon los argentinos. Estoy entonces escribiendo una historia de esos años, de cómo se vivió, que se cultivaba, que se hacía, como se administró. Me apoyo en documentos y grabados de época. Es un encargo que me

hizo el Ministerio de Asuntos Exteriores de la Argentina.

En forma paralela, en junio, tengo otra exposición (con otro libro) sobre los edificios de Correos de la Argentina construidos entre los años 40 y 50, que es cuando irrumpe el movimiento moderno con un grupo muy importante de obras, cerca de setenta. Se crea por primera

vez un Ministerio de Comunicación y en ese momento se plasma el paso de la arquitectura tradicional académica a la moderna. ...Y en diciembre tendremos otra exposición, la de las misiones jesuíticas que te comenté hace un rato. Como ves, bastante trabajo...

ARG: Ramón, infinitamente agradecida por esta entrañable charla.

NOTAS

¹Ramón Gutiérrez Da Costa (Buenos Aires, 1939). Arquitecto por la Universidad de Buenos Aires e Investigador Superior del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Argentina (CONICET), en temas de Historia de la Arquitectura y Conservación del Patrimonio. Es además, miembro de número de las Academias Nacionales de la Historia y de Bellas Artes de la Argentina. Miembro correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Real Academia de la Historia de España, además de varias instituciones de América Latina, como la Academia de Artes de México.

²Ramón Gutiérrez Zaldívar (Buenos Aires, 1912-1984).

³Dinorah Da Costa Tanco (Treinta y Tres, Uruguay, 1914-Buenos Aires, 1967).

⁴Ignacio Gutiérrez Zaldívar (Rosario, 1952). Abogado, marchante de arte, propietario de la Galería *Zurbarán* en Buenos Aires.

⁵Gino Germani (Roma, 1911-1979). Sociólogo.

⁶Alberto Salustiano José de Paula (Lomas de Zamora, 1936- Buenos Aires, 2008). Arquitecto y doctor en Historia.

⁷GUTIÉRREZ, Ramón y PAULA, Alberto de. *Lomas de Zamora desde el siglo XVI hasta la creación del Partido en 1861*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 1966.

⁸Graciela María Viñuales (Buenos Aires, 1940). Doctora en Arquitectura.

⁹Martín Gutiérrez Viñuales (Buenos Aires, 1965). Ingeniero acústico.

¹⁰Héctor Schenone (Buenos Aires, 1919). Profesor Consulto de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

¹¹Luis Miguel Morea (Buenos Aires, 1921- 2003). Arquitecto.

¹²GUTIÉRREZ, Ramón y MOREA, Luis. *Condiciones de Habitabilidad de Vivienda en función de las necesidades ecológicas humanas*. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Aplicadas de la Universidad de Buenos Aires, Dos Tomos. Ediciones 1967-68.

¹³Ricardo Jesse Alexander (Buenos Aires, 1933-1994). Arquitecto.

¹⁴Entre otras publicaciones destacan: GUTIÉRREZ, Ramón, PAULA, Alberto de, VIÑUALES, Graciela. *La arquitectura de la Confederación Argentina en el litoral fluvial. (1852-1862)*. Resistencia: FIVP. UNNE, 1972; GUTIÉRREZ, Ramón, PAULA, Alberto de, VIÑUALES, Graciela. *Del Pago del Riachuelo al Partido de Lanús. 1536-1944*. La Plata: Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, 1974; GUTIÉRREZ, Ramón, PAULA, Alberto de, MARTÍN, M.H. *Los Ingenieros militares y su aporte al desarrollo de la Argentina*. Buenos Aires: Fabricaciones Militares. Dos Tomos, 1976; GUTIÉRREZ, Ramón, PAULA, Alberto de, VIÑUALES, Graciela. *Influencia alemana en la arquitectura argentina*. Resistencia: FAU. UNNE, 1981.

- ¹⁵Rodrigo Gutiérrez Viñuales (Resistencia, 1967). Profesor titular del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Granada.
- ¹⁶Antonio Bonet Correa (La Coruña, 1925). Catedrático e historiador del arte. Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Ver entrevista "Antonio Bonet Correa. Magisterio Plural". En: *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*, núm.1, págs. 88-99.
- ¹⁷Enrique Marco Dorta (Santa Cruz de Tenerife, 1911-Sevilla, 1980). Doctor en Historia por la Universidad de Madrid. Catedrático de historia del arte hispano colonial de la Universidad de Sevilla.
- ¹⁸Carlos Flores López (Ocaña, 1928) Doctor en arquitectura e historiador.
- ¹⁹Luis Cervera Vera (Madrid, 1914-1999). Doctor en arquitectura e historiador.
- ²⁰Alejo Gutiérrez Viñuales (Resistencia, 1973). Geógrafo. Doctor en Arquitectura y Patrimonio Cultural-Ambiental.
- ²¹Rodolfo Vallín Magaña (México, 1944). Restaurador, especialista en pintura mural. Residente en Colombia.
- ²²Pedro Querejazu (Sucre, 1949). Conservador y restaurador de obras de arte. Presidente de la Academia Boliviana de la Historia.
- ²³Rosanna Kuon Arce y Elizabeth Kuon Arce. Arquitecta y antropóloga peruanas respectivamente.
- ²⁴Jesús Lámbarri (Cuzco, 1932-1991). Fue alcalde de Cuzco.
- ²⁵GUTIÉRREZ, Ramón, HARDOY, J.E, DOS SANTOS, M y ROFMAN, A. *El Centro Histórico del Cuzco. Banco Industrial del Perú*. DONDE, UNESCO, 1983; GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura virreinal del Cuzco y su región*. Cusco: Universidad Mayor de San Antonio Abad del Cuzco. 1987; GUTIÉRREZ, Ramón, VIÑUALES, Graciela, KUON, Elizabeth, GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Cuzco-Buenos Aires. Ruta de intelectualidad americana*. Lima: Universidad San Martín de Porres, 2009.
- ²⁶Cristina Esteras Martín (Teruel, 1945). Profesora Titular de Historia del Arte Hispanoamericano en la Universidad Complutense de Madrid.
- ²⁷GUTIÉRREZ, Ramón, ESTERAS, Cristina y MÁLAGA, A. *El valle del Colca. Arequipa. Cinco siglos de arquitectura y urbanismo*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1986.
- ²⁸Alberto Corradine Angulo (Zipaquirá, Colombia, 1933). Arquitecto.
- ²⁹Jaime Salcedo Salcedo (Buga, Colombia, 1946). Arquitecto.
- ³⁰Germán Téllez (Bogotá, 1933). Arquitecto.
- ³¹Roberto De la Vega Visbal. Arquitecto colombiano.
- ³²Guillermo Trimmio Arango (Bogotá. 1940). Arquitecto.
- ³³Carlos Albelález Camacho (París, 1916- Bogotá, 1969). Arquitecto. Investigador en arquitectura colonial.
- ³⁴Alfonso Borrero (Cali, 1923-Bogotá, 2007).
- ³⁵"Neoclasicismo y arquitectura efímera en la ciudad de Honda. Colombia". *Revista Apuntes* (Bogotá), 19 (1983), págs. 3-12.
- ³⁶"Un proyecto de Silvestre Pérez para Colombia". *Anales del Museo de América* (Madrid), 8 (2000).
- ³⁷"Arquitectura e identidad". *Revista Apuntes* (Bogotá), 20 (1983); "La preservación del patrimonio". En: *Recuperación del Hábitat. Sociedad Colombiana de Arquitectos*. Manizales. Colombia. 1984; "Para Ud. que se queja de su ciudad...." *Boletín de la Sociedad Colombiana de Arquitectos* (Medellín), 15 (1986).
- ³⁸Santiago Sebastián López (Villarquemado (Teruel), 1931-Valencia, 1995). Catedrático de historia del arte.

- ³⁹Silvia Mercedes Arango (Bogotá, 1948). Doctora en Arquitectura.
- ⁴⁰Carlos Niño Murcia (Ubaté, Colombia, 1950). Arquitecto. Jorge Ramírez Nieto profesor del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia.
- ⁴¹Lorenzo Fonseca Martínez (Colombia, 1938). Arquitecto. Director de la revista *Proa*. Profesor de la Pontificia Universidad Javeriana.
- ⁴²Alberto Saldarriaga Roa (Colombia, 1941). Arquitecto y fotógrafo colombiano. Decano de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- ⁴³Alberto Escovar Wilson-White (Cali, 1967). Arquitecto.
- ⁴⁴Juan Luis Isaza Londoño (Medellín, 1960). Arquitecto. Director de Patrimonio de Colombia.
- ⁴⁵SEBASTIÁN, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria-Convenio Andrés Bello, 2006.
- ⁴⁶GUTIÉRREZ, Ramón, VALLÍN, Rodolfo y PERFETTI, Verónica. *Fray Domingo Petrés y su obra arquitectónica en Colombia*. Bogotá: Banco de la República. El Áncora Editores, 1999.
- ⁴⁷GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica. (Siglos XVI al XX)*. Madrid: Cátedra, 1983. Segunda edición en 1992, Tercera 1996, Cuarta 2000, Quinta 2005.
- ⁴⁸El I Congreso Internacional de Barroco Latino-Americano, celebrado en Roma en abril de 1980, bajo los auspicios del Instituto Ítalo-Latino-Americano, constituyó todo un hito en la revisión crítica sobre los estudios del Barroco en Iberoamérica.
- ⁴⁹Graziano Gasparini (Venezuela, 1925). Pintor, arquitecto, fotógrafo e investigador. Doctor Honoris Causa por la Universidad Central de Venezuela.
- ⁵⁰Erwin Walter Palm (Frankfurt, 1910-Heidelberg, 1988). Filólogo, escritor e historiador americanista.
- ⁵¹Jorge Alberto Manrique (México, 1936). Doctor en Historia y profesor de la Universidad Autónoma de México.
- ⁵²Paolo Portoghesi (Roma, 1931) Arquitecto. Profesor de arquitectura en la Universidad de la Sapienza de Roma.
- ⁵³GUTIÉRREZ, Ramón. *Evolución urbanística y arquitectónica del Paraguay. (1537-1911)*. Resistencia: FIVP-UNNE, 1976. Hay reediciones en Resistencia (1978) y en Asunción: Librería Comuneros (1983) y Municipalidad de Asunción (2011).
- ⁵⁴GUTIÉRREZ, Ramón. *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las pampas*. Barcelona: Lunwerg. 1997. Coordinador de la edición y autor de varios capítulos. Hay edición en italiano de Ed. Jaca Book, Milán, y en francés, por Ed. Zodiac, París, 1997.
- ⁵⁵GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina. *Territorio y Fortificación. Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio de Sala y Félix Prósperi. Influencia en España y América*. Madrid: Tuero, 1992; GUTIÉRREZ, Ramón y ESTERAS, Cristina. *Arquitectura y Fortificación. De la Ilustración a la independencia*. Madrid: Tuero 1993; GUTIÉRREZ, Ramón. *Fortificaciones Iberoamericanas*. Madrid: El Viso, 2005.
- ⁵⁶Ver: GUTIÉRREZ, Ramón (ed.). *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Haciendo camino al andar 1986-2011*. Buenos Aires: CEDODAL, 2011.
- ⁵⁷GUTIÉRREZ, Ramón. *El árbol de Hierro. Ciencia y utopía de un asturiano en tiempos de la ilustración (1750- 1800)*. Oviedo: TREA, 2007.
- ⁵⁸José Ramón Moreno García (Santiago de Compostela, 1945). Arquitecto.
- ⁵⁹Antonio Pozanco (Córdoba, 1936). Dominicano, fue delegado provincial de Cultura y director general de la Junta de Andalucía.
- ⁶⁰Rafael López Guzmán (Huelma, Jaén, 1958). Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

⁶¹María Luisa Bellido Gant (Córdoba, 1967). Profesora titular del Departamento de Historia del Arte en la Universidad de Granada.

⁶²Ignacio Henares Cuéllar (Granada, 1945) Director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

⁶³Gonzalo Máximo Borrás Gualis (Valdeatorfa, Teruel, 1940). Catedrático de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo en la Universidad de Zaragoza.

⁶⁴Para más información consultar su web <http://www.cedodal.com>

⁶⁵Ante la imposibilidad de mencionar todas sus distinciones, destacamos la última. Declarado como “Ciudadano ilustre de la Ciudad de Buenos Aires” por unanimidad por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ley 3743 del 15 de diciembre de 2010. Nominado oficialmente el 29 de agosto de 2011.

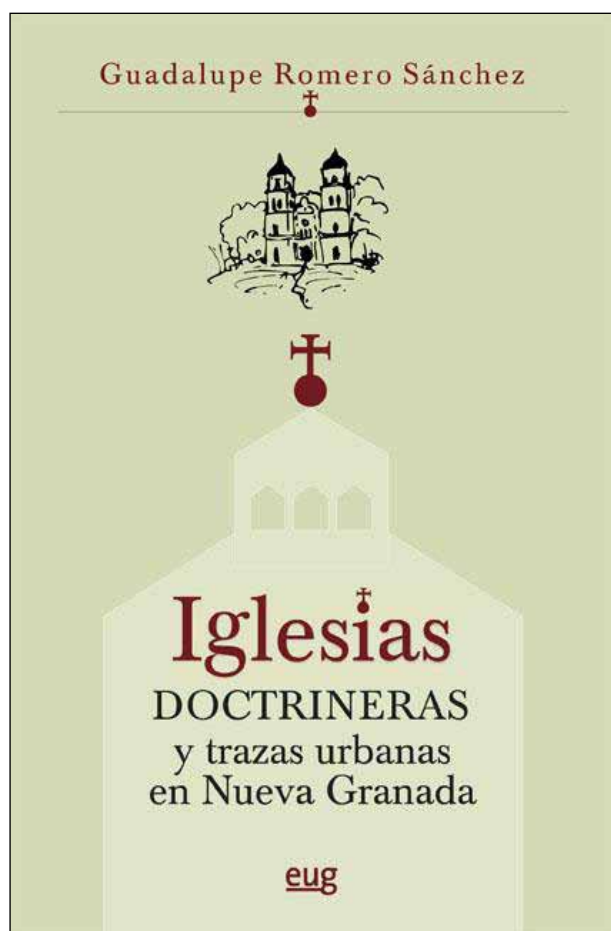
⁶⁶En el año 2007 es galardonado con el Doctorado Honoris Causa por la Universidad Nacional de Tucumán y el Doctorado Honoris Causa por la Universidad Ricardo Palma de Lima (Perú).

Reseñas

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Romero, Guadalupe. *Iglesias doctrineras y trazas urbanas en Nueva Granada*. Granada: Editorial de la Universidad, 2012, 994 págs., ils. color. ISBN: 978-84-338-5322-6.



El libro que se reseña es el resultado de una larga reflexión a partir del vasto acopio documental obtenido por la autora de los archivos en Colombia y en España, relacionados con esos espacios del territorio como son los pueblos de indios, lugares que fueron esenciales para incorporar al indígena al nuevo orden cultural.

En el primer capítulo la autora comienza estableciendo el marco territorial del Nuevo Reino de Granada y el límite temporal de los pueblos de indios, que abarcaría desde las últimas décadas del siglo XVI hasta comienzos del siglo XVIII. Centrándonos en los pueblos de indios, la autora recurre a investigaciones y experiencias que se han tenido en otros lugares de América. Así, partiendo de la descripción que hace la investigadora Gloria Espinosa Spínola sobre los pueblos de indios novohispanos pone de relieve las diferencias existentes en los establecimientos neogranadinos, siendo su seña más destacada el levantamiento de soportales a modo de capillas abiertas, entre otros elementos.

El segundo capítulo del libro se dedica al análisis de las trazas urbanas y su distribución geográfica. Se estudian cinco departamentos y jurisdicciones, que reúnen aproximadamente veinticinco poblados. El análisis realizado ha llevado a la autora a tener que establecer una diferenciación apreciable entre Cundinamarca y Boyacá (2.2 y 2.1) y Pamplona, Mérida y San Cristóbal (2.3, 2.4 y 2.5), esto se observa en dos tipologías arquitectónicas diferentes, en dos modelos de poblamiento y en dos realidades contrastadas.

Organizados a manera de pequeñas monografías, la información que nos aporta la autora no es solo cualitativa sino también cuantitativa

aportando en muchos casos las medidas de la traza. En los subapartados 2.3, 2.4 y 2.5 cada monografía está acompañada además de un plano, siendo cada uno original y diferente, lo que hace que la autora vea en este gesto un interés particular del oidor en dotar de personalidad a cada uno de los pueblos, siendo significativo el hecho de que se puede ser innovador aun siguiendo los estrictos dictados de la Corona.

Los capítulos 3 y 4 son los más extensos del libro, pero también los que presentan mayor unidad de organización y similitud de datos aportados. En ambos se hace un estudio pormenorizado de los templos doctrineros construidos en los pueblos de indios, y en concreto, en el Departamento de Boyacá y Cundinamarca. Cada uno de los subcapítulos en los que se dividen conforma un estudio individual y diferenciado de un templo de doctrina, desde los datos emanados de las visitas de los oidores, cuando éstos practicaban la inspección del templo existente (normalmente de bahareque) y la contratación de una nueva iglesia permanente de mampostería, donde practicar con decencia la fe cristiana. Cada subcapítulo, por tanto, es una breve historia constructiva de la iglesia levantada.

En los contratos de obra localizados en el Archivo Nacional de Colombia y estudiados por la autora, más de 50, se incluye información muy relevante: la fecha de contratación, el nombre del constructor o constructores encargados de la obra, el plazo de su ejecución, el coste de la obra, y lo que es más importante, las condiciones para levantar el templo y los materiales de construcción.

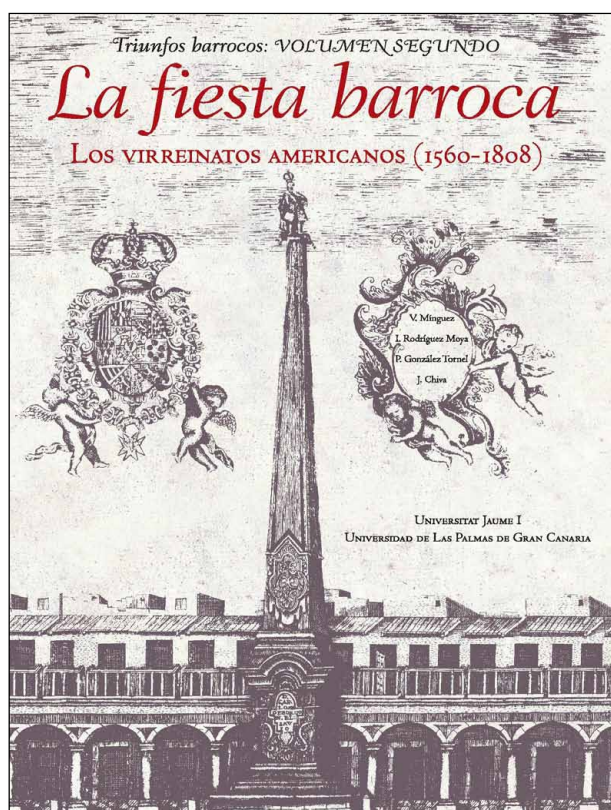
La obra de Guadalupe Romero es una aportación valiosa al conocimiento del nuevo territorio de la Corona de España de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII que a través de su enfo-

que y método de trabajo entra a considerar tan variados aspectos, que la llevan a involucrar a través de su metodología distintos campos del saber. Guadalupe logra destacar ese carácter de singularidad que tienen estos pueblos de indios a través de su traza, organización, elementos formales, también el tipo de relaciones entre la autoridad eclesiástica y la comunidad y las diversas dinámicas de la sociedad, en particular las que permiten entender el ámbito artístico y de trabajo, las relaciones contractuales, las dificultades técnicas y el uso y apropiación de los espacios y su dotación. Así se muestra cómo en estas poblaciones es indispensable reconocer el papel fundamental que desempeñaron las cofradías, pues ellas contribuyeron a generar nuevas formas de trabajo, otros ritmos, fortaleciendo el tejido social y posibilitando la cohesión de la población.

El texto pone en evidencia cómo la vida en el pueblo estuvo marcada, no solo por la presencia del templo doctrinero, también por una serie de objetos propios del rito litúrgico, objetos como imágenes que enaltecían el lugar y propiciaban la devoción de los indígenas. Aquí se generan muchas inquietudes con relación a estos objetos que son símbolos y referentes esenciales en el rito del bautismo, la celebración de la eucaristía, las confesiones y funerales. Todos requerían de una puesta en escena para la realización de la ceremonia y Guadalupe si bien lo anuncia en su libro, en otras publicaciones suyas lo desarrolla plenamente. Conscientes de la importancia que tiene el pueblo de indios para Colombia y América Latina en general, su estudio y la preservación de sus testimonios constituyen una esencial parte de la memoria histórica.

María del Pilar López
Instituto de Investigaciones Estéticas.
Universidad Nacional de Colombia.
Bogotá

Mínguez, Víctor; Rodríguez Moya, Inmaculada; González Tornel, Pablo; Chiva, Juan. *La fiesta Barroca. Los Virreinos Americanos*. (1560-1808). Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I y Servicio de Publicaciones y difusión científica de la Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 2012, 421 págs. 451 ils. b/n. ISBN: 978-84-8021-847-4



El grupo de investigación *Iconografía e Historia del Arte* de la Universitat Jaume I de Castellón, continúa con esta nueva publicación el proyecto *Triunfos Barrocos*, del que tiene en marcha ya la próxima publicación sobre la fiesta barroca en los reinos de Sicilia y Nápoles. Tras el primer fruto sobre *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599-1802)*, los miembros del grupo presentan en este volumen los aspectos más relevantes de la cultura festiva en los territorios de los virreinos americanos. La trayectoria de los miembros de IHA, prestigiosa en temas relacionados con la fiesta y la emblemática, avala la calidad de este volumen.

123

Los fenómenos festivos efímeros en el Renacimiento y el Barroco comenzaron a ser estudiados desde las distintas áreas de conocimiento como la antropología, la historia o la literatura a partir de las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado. La convergencia de éstas con la Historia del Arte, ha generado en los últimos años un interés por el estudio de la fiesta cortesana como la forma más perfecta de mostrar la idiosincrasia de un pueblo y su capacidad de creación de la mano de sus artistas.

Un primer capítulo está dedicado al estudio de la literatura festiva, su evolución y desarrollo desde las primeras obras impresas. Dada la amplitud de ejemplos de relaciones festivas este punto acota la dirección que va a seguir el libro. Los ejes principales giran en torno a dos tipos de fiestas, las principales demostraciones del

poder de la metrópoli, las exequias y las entradas de los virreyes. Los virreinos como espacios festivos se analizan tanto de un modo físico -calles, plazas y espacios de representación-, como desde el punto de vista de la organización social. La fiesta se muestra así como elemento de identificación del poder de virreyes, audiencias, cabildos municipales o catedrales.

Una vez planteada la situación inicial, se da comienzo al análisis de la fiesta a través del estudio de las exequias fúnebres de la monarquía y su evolución. El texto ofrece una amplia visión de los modelos ceremoniales que se desarrollaron en América, mostrando la capacidad de adaptación de los modelos europeos y su filtración en la cultura americana. La división espacial efectuada en el estudio de estas fiestas, centradas en los dos grandes virreinos, facilita el conocimiento comparativo de las diferencias entre los territorios. Desde los catafalcos por Carlos I, hasta las clásicas piras fúnebres por el fallecimiento de Carlos IV, el texto se jalona con referencias a obras gráficas que se reproducen en el presente libro; algunas imágenes ya conocidas, mientras otras se muestran por primera vez a los investigadores.

Las entradas virreinales son las siguientes festividades analizadas. La puesta en valor de esta fiesta y sus hitos artísticos se plantea como la adhesión de un territorio a una corona distante a través de un poder real y visible para los americanos, encarnado en la figura del virrey. De este modo se estudian estos festejos, como muestra del poder de la metrópoli, y se profundiza en las diferencias que se observan entre el virreinato de México y los sudamericanos. El estudio festivo se completa con la puesta en valor de la fiesta religiosa a lo largo del territorio americano. Un estudio de este calado excede las posibilidades de edición, pero se acota si se plantea el caso por antonomasia del Corpus Christi, no solo como paradigma de la fiesta religiosa sino como la ceremonia que aglutina a todos y a cada

uno de los estratos sociales de los territorios de la Corona española en América.

El estudio continúa con el análisis de la importancia de la cultura emblemática en la fiesta. Desde la llegada de los libros de emblemas europeos y las primeras impresiones americanas, se encuentra en exequias, entradas reales y fiestas religiosas el uso de emblemas, para representar las virtudes de los honrados o los misterios de la Fe. Esta cultura emblemática presenta su desarrollo, apogeo y decadencia en los diferentes siglos trabajados permitiendo trazar una historia de su influencia festiva. Grandes repertorios emblemáticos ven la luz en este libro destacando los referentes a las exequias o a las devociones universales del imperio español como la Inmaculada Concepción.

Para concluir se hacen necesarias las alusiones al mestizaje en la fiesta, analizándose en este punto aspectos que suponen las principales características de las celebraciones americanas y que las diferencian de las que se realizaban en las metrópolis europeas. El español, el mestizo y el indígena crean y representan la fiesta, participan de la misma, y la singularizan de un modo especial.

En resumen, nos encontramos ante un volumen que recoge y analiza todos los aspectos más importantes de la fiesta en América, recogiendo más de 400 ilustraciones, destacando programas pictóricos completos y documentación gráfica inédita. Acompañado por un intenso estudio de la fiesta y de su evolución en los territorios virreinales americanos, que aporta a los investigadores y amantes del arte, las fuentes y las claves para entender el triunfo festivo en la América virreinal.

David Martínez Bonanad
Grupo IHA
(Iconografía e Historia del Arte)
Universitat Jaume I

López Pérez, María del Pilar. *Más que Muebles... Diseño en tiempo de Independencias*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012, 72 págs., 67 ils. color.



Bajo el título *Más que muebles...* se articula una exposición temporal que sintetiza los avances obtenidos en el campo de la investigación por María del Pilar López Pérez, profesora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Colombia, como parte del desarrollo del proyecto *Iconografía de la independencia y su presencia en los objetos de uso: imágenes de un cambio histórico y signos de renovación en lo cotidiano*. Las conclusiones de su trabajo han llevado a María del Pilar a definir la existencia de cuatro tipos de muebles perfectamente reconocibles en un periodo muy breve de tiempo comprendido entre 1780 y 1840. Estas tipologías han marcado la organización de la exposición y del catálogo que reseñamos, que se estructura en cuatro partes diferenciadas denominadas sucesivamente: *Más que Colonial: 1790-1840*, *Más que Imperio: 1810-1830*, *Más que Neoclásico: 1810-1850* y *Más que Federal: 1800-1845*, encuadres muy acertados si tenemos en cuenta la cantidad de influencias rastreables en estos conjuntos que coexisten en el tiempo.

125

La primera parte está dedicada al mueble neogranadino de transición a la República, el cual incorpora elementos de diseño propios de la arquitectura neoclásica y motivos de corte imperial francés, lo que lo dota de originalidad y lo acerca a las modas europeas. La piezas que, a mi juicio, revisten de mayor interés serán el *sillón de don Ramón González y Vega* que abre la muestra, se trata de una pieza barroca muy pesada y aparatosa que dista de la esbeltez y ligereza propia de los muebles neoclásicos, y una silla de finales del siglo XVIII en la cual se puede ver la enorme influencia que ejerció la ebanistería inglesa de *Chippendale* en España, su lugar de producción.

En el segundo bloque, *Más que Imperio*, se hace una mención obligada al Estilo Imperio Francés y a la distinción de arquitectos y ebanistas tan importantes como Charles Percier o Pierre Fontaine. Desde aquí, la autora dirige la mirada a España, Alemania o Inglaterra, y concretamente al *Estilo Fernando VII*, *Estilo Biedermeier* y *Estilo Regencia*, respectivamente, siendo reseñable que la autora no se circunscribe sólo al ámbito original de las piezas, sino que abre el abanico hacia otros países aportando multitud de variables y enfoques diversos a su análisis, sin los cuales sería imposible acercarnos de una manera correcta al estudio del mueble colombiano. El reloj de sobremesa *El Juramento de los Horacios* y la cómoda expuesta, son buenos ejemplos de la estética y de la iconografía propia de esta tipología.

El tercer bloque está dedicado al análisis del mueble con referencias al Neoclasicismo, con un buen trabajo de marquetería y el empleo de la taracea. Entre las piezas seleccionadas destaca una caja de 1821 con tapa taraceada tanto por la parte exterior, donde se encuentra el escudo de la República de Colombia, como por la interior, y una consola con su frente en media luna de una enorme calidad y perteneciente a una colección particular.

En el último bloque se presenta el mueble federal americano, importado de Estados Unidos, el cual convivió con las tres líneas anteriores de mobiliario criollo, tal y como lo define la autora. Los muebles, de una enorme calidad, también se pueden documentar a través de la pintura como es el caso del cuadro de la *Familia del general Antonio Morales Gálvis* de José María Espinosa, donde se observa un respaldo pintado que entronca con la línea de sillas *Klismos* de Baltimore. Tanto el espejo exhibido como las sillas que forman parte de la exposición destacan por tener elementos decorativos pintados, cuyos esquemas o motivos se supeditan a la

elección del comprador, siendo este su rasgo más característico y el que le individualiza.

A nivel general debemos destacar la utilización de la pintura como recurso para el análisis de los usos del mobiliario, María del Pilar se sirve de retratos pintados o grabados donde se aprecia la existencia de sillas y mesas, fundamentalmente, la cual se nos presenta como un elemento de prestigio social, propio de una clase adinerada y dentro del ambiente selecto y refinado en el que cobrará un protagonismo esencial.

Un aspecto de sumo interés será la inclusión en el catálogo de fotografías a color de la propia exposición, las cuales nos permiten valorar los elementos museográficos y de diseño propios de estas muestras, como es la organización del espacio, la ubicación de las cartelas o de los paneles informativos, la disposición de los pinturas y el empleo de otros recursos como el uso de ampliaciones de detalles y su correlación con manuales de diseño, que ilustran al visitante con un sentido didáctico muy cuidado. Estas fotografías además sirven como fuente de análisis y fijación de los elementos efímeros de las exposiciones temporales expandiendo su impacto más allá de las mismas.

Sin duda, este tipo de exposiciones son importantísimas para acercar a la sociedad en general este tipo de artes, propias del diseño y relacionadas con el objeto de uso cotidiano, pero también para poner en énfasis la necesidad de este tipo de estudios que han sido tradicionalmente descuidados en el campo de la Historia del Arte y que María del Pilar López Pérez ha conseguido darle visibilidad y presencia en Colombia, denotando sus enormes posibilidades y múltiples facetas.

Guadalupe Romero Sánchez
Departamento de Didáctica
de las Ciencias Sociales
Universidad de Granada

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, 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 textos incluidos en Varia, y 5.000 para las reseñas bibliográficas.

129

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:

Quirolga. 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/>

131

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

