

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

2

Julio
Diciembre
2012
Granada

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

SECRETARÍA TÉCNICA

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

CONSEJO DE REDACCIÓN

MARÍA LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada
GLORIA ESPINOSA ESPÍNOLA
Universidad de Almería
LÁZARO GILA MEDINA
Universidad de Granada
YOLANDA GUASCH MARÍ
Universidad de Granada
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada
FERNANDO QUILES GARCÍA
Universidad Pablo de Olavide. Sevilla
INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA
Universitat Jaume I. Castellón
ANA RUIZ GUTIÉRREZ
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA
Universidad de Granada
MIGUEL TAÍN GUZMÁN
Universidade de Santiago de Compostela

COMITÉ CIENTÍFICO

JUAN B. ARTIGAS
Universidad Nacional Autónoma de México
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
ELISA GARCÍA BARRAGÁN
Universidad Nacional Autónoma de México
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
Museo de América. Madrid
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA
Centro de Documentación de Arquitectura
Latinoamericana. Buenos Aires
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

ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA

Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría.
La Habana

EDITA

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

PERIODICIDAD

Semestral

TÍTULO CORTO

Quiroga

DIRECCIÓN DEL EDITOR

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

CORREO ELECTRÓNICO Y TELÉFONO DE CONTACTO

revistaquirola@ugr.es
958241000 (Ext. 20294)

PÁGINA WEB

<http://revistaquirola.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

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

Los graffitis y el espacio urbano: El “Niño de las Pinturas”. <i>Encarnación Cambil Hernández</i>	10-29
El mudéjar en la obra de Claudio de Arciniega. “Doscientas tablas de taugel para la armadura de la yglesia”. <i>Luis Javier Cuesta Hernández</i>	30-38
El uso del grabado entre los pintores de la Catedral de Puebla (México). <i>Isabel Fraile Martín</i>	40-51
San Agustín de Bogotá a la luz de la documentación notarial. <i>Lázaro Gila Medina</i>	52-60
Retrato de un arzobispo criollo: el Palacio del Cuzco (Víznar, Granada). <i>Ana María Gómez Román</i>	62-77
Mito y realidad en torno a Colón, La Gomera y el arte. <i>Pablo Jerez Sabater</i>	78-85

Varia

Un desnudo desconocido del pintor Cristóbal Ruiz. <i>Yolanda Guasch Marí. Esther Albendea Ruz</i>	88-92
José Horna (1912-1963). Consideraciones afectuosas en el centenario de su nacimiento. <i>Norah Horna Fernández</i>	94-99
El símbolo de lo imposible en Alciato: lavar la negritud. <i>Luis Méndez Rodríguez</i>	100-103

Entrevistas

Juan Benito Artigas. Arquitecto, restaurador, maestro. <i>Luis Javier Cuesta Hernández</i>	106-118
Elisa García Barragán. Investigadora y Humanista. <i>Rafael López Guzmán</i>	120-128

Reseñas

Sauret Guerrero, Teresa; Ruiz San Miguel, Javier; Gómez Gómez, Ana Julia; Chaves Guerrero, Elisa Isabel (eds.). <i>El cine español. Arte, industria y patrimonio cultural.</i> Ruiz San Miguel, Javier; Sauret Guerrero, Teresa; Gómez Gómez, Ana Julia (eds.) <i>Cine español. Perspectivas y prospectiva.</i>	131-132
Luengo Gutiérrez, Pedro. <i>Intramuros. Arquitectura en Manila. 1739-1762.</i> <i>Ana Ruiz Gutiérrez</i>	133-134
Acosta Luna, Olga Isabel. <i>Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada.</i> <i>Guadalupe Romero Sánchez</i>	135-136
Ruiz Gutiérrez, Ana. <i>Arte indígena del norte de Filipinas. Los grupos étnicos de la Cordillera de Luzón.</i> <i>Pablo Ruiz Martínez-Cañavate</i>	137-138

Index

Articles

Graffiti and Urban Space: the "Child of Painting". <i>María de la Encarnación Cambil Hernández</i>	10-29
The "Mudéjar" in Claudio de Arciniega's Work. "Doscientas tablas de taugel para la armadura de la yglesia". <i>Luis Javier Cuesta Hernández</i>	30-38
The Usage of Engraving among the Painters of the Cathedral of Puebla, Mexico. <i>Isabel Fraile Martín</i>	40-51
The Church of Saint Agustín of Bogotá in the Light of the Notarial Documentation. <i>Lázaro Gila Medina</i>	52-60
Portrait of a Creole Archbishop: the Palace of Cuzco (Viznar, Granada). <i>Ana María Gómez Román</i>	62-77
Myth and Reality around Columbus, La Gomera and the Art. <i>Pablo Jerez Sabater</i>	78-85

Varia

An Unknown Nude Painting of the Artist Cristóbal Ruiz. <i>Yolanda Guasch Marí. Esther Albendea Ruz</i>	88-92
José Horna (1912-1963). Affective Considerations on the Centenary of His Birth. <i>Norah Horna Fernández</i>	94-99
The symbol of impossible in Alciato: Wash to a Black. <i>Luis Méndez Rodríguez</i>	100-103

Interviews

Juan Benito Artigas. Architect, Restorer, Teacher. <i>Luis Javier Cuesta Hernández</i>	106-118
Elisa García Barragán. Researcher and Humanist. <i>Rafael López Guzmán</i>	120-128

Book Reviews

Sauret Guerrero, Teresa; Ruiz San Miguel, Javier; Gómez Gómez, Ana Julia; Chaves Guerrero, Elisa Isabel (eds.). <i>El cine español. Arte, industria y patrimonio cultural.</i> Ruiz San Miguel, Javier; Sauret Guerrero, Teresa; Gómez Gómez, Ana Julia (eds.) <i>Cine español. Perspectivas y prospectiva.</i>	131-132
Luengo Gutiérrez, Pedro. <i>Intramuros. Arquitectura en Manila. 1739-1762.</i> <i>Ana Ruiz Gutiérrez</i>	133-134
Acosta Luna, Olga Isabel. <i>Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada.</i> <i>Guadalupe Romero Sánchez</i>	135-136
Ruiz Gutiérrez, Ana. <i>Arte indígena del norte de Filipinas. Los grupos étnicos de la Cordillera de Luzón.</i> <i>Pablo Ruiz Martínez-Cañavate</i>	137-138

Artículos

LOS GRAFFITIS Y EL ESPACIO URBANO: EL “NIÑO DE LAS PINTURAS”

GRAFFITI AND URBAN SPACE: THE “CHILD OF PAINTING”

Resumen

El graffiti se ha convertido en una expresión artística de carácter multicultural, cuya presencia en las ciudades modifica la lectura del espacio urbano. En este artículo pretendemos analizar estas “manifestaciones pictóricas” desde el punto de vista de la Historia del Arte, ya que es una forma de expresión artística que posee una inmensa diversidad creativa y desde la multiculturalidad, ya que es una forma de expresión presente en todo el mundo. Tomando como referencia para ello el análisis de esta expresión gráfica en la ciudad de Granada, a través de la obra de un escritor de graffiti cuyo tang es Sex, aunque es más conocido por el alias que utiliza: El Niño de las Pinturas.

Palabras Clave

Arte urbano, Graffiti, Granada, Niño de las Pinturas, Post graffiti.

María de la Encarnación Cambil Hernández

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

Es profesora del Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Granada desde 2007 y miembro del grupo de investigación “Patrimonio y Educación (HUM-221)”. Su principal línea de investigación se centra en el estudio del espacio urbano. Es autora de numerosas publicaciones entre las que destaca *Los hospitales de Granada. Tipología, Catálogo e Historia* (2010).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20-X-2012
Fecha de revisión: 31-X-2012
Fecha de aceptación: 19-XI-2012
Fecha de publicación: 30-XII-2012

Abstract

Graffiti has become a multicultural artistic expression, which presence in the cities modifies the reading of urban space. In this article, we analyze these “pictorial demonstrations” from the point of view of art history as an art form that has an immense creative diversity and, from a multicultural perspective, as a form of expression that it is present throughout the world. We take as a reference the analysis of this graphic expression in the city of Granada, through the work of a graffiti writer whose tang is Sex, but is better known by the alias of “The Child of the Paintings”.

Key words

Child of the Paintings, Graffiti, Granada, Post Graffiti, Urban Art.

LOS GRAFFITIS Y EL ESPACIO URBANO: EL “NIÑO DE LAS PINTURAS”

*“Dime que escuchas
cuando en nada piensas”
(Sex)*

En la ciudad de Granada los *graffitis* tienen una gran presencia en su espacio urbano, en donde han adquirido un gran protagonismo y significado. Es una realidad que el *graffiti* en esta ciudad es una manifestación gráfica reconocida y como en cualquier parte del mundo entramos en dialogo con su estética a través del espacio urbano y de los medios de masas. Según los propios *graffiteros* fue a partir del 2004 cuando se produjo la confirmación del *graffiti* en esta ciudad ya que: “lo que años atrás empezó como una actividad marginal y con poco reconocimiento se había convertido en un movimiento cultural sólido y con personalidad”¹. A su difusión actual y por tanto a su evolución ha contribuido de una forma muy explícita Internet, ya que a través de la red se puede acceder a todo tipo de información sobre esta forma de expresión gráfica, permitiéndonos conocer la obra de numerosos *escritores* de diferentes países y por tanto los diferentes estilos que se están produciendo dentro de esta forma de expresión artística en el mundo entero².

A pesar de que el *graffiti* tal y como lo conocemos actualmente tiene una historia relativamente corta, sin embargo ha sido capaz de llegar a todos los rincones del globo y ha despertado desde su aparición en el metro de Nueva York, hacia finales de los años sesenta, una gran curiosidad³. Su estudio ha sido abordado fundamentalmente por la Antropología y la Sociología, como una manifestación de la aparición de nuevos parámetros culturales en el seno de las grandes ciudades occidentales, en las que “*el graffiti nace como expresión gráfica de un amplio movimiento cultural, en el que la afirmación de lo individual se confunde con la del grupo en el marco de los barrios populosos y degradados de las grandes ciudades occidentales*”⁴. En la actualidad su estética y carácter artístico son cada vez más reconocidos y su estudio es abordado por otros campos como la Historia del Arte, área de conocimiento desde la que pretendemos analizar en este artículo estas “manifestaciones pictóricas”, ya que es una forma de expresión artística que posee una inmensa diversidad creativa, pero a pesar de ello no oculta los numerosos rasgos comunes que hacen de ella una verdadera unidad de creación artística, en lo que a sus valores



Fig. 1. 1998. Granada.

expresivos y técnicos se refiere⁵, centrándonos en la obra de un escritor de graffiti cuyo *tang* es Sex⁶, aunque es más conocido por el alias que utiliza: El Niño de las Pinturas, analizando a través de su trabajo la situación actual del *graffiti* en la ciudad de la Alhambra y la influencia del mismo en el espacio urbano⁷.

El término *graffiti* puede ser interpretado desde numerosos puntos de vista, dependiendo de la disciplina desde la cual se aborde su análisis. Actualmente la acepción más aceptada se debe a investigadores como Graig Castleman, Sarah Giller, Jane Gasby y Henry Chalfan, que desde su inicio en la ciudad de Nueva York, donde a finales de los años sesenta aparecieron las primeras pinturas realizadas sobre los vagones de metro y en las paredes de los barrios marginales de la ciudad, efectuadas con *sprays* en sus formatos comerciales y de venta al público, los cuales no estaban fabricados para ser utili-

zados de ese modo, pero que se convirtieron como dice Joan Garí en “el instrumento asociado a este modelo”⁸. Hasta nuestros días han utilizado este vocablo tanto en singular como en plural, para referirse a cualquier escritura mural, ya sea imágenes, símbolos o marcas de cualquier clase y en cualquier superficie⁹.

Para referirnos a los *graffitis* en Granada, vamos a aceptar el significado que el término tiene en relación a la cultura *hip-hop*, puesto que consideramos que “El *graffiti hip hop* es un claro exponente de las nuevas estrategias creativas producidas en las ciudades de finales del siglo XX, que muy posiblemente estén ya condicionando el futuro de nuevas prácticas artísticas”¹⁰. Teniendo en cuenta además que la generación de escritores de *graffiti* que han realizado sus *piezas* en Granada, está lejos cronológicamente de los ideales y motivaciones de los primitivos *escritores*, sin embargo empe-

zaron a escribir cuando la cultura *hip-hop*¹¹, sustituyó los ideales políticos y filosóficos de esta primera generación. De la misma manera denominaremos como tales, únicamente a las manifestaciones pictóricas realizadas con *sprays* sobre el muro, ya que *“el poder de la imagen artística es irrefutable”*¹².

En esta ciudad como en el resto del mundo, el escenario donde se desarrolla esta manifestación artística es el espacio urbano. La ciudad en cuanto que es una construcción inacabada se consolida a sí misma como problema estético en la medida que favorece la aparición de diversas formas de expresión. En su espacio público se producen las experiencias sensibles de los hombres: históricas, sociales, artísticas, etc., constituyéndose al mismo tiempo en un lugar de encuentros y de confrontaciones. Los *graffitis* aparecen en él fusionándose y dialogando con la ciudad, revitalizado el lugar que ocupan, ya que este proceso creativo va a adquirir connotaciones diversas en la medida en que se fusiona con los habitantes de la ciudad, elaborando su propio lenguaje estético que va a permitir el diálogo entre el ciudadano y el *graffiti*¹³.

Cada una de estas expresiones gráficas cuando aparecen en la ciudad y se hacen públicas asumen en su esencia un conjunto de valores que las hacen partícipes de una comunidad culturalmente activa. Igualmente provocan reacciones muy dispares ya que son valoradas por el individuo en función de sus propios esquemas valorativos y de su sensibilidad, que es lo que le va a permitir percibir o no esta propuesta plástica¹⁴, aceptando la transformación del espacio en el que se sitúa y asumiéndolo como propio, otorgándole al *graffiti* un valor estético que le facilita la relación entre él mismo y la realidad¹⁵. Visualmente borra el anterior significado de la ciudad provocando en el ciudadano la necesidad de mirar y ante la prisa de nuestra sociedad, el hecho de que provoquen su con-

templación, hace que se conviertan en un elemento esencial para la comprensión del paisaje urbano, convirtiéndose con ellos la ciudad en una gran exposición de palabras e imágenes¹⁶.

*“Por la original ambigüedad genérica del graffiti, el uso que hace de los espacios urbanos que en ningún momento fueron pensados para esa posibilidad, su distorsión y transformación de los contenidos semióticos publicitados socialmente aceptados y su presencia en el mismo espacio urbano, proporciona al estudio de las zonas del graffiti una importancia singular que no debe ser menospreciada en futuros estudios de urbanismo y de actuación cultural en el medio urbano”*¹⁷.

Granada ha sido una de las ciudades más significativas dentro del nacimiento y evolución del *graffiti* en nuestro país, constituyéndose hoy como uno de los centros más activos. En ella el *graffiti* se ha afirmado lentamente en la percepción estética de sus habitantes, no sólo por su presencia física en el paisaje urbano, sino

13



Fig. 2. 1998. Granada.

por la transformación que hace del mismo. Su imagen negativa inicial también ha ido cambiando poco a poco debido a su presencia en los medios de comunicación, anuncios de televisión relacionados con productos dirigidos a un público joven, series de televisión, películas, etc., lo que ha contribuido a crear una mayor aceptación de esta obra creativa, “...de una forma que no contempla sus valores estéticos pero que produce un hábito visual evidente, aunque sea de forma puramente aparental”¹⁸.

Su paisaje urbano está lleno de innumerables piezas¹⁹, la mayoría de ellas de una gran calidad plástica, realizadas por diferentes escritores²⁰, que han dejado su obra en los muros de esta ciudad, en los cuales bajo una estética común se desarrollan estilos muy diferentes

ya que aunque las letras era lo que predominaba en los graffiti “hoy en día la cultura se ha ampliado: se explora nuevas formas...El estilo personal es libre para desarrollarse sin ningún tipo de restricciones”²¹.

En Granada hay buenos escritores, pero inevitablemente cuando se habla del graffiti en la ciudad de la Alhambra, tanto a nivel nacional, como internacional, inmediatamente surge un nombre asociado a ellos: El Niño de las Pinturas.

De él hay que resaltar no solamente su capacidad como artista sino su personalidad. Perteneciente a una familia de clase media, creció en un barrio de clase trabajadora²². Tiene formación universitaria y por su edad, —nació



Fig. 3. 2001. Granada. Calle Gracia.

en 1977—, puede ser considerado viejo para seguir pintando *graffitis*, puesto que los estudios realizados sobre este tema demuestran que los escritores suelen empezar entre los 12 y los 14 años y sobre los 20 abandonan para dedicarse a cualquier otra actividad, aunque de vez en cuando reaparezcan²³. Sin embargo Sex no ha dejado de pintar muros en ningún momento y sigue haciéndolo sin parar. Tiene muy arraigado el sentimiento de grupo —crew—²⁴, siendo para él muy importante, porque supone el respaldo y el reconocimiento.

Es un *escritor* que ha alcanzado la calificación de *king* o *master* y cuenta con el respeto del resto de *escritores*. Para llegar a obtener esta calificación cualquier escritor de *graffiti* tiene que pasar por un largo proceso que va desde las primeras firmas colocadas en los muros, pasando por la realización de letras más estilizadas y enlazadas, para seguir evolucionando hacia formas más grandes con más color, más redondeadas y pomposas los llamados *flat* o *throw-ups*²⁵, y culminar con piezas en las cuales las letras cobran vida, o como en el caso de nuestro artista, se transforman como él los denomina en “graffitis realistas”, verdaderas obras de arte en las cuales la imagen triunfa sobre la escritura²⁶. En este momento podemos considerar que el escritor se ha convertido en artista, transformándose la espontaneidad primitiva en auténtica creación y nace lo que se denomina “*los picturo-graffiti en los cuales podemos apreciar cómo el graffiti nacido de una actividad inconformista ante la sociedad, que empezaba transgrediendo en las cocheras del metro, aprovechando la complicidad de la noche, se constituye, revestido bajo la forma de spray art o subway art, en una de las manifestaciones contraculturales o underground que se da en la semiesfera contemporánea*”²⁷. Cuando se llega a este punto los *tags* traspasan su función territorial para comenzar una carrera hacia la fama.

Artista de gran sensibilidad y capacidad creativa, patente en la evolución que desde sus inicios han tenido sus *graffitis*, Sex ha ido aprendiendo y perfeccionándose en el dominio y conocimiento de las posibilidades de los *sprays*, consiguiendo una gran maestría en el uso de este material, lo que unido a su capacidad como dibujante, su dominio de la perspectiva, del color y del trazo, hacen que los muros de Granada en los que aparecen sus *piezas*, se conviertan en “museos vivos del arte actual”²⁸. Ha estado y continúa estando muy comprometido con el *graffiti* granadino desde sus inicios y ha sido un punto de referencia en el desarrollo de este movimiento en Granada, postura que ha contribuido en gran manera a colocar el *graffiti* granadino en el lugar en el que está. Por tanto no sólo por ser uno de los mejores *escritores* de nuestra ciudad, de nuestro país, e incluso de Europa e Iberoamérica, sino también por su implicación y la influencia que su trabajo y formación tiene en la cultura urbana en todas sus dimensiones social, política, económica y cultural, podemos considerarlo como decía Pablo Picasso: “*un artista completo*”²⁹.

Hacer un análisis de su obra es una tarea imposible en este artículo por su amplitud y dispersión ya que no sólo se encuentra en la ciudad de la Alhambra sino también numerosas ciudades españolas como: Sevilla, Elche, Barcelona, Bilbao, Santander, Alicante, etc.; europeas: París, Toulouse, Dusseldorf, Brujas, Amberes, Ámsterdam, Wietwadem, Milán, Florencia; y en países iberoamericanos como Argentina o Venezuela, México, Cuba, etc. Por ello únicamente nos vamos a referir a su actividad y evolución en la ciudad de Granada, dividiendo para ello su trabajo en dos etapas: la primera que abarca desde 1991 hasta 2000, y la segunda que va desde 2001 a la actualidad.

El *graffiti* comenzó en Granada a finales de los ochenta, pero será en la década de los noventa



Fig. 4. 2001. Granada. Callejón del Pretorio.

cuando inicie su camino. Los primeros años de esta década marcarán lo que se consideran las bases del *graffiti* granadino, apareciendo las primeras firmas y llenándose los muros de la ciudad de *tag* y *throw ups*, desarrollo que se vio favorecido por la llegada de escritores de fuera. Sex hacia 1991 entró en contacto con el *rap* y el *breakdance* y realizó sus primeras firmas usando como *tag*: Gen. Las circunstancias eran favorables y el interés de Sex por el *graffiti* se fue haciendo cada vez más visible, entregándose a esta actividad de una forma sincera y apasionada, patente no sólo en su *tag*, cada vez más frecuente en los muros granadinos, sino también en su integración en el movimiento, participando en las numerosas actividades que se realizaban en la ciudad relacionadas con el *graffiti*, como el I Concurso de

Pintura Callejera³⁰, en el cual tomó parte junto con otros escritores de la ciudad. Eran tiempos difíciles en los que apenas llegaba información del exterior, los *fanzines*³¹ eran escasos y los botes de pintura costaban mucho dinero y no había mucha variedad por lo que los *graffiteros* los conseguían como podían. A pesar de todo, entre los jóvenes *escritores* había interés y una gran ilusión y el *graffiti* granadino comenzaba a “funcionar como una comunidad en la que todos los integrantes tenían objetivos comunes”³². En 1993 realiza sus primeros *graffitis* en color y comienza a firmar como Sex 69. En este año aparecieron los primeros grupos de *escritores* como los RATAS DE CLOACA (RDK), STREET RAGE, o TRACK FORCE, que dejaron su huella en el paisaje urbano, con la pieza conocida como *Dragons*³³. Al año siguiente surgie-



Fig. 5. 2001. Granada. Cuesta Escoriaza.

ron de forma masiva nuevos escritores y el carácter carismático y reivindicativo de nuestro artista comenzó a ponerse de manifiesto, como se puede comprobar en su participación en la organización de numerosos eventos relacionados con el *graffiti*³⁴. En este año se integró en el grupo —crew— SICKY POSSE que después se llamó BANDA DE PSICÓPATAS. Fue un momento en el cual los *graffitis* comenzaron a adquirir una cierta popularidad dando lugar a que el periódico local de más tirada contactara con varios *escritores* granadinos, entre lo que se encontraba Sex, para subvencionar una pieza, que por diversas circunstancias finalmente no se publicó. En ese año se produjo también la aparición de las primeras publicaciones locales relacionadas con el *graffiti* y Sex demostrando su interés por este mundo y porque llegara la

mayor información posible al resto de los *escritores* locales publicó junto con Calagad 13 la pionera de estas publicaciones titulada: *Down by Law* de la que se editaron tres números.

El *graffiti* granadino y la obra de Sex iban madurando y afianzándose. En 1995 se realizó la primera Exhibición de Graffiti en Granada organizada por un *Dj* granadino, pero junto con este acontecimiento, bueno para esta manifestación gráfica, se produjo otro no tan bueno, ya que con motivo de la celebración del Campeonato del Mundo de Sky en Granada, el Ayuntamiento realizó una limpieza de los muros desapareciendo de ellos casi todos los *graffitis*. Esta situación produjo un gran desanimo entre los escritores, pero el carácter reivindicativo de Sex se puso de manifiesto dedicándose

junto con Calagad 13 y Kino a pintar el mayor número posible de muros. En estos cinco primeros años de actividad, su capacidad para el dibujo era un hecho evidente, su estilo iba evolucionando, sus piezas eran cada vez mayores y en ellas van a aparecer algunas de las características propias de este escritor que van a ser una constante en su obra: los personajes —*Carácter/Personaje/Muñeco*—³⁵, en esta época con un estilo influenciado por el cómic y el maga japonés, sin el carácter realista que su estilo adquirirá más tarde y los textos —*mensajes o mottos*—³⁶, que contenía un mensaje e intención diferente según la *pieza*.

1996 fue un año muy importante para el *graffiti* granadino, ya que tuvieron lugar en esta ciudad numerosos eventos relacionados con esta actividad gráfica, que la convirtieron en un punto de referencia del *graffiti* andaluz y por tanto, “en una ciudad de gran renombre dentro de la escena *hip-hop* española”³⁷, en la que

diferentes *escritores* procedentes de distintos países europeos entre los que cabe destacar los alemanes Rakis, Tortur, Shgun y Jux, junto con los *escritores* locales pintaron un gran muro en las inmediaciones del Zaidín. Esta actividad supuso el nacimiento del importante y prolífico grupo: Los Jinetes del Apocalipsis (LJDA), del que Sex es miembro fundador y que hoy día está compuesto por innumerables artistas internacionales de Alemania, Suiza, España y Estados Unidos³⁸. A partir de este año el *tag* de nuestro artista fue Sex y junto a él siempre aparecerá el nombre de su grupo Los Jinetes del Apocalipsis. Durante el año siguiente Granada se convirtió en un referente para los *graffiteros* de otras ciudades y tuvo lugar la primera actividad privada relacionada con el *graffiti* que fue llevada a cabo por Sex, el cual abrió en la Calle Nueva de San Antón una tienda llamada La Tapadera Hip Hop, que desde su apertura, se convirtió en el centro de reunión de los *graffiteros* granadinos y supuso una gran ayuda para



Fig. 6. 2002. Granada.

ellos, no sólo porque en ella se podían encontrar *sprays* de más calidad a mejor precio y con una gama importante de colores, sino porque era el punto de reunión, tertulia e intercambio de conocimientos tanto de los *escritores* granadinos, como de los que llegaban de fuera. La implicación del Sex con el *graffiti*, su carácter de líder y su forma de vivirlo quedaron bien patentes con esta iniciativa. A través de La Tapadera, Sex propuso todo tipo de proyectos que sirvieran para mejorar el mundo de *graffiti* y desde ella organizó numerosas actividades que se llevaron a cabo en la ciudad³⁹. Como *escritor* su actividad continuaba y su estilo seguía evolucionando, mostrando las *piezas* de estos años una influencia de la estética punk. Durante 1998 su estilo empezó a cambiar y es sus *piezas* comenzaron a verse figuras más realistas⁴⁰. Este año junto con otros *escritores* organizó el grupo Niños del Demonio, cuyos miembros bombardearon de una forma muy intensa la ciudad⁴¹. El año siguiente el *graffiti* granadino se reforzó a través de muestras, exhibiciones, del trabajo en grupo y con la llegada de *escritores* de fuera. Las instituciones seguían organizando exhibiciones como la II Exhibición de Graffiti realizada en el pueblo de Cájar, organizada por la Mancomunidad del Río Monachil, que el año anterior había organizado la primera de estas exhibiciones, reforzándose la idea de apoyar y afianzar al *graffiti* granadino, en la que participaron la mayor parte de los *escritores* de la provincia, entre los que se encontraba Sex. El *graffiti* por estas fechas estrechaba sus lazos con el mundo del rap y el *break*. Sex continuaba con su participación activa en todos los eventos relacionados con el *graffiti* que se organizaban en la ciudad y continuaba pintando junto con los demás *escritores* granadinos en los muros de siempre, —Callejón del Pretorio y Colegio de los Escolapios— pero buscando a la vez nuevos lugares donde pintar y por primera vez los *graffiti* dieron color a numerosas paredes del centro, lugares en los que no se había pintado nunca⁴².

Las *piezas* de Sex cada día tenían más calidad y destacaban de las de los demás *escritores*, además de por su estética, por la leyenda que habitualmente aparecía en ellas. A la vez iba adquiriendo una gran perfección y soltura con el spray, asó como un gran dominio del dibujo con esta técnica. Con el año 2000 se iniciará una nueva época para el *graffiti* granadino, favorecida por la actividad de Sex el cual seguía evolucionando e intensificando su actividad en la ciudad. Ese año desde La Tapadera, junto con el Ayuntamiento de Peligros organizará la I Exhibición de Graffiti de Peligros, pueblo cercano a la capital, a la que acudieron más de treinta *escritores* procedentes de toda la provincia. Esta iniciativa de nuestro artista supuso un nuevo paso adelante ya que permitió que se reunieran *escritores* procedentes de diferentes localidades y se pusieron de manifiesto la gran cantidad de ideas y estilos que albergaba Granada.

El año 2001, marcará un antes y un después en la trayectoria artística de Sex y en él se inicia lo que podemos considerar la segunda fase de su producción. En este momento a la actividad desenfrenada llevada a cabo durante toda la década de los 90, en la cual dejó su *tag* presente en los muros de Granada en todas las variedades posibles del *graffiti* —*piece*, *flop*, *plata*, etc.—⁴³, junto con su implicación con el *graffiti* granadino y su compromiso con él, se unió un constante ir y venir motivado por su interés por conocer el mundo del *graffiti*, que le llevó a viajar fuera y a conocer otras ciudades, entrando así en contacto con diferentes *escritores* y enriqueciéndose tanto artística como personalmente. Todo ello unido a la tensión que lleva consigo la realización de los *graffitis*, por la persecución a la que son sometidos estos artistas por parte de las autoridades y el estrés que la acción lleva implícita en sí misma, ya que hay que planificarlo todo, decidir el lugar y actuar con rapidez, requisitos que tienen casi una precisión milimétrica, espe-



Fig. 7. 2003. Granada. Plaza Gran Capitán.

cialmente cuando se realizan *graffitis* sobre los trenes, actividad que también ha realizado nuestro artista, lo llevaron en este año 2001 a una crisis personal de la que salió dispuesto a seguir pintando, pero únicamente lo que quisiera y donde quisiera y así nació El Niño de las Pinturas.

A partir de este momento El Niño de las Pinturas comenzó a realizar sus *piezas* en lugares muy céntricos, al contrario de lo que había hecho hasta entonces, colaborando a que esa actividad gráfica comenzara a ser comprendida por los ciudadanos y la calidad de sus *piezas* hizo que por primera vez las instituciones se interesaran por el *graffiti* y le dieron una cobertura mediática⁴⁴.

Sex dejó fluir con fuerza y madurez toda su creatividad y su vida y su obra cambiaron. Su vida porque con el Niño de las Pinturas llegó el reconocimiento por parte de los ciudadanos y de las autoridades. Tenía ya prestigio y respeto dentro del mundo del *graffiti*, pero con El Niño de las Pinturas llegó también la fama. Sus *piezas* causaron tanta admiración que meses más

tarde la Junta de Andalucía, la Diputación y el Ayuntamiento de Granada, subvencionaron el catálogo de una exposición itinerario de algunas de sus obras en la ciudad de la Alhambra, realizando el croquis de Granada dinamizado por las diversas *piezas* de Sex dibujadas en sus muros⁴⁵.

Su obra también sufrió una transformación ya que pasó a dominar los muros más céntricos de Granada. Su forma de pintar había cambiado, sus *graffitis* eran diferentes a los realizados en la primera etapa, apreciándose claramente en sus trazos la madurez que había adquirido como artista. En ellos permanecían los elementos que habían estado presentes desde sus inicios en sus composiciones: los personajes y la leyenda, aunque en ambos también era visible la evolución.

El *personaje* se convirtió desde este momento en el tema principal de la *pieza*, se trataba de una figura humana, en concreto un niño o a veces un adolescente, pero realizado de una forma diferente a lo que es habitual en los *graffitis*, donde por regla general si aparece algún *personaje* es tratado de forma caricaturesca por la influencia que el cómic tiene en esta actividad artística⁴⁶. En el caso que nos ocupa, la figura humana estaba realizada con un gran idealismo. En ocasiones, sobre todo en *piezas* colectivas aparecían igualmente figuras tanto femeninas como masculinas adultas. Sus personajes comenzaron a ser realistas, desarrollando a partir de este momento este estilo de *graffiti*, el cual podemos decir que ha creado escuela, ya que nuevos *escritores* tanto de Granada como de otras provincias comenzaron a realizar *graffitis* de este tipo. Junto con el “niño”, aparecían los textos pero igualmente evolucionados. Sus letras eran más elaboradas y poco a poco fueron adquiriendo una caligrafía propia que desde este momento se repetirá en todas sus *piezas*. Junto con el *tag* y el nombre de su grupo aparecía otra firma, El

Niño de las Pinturas. A estos elementos comunes en sus pinturas, tanto de la primera, como de la segunda etapa, se añadió otro que desde entonces siempre aparecen en sus composiciones, lo que él denomina *las roscas*, que son como engranajes de una máquina y que simbolizan para Sex, nuestro lugar en la vida, el esfuerzo, la dura realidad, etc.

También durante este año una asociación llamada Transmisiones Urbanas, la cual hizo grandes aportaciones al *graffiti* granadino, junto con el Área de Juventud del Ayuntamiento de Granada organizó: el I Salón de Graffiti, que tuvo lugar en el Paseo del Salón, en ella El Niño de las Pinturas participó y a su vez, junto con la Asociación citada, inauguró la exposición itinerario “Mira los muros” que guiaba al transeúnte por la ciudad a través de sus *piezas*. Esta exposición tuvo el apoyo de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento de Granada⁴⁷. Sin embargo, a pesar del apoyo de las Instituciones, el carácter ambiguo de esta actividad en la que la “ilegalidad” siempre está presente, por la apropiación que hacen de los muros de la ciudad, se hizo de nuevo patente a finales del 2001⁴⁸. En ese año comenzó a difundir su obra por la red a través de su página web www.elniñodelaspinturas.com, dirección que sustituyó en sus *piezas* al inicial Niño de las Pinturas.

El año siguiente fue un año de gran actividad desarrollándose en la ciudad actividades tanto de carácter nacional como internacional⁴⁹. Las autoridades seguían con su doble moral respecto al *graffiti*, ya que mientras que por un lado lo entendían y patrocinaban celebrando exhibiciones como la realizada este año en Peligros y la organizada con motivo de las Fiestas de la Zona Norte, en la que cual participó El Niño de las Pinturas junto con el resto de escritores locales y foráneos. Por otro, la incompreensión por parte de las autoridades surgió cuando El Niño de las Pinturas junto a otros *graffiteros* decidieron pintar un gran muro en Santa Fe, el



Fig. 8. 2004. Granada.

cual tras las denuncias recibidas tuvieron que borrar una vez terminado.

En el 2003 El Niño de las Pinturas realizaba cada vez mejores *piezas* y de más calidad que llamaban poderosamente la atención y causaban admiración por su técnica y composición. Como dice Nicholas Ganz en su libro *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*: “Sus pinturas parecen bocetos pintados con sprays, con trazos delgados y sombras. En sus collages se funden figuras realistas e iniciales y su elección del color crea efectos que atraen poderosamente la atención”⁵⁰. Mientras en la ciudad se realizaron numerosas exhibiciones en las que se desarrollaron iniciativas de todo tipo. Granada seguía llenándose de *graffitis* y las actividades continuaban y en todas y cada una de ellas dejó su arte Sex⁵¹. En este año demostró también su capacidad para el diseño gráfico maquetando y coordinando la publicación:

Mientras duermes: Granada graffitis, editada en el año 2004 por El Ayuntamiento, Diputación de Granada y la Asociación de Graffiti: El Color en la Calle⁵².

Los años 2004 y el 2005 fueron de una actividad desenfrenada para nuestro artista y para la ciudad de Granada la cual fue *bombardeada* por una ola de *graffiteros* nuevos⁵³ y el *graffiti* granadino se enriqueció con la aparición de nuevos *escritores* llegados de fuera y nuevos grupos. Incluso las autoridades empezaron a ver el *graffiti* con nuevos ojos. Prueba de ello es el permiso que el *escritor* Drew obtuvo del Ayuntamiento de Maracena para poder pintar los muros de petaca y otras superficies en las inmediaciones de este pueblo granadino.

El año terminó con un gran evento organizado por Sex juntamente con la empresa Liceo Gráfico y el periódico *El Lunes* de Granada, el cual tenía como objetivo pintar el exterior de la empresa Liceo Gráfico⁵⁴. De este acontecimiento surgió un nuevo proyecto cuyo objetivo era editar un libro en el que quedara recogida la historia del *graffiti* en Granada desde sus inicios hasta el 2005. El proyecto presentaba muchas dificultades porque al ser el *graffiti* una obra efímera muchas de las *piezas* habían desaparecido y se necesitaba hacer un gran trabajo para recopilar las imágenes las cuales se encontraban en los *Black Book*, de cada uno de los *escritores*⁵⁵. Como los autores fueron los propios *graffiteros* granadinos, pudo llevarse a cabo y en junio del 2005 salió a la luz el magnífico libro *Granada Graffiti 2005-1989*, editado por el Periódico *el Lunes* en cuyo proyecto colaboró activamente El Niño de las Pinturas, organizando con motivo de la presentación del libro: *La Semana del Graffiti* que terminó con la presentación del mismo, pero en la que de nuevo las autoridades entraron en contradicción en su actitud respecto al *graffiti*, ya que mientras que la presentación del libro estaba previsto que se realizara en el edificio de la

Delegación de Cultura de la Diputación de Granada, una de las actividades que se desarrolló en la calle fue interrumpida por la policía no dejando que se terminara el muro que con este motivo se estaba realizando.

Durante el 2006 y 2007 el Niño de las Pinturas dará el salto a Iberoamérica concretamente en Caracas (Venezuela) donde colaboró con la asociación Tiuna el Fuerte y en Argentina dejó sus pinturas en Buenos Aires, concretamente en el barrio del Paternal, en el distrito de Matanzas y en el barrio del Caballito. Igualmente en este momento introdujo en sus piezas nuevos materiales como la escayola. También en 2007 la mayor parte de su obra quedó recogida en el libro *A través del muro. Sex, el niño de las pinturas*. Desde entonces hasta la actualidad su actividad ha sido vertiginosa, ya que ha participado en numerosos eventos relacionados con el *graffiti* tanto en nuestro país como fuera de él. Sus *piezas* enriquecen los muros de España, Italia, Holanda, Bélgica, Francia, Marruecos, Venezuela, México, Zimbabue, etc. Ha realizado exposiciones individuales y participado en exposiciones colectivas, son innumerables los trabajos por encargo que ha efectuado tanto para las instituciones, como para particulares y empresas, pero sobre todo a través del movimiento *Arte para todos*, ha luchado por la libertad de expresión a través del arte urbano, enfrentándose una vez más con el rechazo por parte de las instituciones, que en la actualidad más que en otras etapas de su historia sufre el *graffiti* en Granada, olvidando a menudo que este arte efímero forma parte del patrimonio cultural de la ciudad.

Tras analizar su obra y evolución, sin olvidar su postura comprometida con el *graffiti* ya que él se siente esencialmente un *escritor* de *graffiti*, desde nuestro punto de vista como historiadores del arte, consideramos que es más que eso, ya que su capacidad y creatividad artística ha sobrepasado al *escritor* de *graffiti*. Es un



Fig. 9. 2005. Granada. Cuesta de los Molinos.

“artista urbano”, porque no sólo pinta *graffiti* sino que su creatividad se ha puesto de manifiesto en otros campos como la pintura sobre lienzo o madera, de tema muy diverso en donde ha experimentado con diferentes técnicas y donde es muy interesante el tratamiento que hace de la anatomía humana, de la figura femenina y del retrato. Siendo igualmente de gran interés la interpretación que ha hecho de diferentes obras clásicas. Pinturas que han sido expuestas de forma individual, formando parte de exposiciones colectiva y en exhibiciones. También ha desarrollado su creatividad en el diseño gráfico, decoración, moda y tatuajes, sin olvidar sus dibujos a lápiz sobre papel, etc.⁵⁶. Además aunque no le gusta demasiado hablar del tema, ha realizado numerosos trabajos por encargo, aunque esos evidentemente no son *graffiti* para él ya que considera que el *graffiti*

está en la calle⁵⁷. En este campo desde que nació El Niño de las Pinturas la actividad de nuestro artista ha sido imparable⁵⁸.

Desde el punto de vista técnico sus muros tanto individuales como colectivos presentan las siguientes características: El soporte utilizado es: ladrillo, hormigón, cemento, bloques, metal, panel, —utilizado en las exhibiciones, en las que se suele simular un muro con este material. Siempre utiliza para pintar el spray y en ocasiones pintura plástica, a lo que ha añadido en los últimos años otros materiales como la escayola.

Todas sus composiciones, presentan unos elementos comunes: la figura humana, tratada siempre de forma idealista, generalmente un niño o un adolescente, figuras masculinas y femeninas

adultas y retratos en los que muestra una gran maestría. Las roscas, los textos, su *tag*, su pseudónimo, el nombre de su grupo y un texto.

Los textos merecen un pequeño apartado. Uno de los argumentos que emplea Román Jakobson en su clásica conferencia *Lingüística y Poética* para caracterizar a la poesía es el concepto de “paralelismo”⁵⁹. En término sencillos podemos decir que se trata de la “repetición” ya sea de secuencias rítmicas en verso que dan lugar a la aparición de la métrica, de secuencias de sílabas dando lugar al ritmo, ya sea en la reduplicación de estas unidades rítmica llamadas versos o en unidades más complejas que pueden denominarse sonetos, haikus, redondilla, etc., por lo que los textos que aparecen en los *graffitis* del Niño de las Pinturas podemos considerarlos poesía⁶⁰.

Es habitual que los *escritores* de *graffiti* incluyan textos en sus *piezas*. Estos suelen ser de temática muy variada—reivindicativos, políticos, amorosos, informativos, de carácter sexual, etc. Sin embargo los textos de Sex son muy diferentes y desde mi punto de vista es uno de los elementos que caracterizan sus *graffitis* y a la vez lo diferencian de los demás *escritores*. Son pequeñas poesías que nos transmiten pensamientos, sensaciones, protestas, estados de ánimo, sentimientos, inquietudes, etc., de su autor, plasmados en el muro en el momento de concluir la *pieza*, a través de los cuales se puede percibir la sensibilidad y el alma de poeta de Sex. Además los textos aportan a la obra de Niño de las Pinturas “*un plus de información al significado, imbricándose en una forma expresiva única, llamando la atención y haciéndonos ver y sentir el significado*”



Fig. 10. 2008. Granada. Colegio de Santo Domingo.

*bajo una luz distinta*⁶¹. En la primera etapa los textos eran más largos y en sus piezas aparecían poemas como este:

“...a veces me equivoco si no pienso
... más si pienso
... sí que se que me equivoco
... y llevar no me dejo”.

Conforme fue avanzando su producción, los textos se hicieron más cortos y son como pensamientos que expresan lo que Sex siente en ese lugar y en ese momento.

“Nadie sabe donde se esconden
Los corazones que no se entienden”.
“No tengo frío... Sólo busco un
Poco de silencio para escucharte”.

Por su estructura los textos del Niño de las Pinturas, —manteniendo la distancia correspondiente— recuerdan a los *hai-ku*⁶². Estos pueden ser de diferentes tipos: graves o bulliciosos, profundos o sentimentales, satíricos, tristes, etc., al igual que los poemas de Sex, suelen tratar de la realidad, de la naturaleza, de lo percibido por los sentidos, en resumen de todo lo que llama la atención del poeta, el cual lo espiritualiza y lo eleva de su pequeña trascendencia⁶³.

Sex aparte de su propia capacidad creativa se inspira y toma sus temas de la vida diaria vista desde su particular forma de pensar, utilizando para realizar sus composiciones bocetos, fotos y recortes de prensa de algún tema que le ha llamado la atención e incluso personajes reales, conocidos o no. A partir de ahí realiza la *pieza*, pero siempre reinterpretando y adaptando estas fuentes al tema y al mensaje que quiere transmitir.

Desde el punto de vista técnico es un gran dibujante y presenta un gran dominio de la perspectiva, del color y la luz, asombrando como con un *spray* puede conseguir los volúmenes,

las sombras, las veladuras, etc., presentes en sus *piezas*. Ha experimentado con las posibilidades de los *sprays* y como consecuencia de ello los utiliza de una forma muy particular que solamente él realiza haciendo lo que denomina “chorreones”, mediante los cuales consigue dar a sus *piezas* más volumen y un acabado muy diferente al de los demás escritores de *graffiti*.

Coloca los personaje siempre en primer plano, ya sea centrando la composición o en una esquina de ella. Cuida mucho los fondos que nunca son planos, sino que en ellos aparecen siempre *las roscas* y junto a ellas, dependiendo del tema, incluye paisajes, elementos alusivos a la ciudad de Granada, elementos arquitectónicos, etc. Integrando perfectamente en dicho fondo las *piezas* del mobiliario urbano presentes en el muro como contadores de la luz, puertas, cadenas, ladrillos, etc. los cuales quedan perfectamente incorporados al tema formando una unidad con el fondo.

El color ha evolucionado también desde sus primeras *piezas*. De los azules, marrones y grises de las primeras obras, ha pasado a los rojos, amarillos y naranjas que iluminan sus últimos trabajos, a los que añade “violetas para acentuar”⁶⁴.

Para terminar decir que Granada es un referente dentro el *graffiti* por el trabajo de todos los *escritores* que han llenado y llenan sus muros de color entre los cuales está Sex, el cual sigue madurando como artista y participando en todas las actividades que ayuden a que el *graffiti* sea reconocido por todos, ya que el arte está en la calle. Sus *graffitis* situados mayoritariamente en la barrio del Realejo, en donde algunas de sus *piezas* rinden homenaje a personajes significativos del barrio y de la cultura granadina, son conocidos a nivel mundial y se han convertido en parte del patrimonio cultural de la ciudad, siendo habitual que los visitantes que llegan a Granada realicen un itinerario

por ellos. Aunque su actividad se desarrolla en el mundo entero Sex sigue dándole color y por tanto vida a la ciudad de la Alhambra y dejando en sus muros sus pinturas y su palabra en textos como este:

“Y ten en la tierra
 Todo tu cuerpo
 Y no olvides nunca
 Que estas subiendo
 (...) Porque al despertar
 (...) Te puedes caer
 El Niño Azul
 Nunca olvida” (Sex)

NOTAS

¹VV.AA. *Granada Graffiti. 2005-1989*. Armilla: El Lunes, 2005, pág. 6.

²A los autores de *graffitis*, se les llama *escritores*, porque comienzan escribiendo su nombre en la pared. La acción de pintar se desarrolla más tarde, sin embargo el término se mantiene.

³GANZ, Nicholas. *Graffiti. Arte urbano de los cinco continentes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, pág. 7.

⁴DIEGO DE, Jesús. *Graffiti. La palabra y la imagen*. Barcelona: Los libros de la Frontera, 2000, pág. 24.

⁵DIEGO DE, Jesús. “La estética del graffiti en la sociodinámica del espacio urbano”. En: <http://www.graffiti.org/faq/diego/html>, 2003, pág. 1.

⁶*Tag*: firma personal de un escritor de *graffiti*. Acto de firmar sobre cualquier superficie de la ciudad (*to tag*). El autor es el *tagger*. Cfr. *Ibidem*, pág. 264.

⁷Para conocer el desarrollo y la historia del *graffiti* en Granada AA. VV. *Mientras duermes: Granada graffitis*. Granada: Ayuntamiento, Diputación de Granada y Asociación de Graffiti, El Color en la Calle, 2003; VV.AA. *Granada Graffiti. 2005-1989*. Armilla: El Lunes, 2005 y RUIZ GONZÁLEZ, Raúl. *A través del muro*. Granada, 2007.

⁸GARÍ, Joan. *La conversación mural: ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco, 1995, pág. 34.

⁹DIEGO DE, Jesús. *Graffiti. La palabra...* Op. cit., pág. 52.

¹⁰DIEGO DE, Jesús. *La estética del graffiti en la sociodinámica...* Op. cit, pág. 3.

¹¹Consultar entrevista de Sarah Giller a Rammallze. En: <http://www.graffiti.org/faq/giller.html>

¹²DIEGO DE, Jesús. *La estética del graffiti en la sociodinámica...* Op. cit., pág. 3.

¹³CALLE GUERRA, Margarita y LONDOÑO VILLADA, Mónica. “Dominios del arte en el escenario urbano”. *Revista de Ciencias Humanas (Pereira)*, 23 (2000), págs. 75-82.

¹⁴*Ibidem*, pág. 7.

¹⁵MUKAROSVSKY, Jan. *Escritores de estética y semiótica del arte*. Madrid: Gustavo Gili, 1975, pág. 148.

¹⁶DIEGO DE, Jesús. *La estética del graffiti en la sociodinámica...* Op. cit, pág. 15.

¹⁷*Ibidem*, pág. 38.

¹⁸*Ibid.*

¹⁹*Pieza*, es como los escritores de *graffiti* denominan a sus obras.

²⁰Para conocer los *tang* de cada uno de los escritores de *graffiti* granadinos. Cfr. VV.AA. *Granada Graffiti 2005-1989*. Armilla: El Lunes, 2005.

²¹GANZ, Nicholas. *Graffiti...* Op. cit., pág. 7.

²²La autora se ha entrevistado en varias ocasiones con El Niño de las Pinturas y los datos que aparecen en este artículo referidos a su vida y su carrera, han sido proporcionados por él. Los *escritores* españoles, por regla general no han sido nunca de extracción marginal, salvo excepciones. Nuestros *graffiteros* han sido y siguen siendo generalmente jóvenes de clase media con ciertas inquietudes culturales y artísticas.

²³DIEGO DE, Jesús. *Graffiti. La palabra...* Op. cit., pág. 78. Actualmente esta consideración sobre la edad de los *escritores* ha cambiado, ya que son numerosos los que siguen pintando, sobre todo en exhibiciones con una edad superior a los 25 años.

²⁴*Crew*: es un grupo de escritores de *graffiti*. Los grupos más admirados son los compuestos por *escritores* de prestigio. Así mismo un *escritor* puede pertenecer a dos o más grupos al mismo tiempo. *Ibidem*, págs. 79-81. El Niño de las Pinturas en la actualidad pertenece a Los Jinetes del Apocalipsis, Porno Star y Destroy The System.

²⁵*Throw ups*. Una *pieza* puede tener deferentes calidades, la más baja corresponde al *vomitado o flop* & en inglés—*Throw ups*. —. Es una pintura realizada de forma rápida, utilizando generalmente sólo dos colores, uno para el relleno y otro para el contorno. DIEGO DE, Jesús. *Graffiti. La palabra...* Op. cit., págs. 83-94.

²⁶CASTILLO GÓMEZ, Antonio. “‘Paredes sin palabras, pueblo callado’. ¿Por qué la historia se representa en los muros?”. En: VV.AA. *Los muros tienen la palabra: materiales para una historia del graffiti*. Valencia: Universidad, 1997, pág. 234.

²⁷RIOUT, Denys; GURURDIJAN, Dominique y LEROUX, Jean Pierre. *Le livre du graffiti*. París: Editions Alternatives, 1985, pág. 69.

²⁸VV.AA. *Mira los Muros*. Granada: Junta de Andalucía, Ayuntamiento y Diputación de Granada, 2001.

²⁹El genial pintor malagueño al referirse a lo que era ser artista decía: “¿Qué creen ustedes que es un artista? ¿un imbécil que sólo tiene ojos si es pintor, orejas si es músico, o una lira en todos los recovecos del corazón si es poeta, o inclusive si es boxeador sólo músculos? Muy por el contrario, es al mismo tiempo un ser político, constantemente despierto ante los desgarradores, ardientes o dulces sucesos del mundo, que se modela todo entero a imagen de ellos”. RODRÍGUEZ GÓMEZ, Juan Carlos. “Sobre la práctica artística: Picasso”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* (Granada), 21 (1974), pág. 195.

³⁰Este concurso se siguió celebrando durante varios años más a pesar de que sus bases prohibían expresamente la utilización de los *sprays*.

³¹Los *fanzine hip-hop* son revistas donde se difunde de forma general temas relacionados con el *graffiti*. En general tienen un carácter cerrado y utilizan un argot específico por lo que se puede decir que son más instrumentos utilizados por los grupos como forma de difusión interna que de promoción de cara al exterior.

³²VV.AA. *Granada Graffiti. 2005...* Op. cit., pág. 194.

³³Esta *pieza* fue realizada en los muros del Colegio de los Escolapios que fue realizada por Spirit y Chapas. *Ibidem*, pág. 194.

³⁴Entre los eventos organizados por el Niño de las Pinturas hay que destacar una exhibición en el Instituto la Bola de Oro, en la que pintaron todos los escritores de la época.

³⁵En el argot del *graffiti*, cuando en una *pieza* aparece una figura se le denomina: Carácter/Personaje/Muñeco. Cfr. DIEGO DE Jesús. *Graffiti. La palabra...* Op. cit., pág. 91.

³⁶*Ibidem*, pág. 88.

³⁷GANZ, Nicholas. *Graffiti. Arte urbano de los cinco...* Op. cit., pág. 236.

³⁸VV.AA. *Granada Graffiti. 2005...* Op. cit., pág. 158.

³⁹Entre las actividades relacionadas con el *graffiti* organizadas por Sex en ese momento, cabe destacar la exhibición que se llevó a cabo en el Callejón del Pretorio o la serie de ellas que tuvieron como objetivo decorar las paredes del Centro Social Okupado en el Camino de Ronda. Con esta iniciativa de Sex se pretendía acoger a los escritores para que pudieran pintar tranquilamente lejos de las presiones de la calle.

⁴⁰La aparición de figuras más realistas se puede apreciar en el panel que realizó para la exhibición que se llevó a cabo ese año en la sala Planta Baja o en una pieza realizada en el Palacio de Congresos. VV.AA. *Granada Graffiti. 2005...* Op. cit., pág. 137.

⁴¹*Bombardear*, significa llenar una zona determinada de la ciudad de *tag* y *piezas*.

⁴²Una de las actividades más importantes que se realizaron ese año fue una *jam*, organizada por una casa discográfica, a la que acudieron los grupos más representativos del momento y muchos escritores de fuera, los cuales junto a los escritores locales pintaron paneles de gran calidad en el interior de la Feria de Muestras de Armilla.

⁴³VV.AA. *Mientras Duermes: Graffiti...* Op. cit, pág. 2.

⁴⁴Hasta entonces los *graffitis* se realizaban en lugares poco transitados que permitían a los *escritores* llevar a cabo su actividad con una cierta tranquilidad y tener una rápida vía de escape en caso de que apareciera la policía.

⁴⁵Hubo un apoyo económico por parte de las instituciones, las cuales pagaron el plano impreso con la localización de las piezas en la ciudad.

⁴⁶DIEGO DE, Jesús. *Graffiti. La palabra...* Op. cit., pág. 91.

⁴⁷VV.AA. *Mira los Muros*. Granada: Junta de Andalucía, Ayuntamiento y Diputación de Granada, 2001.

⁴⁸En aquellos momentos el grupo Porno Star al que pertenece El Niño de las Pinturas, decidió pintar el muro del Colegio de la Presentación, pero la aparición de la policía local impidió que se llevara a cabo esta actividad y Sex fue denunciado, aunque todo terminó sin consecuencias para nuestro artista.

⁴⁹En este periodo de la historia del *graffiti* granadino, los *escritores* no cesaron en su empeño de buscar nuevos lugares para pintar, descubriéndose por estas fechas los Jalofein de la Chana, de la Carretera de la Sierra y más tarde, el de Las Cuadras. Sex junto con el resto de *escritores* aprovecharon sus muros y en ellos pudieron celebrar varias *parrijam* a las que acudieron *escritores* del resto de España y de alguna ciudad de Europa.

⁵⁰GANZ, Nicholas. *Graffiti. Arte urbano de los cinco...* Op. cit., pág. 281.

⁵¹En febrero los *graffiteros* granadinos junto con el resto de los ciudadanos se reunieron para protestar contra la Guerra de Irak *bombardeando* la calle con un gran número de *piezas* y *plantillas*. Hoy día se utilizan también las plantillas para realizar *graffitis* porque permite preparar el trabajo en casa y su realización en la calle es mucho más rápida. En mayo El Niño de las Pinturas participó junto con escritores granadinos y de otras provincias en la III Exhibición de Graffiti de la Zona Norte, en la cual dieron color a un edificio en un trabajo realizado conjuntamente por varios *escritores*. Tanto en este edificio como en las *piezas* realizadas conjuntamente con otros *graffiteros*, la parte pintada por el Niño de las Pinturas, era fácilmente reconocible porque su estilo es diferente al del resto de los *escritores*, poseyendo sus figuras una poseía y una sensibilidad propias de un gran artista como él. A mediados de julio se celebró el VII Aniversario de los Jinetes del Apocalipsis y con este motivo se pintó uno de los muros más grandes de España, de setenta metros de largo por cuatro de ancho.

⁵²La Asociación de Graffiti: El Color de Calle, fue un proyecto en el que participó Sex, el cual a pesar de la ilusión de sus promotores no obtuvo los resultados esperados. A pesar de todo, durante cierto tiempo logró acercar a los escritores de todas las generaciones. Esta Asociación desapareció en el año 2003. Cfr. VV.AA. *Granada Graffiti. 2005...* Op. cit, pág. 53.

⁵³Durante el primero de ellos en febrero, la Asociación de Amigos del Pueblo Saharaui pidió ayuda al *escritor* Drew para la realización de un proyecto que consistía en pintar un tráiler en el cual se transportaban alimentos con destino al Sahara. Con este motivo se realizó una exhibición en la que participó El niño de las Pinturas junto con otros escritores de la provincia. Nuestro artista desarrolló este año una gran actividad en la calle dejando en los muros de la zona Centro y del Realejo sus imágenes llenas de color y participando en las *parrijam* celebradas en el *halofeim* de La Fábrica o en el del cetro Comercial de Santa Fe, en los cuales de nuevo dejó su saber hacer.

⁵⁴Con este motivo se realizó una gran *parrijam* a la que acudieron la mayor parte de los *escritores* granadinos, los cuales realizaron una gran *pieza* en la cual los estilos de todos los artistas quedaron perfectamente interrelacionados. Fue un gran espectáculo y una gran fiesta que llamó la atención tanto de los medios de comunicación como del público.

⁵⁵*Black Book*, libro donde el *escritor* de *graffiti* guarda sus trabajos. En ellos están contenidos las fotografías de los mismos, bocetos, etc. Cfr. VV.AA. *Mientras duermes: Granada Graffiti*. Granada: Diputación, Ayuntamiento y Asociación de Graffiti “Color en la Calle”, 2003.

⁵⁶Los diseños realizados por El Niño de las Pinturas son numerosos, ha diseñado pubs, restaurantes, tiendas, etc. Igualmente dentro del diseño gráfico hizo la maquetación y coordinación del libro *Mientras duermes: Granada graffitis*, editado por el Ayuntamiento, Diputación de Granada y Asociación de Graffiti: El Color en la Calle en el año 2003; ha diseñado varias revistas relacionadas con el mundo del graffiti; la carpeta del CD titulado Bari del grupo Ojos de Brujo. Ha organizado exposiciones, como la que se realizó en el mes de mayo del 2004 con los cuadros del alemán de Rakis, en una tienda de discos, que además es galería de exposiciones en cuyo diseño ha participado. En el 2005 colaboró en el diseño del libro *Granada Graffiti. 2005-1989*, en el 2007 ha maquetado y diseñado el libro *A través del muro*, del que es el autor y donde recoge la mayor parte de su producción artística que vio la luz en enero del 2008. En el diseño publicitarios su producción es muy extensa, destacar el diseño realizado para la Pepsi-Cola, su participación en la pasarela Cibeles, diseñando con otros artistas una chaqueta para el modisto Roberto Torreta, etc.

⁵⁷La vía del *graffiti* comercial se le abrió en general para los *graffiteros*, como una salida económica complementaria, ya que estos artistas necesitan dinero no sólo para vivir y comprar pinturas, sino para hacer frente a las multas y denuncias a las que en numerosas ocasiones tienen que enfrentarse, a esto hay que unir el interés que muchos propietarios de negocios tienen por la estética del *graffiti* con la que dan a sus locales un carácter más moderno y a la vez que impiden que otros pinten sus fachadas.

⁵⁸Son muy numerosos los encargos que recibe tanto de particulares como de instituciones. Cfr. www.elninodeaspinturas.es [Fecha de consulta: 2008].

⁵⁹JACOBSON, Roman. *Ensayos sobre Lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1975.

⁶⁰PADIN, Clemente. “Operador Visual en la poesía experimental”. En: www.boek861.com/padin/11_operador_vis.htm.

⁶¹ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica*. Barcelona: Lumen, 1977, pág. 69.

⁶²Poema breve, tradicional en la poesía japonesa, que contiene aproximadamente diecisiete sílabas las cuales suelen estar organizadas en tres versos. No tiene título ni rima y su simplicidad es tal que se puede prescindir de los signos de puntuación. Su contenido se refiere a lo que está sucediendo en el lugar y en el momento.

⁶³www.elrincondelhaiku.org

⁶⁴Entrevista a Sex en: www.hhbboys.com.

EL MUDÉJAR EN LA OBRA DE CLAUDIO DE ARCINIEGA. “DOSCIENTAS TABLAS DE TAUGEL PARA LA ARMADURA DE LA YGLESIA” THE “MUDÉJAR” IN CLAUDIO DE ARCINIEGA’S WORK. “DOSCIENTAS TABLAS DE TAUGEL PARA LA ARMADURA DE LA YGLESIA”

Resumen

Los conventos de santo Domingo y san Agustín de la ciudad de México en el siglo XVI tenían como una de sus características principales unas cubiertas a base de armaduras de madera. Ello nos introduce en el problema de la persistencia de estas estructuras en la capital del virreinato de Nueva España, dado que a cargo de ambas construcciones se hallaba el maestro mayor de la catedral metropolitana, Claudio de Arciniega, a quien se le suele considerar como el principal representante de la arquitectura renacentista en el Virreinato. En este artículo se intenta completar el estudio de estos dos edificios con particular atención a sus cubiertas y dilucidar la cuestión del mudéjar en la arquitectura novohispana.

Palabras Clave

Arquitectura, Mudéjar, Nueva España, Siglo XVI.

Luis Javier Cuesta Hernández

Universidad Iberoamericana.
Departamento de Arte. México.

Es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca. Desde el año 2002 es profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Iberoamericana, que dirige en la actualidad. Participa en diferentes proyectos de investigación relacionados con la arquitectura tardogótica castellana y sus conexiones con América, así como otros sobre la consolidación de la escultura barroca andaluza e hispanoamericana. Es autor de tres monografías, así como de numerosos capítulos y artículos.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 25-IX-2012
Fecha de revisión: 05-X-2012
Fecha de aceptación: 19-XI-2012
Fecha de publicación: 30-XII-2012

Abstract

The 16th century churches of Saint Domingo and Saint Augustine in Mexico City had, as one of their main characteristics, their roofs based on wood structures. That introduces us to the problem of the persistence of these structures in the viceroyalty of New Spain’s capital city, given that in charge of both constructions was the “Maestro Mayor” of the Metropolitan Cathedral, Claudio de Arciniega, who is usually considered to be the principal representative of the Renaissance architecture in the viceroyalty. In this article, we tried to complete the study of these two buildings with particular attention to their roofs and to the explanation of the “*mudéjar*” matter in New Spain’s architecture.

Key words

Architecture, Mudéjar, New Spain, 16th Century.

EL MUDÉJAR EN LA OBRA DE CLAUDIO DE ARCINIEGA. “DOSCIENTAS TABLAS DE TAUGEL PARA LA ARMADURA DE LA YGLESLIA”

1. INTRODUCCIÓN

“Sancto domingo y sanct agustin son de muy sumptuosos edificios i tienen mui luzidas i agraziadas yglesias; la de sanct agustin es de madera mozayca dorada y de azul añigal y en lugar de tejas tiene planchas de plomo por manera que todo lo alto donde avia de estar tejado esta emplomado”¹.

Esta cita del oidor Alonso de Zorita nos permite situarnos en lo que pretendemos sea el problema a abordar en este trabajo. Resulta evidente que en la segunda mitad del siglo XVI, y hasta bien entrada la primera del XVII, las armaduras de madera dominaban el panorama de la arquitectura religiosa de la ciudad de México. Las excepciones (v.g. la iglesia del colegio Máximo de san Pedro y san Pablo), no hacían sino confirmar dicha regla.

Frente a ese hecho, el problema que nos ocupa podría formularse como sigue: ¿cómo se entendería ese mantenimiento de las prácticas de la carpintería mudéjar en un momento tradicionalmente estudiado como el del auge del manierismo y, eventualmente, del clasicismo

en la arquitectura del virreinato? Tratemos de dilucidar la respuesta mediante el estudio de un caso que consideramos paradigmático: el del arquitecto considerado como el introductor de la modernidad arquitectónica de raíz renacentista-manierista en el virreinato, el maestro mayor de la obra de la catedral de México en la segunda mitad del siglo XVI, Claudio de Arciniega.

A través de dicho estudio, esperamos poder demostrar que se hace necesaria una profunda revisión de las categorías historiográficas tradicionalmente utilizadas en el estudio de la arquitectura virreinal, así como del propio concepto de mudéjar que, probablemente, deberá ser más inclusivo a la hora de extrapolar su uso a los territorios americanos de la monarquía hispánica.

2. SAN AGUSTÍN DE LA CIUDAD DE MÉXICO²

Claudio de Arciniega aparece ligado documentalmente por vez primera, a las obras del convento de san Agustín de México en el año 1561³. Justo ese mismo año, el visitador real, el



Fig. 1. Juan Gómez de Trasmonte. *Forma y levantado de la ciudad de México*. Ca. 1628. Museo de los Uffizi. Florencia. Las conventuales de san Agustín y santo Domingo aparecen numeradas con los números 2 y 3 respectivamente.

doctor Luis de Anguis había escrito al rey con quejas acerca del tamaño y la suntuosidad de las obras de dicho convento: *“hay dos obras que se hacen a costa de vuestra majestad que hubieran sido bien excusadas y no se que conciencia han gastado y gastan en ellas vuestra real hacienda en tanta cantidad porque los gastos dellas a nadie aprovechan (...) y son la casa de san Agustín desta ciudad (...) y la de sancto Domingo”*⁴.

¿Cuál era el estado de las obras en ese año de 1561? Si atendemos a las palabras de Cervantes de Salazar en 1554, el conjunto no estaba aún terminado, *“el convento de san Agustín (...) ha de ser con el tiempo uno de los mas bellos ornamentos de la ciudad”*. El templo y el claustro, en cualquier caso, ya se hallaban techados, con toda probabilidad con armaduras de par y nudillo, *“todos los techos son de armaduras (...), ricamente adornado de case-tones [sic] esta (...) el interior de los techos que a manera de bovedas descansan sobre arcos de piedra [¿quizá arcos diafragma?] (...) tales techumbres curvas y abovedadas ennoblecen*

*mucho los edificios, con tal de que las maderas esten labradas con arte”*⁵.

Estas palabras de Cervantes de Salazar nos conducen a uno de los principales problemas que se plantea hoy la historiografía, respecto del convento de san Agustín en el siglo XVI: sus cubiertas. Así, nuestro problema incide en esta cuestión: ¿Ya existía una armadura? ¿A qué obedecía la presencia de un maestro en carpintería como Bartolomé de Luque junto a Arciniega en el año de 1574? Efectivamente, así dicen los documentos: *“Quien trabajaba en la obra de san Agustín de nueve años a esta parte que a que vino (...) a esta ciudad de los reynos de Castilla en toda la obra que se a fecho del enmaderamiento”*⁶, o ¿para que se querían en 1579 *“doscientas tablas de taugel para la armadura de la yglesia (...) y diez vigas para pares del armadura del cuerpo de la yglesia”*⁷.

Desde luego, en nuestra opinión, parecería que Kubler se equivoca cuando piensa en una bóveda de piedra⁸, pero no estamos muy seguros de coincidir con los que postulan la construcción de una armadura nueva en esa década de los setenta, como Marco Dorta: *“Las ricas techumbres que tanto alabara Cervantes de Salazar un cuarto de siglo antes, habían sucumbido a la acción del tiempo, pues por aquella fecha se estaban labrando tablas de taugel y vigas para pares de la nueva [sic] armadura del cuerpo de la iglesia”*⁹.

Dejando aparte el hecho de que la palabra “nueva” no está en el documento, creemos que lo que si está muy claro es que muy pequeña debiera de ser la armadura para necesitar nada más que cinco pares por lado, y en cualquier caso: ¿dónde están el resto de las piezas? Creemos que si sería posible que se llegara a construir esa armadura nueva, o se reconstruyera significativamente la ya existente, pero no encontramos muchas menciones en los documentos que apunten en esa dirección, a no ser

la prolongada estancia en las obras de Bartolomé de Luque, o la mención del virrey Luis de Velasco en 1564 acerca de que *“se les librase hasta dos myll p^{as} de oro para la obra de la dha yglesia desde la puerta del perdon hasta la capilla mayor (...) para que se gasten e distribuyan en cubrir la dha yglesia y hedifiçio della”*¹⁰.

Tal vez todo tendría más sentido, como decíamos antes si esos pares se pudiesen explicar por una posible reposición o reparación de algunas de las piezas de la vieja armadura. Las doscientas tablas se utilizarían con toda probabilidad para disponer la tablazón externa de la armadura sobre la que se dispusieron las láminas de plomo tan características de este edificio. De lo que no cabe duda es que el edificio finalmente se terminó con su cubierta de madera como se desprende de las palabras del oidor Alonso de Zorita en 1585, que mencionábamos en la introducción.

3. SANTO DOMINGO DE LA CIUDAD DE MÉXICO¹¹

La presencia de Claudio de Arciniega en la obra de santo Domingo aparece constatada por vez primera en abril de 1563, cuando en compañía de Ginés de Talaya da información de *“lo que se avia fho e edificado en la dha iglesia”*, para recibir de la Real Hacienda, el segundo pago de 2500 pesos de ese año (el primero se había efectuado en enero)¹². En octubre de ese mismo año y *“en cumplim^o de lo que su magd tiene proveydo y mandado sobre lo tocante al edificio de la yglesia del monesterio de sto domingo”*, Claudio y Talaya declaran de nuevo sobre *“lo que se avia fho e edificado en la dha iglesia”*; en esta ocasión era el cuarto pago de 2500 pesos (el tercero en julio)¹³.

Los mismos pagos, con las mismas condiciones, y los mismos declarantes, volvieron a repetirse en febrero de 1564 (primer pago de ese año)¹⁴, y en junio de 1565, en este caso por 3000 pesos

(al menos el segundo pago, ya que consta otro anterior en marzo de ese mismo año)¹⁵. Hay menciones documentales referidas a Arciniega, hasta fechas tan tardías como 1584, en nuestra opinión, cualquier trabajo para entonces debía hallarse circunscrito al convento, opinión que nos corrobora el informe del maestrescuela de la catedral Sancho Muñón al año siguiente, *“la yglessia de sancto domingo esta acabada de todo punto”*¹⁶.

Llegados a este punto, cabría preguntarse por el aspecto que habrían ofrecido las cubiertas de la iglesia de santo Domingo a fines del siglo XVI. Para ello contamos fundamentalmente con tres fuentes: los cronistas (ya veremos que Fray Hernando de Ojea en su *Libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la orden de santo Domingo* publicado en México en 1607 es particularmente minucioso a ese respecto); los planos de la ciudad de México del siglo XVII, fundamentalmente el de Juan Gómez de Trasmonte de 1628, pero también el biombo pintado por Diego Correa (c. 1690-5); y finalmente, pero no menos importante, el alzado y la planta de la capilla mayor de la iglesia, enviado al rey por los dominicos en 1590¹⁷, junto con una solicitud para que la Real Hacienda continuara sufragando los gastos del convento. Además, el citado autor nos presenta, en una muy acuciosa descripción del templo del siglo XVI, un edificio completamente cubierto de armaduras de madera revestidas de láminas de plomo¹⁸. En lo que respecta al alzado, Ojea describe los materiales de las cubiertas al decir que *“los zimborios de las capillas algunos estaban pintados y otros tenían artesones con lazos dorados”*. El coro a los pies ocupaba *“mas del tercio del cuerpo de la iglesia”*, tenía *“tribunas voladas al cuerpo de la iglesia (...) lo baxo deste coro y tribunas esta tambien fabricado de otra manera de artesones y talla dorada y pintada con mucha curiosidad”*¹⁹.

Y para terminar con la crónica de Ojea hemos dejado un punto fundamental cual es el de la cubierta principal de la iglesia: *“El cuerpo de la iglesia parece un cielo estrellado, es de madera de cedro, de caballete, armadura o tixera que llaman los architectos y el concabo de cazoletas o artesones dorados y azules y de otros varios colores”*. Se trataba en suma, de una armadura de par y nudillo, con el almizate decorado con artesones. En cuanto al crucero *“era de media naranja ochavada cuyas traviesas de los angulos cargan sobre cuatro veneras doradas y pintadas de azul blanco y la media naranja de lazos mas curiosos que los demas cimborrios (suponemos se refiere a los de las capillas), cubierto todo ello de plomo no de texa”*²⁰. Mientras que la descripción de la armadura de la nave ofrece pocas dudas, el tipo de cubierta del cimborrio es todavía hoy un tema sujeto a debate, aunque intentaré precisar sobre ello un poco más adelante.

Otro testimonio sobre las cubiertas de la iglesia, este mucho menos elogioso, puede encontrarse en el tratadista carmelita fray Andrés de san Miguel, quien en la parte correspondiente a la carpintería de lo blanco de su tratado, critica una de las disposiciones de la armadura de santo Domingo:

“Cuando el templo que se cubre de armadura hace como arco division de capilla mayor no se debe pasar el armadura de la nave por encima del arco porque pasando por encima queda mas

*bajo el arco todo lo que hay desde el almizate a la rosca del arco. Asi afeo y echo a perder el templo de santo Domingo de Mexico el carpintero que lo cubrio, porque queriendo ochavar su armadura sobre el arco echaron sobre el una cornisa grande de piedra que ciñe toda la iglesia y sobre esta cornisa todo el arrocabe de solera con tirante y cornisa y mas lo que sube el armadura casi hasta el almizate con que dejaron el arco bajo mas de ocho varas mas de lo que pide el altura de las paredes sobre que esta armada el armadura de manera que sin excusar el gasto de levantar las paredes deo los arcos tan bajos que de templo hermosisimo que fuera alzandolas a su lugar, hizo una bodega”*²¹

En lo que respecta a los planos de la ciudad de México, con toda probabilidad, el plano de Uppsala reproducía probablemente la primera iglesia, y por tanto no puede servirnos ahora. En cambio, en el plano de Juan Gómez de Tras-



Fig. 2. Anónimo. Plano de Uppsala. Ca. 1554. Biblioteca de la Universidad de Uppsala. Suecia.



Fig. 3. Plano de Uppsala. Ca. 1554. Detalle de la iglesia de santo Domingo. Universidad de Uppsala. Suecia.

monte de 1628, que veíamos antes, cabría destacar la importancia conferida a las cubiertas emplomadas, y en especial, a la cubierta del crucero, que si al interior era ochavada, aquí se representa cuadrada (problemas de perspectiva al margen) al exterior. Hay una última cuestión sobre la que nos gustaría insistir y es el asombroso parecido que existe en el plano entre las conventuales de santo Domingo y san Agustín, especialmente en lo que se refiere a las cubiertas y sobre todo a los respectivos cimborrios.

En el *Biombo del Castillo de Chapultepec*, obra atribuida a Diego Correa (c.1695), el edificio aparece con un carácter mucho más clasicista, especialmente en la fachada del templo, pero sigue apareciendo con un techo negro (el emplomado, suponemos), en el que destaca la forma piramidal del cimborrio.

Hemos querido dejar para el final el análisis del dibujo enviado por los dominicos al rey en 1590 dada la importancia que, por unanimidad, se le ha dado a esta representación de la cabecera de la iglesia de santo Domingo, y, por ende, a sus cubiertas²². En primer lugar, nos gustaría hacer algunos comentarios en cuanto al tipo de dibujo, y los fines para los que fue efectuado. Muestra dos representaciones, una planta y un alzado. Pero mientras que la planta no representa a escala las dimensiones que habíamos podido conocer a través de Ojea (veinte por cincuenta y tres pies en las capillas colaterales al crucero; veinte por treinta las colaterales al altar mayor; cincuenta y tres pies de ancho para la nave), el alzado intenta representar una cierta perspectiva (con zona de fuga que no punto), combinada con un corte vertical a la altura del arco toral, y una representación exterior (que no sería tal si tomamos en cuenta al resto de capillas hornacinas) de los brazos del crucero. Dada esta serie de incorrecciones, nos inclinamos a calificar a éste como un dibujo de presentación, un elemento que

podría cumplir en parte las funciones descriptivas que solemos asociar a los modelos a escala reducida²³.

Con estas premisas habría que preguntarse cuál fue el ánimo con el que dicho dibujo fue enviado a la corte real. Si el expreso deseo de solicitar la prórroga de la financiación por parte de la Real Hacienda, así como el hecho de que este tipo de representaciones normalmente funge como pieza de convicción para el comitente (aunque no olvidemos que en este caso, la obra ya había sido finalizada, en cuyo caso quizá sirviera más bien como garantía de calidad), no fueran suficientes para orientarnos a ese respecto, quizá debiéramos detenernos un poco en el texto que aparece, de mayor tamaño, en la parte central, “*esta capilla mayor cerrada*



Fig. 4. Anónimo. Capilla mayor de la iglesia de santo Domingo de México. Ca. 1590. Archivo General de Indias. Sevilla.

con sus escaños esta reservada a voluntad de V.M. y sirve de coro baxo sobre los arcos della y el retablo, rexa, cuerpo y portada de la yglesia estan los reales blasones en reconocimiento de cuya es capilla mayor". Teniendo en cuenta que el resto de inscripciones responde a la propiedad de capillas y sepulturas "entierro de la nacion vizcayna y montañesa (...), capilla de diego de ibarra(...), entierro de angel de villa-fañe(...), capilla de don luis de castilla", aparece aún más claro el deseo de halago hacia la persona real, haciéndole incluso "ofrecimiento" del espacio de la capilla mayor mediante la ostentación de las armas reales.

Pasando a las cubiertas, habría que destacar la importancia concedida al cimborrio, independientemente de la solución elegida para cubrirlo, como quedó de manifiesto en las fuentes gráficas antes mencionadas, e incluso en la valoración de fray Andrés de san Miguel de la disposición de la armadura de la nave. En nuestra opinión se trataría de una armadura de par y nudillo de planta cuadrada, muy similar a la que presenta hoy el presbiterio de la catedral (antiguamente conventual franciscana) de Nuestra Señora de la Asunción en Tlaxcala²⁴, que al exterior acusaría una mayor altura que la armadura de la nave, opinión en la que coincidimos con el profesor López Guzmán²⁵.

Otra posibilidad, que no obstante, no nos parece tan plausible, sería la de una cubierta hemisférica de madera, lo que coincidiría quizá más con la descripción de Ojea (esa media naranja ochavada). Angulo incluso sugirió que se trataba de una cubierta de sillería, que antecedería a la definitiva de madera, posibilidad que nos parece bastante remota²⁶. Tenemos pocas dudas acerca de la autoría de estas dos armaduras, que en nuestra opinión han de ser atribuidas a Bartolomé de Luque, quien se autonombra como maestro de carpintería de la obra de san Agustín y santo Domingo en

la relación de méritos y servicios de Claudio de Arciniega, configurándose así como uno de los principales colaboradores de este maestro en sus obras constructivas.²⁷

4. CONCLUSIONES

Como se dice en el estudio *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España: "la participación de Claudio de Arciniega (...) supone la presencia de diseños renacentistas, tanto de carácter general como de ornato puntual"*²⁸.

Se trata de una aseveración que pocos de nosotros discutiríamos, pero que nos plantea el problema de la convivencia de carpintería mudéjar y de diseños clasicistas en la segunda mitad del quinientos; problema fundamental a tener en cuenta a la hora de definir el panorama de la carpintería mudéjar en la arquitectura novohispana del siglo XVI.

Como primera conclusión y como ya habíamos defendido en otro lugar, existen, en cuanto a sus características, al menos desde el punto de vista de la historiografía tradicional, varios "Claudios de Arciniegas" diferentes: a saber, un arquitecto-entallador plateresco, un arquitecto manierista, otro purista-clasicista, e incluso como vemos en este estudio, un arquitecto enraizado en las concepciones espaciales y soluciones técnicas relacionables con la arquitectura mudéjar.

Como segunda conclusión y relacionada directamente con la primera, habría que reconocer que los esquemas de cubiertas que utilizó el arquitecto a lo largo de su carrera revelan, para nosotros, una cierta indeterminación estilística, por no hablar de una despreocupación por su parte. Vemos, en efecto, un cierto enfoque "utilitario" en su insistencia por la utilización de cubiertas de madera, que le permitió de manera repetida dejar la solución de esa parte de los edificios de estas dos órdenes religiosas

en manos de un reducido número de carpinteros “de lo blanco” (algunos de los más notorios de la época, dicho sea de paso).

No me parece que todas esas visiones sean incompatibles, antes bien tengo para mí que responden a una evolución perfectamente entendible dentro del conjunto de una vida

artística, que pensamos puede calificarse como renacentista y que ilustra, bien a las claras, la dificultad de encuadrar las manifestaciones mudéjares dentro de una clasificación restrictiva como es la estilística, debiendo pensar más bien en esquemas como decíamos más inclusivos, en este caso para la arquitectura novohispana del siglo XVI.

NOTAS

¹ZORITA, Alonso de. *Historia de la Nueva España*. México: Celeste (ed. facsímil de la edición de Madrid de 1909), 1999, pág. 184.

²La bibliografía fundamental sobre la iglesia de san Agustín de México puede desglosarse en las fuentes coetáneas, por un lado: CERVANTES DE SALAZAR, Francisco. “México en 1554. Segundo diálogo” en *Diálogos*. México: 1554. ZORITA, Alonso de. *Relación de algunas de las muchas cosas notables que ay en la Nueva España*. 1585. GRIJALVA, fray Juan de. *Crónica de la orden de nuestro padre san Agustín en las provincias de la Nueva España en quatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*. México: 1624. Y la bibliografía contemporánea por otro: GÓMEZ DE OROZCO, Federico. “Monasterios de la orden de san Agustín en Nueva España en el siglo XVI”. *Revista mexicana de estudios históricos*. (México), 1 (1927). ROMERO DE TERREROS, Manuel. *La iglesia y el convento de san Agustín*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1951. MARCO DORTA, Enrique. *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y documentos*. Sevilla: Centro Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1951. Las aportaciones más recientes en BÁEZ MACÍAS, Eduardo. “El convento de san Agustín de México”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 63 (1992), págs. 35-57.

³Archivo General de la Nación de México (en adelante AGNM). *Ramo Mercedes*. 1561. Vol. V. Fol. 333 rto. y vto.

⁴CUEVAS, Mariano. *Documentos inéditos del siglo XVI para la historia de México*. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1905, pág. 216.

⁵Aunque Cervantes de Salazar mencione casetones, todas las descripciones parecerían apuntar hacia techumbres de nudillo como comentamos arriba.

⁶Archivo General de Indias (en adelante AGI). Ramo México. 1574. Vol. 238. *Expediente del convento de san Agustín*, fol. 5 rto. Cit. por MARCO DORTA, Enrique. *Fuentes... Op. cit.*, pág. 8.

⁷AGI. Ramo México. 1579. Vol. 292. *Expediente del convento de san Agustín*. Fol. 21 vto.

⁸KUBLER, George. *Arquitectura mexicana del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982, págs. 317 y ss. Kubler insistió en que la traducción de Cervantes era errónea y debía interpretarse *camerata* por bóvedas y no por armaduras, y *materiata* por piedra construida o labrada, pero no por maderas talladas, postulando que san Agustín fue el primer templo completamente cubierto con bóvedas de piedra en la Nueva España, que ello fue la causa de su ruina a mediados de siglo y por ello la necesidad de la reconstrucción del edificio por parte de Arciniega y la sustitución de la cubierta pétreo por otra de madera. Prácticamente nadie se sumó a esta opinión y hoy se sigue considerando correcta la interpretación de García Icazbalceta (el traductor de Cervantes de Salazar) sobre la naturaleza lígnea de las cubiertas. Para nosotros la causa fundamental de los problemas constructivos, como veremos después fueron (como casi siempre en la ciudad de México), los relacionados con la capacidad de carga del terreno, obvios por otra parte dada la naturaleza del lugar.

⁹MARCO DORTA, Enrique. *Fuentes... Op. cit.*, págs. 9 y 10.

¹⁰AGNM. *Ramo Mercedes*. 1564, Vol. VII. Fols. 288 vto. y 289 rto.

¹¹Por lo que respecta a las fuentes documentales, existen menciones tanto en el Archivo General de Indias, ramo México; como en el Archivo General de la Nación de México, ramo Mercedes, (Berlin menciona también la posibilidad de noticias en el ramo Indiferente General, dato que, tras su consulta, no ha podido ser contrastado); e incluso en el Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. En lo referente a las crónicas de la orden dominica, hay que citar, en orden cronológico a DÁVILA PADILLA, Agustín. *Historia de la fundacion y discurso de la provincia de Santiago de Mexico de la orden*

de *Predicadores por las vidas de sus varones insignes y casos notables*. Segunda edición, Bruselas: Casa de Juan de Meerbeque, 1625. OJEA, fray Hernando de. *Libro tercero de la historia religiosa de la provincia de México de la orden de santo Domingo*. México: 1607. FRANCO, fray Alonso. *Segunda parte de la historia de la provincia de Santiago de México*. México: 1645. CRUZ Y MOYA, fray Juan José de la. *Historia de la santa y apostólica provincia de Santiago de Predicadores de México de la Nueva España*. México: 1756 (México: Porrúa, 1954). Finalmente de la bibliografía moderna, para nosotros son básicos, REYES VALERIO, Constantino. "Los constructores de santo Domingo de México". *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (México) 39, (1970), págs. 42-44. BERLIN, Heinrich. *Kirche und kloster von Santo Domingo in der Stadt Mexico*. Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1974. MARCO DORTA, Enrique. *Fuentes...* Op. cit. LAZCANO, María Eugenia. *El templo de santo Domingo de México*. Tesis de licenciatura, México: UNAM, 1978. El estudio más reciente es el de HALCÓN, Fátima. "La arquitectura en sus imágenes". En: BÉRCHEZ, Joaquín. (coord.). *Catálogo de la exposición Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, págs. 256-257.

¹²AGNM. *Ramo Mercedes*. Vol. VI. Fol. 191 rto. Halcón cita a Talaya, pero curiosamente omite a Arciniega.

¹³Ibidem, vol. VII. Fol. 124 rto.

¹⁴Ibid., fols. 303 vto. y 304 rto.

¹⁵Ibid., vol. VIII. Fols. 44 vto. y 45 rto.

¹⁶Ibid., fol. 27 y ss.

¹⁷ANGULO, Diego. *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el archivo de Indias*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, Archivo General de Indias, 1934, plano 234.

¹⁸OJEA, fray Hernando. *Libro tercero...* Op. cit. pág. 10-12.

¹⁹Ibidem.

²⁰Ibid., pág.11.

²¹BÁEZ MACIAS, Eduardo. *Obras de fray Andrés de san Miguel*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1969. Otros estudios sobre fray Andrés de San Miguel en NUERE, Enrique. *La carpintería de lazo. Lectura dibujada del manuscrito de fray Andrés de san Miguel*. Málaga: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental, Delegación de Málaga, 1990. Del mismo autor "La carpintería en España y América a través de los tratados" en LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Mudéjar iberoamericano. Una expresión cultural de dos mundos*. Granada: Universidad de Granada, 1993, págs. 117-135. Cfr. LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, HENARES CUÉLLAR, Ignacio, GILA MEDINA, Lázaro y TOVAR DE TERESA, Guillermo. "El mudéjar en los tratados. Fray Andrés de san Miguel". En: *Arquitectura mudéjar en Nueva España*. México: Azabache, 1992, págs. 55-65.

²²"Es interesante y de gran valor histórico ya que constituye la única representación gráfica que se conserva de la primitiva iglesia de santo Domingo" MARCO DORTA, Enrique. *Fuentes...* Op. cit., pág. 6. Opinión que reproducen Toussaint y López Guzmán.

²³ORTEGA VIDAL, Javier. "Una muestra del dibujo de arquitectura de la España dorada". En: BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín, ORTEGA VIDAL, Javier y RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores. Catálogo de exposición*. Madrid: Patrimonio Nacional 2001, págs. 337-417.

²⁴GONZÁLEZ, Olga y BUITRAGO, Gilberto. *La techumbre mudéjar de la catedral de Tlaxcala, México*. Colombia: Universidad Externado de Colombia, 2000. No acabo de entender a que se refiere Fátima Halcón al hablar de la cubierta del crucero: es evidente que una media naranja no puede ser ochavada (por mucho que lo diga Ojea), ni tampoco queda claro cuando habla de una bóveda esquinada. HALCÓN, Fátima. "La arquitectura..." Op. cit., págs. 256-257.

²⁵VV.AA. *Arquitectura y carpintería mudéjar...* Op. cit., págs. 36-38.

²⁶ANGULO, Diego. *Planos...* Op. cit., pág. 214.

²⁷El análisis más reciente de estas cubiertas en VV.AA. *Arquitectura y carpintería mudéjar...* Op. cit., pág. 39 y ss. En este estudio, sin embargo, se apunta a Francisco Gutiérrez como posible autor de la armadura de la iglesia.

²⁸Ibidem, págs. 36-38 y 40.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



EL USO DEL GRABADO ENTRE LOS PINTORES DE LA CATEDRAL DE PUEBLA (MÉXICO)

THE USAGE OF ENGRAVING AMONG THE PAINTERS OF THE CATHEDRAL OF PUEBLA, MEXICO

Resumen

La pintura novohispana refleja, desde sus inicios, los trazos de grandes artistas europeos que popularizaron sus esquemas compositivos a través de la difusión de estampas y grabados. El conocimiento de estos estereotipos entre los pintores del Nuevo Mundo, manifiesta el uso habitual de estos recursos que, de manera parcial o total, protagonizaron en esencia el transcurrir de sus programas iconográficos.

Palabras Clave

Colonial, Europa, Grabado, Influencia, Pintura.

Isabel Fraile Martín

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

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura, en la actualidad trabaja como profesora-investigadora en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Autora del libro *Las pinturas del Ochavo. Los tesoros de la Catedral de Puebla*, posee además varios artículos sobre pintura novohispana y museos. Mantiene proyectos de investigación con los Museos de Puebla y desde 2010 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de CONACYT (México). Es co-directora de la Colección *La Fuente*.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 7-X-2012
Fecha de revisión: 17-X-2012
Fecha de aceptación: 19-XI-2012
Fecha de publicación: 30-XII-2012

Abstract

The Novohispanic painting reflects, from its beginning, the strokes of the most important European artists who made their compositional sketches very popular through the spread of prints and engravings. The knowledge of such stereotypes among painters of the New World, shows that the use of such kind of resources was common and, in a partial or total way, essentially staged the elapse of their iconographic programs.

Key words

Colonial, Europe, Engraving, Paintings, Influence.

EL USO DEL GRABADO ENTRE LOS PINTORES DE LA CATEDRAL DE PUEBLA (MÉXICO)

1. INTRODUCCIÓN

Con la llegada de estampas a la Nueva España con diferentes modelos visuales, lo que empezó siendo un instrumento de carácter meramente espiritual terminó convirtiéndose en una herramienta de trabajo que habitualmente aparecía en los talleres de los artistas, quienes ayudaban en la misión de transmitir la espiritualidad a través de sus obras. Unas pinturas que creaban reiterados programas iconográficos destinados a ornamentar conventos e iglesias de todo el territorio y que se inspiraban, en la mayoría de los casos, en composiciones llevadas al grabado. Este es un tema que, pese al conocimiento por parte de los investigadores sobre el uso de estas fuentes para crear imágenes desde los inicios del virreinato, resulta explorado con poca profundidad al referirse al ámbito novohispano y, si bien es cierto que en monografías generales de este género se mencionan algunas conexiones importantes, también lo es que falta ahondar en algunas líneas de exploración más específicas, lo que sin duda enriquecerá las propuestas abordadas en esta investigación¹.

Sabemos que desde un primer momento la imagen religiosa fue utilizada por el artista aunque ésta hubiera irrumpido inicialmente con fines meramente espirituales. Será en un segundo momento, una vez que pasaron los primeros años de la conquista, cuando llegaría la difusión de los modelos compositivos tan prototípicos y exitosos entre los pintores europeos y que no tardaron en formar parte del taller portátil de los nuevos artistas. Conviene recordar al respecto lo que apunta Jorge Alberto Manrique sobre la distinción entre los dos momentos del uso del grabado en la Nueva España, hecho que encuentra en el siglo XVI un parteaguas notorio. En un primer momento, el uso de la estampa se corresponde con la formación misionera mientras que después, a partir de 1570, se hará con una vocación más artística y, consecuentemente, promotora de modelos estéticos mucho más prolíficos². A partir de ahora se entretajan los principales referentes creativos que, siguiendo este cambio de estética, se muestran a favor de una actividad mucho más artística y es en ella donde se desarrollan los artistas que vamos a referir en nuestro estudio.

La investigación se concentra en un grupo de autores que vivieron entre los siglos XVII y XVIII en el lado de América Latina y más estrechamente, en el círculo de pintores que trabajan en la escuela de Puebla, aunque de sobra conocemos que existen múltiples pinturas en la ciudad realizadas por artistas europeos. De cualquier modo, siendo autores locales o foráneos, el registro de sus trabajos en muchos de los templos poblanos que han sido analizados, me ha hecho reflexionar sobre el gran conocimiento de modelos grabados por parte estos artistas. Un dominio de la estampa que se manifiesta por el uso reiterado de imágenes estereotipadas, aunque en ocasiones los artistas lo hayan hecho de manera contraria a



Fig. 1. Anónimo. *Nuestra Señora de la Luz*. Finales del siglo XVIII.

la intención primigenia del pintor. Así ocurre, como de inmediato recordaremos, en muchas de las pinturas derivadas del esquema generado por Rubens en sus famosas temáticas con carros triunfales que, como veremos después con atención, disponen los carruajes en sentido contrario a la obra original³. Sin embargo, este hecho no limitó en absoluto el uso reiterado de esta fuente grabada sino que se continuó utilizando con frecuencia.

A esta circunstancia debemos sumar otro apunte que de forma genérica afecta al empleo del grabado en la Nueva España y que tiene que ver con una prolongación constante de su uso, lo que ha generado obras a las que a menudo podríamos considerar intemporales. Por este motivo es frecuente que hallemos en una misma pintura elementos de un grabado que se había realizado en el siglo XVI junto a otros realizados en un momento posterior; de



Fig. 2. Grabado de Bustamante. *Nuestra Señora de la Luz*. 1758.

esta manera, la composición del quinientos seguía inspirando por igual a los pintores del XVIII quienes, a su vez, mezclaban esa idea inicial con los avances expresados en composiciones o grabados de su tiempo⁴. El resultado final a menudo presenta características que hacen compleja la labor de datación de la obra desde un punto de vista cronológico.

2. EL USO DE GRABADOS COMO MODELOS PARA LAS PINTURAS DE LA CATEDRAL DE PUEBLA

Del análisis de la colección pictórica de la catedral de Puebla se extraen algunos estudios particulares que resultan interesantes para vincular el uso de la estampa por parte de los artistas que intervinieron en la sede catedralicia. La mayor parte de estos grabados fueron

generados en alguno de los dos puntos neurálgicos de producción de estampas de la época: los Países Bajos e Italia. Serán los grabadores flamencos e italianos quienes difundan mayoritariamente las obras de los artistas más prestigiosos, siendo lo más frecuente que también ellos difundan estas iconografías en la Nueva España.

No ocurre lo mismo con el territorio peninsular donde si bien es cierto que algunos de sus artistas, sobre todo los que se forjaron en el Siglo de Oro impactan notoriamente entre los pintores coloniales con sus obras, también es justo señalar que el entorno artístico español no fue tan fecundo en el terreno del grabado, independientemente de que las grandes com-



Fig. 3. Grabado de Cornelius Cort. Transfiguración. 1573.



Fig. 4. Anónimo. Transfiguración. ¿Copia del siglo XIX?

posiciones de los pintores más destacados se llevasen a la estampa o que la mayor parte de ellos, casi sin excepción, hicieran uso de ellas. De hecho solo una imagen de todo el repertorio, *Nuestra Señora de la Luz*, nos traslada al ámbito español gracias a la estampa con dicha advocación que propone Bustamante en 1758; la misma que considera Trens como el punto de partida para crear las imágenes de esta advocación mariana, tan exitosa y popular entre los habitantes de la Puebla del siglo XVIII⁵. Es, además, la iconografía más difundida para dicha advocación entre los artistas de la zona, quienes la reproducen en numerosas ocasiones al tratarse de una imagen especialmente venerada en el entorno.

Al igual que en la Península, como decíamos, también en el caso de la Nueva España los nombres más prestigiosos entre los artistas del buril nos remiten a autores flamencos, los más habilidosos y fecundos para trasladar a la estampa los esquemas compositivos de los grandes pintores; seguidos de los italianos que poco tienen que envidiarles. Comencemos nuestro rastreo por las obras catedralicias a través de un grabador nórdico, el holandés Cornelis Cort (1533-1578). Este artista difundió mejor que nadie las composiciones de los artífices italianos de apellido Zuccaro —los hermanos Tadeo y Federico— o del propio Tiziano, modelos que se difundieron especialmente tanto entre los artistas peninsulares como entre los de los territorios de ultramar⁶.

Pese a la vida no tan larga de la que gozó, vivió por 45 años, estuvo en activo hasta el final de sus días y pocos años antes de su muerte, en 1573, Cort traslada al grabado uno de sus temas más importantes, *La Transfiguración*, en base a la afamada composición de Rafael, con la que va a repercutir en dos obras principales de la catedral poblana. Una de ellas es la que se ubica en el altar dedicado a San Miguel, emplazado al final de la nave de la Epístola. Obra de

gran mérito técnico que traslada fielmente los matices del grabado y que por su pureza cromática se aproxima bastante al original. Se trata de una pintura extraordinaria, de cuidadoso dibujo, que por la calidad que presenta se ha atribuido constantemente al ámbito europeo desde donde probablemente vino en compañía de las otras tres pinturas con las que comparte espacio en el edificio⁷. La segunda obra que se basa en este grabado lo hace parcialmente y sólo toma la zona superior del mismo, la que protagoniza Jesús junto a Moisés y Elías. Se trata de la adaptación que hace Cristóbal de Villalpando en 1683 para su gran



Fig. 5. Cristóbal de Villalpando. *Transfiguración o Moisés con la serpiente de bronce*. Finales del siglo XVII.

lienzo titulado *La Transfiguración o Moisés con la serpiente de bronce*, en la que combina estos dos temas para crear una nueva composición que varía la interpretación de los personajes que aparecen en la estampa de Cort; el pintor barroco les otorga otra dimensión dentro de la escena cambiando entonces la versión primigenia del holandés, pero desde luego inspirándose en ella para crear la escena superior de su nueva obra.

Otro de los trabajos que reflejan la difusión de las estampas de Cort lo encontramos en la interpretación que el holandés hace en base a otra famosa composición *La Anunciación* que Federico Zuccaro realiza para la Iglesia de los Jesuitas en Roma y con la que Cort alcanza un notable éxito. De esta obra existe una versión en la Capilla del Ochoavo⁸, un óleo sobre lámina de cobre, de autor desconocido y mediana factura, que reproduce fielmente el modelo tal y como lo crea Cort. De este mismo grabado se aprecia un fragmento que pudo servir de inspiración para otra de las obras catedralicias. Se trata del detalle de *Dios Padre* que aparece en la estampa de *La Anunciación* y que es referencial para crear al Dios Padre que encontramos en el cobre de *La Coronación de María*, una de las doce láminas que conforman la serie mariana que rige la Capilla del Ochoavo, atribuida al círculo de Rubens.

También relacionamos con los trabajos de este grabador la pequeña lámina de cobre que firma Tinoco para la Capilla de las Reliquias con el tema del *Martirio de San Lorenzo*. El holandés hace un grabado con este tema en 1541 y se lo dedica al Rey Felipe II, inspirándose en el original que Tiziano pintó para el retablo mayor de El Escorial. La obra de Cornelis Cort muestra al mártir en la parte inferior de la estampa, dispuesto sobre la parrilla en el momento en el que lo están asediando las llamas. La parte superior de la escena se forma con un voluminoso juego de nubes combinadas con el movimiento de

algunos angelitos que revolotean coronando la estampa, pero la escena de Tinoco es mucho más sencilla y sólo interpreta al santo tumbado sobre el instrumento de su martirio. Rodean al protagonista varios hombres que avivan el fuego, ajenos a lo que sucede, mientras que desde lo alto se dirige al santo un ángel que lleva en sus manos la palma del martirio y la corona de flores, personaje que no aparece en la composición de Cort. La manera en la que se interpreta al mártir, a través del escorzo tan presente en la estampa, con el cuerpo retorcido que muestra la angustia del momento y su brazo derecho levantado conforman una imagen, en definitiva, difícil de crear si el artista poblano no conociera el modelo grabado de Cort. Nelly Sigaut propone varias versiones del *Martirio de San Lorenzo*, además del grabado de Cort, que fueron conocidas entre los artistas coloniales, aunque la propuesta del holandés se apega de manera importante al original de Tiziano⁹.

Pese a que se ha comprobado la trascendencia que causan entre los pintores catedralicios las estampas de Cort, es fácil poder advertir la presencia de otros grabadores notorios. Es el caso, por ejemplo, de Johannes Sadeler I (1550-hacia 1600)¹⁰, autor de al menos dos grabados que tuvieron eco entre los artistas que trabajan en la catedral. Uno de ellos nos remite nuevamente al Ochoavo y presenta el tema del *Juicio Final* que, en el grabado original, presenta un formato circular que se altera para la versión poblana, rectangular para ajustarse al formato que impera en esa capilla, pero que por lo demás, se mantiene fiel al modelo inicial, con la fusión de figurantes con posturas imposibles y agrupamientos cargantes, imagen que no podríamos entender sin conocer la fuente primaria de inspiración que se da, seguramente, en una lectura detenida de la fuente grabada.

El segundo modelo difundido por Sadeler para el entorno catedralicio fue objeto de inspiración

para el prolífico Tinoco, quien llega a hacer dos versiones del mismo tema, el *Martirio de Santa Úrsula*, ambas en la catedral poblana¹¹. Una de ellas se ubica en la Capilla del Ochavo, siendo la más apegada al esquema primigenio de Sadeler porque mantiene la estructura vertical del original; mientras que la otra, ubicada en la hornacina del retablo principal de la Capilla de las Reliquias, en el lado de la Epístola, modifica el esquema y elimina, muy seguramente por cuestiones del reducido espacio, el rompimiento de gloria que presenta el grabado y que el artista poblano mantiene en la obra del Ochavo¹².



Fig. 6. Grabado de Bolswert a partir de Rubens. *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera*.



Fig. 7. Baltasar Echave Rioja. *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera*. 1675.

Pero no podemos completar la influencia del grabado en los patrones constructivos de los pintores con los que se decora el espacio catedralicio sin tener en cuenta la amplia difusión de los modelos rubenianos o, lo que es lo mismo, la dilatada lista de artistas del buril que popularizan los estereotipos del maestro. Uno de los más influyentes en los repertorios de la Nueva España es Schelte à Bolswert (hacia 1586-1659), quien precisamente debe parte de su fama a su preferencia por los temas rubenianos, composiciones que tanto él como sus hermanos trabajaron incesantemente, siendo algunos de los grabadores permanentes en el taller del maestro. La influencia de Rubens, que ya sabemos que es de vital importancia para el transcurso de los derroteros del arte en la Nueva España¹³, tiene mucho que agradecer a la labor ingente de este amplio grupo de artistas del buril. Ellos fueron los encargados de difundir sus modelos compositivos entre los artistas coloniales que enseguida gustaron de las formas redondeadas y la calidad iconográfica de sus temas, siempre impecables para plasmar los dogmas imperantes en la Iglesia. Bolswert contribuyó con su trabajo para dar a conocer la obra del maestro y a él se debe, entre otras, la famosa adaptación de *La Sagrada Familia* de Rubens que después firma José Juárez en 1655, conservada en la Casa de los Muñecos de Puebla, interpretando el tema originario de Rubens que el artista novohispano conoció gracias al grabado de Bolswert¹⁴.

En el repertorio catedralicio quizá los trabajos más interesantes que se dieron a conocer del maestro hayan sido los derivados de los programas iconográficos que creó para el Convento de las Reales Descalzas de Madrid, con el ciclo sobre *Los Triunfos de la Fe*. Un total de tres obras de mediano tamaño que se convierten en la Nueva España en el programa iconográfico ideal para decorar las sacristías de las grandes catedrales. Los temas que realizó Rubens se reproducen literalmente en la cate-



Fig. 8. Grabado de Lauwers a partir de Rubens. *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia.*

dral poblana. Se trata de: *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Ignorancia y la Ceguera*, según grabado de Bolswert, *El Triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría* y *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia*, en base a grabado de Lauwers. Las tres se presentan como obras de gran tamaño en las que el pintor introduce algunos cambios con respecto al modelo de Rubens, pero son variaciones que tienen

más que ver con la adaptación al espacio — estos muros se rematan en medio punto—, así como con la incorporación de algunos elementos ornamentales que sirven para enriquecer la escena y no tanto en aspectos compositivos. Al magno encargo para la catedral poblana propuesto a Echave Rioja, que lo firma y fecha en 1675, hay que sumar otras versiones de este mismo modelo rubeniano dispersas en diferentes iglesias poblanas. En la de Xonaca, por ejemplo, Pascual Pérez firma en 1705 un *Triunfo de la Eucaristía* de pequeño tamaño y mediana factura. En el Ex-Convento de Santo Domingo hay otro cuadro de gran formato que reproduce el mismo tema, aunque no resuelto de manera armoniosa. En cualquier caso, nos ayuda a entender la amplia difusión que tuvo el modelo entre los artistas poblanos.

Pero la creatividad de Rubens no se limita a esta magnífica serie sino que su amplia capacidad para generar modelos compositivos originó otro conjunto de pinturas igualmente trascendentes en los repertorios pictóricos

47



Fig. 9. Baltasar Echave Rioja. *El Triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía y la Ciencia.* 1675.

de la Nueva España. Tal es el caso del ciclo mariano que rige la estructura de la Capilla del Ocho y en el que vemos que intervienen las ideas compositivas de Rubens que se dieron a conocer mediante los grabados de Paulus Pontius, Marinus, Lucas Vosterman y de nuevo Bolswert. El acabado de la serie nos remite a una autoría múltiple que nos vincula más bien con el círculo del maestro, a quien se atribuye el trabajo como se refleja en otro estudio¹⁵.

Precisamente a uno de los grabadores cercanos a Rubens, Lucas Vosterman (1595-1675)¹⁶, debemos otra estampa que ha inspirado al supuesto Tinoco para hacer la única pintura en todo el templo dedicada a *San Juan de la Cruz*. Existe un claro y manifiesto antecedente grabado de este tema con el que la obra poblana mantiene una gran relación, por lo que sería



Fig. 10. Grabado de Lucas Vosterman. *San Juan de la Cruz*.

inviabile que el pintor de este cuadro no tuviera conocimiento del trabajo de Vosterman¹⁷, las variaciones son mínimas y atañen a la parte izquierda de la obra, obedeciendo más bien a cuestiones de adaptación de estilo.

Hemos visto en estas líneas cómo los artistas novohispanos toman como punto de partida las fuentes grabadas para crear sus composiciones, aunque en muchos de los casos trasladan la idea del grabado al lienzo de manera tan escrupulosa, que no queda lugar para la inventiva del pintor. Al igual que ocurre con los artífices europeos, el pintor del virreinato a veces se inspira en un determinado elemento de la estampa y sólo toma a un personaje o a un accesorio del grabado que le sirve para complementar la escena que él está creando. De esta otra manera, la que atañe al uso parcial del grabado, también encontramos otros buenos ejemplos entre las obras de la catedral.



Fig. 11. Juan Tinoco Rodríguez (atribuido). *San Juan de la Cruz*. Siglo XVII.

Uno de estos casos nos remite al propio Cristóbal de Villalpando y su espléndido cobre de *El Paraíso* que hace para la catedral en la década de 1680. En la obra apreciamos unas figuras en primer término que interpretan a Dios Padre dirigiéndose a Adán y Eva en tres momentos distintos. Estas figuras se inspiran en el grabado que nuevamente hace Cort sobre una composición de Zuccaro que narra la *Creación de Eva*. El total de la composición de Villalpando depende, estéticamente hablando, del estilo de Jan Brueghel el Viejo, cuya serie sobre *La Alegoría de los Cuatro Elementos* que trabaja conjuntamente con Hendrick van Balen, hoy en el Museo del Prado de Madrid, presenta un fondo compositivo a base de una vegetación profusa creada con esmero y delicadeza que vemos reflejada igualmente en el cobre de Villalpando. Sin embargo, el tratamiento que reciben las figuras de primer plano es, como decíamos, el resultado de una copia alterada de esta estampa grabada que realiza el prolífico Cornelis Cort.

El fragmento de otras dos pinturas ubicadas en este espacio nos enlaza de nuevo con precedentes grabados. Nos referimos al lienzo de *La Comunión de San Luis Gonzaga*, ubicado en la antesala de la Sala Capitular, y al de *San Ignacio de Loyola invitando a San Francisco de Borja a entrar en la Compañía*, en la Capilla de los Reyes. El primero de ellos lo atribuimos a Juan Rodríguez Juárez. El segundo es uno de los lienzos realizados por este artista para la antigua Capilla de los Jesuitas. En ambas pinturas encontramos en el lateral derecho de la obra a un paje con una bandeja en la mano. En el primero de los casos el joven lleva la corona del marquesado correspondiente al linaje del joven religioso. En el segundo, lleva enseres personales del protagonista. En ambos casos no pudimos evitar la relación con las pinturas de Zurbarán; aquellas en las que aparece también un acólito ocupando ese lugar específico en la escena; pinturas que están basadas,

a su vez, en una imagen grabada¹⁸. Zurbarán se inspiró en la estampa de Hieronymus Wierix (1553-1619)¹⁹ sobre *La Circuncisión*, para representar al acólito que lleva el agua en el lienzo que hace, del mismo tema, ubicado hoy en el Museo de Grenoble²⁰. De algún modo pudo llegar este trabajo al ámbito poblano, pues la imagen que hace Rodríguez Juárez nos recuerda bastante, aunque sin abandonar su sello personal, a estos personajes que caracterizan las obras del artista extremeño.

CONCLUSIONES

Haciendo este pequeño repaso por las pinturas catedralicias que toman como punto de partida estampas grabadas, dejamos constancia del importante uso que de estas hicieron los artistas coloniales y, especialmente, los relacionados con el ámbito pictórico poblano. Curiosamente, si nos damos cuenta, los artistas mencionados se corresponden también con los más afamados de su tiempo: Cristóbal de Villalpando, el poblano Juan Tinoco o el extraordinario Juan Rodríguez Juárez, pintores que gozaron de amplio reconocimiento en la Nueva España y que inciden, notoriamente, en la escuela poblana. Artistas que crearon sus propios talleres, pues eran pintores reconocidos en su época y por ello recibieron encargos de gran envergadura; lo que probablemente les facilitó hacerse de estas estampas sin los problemas que tendrían los artistas secundarios, de escasos recursos, que quizá no siempre tendrían acceso frecuente a estas fuentes. Estas estampas que, a buen seguro, eran parte de sus colecciones y herramientas asiduas de trabajo, también fueron, seguro, la base de un encargo con el que lograron satisfacer las exigencias compositivas de una clientela que demandaba, en cualquiera de los casos, pintura devocional con temáticas específicas. Sería después la habilidad del autor a la hora de interpretar el tema, la que marcará la diferencia entre un simple “copiador” de grabados o un buen artista.

NOTAS

¹En el ámbito específicamente novohispano debe destacarse el texto de ROMERO DE TERREROS, Manuel. *Grabados y grabadores en la Nueva España*. México: Ediciones Arte Mexicano, 1948. A él podemos añadir algunos capítulos de libros importantes de conocer para trabajar estas cuestiones. Véase al respecto: NAVARRETE PRIETO, Benito. “El comercio de estampas: América y los recursos para la mercantilización”, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus influencias grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, págs. 75-83. También resultan interesantes las consideraciones que sobre estampas flamencas se anotan en: BALIS, Arnout. “Mercado del arte en Flandes en el siglo XVII”. *Rubens y su siglo*. México: Museo Nacional de San Carlos, CONACULTA-INBA, 1998, págs. 39-45.

²MANRIQUE, Jorge Alberto. En: “La estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 50/1 (1982), pág. 56.

³Mucho se ha trabajado sobre el amplio reconocimiento que tuvo entre los artistas del virreinato en el ciclo temático de Rubens pues se convierte en una de las iconografías predilectas en los tiempos de la Contrarreforma como bien indican varios autores. Al respecto véase: SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y Barroco*. Madrid: Alianza Forma, 1989, págs. 172-177.

⁴MANRIQUE, Jorge Alberto: “La estampa como fuente del...” Op. cit., pág. 59.

⁵TRENS, Manuel. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid: Plus Ultra, 1946, págs. 349-355. El autor considera que este grabado, conservado en el Museo Diocesano de Barcelona, es uno de los modelos más fieles a la imagen original.

⁶Cornelis Cort ha sido uno de los grabadores más productivos y de mayor influencia en el panorama artístico hispanoamericano. Su obra se difundió especialmente desde finales del siglo XVI y todo el siglo XVII. Pese a su origen holandés, la mayor parte de su éxito le viene de su estancia en Italia, donde fue reclamado en varias ocasiones por Tiziano para que llevara al grabado sus composiciones.

⁷Algunos autores manejan la idea de que estas cuatro pinturas llegaron a la catedral de manos del Padre Pablo Vázquez en 1820. Véase: MONTERROSA, Mariano y TALAVERA, Leticia. *Catálogo Nacional de Monumentos Históricos Muebles: Catedral de Puebla*. Tomo I. Puebla: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Gobierno del Estado de Puebla, 1988, pág. 78.

⁸Sobre la decoración pictórica que conforma esta capilla, véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. *Las pinturas del Ocho: los tesoros de la Catedral de Puebla*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, Cinco Radio, 2011.

⁹SIGAUT, Nelly. *José Juárez. Recursos y discursos del arte de pintar*. México: Museo Nacional de Arte, Banamex, UNAM, CONACULTA-INBA, 2002, págs. 156-161.

¹⁰Johannes Sadeler I será un destacadísimo grabador de origen belga que en 1572 ya era reconocido dentro del gremio de grabadores en Amberes. En la década de los 80 estaba en activo en ciudades importantes de Alemania e Italia. Llegó a trabajar en la Corte de Guillermo V de Baviera y sus trabajos, junto a los de su hijo, del mismo nombre, fueron relevantes en la Europa de mediados del siglo XVII.

¹¹Cuando Rodríguez Miaja analiza estas pinturas las pone en relación con la obra grabada de Sadeler y señala como antecedente su homónima del autor P. Candid. RODRÍGUEZ MIAJA, Fernando. *Una cuestión de matices: vida y obra de Juan Tinoco*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Iberoamericana Golfo Centro, 1996, págs. 240-243.

¹²Sobre la autenticidad de estas dos obras véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. “Nuevas aportaciones en torno a la obra de Tinoco en la Catedral de Puebla”. En: *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, págs. 331-333.

¹³Mucho se ha escrito sobre la influencia de Rubens en la Nueva España. Recupero algunos textos que pueden englobar los avances de dichas investigaciones. Véase: RUIZ GOMAR, Rogelio. “Rubens en la pintura novohispana de mediados del siglo XVII”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 50/1 (1982), págs. 87-101 y del mismo autor: “La presencia de Rubens en la pintura colonial mexicana”. *Rubens y su Siglo...*, Op. cit., págs. 47-54. A ellos se debe añadir la publicación reciente de KÜGELGEN, Helga Von. “La pintura de los reinos y Rubens”. En: GUTIÉRREZ HACES,

Juana (coord.). *La pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglo XVI-XVIII*; Vol. III, México: Patrimonio Nacional de España, Museo Nacional del Prado, Fomento Cultural Banamex, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ministerio de Cultura del Gobierno de España, CONACULTA, Banamex, Fundación Alfredo Harp Helú, Fundación Diez Morodo, Fundación Roberto Hernández Ramírez, Aeroméxico, México, 2009, págs. 1009-1078.

¹⁴Sobre esta versión de *La Sagrada Familia* de Rubens véase el texto: FERNÁNDEZ, Justino. "Rubens y José Juárez". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México), 10 (1943), págs. 51-57.

¹⁵Véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. "Huellas de Rubens en la Catedral de Puebla: la serie mariana en la Capilla del Ochoavo", *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 21 (2011), págs. 18-34.

¹⁶Lucas Vosterman es uno de los artífices flamencos más reconocidos de su tiempo que destacó por su trabajo como burilista, aunque a su faceta de grabador hay que añadir la de dibujante y publicista. Alumno de Hendrick Goltzius (1558-1617), Vosterman se instala en el taller de su maestro y desde un principio reproduce sus pinturas, al igual que las de Van Dyck y Jordaens, que por entonces ya eran discípulos y ayudantes de Rubens. De esta manera Vosterman se consagró como un importante burilista y llegó a tener su propio taller en Amberes del que salieron otros interesantes autores como Paulus Pontius o los destacados hermanos Bolswert.

¹⁷Para mayor información sobre este grabador véase: LUIJTEN, Ger. "Lucas Vosterman". En: *Anton van Dyck y el arte del grabado*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2003, págs.147-150.

¹⁸Sobre el análisis pormenorizado de estas obras y la producción de este gran artista dentro de la catedral de Puebla, véase: FRAILE MARTÍN, Isabel. "Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla". *Boletín de Monumentos Históricos* (México), 15 (2009), págs. 61-84.

¹⁹Hieronymus Wierix procede de una distinguida familia de grabadores ubicados en Amberes a partir de la segunda mitad del siglo XVI. La saga familiar se había iniciado pocos años atrás con la actividad de su hermano mayor, Johann (1549-1615) y su hermano mediano Antón (1552-1604). La producción de los hermanos es destacable en su época. Acostumbran a trabajar juntos y desde el principio copiaron las estampas de Alberto Durero. En numerosas ocasiones fueron reclamados por los jesuitas, quienes les encargaron múltiples estampas para luchar contra la Reforma Protestante.

²⁰Las obras correspondientes de Wierix y Zurbarán pueden encontrarse en NAVARRETE PRIETO, Benito. *La Pintura Andaluza....* Op. cit., pág. 51.

SAN AGUSTÍN DE BOGOTÁ A LA LUZ DE LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL

THE CHURCH OF SAINT AGUSTÍN OF BOGOTÁ IN THE LIGHT OF THE NOTARIAL DOCUMENTATION

Resumen

Esta aportación tiene como fin arrojar luz sobre uno de los conjuntos conventuales más importantes de Santa Fe de Bogotá, capital del antiguo reino de la Nueva Granada, concretamente el de los agustinos calzados o de la primitiva observancia a partir de los protocolos notariales, en su mayor parte bien y felizmente conservados en el vecino Archivo General de la Nación, en un arco cronológico que va desde 1578 a 1665.

Palabras Clave

Arquitectura religiosa, Bogotá, Colombia, Convento de San Agustín, Siglos XVI y XVII.

Lázaro Gila Medina

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

Trabajo realizado gracias a las investigaciones realizadas dentro del proyecto de Investigación I+D *La consolidación del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana* (HAR.2009-12585), del que el autor de este texto es el investigador principal.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 28-IX-2012
Fecha de revisión: 08-X-2012
Fecha de aceptación: 19-XI-2012
Fecha de publicación: 30-XII-2012

Abstract

The aim of this contribution is to shed light on one of the most important conventual collections of Santa Fe de Bogotá, capital of the old reign of Nueva Granada, specifically the one of the Augustinians Calzados' or the one of the primitive observance of the notarial protocols that were well and fortunately preserved at the neighboring General Archive of the Nation, in a period from 1578 to 1665.

Key words

Bogotá, Colombia, Convent of Saint Augustine, Religious Architecture, 16th and 17th century.

SAN AGUSTÍN DE BOGOTÁ A LA LUZ DE LA DOCUMENTACIÓN NOTARIAL

1. INTRODUCCIÓN

Como era lo normal, en el proceso de conquista y posterior culturización y cristianización de los nuevos territorios allende los mares, varias fueron las órdenes religiosas que, junto con el clero secular, se implicaron de lleno en tan ingente labor. Así, por lo que respecta a Santa Fe de Bogotá, la capital de este nuevo territorio histórico desde 1538, serían, básicamente, los franciscanos, los dominicos, quienes lo hicieron en 1550, los agustinos unos veinticinco años después y a partir de 1600 la Compañía de Jesús —hubo un primer intento frustrado por parte de los carmelitas y tenemos documentada una tentativa posterior por parte de los mercedarios de fundar convento en Bogotá, pero no llegó a materializarse—.

Además todas buscaron asentarse en la que, sin duda, fue la arteria fundamental o “cardo máximus” de la trama urbana de la vieja ciudad santefereña: la calle Real —su denominación ya de por sí señala su importancia—, hoy Carrera Séptima o en sus inmediaciones. Así

pues, a lo largo de la misma y de sur a norte surgirán los principales establecimientos religiosos como la parroquia de santa Bárbara, la segunda en antigüedad, el convento de los agustinos, los jesuitas, la catedral y su iglesia del Sagrario, los dominicos, los franciscanos, la parroquia de Ntra. Sra. de las Nieves para terminar con la antigua recoleta de san Diego, ya a comienzos del siglo XVII.

Con diversas modificaciones en su titularidad y en sus funciones, casi todos han llegado a la actualidad, excepto el convento de santo Domingo, demolido en su integridad a mediados de la pasada centuria por decisión gubernamental, al igual que aconteció con el convento de los agustinos, aunque la iglesia, que también soportó momentos muy críticos en las dos últimos siglos, por fortuna sí se ha conservado incluso, en un buen estado, gracias a la profunda restauración a que fue sometida entre 1980 y 1986¹. Por último la antigua parroquia de las Nieves su fábrica original fue reemplazada, en 1922, por un edificio historicista, de filiación neo-bizantina.



Fig. 1. Exterior de la iglesia de san Agustín. Bogotá.

2. EL CONVENTO DE SAN AGUSTÍN Y LOS PROTOCOLOS NOTARIALES BOGOTANOS

Buscando una mayor claridad, vamos a fijar dos apartados en este capítulo, ya que la documentación conservada así nos lo permite. En consecuencia por un lado presentaremos y comentaremos la relativa al edificio conventual propiamente dicho y en segundo lugar nos centraremos en la relativa a su templo o iglesia. No sin antes advertir que en algunos aspectos las noticias que aquí ofrecemos especialmente las de la iglesia conventual, aunque no en su integridad sí al menos de un modo parcial, eran conocidas, básicamente a partir de los archivos de la propia orden agustina; sin embargo, la fiabilidad y la complejidad de las noticias deri-

vadas de los protocolos notariales, cuyo lema es *Nihil prius fide* —por encima de todo la verdad—, les da un gran valor y nos brindan una seguridad total².

2.1. El edificio conventual

Como suele suceder en estos casos, sus comienzos constructivos no están nada claros, pues se combina la leyenda con la realidad, o mejor dicho la realidad se envuelve de una nebulosa difícil de clarificar a fin de darle un mayor misterio. Sí sabemos que, con su llegada, en 1575, los religiosos ocuparon provisionalmente unas pobres dependencias, de tapial y bahareque, que habían dejado libres los franciscanos al trasladarse a su actual emplazamiento. Mas,

una vez consolidada su fundación, comenzaron a levantar el convento definitivo. No sucedió lo mismo en el caso de su templo, y así nos lo confirma la documentación que presentaremos, pues a la actual iglesia le precedió otra anterior, que se fue eliminando conforme se iba materializando esta última.

Dejando al margen algunas referencias muy tempranas, pues son mandas testamentarias donde se pide ofrecer varias misas al Santo Crucifijo de San Agustín³ —el Cristo de Burgos—, el primer protocolo es de una gran importancia por lo temprano de la fecha y por la envergadura de las noticias que nos ofrece. Así pues, el 12 de octubre de 1591 Cristóbal de Aranda, maestro de carpintero con sus oficiales se compromete a enmaderar el cuarto de casa que, en el convento de san Agustín, está labrando Juan de Robles, maestro de albañilería. Sin fijar plazos de ejecución, harán el trabajo, según las condiciones que se detalla minuciosamente, sin interrupción alguna y por 550 pesos —un peso equivale a 8 reales—, que cobrará en tres plazos. Por su parte los religiosos, aparte de la cantidad fijada, la darán la comida durante el tiempo que dure el trabajo, la mano de obra *india* para acarrear la madera necesaria, ofrecerán graciosamente por las intenciones de los oficiales y del maestro carpintero 20 misas rezadas y una vez que éste fallezca le facilitarán una sepultura en el cuerpo de su iglesia⁴.

Varias reflexiones nos brinda esta importante obligación notarial, si bien, ciñéndonos a las que consideramos más importantes: En primer lugar señalaremos que la presencia de Juan de Robles, personalidad clave en la edificación neogranadina en la transición entre el siglo XVI y XVII, quien llegó a ser maestro de obras de la ciudad, de diversas órdenes religiosas y constructor de algunas iglesias de los pueblos próximos a la capital, nos permite suponer que él sería también el mentor de esta obra conventual. En segundo lugar por la canti-

dad estipulada —550 pesos de oro—, más la comida, la mano de obra indígena para labores secundarias, así como otras minucias, nos hacen pensar que hubo de ser un empeño de cierta envergadura, tal vez un primer claustro con sus dependencias anejas, que desplazaría el que ocuparon los franciscanos, obra de pajas y bahareque, y que andando el tiempo se completaría con el principal. Por último, el que se declare taxativamente que cuando se produzca el fallecimiento del dicho Cristóbal de Aranda los religiosos le ofrecerán de limosna “*una sepultura en el cuerpo de su iglesia*”, nos avala la existencia de una iglesia anterior a la actual, la segunda en el tiempo, que algunos sospechan que pudo ser la gran nave transversal situada tras la cabecera del templo actual agustino. Si bien tal suposición la rechazamos pues como veremos más adelante al contratar en 1637 algunos maestros la realización de distintas partes del templo definitivo se especifica que se hará sobre las partes que se van derribando de la iglesia vieja.

Los dos primeros documentos del siglo XVII nos evidencian que la construcción del convento, sin duda en el claustro principal, se completó en el primer tercio de esta centuria. Así el 25 de junio de 1616 Andrés Moreno, hombre libre, tejero de oficio, se comprometía con el prior de los agustinos a trabajar con su cuadrilla de oficiales durante un año en las obras del dicho convento, concretamente haciendo tejas, ladrillos, quebrando piedras en las canteras por 16 pesos semanales, dos tomines de pan y una arroba de carne de vaca⁵.

Si esta obligación notarial no es muy explícita sí lo es, en cambio, la que años más tarde, concretamente el 14 de octubre de 1631, suscriben Miguel Miranda, maestro de cantería, con Francisco Sánchez, maestro de carpintería, mediante la cual ambos se asocian para acabar la obra de cantería del convento de san Agustín que está a cargo del primero. Miguel

de Miranda pondría todas las herramientas necesarias para sacar la piedra de las canteras, labrarla y asentarla, mientras el segundo se ocuparía de traerla en sus carretas al convento. Las ganancias o pérdidas irían a medias, así como el salario de los indios y oficiales que fueren necesarios para estas labores y su sustento y alimentación hasta su total terminación⁶.

Sin duda se trata del claustro grande, situado a la derecha del templo y que cumplió sus funciones hasta 1861 en que el general Tomás Cipriano Mosquera, presidente de la República, decretó la desamortización de los bienes del clero regular pasando entonces al Estado, que lo convirtió en cuartel militar hasta su demolición total en 1938, levantándose en su lugar posteriormente un anodino edificio ministerial.

2.2. El templo

El siguiente paso sería la realización de la iglesia definitiva, la tercera en el tiempo. Un hermoso templo de tres naves, con otra transversal tras la cabecera que funciona como girola o deambulatorio y que se complementa con su gran fachada o hastial a los pies, con su original y elegante portada, a la que dedicaremos una especial atención, y una monumental torre en el lado del evangelio.

No sabemos en concreto cuándo comenzaría su construcción, lo que sí podemos aportar es que el 14 de octubre de 1637, fray Diego de Ludeña, prior del convento de san Agustín, de una parte, y Bartolomé de la Cruz, maestro de albañilería, de la otra, tras señalar que se había derribado y deshecho la capilla mayor y cuerpo de la iglesia antigua, el segundo se obliga a labrar la nueva capilla mayor y todo lo demás necesario, conforme a la planta que está hecha, desde los fundamentos —los cimientos— hasta cubrirla y encalarla. El maestro pondrá todos los oficiales que sean necesarios y no podrá interrumpir la obra por ningún concepto una vez comenzada.

Por su parte los religiosos le abonarían en distintas pagas un total 1.700 pesos, de a ocho reales, le facilitarán todos los peones que necesitase el maestro, la alimentación los días que trabajasen, todos los materiales, así como también todo lo tocante a la carpintería⁷.

Evidentemente el texto del contrato notarial nos ofrece pocas dudas, se trata de hacer una nueva iglesia, comenzando, evidentemente por derribar la cabecera del templo anterior y a partir de una traza nueva, hecha ex profeso y para tal fin. Esta afirmación de que existiera una traza o un plan de antemano nos aparece de nuevo en 1665 cuando se contrata la portada.

Con total diligencia Bartolomé de la Cruz, con su equipo, iría haciendo lo contratado en 1637, por lo que los agustinos, plenamente satisfechos con su trabajo, el 24 de febrero de 1639, es decir casi dos años después, tras reconocer que se está materializando la capilla mayor y todo lo adyacente a ella, le encomiendan ejecutar el cuerpo de la iglesia a partir del arco total —el que separa la capilla mayor del resto de la iglesia, con sus arcos y altares— se refiere a las naves laterales—, con las mismas condiciones previstas en el contrato anterior, por un importe de 1.855 patacones de plata y según la traza y planta dada de antemano. Si bien en este caso, también se comprometía a la realización de la sacristía sin que ello supusiera el que la orden agustina tuviera que abonar más dinero del ya mencionado⁸.

Las obras irían avanzando a buen ritmo y prueba de ello es que el 14 de abril de 1643, los religiosos agustinos donan a Juan de Cecilia, vecino, regidor de la ciudad de Bogotá, quien los abastecía de cal *“por los muchos donativos que les ofrece para la obra de la iglesia nueva que vamos haciendo ... especialmente... en el precio de la cal dándonos dos cahices de limosna por cada cien que les servía una capilla en la iglesia”*⁹, concretamente la primera del lado de la



Fig. 2. Portada de la iglesia de san Agustín. Bogotá.

epístola una vez pasado el arco toral, siendo de su obligación adornarla, dotarla y poner reja¹⁰.

Quince años más tarde, concretamente el 20 de marzo de 1658, fray José Pimentel, procurador y vicario general de los agustinos en Nueva Granada, daba licencia a fray Francisco Mayorga, prior del convento de san Agustín de Santa Fe de Bogotá para que cediese en patronato la capilla de Ntra. Sra. de Gracia —sin duda, por la advocación mariana que se trata tan ligada a los agustinos, es la más importante del templo— a D. Gabriel Álvarez de Velasco, del Consejo de su Majestad y oidor jubilado de esta Real Audiencia¹¹.

Para 1668 prácticamente todo el templo estaría acabado, incluido el hastial de su fachada

principal. Éste es un extenso muro constituido por hiladas de ladrillo englobando cajones de mampostería, es decir estamos ante el típico aparejo del mudéjar toledano¹². El año señalado aparece en la clave del arco de la portada, una de los trabajos más elegantes, singulares y cuidados de todo el conjunto arquitectónico, cuya contratación tuvo lugar tres años antes, concretamente el 23 de mayo de 1665. La fecha y algunos de los maestros, que en ella trabajaron, fueron dados a conocer hace ya algunos años por el gran historiador del arte neogranadino Francisco Gil Tovar, bogotano de adopción aunque granadino de nacimiento, a partir de las fuentes documentales que conserva la Orden; mas, como sucede en casi todos los casos el protocolo notarial en cuestión nos brinda una información mucho más rica y detallada¹³.

Así pues, en tal día —25 de mayo de 1665— Antonio de la Cruz y Antonio Machado, maestros de cantería, acuerdan con el fray Luis Cortés de Mesa, provincial de la orden de san Agustín, que junto con sus oficiales José de Vera, Miguel de Hinestrosa, Mateo de Palacios y Diego Rodríguez, harán la portada de cantería de la puerta principal de la iglesia de este convento, que se está haciendo, *“en conformidad del padrón y planta que está en el libro que tiene Su Paternidad a foja treinta y nueve, excepto dos figuras que tiene en el remate en cuyo lugar hemos de hacer otra cosa que haga obra con una ventana”*. Harán el trabajo en el plazo de seis meses, a partir del día de la fecha, corriendo de su cuenta tanto los materiales como la mano de obra, por 900 pesos, de a ocho reales, que cobrarán en tres plazos, si bien en concepto de adelanto el fray Luis Cortés, les entrega en ese mismo momento 100 pesos. Hasta aquí lo fundamental del contrato en sí, pues lo que sigue son ya las fórmulas jurídicas normales en estos casos, así como los castigos que, por ambas partes, llevarían en caso de incumplimiento del acuerdo¹⁴.

Desde el punto de vista artístico esta portada es un diseño sumamente interesante y original al estar directamente inspirada en modelos de la tratadística italiana, básicamente en Vignola. Así pues, aquí y ahora, se sigue muy de cerca, en su piso bajo y fundamental, como ya señaló en su día Santiago Sebastián¹⁵, al modelo ofrecido por Vignola para la portada principal del palacio de Caprarola, mandado construir por la familia Farnesio en esta ciudad italiana muy próxima a Viterbo en 1559. No obstante, debemos advertir que algunos como Francisco Gil Tovar¹⁶, consideran que este diseño está también muy próximo al de la portada de la Villa Grimani, obra de Miguel Ángel. Sinceramente pensamos que buscar aquí una posible fuente de inspiración es algo muy forzado. Este cultismo, junto con el hecho de que se anuncie en el contrato que la traza se encuentra en la hoja 39 del libro que tiene en su poder el provincial de los agustinos, nos ratifica en la idea, ya señalada, de que hubo, desde el comienzo de la construcción de este último y definitivo complejo conventual un proyecto, un plan preconcebido, con sus correspondientes propuestas, modelos y condiciones, que se fue materializando cuando las condiciones y las circunstancias lo iban permitiendo.

En realidad se trata de un gran vano de medio punto, flanqueado por una gran columna toscana a cada lado con sus respectivas retropilastras adosadas a la pared, cuyas jambas e intradós van almohadillados, introduciéndose las dovelas centrales en el friso, al igual que en la citada villa italiana. El segundo piso es una composición mucho más libre, ya que responde a las necesidades del edificio, así pues, suponemos que en su eje iría una gran hornacina para colocar a san Agustín, titular de la iglesia y del convento, si bien aquí y ahora, por pragmatismo se ha reemplazado por una gran ventana a fin de iluminar el gran coro, situado a los pies del templo y en alto, pues de no ser así hubiera quedado muy oscuro. A cada lado

un pedestal, que en el documento notarial se advierte que iría rematado por una escultura, cuya hechura no era obligación de los canteros contratantes, aunque tampoco se llegaron a colocar sino que se resolvió poniendo una gran bola coronada por una pirámide —motivo netamente escurialense—. Por último, remata el conjunto un frontón triangular, que se curva en su vértice superior para acoger y desplegar en su campo el escudo de la orden agustina calzada, coronándose todo por una elegante cruz latina, cuyos brazos se abalaustran.

Por todo ello, sin duda, estamos ante una de las portadas más elegantes, originales y mejor conservadas de la arquitectura neogranadina del barroco. Un diseño sumamente original, cuyo mentor, si no lo fue de todo el proyecto, piensan algunos historiadores del arte neogranadino, pudiera ser el jesuita italiano Juan Bautista Coluccini, quien llegó a Bogotá en 1604, desempeñando una gran labor como arquitecto e ingeniero en este extenso territorio hasta su fallecimiento en 1641, siendo especialmente significativa la iglesia de san Ignacio, muy próxima a ésta de los agustinos.

No se finalizaba con la materialización de la gran fachada y portada la total edificación del templo conventual, pues aún quedaba un trabajo de gran envergadura por realizar, que se haría cronológicamente al mismo tiempo que la portada: nos referimos al embovedado del cuerpo de la iglesia, precisamente desde los pies hasta la capilla mayor —la cubierta—. Realizado en madera, fue contratado el 10 de octubre de 1665 —a los pocos meses de concertarse la obra de la portada— por Agustín de la Cerda y Pedro de Heredia, maestros de ensambladores, con el ya citado fray Luis Cortés de Mesa, provincial de la Orden de san Agustín. Los maestros se obligaban a realizar *“la obra de carpintería del embovedado de la nave de la iglesia hasta llegar a la puerta principal tal y como está hecho el de la capilla mayor”*. Tam-

bién harían lo mismo en las capillas —se refiere a las naves laterales— e, incluso, entablarían el coro, por arriba y por abajo¹⁷, poniendo las tribunas y las barandillas. Harían el trabajo en el plazo de seis meses, corriendo de su cuenta toda la mano de obra, mientras que sería obligación de los religiosos dar, en distintas pagas, 2.000 pesos, además de toda la madera y clavazón necesaria¹⁸.

APÉNDICE DOCUMENTAL

Antonio de la Cruz y Antonio Machado, maestros de cantería, se obligan con el Padre Fray Luis Cortés de Mesa a realizar la portada de la iglesia del convento de san Agustín.

23 de mayo de 1665.

Bogotá. Archivo General de la Nación. Sección de Notarías. Notaría, 1ª. Protocolo, 67, fols. 288-289.

Antonio de la Cruz y Antonio Machado, / maestros de cantería, juntos y / de mancomún ... /... decimos que estamos convenidos / y concertados con el Muy Reverendo Padre / Fray Luis Cortés de Mesa, Provincial de la Orden / de Señor San Agustín, de esta ciudad, a que en conformidad del padrón y planta que está en el libro que tiene su / paternidad a foja treinta y nueve hemos de hacer / la portada de cantería para la puerta principal de la / iglesia del dicho convento, que se está haciendo, menos / dos figuras que tiene en el remate en cuyo lugar / hemos de hacer otra cosa que haga obra con una / ventana, a lo largo según y como está en la dicha / planta con su pedestal. Por la cual dicha obra nos ha de dar / Su Paternidad novecientos pesos de a ocho reales / castellanos, por todo el coste y trabajo que en ello / hemos de tener, pagados en tres plazos y cada dos meses la una / parte. Por cuya cuenta nos da y paga Su / Paternidad cien pesos de dicha moneda, de cuyo recibo y entrega / yo el dicho escribano doy fe que se hizo en mi / presencia y de los testigos de esta escritura para la paga / de oficiales los cuales han de trabajar por / nuestra cuenta sin que el dicho Padre Provincial nos / haya de dar ni a dichos oficiales de comer ni / almorzar. La cual dicha obra daremos acabada de toda / perfección menos las dos figuras porque / éstas las ha mandar hacer Su Paternidad / a su costa y en lugar de la tarja / que está por remate de dicha planta / hemos de poner la que está

a foja treinta y uno / de dicho libro, sin que de dicha obra falte cosa alguna / en toda perfección a satisfacción de Su Paternidad

Folio, 288 vto.

y del maestro de albañilería dentro de seis meses / que corren y se cuentan desde hoy día de la fecha / de esta escritura y si cumplidos los dichos seis meses no / diéremos acabada dicha obra en toda perfección / como está dicho nos ha de escalfar dicho Padre / Provincial cien patacones con que serán / ochocientos por toda dicha obra y es condición que para / que no pare esta obra Su Paternidad ha de / dar cada sábado a los oficiales que trabajen en ella / los jornales que en ella hubieren devengado conforme / con ellos estamos convenidos y lo que así se les / diere ha de ser por cuenta de los dichos / novecientos pesos. Y nos José de Vera, Miguel de Ynestrosa, / Mateo de Palacio y Diego Rodríguez, oficiales del dicho / arte nos obligamos a trabajar durante el dicho / tiempo sin hacer falta a los dichos maestros, los cuales / puedan pedir apremio contra nosotros / para cumplirlo porque mediante esta obligación lo tienen / los dichos maestros de acabar dicha obra / dentro de los dichos seis meses. Para todo lo cual / obligamos nuestras personas y bienes que tenemos / y hubiéremos y damos poder a las Justicias de Su / Majestad y en especial y señaladamente a los Señores Oidores, / Jueces de Provincia y Alcaldes Ordinarios / de esta ciudad a cuyo fuero nos sometemos / y renunciamos al nuestro y a otro que ganemos ... /... y para que nos apremien / como por sentencia pasada en cosa juzgada / y dada ... /... y el dicho Padre Maestro Fray Luis Cortés de Mesa,

Folio, 289.

Provincial de esta Provincial aceptó / lo contenido en esta escritura ... / ... y a cuyo cumplimiento / obligó los bienes y rentas de este convento / que es fecha en la ciudad de Santa Fe a veinte y / tres de mayo de mil seiscientos y sesenta y cinco años y los otorgantes que yo el escribano / doy fe conozco lo firmaron, / excepto los dichos Antonio Machado, Diego Rodríguez, Mateo / de Palacios y Miguel de Ynestrosa que no supieron / y por ellos lo firmó un testigo, que lo fueron / Lorenzo Rodríguez Castaño, Diego de Párraga y Esteban Gallo.

Antonio de la Cruz.

Ante mi y conozco a los otorgantes.

Tomás Garzón. *Escribano público y del número.*

NOTAS

¹Tres personas son claves en esta restauración, realizada entre 1980 y 1986. El Padre D. Cándido Barja, por la Orden Agustina; los arquitectos D. Germán Téllez y D. Luis Augusto Izquierdo y D. Rodolfo Vallín Mañana, gran restaurador de bienes muebles.

²Ciertamente es bastante numerosa las referencias bibliográficas sobre este amplio conjunto conventual; mas para no fatigar al lector sólo nos referiremos a las más recientes y que consideramos las más elocuentes. HERNÁNDEZ DE ALBA, Guillermo. *Guía de Bogotá*. Bogotá: Librería Voluntad SA, 1941, págs. 103-107. Él nos da la noticia de que la iglesia actual se comenzó en 1637, sin duda a partir de los protocolos notariales, que sabemos que él consultó, aunque en muchas ocasiones, como aquí ocurre, no señalara la fuente. A partir de él, todos los que se han ocupado de este templo han aceptado que su comienzo tuvo lugar en este año de 1637. ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos y SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. "Las artes en Colombia: La arquitectura colonial". En: *Historia Extensa de Colombia*. Vol. XX. Tomo IV. Bogotá: Ediciones Lerner, 1967, págs. 272-273. GIL TOVAR, Francisco. "Iglesia de S. Agustín". En: *Iglesias coloniales bogotanas. Itinerario-guía*. Bogotá: Banco de la República, 1980, págs. 42-50. VV.AA. Catálogo de la exposición *Arte y Fe. Colección artística agustina Colombia*. Bogotá: Orden de San Agustín. Provincia de Nuestra Señora de Gracia, 1995. TÉLLEZ CASTAÑEDA, Germán. *Iglesia y convento de san Agustín en Santa Fe de Bogotá*. Bogotá: Orden de San Agustín. Provincia de Nuestra Señora de Gracia, 1998. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. *Estudios sobre el arte y la arquitectura coloniales en Colombia*. Bogotá: Corporación La Candelaria-Convenio Andrés Bello, 2006, págs. 117-118 y 167-168. En esta obra se recogen artículos publicados anteriormente por el autor.

³La primera ocasión tuvo lugar el 18 de enero de 1578, casi recién instalados los agustinos en Bogotá. En ese día al otorgar testamento Andrés de Jáuregui Vizcaíno, oriundo de Vergara, ordena decir *en la capilla del Santo Crucifijo de San Agustín veinte misas*. ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (En adelante AGN). Bogotá. Sección de Notarías (SN). Notaría 1ª (N). Protocolo, 11 (Prot). Folio 222 vto. (F). Y la segunda ocasión tuvo lugar en 1599, concretamente el 23 de mayo, ahora en su testamento Bartolomé Labrador, platero de oro, ordena que *en la iglesia del convento de san Agustín en el altar del Santo Crucifijo se diga una misa de la indulgencia*. AGN. SN. N. 1ª. Prot. 21. F. 153.

⁴AGN. SN. N. 1ª. Prot. 14. Fols. 49-49 vto.

⁵Ibidem, Prot. 34. Fols. 350 vto.-351.

⁶Ibid., Prot. 30. Fols. 75/75 vto.

⁷Ibid., Prot. 48. Fols. 11/11 vto.

⁸Ibid., Prot. 50. Fols. 89-90.

⁹Ibid., Prot. 46ª. Fols. 47 vto.-48.

¹⁰No son capillas autónomas o independientes de la nave lateral sino altares adosados a dichas naves laterales con cripta de enterramiento en su delantera e incluso, algunas se individualizaban mediante una reja.

¹¹GILA MEDINA: AGN. SN. N.1ª. Prot. 56. F.170.

¹²Este año figura en la clave del arco. Tal fecha, como es lo normal en estos casos, señala el fin de la obra de la fachada.

¹³GIL TOVAR, Francisco. "Iglesia de San Agustín..." Op. cit., pág. 43.

¹⁴AGN. SN. Prot. 67. Fols. 288-289.

¹⁵ARBELÁEZ CAMACHO, Carlos y SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. "Las artes en Colombia..." Op. cit., pág. 272.

¹⁶Ibidem, pág. 42.

¹⁷Se refiere al suelo del coro alto, que sigue siendo aún hoy día de madera, y a la cubrición del sotocoro.

¹⁸AGN. Prot. 67. Fols. 584-585.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



RETRATO DE UN ARZOBISPO CRIOLLO: EL PALACIO DEL CUZCO (VÍZNAR, GRANADA) PORTRAIT OF A CREOLE ARCHBISHOP: THE PALACE OF CUZCO (VÍZNAR, GRANADA)

Resumen

El conocido como Palacio del Cuzco, emplazado en la localidad granadina de Víznar, debe sus características constructivas y ornamentales al arzobispo peruano Juan Manuel Moscoso y Peralta. Esta antigua heredad arzobispal fue remodelada a finales del siglo XVIII por el maestro del arzobispado Juan Puchol. Sin embargo quizá la parte más novedosa de todo el conjunto son sus pinturas murales, en especial las que aparecen en la galería baja del llamado Jardín de Arriba donde se narran escenas de la vida del Quijote, realizadas en 1795 por los pintores decoradores Nicolás Martínez Tenllado, José Medina y Antonio Jiménez.

Palabras Clave

Coleccionismo, El Quijote, Jardines, Pintura mural, Villa suburbana.

Ana María Gómez Román

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

Es profesora titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, donde pertenece al Grupo de Investigación "Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía". Sus principales líneas de investigación son el clientelismo y coleccionismo artístico, la arquitectura y artes plásticas en la Edad Moderna y Contemporánea y la institucionalización de las artes en las Academias de Bellas Artes.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26-X-2012
Fecha de revisión: 05-X-2012
Fecha de aceptación: 19-XI-2012
Fecha de publicación: 30-XII-2012

Abstract

The so-called Palace of the Cuzco, located at the Granada locality of Víznar, owes its constructive and ornamental characteristics to the Peruvian archbishop Juan Manuel Moscoso y Peralta. This former archepiscopal homestead was remodelled at the end of the 18th century by the teacher of the archbishopric Juan Puchol. However, the newest part of the whole set are its wall paintings, especially those who appear in the low gallery of the so-called "garden of above" where there are narrated scenes of the life of the Quixote, completed in 1795 by the interior painters and decorators Nicolás Martínez Tenllado, José Medina and Antonio Jiménez.

Key words

Collecting, Gardens, Palatial architecture, Scenes of the life of the Quixote, Wall painting.

RETRATO DE UN ARZOBISPO CRIOLLO: EL PALACIO DEL CUZCO (VÍZNAR, GRANADA)

La designación de Juan Manuel Moscoso Peralta como arzobispo de Granada en agosto de 1789 supuso para la diócesis andaluza un importante estímulo por su destacada faceta como promotor artístico. Conocido popularmente como “el Obispo del Cuzco” por ser éste su destino de procedencia, el eclesiástico peruano llegó precedido por una aureola de opulencia justificada en la fortuna acumulada y en su extraordinario gusto por los objetos suntuarios. Estas aspiraciones se vieron pronto confirmadas con la decisión de convertir el antiguo recreo episcopal de Víznar en la villa suburbana de un príncipe de la Iglesia. La importancia de esta actuación, para la que invirtió un importante caudal de su patrimonio personal, radica no sólo en la manifestación externa de su riqueza y estatus, sino en la acertada integración de arquitectura y paisaje, resaltada de manera singular mediante la elección de repertorios decorativos e iconográficos hasta entonces inéditos en el Reino de Granada.

1. PERFIL BIOGRÁFICO DE JUAN MANUEL MOSCOSO Y PERALTA

No cabe duda que Juan Manuel Moscoso ha sido una de las figuras de más alto perfil de entre los que ha ocupado la mitra granadina, tan espléndido como controvertido. Descendiente de un noble linaje hispano, emparentado con los condes de Trastámara y los marqueses de Santillana y Denia, su familia procede del capitán Juan Santiago de Moscoso Sandoval y Rojas, segundogénito del VI conde de Altamira, asesinado en 1665 en Lima. Enriquecido con la explotación de las minas de Potosí, sus sucesores emparentaron con miembros de la nobleza criolla, hasta asentarse en Arequipa, donde naciera Juan Manuel Moscoso el 6 de enero de 1723. El maestro de campo Manuel José Moscoso Cegarra y Antonia Peralta Arancibia, sus progenitores, se habían desposado en 1716 vinculando dos poderosas castas locales. Los cinco vástagos de la pareja –un varón y cuatro mujeres– recibieron una esmerada educa-

ción basada en los valores de la tradición y en el cultivo de los diferentes campos del saber. Huérfano de padre con diez años, Juan Manuel Moscoso cursó estudios de Filosofía y Cánones en el colegio Real de San Martín y en la Universidad de Lima; al tiempo que asumía el cargo de alferez real de Cuzco, oficio hereditario que le permitió adquirir una posición social y estado al desposarse en 1747 con Nicolasa de Rivero y Salazar. El fallecimiento de ésta de parto, y el de su heredero a los pocos meses, sumieron a Moscoso en una profunda depresión que le llevó a abrazar el estado eclesiástico. Una vez graduado de Teología en Cuzco, pasó al curato de Moquegua por orden del granadino Jacinto Aguado Chacón, obispo de Arequipa. A su título le confirió las primeras órdenes Pedro Antonio Barroeta, arzobispo de Lima y futuro predecesor en la mitra de Granada, desarrollando a partir de entonces un ascenso imparable. Calificado como *“sabio, perspicaz, piadoso, caritativo, desinteresado, de costumbres íntegras y de entendimiento vivo y penetrante”*, en 1769 fue nombrado obispo auxiliar de Arequipa, y al año siguiente titular de Tricornia, antes de pasar en 1771 a la diócesis argentina de Córdoba de Tucumán. Aquí permaneció hasta 1778 en que fue preconizado como obispo de Cuzco¹. Sus desavenencias públicas con el corregidor de Tinta, Antonio de Arriaga, que alentaron la sublevación de Tupac Amaru, llevando al asesinato del primero y a la grave represión contra los rebeldes, fue interpretada como un intolerable intento de imponer la supremacía de la jurisdicción eclesiástica sobre el poder de la Corona representado en el virrey y sus corregidores². Muy debilitada su autoridad por estos hechos, en 1783 fue detenido por orden del virrey Antonio Jáuregui y conducido hasta la ciudad de Lima donde permaneció arrestado durante dos años. La denuncia de esta situación que elevó ante Carlos III motivó su traslado a España en 1787, donde se reforzaría en su inocencia. En su descargo siempre insistió en la persistencia de la cultura incaica

como el principal factor que había desencadenado la rebelión, argumento que fue utilizado por la Iglesia colonial para tratar de erradicar todo vestigio precolombino³. Finalmente, satisfecho Carlos IV ante la respuesta a los veintidós cargos que se le imputaron, *“como prueba pública y auténtica que salve la reputación del prelado”*, el 8 de mayo de 1789 era nombrado arzobispo de Granada, cuya sede se hallaba vacante desde la muerte de Antonio Jorge Galbán dos años antes, y confirmada por Pío VI en agosto de ese año. Cinco años después recibía la gran cruz de la Orden de Carlos III.



Fig. 1. Retrato de Juan Manuel Moscoso y Peralta. Palacio Arzobispal. Granada.

En efecto, el 25 de noviembre Moscoso hacía solemne entrada en su nuevo destino, tomando posesión al día siguiente en la plaza de Bibarrambla, donde el cabildo municipal había dispuesto un tablado decorado con las armas del arzobispo, pintadas por Jerónimo de la Chica, junto con dos aparadores a cada lado del altar bajo dosel. El exquisito gusto que caracterizó

su carácter, quedó aplicado desde el primer instante al acrecentamiento de su colección personal y a la observación de los dictados académicos en los proyectos arquitectónicos desarrollados durante su largo pontificado en la diócesis andaluza⁴. Este interés personal por la perpetuación a través de las obras de arte encuentra en el palacio de Víznar y en la capilla catedralicia de San Miguel sus expresiones más acabadas. Precisamente, este ámbito, esencialmente funerario, centraría la actividad multidisciplinar de un grupo de artistas académicos entre 1804 y 1807, quienes contribuirían a desplazar con su obra neoclásica el dominante barroco local. Es así como Francisco Romero diseñaría el retablo, el escultor Juan Adán el medallón de *San Miguel*, mientras que al granadino Manuel González correspondería la ejecución del grupo de la *Trinidad* y a Jaume Folch la figura orante del arzobispo sobre su catafalco. Otra muestra de la liberalidad del prelado sería la donación a la Catedral granadina, para el Corpus de 1804, de una espléndida custodia, con pie de plata sobredorada y guarnecida con cientos de piedras preciosas. Seis años más tarde, su venta sirvió al cabildo catedralicio para hacer frente al impuesto exigido por las tropas francesas de ocupación.

Su controvertida actuación durante la Guerra de la Independencia, integrando primero la Junta de Granada, para huir al tiempo de la entrada de los franceses en la ciudad, y tras su apresamiento convertirse en abierto colaboracionista, evoca aquel talante contradictorio y elitista de su etapa cuzqueña. Revistió de solemnidad el recibimiento de José I a la ciudad andaluza, recibiendo el nombramiento de caballero gran banda de la Real Orden de España. Estos acontecimientos, entre los que medió el secuestro de sus rentas y el arresto de algunos de sus familiares, no obstante, debieron afectar la quebrada salud de quien cumplía entonces 88 años de edad, hasta acelerar su óbito el 24 de julio de 1811. Precisamente,

la necrológica del obispo decano de España e Indias resaltaba el celo con que se había caracterizado a lo largo de su carrera en la defensa de los privilegios eclesiásticos, cuyos derechos consideraba que *“los debía esencialmente á la extensión ilimitada con que instituyó Jesucristo el obispado”*. Sus funerales, celebrados en la catedral de Granada, estuvieron presididos por el barón Jean-François Leval, nuevo general en jefe del Cuarto Cuerpo del ejército imperial, tras el cese de Horace Sebastiani⁵.

2. EL AMENO RECREO DE VÍZNAR

En cuanto al palacio episcopal de Víznar debemos tener en cuenta una serie de circunstancias alusivas a la historia de la propiedad, sin olvidar que merced a la transformación emprendida por nuestro personaje y en alusión al lugar de donde venía, la residencia a partir de entonces fue conocida como *“Palacio del Cuzco”*, nombre que aún perdura. Los antecedentes de este solar se remontan a un emplazamiento anexo a la iglesia parroquial, que desde antiguo había sido lugar tradicional de veraneo de los arzobispos granadinos, en esta localidad próxima a la sede metropolitana, *“lugar por extremo ameno”* según lo califica Francisco Mosquera de Barnuevo en *La Numantina*. Por su parte, Francisco Henríquez de Jorquera, en sus *Anales de Granada*, refería ya la existencia de *“una casa de recreación donde se suelen retirar los Arzobispos de Granada algunos días de estío”*. Así debemos situarnos en la etapa del arzobispo Galcerán Albanell, poseedor de una heredad en el barrio de San Martín, contigua a la iglesia parroquial, reconvertida en una modesta casa de retiro y vinculada a su muerte a la dignidad arzobispal. Sin embargo, fue a lo largo del siglo XVIII cuando la propiedad adquirió su aspecto actual merced al interés que sobre dicha hacienda mostraron arzobispos como Martín de Ascargorta, quien residió en ella largas temporadas restableciendo su salud; o Antonio Jorge Galbán, su primer recuperador.

El informe elaborado en 1776 por el maestro de obras Diego Sánchez, asesorado por Matías Muñoz y el maestro carpintero Antonio López de la Peña, confirmaba el lamentable estado de conservación que presentaba el retiro de Víznar, abandonado por el anterior titular de la mitra, Pedro Antonio Barroeta, desde hacía más de siete años. Esta circunstancia había originado que los sucesivos párrocos de la localidad se hubiesen visto obligados a habitarla, aun a riesgo de su integridad física, con objeto de evitar la completa ruina del lugar. El documento era elocuente en la descripción de su estado, pues *“se alla con la precision de recorrer todos sus tejados por estar mui maltratados a causa de no averse echo obra en ellos de mas de siete años a esta parte, y de meterle algunos puntos calzados por ser fabrica de tierra humeda y fangosa hacer de nuebo alguna parte de su soleria, y remendar el todo de ella de enlucidos, y aparejos, poner algunas puertas y ventanas que se allan mui maltratadas de los Temporales, reparar la cerca de tapia del guerto de dha. casa asegurando el cimientto de bara y media de grueso, y dos baras de profundidad, con un derretido de mezcla, a causa de una acequia que le circunda”*⁶.

Con este motivo, se acometió el acondicionamiento del conjunto, quedando de tal manera que en 1781 era reinagurado por el arzobispo Galbán, quien recuperó la estacionalidad del lugar, y *“con cuya obra se socorrieron por mucho tiempo los pobres y los artesanos, en tiempos de calamidad”*⁷. Con objeto de ampliar aún más la propiedad, el prelado incorporó algunos solares de la placeta Real adquiridos para este fin. Por su parte, y conscientes de las ventajas que para la localidad suponía la estancia estival del séquito episcopal, el Concejo asumía la cesión de dos trozos de vía pública para la construcción del jardín de la villa, cediendo al año siguiente un solar en La Noguera para la construcción de un pozo *“que almacenaría la nieve durante los calurosos meses de verano”*.

En 1783, volvía a ampliarse la hacienda con nuevos terrenos colindantes, uno de ellos con la finalidad de ampliar la huerta existente. De este modo, se demuestra el interés de Galbán por convertir la heredad en algo más que un retiro ocasional. En efecto, cuando la enfermedad más le aquejaba dispuso aquí su residencia, sorprendiéndole la muerte el 2 de septiembre de 1787.

La predilección por el lugar fue heredada por su sucesor, Juan Manuel Moscoso, quien intuyó desde el principio las extraordinarias posibilidades del emplazamiento como verdadero recreo para ingenios delicados. Pero no sería hasta 1792 cuando pusiera en marcha el proyecto de reconstrucción que hoy conocemos, mediante la incorporación de solares e inmuebles anejos. La obra del nuevo palacio sería desarrollada por Juan Puchol, maestro mayor de las obras del arzobispado, contando con la asistencia del alarife Antonio Salinas y el sobrestante Salvador Garrido⁸. El resultado final, concluido en 1795, presentaría así una distribución ordenada y mayor funcionalidad respecto de la primitiva estructura, anárquica y anticuada. El zaguán de entrada franquearía el acceso al bloque principal, donde quedaba la antesala o recibimiento, el cuarto de repostería, la “antesala de las luchas” –alusiva a los lienzos de temática cinegética que colgaban de sus paredes–, la secretaría, la “sala de en medio”, el comedor antiguo y la alacena. En la meseta de la escalera se ubicaron otra antesala, la “sala del truco” –destinada a los juegos– y la alcoba. En la planta baja, la comunicación al jardín quedó ordenada a través de la llamada “sala baja de bóveda”, al ldo de la cual se expandían el cuarto bajo del mayor-domo, la sala baja principal de recibimiento, una salita baja interior y un gabinete, un dormitorio, un cuarto de baño, el dormitorio del maestro paje, el dormitorio principal y, a sus pies, el cuarto de secretaría. El resto se destinó a bodega, camaranchones, almacén, habita-

ción del jardinero, dos cocheras –una al lado del almacén y otra al lado de la plaza del pueblo–, casa de oficio y su respectiva cochera, un corral y la sala del yeso o escombrera. La fastuosa colección personal del prelado decoró cada una de estas estancias, destacando entre sus piezas más notables la pequeña escultura de *San Juanito* de Alonso Cano, legada a su muerte a la catedral de Granada⁹.

Por lo que se refiere al conjunto integrado por el jardín y la huerta, complemento esencial del palacio, responde en su ordenación definitiva a un proyecto más tardío, posterior a 1802, y resultado de la progresiva incorporación de terrenos. No obstante, en un primer momento,

el jardín había quedado ordenado en dos zonas bien diferenciadas, pero perfectamente conectadas con el palacio a través de una sala o corredor¹⁰. La primera área, conocida como “jardín de arriba”, estaba salpicada de magnolios, rosales, granados y cipreses organizados geométricamente en torno a una fuente. Llegó a estar decorada con veintidós figuras escultóricas sobre pirámides y dos jarrones. El segundo jardín, llamado “bajo”, tenía plantaciones de rosales y abetos, dispuestos alrededor de otra fuente, piletas y un sinfín de macetas decorativas; todo ello al cuidado del jardinero Alfonso de la Higuera. En la parte trasera, una huerta proporcionaba productos con los que se abastecían las alacenas y cocinas del palacio. Final-



Fig. 2. Fachada del Jardín de Arriba. Palacio del Cuzco. Víznar.

mente, una extensa alameda, perteneciente también a la dignidad episcopal, circundaba la finca, extendiéndose frente a la fuente de Alfacar y el camino de entrada a Víznar.

Aún en 1801 prosiguieron las obras a impulso del prelado, con la adquisición de solares colindantes y la reedificación a sus expensas de la vieja casa del párroco, situada en la calle principal, frente a la puerta del templo parroquial. Quedando además adornada con un conjunto de lienzos representando los siguientes asuntos: *La Anunciación, Las bodas de Caná, El Nacimiento de la Virgen, Santo Domingo de Silos, San Pablo ermitaño, San Antonio Abad, San Onofre y San Bernardo, Ecce Homo, Santa Rosa, San Bernardo Abad, San Hilario y San Simón.*

De igual manera, tampoco ignoró Moscoso una cuestión esencial como era asegurar la buena accesibilidad al palacio desde la capital, como antes hiciera patrocinando la construcción del puente de Armilla. Para la mejora de la vía, donde la singular orografía del terreno propiciaba el hundimiento continuado por causa de las roturas de la presa de Alfacar, logró en 1797 que la Junta de Caminos autorizase la compra de 2.728 varas cuadradas pertenecientes al Carmen de los Arrayanes, propio del patronato que fundó Pedro Narváez¹¹. Esta finca presentaba una posición estratégica, ya que lindaba con el río Beiro y estaba emplazado en el cruce de caminos entre Granada y las vecinas poblaciones de Alfacar, Víznar, Nívar, Cogollos y Huéctor Santillán.

De todo lo expuesto, cabe considerar el soberbio y espléndido producto resultante, convirtiéndose en un atractivo más para los visitantes de la ciudad andaluza. Así lo confirma el siguiente testimonio ofrecido por el conde de Maule, quien pasó una breve estancia alojado en el palacio:

“Visnar, delicioso sitio, dista poco mas de legua y quarto de Granada: se camina sobre colinas para ir á este lugar. Es muy á propósito para la estacion de primavera y verano por los ayres frescos que allí corren. El Palacio ó casa de recreo del Arzobispo tiene buenas piezas ó salas para la comodidad, adornos de pinturas, entre las quales hay un S. Gerónimo y otro quadro de un niño que parecen de Cano: en el gabinete se observan algunas de mérito. Las vistas desde el Palacio son agradables y tiene también dos jardines, el uno dentro del patio y el otro fuera: el primero esta adornado de malos bustos sin el menor mérito, que sería mejor quitarlos”¹².

A la muerte de Juan Manuel Moscoso, el general Leval se incautó del palacio y su contenido, redactándose el 13 de octubre de 1811 un inventario cuyas copias fueron entregadas al prefecto y al canónigo Pablo Andeiro. La finca fue clausurada y encomendada su custodia a Wenceslao Kreisler. No obstante, el lugar siguió siendo objeto de interés para los viajeros, quienes pudieron acceder a él y admirar su colección artística. Tal es el caso de Richard Ford, el capitán Samuel S. Cook, Louisa Tenison o Alexander Slidell Mackenzie, quien durante dos jornadas estuvo alojado en el palacio, acompañado del secretario y el joven paje del arzobispo Blas Joaquín Álvarez de Palma, ofreciendo la siguiente descripción:

“El palacio consta de un patio cuadrangular, porticado con arcos y columnas y jardines adyacentes en terrazas, conectados por tramos de escalones, por todas partes adornados con estatuas, mientras que los muros bajo los pórticos están cubiertos por toscas pinturas que ilustran las aventuras de Don Quijote. Éstas, a pesar de no poseer gran mérito artístico, vistas entre las columnas cubiertas de follaje, aportan un aire animado al lugar, mientras que el murmullo incesante de las fuentes incorpora frescura. Los apartamentos interiores, sin estar elegantemente amueblados, presentaban toda la conveniencia necesaria para la comodidad, además de albergar

*una gran colección de pinturas, algunas de las cuales no carecían de mérito; había también algunas curiosidades naturales procedentes de América del Sur, así como antigüedades ilustrativas de las artes y la civilización de los indígenas*¹³.

Con motivo de la desamortización de Mendiábal, la propiedad pasó en 1840 a manos privadas entrando en una etapa de decadencia y abandono que llamaría la atención de artistas como Santiago Rusiñol¹⁴. La honda melancolía que los jardines imprimieron en la imaginación del pintor catalán durante su estancia de 1898, acompañado por el granadino José Ruiz de Almodóvar, le inspiró una serie de cinco lienzos, tres dedicados al exterior y otros dos a las estancias interiores. Esta visión, plena de simbolismo, quedaría igualmente registrada en los *Jardines de España* (1903), donde incluyó sus impresiones sobre Víznar; y aún cuando



Fig. 3. Santiago Rusiñol. Jardín abandonado del Palacio de Víznar. 1898. Museo de Bellas Artes de Granada.

refiere tratarse de “un jardín descuidado, un jardín clásico, con plantas nobles, enfermas por el abandono pero que conserva el sello distinguido que no tienen los jardines improvisados; un jardín con pátina de belleza, modelado por los besos del tiempo e impregnado de la tristeza que inspiran los árboles viejos y las plantas enfermas”¹⁵.

Como modo de conjurar el riesgo de derribo, la Comisión Provincial de Monumentos de Granada logró la declaración del Palacio del Cuzco como monumento arquitectónico-histórico (R.O. de 6 de julio de 1922), junto con otros edificios igualmente amenazados como el Palacio de la Madraza, el Alcázar del Genil, la Casa de los Girones o el Castillo de La Calahorra. En 1982 se inició el expediente de incoación de los jardines como monumento, siendo adquirido el conjunto hace unos años a sus últimos propietarios y ofertado para la construcción de un hotel de lujo¹⁶.

2.1. EL CICLO PICTÓRICO DEL QUIJOTE

Si bien el conjunto de Víznar está dominado por el carácter de recreo placentero, hubo un desarrollo programático de clara intencionalidad política. Así, para el exterior del edificio, Moscoso ideó un programa decorativo alusivo a sus orígenes y méritos, mientras que el interior del palacio quedó reservado para asuntos relacionados con la Antigüedad y la Justicia. De manera que a través de todo ello pretendía subrayar los méritos que por cuna y condición le correspondían, aumentados y engrandecidos con el servicio a Dios y la Corona, tanto como el recurso a la justicia –tando divina como humana– por cuya arbitraria aplicación había padecido tantas penalidades. Ya en la propia entrada, en los muros contiguos a la puerta principal se aprecian, aunque muy deterioradas, unas arquitecturas fingidas. De igual modo, en el exterior del zaguán, junto a la puerta de acceso, figura una cartela donde se

lee: "AREQUIPA CIVDAD NOBLE Y HERMOSA / DEL GRAN MOSCOSO FVE CUNA DICHO^{SA}". Esta inscripción se completa con otras dos reparti-



Fig. 4. Puerta principal del Palacio del Cuzco. Víznar.

das también por el exterior, alusivas al reconocimiento de su inocencia tras los sucesos que motivaron su venida a la Corte: "ESPAÑA PREMIA CON FRANCAS MANOS, EL MERITO Y VIRTUD DE SUS VASALLOS" y "DE MOSCOSO CON TRES [ilegible] PREMIO CALOS III".

Pero, como hemos mencionado, es en el interior del edificio donde mejor se revela la contraposición de dos gustos estéticos. Por un lado, las escenas pastoriles y campestres nos demuestran el apego que el prelado tenía con respecto a la estética tardobarroca; mientras que las figuras y personajes del mundo clásico, junto con las escenas del Quijote, lo sitúan en la perspectiva historicista del Siglo de las Luces. En este caso tuvo la necesidad de reducir al máximo la irracionalidad y expandir la luz de la razón, a través de la inmortal obra de Cervantes. De todo el conjunto la parte que mejor se conserva corresponde a la fachada del Jardín de Arriba, en cuya galería superior se despliegan las escenas de temática bucólica enmarcadas en decorativas orlas. Entre ellas podemos ver un grupo de niños jugando, vestidos a la moda dieciochesca, y hasta una escena de riña entre féminas. Todo ello intercalado con representaciones de arquitectura ilusionista.

70



Fig. 5. Detalle de la cartela.



Fig. 6. Escena pastoril. Galería superior de la fachada del Jardín de Arriba (Palacio del Cuzco. Víznar).

Sin embargo, el ciclo pictórico de mayor originalidad de todo el conjunto es el que recrea parte de la historia relatada por Miguel de Cervantes, en el que refleja los elevados ideales de Alonso Quijano. El arzobispo Moscoso mostró un especial interés por recrear doce escenas cervantinas en la galería baja del jardín oriental, visibles aún a pesar de su elevado grado de deterioro. En ellas se pone de manifiesto una absoluta devoción y observancia hacia la lectura que, desde la infancia, había orientado su conocimiento del mundo en su Arequipa natal. A la hora de poner imágenes a esas enseñanzas, Moscoso contaba ya en este tiempo con varias ediciones ilustradas. Entre las más deta-



Fig. 7. Trampantojo en la galería superior de la fachada del Jardín de Arriba. Palacio del Cuzco. Víznar.

cadas, merece citarse la *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha* (Madrid, 1777), impresa por Antonio Sancha y dividida en cuatro volúmenes con grabados de Monfort sobre dibujos de José Camarón; y, sobre todo, la edición *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Madrid, 1780), impresa por Joaquín Ibarra, cuidada por la Real Academia Española e ilustrada por distintos artistas¹⁷. Esta edición académica, cargada de solemne intelectualidad, que contó con el favor regio, se encontraba en la nutrida biblioteca del arzobispo, sirviendo de modelo a los pintores que trabajaron en Víznar.

Bien es cierto que la novela de Cervantes, desde muy pronto, tuvo una rápida acogida en las artes plásticas. Ya la reina María de Médicis



Fig. 8. La segunda salida de Don Quijote y Sancho Panza y Aventura del yelmo de Mambrino. Palacio del Cuzco, Víznar.



Fig. 9. Fernando Selma (según José del Castillo). Segunda salida de Don Quijote por los llanos de Montiel acompañado de Sancho. 1780.



Fig. 10. Fernando Selma (según Antonio Carnicero). Aventura del yelmo de Mambrino 1780.

encargó en 1640 a Jean Mosnier unos paneles decorativos para el comedor del castillo de Cheverny. Pero sobre todo fue durante el siglo XVIII cuando el héroe cervantino se convirtió en modelo iconográfico para cartones y tapices. Entre 1712 y 1735 se tejieron en la manufacturas de Gobelinos por los Jans y los Lefebvre doce escenas del Quijote, con las que Luis XV de Francia obsequió al príncipe de Campofiorito, embajador de España, y que más tarde pasaron a Carlos III. Y entre 1758 y 1799 se tejieron en la Real Fábrica napolitana unos 103 tapices para decorar las estancias del Palacio de Caserta¹⁸. Pero en el caso de Víznar, las escenas murales del Quijote, si bien están realizadas con cierta torpeza, vienen a constituir, dentro del ámbito hispano, una de las primeras representaciones murales alusivas a tan particular héroe. En este caso todas las escenas, que como hemos mencionado están copiadas con ligeras variantes de las estampas de la edición de Ibarra, están enmarcadas con decorativas orlas. Presentan en la parte inferior su correspondiente leyenda alusiva, si bien algunas están bastante deterioradas. Uno de los primeros estudiosos que llamó la atención sobre lo particular del asunto fue el polígrafo granadino Francisco de Paula Valladar quien, en 1916, anotó las inscripciones que entonces aún se conservaban:

“Primero: Pierde el juicio Don Quixote con la lectura de los libros de Caballería y resuelve hacerse Caballero andante.

Segundo: Apalean unos harrieros sangueses a Don Quixote por haver querido... A Rocinante de uno...

Tercero y cuarto: borrados completamente.

Quinto: Finje Dorotea ser la Princesa Micomicona y a Don Quixote se le...

Sexto: ... Don Quixote que pelea con el Gigante Pandafilando y da de cuchilladas a unos pellejos de vino.

Séptimo: Al salir...

Octavo: ...Sancho salir segunda vez con Don Quixote y se ofrece a servirle de Escudero el Bachiller Carrasco.

Noveno, décimo, undécimo y duodécimo: borrados.”¹⁹

Es decir, los asuntos a los que nos referimos, giran en torno a los siguientes grabados de la edición de Ibarra: *“Pierde el juicio don Quijote con la lectura de los libros de caballería y resuelve hacerse caballero andante; Los yan-güeses apalean a don Quijote y Sancho Panza; Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido; Segunda salida de don Quijote y Sancho; Sancho Panza arrodillado presenta a don Quijote a la encantada Dulcinea; Pide Dorotea a don Quijote le libre del gigante Pandafilando; Brava y descomunal batalla de don Quijote con unos cueros de vino; El bachiller Sansón Carrasco se ofrece como escudero; Aventura de los molinos de viento; Aventura del yelmo de Mambrino; Aventura de la cueva de Montesinos y don Quijote colgado de la ventana de la venta”²⁰.*

Afortunadamente el interés que mostró Valladar por estas pinturas ha sido compartido, a lo largo de los años, también por otros estudiosos²¹. De lo que no hay ninguna duda es que la elección de estos asuntos es sinónimo del particular gusto de su promotor y, aunque podamos intuir que tienen una intención moralizante y autobiográfica, también correspondería sopesar la enorme fruición que experimentaría Moscoso con las andanzas del caballero idealista y comprometido con el que él mismo se identificaría. A pesar de todo, presentan un gran atractivo por la singularidad del programa iconográfico que hace alusión a las aventuras y extravíos del alma humana, los desengaños del corazón y la caída de nuestras ilusiones.

2.2. IDENTIFICACIÓN DE LOS AUTORES DEL CICLO

Hasta el presente la autoría de las pinturas murales del Palacio del Cuzco había permanecido en el anonimato. Sin embargo, debemos apuntar que fueron varios los artífices que trabajaron en la decoración mural de tan particular conjunto. Nos referimos a los pintores Antonio Jiménez, nacido en 1749; José Medina, natural de Jaén (ca. 1738) y desposado con Manuela Luque, que trabajaba en Granada como pintor decorador; y Nicolás Martínez Tenllado. Sabemos, gracias a un proceso inquisitorial emprendido contra éste último, que entre julio y principios de agosto de 1795 estuvieron trabajando en la decoración de las *loggias* del jardín²². Aunque no se tratase de artistas acreditados y de escaso mérito, su trabajo queda compensado por tratarse de uno de los escasos ejemplos de ciclos pictóricos murales setecentistas de carácter civil conservados en Andalucía.

Respecto a los datos biográficos sobre estos pintores, las referencias más extensas que tenemos son las referidas a Nicolás Martín Tenllado. Sabemos que permaneció célibe y que regentaba un lucrativo negocio de chamarilería, donde habitualmente pintaba muebles y restauraba todo tipo de obras, en especial lienzos religiosos. Entre su círculo de amistades figuraban Miguel de la Gándara, oficial del Monte de Piedad aficionado al dibujo y premiado por la Real Sociedad Económica de Amigos de País en el concurso general de 1788, así como el escribiente José Mendoza; sosteniendo trato profesional con los tallistas Leonardo González y Nicolás Villoslada. Pero quizá el rasgo más indicativo de su personalidad era su fuerte carácter y una enfermiza inclinación a cuestionar todo tipo de asuntos, en especial aquellos relacionados con la religiosidad popular y el papel intercesor de los santos. Por éstas y otras cuestiones, se vio inmerso en numerosos litigios, siendo defendido en 1787

por Severino Bosarte, abogado y hermano del erudito secretario de la Real Academia de San Fernando, con quien habitualmente mantenía largas conversaciones sobre pintura.

En cuanto a sus trabajos profesionales pintó en 1788, a petición de Antonio Torres, párroco de la localidad almeriense de Paterna del Río, una *Cabeza de San Felipe Neri*. Un año después, mientras componía la colección de retratos del colegio de San Felipe Neri de Granada, fue despedido por los religiosos al escucharle lanzar todo tipo de improperios contra cada uno de los padres retratados, *“habiendo proferido varias proposiciones con las q^e. se empeñaba en probar q^e. bajo aq[ue]l. exterior ocultaban enormes vicios”*²³. En septiembre de 1789, con motivo de los actos programados por la ciudad de Úbeda en honor del nuevo monarca Carlos IV, participó en las carocas y jeroglíficos con los que esta ciudad le aclamó. Estuvo asistido en esta ocasión por el pintor y cohetero Ramón de Torres, junto al citado Antonio Jiménez. También ese año restauró parte del apostolado del claustro del convento granadino de la Encarnación, donde volvió a protagonizar un incidente cuando, al desprenderse uno de los lienzos de su correspondiente marco, profirió uno de sus habituales exabruptos: *“el alma de mierda del S^{to}. me vá á matar”*. Escandalizadas las religiosas, y tras reprenderle duramente, decidieron prescindir de sus servicios echando, tras su marcha, agua bendita por aquellos lugares por los que había transitado dentro del convento. Poco tiempo después, y tras una estancia en Almería, pasó un año arrestado, sin que sepamos el motivo, en la cárcel real de Granada.

A pesar de estos antecedentes, debió pesar más su habilidad técnica para ser contratado en la decoración del palacio de recreo del arzobispo. Sin embargo, fue precisamente en este escenario donde se fraguaría el final de su carrera al ser denunciado, el 19 de diciembre de 1795, ante el Santo Oficio, por su colega y

compañero José Medina. El primer desencuentro entre ambos se había producido en 1793, en casa del denunciante, cuando Tenllado profirió abiertamente *“contra el misterio de la Concepción”*. Dos años más tarde en la confraternidad de trabajo, *“estante el denunciante y el reo pintando en Víznar en el jardín del Sr. Arzobispo de Granada”*, trataron varios asuntos, sobre todo de carácter religioso, a lo que Tenllado volvió a espetar cómo *“lo q^e. no veía, no creía”*. En esas habituales discusiones salió a relucir la figura del jesuita e immaculista Juan Eusebio de Nieremberg, cuya obra *Diferencia entre lo temporal y lo eterno* (1640) –reeditada en 1794– fue calificada por Tenllado como *“libro que lian especies”*. Pues bien, durante el proceso iniciado por el tribunal inquisitorial se tomó declaración a varios testigos, casi todos los cuales afirmaron haberle oído manifestar con cierta asiduidad: *“no tengo afecto a santo ninguno”*. Incluso uno de ellos, el también pintor Antonio Jiménez, fue más allá tildándolo de asambleista. Casi todos alegaron además que no solía acudir a misa, ni confesar anualmente, y que *“llamaba á los cuadros del Señor, ó de los santos, Judas”*. A todo ello, el 13 noviembre de 1795 Francisco Baena, párroco de Víznar, interpuso una nueva delación contra el blasfemo pintor. A finales de diciembre se le tomó confesión y alegó *“que habría 3 ó 4 meses q^e. estante este reo pintando el Palacio q^e. tiene en dho. lugar el Sr. Arzp^o. como se ofreciese conversación de amores carnales en la cocina de dh^o. Palacio delante de Maria Franco y María Guerrero hija de esta y á la qual habia manifestado el reo bastante inclinación, correspondiendo las dhas. a la citada conversacion, le dixeron: ser contra Dios todo afecto carnal fuera de los limites de su St^o. Ley como se dexaba ver bastante por los duros castigos con q^e. su Justicia en el infierno tomaba la de vida satisfacción: á lo q^e. inmediatamente. replico el reo: Que infierno! Estos son*

miedos de q^e. se valen los Predicadores y confesores p^o. aterrar porque luego q^e. nos morimos allí se queda”. Igualmente, otro testigo de nombre Pedro Díaz, agricultor de profesión, afirmó que un día de verano de 1795, cuando Tenllado estaba pintando en el jardín del palacio, llegaron unos mendigos que respetuosamente se inclinaron ante el arzobispo, llevando a exclamar al renegador: *“a q^e. viene esta reverencia, acaso es mas este Arzp^o. q^e. un hombre como nosotros?”*. Todas estas declaraciones supusieron la confiscación de los bienes del reo y su posterior encarcelamiento en las llamadas cárceles secretas de la Inquisición.

3. CONCLUSIÓN

Deducimos por todo lo anteriormente expuesto que el asunto tuvo notorias consecuencias para estos artistas. Quizá la más importante fue el drástico silencio, por parte de la historiografía, en que quedó sumido tanto el nombre de Nicolás Martínez Tenllado como el de sus colegas en las decoraciones pictóricas del Palacio del Cuzco. Colegimos que la sentencia inquisitorial ponía en situación comprometida al propio arzobispo, cuya honorabilidad le había costado tanto esfuerzo recobrar, amenazando la integridad del palacio que con tanto esfuerzo había levantado y al que no estaba dispuesto a renunciar. Por otra parte, y aún a pesar de la relativa habilidad que estas pinturas desvelan, constituyen el enlace entre la última generación de muralistas barrocos representada por Juan de Medina, Chavarito, José de Hidalgo o Tomás Ferrer, y los pintores escenógrafos de la primera mitad del siglo XIX. Con todo, el principal interés radicaría en la capacidad para expresar, a través de un programa iconográfico profano singular, los valores cervantinos de justicia, honor y lealtad con los que se identificaba el arzobispo Moscoso Peralta.

NOTAS

¹Cfr. EUBEL, Konrad. *Hierarchia Catholica Medii et Recientoris aevi*. Vol. 6. Padua: 1958, págs. 190 y 228.

²Sobre el largo expediente abierto para esclarecer su participación en estos sucesos, vid. Archivo General de Indias (AGI). Cuzco. Legajo. 76; DE ANGELIS, Pedro. *Colección de obras y documentos relativos a la Historia Antigua y Moderna de las provincias del Río de La Plata*. Vol. 5. Buenos Aires: Imp. del Estado, 1836; CAMPBELL, León G. "Causa contra Juan Manuel Moscoso, 1783-1786". Rebel or Royalist? Bishop Juan Manuel de Moscoso y Peralta and the Tupac Amaru Revolt in Peru, 1780-1784". *Revista de Historia de América*, 86 (1978), págs. 135-167.

³Cfr. MOSCOSO Y PERALTA, Juan Manuel. *Inocencia justificada contra los artificios de la calumnia. Extracto del papel que escribió en defensa de su honor, y [...] servicios, hechos con motivo de la revolución suscitada en el Reyno del Peru por el cacique Josef Gabriel Tupa-Amaro, en [...] 1780*. Madrid: s.i [1783]; MOSCOSO Y PERALTA, Juan Manuel. *Descargos del obispo del Cuzco Juan Manuel Moscoso*. Lima: Comisión Nacional del Bicentenario de la Rebelión Emancipadora de Túpac Amaru, 1980; *Señor. El Obispo del Cuzco extrahido violentam[en]te de su Diocesis por or[de]n del Virrey Dn. Agustín Jauregui de 16 de diciembre de 1783, conducido con escolta de tropa a Lima, detenido allí por tiempo de dos años; Biblioteca Nacional de España*. Ms. *Respuesta y satisfacción a los 22 cargos que... se le formaron a D. Juan Manuel Moscoso y Peralta, del Consejo de S.M., Obispo del Cuzco...*, calumniado de influjo en la sediciosa rebelión excitada en aquellas provincias por el cacique José Gabriel Tupa-Amaro [ca. 1785] ca. 1790; AGI. Lima. Legajo 669-3. *Carta reservada de Teodoro Croix a José de Galvéz* (Lima, 25 de febrero de 1786).

⁴Vid. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. "Promoción artística y coleccionismo episcopal entre Andalucía y América durante el siglo XVIII". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Andalucía y América*. Granada: Universidad-Atrio, 2012, pág. 151-169. También GUILLÉN MARCOS, Esperanza. *De la Ilustración al historicismo: arquitectura religiosa en el arzobispado de Granada (1773-1868)*. Granada: Diputación, 1991.

⁵*Gaceta de Madrid*, 225, 13 de agosto de 1811, pág. 917.

⁶Archivo Catedralicio de Granada (ACG). Leg. 300, pza. 1. *Nuevo reconocimiento de la casa recreo de Víznar (1776)*.

⁷PÉREZ, Julián María. *Paseos por Granada y sus contornos, ó descripción de sus antigüedades*. Vol. 1. Granada: Imp. Valenzuela, 1814, pág. 433.

⁸En el zaguán de ingreso al palacio se colocó la siguiente inscripción: "El Excmo. e Ilmo. Señor D. Juan Manuel Moscoso y Peralta, del Consejo de S.M., Obispo que fue de las santas Iglesias de Arequipa, su patria, y de las de Córdoba del Tucumán, de la del Cuzco en el Reino del Perú, y al presente arzobispo de Granada a que fue ascendido por haver reconquistado aquellas provincias de la sublevación general acaecida en el año 1788. Por cuyos particulares servicios le premió el Rey con la Real y Distinguida Orden Española de Carlos III, edificó este Palacio de Víznar que se construyó año. 1795".

⁹Cfr. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. "Promoción artística..." Op. cit.

¹⁰ACG. Leg. 236. *Compra venta de las propiedades de Víznar*.

¹¹La compra se efectuó el 26 de enero de 1797, otorgándose la cantidad de 1.000 reales a Manuel Tello Valladares, heredero del patronato fundado por Narváez.

¹²CRUZ BAHAMONDE, Nicolás de la. *Viage de España, Francia e Italia*. Vol. 12. Cadiz: Manuel Bosch, 1812, págs. 423-424.

¹³MACKENZIE, Alexander S. *A year in Spain, by a young American*. Vol.3. Nueva York: Harper & Brothers, 1836, pág. 154-155.

¹⁴Con motivo de la revolución de 1840, el palacio sirvió de acuartelamiento al general Van Halen cuando bloqueó Granada.

¹⁵VALLADAR SERRANO, Francisco de Paula. "Unas pinturas del Quijote". *Arte Español* (Madrid), 2 (1916), págs. 174-187.

¹⁶Vid. TEJEDOR CABRERA, Antonio. "El jardín histórico de Andalucía: reflexiones para una tutela del paisaje patrimonial". *PH. Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 27 (1999), págs. 132-133. A día de hoy no se ha resuelto el uso del edificio.

¹⁷Cfr. BÁEZ, Eduardo. “La gran edición del Quijote de Ibarra (1780). Las estampas grabadas por Jerónimo Antonio Gil, Joaquín Fábregat, Rafael Ximeno y Fernando Selma”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México D.F.), 88 (2006), págs. 149-167; vid. también, CALVO SERRALLER, Francisco. *Ilustraciones al Quijote de la Academia: por varios dibujantes y grabadores en la imprenta de Joaquín Ibarra, Madrid 1780*. Madrid: Turner, 1978.

¹⁸Cfr. GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. “Quijotes pintados en los siglos XVII y XVIII”. En: SALVADOR MIGUEL, Nicasio y LÓPEZ RÍOS, Santiago (eds). *El Quijote desde el siglo XXI*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005, págs. 155-183.

¹⁹VALLADAR SERRANO, Francisco de Paula. “Unas pinturas...” Op. cit., pág. 186.

²⁰La inmensa mayoría de estas pinturas están inundadas de grafitis decimonónicos, como las del literato Nicolás María López, y expresiones como “*abajo los liberales*”. Sobre esta cuestión véase <http://archivomuseoruizdealmodovar.blogspot.com.es/2011/03/los-grafitis-del-palacio-de-viznar.html>.

²¹Cfr. CABALLERO SÁNCHEZ, Blas. *Un cervantista peruano del siglo XVIII*. Avilés: La Atalaya: 1949; CABALLERO SÁNCHEZ, Blas. *Bosquejo biográfico de Don Juan Manuel Moscoso y Peralta. Arzobispo de Granada*. Granada: Diputación, 1981, págs. 163-189.

²²Archivo Histórico Nacional. Inquisición. Legajo. 3730, 310. *Alegación fiscal del proceso de fe de Nicolás Martínez Tenllado, pintor, originario de Granada, seguido en el Tribunal de Granada por proposiciones (1795)*.

²³Se trataría, entre otros, de los retratos representando a los venerables padres Alejandro Fidele y Tomás Bocio, y al cardenal César Baronio, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Granada.

MITO Y REALIDAD EN TORNO A COLÓN, LA GOMERA Y EL ARTE

MYTH AND REALITY AROUND COLÓN, LA GOMERA AND THE ART

Resumen

Este artículo pretende responder a una serie de cuestiones vinculadas al patrimonio artístico de la isla de La Gomera y que han sido considerados como colombinos, es decir, relacionados con la estancia en la isla del Almirante en agosto de 1492. En torno a estas cuestiones, mito y realidad se han entremezclado, formando parte del imaginario colectivo de la población. Pretendemos, pues, desmitificar esta idea y señalar qué hay de verdad y cuánto de mito en torno a este patrimonio.

Palabras Clave

Arte, Cristóbal Colón, La Gomera, Mito, Patrimonio.

Pablo Jerez Sabater

Grupo de Investigación Lhisarte.
Instituto de Estudios
Medievales y Renacentistas.
Universidad de La Laguna. España

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y becario de investigación del Departamento de Filología Francesa y Románica de la Universidad de La Laguna. En la actualidad prepara su tesis doctoral sobre la visión castellana y anticastellana en la cultura visual de la Restauración portuguesa (1640-1668) en la Universidad de Granada bajo la dirección de los doctores Rafael López Guzmán y Alberto Darías Príncipe.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 09-IX-2012
Fecha de revisión: 19-IX-2012
Fecha de aceptación: 19-XI-2012
Fecha de publicación: 30-XII-2012

Abstract

This article tries to answer a series of questions related to the artistic heritage of the island of La Gomera and what has been considered colombino, this is, related to the stay of the Admiral on the island in August 1492. Around these issues, myth and reality are intertwined, forming part of the collective imagination of the population. Therefore, the aim of this paper is to demystify this idea and to set a line between myth and reality around this heritage.

Key words

Art, Columbus, Heritage, La Gomera, Myth.

MITO Y REALIDAD EN TORNO A COLÓN, LA GOMERA Y EL ARTE

Cuando hablamos de la isla de La Gomera, en términos generales, se apostilla o añade el adjetivo de *colombina* para nombrarla, admitiendo que la primera estancia de Colón en la isla, acontecida entre el 12 y el 23 de agosto de 1492¹, dejó en su historia una huella profunda e imborrable. Efectivamente, nada de lo que podamos decir en este artículo pretende rebatir el paso del Almirante por La Gomera, hecho que ha sido analizado en la abundante historiografía de los viajes de Colón y su escala en las Islas Canarias. Sin embargo hay —como en todo suceso histórico— una mitificación que sí nos resulta necesaria aclarar o, al menos, puntualizar en alguno de sus aspectos. Nos referimos a aquellos elementos arquitectónicos que la tradición sigue denominando como *colombinos* en la villa de San Sebastián de La Gomera y que, como veremos, no lo son al menos en su forma actual.

Específicamente sobre la arribada del Almirante a la isla, quisiéramos destacar dos trabajos por su importancia a la hora de abordar parte de las cuestiones que aquí sugeriremos. En el trabajo titulado “Colón y La Gomera” se

exponen las crónicas directas que sobre la isla comentaron personajes cruciales como López de Gómara o Bartolomé de las Casas, sobre todo poniendo especial énfasis en el puerto y rada de San Sebastián como puerto de indudable categoría dentro de los existentes en las islas por su bahía natural y la facilidad de atraque de la flota². El otro estudio que merece destacarse se titula “Lugares colombinos de la villa de San Sebastián” y analiza con rigurosidad aquellas construcciones que se han venido definiendo con el tiempo como *colombinas*³. Sin embargo, el título de este trabajo ya nos lleva a pensar en si realmente quedan o no edificaciones de esa época y si efectivamente debemos denominarlas como tal. Partiendo de estos argumentos, pretendemos esbozar algunas reflexiones sobre el patrimonio de la isla de La Gomera en tiempos de Colón.

1. SAN SEBASTIÁN DE LA GOMERA Y LA CONFIGURACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LOS ALBORES DEL SIGLO XVI

Los primeros datos que tenemos del primitivo asentamiento urbano tras la conquista de

la isla, se remontan hacia 1440 con Hernán Peraza “el Viejo” y en la que encontramos tres edificaciones fundamentales para vertebrar el eje de la villa: la Casa de los Peraza (¿Casa de la Aguada?), la Torre de los Peraza (Torre del Conde) y la primitiva ermita de Nuestra Señora de la Asunción. Junto a esta última habría que nombrar la ermita de San Sebastián, levantada en estos primeros momentos a las afueras del pueblo por devoción del propio señor.

Así pues, desde la casa señorial hasta la primitiva iglesia se trazó la que se conoce como Calle Real, si bien no será otra cosa que la principal vía que salía de la capital hacia el resto de la isla. Como en otras fundaciones coetáneas, alrededor de la iglesia se abre una plaza, eje central del encuentro y de las relaciones sociales de la comunidad. Poco tiempo después, en un solar cercano a la torre, se fundó el con-

vento franciscano de los Santos Reyes —dotación de D. Guillén, primer Conde, hacia 1535—, que permitió ampliar hacia el noroeste la primitiva estructura urbana, remontándonos ya a las primeras décadas de 1500.

Las primeras referencias escritas no las vamos a encontrar hasta bien entrado el siglo XVI con las descripciones del ingeniero de Felipe II nacido en Cremona Leonardo Torriani y con los relatos del portugués Gaspar Frutuoso. En la obra de Torriani, señala que San Sebastián debía de tener unas doscientas casas y, en el mapa que realiza para el monarca, refleja con exactitud las referencias que hemos comentado: la iglesia, la torre, la ermita y el convento. Todos ellos unidos en una trama bastante regular con huertas entre las manzanas⁴. Sin embargo, Frutuoso sí nos revela el nombre de algunas calles, como la de San Francisco, que uniría la entrada



Fig. L. Torriani. Mapa de San Sebastián.

al antiguo convento con la plaza mayor o plaza de la iglesia, quizá correspondiendo actualmente con la Avenida de Colón. Por otro lado nos habla de la ermita de Santa Ana, hoy desaparecida, y que se encontraría en la vía principal, no mucho más alejada de la iglesia matriz. Alrededor de la principal vía de comunicación, debieron asentarse las principales viviendas de la gente adinerada, ya que conservaban las mejores fachadas, creciendo en torno al puerto las zonas más humildes de la capital⁵.

Junto a estas edificaciones centrales, a finales del siglo XVI también había una ermita justo sobre el cauce del barranco de La Concepción, orientada al oeste del convento, la cual se encontraba bajo la misma advocación. Al otro lado, sobre la montaña de Buen Paso, otra homónima ermita; y en el extrarradio de la urbe, dos ermitas más, una en Puntallana, dedicada a la patrona de la isla, la Virgen de Guadalupe, y otra mucho más al norte, erigida bajo la advocación de Nuestra Señora de las Nieves.

2. ¿ESPACIOS COLOMBINOS EN LA ISLA DE LA GOMERA?

Si atendemos a las crónicas que sitúan a Colón en la isla para el avituallamiento de víveres y de agua en agosto de 1492⁶, la primer duda vendría en resolver este último aspecto, es decir, el aprovisionamiento de agua. La tradición ha situado el pozo en la denominada Casa de la aduana o Casa de la aguada, una construcción del siglo XVIII situada donde posiblemente estuvo la primitiva casa de los señores de la isla. En el patio de este recinto en forma de "L" y continuadora de la tradición arquitectónica vernácula, se encuentra un pozo junto a una cartela que reza "con este agua se bautizó América". La pretensión es, cuanto menos, aventurada. No existe ninguna base documental que apoye el discurso de que fuese ese pozo el que abasteciese al Almirante antes de tomar

rumbo a las Indias. En el plano de Torriani antes mencionado, aparece con la letra *f* el lugar donde probablemente se situase ese pozo de agua potable, es decir, por fuera del recinto del primitivo solar de los señores, hipótesis compartida por Tejera Gaspar y Darías Príncipe. Sin embargo, este último apunta que "de cualquier modo, el hecho de que ésta [casa de la aguada] fuera el primitivo solar de los señores insulares hace que la colombinidad del lugar siga siendo más que probable"⁷. Aquí es donde queremos poner el acento puesto que, como señalamos en el título, la mitificación del espacio y todo lo concerniente a la estancia de Colón en la isla no ha hecho sino distorsionar la realidad del patrimonio histórico artístico de La Gomera.



Fig. 2. Casa de La Aguada. La Gomera.

Dicho esto, otro de los tradicionalmente monumentos denominados como *colombinos* ha sido la Torre del Conde o Torre de los Peraza. Ya nos referimos a la misma al hablar del primitivo urbanismo de la villa, pero ahora señalando que este baluarte tenía como objetivo la defensa frente a los aborígenes insulares y no frente a los posibles ataques navales, es decir, que se trataba de un elemento para la defensa interna de la isla. Muchas fechas se han barajado acerca de la construcción de la misma. Nosotros nos decantamos por fecharla en torno a 1450, hipótesis compartida con Alberto Darías Príncipe⁸, ya que sería en estos años cuando se comenzarían a levantar algu-

nos hitos del primitivo urbanismo como la ermita de la Asunción o su propia residencia. Sea como fuere, estaríamos hablando en todo caso del primer cuerpo de la torre, ya que ésta sufrió un desgaste que hizo necesario su reparo en tiempos de Felipe II debido a los ataques hugonotes y berberiscos. Leonardo Torriani fue el encargado de acometer la tarea de reconstrucción, ilustrando su trabajo con la ampliación de la torre con una serie de balizas y puntas de diamantes que convertirían la torre en un baluarte mucho más efectivo. Sin embargo, estas reformas no se llevaron a cabo, levantándose un castillo en la denominada montaña de Buen Paso, cerca de la punta de la Hila, en plena rada, mucho más moderna y efectiva. Simplemente basta leer las palabras de Torriani para hacernos una idea de esta torre: *“al pie de la cual y por su parte externa hay cuatro piezas de artillería para la defensa del puerto, tan mal situadas que más bien ofenden a los navíos amigos que a los enemigos”*⁹. Es por ello que quizá fuese ésta la única realización que pudo ver Cristóbal Colón en la isla y que aún se conserve, pero como hemos señalado, sólo en su primer cuerpo y no en su conjunto. Con esto no restamos el valor histórico que tienen las construcciones que estamos analizando en este trabajo, pero sí puntualizar algunas correcciones históricas que la tradición ha mitificado.

Sin duda alguna, mayor interés a nivel histórico-artístico tiene la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Si bien es cierto que la tradición señala que Colón oró en una ermita, sin duda tuvo que hacer referencia a la primitiva ermita sobre la que se erigió, algunas décadas después, la parroquia que hoy existe. En la década de los años 80 del siglo pasado, se realizó una excavación arqueológica en la Asunción que determinó que la primitiva ermita estuvo orientada NE-SW¹⁰, divergiendo de la que hoy persiste y datando ésta entorno a 1490, fecha que sí sería factible que fuese en

la que el Almirante orase. Sin embargo, ésta debió ser una pequeña estructura de piedra y barro de la que nada se conserva, puesto que lo más antiguo que pervive es el arco de la capilla mayor y la portada, elegante reflejo de las postimerías del gótico con un arco sogueado que recuerda al gusto manuelino, levantado probablemente por algún maestro cantero de origen portugués, pero no antes de la década de 1530, alejándose —según nuestra opinión— de la fecha de 1500-1510 propuesta por Darías Príncipe. Debemos destacar, asimismo, los capiteles labrados de la fachada, con algunas figuras antropomorfas que nos recuerdan que en Canarias, aún siendo fechas éstas tardías con respecto al incipiente Renacimiento que se daba en la Península, persistieron modelos tardíos que, para el caso de la isla de La Gomera, tienen dos ejemplos notables más: la ermita de San Sebastián y la antigua ermita de San Pedro



Fig. 3. Torre de los Peraza o del Conde. La Gomera.



Fig. 4. Iglesia de La Asunción. La Gomera.

Apóstol en Hermigua, hoy capilla del Rosario del homónimo ex convento dominico.

De la primera habría que señalar que se trata de la más antigua conservada en la isla si exceptuamos la de Santa Lucía en Tazo, en el municipio de Vallehermoso, de la que no se conservan más que algunos restos de su recinto. El primer inventario conservado nos remite a 1540 donde se señalaba que el santo tenía 9 saetas en un nicho empotrado —hoy es una pieza del siglo XVIII— y donde el altar tenía un paño “*de india de Portugal*”. Sin duda, si tuviésemos que referirnos a su importancia dentro del contexto colombino, tendríamos que hacer hincapié en sus capiteles labrados, que de nuevo nos vuelven a hacer referencia a la presencia de canteros portugueses en las pri-

meras décadas del siglo XVI en la isla, pero que, como ha sido sugerido, no existía esta ermita en tiempos de Colón, sino que se levantó por devoción del primer conde de La Gomera, don Guillén Peraza de Ayala, hijo de Hernán Peraza de Ayala y Beatriz de Bobadilla, señores de La Gomera y de el Hierro, quien falleció en 1565, por lo que de nuevo estamos haciendo referencia a una construcción posterior. Sin embargo, la tradición de nuevo ha vuelto a señalar a esta ermita como un espacio *colombino*, no siendo tal, como hemos apuntado.

Respecto a la ermita de San Pedro, se trata de una pequeña iglesia que fue tomada por los dominicos para fundar el convento en 1611. Sin embargo, aún cuando hoy forme parte del conjunto conventual —actual parroquia de Santo

Domingo de Guzmán— esta capilla del Rosario conserva un arco apuntado que nos da pie a situar su construcción a mediados del siglo XVI, si bien fue reconstruida tras un temporal de lluvias hacia 1580, tal y como se deduce de la documentación¹¹. Pero lo que nos interesa señalar es que es la otra construcción de la que podemos extraer algún elemento medieval en su construcción, si bien, como acabamos de decir, en el caso de las Islas Canarias, se trate de un lenguaje que persista al menos hasta el tercer cuarto del siglo XVI, donde convivirá con un incipiente Renacimiento.

Pero sin lugar a dudas, la construcción que mayor controversia ha levantado es la conocida como Casa de Colón. Se trata de una casa doméstica de dos plantas situada en la Calle Real, a escasos metros de la ermita de San Sebastián y con una disposición espacial que se forma en torno a un patio central del que nace una escalera por la que se accede a la zona noble de la casa. Estamos ante una construcción del siglo XVIII de la que nada nos puede hacer pensar que exista ni un ápice de realidad en la tradición oral. Si observamos el plano de Torriani, el último elemento referencial de la villa es la ermita de San Sebastián, situada en el extremo norte, a la salida hacia las vías de comunicación con el norte, no existiendo pues nada que determinase que allí hubiese una construcción. Es quizá el caso más flagrante de la mitificación de los espacios colombinos en la isla de La Gomera, pues se trata de una construcción que se realizó durante el momento de máximo esplendor de la villa, es decir, durante la segunda mitad del siglo XVIII, momento de un resurgir económico sólo comparable al acontecido durante el periodo del primer conde de la isla, don Guillén Peraza y Ayala.

Respecto a las artes plásticas en tiempos de Colón, podríamos decir prácticamente lo mismo. Salvando los capiteles a los que hemos hecho referencia anteriormente, pocas son las

obras que nos permiten, cronológicamente hablando, situarlas en este período, pues las más antiguas conservadas nos remiten hacia la década de 1530, caso de las imágenes de *Nuestra Señora de Guadalupe*, pieza flamenca de origen malinés; *Nuestra Señora de las Nieves*, también flamenca; la *Virgen de la Salud*, de origen también Malinés; o *Santa Lucía*, ésta situada en la órbita de los talleres sevillanos de mediados del siglo XVI¹², por lo que habría que hacer referencia al valor de las importaciones artísticas y el comercio de piezas en estos primeros momentos del Quinientos.

3. CONCLUSIONES

Por tanto, como hemos visto, la mitificación de los elementos colombinos ha sido una constante por parte de la historiografía, pero también por parte de la propia historia local y política de la isla. Nada se podría negar respecto a la estancia en la isla del Almirante en sus viajes hacia las Indias ni su avituallamiento en la misma, pero sí respecto a aquellas referencias arquitectónicas señaladas tradicionalmente como colombinas.

Nada de lo conservado en la actualidad — exceptuando la Torre del Conde y con la salvedad del primer cuerpo de la misma antes de su reconstrucción en el XVI— pudo haberla conocido Cristóbal Colón en la última década del siglo XV. Sin embargo, el imaginario colectivo ha creado un vínculo inseparable entre la historia de la isla y estas construcciones, siendo hoy prácticamente imposible desligar ambas circunstancias. Por lo tanto, lo que hemos pretendido no es otra cosa que separar mito y realidad en torno al patrimonio de la isla de La Gomera y sus vínculos colombinos, dándonos cuenta de que la realidad está muy alejada del mito, pero también aceptando que, aunque no se traten de construcciones contemporáneas al Almirante, se han convertido en el máximo exponente del recuerdo insular de la estancia de Colón en la isla de La Gomera.

NOTAS

¹Sobre esta cuestión véase VARELA, Jesús y FRADEJAS, José Manuel. *Diario del primer viaje de Cristóbal Colón*. Valladolid, 2006.

²TEJERA GASPAS, Antonio. *Colón y La Gomera: la colonización de "La Isabela" (República Dominicana) con animales y plantas de Canarias*. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2005.

³DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. *Lugares colombinos de la villa de San Sebastián (historia y evolución)*. Santa Cruz de Tenerife: Cabildo Insular de La Gomera, 1986.

⁴TORRIANI, Leonardo. *Descripción e historia del reino de las Islas Canarias: antes Afortunadas, con el parecer de sus fortificaciones*. Traducción del italiano, con introducción y notas por Alejandro Cioranescu. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Goya, 1959.

⁵FRUTUOSO, Gaspar. *Descripción de las Islas Canarias: capítulos IX al XX del Libro I de Saudades da Terra*. Traducción, introducción y notas Pedro-Nolasco Leal Cruz. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria, 2004.

⁶Véase TEJERA GASPAS, Antonio. *Los cuatro viajes de Colón y las Islas Canarias (1492-1502)*. La Gomera: Cabildo Insular, 1998.

⁷DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. *Lugares colombinos...* Op. cit., pág. 96.

⁸Ibidem, pág. 20.

⁹TORRIANI, Leonardo. *Descripción...* Op. cit., pág. 208.

¹⁰NAVARRO MEDEROS, Juan Francisco. "Una experiencia de Arqueología Histórica en Canarias: la iglesia de la Asunción en San Sebastián de La Gomera". *Revista de Historia Canaria*, 175 (1984-86).

¹¹JEREZ SABATER, Pablo. "El convento de San Pedro Apóstol de Hermigua. Génesis, desarrollo histórico y patrimonio artístico". En: VV.AA.: *El convento de Hermigua: 400 años de arte, historia y devoción (1611-2011)*. La Gomera: Ayuntamiento de Hermigua, 2011.

¹²Vid. DARIAS PRÍNCIPE, Alberto. *La Gomera. Espacio, tiempo y forma*. Madrid: Fred Olsen, 1992.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Varia

UN DESNUDO DESCONOCIDO DEL PINTOR CRISTÓBAL RUIZ AN UNKNOWN NUDE PAINTING OF THE PAINTER CRISTÓBAL RUIZ

Resumen

El pintor giennense Cristóbal Ruiz forma parte del grupo de artistas que tuvieron que exiliarse a América tras la Guerra Civil española. Ubicado entre Puerto Rico y México, introdujo nuevos temas en su repertorio iconográfico como el desnudo. El objetivo de este trabajo es dar a conocer un obra, dentro de esta temática, documentada y fechada en San Juan de Puerto Rico y que, recientemente, se ha incorporado a una colección privada granadina.

Palabras Clave

Coleccionismo, Desnudo, Exilio, Granada, Puerto Rico.

Yolanda Guasch Marí
Esther Albendea Ruz

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

Yolanda Guasch Marí es becaria postdoctoral del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Sus líneas de investigación se centran en el estudio de los artistas exiliados durante la Guerra Civil española a América. Es miembro del grupo de investigación "Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas (HUM-806)".

Esther Albendea Ruz es doctora en Bellas Artes (Universidad de Sevilla) 2011 y miembro del grupo de investigación "Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas (HUM-806)".

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10-X-2012
Fecha de revisión: 17-X-2012
Fecha de aceptación: 19-XI-2012
Fecha de publicación: 30-XII-2012

Abstract

The painter from Jaén Cristóbal Ruiz is part of the group of artists that were forced to exile in America after the Spanish Civil War. Located between Puerto Rico and Mexico, he included new issues in his repertoire, as the nude. The aim of this article is to give knowledge of an artwork documented and dated in San Juan of Puerto Rico that recently became part of a private collection in Granada, Spain.

Key words

Art Collecting, Exile, Granada, Nude Painting, Puerto Rico.

UN DESNUDO DESCONOCIDO DEL PINTOR CRISTÓBAL RUIZ

El pintor Cristóbal Ruiz Pulido (Villacarrillo, Jaén, 1881 - México, 1962) forma parte de esa generación de artistas que en las décadas de los veinte y treinta lograron situar la pintura española a la altura de la vanguardia europea. Posteriormente, la Guerra Civil española y sus posición ante la misma apoyando la legalidad de la República, condicionó la salida de nuestro país al que ya nunca regresaría. Su nombre pasaría a formar parte de una extensa lista de pintores exiliados que lograron situarse al otro lado del Atlántico, fundamentalmente en países hispanoamericanos como México, Argentina, Chile o Puerto Rico; país, este último, donde llegó y se asentó el pintor giennense.

A la llegada a la isla caribeña, Cristóbal Ruiz era ya un pintor formado y con una trayectoria artística consolidada y reconocida en España, y como indica Gaya Nuño “*dueño de un estilo absolutamente propio*”¹. Además de pintor, había desempeñado la docencia en Úbeda, en la Escuela de Artes y Oficios, donde entre 1927 y 1932 fue profesor de dibujo y pintura, y más tarde, en la Escuela de Bellas Artes de

San Fernando de Madrid donde fue responsable de la cátedra de paisaje, bodegón y pintura al aire libre. Posteriormente, en Puerto Rico, la retomará, primero como profesor en el Instituto Politécnico de San Germán y después en la Universidad de Puerto Rico, convirtiéndose en el maestro de una importante generación de artistas locales.

Su madurez como pintor no impide que el nuevo escenario al que se enfrenta influya en su obra incorporando o modificando algunos aspectos como la luz o los paisajes que le rodean. A sus temas ya abordados en España, como el paisaje, el bodegón, o las pinturas dedicadas a niños, debemos sumar una mayor actividad retratística, género casi inédito hasta ese momento ya que en su etapa española habían sido relativamente pocos los realizados y la aparición de una nueva temática, el desnudo.

Tanto en el retrato como el desnudo, incorporará un nuevo canon de belleza materializado en la representación de la raza negra. Como ejemplos podemos citar la “Haitiana”, del



Fig. 1. Desnudo de mujer. Óleo sobre lienzo. Museo de Historia, Antropología y Arte. Universidad de Puerto Rico.

Museo de Ponce, o “Haitiana de rodillas”, del Museo de Arte, Historia y Antropología de la Universidad de Puerto Rico. No obstante, tampoco faltarán desnudos de mujeres blancas, en los que supo proyectar la sensualidad caribeña.

¿Qué le llevó a Cristóbal Ruiz a introducir en sus temas el desnudo? Como indica acertadamente Gaya Nuño fueron “realizados en parte por exigencia de la cada vez más decidida vocación pedagógica”² del giennense ya que como señalábamos fue profesor del Departamento de Bellas Artes de la Universidad de Puerto Rico desde 1943 hasta 1962, impartiendo clases de dibujo y pintura al natural. Dentro de este aspecto educativo debemos situar la realización de buena parte de desnudos que surgieron con una pretensión didáctica pero cargados de las cualidades plásticas más representativas del pintor andaluz.

Por otro lado, los conocidos y documentados hasta la fecha presentan ciertas similitudes.



Fig. 2. Desnudo. 1947. Óleo sobre lienzo. 146 x 80 cm. Colección particular, Granada

Todos están representados en interiores con fondos monocromos en tonos fríos, casi siempre en escala de grises o azules, y de cuerpo entero. Aparecen siempre posando, lo que nos sitúa ante desnudos que se realizan con una modelo al natural. Sus posturas son diversas representándolas sentadas, de espaldas, frontalmente o recostadas. Del mismo modo, las modelos ejercen actitudes diferentes en su pose, algunas se muestran avergonzadas cubriéndose con las manos sus zonas íntimas, como si acabaran de ser descubiertas. Otras,

en cambio, posan relajadas en un ambiente cotidiano ante la mirada de quien las contempla. Algunas tienen un toque de color rojo en los labios o mejillas. En todas, eso sí, existe un claro predominio del color.

Recientemente una colección particular de Granada ha adquirido un nuevo desnudo, desconocido hasta la fecha y localizado en México, que tras una restauración nos ha permitido estudiar y acercarnos con más profundidad a esta temática de Cristóbal Ruiz.

El pintor mantuvo una relación muy cercana con el país mexicano debido a sus frecuentes viajes para reunirse con su hija y nietas. Visitas que fueron aprovechadas, incluso, para realizar exposiciones. A la muerte del pintor, que le sorprendió en México, su mujer Magdalena decidió fijar su residencia en este país, solicitando a la Universidad de Puerto Rico el traslado de las obras que habían quedado en la isla. En una de esas cajas, posiblemente, viajaría el desnudo citado, ya que en el reverso del lienzo aparece la inscripción con el número de la caja.

El lienzo (146 x 80 cms.) sigue las características que rigen todos los desnudos. Se representa una mujer de tres tercios que posa de pie con la espalda apoyada a una especie de pilar, con los brazos caídos y la pierna izquierda leve-



Fig. 3. Reverso del Desnudo con la inscripción de la caja.

mente levantada. Realizado en óleo, el fondo y la parte inferior del cuerpo presentan una pincelada fina, casi abocetada. El rostro, cabello, busto y el fondo derecho de color blanco que recorta la silueta, presentan un cierto nivel de empaste, con una pintura más trabajada. En relación a su materialidad apuntar que el lienzo es un algodón de tafetán de alta densidad y que uno de sus bordes, el lateral derecho, es irregular y está policromado, lo que nos indica que las dimensiones originales del cuadro pudieron ser mayores.

El estado de conservación era relativamente bueno. Presentaba algunos deterioros como un par de deformaciones, una serie de cuarteados en las capas de preparación y policromía y algunas pérdidas puntuales en el estrato superior de la pintura.

Con motivo de su traslado a España el cuadro fue desmontado del bastidor y se protegió la pintura con papel japonés. Al mismo tiempo se le aplicó una gruesa capa de parafina por las dos caras del lienzo. A consecuencia de esta desafortunada intervención, el cuadro se ha visto sometido a un tratamiento de restauración que ha consistido básicamente en la eliminación de la parafina, tratamiento realizado mecánicamente a punta de bisturí mientras se iba hinchando la cera con la ayuda de un disolvente. Aprovechando la coyuntura se asentaron los cuarteados de la película pictórica mediante presión y calor, y una vez montado el lienzo en un nuevo bastidor y retirado el papel de protección se ha realizado la limpieza de la policromía, que contaba con una acumulación de suciedad superficial, alterando la tonalidad original, cubriendo al cuadro con una veladura grisácea. Antes de finalizar esta intervención con la aplicación de un barniz protector, se han reintegrado con pigmentos al barniz unos pequeños desajustes cromáticos provocados por la pérdida puntual del primer estrato de la película pictórica.

NOTAS

¹GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura y la lírica de Cristóbal Ruiz*. Jaén: Diputación Provincial, 1987, pág. 40.

²Ibidem, pág. 43-44.

³Existe un desnudo muy similar propiedad del Museo de Historia, Antropología y Arte de la Universidad de Puerto Rico.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



JOSÉ HORNA (1912-1963). CONSIDERACIONES AFECTUOSAS EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

JOSÉ HORNA (1912-1963). AFFECTIVE CONSIDERATIONS ON THE CENTENARY OF HIS BIRTH

Resumen

José Horna forma parte de esa generación de artistas que tuvieron que exiliarse al finalizar la Guerra Civil Española, instalándose en México, donde continuará su actividad artística. Este texto quiere rendirle homenaje en el centenario de su nacimiento.

Palabras Clave

Exilio, Guerra Civil Española, Jaén, Surrealismo.

Norah Horna Fernández

Directora Archivo Kati Horna. México.

Norah Horna es gestora cultural y experta en comisariado de exposiciones. Es directora de la empresa consultora Pro Sarah dedicada a la promoción cultural, ambiental y desarrollo social. En el año 2000, crea y dirige el Archivo Kati Horna, integrando los legados de la fotógrafa Kati Horna y del artista José Horna.

Abstract

José Horna belongs to that generation of artists who were forced into exile at the end of the Spanish Civil War and settled in Mexico, where he will continue his artistic activity. This paper wants to pay tribute on the centenary of his birth.

Key words

Exile, Jaén, Spanish Civil War, Surrealism.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 12-XI-2012

Fecha de revisión: 22-XI-2012

Fecha de aceptación: 19-XI-2012

Fecha de publicación: 30-XII-2012

JOSÉ HORNA (1912-1963). CONSIDERACIONES AFECTUOSAS EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

Por lo general, la historia de los hombres se perfila alrededor de su realización, estilo de vida, y forma de ser. En algunos casos, destacan por sus principios en la vida cotidiana, su humanismo, generosidad o filantropía. En otras ocasiones, por su talento en el desarrollo de las artes, la investigación o la ciencia.

Sin embargo, el caso de José Horna que ahora relataré, conjuga extrañamente elementos o dones que, por lo general, no los tiene una sola persona; puede ser y es importante que quienes lean estas líneas tengan conocimiento que la persona que relata es su hija, por lo cual seguramente queda cargado de una subjetividad afectiva que lo engrandece. Pero, si dejamos a un lado esta circunstancia, en todo caso basándonos en los hechos objetivos de la historia de su corta vida, también podemos reconocer su grandeza.

Los recuerdos de mi infancia se tamizan con aquellos olores de la madera que salían de su taller en donde de forma incansable pasaba de la realización de un cartel al desarrollo de una portada, a brindar su apoyo a Remedios Varo y Leonora Carrington en sus creaciones,

a desarrollar los trabajos conjuntos con mi madre y al quehacer de muebles y esculturas que caracterizaron de manera importante los últimos años de su vida. Entre trabajo y trabajo se las arreglaban para cocinar aquellos platillos que les traían los recuerdos de su infancia desde unas riquísimas lentejas hasta un huevo frito en aceite de oliva, complementado con las milanesas y otros guisos de mi madre que resultaban un verdadero festín para todos, que siempre estábamos atentos al repicar de los sifones que traía mi padre para prepararnos las gaseosas que acompañaban los esperados almuerzos y comidas de los fines de semana o después de las jornadas de trabajo.

Su talento se engarzaba cuidadosamente con su gran oficio, y su gran oficio y talento se montaban en una persona por demás generosa, bondadosa y con alto sentido del humor. Siempre fue el centro de apoyo de quienes lo rodearon.

Nunca olvidaré una mañana en que me tomó de la mano, me llevó a su taller y me mostró algo que estaba cubierto por una gran sábana. Me dijo que cerrase los ojos y cuando los abrí ya



Fig. 1. Boda de Leonora y Chiki Weisz en México, 1946. De izquierda a derecha: Gerardo Lizárraga, Chiki Weisz, José Horna, Leonora Carrington, Remedios Varo, Gunther Gerzso, Benjamin Péret, Miriam Wolf. Fotografía de Kati Horna.

había destapado la sábana y me encontré con la mas fantástica casa de muñecas que había realizado para mi. Toda en madera y pintada a mano, inclusive se prendían una bellos faroles al lado de la escalera y con cazuelitas de Puebla¹.

Tiempo después en un cumpleaños, apareció con un maravilloso objeto que parecía un pescado. Pero al abrirlo, me encontré con que era un objeto mágico, que contenía dentro del pescado un maravilloso espejo azul, creado para ver la inmensidad del cielo.

En su vida cotidiana, igualmente, disfrutaba llevándonos a pasear al campo, a la playa o nos preparaba maravillosas canastas, le encantaba manejar². Igualmente desde que llegó a México, primero como forma de ganarse la vida y después como su deporte, disfrutó siempre del Jai Alai³, ganando importantes premios.

Su desgaste a raíz de su participación en la Guerra Civil, cubriendo la retirada de la población y su posterior paso por los campos de concentración situados en el Pirineo francés, propi-

cieron un desgaste que sin duda ayudó a que falleciera tan joven...

José Horna, nació en Jaén en 1912. Más tarde, se fue a Madrid donde estudió en la Academia de Bellas Artes de San Fernando en la misma época que Remedios Varo⁴, antes de trasladarse a Barcelona donde trabajó para la revista *Umbral*. Fue a través de esta revista cuando conoció a Kati Horna⁵, mi madre, quien por diversas circunstancias acabó adoptando su apellido. Desde entonces, sus vidas y sus oficios estuvieron ligados a través de sus creaciones surgidas de sus vivencias más relevantes, vinculadas a su quehacer diario. En este sentido, es muy ilustrativo su trabajo conjunto en collages, fotomontajes, carteles y obra gráfica.

Pero, volviendo a mi padre, aunque en España ya trabajó como dibujante y cartelista, fue en México donde desarrolló una variada producción creativa. Su obra conocida, implica más de 100 carteles de los cuales conservo algunos ejemplos extraordinarios; las portadas de libros que son verdaderas obras de arte y que le dieron para vivir a él y a Remedios, maravillosos dibujos que hizo para laboratorios Bayer los cuales se reconocen solo para Remedios o el trabajo realizado para los laboratorios Syntex.

Asimismo, fue muy importante el trabajo que realizó al lado de Carlos Lazo en el diseño y construcción de la Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM), con un grupo de ingenieros reconocidos en este país.

También, destacan sus maravillosos juguetes realizados con Remedios, como el rompe-cambia-cabezas, y con Leonora; además de otros que él realizó solo e, indudablemente, su obra escultórica que va desde el famoso ajedrez (que habría que saber en donde se encuentra en Europa), el diseño hecho para la casa de Edward James o sus tapices.



Fig. 2. José Horna trabajando en la maqueta de la casa de Edward James, México, 1958. Fotografía de Kati Horna.

97

No obstante, una de las obras que para mí tiene una especial significación es la maravillosa cuna que esculpió en madera y que Leonora pintó. Esta cuna, recreada como un barco con sus velas, me transporta a mis primeros recuerdos, me devuelve a mi niñez que, como un péndulo, osciló entre estados de gracia y un ambiente afectuoso, lúdico y cotidiano que impregnaba nuestra casa familiar, rodeado de todo tipo de objetos de protección y mágicos que llenaron nuestra casa en la colonia Roma⁶, incluyendo la cuna, entre otras maravillas.

Sin lugar a dudas, para los ojos cultos y expertos dedicados al estudio de la obra de Leonora Carrington, esta obra pintada en el mejor lienzo posible, construido por mi padre en madera, y que a la vez funciona como una mecedora, una cuna y un barco, representa una de las obras

más importantes del arte del siglo XX, sobre todo en el contexto de la modernidad y el surrealismo.

Al recordar mi cuna, lo que viene a la mente más que su análisis estético es una frase empleada a menudo por mis padres cuando les preguntaban cómo determinar el valor o la significación de una obra de arte. Se diría que, en última instancia, lo que hace que las obras de arte sean relevantes es el propio significado que alcanzan en nuestra vida. Así, para cuantificar su valor siempre afirmarí­a que “sólo lo que tiene la capacidad de convertirse en inolvidable es verdaderamente importante y valioso”. Es decir lo único importante es lo inolvidable.

Mis recuerdos de infancia me remiten una y otra vez al recuerdo amoroso rodeada por el afecto de mi familia —mi padre, mi madre,

Leonora, Chiki⁷, Gabriel, Pablo⁸, Claudia—, y mi perro, gatos, palomas, y la fuente de la calle Tabasco. La cuna también me ha permitido compartir estos recuerdos duraderos con mi propia familia y mis hijos, Katy e Iván.

Recuerdo que cuando yo le preguntaba por qué me habían llamado Norah, siempre me respondían, porque tenía las mismas letras que mi apellido pero, sobre todo, porque era parte del nombre de Leonora.

Otro elemento que se refleja en la base de la nave, fue el regalo especial de mi padre y su talento que, a pesar de su corta vida, fue siempre visible en su obra. También es evidente la magia de Leonora, su gran don y talento impecable. En este sentido, creo que una de las cualidades que más sobresalió de ambos, tiene mucho que ver con su modo de trabajo colaborativo dentro de la casa.

No quiero dejar de citar, además de la creación de sus grandes marionetas, que, junto con Remedios y Leonora, idearon la creación de un teatro con sus títeres. Aunque el proyecto no surtió efecto, José Horna dio vida a una serie de figuras de gran belleza e infinita creatividad y fantasía, convertidas en seres alados o cajas de música. Considero que su talento y oficio rebasan la calidad del trabajo de Remedios e incluso de mi madre.

En los 24 años que vivió en México nunca quiso exponer su obra aunque, en cambio, si fue galardonado con numerosos premios por su trabajo gráfico. Un año después de morir, en 1964, nuestro amigo Antonio Souza ofreció en su galería una exposición-homenaje de su esculturas regaladas, la mayoría a amigos que en algún momento habían manifestado interés por ellas. Como acertadamente dijo Margarita Nelken “*para él mismo, la talla en madera era su hobby, intermedio y recreo entre el tedio de las labores obligatorias*”⁹.



Fig. 3. José Horna realizando una de sus esculturas, en los últimos años de vida. Fotografía de Kati Horna.

Desafortunadamente su obra es muy poca y falleció muy joven, pero espero que este año en el que celebramos el centenario de su nacimiento, sirva como inicio de un reconoci-

miento merecido a este artista, giennense de nacimiento, andaluz de sangre y mexicano de corazón.

NOTAS

¹Se trata de cerámica denominada de Talavera de Puebla.

²Conducir.

³Deporte de origen vasco, también denominado la cesta punta. Se practica en México desde finales del siglo XIX.

⁴Remedios Varo (Anglès, Gerona, 1908 - México, 1963)

⁵Kati Horna (Hungría, 1912 - México, 2000).

⁶Uno de los barrios del centro de México D.F.

⁷Emeric Weisz (Budapest, 1911 - México, 2007). Fotógrafo y esposo de Leonora Carrington.

⁸Pablo y Gabriel Weisz Carrington, hijos de Emeric Weisz y Leonora Carrington.

⁹NELKEN, Margarita. "La imaginación de José Horna", *Excelsior*, 11 de octubre de 1963.

EL SÍMBOLO DE LO IMPOSIBLE EN ALCIATO: LAVAR LA NEGRITUD

THE SYMBOL OF IMPOSSIBLE IN ALCIATO: WASH TO A BLACK

Resumen

Este trabajo analiza una de las iconografías más importantes para la representación de los negroafricanos en el siglo XVII en España y América. Se trata de la imagen del lavado de un negro que Alciato incorpora en su libro *Emblemas* como signo de lo imposible. Se estudian testimonios literarios americanos y artísticos que se basaron en esta iconografía, especialmente una pintura de la colección Aguado atribuida a Velázquez en el inventario de venta en París.

Palabras Clave

Alciato, Emblemas, Esclavitud, Negroafricanos, Velázquez.

Luis Méndez Rodríguez

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

Profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Autor de libros, artículos y ponencias en revistas sobre cultura del siglo XVII. Asimismo trabaja sobre el siglo XIX y posee relevantes aportaciones sobre patrimonio, turismo y gestión cultural. Responsable de varios proyectos de investigación. Recientemente desarrolla una línea de investigación sobre la imagen de la esclavitud en el imaginario hispánico de los siglos XVI y XVII.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 25-IX-2012
Fecha de revisión: 30-IX-2012
Fecha de aceptación: 19-XI-2012
Fecha de publicación: 30-XII-2012

Abstract

This work analyzes one of the most important iconographies for the representation of the Black Africans in the 17th century in Spain and America. It is the image of the washing of a Black African that Alciato incorporates in his book "Emblems" as a sign of the impossible. This image's influence is studied in American literature and in paintings, especially in a canvas that belongs to Aguado's collection. This painting was attributed to Velázquez according to the inventory of sale in Paris.

Key words

Alciato, Black Africans, Emblems, Slavery, Velázquez.

EL SÍMBOLO DE LO IMPOSIBLE EN ALCIATO: LAVAR LA NEGRITUD

La presencia negroafricana en América conformó a partir de 1492 una nueva realidad en el continente. Los primeros años de la conquista nos aportan numerosos datos de la presencia de negros en el Caribe en un comercio de esclavos que dominará los siglos venideros. Sabemos por ejemplo de la presencia de negros en las expediciones de los primeros conquistadores, de los que queda constancia, por ejemplo, en alguna de las imágenes de la conquista americana. Concretamente, en las relativas a Nueva España, donde aparece Hernán Cortés, desmontado de su cabalgadura, siendo recibido en Tenochtitlán por Moctezuma. A su izquierda, separado de la tropa, un esclavo negro se encarga de su caballo y le sostiene la lanza. Esta imagen aparece en el manuscrito de Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, realizado en México entre 1579 y 1581, conservado en la Biblioteca Nacional¹. Del mismo modo, en la serie de enconchados de la conquista de México, ejecutada por Miguel y Juan González, en 1698, aparece también la presencia negroafricana con los conquistadores. En la tabla 19 que narra la toma del gran Cu y el derribo de los ídolos, aparece al lado del per-

sonaje que enarbola la bandera, un negro que forma parte de la tropa tocando el tambor².

Durante las expediciones de Pizarro en Ecuador encontramos también la presencia de esclavos. En las dos primeras expediciones del Mar del Sur (1524-28) por Francisco Pizarro y Diego de Almagro hubo negros. En la primera, durante el enfrentamiento entre los hombres de Almagro y los indígenas de Pueblo Quemado, éstos le hirieron al capitán en un ojo. Hubiera perdido la vida sin la ayuda de un esclavo suyo, refiere Antonio de Herrera: *“Diego de Almagro, que haciendo tanto el oficio de sabio capitán como de valiente soldado ganaba tierra y apretaba a los indios, fue herido de un golpe de dardo en un ojo, de manera que se le quebró, y tantos indios cargaron contra él, que aquella vez quedara muerto si un esclavo suyo, no le socorriera”*³. Con el tiempo, Gonzalo Pizarro se sirvió de esclavos negros como soldados auxiliares en su enfrentamiento con el virrey del Perú Blasco Núñez Vela. En la batalla de Añaquito de 1564 parece que entre las tropas había negros e indios que despojaban a los caídos y los acababan de matar. En las guerras civiles de Perú participaron negros. Varias crónicas constatan que

Francisco Hernández Girón reunió una brigada compuesta únicamente por negros, siendo el más explícito Garcilaso de la Vega el Inca. Según éste, se reunieron a unos cincuenta negros capturados en los pueblos o fincas saqueadas por los rebeldes, a los que se les concedió autonomía nombrando un capitán, sargentos y cabos⁴.

Los códigos visuales europeos desplazaban habitualmente a los márgenes de la representación artística a los negroafricanos, teniendo un papel secundario y anecdótico en ésta. La consideración social de dicha población esclava negroafricana en la mentalidad de la España moderna era escasa, pues por el hecho de ser esclavos eran tenidos por “mercancías” y por tanto podían ser comprados, heredados, donados o vendidos, por lo que la mayoría de los esclavos tan sólo podían aspirar a ser liberados, lo que tampoco cambiaría substancialmente su condición social. En consecuencia, el imaginario social sobre estas personas estaba a menudo asociado a la delincuencia o el engaño en el inconsciente colectivo de la Europa Moderna. En América la figura del negro hacía muchas veces de verdugo, por ejemplo la literatura nos ha dejado algún ejemplo, como en *La Araucana*, donde un negro es el encargado de ejecutar al cacique local. De este modo, en la sociedad hispana se configuró un cierto arquetipo que vinculaba lo negro con lo deshonesto, no faltando algún predicador que desde el púlpito aludiese a este color, como sucedió en la iglesia mexicana de san Gregorio: “Un pecado mortal hijos míos, enoja a Dios y vuelve el alma de un cristiano que estaba blanca, linda y resplandeciente como el sol, en un negro feísimo”⁵.

No obstante, en este trabajo nos centraremos en una iconografía significativa sobre el símbolo de lo imposible asociado con lavar a un negro. Es interesante como una historia de tradición oral vinculada incluso con la Edad Media, pasó a la América del XVI. En este sentido, encontramos la noticia del 21 de septiembre de 1527,

cuando el piloto Bartolomé Ruiz descubrió la bahía de San Mateo, en la desembocadura del río Esmeraldas. Un poco más tarde, se encontraron con indios en Túmbez que reaccionaron de la siguiente forma al ver al negro de Alonso de Molina, escena que evoca Cieza de León: “Pero todo no era nada para el espanto que hacían con el negro; como lo veían negro, mirábanlo, haciéndolo lavar para ver si su negrura era color o con facción puesta; más él, echando sus dientes blancos de fuera, se reía; y allegaban unos a verlo y luego otros, tanto que aún no le daban lugar de lo dejar comer”⁶. El contacto directo con los esclavos procedentes de la costa de Guinea fue forjando una imagen más verídica, dejando a un lado las imágenes legendarias medievales. Durante el Renacimiento y Barroco, la literatura emblemática indagó abundantemente sobre la extrañeza del color atribuyéndole imperfecciones, caso de la tratadística artística de Ludovico Dolce que recoge en Sevilla Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*. En numerosas ediciones de los *Emblemata* de Andrea Alciato, difundida a través de abundantes ediciones españolas, aparece la

102



Fig. 1. Andrea Alciato. Emblema 59. De la obra *Emblemata*, Augsburgo, 1531.

figura del negro etíope al que dos hombres blancos quieren lavar y la imposibilidad de cambiarlo de color por más que se lave. Constituye por tanto el símbolo de la negatividad, de lo imposible, como reza el Emblema 59⁷. El tema tuvo una amplia difusión como ejemplo también de la imposibilidad de transformar la naturaleza. Lope de Vega en *El mayor imposible* refleja lo siguiente: “es como el negro el necio / que aunque le lleven al baño / es fuerza volverse negro” (Jornada I, v. 350). Fra Molinero ha indicado como estas citas formaban parte de una cultura popular a principios del XVI recogidos en *Refranes que dicen las viejas tras el fuego*, se recogían expresiones como “callar como negra en baño”, “fue la negra al baño y tuvo que contar un año” o “jurado ha el baño de lo negro no hacer blanco”⁸.

La difusión de estos significados partía de la realidad cotidiana que vivían muchos de los

territorios hispanos en la Península y América. Hemos localizado una pintura que además tenía que ver con este emblema. En la colección de Alejandro Aguado se vendió en París una obra con el número 138 que representaba a una mujer joven y hermosa, con una esponja en una mano, lavando la figura de un negro, que sostiene un gran vaso de cobre con agua, identificando la información que acompañaba al cuadro que representaba el desencanto ante la inutilidad de sus esfuerzos, pensando que frotándolo podría blanquearlo⁹. Cubriéndolos con una sombrilla aparecía un negro riendo. El fondo mostraba una arquitectura de rica apariencia. El cuadro se atribuía a Diego Velázquez, como el resto de diecisiete lienzos que salían a subasta bajo su nombre, aunque muchos no fuesen de su mano. Pintura que cuando se pueda localizar aportará nuevos testimonios a la rica iconografía negroafricana dentro del imaginario hispánico.

NOTAS

¹VV.AA. Catálogo de la Exposición *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999, págs. 211-213.

²Ibidem, págs. 384-388.

³HERRERA, Antonio de. *Historia general de los hechos de los castellanos en las Islas y Tierrafirme del mar océano escrita por...* Madrid: Ed. 1947, p. 331. Cit. de TARDIEU, Jean Pierre. *El negro en la Real Audiencia de Quito*. Quito: Abya Yala, 2006, págs. 15-16.

⁴MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. *Esclavos en la pintura sevillana de los Siglos de Oro*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.

⁵ALCALÁ, Luisa Elena. “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras”. En: VV.AA. *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Uso y espacios*. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, pág. 182.

⁶CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Descubrimiento y conquista del Perú*. Madrid: Ed. 1986, pág. 336. Antonio de Herrera también citó la anécdota: “Pero todo era nada, sino las maravillas que hacían ver al negro. No se cansaban de mirarle, hacíanle lavar, para ver si se le quitaba la tinta negra, y él lo hacía de buena gana riéndose, y mostrando sus dientes blancos, y llegaban unos a verle y luego otros, y eran tantos, que no le daban lugar para comer”. HERRERA, Antonio de. *Historia general...* Op. cit., pág. 88. Cit. de TARDIEU, Jean Pierre. *El negro...* Op. cit., págs. 15-16.

⁷Emblema 59. ALCIATO, Andrea. *Emblemata*. Augsburgo, 1531. Aparece recogido en ediciones españolas (Lyon, 1549).

⁸También se puede ver el versículo de Jeremías (13-23): “¿puede el etíope cambiar su color, o el leopardo sus lunares”. FRA MOLINERO, Baltasar. *La imagen de los negros en el Teatro de los Siglos de Oro*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1995, págs. 4 y 74.

⁹*Catalogue de tableaux anciens, statues, marbres et haute curiosité*. Galerie de M. Aguado, Marqués de las Marismas. París: 1843, pág. 20.

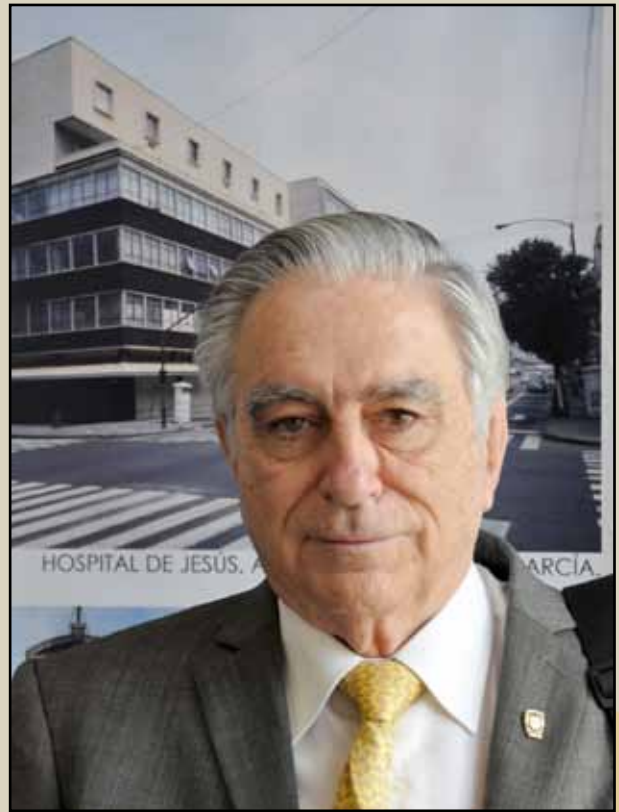
Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Entrevistas

JUAN BENITO ARTIGAS.
ARQUITECTO, RESTAURADOR, MAESTRO
México, 9 de octubre de 2012

Luis Javier Cuesta Hernández



JUAN BENITO ARTIGAS. ARQUITECTO, RESTAURADOR, MAESTRO

Luis Javier Cuesta (LJC)
Juan Benito Artigas (JBA)

LJC: Estamos en el contexto de la exposición de investigación y de la obra de restauración y publicaciones que te dedica la Facultad de Arquitectura. Juan¹, ¿estás contento con lo que has hecho hasta ahora? ¿Qué te falta por hacer?

JBA: Lo que me falta por hacer es todo. Hay un mundo de cosas por hacer. El tema que yo he tratado básicamente hasta ahora es el de la arquitectura de la época virreinal en México y de la época moderna (por ejemplo la Ciudad Universitaria, los trabajos de Félix Candela). Me gustaría estudiar un poco en cuanto a la formación nuestra dentro de la UNAM en la Facultad de Arquitectura, de los profesores que tuvimos. Hay que decir que fuimos muy afortunados en ese sentido.

Eso es lo que he tratado de plasmar a lo largo de mi trabajo, una parte de ese trabajo que es básicamente investigación para educar, para dar clases, transmitir el conocimiento, para conseguir que los edificios antiguos o modernos que valgan la pena se conserven y no desaparezcan. De entrada estaría todo perdido, lo

que podamos recuperar es valioso: una puerta, una ventana, una iglesia, una casa del siglo XVI. Como la que encontramos aquí en el Centro Histórico de la Ciudad de México cuando creímos que ya no había nada del siglo XVI en el primer cuadro de la ciudad y del centro histórico; casa que, por cierto, está de acuerdo con las descripciones de Vasco de Quiroga y otros autores. Para mí estos son los tesoros que puede rescatar la restauración.

LJC: Yo sé que empezaste tu formación académica aquí, en esta misma facultad, y siempre te he visto más que como un historiador de la arquitectura como una persona capaz de amar la arquitectura, de vivirla, de sentirla. ¿Podrías hablar de tu formación académica, de tu vocación y de tu profesión como tres facetas de lo mismo?

JBA: Bueno, yo nací en Madrid y al terminar la Guerra Civil en España fuimos a vivir a Barcelona, los Artigas salieron a Francia, mi madre y yo vinimos a parar a México en 1947 reclamados por mi padre que ya estaba aquí. Allí me formé hasta los 12 años y después aquí en la

Academia Hispano-Mexicana, que era una de las tres escuelas que formaron los exiliados españoles o el gobierno de la República Española en el exilio. Allí se ayudaba a las familias, se llevaba a los niños por las mañanas al Colegio Madrid o al Instituto Luis Vives, los tenían todo el día ahí, les daban de comer con lo cual los padres no tenían esa carga y podían dedicarse a trabajar. Era realmente muy difícil llegar a un sitio que les era tan ajeno en ese momento. Ahí estudié, en una cultura hispano-mexicana, porque había muchos niños que habíamos nacido en España así como otros estudiantes, llamados originarios de México. Tuve la suerte de entrar a la Facultad de Arquitectura, la suerte de que en la Facultad hubiera unos profesores extraordinarios. El profesor que nos preparó en los grandes temas de la Historia del Arte y de la historia de la Arquitectura fue Ricardo Gutiérrez Abascal², que ostentaba el seudónimo de Juan de la Encina, quien se había formado en España como crítico de arte en los periódicos y tenía una gran labor en conservación y orientación artística. Llegó a México y empezó a dar clases en Filosofía y Letras en la UNAM y en la Facultad de Arquitectura ampliando su conocimiento hacia dicha disciplina. Había sido fundador del Museo de Arte Moderno de Madrid, antecedente del Centro de Arte Reina Sofía. Conseguí que publicaran uno de sus libros en la Complutense de Madrid, uno de ellos dedicado a las teorías de Worringer.

Con Félix Candela³ estuve varios años aprendiendo cómo funcionaban las estructuras y personalmente después fui a trabajar a su taller de Cubiertas Ala. Otros personajes importantes fueron José Luis Benlliure⁴ o Juan Antonio Tonda⁵, todo exiliados políticos y refugiados, por lo que había esa afinidad personal, vivencial y resultaron además maestros extraordinarios.

Ahora bien, teníamos otros profesores realmente excepcionales como don Nicolás Maris-

cal⁶, José Villagrán García⁷, Vladimir Kaspé y tantos otros grandes arquitectos de México con quienes fuimos creciendo y contra lo que les ocurría a la mayoría de los muchachos que llegaron mayores que nosotros, de 18 o 20 años, vivieron siempre anclados a España. Nosotros, aunque jamás olvidamos aquello y lo que aprendimos viviendo allí, mirábamos hacia delante, hacia lo que teníamos que hacer para el futuro. No quiere decir que aquellos personajes anteriores no hicieran nada, también hicieron lo suyo, pero nosotros ya entramos en la Universidad con la mentalidad de ir hacia adelante.

LJC: ¿Y luego estudiaste la maestría y doctorado en Historia del Arte?

JBA: Claro, entré a la maestría en Historia del Arte en Filosofía y Letras para ampliar la formación, porque estábamos en el Seminario de Historia que dirigía Juan de la Encina, y nos reuníamos dos veces por semana en su casa. Con él estaba su mujer, Pilar de Zubiaurre, hermana de los pintores Zubiaurre, también españoles, vascos. En esa clase nos hizo entender las formas de pensamiento de los críticos de arte alemanes, franceses, italianos Y españoles. Fue magnífica aquella preparación que nos abrió camino para que empezáramos a impartir clases ya en el tiempo en que estábamos estudiando.

LJC: Has hablado de Juan de la Encina, de Benlliure. ¿Quiénes reconoces que han sido tus grandes influencias o maestros aunque no hayan sido tus profesores? ¿Qué leías como ejemplos? ¿Tal vez las teorías de la restauración de Ruskin?

JBA: No, no tanto de restauración, más bien de teoría y crítica de arte. Nunca estudié restauración, incluso fui a dar alguna conferencia en maestrías de restauración a Guanajuato o a otros sitios y lo primero que les decía era "Yo

no soy restaurador de papeles, pero si he restaurado” (risas). Porque hay muchos que si tienen el título de restaurador pero nunca jamás han visto un edificio.

Mi pasión es ir a los edificios, entenderlos, aplicar en ellos la teoría de la arquitectura, la historia de la arquitectura, los valores de los elementos arquitectónicos, analizarlos, y de alguna manera preguntarles qué les pasa. Tratar de restituir el edificio de acuerdo a como fueron creados. Hace falta el conocimiento de la historia, el de la teoría de la arquitectura y saber aplicarlas.

Para eso hay que tener un ojo diferente del común, porque generalmente vamos a los sitios y buscamos en los objetos, en la arquitectura, elementos que nos sean afines, que se nos parezcan, que ya los tengamos metidos en la cabeza.

Es muy difícil ver en las cosas algo que no tengamos metido en el pensamiento de antemano. Hay que aprender a ver lo que la generalidad de la gente no ha sabido ver. Si aprendes a ver eso y lo aprendes a valorar ya puedes emprender el camino de la investigación y de la difusión de la cultura, porque estás aportando conocimiento en ese momento.

LJC: Eso tiene que ver precisamente con el desarrollo escolar. Ya lo sé, pero recuérdame ¿cuáles fueron tus tesis de maestría y de doctorado?

JBA: Empecemos por la de licenciatura. Esa tesis fue de arquitectura industrial, “Industria Química Farmacéutica y una solución práctica”. Era un apasionado del tema, de aquellos edificios que se hacían en 1914 en Alemania, donde había bandas sinfín que subían los materiales a las fábricas, que bajaban ascensores, elementos en movimiento, metálicos, que no se

aplicaban en la arquitectura que nosotros estudiábamos en la escuela (estamos hablando de 1955-1965). A mí me fascinaba la recuperación de todo eso, del movimiento y el sentido espacial que le daban a las cosas. Estábamos muy alejados de aquello ya que todo lo que hacíamos era a base de líneas rectas y escuadras, no nos ofrecía otra posibilidad de proyectar o de hacer algo en la escuela... Había que buscar otros caminos.

LJC: Esa sería entonces tu tesis de licenciatura ¿Y las de maestría y doctorado?

JBA: La de maestría fue *La piel de la arquitectura. Murales de Santa María Xoxoteco*, que fue un término afortunado, se publicó como libro en 1979. No sé si se pueda decir que ha salido recientemente en Sevilla ese mismo título de *La piel de la arquitectura*... Ese libro mío fue de los primeros que se hicieron en el mundo sobre protección de murales. En él se trataban los murales como parte de la arquitectura. Aunque Toussaint y Diego Angulo ya le habían dado importancia a la pintura mural de la arquitectura del siglo XVI en México. Y de alguna manera el siglo XVI continuaba el tema de la pintura de los edificios del mundo mesoamericano que siguió hasta el siglo XX cuando México fue conocido por sus muralistas.

LJC: ¿Y la de doctorado?

JBA: También aquí en la UNAM. Esa tesis fue en Arquitectura [la de maestría había sido en Filosofía y Letras], sobre Metztitlán, región de México, en el estado de Hidalgo. En esa tesis tuve que empezar por restituir la geografía histórica del lugar porque había unas referencias muy vagas y esta era una de las regiones más amplias que han dependido de un priorato, el del Templo de los Santos Reyes de Metztitlán, templo y convento agustino; su región geográfica y la geografía histórica desde el siglo XVI.



*Fig. 1. Inauguración de la exposición “Investigación Expo Juan B. Artigas 2012, Restauración y Publicaciones.”
Facultad de Arquitectura. UNAM. México D.F.*

LJC: A lo mejor esta pregunta ya se respondió, pero ¿qué te consideras, arquitecto, historiador de la arquitectura, restaurador o todo al mismo tiempo?

JBA: Claro que me considero arquitecto... más arquitecto que historiador. Lo que yo busco en los edificios es la valoración, o sea, cuáles son los valores que aportan los edificios y qué es lo que tenemos que destacar de ellos. Si mediante el análisis sabemos cómo eran los edificios. Si podemos establecer análisis, comparaciones con otros que existen. Si la puerta estaba hecha con tal tipo de casetones o de clavos.

Es muy diferente el punto de vista del historiador de arte que el del arquitecto cuando hace historia de la arquitectura. Porque esos temas que se trabajan son los mismos que van a tener que aplicar los muchachos cuando proyecten un edificio. Todo esto va dirigido al proyecto, a la formación de arquitectos, a que entiendan los valores de la arquitectura y los puedan aplicar. Si hablamos de la arquitectura bizantina en Estambul, ahí hay lecciones que nos pueden dar. Si hablamos de El Escorial también es una manera diferente de construir. Hay que darles opciones de caminos que pueden recorrer para salir adelante. El mismo camino de la investigación se halla dentro del abanico de posibili-

dades de trabajo y de dedicación del individuo dentro de la arquitectura. No todo es proyectar arquitectura de actualidad.

LJC: Claro, este es un problema que me interesa muchísimo. ¿Qué hacemos con los historiadores del arte que hacemos historia de la arquitectura y con los arquitectos que hacen historia de la arquitectura? ¿Realmente estamos destinados a no entendernos? ¿Ustedes van a hablar de espacio y de fenomenología y nosotros vamos a hablar de historia y de hechos históricos o se pueden hacer ambas?

JBA: Claro que se pueden hacer porque son complementarios: el conocimiento es complementario. Ojalá que supiéramos de todo: cuándo lo hizo, quién lo hizo, si llevaba sombrero o no llevaba sombrero (risas). O los valores arquitectónicos intrínsecos en sí mismos independientemente del momento en que se hicieron, qué es lo que podemos sacar de ellos que puede ser una lección para nosotros, para el presente. Y sobre todo la belleza que tienen estos edificios que es inalcanzable en muchos aspectos actualmente. Esto es lo que tenemos que conservar. ¿Cuántos edificios antiguos puede haber en una ciudad histórica? Quinientos como mucho en un centro histórico importante. Y de esos quinientos... ¿cuáles son los cincuenta fundamentales que no podemos dejar que se les caiga ni un ladrillo, piedra o teja? Esa es la valoración que tenemos que hacer. Qué vamos a dejar fundamentalmente del presente y qué es lo que vamos a dejar para el futuro. Si bien no perder el contexto circundante es también fundamental.

LJC: ¿Decías que empezaste tu carrera docente cuando estabas todavía en la maestría en Filosofía y Letras?

JBA: No, cuando estaba en la carrera de Arquitectura.

LJC: Podrías hablarnos entonces de aquellos comienzos de la carrera docente. ¿En qué años fueron?

JBA: Los años no los tengo presentes.

LJC: Pero aquellos primeros días en los que uno llegaba a dar clases muy joven y asustado.

JBA: Llegué a dar clase con mi jersey, con las dos barritas blancas que se usaban del emblema de la universidad, y entraba con mis libros bajo el brazo. La primera vez que entré a dar clase me asomé, faltaban como diez minutos para empezar o ya había dado la hora exactamente... me asomé y vi que no había nadie y se me acercaron otros muchachos y me dijeron: —¿No ha llegado el maestro verdad?— y les dije, —No, no ha llegado—. Entonces nos fuimos y me di una vuelta y regresé y ya entramos y les di la clase, pero yo pasaba por uno más de aquellos porque estaba en tercer año o así cuando empecé a dar clases.

LJC: ¿Y qué clases dabas?

JBA: Veíamos la historia de la arquitectura de la manera tradicional: Egipto, Grecia y Roma. Luego la Edad Media y el Renacimiento, las distintas épocas de la arquitectura, que es como se estudiaba entonces. La historia de la arquitectura de México prácticamente no la conocíamos, teníamos muy pocos trabajos.

LJC: Y entonces ¿cuándo empieza el interés por la arquitectura del siglo XVI en México y todos los viajes que te han llevado por toda América y en los que has llegado a conocer probablemente todos los países del continente?

JBA: Unos cuantos, no todos. Entré a trabajar a la Secretaría de Patrimonio Nacional que hacía las restauraciones (es el antecedente de Obras en Sitios y Monumentos de la actualidad). Lle-

gaba a los lugares históricos y eso me servía para alimentar mis cursos, para entenderlos, porque era una arquitectura que prácticamente no la había estudiado, había poca información en la cual hacerlo.

Estaba la arquitectura europea que sí la había estudiado y daba clases con esos temas, pero cuando empecé a ver la arquitectura de México dije: "Aquí está en verdad lo que yo he visto en los libros". Aquello me entusiasmó. Pensé en los historiadores de la arquitectura de España, de Francia y pensé si valdría la pena dedicarme a estudiar la arquitectura de México. Fui a España, naturalmente vi cosas maravillosas, pero distintas de las de México; no era lo mismo pero valía la pena dedicarle a eso mi vida. A partir de ahí me concentré en la arquitectura de México. Claro, he ido a España, a Colombia, a Honduras, Guatemala... al sur de Estados Unidos, a ver cosas semejantes. Al norte de África, también he ido a Grecia, a Estambul, a Italia... Pero todo eso enfocado para entender los temas y ver similitudes y diferencias, para analizar las características, entender bien los valores de unas épocas y de otras, de unos países y de otros

LJC: De todos esos viajes, ¿cuál ha sido el sitio que más te ha sorprendido o impactado? O ¿cuál ha sido el edificio que lo viste y dijiste esto no lo he visto nunca, o esto es extrañísimo?

JBA: No, eso me pasa todos los días. Es la sensibilidad que te hace entender las cosas y la sensibilidad todos la tenemos, pero también se educa. Cuando llego a un sitio así, con los ojos desorbitados y se me acaban las transparencias; entonces hago un dibujo. Dibujo mucho cuando me gusta algo, dibujo cualquier cosa. Debería dibujar más.

LJC: Vamos a meternos en cosas un poco más conceptuales. Desde que Gruzinsky⁸ publicó

"El pensamiento mestizo" todos le hemos estado dando vueltas a este asunto de lo mestizo. ¿Qué piensas de esta cosa de lo mestizo? ¿Cuál es tu concepto de Hispanoamérica? ¿Qué entiendes tú por la América Hispana?

JBA: Yo digo una cosa que sería bueno remarcar: cuando viajamos (yo no he ido nunca) a China, vemos una muralla inmensa, gigantesca que es el asombro de todas las culturas y está lleno de turistas todos los días. Es una obra magnífica, una de las mejores obras o de las de mayor impacto que se ha hecho en la historia de la arquitectura, además está de moda por aquello de la televisión. Esto lo hicieron los chinos, pero yo digo que los españoles de aquel tiempo, del siglo XVI, hicieron América. ¡Ahí queda eso! A mí me da mucho gusto llegar a la Argentina y entenderme con la gente en castellano y no sólo la Argentina que es el punto más alejado hacia el sur, sino en el mismo México, donde todavía se hablan 60 idiomas indígenas. Yo creo que sería la torre de Babel si no hubiese un idioma común, que fue en su momento y lo sigue siendo el castellano.

LJC: Voy a insistir un poquito más en este asunto porque me importa mucho. ¿Qué hacemos con el mestizaje? ¿Es una cosa buena, es una cosa mala? ¿Existió o no existió? ¿Cómo funcionan los virreinos en los siglos XVI, XVII, o XVIII?

JBA: Bueno, se puede ir uno más lejos. ¿Cómo surgió Grecia? Son tanto los dorios como los jonios los que hacen escultura griega. Y posiblemente ninguno de los dos por separado hubiera podido crear esa cultura griega, que para la cultura occidental es el punto de partida de todo. El punto de vista de los griegos permanece hasta hoy en día. El Partenón es el edificio que se considera que ha tenido más influencia en la arquitectura de todos los tiempos. Eso es porque tiene valores y muchas cosas aprove-

chables (todo es aprovechable, todo son lecciones en estos temas).

Que en la cultura haya aportaciones de gente que venga de otro sitio o en relación con la gente originaria de los lugares enriquece notablemente. Pienso que la arquitectura en México del siglo XVI es del Renacimiento. Ciertamente no es el Renacimiento italiano o el español. Sería muy aburrido que todos fuesen iguales. Los historiadores no tendríamos nada qué hacer. Son esas aportaciones, sus diferencias las que la convierten en gran arquitectura con características propias. A mí no me preocupa eso, es más me encanta el tema del mestizaje porque todos lo somos.

LJC: Nos conocemos desde hace quince años, pero hay una cosa de la que nunca hemos hablado: de política. ¿No hay un gran nacionalismo en cómo se ha estudiado la arquitectura y el arte en México desde principios del XX? ¿No hay un problema nacionalista importante en el criollismo o en esa especificidad o en ese ser mexicano?

JBA: Pero son cosas políticas más que cosas específicamente artísticas. Los políticos hacen sus cosas, son los que hacen el pastel y lo cortan y se lo comen y se lo reparten. Todos los nombres de las calles de una ciudad llevan nombres de personas que han hecho cosas en política fundamentalmente y otros aspectos como el de la cultura están devaluados y no tienen importancia. Ellos no son capaces de ver otras cosas en el mundo y por eso estamos perdiendo muchos elementos tradicionales de nuestra cultura elemental y eso en todas partes del mundo, no solamente aquí en el Distrito Federal.

LJC: Sobre todo fuera del Distrito Federal, habría que decir. Finalmente el Distrito Federal de México tiene una protección que le da su carácter de ciudad capital. Pero cuando uno

sale 200 km de la ciudad se le cae el alma a los pies viendo las condiciones de conservación de los bienes históricos.

JBA: Sí, pero también hay muchas cosas que quedan tradicionales. Por ejemplo, a mí me gusta mucho ir a los pueblos de Oaxaca y hablar con la gente: con la señora que va cruzando la calle o que viene del mercado. Usan unos términos del castellano que sólo los encuentras en el Quijote. Hay cosas que ahí están y que acabarán desapareciendo. Todos vamos a terminar desapareciendo, pero sí hay una cultura que no es únicamente mesoamericana, ni española, que es mexicana.

Este tema del mexicanismo o el españolismo a ultranza, creo que son exageraciones más políticas que otra cosa. ¿Cuáles son los valores que permanecen? No me dedico a la política NI trabajo la religión. ¿Qué me quedó? El arte, por eso trabajo con la arquitectura. Eso lo vi desde muy pequeño.

LJC: ¿Qué hacemos con el arte y con la arquitectura del siglo XVI en México? Durante un tiempo se habló de hacer museos en la ciudad de México y traerlo todo para acá y traer todos los retablos, desmontarlos...

JBA: No, no cabría en la capital todo lo que hay en México, de ninguna manera.

LJC: ¿Los dejamos en sus comunidades? ¿Ellas son las propietarias de esas obras? ¿Quiénes las deberían de cuidar? ¿Deberíamos de hacer un programa de formación para las comunidades y que entiendan lo que tienen y lo cuiden? Eso ha funcionado muy bien en unos sitios; pienso por ejemplo en Tecali, en Puebla. Ahí cuidan el retablo con mucho amor y respeto. ¿Debería de ser eso lo que hagamos?

JBA: No hay otro camino. Las cosas han cambiado mucho, muchas cosas han cambiado

para bien en México, no todo es negativo, se trabaja mucho en la restauración de los edificios. La educación va dejando frutos.

Lo que pasa es que hay una riqueza tan grande que nos rebasa y va a rebasar siempre. Por eso decía que de cada cien hay que escoger los diez que son más importantes y esos que sean intocables. Pero para mí no todo está perdido. Si eso fuera así no estaría trabajando en lo que trabajo. Como comentábamos al principio, hay que pensar que de momento está todo perdido, pero que lo que se pueda ir recuperando o salvando, ya sea arquitectura, escultura o pintura, siempre será una ganancia. Siempre habrá quién no valore y también habrá muchas veces quien lo venda y quien lo compre (risas).

LJC: Bueno, la UNESCO dice que el valor fundamental del patrimonio es la educación y que sirve para el disfrute de la población.

JBA: Sí, pero al ritmo en que crece la población no sé si vamos a tener educación para tanta gente.

LJC: Hablemos un poco de discípulos famosos. ¿Quién crees tú que has formado que ha tenido un gran impacto? Yo me considero un discípulo desde lo que he aprendido de ti, pero ¿cómo entiendes esa labor de transmisión? ¿a quién conoces que ha estado contigo en tus aulas y que ha hecho cosas importantes?

JBA: Bueno, ha habido secretarios de la Facultad de Arquitectura de la UNAM que han sido discípulos míos. Otros que luego han sido directores de talleres. También ha habido una muchacha excepcional que fue subdirectora de Bellas Artes. Mucha gente que ha trabajado en restauración se ha formado conmigo. Muchos discípulos míos se dedican a la docencia, se han preparado en México y fuera de México.

Por eso cuando doy una conferencia o presento un libro asisten muchos estudiantes míos haciendo con los amigos y discípulos un especie de club en el que todos se puedan identificar. Eso hay que hacer con el conocimiento, una especie de club y difundirlo.

LJC: Te voy a plantear la pregunta de otra manera aprovechando lo que dices. ¿Quién es tu club de conocimiento? ¿Quiénes son tus pares? ¿Con quién te gusta trabajar? Entiendo que con los miembros del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada o con algunos profesores de la Universidad de Sevilla: con Rafael López Guzmán, con Víctor Pérez Escolano, Ramón Gutiérrez, ¿quiénes serían esos, tus interlocutores privilegiados? No sé, pienso en Fernando Marías, en Lázaro Gila...

JBA: Con Fernando me gustaba mucho trabajar, también con Lázaro. Con todos ellos hemos hablado mucho. Pero el trabajo va por temporadas. Uno se concentra en lo que estás haciendo y te olvidas que lo demás existe. En cada mundo tenemos nuestras propias quimeras y está bien que sea así. Como Don Quijote que estaba bien chiflado en su serie de temas sin salida. Yo creo que todos somos Don Quijote en ese sentido, unos más y otros menos, pero nos enfocamos en las locuras de cada uno (risas).

LJC: De todo lo que está en esta exposición, de todas las obras de restauración, de todos los libros e investigaciones, ¿con cuál te quedas? ¿cuál es tu favorito? ¿cuál es el que más aportó? Estoy pensando en Xoxoteco, por ejemplo, porque sacó a la luz algo que nadie conocía...

JBA: ¡Ah! ¡Claro! Ni yo lo conocía. He trabajado temas que no conocía nadie, por eso es indis-



Fig. 2. Juan Benito Artigas y Luis Javier Cuesta en la exposición “Investigación Expo Juan B. Artigas 2012, Restauración y Publicaciones.” Facultad de Arquitectura. UNAM. México D.F.

pensable difundir. Ahora he tratado los “Retablos de espejos”.

LJC: Además fue el primer libro importante, pero ¿te quedas con alguno o todos son importantes como los hijos?

JBA: Hay unas cosas que son más trascendentes que otras. Por ejemplo, he tenido la suerte que en el 2009 salió publicado el libro de los edificios que he trabajado en la Universidad. Se llama “UNAM. México. Guía de sitios y espacios” y tiene un disco que, además del libro con ilustraciones y textos, es un recorrido por la Ciudad Universitaria de 1954.

Ese sería uno de mis favoritos porque es la suma de mis trabajos en la universidad hasta ahora. El otro que he sacado ya por fin es el de

“México. Arquitectura en el siglo XVI”, corpus de arquitectura de aquella época, el primero producido en México, con el que ya hay tres libros recientes que salen sobre la arquitectura del Renacimiento en México. Uno de un tal Javier Cuesta, otro de Xavier Cortés Rocha y este mío. Ahí hemos sentado un escalón de avance muy importante dentro del conocimiento de la arquitectura en México y de su ubicación.

LJC: ¿Entonces Kubler y McAndrew ya pueden dormir tranquilos? (risas) ¿Por lo menos ya hay otros textos de arquitectura del XVI?

JBA: Dormir tranquilos, pues no, porque hay muchas cosas que no abarcan. Kubler por ejemplo, era tendencioso: empezar un libro de arquitectura por las plagas...No sé si a este

señor le pagaba el gobierno de Estados Unidos para continuar la leyenda negra de la actuación de España en América. Así, entre líneas.

LJC: Bueno, la arquitectura de Oaxaca de Richard Mullen, empieza con el estudio de las actas de cabildo

JBA: Eso es otra cosa porque es algo civil y es de organización social, pero ¿empezar por las enfermedades? Por favor... eso es tendencioso. Sin embargo, luego tiene afirmaciones tales como que la arquitectura de México es única y que es importantísima. ¿En qué quedamos?

LJC: Antes me contabas tu primera clase con el suéter de la UNAM. Ahora cuéntame alguna anécdota sobre los viajes o sobre la enseñanza. Me acuerdo que me contabas en una ocasión que cuando fuiste a Bucarest estabas muy enfermo... ¿Hay algo así que me quieras contar? ¿Alguna anécdota divertida, simpática? ¿No te has caído alguna vez de alguna pirámide como algunos historiadores famosos? (risas)

JBA: No, hasta ahora no me he caído, ni me voy a caer. Por poco me caigo de una cúpula en la Iglesia de la Enseñanza en la ciudad de México. Yo estaba ahí, haciendo la restauración, no sé cómo subí al tambor de la cúpula y luego empecé a trepar arrastrándome y sentí que me iba para atrás. La curvatura de la cúpula, tendría que haber estado más inclinada, no tan vertical, pero de repente se me puso más derecha y me llevé un susto terrible. Estando ahí dije: “No, no me puedo caer”, y pegué todo mi cuerpo como si fuera una ventosa y las manos y me dejé caer con los músculos totalmente flojos sobre la superficie de la bóveda. Cuando recuperé el aliento, quise ver cómo subiría a la parte superior; fui deslizándome lentamente, muy lentamente, hacia arriba hasta que llegué a una parte menos vertical y ahí ya descansé. Mirar hacia abajo y ver el fondo de los patios era aterrador.

Ahí mismo me pasó otra cosa con un discípulo ya restaurador. En la fachada, estábamos en la parte superior, en la penúltima cornisa. Quería pasar de un lado a otro, pero no tuve paciencia para esperar que él se moviera y pasé dando una especie de salto, pero tuve que sujetarme de este muchacho para no caer. Y le dije: “Ahora tendrás la posibilidad de deshacerte de tu jefe para siempre. Con que me soples me voy para abajo” (risas). Pero no me dejó caer.

LJC: Ya para ir terminando. ¿Qué pasa con España, las universidades españolas y la tradición de estudios hispanoamericanos? Uno piensa inmediatamente en el Instituto Diego Velázquez de Sevilla... ¿Se mantiene o se ha mantenido esa tradición de estudios hispanoamericanos? ¿No hay el mismo nivel o ha crecido? ¿Hay centros nuevos que no sean Sevilla o Granada? Pienso en la Universidad Jaume I de Castellón con gente importante trabajando ahí. ¿Cómo ves esa tradición de estudios? ¿Crees que se ha vivido un declive?

JBA: Caray con la pregunta... Yo creo que todavía persiste esa idea que pretende borrar la huella de España en América y en cualquier parte del mundo y van consiguiendo ganar posiciones indiscutiblemente.

Pero, de cualquier manera, la gente tiene arraigado en su espíritu y en su inconsciente colectivo una pertenencia y permanencia a esa cultura. Una de las mayores pruebas es la religiosidad que todavía permanece en muchos sitios. Pero no sólo eso: hay vivencias, cosas del espíritu que están ahí, afinidades.

Yo por ejemplo he ido a Estado Unidos a universidades americanas y pudiendo haber hecho trabajos conjuntos con investigadores de aquellos lugares, entendí que era irreconciliable mi posición con la de ellos. No los iba a convencer de nada, no los iba a mover de sus

puntos de vista, y desde luego ellos no me iban a mover a mí.

Pasa también con los estudiantes latinoamericanos que van a estudiar a Europa. Generalmente conservan nexos de simpatía o afinidad con aquellos países. Los que van a Estados Unidos pueden aprender una técnica, pero por lo demás no tiene nada que ver con la gente de allí que vive de una manera totalmente diferente a nosotros. Hay afinidades que ahí están y que no desaparecen con facilidad. Se puede aprender una técnica, pero percibir un sentimiento vital es otra cosa.

LJC: Evadiste la pregunta. Desde el punto de vista académico, ¿hay universidades en España que siguen manteniendo buenos estudios hispanoamericanos?

JBA: Tiene que haberlas. Yo creo que hay más interés por los libros de estudios hispanoamericanos en España que en muchos países de América, eso es indiscutible.

LJC: Una última pregunta. Antes mencionabas que demográficamente el país crece muy deprisa y que vaya usted a saber si habrá educación para todos. Andamos, por tal vez 120 millones de habitantes, de los cuales 20 millones están en Estados Unidos. Por cierto, ¿qué papel juega en general la universidad, en particular la UNAM en los grandes temas sobre la cultura, el arte o la arquitectura histórica? ¿Cómo va a funcionar la universidad en el futuro en esos temas?

JBA: No lo sé. Esperemos que al menos de la misma forma en que ha funcionado hasta ahora en los últimos años. Para mí la universidad es México y es más el México que queremos que el México que padecemos. Las personas que han obtenido las distinciones internacionales

más importantes de México son egresadas de nuestra universidad. Incluso se piensa que hay facultades que no sirven para nada porque económicamente no rinden pero son las facultades que más renombre le dan a México.

LJC: Por ejemplo, Miguel León Portilla, recogiendo premios muy prestigiosos. Los especialistas en Humanidades, en Filosofía y Letras, en Historia...

JBA: Así es. Todos los grandes escritores de México, todos los grandes filósofos son egresados de ésta universidad. Claro, en su momento no había otra (risas). Pero esos valores se conservan. Yo creo —no sé si soy terriblemente optimista— pero pienso que estamos en un punto como en la Edad Media cuando el conocimiento se encerraba en los conventos antiguos del Románico. Y allí estaban los frailes traduciendo libros de los idiomas antiguos a los romances. Yo pienso que las universidades deben de ser el último reducto de la cultura. Hoy día, hay gente que no piensa como yo. Gente que ocupa puestos importantes en distintas universidades, para los que no hay nada más que las leyes o la política o los descubrimientos científicos relevantes. Todos ellos son importantes, pero la cultura no se queda atrás y no se improvisa. Por mencionar un tema, en las Filipinas hay un repunte del castellano; eso no es inyectado, está allí en un trasfondo.

LJC: ¿Entonces eres optimista en ese aspecto? Crees que las universidades van a seguir siendo fundamentales y van a seguir siendo básicas en el desarrollo del país?

JBA: Deben de serlo, pero tiene que haber una voluntad de ser y una voluntad de permanecer. Si esa voluntad no existe nos va a llevar el viento. Ojalá que los políticos lleguen a entenderlo.

NOTAS

¹Juan Benito Artigas Hernández es en la actualidad Profesor Emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores con el Nivel 3. La entrevista tuvo lugar en la Facultad de Arquitectura, en el marco de una exposición sobre su obra publicada y de restauración, Artigas, Juan B. *Investigación expo Juan B. Artigas 2012. Restauración y publicaciones*. México, JBAH editor, 2012.

²Ricardo Gutiérrez Abascal (Bilbao, 1888, México, 1963), conocido bajo el seudónimo de Juan de la Encina, fue un crítico de arte, historiador y museólogo. Exiliado en México en 1939, allí llevó a cabo una intensa y amplia actividad docente como profesor de la Escuela de Artes Plásticas en el Colegio de México de la Casa de España, y como catedrático de Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma. Murió en 1963, en el Distrito Federal.

³Félix Candela Outeriño, nació en Madrid en 1910 y falleció en los Estados Unidos en 1997. Famoso arquitecto español aunque una tercera parte de su vida transcurrió en México. Su gran innovación fue la creación de estructuras ligeras de hormigón armado con base en geometrías parabólicas, sus famosos paraboloides hiperbólicos.

⁴José Luis Benlliure Galán (Madrid 1928 - México D. F. 1994). Arquitecto español exiliado tras la Guerra Civil. Profesor en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, autor de numerosas obras de arquitectura entre las que destacan el Conjunto Aristos de la Avenida Insurgentes esquina con la calle de Aguascalientes. Destaca su colaboración como proyectista y constructor en la Basílica de Guadalupe del siglo XX.

⁵Juan Antonio Tonda Magallón. Nacido en Madrid el 5 de febrero de 1931. Arquitecto y calculista de estructuras, fue íntimo colaborador de Félix Candela.

⁶Nicolás Mariscal Piña reconocido arquitecto, artista y constructor, nació en la ciudad de México el 10 de septiembre de 1875 y el 13 de mayo de 1964 fallece en la ciudad de México. En 1899 inició el que muchos consideran su gran proyecto, la revista Arte y Ciencia, revista especializada para arquitectos e ingenieros, considerada pionera en su género. Terminó el Palacio de Bellas Artes de la capital.

⁷José Villagrán García (Ciudad de México, 1901-1982) Teórico y maestro de la arquitectura mexicana de la primera mitad del XX. Reconocido como una de las figuras arquitectónicas fundamentales de la época.

⁸Serge Gruzinski (Tourcoing, Francia, 1949). Historiador francés especializado en temas latinoamericanos, afín metodológicamente a la historia de las mentalidades. Hoy es director de investigaciones para el *Centre National de Recherche Scientifique*.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



ELISA GARCÍA BARRAGÁN.
INVESTIGADORA Y HUMANISTA
Valencia, 27 de Octubre de 2012

Rafael López Guzmán



ELISA GARCÍA BARRAGÁN. INVESTIGADORA Y HUMANISTA

Rafael López Guzmán (RLG)

Elisa García Barragán (EGB)

RLG: Doctora Elisa García Barragán¹, mexicana y de México. Y con una familia donde hay nombres universales como el arquitecto Luis Barragán².

EGB: Era mi tío y mi padrino de bautizo. Es una de las glorias de Guadalajara y de Jalisco porque es el primer premio *Pritzker* que hubo en México en el inicio de este galardón³. Ha sido una gente muy reconocida y, como usted sabe, el *Pritzker* es una distinción que equivale al Nobel en arquitectura. Fue uno de los grandes creadores que dio pie a una modalidad arquitectónica muy importante de reminiscencias vernáculas con un colorido vibrante y de alguna manera, eco de la arquitectura mediterránea. Sus construcciones son intimistas, es decir que las casas que diseña, están hechas todas, válgame la palabra, en introspección con quien las habita porque los aparta del exterior, de manera que se mantenga en ellas la intimidad familiar.

RLG: ¿Y su interés por las humanidades y por las letras en general?

EGB: Para mí lo más importante ha sido el estudio de la historia; de las letras, de la historia del arte, es decir, imbricar en mi formación y en mis investigaciones el quehacer interdisciplinario: historia, historia del arte, filosofía —algo, no mucho— y literatura.

RLG: Su trayectoria universitaria está ligada al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, del que fue directora entre 1987 y 1990. ¿Cómo valora la actividad de esta institución y su proyección cultural?

EGB: Bueno, estoy segura que el Instituto de Investigaciones Estéticas ha sido durante décadas uno de los más importantes núcleos de cultura, dentro de la Universidad y del país en general. En esta dependencia universitaria, se analiza no solamente la historia del arte sino, también la estética universal; al pasar de los años se ha ido ampliando la temática de su quehacer, aparte de la historia del arte desde el prehispánico hasta nuestros días, con asuntos de interés actual como son el cine, el teatro, la danza, llegando ahora a todas las nuevas

modalidades de la plástica: performance, instalaciones y demás avances; en fin, se revisa todo lo que motive una creatividad diferente, ello como se ha hecho casi siempre, contando a manera de medida de apoyo y de retroalimentación, con el trabajo hacia algunos museos y sus exposiciones.

RLG: A nivel de investigación y publicaciones su currículum nos lleva a varias decenas de libros y más de cien artículos. ¿Qué líneas de trabajo o publicaciones resaltaría como las más representativas?

EGB: Bueno, yo creo que mi trabajo sobre el pintor Juan Cordero⁴ fue relevante para mí y para la historia del arte mexicano del siglo XIX, abrió el camino para el estudio de los artistas decimonónicos; pese a ello las monografías sobre los mismos no han sido muchas, creo que de alguna manera se ha perdido el interés sobre esta tan importante centuria para el arte y la historia. Los alumnos están más interesados por los frutos de la creatividad actual, siento que este libro abrió un camino.

He seguido con constancia la historia del muralismo mexicano, sin publicar la mayor parte de esas investigaciones⁵. Me atrae la producción de varios de los artistas de esa corriente. He indagado primordialmente acerca de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, etcétera. De hecho, el año pasado, en el 2011, los artistas, pintores y escultores relacionados con el muralismo me otorgaron un reconocimiento que para mí ha sido una entrañable distinción, debida a mi aprecio y asiduidad en torno a su trascendental trabajo hoy de renombre universal.

RLG: Doctora, hableme de sus maestros, ¿quiénes son sus maestros directos?

EGB: Mi maestro más cercano fue Justino Fernández⁶. Él me abrió el camino en el que estoy

laborando. Por él ingresé al Instituto de Investigaciones Estéticas. Le parecían importantes las investigaciones que se llevaban a cabo en las hemerotecas y en ese momento la única que se ocupaba de tal tarea era la doctora Clementina Díaz y de Ovando con quien yo aprendí de la A hasta la Z, el buen manejo de esas indagaciones, sin embargo insisto, a quien le debo buena parte de mi formación en la historia del Arte es a Justino Fernández.

Otro maestro con el que tuve muy buena relación de amistad y aprendizaje es Francisco de la Maza⁷. Realmente, con ellos dos sostuve un trato más cercano, no olvido a José Rojas Garcidueñas, siempre dispuesto a dar un consejo, a informar sobre un asunto que pudiera resultar de interés.

Mis aproximaciones al arte virreinal han sido las menos, debido a que cuando me incorporé al Instituto era el área que contaba con más investigadores y yo quise apostar por el siglo XIX.

RLG: Y una persona especial en su vida, creo que capital, la doctora Clementina Díez y de Ovando⁸...

EGB: Sí, ella ha sido realmente la que me formó. Yo daba clases de historia mexicana de todas las épocas en la Escuela Nacional Preparatoria, la doctora Díaz y de Ovando pidió a las autoridades de esa Escuela, me autorizaran a auxiliarla en una de sus indagaciones que resultó de las más relevantes, *La Escuela Nacional Preparatoria. Los Afanes y los Días*. Me enseñó desde hacer las fichas o cómo revisar mejor la prensa periódica. Lo que nunca logró es que me centrara en un sólo tema, porque en el engolosinamiento que provocan los periódicos yo brincaba de un asunto a otro con gran entusiasmo, desde la arqueología, la historia del arte, los pintores, las letras, las publicaciones y por supuesto, la Preparatoria.

Fue realmente un camino muy bello, desde el trato afectuoso que ella daba al personal que nos atendía en la Hemeroteca Nacional mismo que hizo nos tuvieran un especial afecto. Incuestionablemente fue la mejor manera de aprender a investigar. Todavía guardo información que recabé para ese trabajo de la Escuela Nacional Preparatoria⁹ que se publicó en 1972, proceso que terminamos en tres años. Aún sigo viviendo de la información de aquel tiempo; tópicos de arte, de arqueología, de restauración, etcétera.

RLG: Doctora, también fue Vd. Directora del Museo Nacional de San Carlos. ¿Cómo fue esta

experiencia y qué opina de la situación y de la gestión de los museos mexicanos en la actualidad?

EGB: Fue una experiencia maravillosa¹⁰. Había un presidente de CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), comprensivo, inteligente y culto, que apoyaba lo que nosotros hacíamos. Para mí, insisto, una experiencia entrañable que me involucró con personajes de la cultura europea, con los cuales aún mantengo relación. En Francia, el doctor Edouard Pommier¹¹, Presidente Honorario de los museos de ese país, me apoyó en el préstamo de exposiciones trascendentes, por ejemplo,



Fig. 1. Dra. Elisa García Barragán recibiendo la distinción Cruz de encomienda con insignia de la orden de Isabel La Católica, impuesta por el Sr.Embajador Don Manuel Alabart Fernández Cavada en 2011.

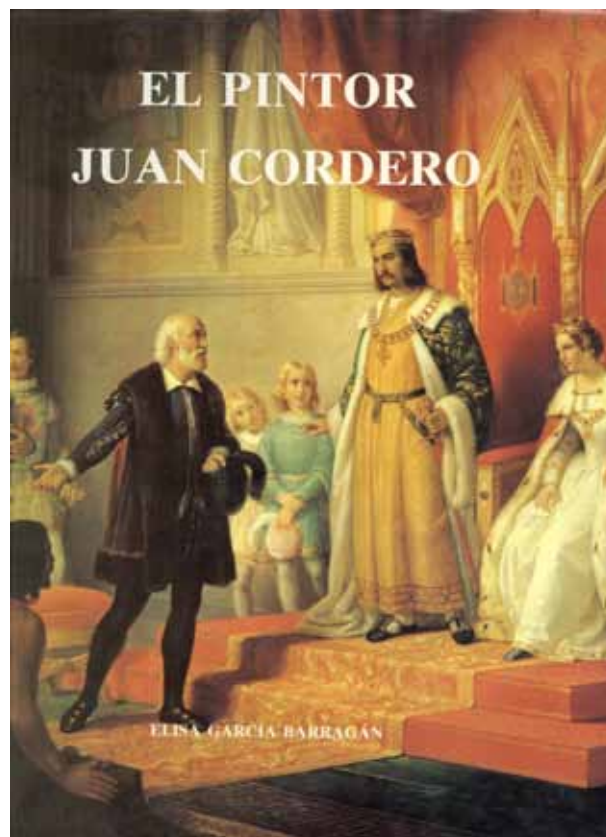
Los pintores españoles en los museos de Francia, donde Jeannine Baticle¹² me ayudó en la localización de los artistas más relacionados con Goya; además Pommier me consiguió la muestra *Aristide Maillol*¹³, primera gran exposición que de este escultor vanguardista se llevó a cabo en toda América, no sólo en América Latina sino también en los Estados Unidos. Sólo he recordado esas dos, aunque conseguí la anuencia y auxilio para otras exhibiciones muy importantes, provenientes tanto de España como de Francia y además tuve el apoyo de profesores eminentes, en Granada el doctor Rafael López Guzmán. En fin, alrededor de cinco muestras y coloquios internacionales se realizaron gracias al reconocimiento y afecto de estos eruditos y estudiosos, pero sobre todo fraternales amigos.

RLG: Pero su relación con los museos y con las exposiciones no se acaba en San Carlos, es dilatada en el tiempo y en las acciones. ¿Cuáles son sus últimos proyectos y, sobre todo, qué relación y actividades está llevando a cabo con el Palacio de Minería?

EGB: Desde que el Palacio de Minería, perteneciente a la Facultad de Ingeniería de la UNAM, decidió aumentar sus programas culturales, se me pidió que fuera asesora de esas actividades. Al mismo tiempo, formé parte de los fundadores del Museo Manuel Tolsá¹⁴, museo de sitio situado en dicho Palacio donde se expone parte de su obra así como algo de sus coetáneos, entre otros, Rafael Jimeno y Planes¹⁵. Es un museo grato, muy visitado, al mes llegan varios miles de personas. Evidentemente, la situación del Palacio y del Museo es inmejorable pues está en el camino de los turistas, les llama la atención ver “Museo Manuel Tolsá” y eso motiva su ingreso para conocer de qué se trata. El Palacio de Minería va a cumplir en el 2013 doscientos años de haberse concluido, por ello se renovará el Museo y se llevarán a cabo varias exposiciones.

RLG: Con España tiene sus lugares especiales, quizás una especie de trípode que podría ser: Cáceres, Valencia y Granada...También, acaso, Madrid.

EGB: En Valencia la relación es con la directora del IVAM, Instituto Valenciano de Arte Moderno y con el Museo San Pío V. También soy miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, lo cual me permite acceder a dichos museos con relativa facilidad. En este momento, estoy haciendo con Javier Pérez Rojas la cocuraduría sobre el pintor decimonónico Ignacio Pinazo Camerlenc¹⁶. Con el Museo San Pío V, vine a negociar el préstamo de la obra de Rafael Jimeno y Planes realizada en Valencia; en México se encuentra mucha de su producción, él fue el autor de las espléndidas pinturas que decoran el plafón de la Capilla del Palacio de Minería. Asimismo, importaremos la obra de otro des-



tacadísimo valenciano, necesaria para las indagaciones en torno a la arquitectura del Palacio, un teórico, ahora más importante como fotógrafo, que es Joaquín Bérchez¹⁷. Queremos traer sus fotografías sobre este edificio pues realmente el homenaje no es a Manuel Tolsá, sino al monumento construido por él.

Se va a renovar todo. El museo va a quedar precioso y las exposiciones que se han programado para el 2 de mayo del 2013 van a ser cuatro: Tolsá; Jimeno y Planes; Pinazo y Bérchez. Se inaugurarán el mismo día y durarán tres meses. Se cierran a principios de agosto.

Con Cáceres la relación ha sido muy estrecha. Ahí he tenido el apoyo invaluable de la doctora María del Mar Lozano Bartolozzi¹⁸, quien siempre me ha invitado a dar conferencias y sobre todo, con ella he aprendido mucho de su trabajo, de sus pesquisas sobre el urbanismo y las ciudades a las que ha sido encaminada por un amigo de ambas, el admiradísimo y querido Antonio Bonet Correa¹⁹.

En Madrid también tengo grandes amigos desde, Manuel Blanco²⁰, quien años atrás nos sorprendió muy favorablemente con su excepcional curaduría acerca del ingeniero y arquitecto Santiago Calatrava²¹. El doctor Blanco ha sido factor importante en ciertas distinciones que se me han otorgado, como el ser Jurado en Madrid del Premio Nacional de Arquitectura.

En esta ciudad son muchos los amigos, aquellos que conocí gracias a Don Diego Angulo²², y a otros maestros relacionados con él, cito sólo a Isabel Mateo y Juan José Junquera.

RLG: ¿Y Granada?

EGB: Granada es para mí, ciudad consentida. En ella admiro y quiero fraternalmente al doctor Rafael López Guzmán²³, siempre me ha tra-

tado con exquisita cortesía y me ha apoyado en mis trabajos, además de incorporarme a varias de las conferencias organizadas por él. Le reconozco y agradezco la invitación a formar parte de los Consejos Editoriales²⁴ de ediciones tan importantes como *Cuadernos de Arte de Granada*²⁵ y ahora de la más reciente revista que creo enlazará más a México con Granada y con España, me refiero a la Revista "*Quiroga*"²⁶, de proyección importante a través de artículos y reseñas que lo conectan a uno con los caminos por los que va el arte. He tenido la inclinación, el deber, de estudiar lo que pasa en España para relacionarlo siempre con México.

Estoy en deuda con el profesor Ignacio Henares²⁷. A partir de sus textos sobre teoría del arte, principalmente los de aquel libro que fuera su tesis²⁸, gracias a los cuales se me reveló la importancia de reflexionar sobre el eclecticismo como una importante conexión de estilos. Es un teórico imprescindible, amigo excepcional, tolerante, apoyador y a cuyas influencias debo el reconocimiento de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Ignacio Henares siempre dispuesto a dar un consejo, es alguien a quien admiro y estimo.

RLG: Y Francia, siempre quedará París....

EGB: En París tengo un estrecho lazo con personajes de la Sorbona, como Georges Molinié²⁹. Fue rector (Presidente) cuando concluía su segundo o tercer periodo. En esa institución formé parte de un seminario de excelencia, titulado *Mentalidades y Representaciones en el Mundo Hispano e Hispanoamericano (Siglos XVI-XVIII)*, en París 4. Allí trabajé con los doctores Annie Molinié³⁰ y Jean Paul Duviols³¹. Por lo que hace a Annie Molinié, acaba de recibir un justo homenaje. Yo creo fehacientemente que es una notable historiadora de la época medieval. Todos ellos son amigos perdurables.

Está también el doctor Édouard Pommier. Por su mediación, tuve la fortuna de ser la primera mujer latinoamericana que dio una conferencia titulada “Los cielos barrocos latinoamericanos” en el Museo del Louvre. Siempre hago hincapié en ello, pues una cosa es ser conferencista en la Escuela del Louvre y otra en el Museo de Louvre, lo que me enorgullece mucho.

No quiero olvidar y agradecer a Jean Paul Duviols, que es otro de los amigos relevantes. Él me invitó en 1991 a dar un curso de historia general del arte mexicano en Paris 8. En fin, creo que se me escapan nombres.

RLG: Pero también le interesan otras culturas. Marruecos y Estambul. ¿Qué significó para Vd. el contacto directo con estas tierras y ciudades?

EGB: Para mí el viaje a Marruecos fue alucinante. Me encontré con un país maravilloso, el doctor Rafael López Guzmán me instruyó sobre ese mundo que forma parte de sus investigaciones de El Legado Andalusi³²; además de una cultura excepcional, nos topamos con gente de gran calidad humana y una sabiduría que va más lejos de lo que uno puede esperar.

Estar en la plaza de Marrakech, resultó inolvidable observar todo ese universo. Tuve la suerte de que el doctor López Guzmán me mandara con una persona inscrita en las tareas de El Legado Andalusi³², quien, además de ser un guía grato, nos puso en comunicación con personajes relevantes de la medicina y de la cultura marroquí.

Por otro lado, Turquía siempre ha sido una revelación. He estado cinco veces en Estambul, lo que manifiesta cuánto me gusta la ciudad. Pero no sólo Estambul, también conozco buena parte de Turquía, la Capadocia, y quedé fascinada.

RLG: Pero claro está América, el resto de América. En su diversidad y complejidad, también la ha vivido a través de sus intervenciones docentes, como conferencista y, lógicamente, como viajera... ¿qué destacaría de su experiencia americana?

EGB: Mis viajes primero por Centroamérica y luego Sudamérica, han sido una gran experiencia. En Guatemala visité la capital y otros sitios en un momento singular, la Semana Santa. Me tocó presenciarla en Chichicastenango, población afín con las celebraciones que nosotros tenemos en Chiapas. Constatar estas similitudes fue muy interesante.

Dentro de todo, lo que más me ha impactado es Perú, he recorrido buena parte de su territorio, Lima es una ciudad fascinante. He tenido la fortuna de ser docente e impartir conferencias en la Universidad Mayor de San Marcos, los resultados significaron un éxito para mí, varios alumnos me pidieron que fuera codirectora de sus tesis. Inexplicablemente, el Instituto de Investigaciones Estéticas rompió el convenio con esa universidad; pero aún sostengo una relación muy estrecha, se me sigue invitando, inclusive alumnos que hace tiempo han tomado mis clases, siempre que inicio un nuevo curso vienen a saludarme y se inscriben como oyentes.

RLG: Doctora, ¿y sus proyectos inmediatos?

EGB: Ahorita lo que me tiene inmersa es el proyecto sobre el Palacio de Minería, porque aparte de las investigaciones, de las curadurías, de celebrar su aniversario lo mejor que se pueda, está el dictar algunas conferencias e invitar a personas sabias sobre estos temas. Aparte, estoy involucrada en un proyecto dentro de la temática que siempre me ha complacido, la pintura de paisaje. Me encuentro redactando un texto acerca de un paisajista muy excepcional, Luis Nishizawa³³, hijo de

padre japonés y de madre mexicana. Mezclaje que le ha permitido realizar una obra original e impactante en la que óleos, tintas y demás elementos que él usa: grabado, puntas de plata, etcétera, dan como resultado vistas excepcionales muy en el estilo, como él dice de Hiroshige³⁴.

Paralelamente Nishizawa es autor de una obra no muy usual, al admirar las poesías japonesas: los haikus y los haikais, los ha trasladado

a sus telas. A sus 95 años, sigue siendo uno de los grandes maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, conoce todas las técnicas y su quehacer me tiene muy entusiasmada.

RLG: Doctora, muchísimas gracias. Alguna cosita más...

EGB: Gracias a usted. Salúdeme a todos los amigos de Granada y mi felicitación reiterada por la revista "Quiroga".

NOTAS

¹Elisa García Barragán Martínez actualmente es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Además de la investigación y la docencia también es una gran promotora de la difusión cultural.

²Luis Barragán (Guadalajara, Jalisco, 1902 - México, 1988)

³El primer galardonado fue Philip Johnson, estadounidense, en 1979. El segundo premio se otorgó en 1980 a Luis Barragán.

⁴GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. *El pintor Juan Cordero. Los días y las obras*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Fundación Jorge Sánchez Cordero, 1984.

⁵Entre sus trabajos dedicados al muralismo podemos destacar GARCÍA BARRAGÁN, Elisa. *Retrato a dos tintas. Imaginario de la Revolución Mexicana*. México: Senado de la República/ Siglo XXI Editores S.A de C.V, 2010.

⁶Justino Fernández (México, 1904-1972). Escritor, historiador, filósofo, especialista en el arte del siglo XX mexicano.

⁷Francisco de la Maza (San Luís de Potosí, 1913-México, 1972). Historiador e investigador, se especializó en el estudio del arte novohispano.

⁸Clementina Díaz y de Ovando (Laredo, Texas, 1916 - México, 2011). Escritora, docente e investigadora, fue la primera mujer en ingresar como ayudante de investigador al Instituto de Investigaciones Estéticas, además de ser también la primera mujer que dirigió la misma institución.

⁹DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. *La Escuela Nacional Preparatoria. Los afanes y los días (1867-1910)*. México: UNAM, Instituto de investigaciones Estéticas, Tomo I y II, 1972.

¹⁰Elisa García Barragán fue directora del Museo Nacional de San Carlos entre enero de 1993 y febrero de 1997.

¹¹Édouard Pommier (París, 1925), reconocido historiador del arte especialista en instituciones culturales.

¹²Jeannine Baticle es especialista en pintura española, sobre todo de época barroca.

¹³Aristide Maillol (Banyuls-sur-Mer, Rosellón, 1861-1944). Pintor, grabador y escultor.

¹⁴Manuel Tolsá (Enguera, 1757 - México, 1816). Escultor y arquitecto, formado en Valencia y Madrid. En 1790 se trasladó a México. Entre sus obras destaca la construcción del Palacio de Minería.

¹⁵Rafael Jimeno y Planes (Valencia, 1759 - México, 1825). Pintor y grabador. Llegó a México en 1794 para ocupar el puesto de director de Pintura de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos de la Nueva España.

¹⁶Ignacio Pinazo Camerlench (Valencia, 1849 - Godella, Valencia, 1916).

¹⁷Joaquín Bérchez (Valencia, 1950). Fotógrafo e historiador, ha sido catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Valencia.

¹⁸María del Mar Lozano Bartolozzi. Catedrática de Historia del Arte, Universidad de Extremadura.

¹⁹Antonio Bonet Correa (La Coruña, 1925). Catedrático emérito de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

²⁰Manuel Blanco. Catedrático del Departamento de Composición Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

²¹Santiago Calatrava (Benimámet, Valencia, 1951). Importante ingeniero y arquitecto español, cuya obra es muy reconocida. En 1999 recibió el Príncipe de Asturias de las Artes.

²²Diego Angulo Iñiguez (Valverde del Camino, Sevilla, 1901 - Sevilla, 1986). Importante historiador del arte. A lo largo de toda su vida mantuvo una estrecha vinculación con el Museo del Prado, del que llegó a ser director, al igual que del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Fue fundador de la revista *Archivo Español del Arte*. Desarrolló su carrera como docente en la Universidad de Sevilla, donde obtuvo la cátedra de Arte Hispanoamericano y en la Complutense de Madrid.

²³Rafael López Guzmán. Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Granada.

²⁴Forma parte del Consejo Editorial de las revistas "*Cuadernos de Arte*" y "*Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*".

²⁵Revista editada por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Véase <http://www.ugr.es/~cuadarte/>

²⁶Se refiere a "*Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano*".

²⁷Ignacio Henares Cuéllar. Catedrático de Historia del Arte, Universidad de Granada.

²⁸HENARES CUÉLLAR, Ignacio. La teoría de las artes plásticas en España en la segunda mitad del siglo XVIII. Granada: Universidad de Granada, 1977.

²⁹Georges Molinié (1944). Filólogo francés especialista en semiótica.

³⁰Annie Molinié (1941). Profesora de la Universidad de la Sorbona especializada en historia y cultura hispánica.

³¹Jean Paul Duviols (1936). Profesor emérito de la Universidad de la Sorbona, es especialista en cultura latinoamericana.

³²Se trata de Miguel Morales, gran conecedor de Marruecos.

³³Luis Nishizawa (México, 1918). Artista mexicano y profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de México.

³⁴Utagawa Hiroshige (Tokio, 1797-1858). Pintor, dibujante y grabador, principal exponente del paisajismo japonés, Utagawa Hiroshige es seudónimo artístico de Ando Tokutaro.

Reseñas

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sauret Guerrero, Teresa; Ruiz San Miguel, Javier; Gómez Gómez, Ana Julia; Chaves Guerrero, Elisa Isabel (eds.). *El cine español. Arte, industria y patrimonio cultural*. Málaga: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Universidad de Málaga, 2011, 647 págs., 111 ils. b/n y color. ISBN: 978-84-9747-379-8.

Ruiz San Miguel, Javier; Sauret Guerrero, Teresa; Gómez Gómez, Ana Julia (eds.) *Cine español. Perspectivas y prospectiva*. Málaga: Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, Universidad de Málaga, 2011, 675 págs., 36 ils. b/n y color. ISBN: 978-84-9747-380-4.



Nunca como en el momento presente los elementos artísticos, patrimoniales y productivos habían estado tan relacionados en lo que respecta a la industria cinematográfica española. La creciente complejidad de un fenómeno cultural que ha experimentado una expansión igualmente inédita de sus fronteras, obliga a llevar a cabo una revisión de los presupuestos ligados a la investigación de la producción cinematográfica. Dicho objetivo aparece en el origen del primer Congreso Nacional de Cine Español, celebrado en 2010 en Málaga y coordinado por Teresa Sauret Guerrero, Javier Ruiz San Miguel, Ana Julia Gómez Gómez y Elisa Isabel Chaves Guerrero. El Congreso, que reuniría setenta y dos comunicaciones, dos mesas redondas, contaría con la participación del entonces Director de la Academia Cinematográfica Española, Alex de la Iglesia. La propia Sauret remarcará en su aportación la urgencia de una mayor reflexión crítica sobre una de las industrias culturales más florecientes de nuestro país, incidiendo en el papel que el pensamiento académico puede desempeñar en relación a la necesidad de crecimiento y fortalecimiento del cine español.

El resultado del Congreso se tradujo en dos volúmenes complementarios, dedicados a la relación entre cine y estética, en el caso de *Arte, industria y patrimonio cultural*; y a los vínculos entre historia, tecnología y cine, en *Perspectivas y prospectiva*. El primero de ellos, coordinado por Teresa Sauret, abordaría cuatro aspectos correspondientes a las presentaciones del congreso que darían igualmente forma al libro. En primer lugar, se analizaría la dimensión patrimonial del cine, examinando cómo determinados aspectos patrimoniales pueden ser rescatados y cuál es la dimensión pedagógica del discurso cinematográfico. A continuación, el volumen recupera el debate en torno a la naturaleza del cine, situado entre la creatividad artística y la industria cultural. El núcleo del presente volumen se dedica al estudio crítico de aspectos estéticos en el cine español. En este caso, el humor, la tragedia, la cita histórica y artística, el discurso documental, o la evolución urbana serán objeto de análisis. Finalmente, un cuarto apartado examina cuestiones ligadas a la representación de género desde una perspectiva que abarca una pluralidad de géneros y etapas históricas.

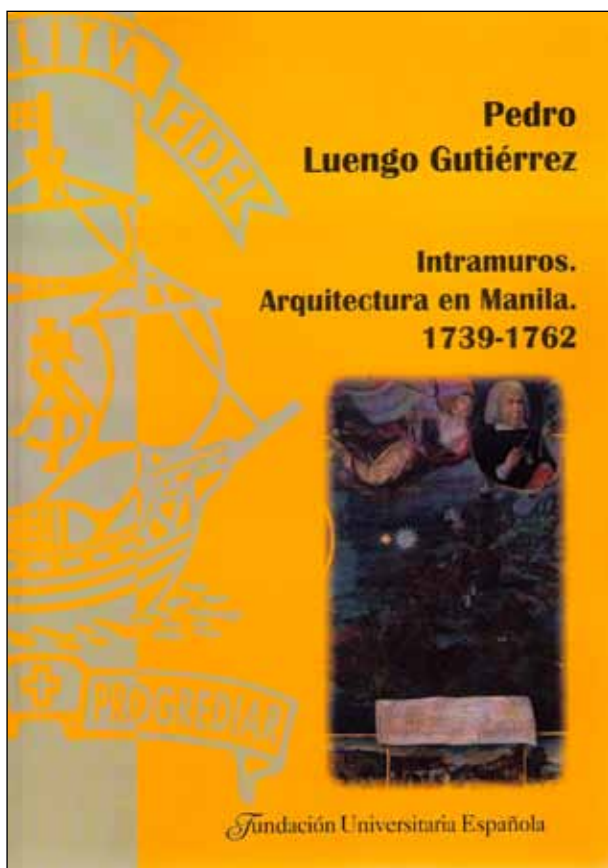
Si *Arte, industria y patrimonio cultural* se centraba en cuestiones estéticas, el segundo volumen, *Perspectivas y prospectiva*, coordinado por Javier Ruiz San Miguel y Ana Julia Gómez Gómez, se mantiene cercano a la valoración del impacto que las nuevas tecnologías han tenido en la evolución de una industria que crece y se transforma de manera rápida. En ese sentido, resulta necesario valorar no sólo el peso de lo

digital y los préstamos con otros sectores de la cultura visual, como es el caso del videojuego, en la dinámica productiva de estudios nacionales, sino también la función de Internet como medio difusor y como espacio de distribución icónico. Ambos elementos han sido decisivos a la hora de modificar el modo en que consumimos cualquier producto cinematográfico, ya que han introducido nuevos modos de socialización y nuevas maneras de acercamiento a la contemplación audiovisual. Serán cuatro los epígrafes en los que se engloben las investigaciones de este segundo volumen. El primero contiene la conferencia inaugural del Congreso a cargo de Alex de la Iglesia; el segundo se centra en el musical como fenómeno estético. Sigue el bloque más largo, dedicado a las relaciones entre relato fílmico e historia. Finalmente, un cuarto apartado ligado al análisis de las nuevas tecnologías.

Los dos tomos que reflejan los resultados de la primera edición del Congreso Nacional de Cine Español abren la puerta a una reflexión capaz de conjugar la mirada al efecto de los últimos avances técnicos y las inquietudes y problemas estéticos planteados por la industria cinematográfica española. Esa confluencia, que resulta indispensable a la hora de lograr una visión abarcadora, sirve de clave al presente proyecto editorial que se plantea con final abierto.

Carlos Garrido Castellano
Departamento de Historia del Arte.
Universidad de Granada

Luengo Gutiérrez, Pedro. *Intramuros. Arquitectura en Manila. 1739-1762*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2012, 321 págs., 65 ils. b/n. ISBN: 978-84-7392-790-1.



Tras más de medio siglo desde la publicación de la obra *Arquitectura Española en Filipinas (1565-1800)* de la investigadora María Lourdes Díaz-Trechuelo Spínola, por fin sale a la luz un trabajo minucioso y pragmático sobre la arquitectura manilense en el siglo XVIII. En este espacio de tiempo han sido diversos los estudios parciales de edificios particulares, técnicas constructivas o urbanismo que han sido publicados, pero el autor de este libro ha sido el primero en retomar los pasos de aquella investigación de cabecera en cuestiones arquitectónicas y urbanísticas, para redirigir la mirada hacia el Intramuros dieciochesco gracias a la reconstrucción de sus edificios más relevantes con la aportación de documentos inéditos hasta el momento. Nada fácil sin duda, debido a la dispersión de la documentación repartida por archivos de todo el mundo, principalmente España, Italia, México, Filipinas y Estados Unidos, escudriñada con paciencia para redactar pormenorizada y rigurosamente la obra que nos ocupa.

133

El estudio comienza con una extensa aportación sobre la historiografía filipina publicada hasta el momento, ciñéndose no solamente al archipiélago sino que abarca todo el sureste asiático, lo que denota la solidez de la investigación en la consulta de las fuentes documentales y bibliográficas. Antes de iniciar el recorrido por los edificios más señeros de la primera mitad del siglo XVIII de la capital filipina, se detiene en analizar lo que estaba ocurriendo en Manila desde el inicio de la centuria como antecedente indispensable para la comprensión de las construcciones posteriores. La elección de este periodo no es baladí, al ser un contexto en el que sobresalen fechas como

1739 y 1750, apuntadas por el autor debido a su significación. Por un lado la primera nos remite a la publicación de un tratado sobre fortificaciones del entonces gobernador Fernando Valdés y Tamón titulado *Relación de Plazas*, que será capital para la formación de los ingenieros y arquitectos que lleguen a Manila; y la segunda el inicio de las obras de la catedral, uno de los edificios más relevantes de Intramuros. El estudio del convento de San Francisco de las Lágrimas en lo que respecta a la arquitectura religiosa y el Palacio Real, la Audiencia y la Contaduría en el ámbito de la arquitectura civil, y algunos aspectos de la arquitectura militar, completan el conjunto de edificaciones que aparecen en este apartado minuciosamente estudiadas.

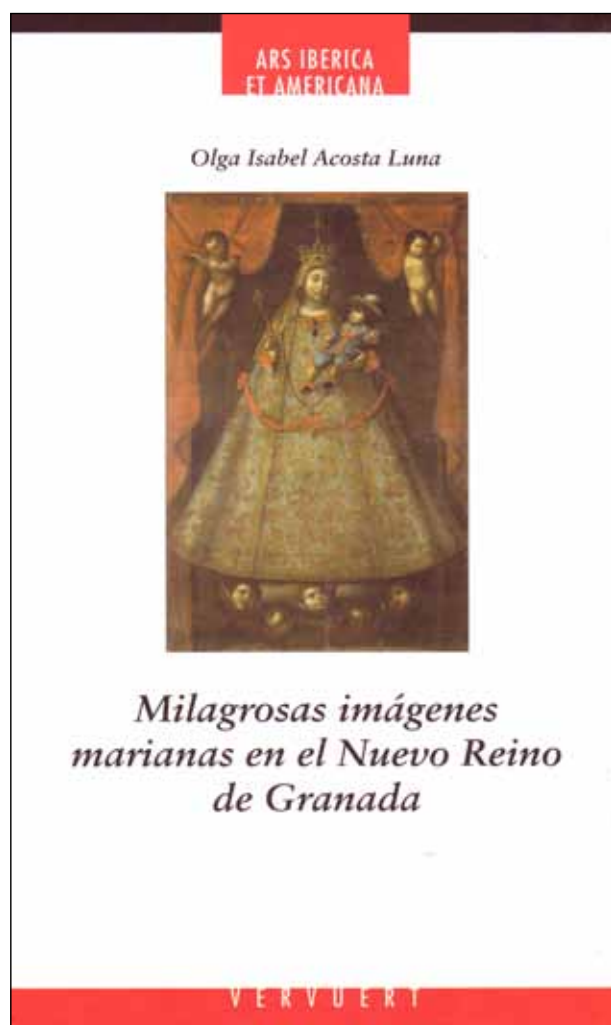
La llegada a partir de 1750 a Manila de profesionales como Juan de Ugucioni, Esteban de Rojas y Melo o el marqués de Ovando, que renuevan la ciudad con la reconstrucción de la catedral e intervienen en algunos proyectos militares, junto a la construcción de la Alcaicería de San Fernando por Lucas de Villanova y Laborda con la colaboración del sangley Antonio Mazo, reflejan la intensidad constructiva de esta etapa hasta la llegada de los británicos doce años después en la conocida Guerra de los Siete Años, momento en el que comienza el declive de la arquitectura filipina que junto con los daños de la Segunda Guerra Mundial, y los distintos desastres naturales que han azotado el archipiélago, hacen que solo a través de libros como este podamos imaginarnos una

Manila en su máximo esplendor. Con la catedral en pie rodeada de edificios gubernamentales en el marco de la plaza mayor que articulaba la trama urbana de Intramuros, donde emergían otros señeros como la iglesia de San Agustín, no mencionada en la publicación por construirse en los albores del siglo XVII pero que es uno de los pocos que en la actualidad quedan en Intramuros, evidencian la importancia de este espacio en la capital del archipiélago desde la llegada de los españoles. Un ambiente que podemos revivir gracias a obras como ésta, donde el autor no obvia otros temas relevantes y transversales en el estudio de la arquitectura filipina como la participación de la comunidad china o sangleyes en las construcciones manilenses, los materiales empleados o su función social que tan minuciosamente trabaja describiendo el interior de los templos o las fiestas que en ellos se celebraban.

Es evidente el antes y el después en el estudio de la arquitectura manilense gracias al trabajo del doctor Luengo Gutiérrez, que junto con el rigor científico manifiesto en todas sus publicaciones, destaca por su escritura amena dirigida a aquellos amantes de Filipinas que deseen conocer de primera mano cómo discurrieron las variabilidades arquitectónicas en Manila desde 1739 a 1762.

Ana Ruiz Gutiérrez
Departamento de Historia del Arte.
Universidad de Granada.

Acosta Luna, Olga Isabel. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2011, 510 págs, 247 ils. b/n, 23 ils. color. ISBN: 978-84-8489-572-5 (Iberoamericana) y 978-3-86527-619-3 (Vervuert).



La reciente edición de esta obra ha supuesto la apertura de nuevas vías de análisis en la investigación histórico-artística del fenómeno religioso y su representación en el territorio neogranadino, al presentarnos un estudio novedoso y muy certero sobre el nacimiento y desarrollo de las milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada. Teniendo en cuenta el objeto de estudio, y sobre todo el carácter devocional y eminentemente social de este tipo de representaciones, la autora ha dado cabida, además de a los recursos habituales, a un tipo de fuentes sin las cuales hubiera sido imposible la comprensión de la religiosidad surgida en torno a éstas. Nos referimos a crónicas de conquista y asentamiento, devocionarios, novenas, historias de milagros, relatos y cartas de donaciones, entre otros, todos ellos tratados con objetividad y rigor científico, como queda de manifiesto a lo largo de toda la obra.

135

El estudio se articula en cuatro partes, a las que se incorpora un léxico especializado y dos anexos de enorme interés, uno de carácter documental y otro iconográfico, que de manera certera complementan el grueso del estudio y contribuyen a su comprensión general.

La primera parte es la *Introducción*, realizada a modo de presentación general incorporando un completo estado de la cuestión y una delimitación temporal y territorial bien argumentada. La segunda, bastante extensa, la dedica al establecimiento de la imagen milagrosa en el Nuevo Reino de Granada comenzando con los antecedentes españoles, fundamentalmente de la Virgen de Guadalupe y de la Antigua,

teniendo esta última una especial significación. Un capítulo de especial interés será el que se dedique a la recepción de la imagen religiosa por parte de las comunidades indígenas, y de los ídolos por parte de los españoles, donde la autora aportará una amplia documentación en base a testimonios de gran valor histórico. Concluye este apartado haciendo una disertación muy interesante sobre el papel de la imagen como herramienta productora de prodigios, destacando el valor taumatúrgico otorgado a cada una de ellas.

El bloque central de contenidos lo dedica al estudio de la *Iconografía*, haciéndonos en primer lugar un recorrido analítico de los arquetipos remotos de las vírgenes milagrosas neogranadinas para, a continuación, realizar una clasificación razonada de éstas según el modelo iconográfico. Se trata de una de sus aportaciones más novedosas de la obra, escrita siguiendo una línea argumental sólida y contrastada con una amplia relación de documentos y obras que avalan el trabajo realizado.

El primer grupo lo constituye la *Inmaculada Concepción*, donde integra a la *Virgen del Milagro del Topo*, como “*Tota Pulchra*”, y a *Nuestra Señora del Campo*, como simplificación de esta representación. El segundo grupo estará dedicado a la *Virgen del Rosario*, donde incluye las esculturas de la *Virgen de la Conquista*, la *Virgen de Roque Amador*, conocida como “la sevillana”, y las pinturas de *Nuestra Señora de las Aguas* y la *Virgen de las Lajas*, a las que se une en un apartado muy especial la advocación de *Nuestra Señora de Chiquinquirá*. El tercer grupo, más heterogéneo, aglutinará a la *Virgen del Topo*, como ejemplo de *Piedad*; la *Virgen de Monguí* y *Nuestra Señora de la Peña*, que seguirían el modelo iconográfico de la *Sagrada Familia*; la *Virgen de la Candelaria*, que evocaría a la Purificación de María; y la *Virgen de las Nieves*, que recordaría a la legendaria *Salus Populi Romani*.

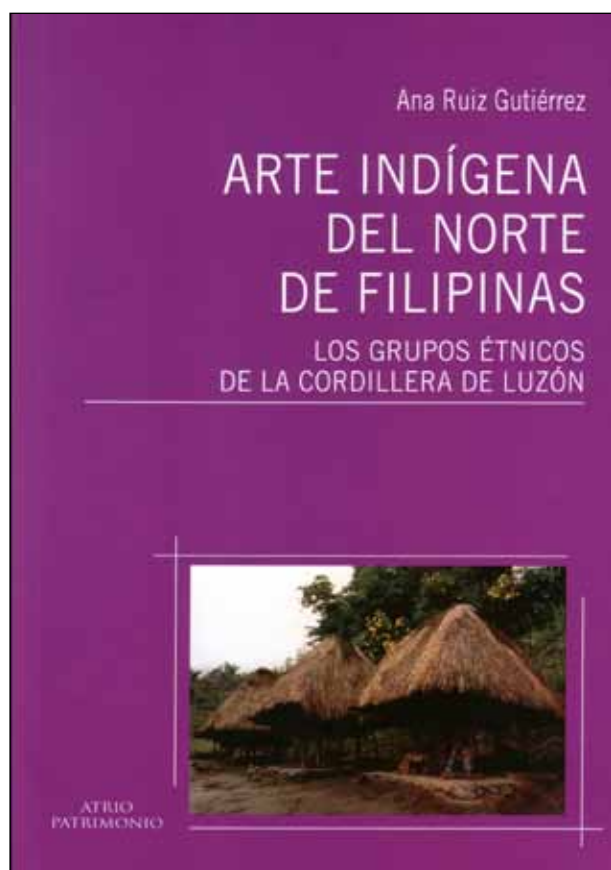
La cuarta parte de la obra se refiere a los espacios y prácticas de veneración. Este bloque integra temas muy novedosos que no quedan cerrados, constituyendo la base de futuras investigaciones que animamos a realizar a su autora. En él pone en relación la presencia de las milagrosas imágenes en sus emplazamientos con el desarrollo urbano y poblacional de los mismos. La construcción de santuarios, ermitas o capillas constituirán la base del estudio, así como el levantamiento de retablos y camarines, a los que la autora se refiere como “*máquinas de hacer creer*”. El surgimiento y desarrollo de las devociones populares traerán consigo consecuencias que la autora acierta a incorporar en la obra como es el tratamiento de la indumentaria postiza y la creación de los ajuares, que integraban joyas y alhajas, con las que serán ataviadas y retratadas estas imágenes, tratando de identificar incluso los talleres donde se produjeron.

Serán precisamente el análisis de estos retratos “*tocados al original*” y de sus copias, con los que cierre la obra, hablando de los dedicados a la Virgen de Chiquinquirá como de una verdadera “*producción en serie*”. Estos retratos incluso se convertirían en milagrosas imágenes independientes de la prototípica, con lo que podemos comprender la complejidad de esta temática que sabiamente ha sabido resolver la autora.

En definitiva, se trata de una obra que resume largos años de estudio riguroso y concienzudo por parte de su autora que resulta clave para comprender el elemento devocional existente en torno a la imagen milagrosa neogranadina, así como sus componentes histórico-artísticos.

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

Ruiz Gutiérrez, Ana. *Arte indígena del norte de Filipinas. Los grupos étnicos de la Cordillera de Luzón*. Granada: Atrio, 2012, 236 págs., 81 ils. b/n. ISBN: 978-84-15275-05-3.



Persistiendo en su pasión por el archipiélago filipino, la doctora Ana Ruiz Gutiérrez presenta en *Arte indígena del norte de Filipinas. Los grupos étnicos de la Cordillera de Luzón* un serio estudio sobre la producción artística de dicha región, precedido por una necesaria aproximación al territorio y las gentes que lo habitan. Conocemos la relevancia histórica que Filipinas tuvo desde la llegada en 1565 de Miguel López de Legazpi, constituyendo el Galeón de Manila un intercambio constante no sólo de objetos, sino también de tradiciones y personas. Sin embargo, este trabajo, estructurado en dos partes más un capítulo introductorio sobre el paisaje, nos propone una mirada detenida hacia la etapa previa a la hispanización, para entender así la riqueza y variedad de las manifestaciones artísticas desarrolladas por estos hombres de la Cordillera, conocidos comúnmente como *igorrotes*.

137

Así pues, el libro se abre con un capítulo previo que analiza la orografía, ríos, plantas, etc. del archipiélago. Siendo éste un elemento fundamental para entender las formas de vida de las comunidades y comprender el sentido de su arte. El primer gran bloque del trabajo se centra ya en el norte de Luzón, repasando las diversas teorías acerca de la procedencia de sus habitantes, la importancia de los contactos previos a la hispanización, y la enorme cantidad de etnias que en realidad recoge el término común de *igorrotes*. Aquí se profundiza en la organización social de las mismas, pero también en otros aspectos relevantes como la agricultura, creencias religiosas y rituales. Por último, la investigadora refiere los cambios producidos a raíz del contacto con los españoles, quiénes, si bien en un principio

tomaron Cebú como centro estratégico, rápidamente cambiaron su objetivo y comenzaron las expediciones a la isla de Luzón en busca de las minas de oro. En este sentido resulta interesante el repaso por los sistemas tributarios que aquí establecieron, la labor de las diferentes órdenes religiosas (agustinos, franciscanos, dominicos, recoletos de San Agustín y jesuitas), así como la constatación de que no será hasta bien entrado el siglo XVIII cuando podamos empezar a hablar de asentamientos estables bajo el sometimiento español.

En el apartado dedicado al arte, Ana Ruiz Gutiérrez reivindica unas manifestaciones que han sido tachadas en ocasiones de primitivas, en el sentido más peyorativo del término. Entiende que estas calificaciones proceden más bien de un acercamiento a las mismas desde la óptica occidental, desvirtuándose su simbolismo primigenio al observarlas descontextualizadas en las vitrinas de diferentes museos. En efecto, el lector atisbará la originalidad de una arquitectura adaptada al espacio y los materiales autóctonos, que evoluciona en el tiempo buscando a través de sus diversas tipologías un refugio del frío, la lluvia o el enemigo. No menos atractivas son las piezas en madera talladas por las comunidades *ifugao*, *kankanay* y *bontoc*. Entre ellas vemos representaciones de sus antepa-

sados, dioses naturales y particulares, además de cuencos, cajas, cucharas, bancos, escudos, ataúdes, etc. Igualmente atractivos encontramos los pocos ejemplos de alfarería conservados, las humildes pero originales piezas de cestería, o las joyas y demás elementos producidos en metal. Por último, y no por ello de menor importancia, encontramos un estudio de las singulares vestimentas originarias y del simbolismo de sus adornos corporales. A modo de epílogo se nos propone una reflexión sobre la evolución de estas comunidades y las modificaciones que el paso del tiempo y la llegada del turismo han supuesto para ellas. Finalmente, en el apéndice se publican varios documentos del Archivo General de Indias (Sevilla).

Tenemos entre manos por tanto un excelente estudio sobre las expresiones artísticas desarrolladas por los indígenas de la Cordillera de Luzón. Supone a su vez un punto y seguido, pues como confiesa la autora en el epílogo, ésta es la antesala de una próxima publicación referente al intercambio artístico entre España y Filipinas en la Edad Moderna, la cual deseamos ver pronto.

Pablo Ruiz Martínez-Cañavate
Departamento de Historia del Arte.
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

141

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.

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/>

143

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

