

# Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano



Número

*Andalucía-América: Patrimonio cultural  
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

1

Enero  
Junio  
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 CORNUALLES

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

revistaquiroma@ugr.es  
958241000 (Ext. 20294)

### PÁGINA WEB

<http://revistaquiroma.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



ugr

Universidad  
de Granada

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



## Presentación

Iniciamos este proyecto editorial con el objetivo de difundir las investigaciones que se están realizando dentro de los ámbitos culturales de los territorios iberoamericanos en el sentido moderno de la concepción territorial y política al incluir la Península Ibérica y América en sus distintos momentos históricos, así como las relaciones artísticas y patrimoniales con otros espacios del entorno.

Surge, por tanto, “Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano” tomando como primer vocablo, y a modo de título corto, el recuerdo del primer obispo de Michoacán, don Vasco de Quiroga, y su labor utópica en la creación de pueblos-hospitales en el México del quinientos. Esa construcción idealista, de forma espejular, nos sirve de modelo para este proyecto que tiene intención, desde el primer número, de convertirse en un referente de los estudios patrimoniales y culturales de nuestro ámbito académico, cumpliendo la mayor parte de los parámetros científicos que permitan la valoración internacional de la revista.

Generada dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada y auspiciada por el grupo de investigación “Andalucía-América. Patrimonio y relaciones artísticas” (HUM-806), cuenta con la colaboración de otros proyectos de investigación que integrarán parte de sus resultados en los números de nuestra revista.

El esquema genérico de la misma aglutina artículos de investigación, textos cortos a modo de noticias o aportaciones parciales bajo el epígrafe conjunto de “Varia”, una sección de entrevistas a personalidades del mundo científico y, por último, reseñas de publicaciones de interés para el público al que nos dirigimos.

Con una normativa estricta en cuanto a presentación de originales, con las consiguientes evaluaciones externas de los mismos, y un rígido cronograma con secuencias semestrales, la revista está abierta a toda la comunidad científica que investiga en las líneas expuestas, y especificadas en las normas de edición, esperando que la difusión y su consulta en espacios científicos diversos se conviertan en el mejor aval de la calidad de los trabajos publicados.

Rafael López Guzmán  
Director

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



## Sumario

### Artículos

La primera cubierta renacentista del Palacio de las Dueñas de Sevilla. <i>Esther Albendea Ruz</i>	12-19
Balete. Arquitectura en la comunidad japonesa de Manila entre 1601 y 1762. <i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	20-28
La asimilación neomusulmana en la arquitectura de Río de Janeiro. <i>José Manuel Rodríguez Domingo</i>	30-41
Una iconografía andaluza en Iberoamérica: Jesús recogiendo sus vestiduras. <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i>	42-56
Arquitectura barroca en Puebla y su influencia andaluza. <i>José Antonio Terán Bonilla</i>	58-70

### Varia

Una Santa Rosa de Lima perdida de Pedro de Mena. <i>Manuel García Luque</i>	72-76
Innovación docente y patrimonio iberoamericano. <i>Rafael López Guzmán</i>	78-81
<i>La Virgen con el Niño dormido</i> . Un cuadro <i>avandicado</i> de Juan de Sevilla. <i>Francisco Montes González</i>	82-86

Entrevistas

Antonio Bonet Correa. Magisterio plural. <i>Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez</i>	88-99
---	-------

Reseñas

Mínguez, Víctor; González Tornel, Pablo y Rodríguez Moya, Inmaculada. <i>La Fiesta Barroca. El Reino de Valencia (1599–1802). Triunfos Barrocos. Vol. I.</i> <i>Juan Chiva Beltrán</i>	103-104
López Guzmán, Rafael (coord.). <i>Andalucía y América. Arte y Patrimonio.</i> <i>Luis J. Gordo Peláez</i>	105-106
Alonso Ruiz, Begoña (ed.). <i>La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América.</i> <i>Ana Ruiz Gutiérrez</i>	107-108

## Index

### Articles

The First Renaissance Ceiling of the Palace of the Dueñas in Seville. <i>Esther Albendea Ruz</i>	12-19
Balete. Architecture in the Japanese Community of Manila Between 1601 and 1762. <i>Pedro Luengo Gutiérrez</i>	20-28
The Islamic Revival Assimilation In the Architecture of Rio de Janeiro. <i>José Manuel Rodríguez Domingo</i>	30-41
An Andalousian Iconography in Ibero-America: Jesus Gathering His Clothes. <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i>	42-56
Baroque Architecture in Puebla and Its Andalusian Influence. <i>José Antonio Terán Bonilla</i>	58-70

### Varia

A Lost Saint Rose of Lima of Pedro de Mena. <i>Manuel García Luque</i>	72-76
Teaching Innovation and Ibero-American Heritage. <i>Rafael López Guzmán</i>	78-81
The Virgin Holding the Sleeping Child. An Avandicado Painting of Juan de Sevilla. <i>Francisco Montes González</i>	82-86

Interviews

Antonio Bonet Correa. Plural Teaching. <i>Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez</i>	88-99
---	-------

Book Reviews

Mínguez, Víctor; González Tornel, Pablo and Rodríguez Moya, Inmaculada. <i>La Fiesta Barroca. El Reino de Valencia (1599–1802). Triunfos Barrocos. Vol. I.</i> <i>Juan Chiva Beltrán</i>	103-104
López Guzmán, Rafael (coord.). <i>Andalucía y América. Arte y Patrimonio.</i> <i>Luis J. Gordo Peláez</i>	105-106
Alonso Ruiz, Begoña (ed.). <i>La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América.</i> <i>Ana Ruiz Gutiérrez</i>	107-108

# Artículos

---

# LA PRIMERA CUBIERTA RENACENTISTA DEL PALACIO DE LAS DUEÑAS DE SEVILLA

## THE FIRST RENAISSANCE CEILING OF THE PALACE OF THE DUEÑAS IN SEVILLE

### Resumen

Identificación y descripción de la primera cubierta renacentista del Palacio de las Dueñas de Sevilla, policromado por Alonso de León en 1516. Relación de los estudios históricos y heráldicos precedentes relativos a la carpintería del edificio. Aportación de documentación gráfica inédita de la firma y fecha de ejecución.

### Palabras Clave

Carpintería histórica, Palacio, Renacimiento, Sevilla.

### Esther Albendea Ruz

Restauradora. Sevilla

Doctora en Bellas Artes (Universidad de Sevilla) 2011 y miembro del Grupo de Investigación: Andalucía-América: Patrimonio Cultural y Relaciones Artísticas (HUM-806)

### Abstract

Identification and description of the first and only Renaissance ceiling in the Palace of the Dueñas at Seville, polychromed by Alonso de León in the 1516. List of historical studies and heraldic precedents relating to the carpentry of the building. Contribution of unpublished graphic documentation of the signature and date of execution.

### Key words

Historic carpentry, Palace, Renaissance, Seville.

Fecha de recepción: 03-V-2012  
Fecha de revisión: 14-V-2012  
Fecha de aceptación: 10-VI-2012  
Fecha de publicación: 30-VI-2012

## LA PRIMERA CUBIERTA RENACENTISTA DEL PALACIO DE LAS DUEÑAS DE SEVILLA

**E**n la antigua collación de San Juan de la Palma de la ciudad de Sevilla nos encontramos con el Palacio de las Dueñas, propiedad de la Casa de Alba desde su entroncamiento con los Enríquez de Ribera en el siglo XVII. La finca cuenta con extensos jardines y patios. El inmueble se reviste con magníficas techumbres, yeserías y azulejos, además de albergar unas importantes colecciones de pintura y escultura. Fue declarado Monumento Histórico–Artístico en 1931. De entre este repertorio de piezas artísticas, nos vamos a centrar en la carpintería de lo blanco del palacio, realizada a finales del siglo XV y a lo largo del siglo XVI en varias fases constructivas, ocupándonos especialmente de una carpintería en concreto, la de la Sala Cuadrada de la planta baja, primer techo renacentista que se lleva a cabo en el palacio.

El palacio tiene sus orígenes en las casas principales de los Pineda, casas que son adquiridas por los Enríquez de Ribera. Historiadores como Pedro de Madrazo o José Gestoso se apoyan en Ortiz de Zúñiga a la hora de explicar el motivo de esta venta, quien cuenta en sus *Anales* que

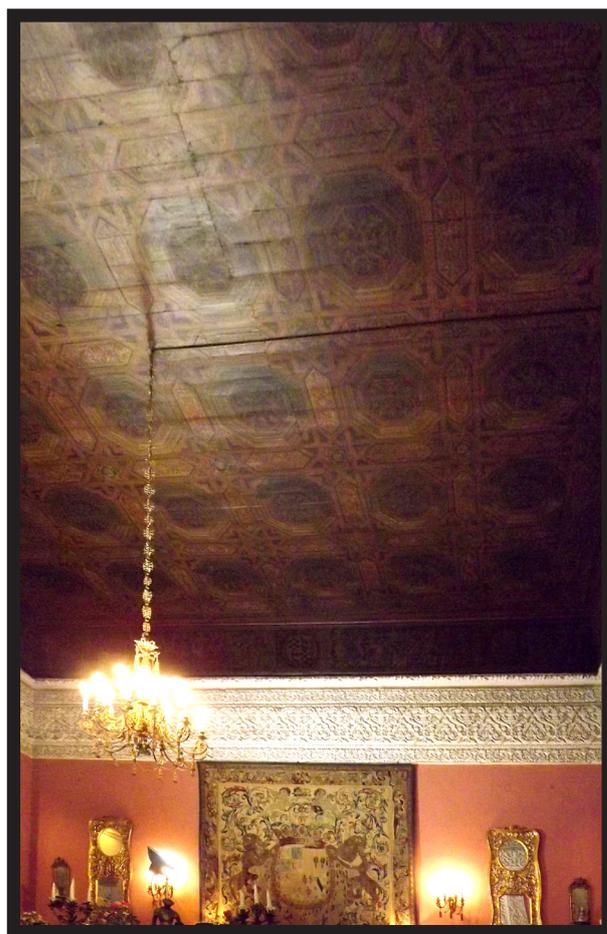


Fig. 1. Vista de la techumbre. (Foto: Esther Albendea).

debido al pago del rescate de Juan de Pineda, cautivo en la Ajarquía de Málaga, la familia tuvo que vender las casas de la collación de San Juan de la Palma a Catalina de Ribera<sup>1</sup>. Pero en 1997 Teodoro Falcón publica el contrato de compra-venta<sup>2</sup>, de 1496, cuatro años después de que finalizase la Reconquista, firmado por una parte por Pedro de Pineda, Escribano Mayor del Cabildo, hijo mayor de Juan de Pineda y casado con María de Monsalves, y por la otra parte por Catalina de Ribera, viuda del Adelantado de Andalucía Pedro Enríquez. La venta se efectuó por 375.000 maravedís.

Catalina de Ribera realiza grandes reformas en estas casas, convirtiéndolas en palacio y manteniendo el estilo mudéjar de las obras que había llevado a cabo desde 1483 en la Casa de Pilatos, su residencia habitual. Hay que tener en cuenta que el modelo a seguir en estas casas-palacio era el Palacio mudéjar de Pedro I en el Alcázar de Sevilla. De la fase constructiva de Catalina de Ribera, enmarcada entre 1496, fecha de adquisición del palacio, y 1505, fecha de su fallecimiento, en el Palacio de las Dueñas se conservan, además de algunos alfarjes de los pórticos del Patio Principal y del Patio del Aceite, los alfarjes de jácenos y jaldetas con labor de menado de la Biblioteca, Antecapilla y salón de la Gitana, todos en la planta baja; más dos armaduras de la planta alta, la de cuatro aguas del salón Azul y la ochava del salón Piano. Tras la muerte de Catalina de Ribera, la Casa de Pilatos la hereda su hijo mayor, Fadrique Enríquez de Ribera y el Palacio de las Dueñas, su hijo menor Fernando Enríquez de Ribera I.

Fernando Enríquez de Ribera I nace entre 1477-78 y siempre residió en el Palacio de las Dueñas. Ejerce cargos como el de Notario Mayor de Andalucía o Veinticuatro de Sevilla. Fue Teniente del castillo de Alcalá de Guadaíra y de la fortaleza de Ronda y el emperador Carlos V le otorgó el título de Gran Capitán. Se

casa en 1500 con Inés Portocarrero y de este matrimonio nacen siete hijos: Per Afán, futuro I Duque de Alcalá, Fernando Enríquez de Ribera II, futuro II Duque de Alcalá, Fadrique, futuro I Marqués de Villanueva del Río, Catalina, Juana, María y Francisco, que fallece de niño.

En 1515 la reina doña Juana faculta a Fernando Enríquez de Ribera I y a Inés Portocarrero para que puedan hacer mayorazgo<sup>3</sup>, y sólo siete años más tarde, en 1522 muere Fernando Enríquez de Ribera I. Pese a que en su testamento deja como heredero del Palacio de las Dueñas a su hijo mayor Per Afán<sup>4</sup>, pide que *“a su mujer se le deje vivir en estas casas por todos los días de su vida”*. No obstante Per Afán toma posesión del Palacio de las Dueñas en 1523, por lo que mantiene un litigio con su madre, Inés Portocarrero, hasta la fecha de la muerte de ésta en 1546.

Consecuentemente, la reformas llevadas a cabo por Fernando Enríquez de Ribera I e Inés Portocarrero debieron efectuarse entre 1505, fecha en que hereda el palacio y 1522, fecha del fallecimiento de Fernando Enríquez de Ribera I. En este período se realizan en Sevilla algunas obras *“a lo romano”*, de influencia renacentista, que podemos encontrar tanto en edificios sacros como civiles. Teodoro Falcón atribuye a esta fase constructiva del Palacio de las Dueñas, de principios del siglo XVI, la ejecución de yeserías y pilastras del Patio Principal, los restos de las pinturas murales de las galerías de ambos patios y el *“çaquiçami”* que en 1516 pinta Alonso de León, pero que no identifica en el palacio<sup>5</sup>.

Cada vez con más frecuencia se están empleando los conocimientos en heráldica para facilitar la datación de obras inmuebles, ya que gracias a una correcta lectura de ésta podemos atribuirles comitentes y aproximarlos mucho a la fecha de ejecución cuando no se conservan contratos de obra.

Las armas empleadas por Fernando Enríquez de Ribera eran las empleadas por sus progenitores: El escudo de los Enríquez<sup>6</sup>, alusivo a Pedro Enríquez, y el escudo de los Sotomayor<sup>7</sup>, alusivo a Catalina de Ribera. El motivo por el cual Catalina de Ribera no pudo usar las armas de los Ribera lo encontramos en la oposición que María de Mendoza, madre de Catalina, ejerció sobre este matrimonio. Pedro Enríquez se casó en primeras nupcias, en 1460, con Beatriz de Ribera, hermana mayor de Catalina. De este matrimonio nacen Francisco y María. Beatriz de Ribera fallece antes de 1471 y al enviudar Pedro Enríquez se casa con Catalina de Ribera en 1474. De este matrimonio nacen Fadrique y Fernando Enríquez de Ribera. María de Mendoza se oponía al matrimonio al ver truncada su intención de entroncar su casa con otros linajes, por lo que hace firmar al nuevo matrimonio un acuerdo por el que el mayorazgo recae en Francisco Enríquez de Ribera, hijo mayor del primer matrimonio. Desde su matrimonio Catalina usa las armas de su tatarabuela Inés de Sotomayor, quien al casarse con Rui Lope de Ribera crean el primer mayorazgo de su linaje<sup>8</sup>.

El hermano de Fernando, Fadrique, sí emplea las armas de los Enríquez de Ribera, como se puede comprobar en las techumbres de la Casa de Pilatos, armas que hace propias al heredar el mayorazgo tras la muerte de su hermanastro y primo Francisco Enríquez de Ribera. Pero Fernando sigue utilizando las armas de su madre, las de los Sotomayor, como se puede constatar en el Palacio de las Dueñas.

Por otro lado, Inés Portocarrero emplea las armas de los Portocarrero<sup>9</sup>, alusivas a su padre Pedro Portocarrero, VII Señor de Moguer, y las armas de los Cárdenas<sup>10</sup>, alusivas a su madre, Juana de Cárdenas, II Señora de la Puebla del Maestre.

Solamente en una de las carpinterías del Palacio de Dueñas encontramos las armas que hacen alusión al matrimonio de Fernando Enríquez con Inés Portocarrero. En esta carpintería aparecen las armas de ambos, por un lado un escudo con las armas de los Enríquez y Sotomayor y por otro, un escudo con las armas de los Portocarrero y Cárdenas. Seguramente estos escudos, y con ellos todo el techo, se rea-

15



Fig. 2. Escudo de Fernando Enríquez. (Foto: Esther Albendea).

lizaron después de crear el mayorazgo en 1515 y antes del fallecimiento de Fernando Enríquez de Ribera I en 1522.

Estos datos coinciden con el contrato que hace el pintor y dorador Alonso de León el 16 de septiembre de 1516:

*“Sepan quantos esta carta vieren como yo alonso de leon pintor vezino de Sevilla en la collacion de san salvador otorgo e conosco que fago pleito y postura...con vos el señor don fernando enriquez de ribera vezino desta dicha cibdad en la collacion de san juan questades absente e con vos diego lopes su criado en su nombre en tal manera que yo sea... obligado... de facer un çaquizami que me fue mostrado en las casas del dicho señor don fernando dorado y pintado de molduras el qual me obligo a hacer de tal manera a de ser dorado de oro broñido los verdugos e florones e las pomas que an de venir en las cruces y el campo de los quadrados de los florones que sean fechos de su romano muy bueno de colores finos de buen azul fino e de su bermellon fino bañado de su carmín y las... azules de azul fino y los devanes trastocados de colorado e verde y en el verde cardenillo el azeite y el colorado a de ser muy bueno y an de ser las chillas de un romano muy bueno e bien ordenado con sus ataduras e frutos de oro mate la qual dicha obra tengo de aparejar muy bien segund se requiere a buena obra y barnizarse todo lo que se requiere barnizar e obligome de lo dar todo bien fecho e acabado... desde oy dia de la fecha desta carta fasta treinta de labor primeros so pena de cinco mil maravedís... e bos el dicho diego lopes... me dedes e paguedes por la dicha obra syete mil e quinientos maravedís (pagados por tercias partes)”<sup>11</sup>.*

Sin duda en este contrato se está describiendo el diseño de la policromía de la sala Cuadrada de la planta baja del Palacio de las Dueñas. A esta descripción hay que sumar que aparezcan las armas de los comitentes y que hayamos encontrado en el friso de la cubierta la fecha de la ejecución.

Como bien describe Alonso de León en el contrato, *los quadrados de sus florones* están “*fechos de su romano muy bueno*”, es decir, la decoración de las cartelas del friso está realizada con grutescos, de excelente calidad. En estos grutescos, de los que hay dos modelos diferentes, encontramos figuras antropomórficas, cuernos de la abundancia, amorcillos, mascarones y elementos arquitectónicos. Cuando hablamos de elementos arquitectónicos nos referimos a unas bases en las que apoyan unos motivos florales a modo de *candelieri* y que pueden encontrarse como eje simétrico de la composición de los grutescos o en los extremos de ésta, en función del modelo a realizar. Sobre estas bases se encuentran sentados a cada lado dos amorcillos. Aunque en la mayoría de las bases la decoración es floral, en tres de ellas, una correspondiente al friso este, otra correspondiente al sur y otra al oeste, encontramos la firma y fecha de la obra. Podemos transcribir, de este a oeste: POR MVIΦ / GVSARR’ANNI / FI(R?)NIFR.NAS.

16



Fig. 3. Inscripciones este, sur y oeste. (Foto: Esther Albendea).

Como hemos dicho con anterioridad este techo cierra la sala Cuadrada, estancia de algo más de 8 m<sup>2</sup> que se corresponde con la cuadra norte del palacio, entendiéndolo arquitectónicamente el palacio como una estancia alargada con otras dos cuerdas en los extremos, doblada en altura y que en el Palacio de las Dueñas se identifican en la planta baja con la Biblioteca, Antecapilla y sala Cuadrada y en la planta alta con el salón Azul, el salón Grande y el salón Piano, correspondiente a la torre del palacio.

Constructivamente nos encontramos con un techo muy simple, una cubierta de grandes vigas que cruzan la sala de este a oeste y que quedan ocultas tras una tablazón, apuntalada a la vigería interior. Hay un total de cuarenta y cuatro tablas que tiene un ancho aproximado de unos veinte centímetros. En dirección este-oeste suman de tres a cuatro tablas, en función al largo de éstas. Bordeando perimetralmente la sala, la cubierta se cierra con un arrocabe compuesto de tocadura, alicer y solera. La tocadura y la solera se reducen a meras molduras y el alicer se conforma con una sucesión de tablas apuntaladas a las guías internas, que quedan ocultas. El alto del alicer se resuelve con tres tablas, que tras un primer examen organoléptico no parece que tuviesen telas encoladas en las uniones, como tampoco parece que las tuvieran las tablas con las que se configura la techumbre. No nos ha llegado documentación sobre quién pudo realizar el trabajo de carpintería, ya que como cita Alonso de León el zaquizamí ya estaba hecho cuando contrató la pintura y el dorado.

No se han realizado pruebas químicas que determinen el proceso pictórico elegido por Alonso de León para policromar el conjunto, pero en su contrato se hace alusión al empleo del aceite, por lo que seguramente se emplease un temple grasoso u óleo. Dada la ausencia del craquelado propio de la pintura al temple sobre madera, suponemos que el pro-

cedimiento es óleo. No obstante la técnica de aplicación es muy similar a la empleada en la pintura al temple, de la que se conservan las pinceladas “en plumeado” y el sombreado seco de color oscuro, fácilmente identificables en las figuras de los grutescos.

En relación con la preparación, lo único que consta en el contrato es que es él mismo quien tiene que “aparejar” el techo y que se compromete a hacerlo muy bien, como requiere toda buena obra. La capa de preparación que suele aplicarse en la carpintería de lo blanco de esta cronología es a base de sulfato de calcio, aplicada en capas muy finas, que suelen aumentar cuando la superficie va completamente dorada, como en los cubos o piñas de mocárabes.

Por su formato cuadrado la composición se adapta perfectamente a treinta y seis casetones octogonales, seis por cada lado, fuertemente moldurados por una arquitectura fingida. El interior del casetón es de color azul y va decorado en claro con motivos florales, cuernos de la abundancia y cabezas aladas. Los casetones se insertan en una cuadrícula formada por lazos de ocho occidental en las esquinas, que prolongan el lazo formando almendrillas y que se unen con rectángulos con los extremos triangulados imitando la tablazón de la labor de menado de los alfarjes de jácenas y jaldetas. Estas fingidas tablas de menado son de color rojo y en su interior se alternan dos motivos de elementos florales con cuernos de la abundancia, todos en blanco. El interior de las estrellas es de fondo azul con un florón central de color blanco. El uso de los florones como decoración de los casetones es muy recurrente en la decoración arquitectónica clásica, aunque su uso vuelve a ponerse de moda en la arquitectura renacentista.

Como reminiscencia de las carpinterías mudéjares, se finge una labor de lazo para aglutinar los casetones. Las cintas del lazo de ocho

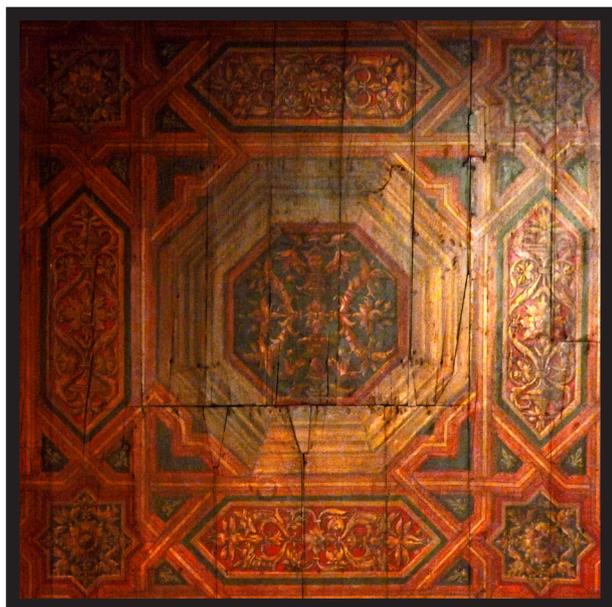


Fig. 4. Detalle de casetón. (Foto: Esther Albendea).

están compuestas por cinco filetes. El central mantiene el color blanco propio de la lacería mudéjar. Otros filetes son de color ocre. El falso agramilado es de color negro bordeando el filete central y rojo para separar los filetes ocre.

La composición del techo se cierra con una cinta de laurel salpicada con frutos dorados y atada con lazos rojos.

Como dijimos anteriormente la tocadura y la solera se reducen a molduras. La superior, la de la tocadura, es una moldura de color rojo cuyo canto está decorado con motivos geométricos: rombos acotados por dos perlas, todo de color azul sobre fondo blanco. Esta decoración es característica de la arquitectura renacentista y podemos encontrarla en numerosas carpinterías de esta época. La moldura inferior, de color verde, lleva en el canto una decoración que imita motivos tallados.

El alicer está policromado con unos grutescos de magnífica factura. La disposición se basa en su alternancia con los motivos heráldicos.

El eje central de cada lateral es un escudo de armas, habiendo tres por mural. El escudo central lleva un módulo de grutesco a cada lado, reduciéndose sólo a mitades en los extremos. Hay dos escudos de armas, que se alternan en la composición, uno alusivo a Fernando Enríquez de Ribera I y otro alusivo a su esposa Inés Portocarrero. En los lienzos norte y sur el escudo central es el de Inés Portocarrero y en los lienzos este y oeste el escudo central es el de Fernando Enríquez. Cada escudo está bordeado por una corona de laureles sujeta por lazos rojos a unas pilastras laterales, que separan los motivos heráldicos de los grutescos.

Hay dos composiciones distintas de grutescos, aunque ambas cuentan con los mismos elementos. A la izquierda del escudo central los grutescos se dibujan en torno a un copón coronado con una máscara, estando los amorcillos en los extremos del diseño; mientras que la composición que se encuentra a la derecha del escudo central tiene como eje a los amorcillos y los copones en los laterales. Todo el cuerpo de grutescos está policromado en colores claros, reforzados en muchos puntos con un plumado en blanco y con algunos elementos dorados. Todos los campos de los grutescos están divididos en fondos azules y rojos: azules a la izquierda y rojos a la derecha.

Resumiendo, podemos decir que esta cubierta coincide con lo expuesto en el contrato de Alonso de León y que gracias a la firma y los escudos heráldicos estamos en condición de afirmar que es esta techumbre la que decoró. Por lo tanto, estamos ante el primer techo renacentista que se realiza en el Palacio de las Dueñas, el único de los que se conserva cuyos comitentes fueron Fernando Enríquez e Inés Portocarrero.

Pese a que en el palacio seguirán realizándose por los sucesivos herederos otras carpinterías



Fig. 5. Composición decorativa. (Foto: Esther Albendea).

a lo largo del siglo XVI, esta es la más renacentista de todas, pues las otras tienen un marcado estilo mudéjar, tanto constructiva como

decorativamente y sólo en ésta se emplean motivos renacentistas como los grutescos o florones.

#### NOTAS

<sup>1</sup>ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de Andalucía*. Sevilla: Guadalquivir, 1988, pág. 298.

<sup>2</sup>FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. "El Palacio de las Dueñas: Sus orígenes. La escritura de compra-venta de 1496". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 10 (1997), págs. 105-121.

<sup>3</sup>Archivo Ducal de Medinaceli. Sección Alcalá. Leg 6, nº 15, de 14 de marzo 1515.

<sup>4</sup>Archivo Ducal de Medinaceli. Sección Alcalá. Leg 6, nº 17, de 7 de abril 1522.

<sup>5</sup>FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *El Palacio de las Dueñas y las casas-palacio sevillanas del siglo XVI*. Sevilla: Fundación Aparejadores, 2003, págs. 91-94.

<sup>6</sup>En campo de plata, león rampante de gules mantelado en curva de gules y en cada enmanteladura un castillo de oro, mazonado y aclarado en azur.

<sup>7</sup>En campo de plata, tres fajas ajedrezadas de oro y gules y en el centro de cada faja un ceñidor de sable. En los escudos de Sotomayor, Portocarrero y Cárdenas de esta techumbre, el oro se sustituye por blanco aunque se pretende dar sensación de reflejo con un plumado.

<sup>8</sup>ALBENDEA RUZ, Esther. *La Carpintería de lo blanco de la Casa de Pilatos de Sevilla*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2011, pág. 51.

<sup>9</sup>Campo jequelado de quince piezas oro y azur.

<sup>10</sup>En campo de oro dos lobos pasantes.

<sup>11</sup>Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla. Oficio IX. Libro 1º de 1516. Fol. 662. Recogido en: MURO OREJÓN, Antonio. *Pintores y doradores*. Sevilla: Laboratorio de Arte. 1935, pág. 31.

# BALETE. ARQUITECTURA EN LA COMUNIDAD JAPONESA DE MANILA ENTRE 1601 Y 1762

## BALETE. ARCHITECTURE IN THE JAPANESE COMMUNITY OF MANILA BETWEEN 1601 AND 1762

### Resumen

La comprensión de Manila como escenario artístico y arquitectónico lleva aparejado contar con las distintas nacionalidades asentadas no solo Intramuros sino también en los arrabales. El ataque británico de 1762, y la posterior modificación del entorno de la muralla cambiarían definitivamente esta zona de la ciudad. Entre estos barrios se han destacado habitualmente las distintas ubicaciones del Parián, relegando a un segundo plano el barrio de japoneses. Afortunadamente documentación recientemente localizada ha permitido abordar un análisis más detenido de su realidad arquitectónica antes de su destrucción en la segunda mitad del siglo XVIII.

### Palabras Clave

Dilao, Franciscanos, Hospital de San Lázaro, San Miguel.

### Pedro Luengo Gutiérrez

Universidad de Sevilla

Pedro Luengo es doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla. Actualmente es becario del programa FPU en el citado departamento, desarrollando su investigación sobre arte y arquitectura en Filipinas durante la presencia española. Durante los últimos años ha realizado diferentes estancias de investigación en instituciones internacionales en países como Filipinas, México o Italia.

### Abstract

The comprehension of Manila as artistic and architectonic scenery involves taking into account different nationalities located not only inside Intramuros, but also in suburbs. The British attack of 1762, and the later modification of the wall and its nearness would change definitively this area of the city. Different locations of the Parian have been placed among these suburbs, forgetting the Japanese quarter. Fortunately, the archival documentation recently discovered has allowed tackling a wider analysis of its architectonic features before its destruction in the second half of the eighteenth century.

### Key words

Dilao, Franciscans, San Lázaro Hospital, San Miguel.

Fecha de recepción: 26-IV-2012  
Fecha de revisión: 06-V-2012  
Fecha de aceptación: 10-VI-2012  
Fecha de publicación: 30-VI-2012

## BALETE. ARQUITECTURA EN LA COMUNIDAD JAPONESA DE MANILA ENTRE 1601 Y 1762

Según Félix de Huerta, Balete debe considerarse el primer asentamiento japonés de cierta importancia en las cercanías de la ciudad de Manila<sup>1</sup>. Con anterioridad existían pobladores de esta nacionalidad en el norte de Luzón vinculados con la actividad mercantil y pirática, mientras que Legazpi los encontró mezclados con chinos en Manila<sup>2</sup>. Balete estaría formado completamente ya en 1585, tras la llegada a la capital de un barco de naufragos nipones que fueron enviados al pueblo de Dilao, aunque algunos autores adelantan la fecha dos años<sup>3</sup>. El mismo Huerta, evidencia el aumento comercial entre ambos territorios que supuso la embajada de San Pedro Bautista (1593) y que sin lugar a dudas provocó un aumento demográfico de la población japonesa en lo que aún eran terrenos pertenecientes al pueblo de Dilao y que poco más tarde se independizarían con el citado título de Balete, nombre tomado de un árbol común en la zona<sup>4</sup>. El primer problema que se presenta es la original ubicación de este asentamiento nipón. La visión del sevillano Antonio de Morga permite establecerlo entre el Parián chino de donde

habían salido y el monasterio de La Candelaria. Fue el gobernador Francisco Tello de Guzmán, según decreto del 22 de enero de 1601, quien adoptó la medida de formar un pueblo exclusivamente de japoneses. El 22 de marzo, se continuaría con el proceso de independización del asentamiento con un nuevo decreto esta vez para adjudicar la administración de la colonia japonesa a los franciscanos, siendo el primer responsable Fr. Alonso Muñoz.

En los años a caballo entre el siglo XVI y el XVII el trasiego de juncos japoneses entre Manila y Nagasaki fue constante. Los vínculos se hicieron tan fuertes que incluso traspasaron las fronteras comerciales para llegar a las religiosas. Algunos frailes españoles plantearon la posibilidad de que el obispado japonés pasara a depender de Manila, ante la sorpresa de Goa y Macao<sup>5</sup>. No debe olvidarse que en 1602, recién iniciado el gobierno de Pedro Bravo de Acuña, se solicitó desde el archipiélago nipón el contacto comercial con el puerto de Uraga (浦賀), permitiendo la entrada de misioneros hispanos. Los franciscanos dirigieron sus atenciones

a Kyoto, la tradicional Meaco (都) y el noreste de Honshu (本州) mientras que los dominicos prefirieron Satsuma (薩摩国) y los agustinos Bungo (豊後国)<sup>6</sup>. A este contacto habría que añadir la vinculación creada con los españoles en otras facetas. Por ejemplo, se sabe de la participación de japoneses en la expedición a las Molucas, o en campañas militares contra los chinos. Todo esto conllevaría un aumento demográfico considerable muy anterior a la expulsión de los cristianos del archipiélago, que no dejaba indiferente a las instituciones filipinas, repitiendo un problema ya existente con la comunidad sangley. Teniendo en cuenta las cifras ofrecidas por la documentación con las debidas cautelas entre las parroquias de Dilao, San Miguel y Santiago se encontraban en 1605 tres mil japoneses que decaerían hasta los dos mil en 1619 según el testimonio del coronel Fernando de los Ríos<sup>7</sup>. Aún así el contacto misional seguía vivo, lo que permitía el trasiego de documentos, como aquellos que llegarían a manos de Lope de Vega para escribir en 1617 su *Triunfo de la fe en los reinos de Japón*.

A partir de esta situación es imposible abordar la creación de Balete sin citar la erección del Parián. Hasta lo que se conoce, la población de origen chino más o menos establecida en Manila, generalmente conocida como sangleyes, era muy superior a la que representaban los japoneses, e incluso la propia presencia española. Esto provocó que el gobierno de la ciudad buscara la creación de un barrio exclusivamente sangley fuera de las murallas de la ciudad. El tema ha sido abordado desde distintas perspectivas, pero el tamaño del Parián en comparación con Balete no permite analizarlos como asentamientos orientales junto a una ciudad española, sino como resultado de una política concreta de los gobernadores de la ciudad frente a la llegada de comerciantes extranjeros.

Con esta fundación los españoles vuelven a ofrecer un sistema de poblamiento radicalmente distinto al resto de potencias europeas. Macao debió recibir incluso más japoneses tras la expulsión de cristianos de Japón, pero en ningún momento generó un espacio particular para esta comunidad. Ni siquiera se sabe que una orden particular se hiciera cargo de su administración. En el caso luso serían los jesuitas los que al menos recogieron los bienes llegados del archipiélago nipón.

De una u otra forma la colonia japonesa debió ser relativamente grande en los primeros años del siglo XVII. Según Huerta, tras la expulsión de los cristianos en 1614 llegaron a Balete unas cuatrocientas familias de japoneses cristianos. Manila, junto a Macao, se convirtió en un centro receptor principal de cristianos japoneses tras la expulsión<sup>8</sup>. Por tanto no es descabellado pensar que futuras investigaciones demuestren también la llegada a la capital filipina de importantes colecciones bibliográficas y/o artísticas que están documentadas en el asentamiento luso. Este aumento de 1614 se vio contrarrestado por un descenso notable en la década siguiente, ya que al parecer muchas familias decidieron volver. Balete se resintió considerablemente y debió reincorporarse al pueblo de Dilao alrededor de 1626, dos años más tarde de que hubieran sido expulsados todos los comerciantes españoles de las islas.

Balete se convirtió para las distintas órdenes, y especialmente para los franciscanos, en un banco de pruebas para los misioneros que irían destinados al archipiélago nipón o en su caso a China. Allí solían aprender el idioma, familiarizarse con las costumbres y el trato, etc. Ejemplo claro de esta situación es la publicación en Manila en la década de los treinta del *Vocabulario de Japón*, obra portuguesa de 1603 reeditada por Tomás Pinpin en Filipinas en 1630.

Según algunos autores el contacto entre las costas manileñas y el puerto japonés de Nagasaki se vio interrumpido con el *sakoku* en 1640. Esta interpretación tradicional no deja de sorprender a la luz de cierta documentación. Los franciscanos siguieron solicitando a la corona ayudas para mantener el adoctrinamiento de los japoneses en estos barrios en 1693, 1706 y 1753. De la misma forma lidiaron con la Compañía de Jesús y su interés por hacerse con la administración de los japoneses. De hecho los jesuitas planeaban desde mediados del siglo XVII la fundación de un *Colegio de japones*, que definitivamente pasó a formar parte del Colegio de San Ildefonso y su más conocida iglesia de Santa Cruz<sup>9</sup>. En esta querrela entre jesuitas y franciscanos habría que incluir una tercera institución religiosa, la Catedral de Manila, que era propietaria de un gran solar en las inmediaciones conocido como el nival de Balete<sup>10</sup>. Por último, aunque ya fuera del litigio, en la misma década central del siglo XVIII, los hospitalarios solicitaron fundar un nuevo hospital para convalecientes en la isla que formaba el río Pasig<sup>11</sup>. Todo este proceso, en el que intervendría el

propio gobernador generó interesante documentación gráfica que hoy se conserva en el Archivo Franciscano Íbero Oriental (AFIO) y que ha permanecido olvidada hasta el momento, suponiendo la primera representación gráfica de la zona.

Como ya se ha puesto de relieve, el origen del documento se halla en la disputa entre franciscanos, jesuitas y el cabildo catedral por parte de los terrenos del nival de Balete, que iba a ser talado por orden del gobernador Pedro Manuel de Arandía<sup>12</sup>. Esto ha fechado la vista en los años anteriores a 1757 cuando se cierra el expediente sobre el tema<sup>13</sup>. La vista permite un análisis desde distintas perspectivas, aunque sin duda es la información arquitectónica proporcionada una de las más relevantes y por tanto, la que centrará este estudio. Aunque había noticias sobre la existencia de distintas construcciones pétreas en la zona, nunca se habían localizado fuentes gráficas que permitieran un análisis más profundo de las mismas. En la vista pueden encontrarse, además del caserío, la Casa de Balete, la iglesia de San

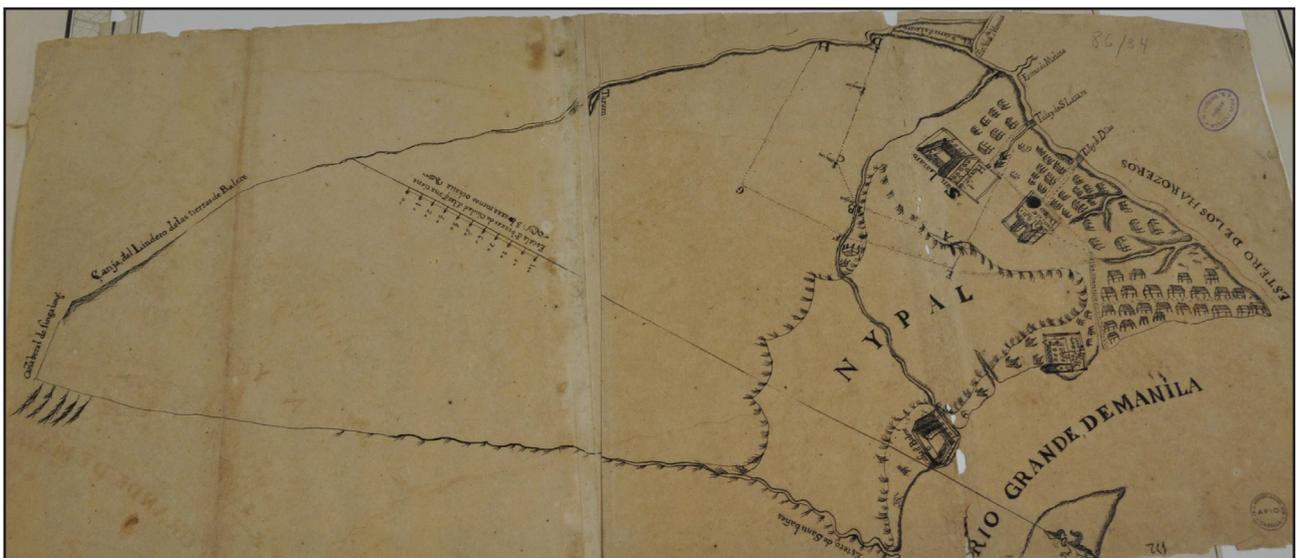


Fig. 1. Filipinas. Nival de Balete. AFIO 86/34.

Miguel, el convento de Dilao y el Hospital de San Lázaro. Según Huerta, la primera iglesia fue levantada bajo la advocación de la Concepción Inmaculada en caña y nipa, lo que por otra parte era común en las construcciones provisionales de estos primeros años. El aumento demográfico de 1614 obligó a modificar el templo, siendo levantado en piedra a partir de 1616, bajo la gestión de Fr. Alonso de San Antonio. Un caso similar ofrece el Hospital de San Lázaro, trasladado en 1603 desde Intramuros perdiendo su nombre original de “Hospital de la Misericordia”. Esta situación posibilitó que tanto el Parián sangley como el asentamiento nipón contaran con fundaciones asistenciales desde fecha muy temprana<sup>14</sup>.

Desgraciadamente en 1662 el gobernador Manrique de Lara ordenó la demolición de cualquier estructura pétreo existente en las cercanías de la muralla, como medida de seguridad, lo que levantó importantes susceptibilidades entre la comunidad religiosa que con tantas penurias había conseguido levantar distintos edificios. Entre ellos evidentemente estaban el Hospital de San Lázaro y otros que más tarde serían levantados incluso en piedra en la misma zona pero más lejos de la ciudad. Según el dominico Ignacio Muñoz, quien realizaría la descripción de los edificios derruidos por orden de Lara, San Lázaro y Dilao se encontraban a menos de 167 metros —600 pies geométricos—, lo que contrasta con la información del ingeniero Feliciano Márquez en 1767, quien los sitúa a 397 metros —475 varas— de la cortina de la muralla. Ciertamente el ataque británico y las renovaciones en el circuito de murallas y su alrededor modificarían definitivamente esta zona del cinturón de arrabales de la capital filipina. Esto en ningún caso sería óbice para que incluso fueran autorizados a reconstruirse en piedra ya que el mismo Márquez, al tratar los contornos de la ciudad de Manila confirma que tanto Dilao como San Lázaro eran grandes construcciones de cantería, lo que debe



Fig. 2. Nipal del Balete. Casa de Balete. AFIO 86/34.

corresponder con los edificios presentados en esta vista. Con ellos deberían trasladarse las sepulturas originales de las monjas japonesas que permanecieron en San Miguel hasta 1656, o los restos de Takayama Justo (1552-1615), también conocido como Hikoguro, 彦五郎, y sus compañeros<sup>15</sup>.

Los traslados que propone esta variedad de distancias no afectan ni a la zona del asentamiento con respecto a Manila, ni a su vinculación con el río. Siguen siendo fundaciones dependientes de las comunicaciones fluviales y ofreciendo un foco cultural en la zona sureste contrapuesto geográficamente al desarrollo sangley en la zona norte. En este sentido, la vista ofrece un panorama bastante amplio territorialmente, lo que permite estudiarlo tanto en sus aspectos concretos edificatorios, como en cuestiones más vinculadas al urbanismo. Aunque el nipal de Balete centra la composición, por ser el problema legal a tratar, es evidente que las fundaciones se realizan vinculadas a la gran vía de comunicación con Manila que era el Pasig. La casa de Balete y la iglesia de San Miguel se encuentran en la misma orilla, mientras que el Convento de Dilao y el Hospital de San

Lázaro se ubican junto a pequeños afluentes del mismo. En los dos primeros casos, se trata de un pequeño espacio entre el nival catedralicio y la propia orilla del río, imposibilitando tanto la comunicación por vía terrestre como la generación de edificaciones residenciales alrededor. Dilao y San Lázaro por el contrario se encontraban muy vinculados con el caserío de los probables japoneses y naturales.

El Pasig se convierte por tanto en el gran cordón umbilical que surte a la capital desde la Laguna de Bay hasta la propia bahía. En sus orillas se fue desarrollando un tipo particular de edificación, siempre orientada y pensada para la recepción de los juncos, así como un urbanismo particular que debe ser tenido en cuenta incluso para las fundaciones religiosas llevadas a cabo en la propia Laguna de Bay, aunque siempre aparezcan como un particular crecimiento de la capital.

La representación de Manila desde su fundación se centró en el barrio fortificado conocido como Intramuros y habitado mayoritariamente por españoles y naturales. A su alrededor se desarrollaban una serie de barrios habitados por sangleyes, generalmente administrados y urbanizados bajo el control de la capital. De hecho serían los gobernadores los que se encargarán de reubicar el Parián en distintas ocasiones. Por ello, la decisión de ubicar a la comunidad nipona más arriba en el curso del río, supone también una ampliación del horizonte expansivo de Manila. De hecho, según transcurra el siglo XVIII, los distintos ingenieros militares irán ampliando el campo de representación, empequeñeciendo la original Intramuros frente a la aparición de otros barrios.

Un aspecto de particular interés en la vista es la representación de algunos edificios religiosos precedidos por atrio. El modelo a seguir tiene un claro origen novohispano que en muchos casos filipinos se ha perdido, lo que ha llevado

a algunos investigadores a valorar la posibilidad de que el archipiélago optara por suprimir una solución que tan buen resultado estaba dando en tierras americanas<sup>16</sup>. En la propia Laguna de Bay se conservan algunos muy modificados hoy día, y la vista es clara no solo en lo que respecta a su configuración sino también en su vinculación con el edificio y el caserío. Por otro lado ninguno parece adoptar la solución de capillas posas tan habituales en distintas fundaciones mexicanas.

La rareza de esta vista obliga a un cierto determinismo en el análisis de estos atrios. El de San Miguel, desvinculado de cualquier tipo de caserío de un cierto desarrollo parece una solución con poca trascendencia urbanística. Todo lo contrario ocurre en las fundaciones franciscanas de Dilao y San Lázaro. A estos atrios se accede por un lateral, frente a la entrada frontal de San Miguel. Este acceso genera un camino hasta la orilla del río que divide en dos el caserío organizando a su alrededor un urbanismo de cierto interés, teniendo en cuenta la inocencia de la representación. En estos casos se ve claramente cómo los conventos y hospitales servían para aglutinar a una población generalmente dispersa. Estas primeras propuestas irían evolucionando ligeramente con el paso del siglo XVIII, como ofrece el mapa de Feliciano Márquez, conservándose la solución en la fundación jesuítica, mientras que el progreso del Hospital permitiría generar una construcción de mayor desarrollo.

Un aspecto interesante de estas obras que viene relativamente especificado en la vista es la planta de cada uno de los complejos. En contra de lo que podía pensarse, ninguno responde a lo que sería predecible a partir de modelos hispanoamericanos. La Casa de Balete, frente a una fácil estructura claustral, desarrolla una planta poligonal que busca seguir el perfil del Pasig. En la segunda mitad de siglo el edificio parecía haberse simplificado, aunque no

puede desestimar la esquematización por parte del ingeniero. Aquí pasarían los últimos días de su vida las *Beatas de Manila* (*Miyako no bikuni*, 都の比丘尼)<sup>17</sup>. Junto a ellas vivieron con un cierto carácter marginal la comunidad de jesuitas que vino de Japón y se trasladó a San Miguel. Esta comunidad de monjas japonesas asistía a las celebraciones litúrgicas en este templo, lo que las obligaba a salir de la Casa de Balete de forma habitual. Frente a esta apertura, la comunidad fue reacia a admitir tanto la entrada en el convento de visitantes como de nuevas hermanas de origen filipino, quizás por su diferente escala social<sup>18</sup>. Cuando en 1656 las hermanas Lucía y Tecla habían fallecido, ningún jesuita entendía ya el japonés<sup>19</sup>. Este hecho impidió la correcta transcripción de las visiones que tuvieron estas monjas, donde el claustro parece mostrarse como un jardín japonés donde se aparece el padre Diego Saura, más que un claustro occidental tradicional<sup>20</sup>.

Continuando con los edificios del mapa, la representación de la iglesia de San Miguel es más compleja de interpretar ya que parece claro que el dibujante mezcla la intención de continuar con la difícil representación *a vista de pájaro*, con la tendencia natural de repre-



Fig. 3. Nipal de Balete. Iglesia de San Miguel. AFIO 86/34.

sentar simplemente la fachada. En este caso podría pensarse que la iglesia correspondería con el módulo izquierdo, desarrollándose hacia la derecha toda la fachada del colegio jesuita.

El Convento de Dilao hay que considerarlo como uno de los más influyentes fuera de Manila dentro de la orden seráfica. Su estructura era completamente desconocida y difiere radicalmente no sólo de cualquiera de las pro-



Fig. 4. Nipal de Balete. Convento de Dilao. AFIO 86/34.



Fig. 5. Nipal de Balete. Hospital de San Lázaro. AFIO 86/34.

puestas para la casa de San Francisco en la capital, sino también de otras como Santa Ana de Sapa, construidas extramuros. No cuenta con el habitual claustro de planta cuadrada, que parece quedar sustituido por una estructura con planta de "T", conectada con los pies de la iglesia por uno de los brazos pequeños<sup>21</sup>. Para hacer aún más difícil la interpretación del mismo, Márquez propone una planta del templo con doble transepto bastante extraña en el archipiélago, y con un claustro más tradicional. En principio cabría pensar en dos etapas constructivas cercanas pero independientes en un centro tan importante para la Provincia. La planta del Hospital de San Lázaro no presenta una solución compleja en la vista de pájaro. Se trata de un claustro de una cierta simplicidad, que según el mapa de Márquez se completó con dos flancos ajardinados, muy en la línea de lo que venía realizándose en las plazas de la capital en las últimas décadas del siglo.

Más allá de las plantas de los edificios, la vista del nival de Balete ofrece un magnífico testimonio de la orientación de este tipo de iglesias en un momento determinado. Teniendo en cuenta que buena parte del patrimonio inmueble del archipiélago se ha perdido, este tipo de documentos cobran aún más importancia por la amplitud del espacio que cubren. Parece claro que los edificios no responden a una orientación sistemática, en un espacio sin las constricciones propias de una urbe. Esto podría llevar a desestimar la intervención de las prácticas geománticas orientales en el diseño de estos complejos. Aún así no obliga a desatender algunos criterios de orientación que además pueden

resultar útiles para otros territorios similares como la cercana Laguna de Bay. Los edificios suelen ofrecer sus fachadas como hitos en el paisaje para el visitante. Así, en Balete, miran al Pasig cuando cabe esa posibilidad, o en su caso se dirigen al pueblo que se extiende fuera del atrio. Solo el Hospital de San Lázaro, quizás por su sentido, presenta un giro fácilmente contrastable con su vecino Convento de Dilao, lo que curiosamente sería modificado en la segunda mitad del siglo. Por tanto, la orientación de estas construcciones religiosas parece seguir más de cerca la propia orografía del terreno circundante y los itinerarios habituales de sus habitantes incluso por encima de la orientación hacia un punto cardinal concreto.

La localización de esta vista de una zona tantas veces citada en la documentación como es esta de Balete, permite un renovado acercamiento a la arquitectura y al urbanismo español en el interior del archipiélago asiático. Esta empresa, difícilmente documentable en muchas ocasiones, puede considerarse como una de las características radicales del modelo de expansión hispano en comparación con las propuestas lusas, holandesas y posteriormente inglesas o francesas. La corona española se esforzó no solo en el mantenimiento de distintas factorías portuarias, sino sobre todo en articular un archipiélago como el de Filipinas, renovando vías de comunicación, modelando el territorio con la incorporación de nuevas fundaciones, etc. En este sentido cubre un territorio que va desde la zona oriental de Intramuros y los barrios sangleyes hacia el interior de la isla camino de la Laguna de Bay.

NOTAS

<sup>1</sup>HUERTA, Félix de. *Estado geográfico, topográfico, estadístico, histórico-religioso de la santa y apostólica provincia de San Gregorio Magno*. Binondo: Imprenta de M. Sánchez y Cía., 1865, pág. 557. CRUIKSHANK, Bruce. *Spanish Franciscans in the Colonial Philippines, 1578-1898: Catalogs and Analysis for a History of Filipinos in Franciscan Parishes*. 5 vols. Hastings, Nebraska: Cornhusker Press, 2003.

<sup>2</sup>BORAO, José Eugenio. "La colonia de japoneses en Manila en el marco de las relaciones de Filipinas y Japón en los siglos XVI y XVII". *Cuadernos Canela*, 17 (2005), págs. 25-53.

<sup>3</sup>PASKE-SMITH, M. T. "The Japanese Trade and Residence in the Philippines: Before and During the Spanish Occupation". En: FLYNN, Dennis Owen, GIRÁLDEZ, Arturo y SOBREDO, James: *European Entry into the Pacific: Spain and the Acapulco-Manila galleons*. Aldershot: Ashgate, 2001, pág. 146.

<sup>4</sup>La vinculación de poblaciones y árboles es común en la Filipinas prelegazpiana y se mantuvo mucho tiempo bajo control hispano. ZIALCITA, Fernando. *Authentic though not Exotic*. Quezon City: Ateneo University Press, 2005, pág. 25.

<sup>5</sup>LACH, Donald (coord.). *Asia in the Making of Europe. A Century of Advance*. Vol. III. Libro 1. Chicago: University of Chicago Press, pág. 171.

<sup>6</sup>Esta hispanización de Japón contradecía la hegemonía lusa propuesta por el mismo papado, que se rompería el papa Pablo V en 1608 reabriera Japón a la plataforma filipina. *Ibidem*, pág. 209.

<sup>7</sup>PASKE-SMITH, M. T. "The Japanese Trade and Residence..." Op. cit., págs. 154, 156 y 157.

<sup>8</sup>Distintos autores han valorado demográficamente la expulsión de los católicos de Japón. Lach apunta a un total de veintitrés jesuitas, siete frailes y los japoneses principales pasaron a Manila. LACH, Donald F. Op. cit., pág. 174.

<sup>9</sup>LUENGO, Pedro. "Noticias sobre el Colegio de San Ildefonso de Manila y el desarrollo de las artes en Filipinas durante el siglo XVIII". *Artigrama* (Zaragoza), 25 (2010), págs. 617-630.

<sup>10</sup>El cultivo de la nipa, un tipo de palma muy popular desde tiempos prehispanicos en Filipinas, ofrecía un material para construcciones frágiles, además de la base para preparar una bebida alcohólica.

<sup>11</sup>*Petición de licencia para hospital por parte del provincial de San Juan de Dios de Filipinas*. AGI, FILIPINAS, 301, N. 12.

<sup>12</sup>LUENGO, Pedro. "Notas sobre arquitectura y retablos en las iglesias de los arrabales de Manila en 1782". En: *Congreso Internacional del FEIAP*. Zaragoza: FEIAP, 2010, págs. 265-278. AGI, FILIPINAS, 159, N. 26.

<sup>13</sup>*Expediente sobre becas del Seminario de San Felipe*. AGI, FILIPINAS, 159, N. 22.

<sup>14</sup>PASKE-SMITH, M. T. "The Japanese Trade and Residence..." Op. cit., pág. 158.

<sup>15</sup>*Ibidem*, pág. 164.

<sup>16</sup>GALVÁN GUIJO, Javier. "La arquitectura filhispana como síntesis de culturas" en MORALES, Alfredo J. (coord.). *Filipinas: Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. Madrid: SEACEX, 2003, págs. 83-93.

<sup>17</sup>WARD, Haruko Nawata. *Women Religious Leaders in Japan's Christian Century, 1549-1650*. Aldershot: Ashgate, 2009, pág. 83.

<sup>18</sup>*Ibidem*, pág. 90.

<sup>19</sup>Sus cuerpos reposaron en la iglesia de Intramuros, San Ignacio, a diferencia del resto de la comunidad que había fallecido con anterioridad, y que fue enterrada en San Miguel. *Ibid.*, pág. 100.

<sup>20</sup>WARD, Haruko Nawata. *Women Religious Leaders...* Op. cit., pág. 104.

<sup>21</sup>Los estatutos franciscanos de la primera mitad del siglo XVIII en la provincia filipina son muy claros en la funcionalidad del claustro en estos conventos en relación con la vida de comunidad. Desgraciadamente las coordinadas propuestas desde Manila eran difícilmente realizables en el interior de las islas, donde la escasez de frailes impedía con mucha frecuencia la vida en comunidad.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# LA ASIMILACIÓN NEOMUSULMANA EN LA ARQUITECTURA DE RÍO DE JANEIRO

## THE ISLAMIC REVIVAL ASSIMILATION IN THE ARCHITECTURE OF RIO DE JANEIRO

### Resumen

La introducción del neomedievalismo islámico en la arquitectura brasileña estuvo relacionada con el desarrollo económico, el crecimiento de las grandes ciudades y el interés por hacer desaparecer toda evocación del pasado colonial. Por asimilación del arte europeo, estuvo primero vinculado a la decoración interior, pasando durante la Primera República a formar parte de la nueva escenografía urbana de Río de Janeiro.

### Palabras Clave

Alhambrismo, Arquitectura brasileña, Arquitectura interior, Eclecticismo, Neomedievalismo islámico.

**José Manuel  
Rodríguez Domingo**

Universidad de Granada

Es profesor titular de la Universidad de Granada y Experto en Técnicas de investigación del Patrimonio histórico. Su línea de investigación principal se refiere a la arquitectura y decoración neoárabes.

### Abstract

The introduction of the Islamic Revival in Brazilian architecture was related to the economic development, the growth of large cities and the interest to make eliminate any evocation of the colonial past. By assimilation of European art, it was first linked to the interior decoration, from the First Republic became part of the new urban scenery of Rio de Janeiro.

### Key words

Alhambrism, Architecture Brazilian, Eclecticism, Interior architecture, Islamic Revival.

Fecha de recepción: 1-VI-2012  
Fecha de revisión: 5-VI-2012  
Fecha de aceptación: 10-VI-2012  
Fecha de publicación: 30-VI-2012

## LA ASIMILACIÓN NEOMUSULMANA EN LA ARQUITECTURA DE RÍO DE JANEIRO

La renovación de la arquitectura brasileña, aquella que permitió al país superar la tradición colonial barroca y asumir el racionalismo clásico, coincide con la llegada en 1816 de la Misión Francesa<sup>1</sup>. La extraordinaria capacitación técnica de sus integrantes resultó decisiva para la fundación de un sistema de enseñanza artística, como germen de la Academia Imperial de Bellas Artes. No obstante, consideradas las artes símbolo de distinción y refinamiento asociado a la élite, la enseñanza académica no gozó en sus inicios de gran aceptación social, por lo que una parte del sistema formativo fue simplificado con objeto de dirigir su atención hacia el entrenamiento profesional del artesano. Éstas, entre otras razones, vendrían a justificar el lento desarrollo de las artes en Brasil durante el Imperio, pues si bien la práctica arquitectónica halló en el clasicismo una forma de expresar la definitiva ruptura con su antigua metrópoli, en realidad suponía el sometimiento estético a la Escuela de Bellas Artes de París. De ahí que la nueva arquitectura burguesa e institucional estuviese marcada por la interpretación que de los estilos del pasado llevaron a cabo los profesionales europeos emi-

grados al país americano, la mayoría de ellos formados en la tradición Beaux-Arts y condicionados en la aplicación de los conceptos plásticos de simetría, composición y proporción. Igualmente, las intervenciones en la ciudad durante todo el siglo XIX estuvieron limitadas al ámbito de la arquitectura individual, dentro de la cual el ornamento fue adquiriendo un desarrollo autónomo hasta democratizar las prácticas decorativas y extender su aplicación. Como muestra de este proceso cabe analizar las referencias al arte musulmán presentes en la arquitectura de Río de Janeiro, restringidas como potenciales recursos de distinción social, pero asociadas a una élite urbana cosmopolita, cuya ideología progresista se basaba en el Positivismo y abominaba de su pasado colonial, sinónimo de sociedad agraria y esclavista<sup>2</sup>.

### 1. EL ALHAMBRISMO COMO DISEÑO DE INTERIOR

La situación previa a la gran transformación urbana de la capital federal a comienzos del siglo XX debe analizarse a través de las intervenciones singulares promovidas por la emergente burguesía cafetera, y cuyo ejemplo más

acabado lo constituye el palacio que Antonio Clemente Pinto hizo construir como manifestación pública de su fortuna, prestigio y ambición. El conjunto construido en la Rua do Catete reflejará el perfil de este *hacendeiro* portugués, enriquecido con la compraventa de esclavos y dueño de la mayor parte de las plantaciones cafeteras de la región serrana fluminense, por cuya modernización al dotarla de infraestructuras recibió el título imperial de barón de Nova Friburgo. Considerado como acabado modelo de palacio urbano, el proyecto del arquitecto prusiano Carl Friedrich Gustav Waehnelndt obtuvo la medalla de plata en la Exposición General de la Academia de Bellas Artes de Río, de 1862<sup>3</sup>. Alrededor de la gran escalera central se ordenaban todas las estancias, destacando la planta principal por la ornamentación específica según su función y disposición, así el Salón Noble y el Salón de Banquetes, junto con la capilla y otros espacios de transición como los salones Azul, Pompeyano y Veneciano. Esta idea de memoria cuantitativa respondía al deseo del promotor por convertir su residencia en verdadero repositorio historicista dominado por la acumulación, proceso en el que participó activamente adquiriendo todo tipo de objetos durante sus viajes a Europa. El gusto suntuario de los palacios burgueses del Viejo Continente extendió, igualmente, la incorporación del *fumoir* decorado con arabescos, como adaptación de la *chinoiserie* dieciochesca; y presente en el Palacio do Catete bajo la interpretación francesa de Salón Morisco, espacio masculino reservado para el tabaco y los juegos de mesa. Constituye uno de los ámbitos más acabados de todo el conjunto, en que se muestra el alto grado de desarrollo de las artes aplicadas al servicio de la decoración ambiental; en especial gracias al exuberante ornato en estuco policromado que recubre las paredes y el techo, reproduciendo diseños y adornos de la Alhambra, extraídos de *Plans, Elevations, Sections and Details of the*

*Alhambra* (1842) de Owen Jones y Jules Goury, así como de *Choix d'ornements moresques de l'Alhambra* (c. 1849) de Girault de Prangey. Una secuencia de arcos polilobulados ordena la decoración parietal de tres tramos en los lados mayores y dos en los menores, apoyados sobre medias columnas neozarías de fustes y basas de mármol negro. La maya reticular con lises alternantes sobre fondos azules y rojos responde a una estilizada elaboración de los paños de yeserías que recubren la Sala de la Barca, el Salón de Comares y la Sala de las Dos Hermanas en el palacio granadino. Por su parte, el excepcional acabado de la techumbre replica lacerías de capialzados y ménsulas del Patio de los Leones, al igual que la distribución de caulículos y palmeta de los capiteles. La escasa presencia aún de diseños de lacerías en la industria cerámica obligó a recurrir a un arrimadero de mármol; sustituyéndose las celosías por tablas con representación de tipos norteafricanos, obra del pintor alemán Emil Bauch. No podía un espacio tan restringido y abigarrado concentrar como aquí todo el recogimiento indispensable para la imaginación y el ensueño; de suerte que, transformado el palacio en residencia oficial del Presidente de la República, esta saleta permaneció oculta por

32



Fig. 1. Salón Morisco. c. 1865. Palacio do Catete. Río de Janeiro. Brasil.

no servir a la gravedad y solemnidad requeridas para la representación del Estado.

Aunque sin tratarse de una tipología especialmente requerida por la burguesía carioca, este “gabinete árabe” no representó un ejemplo aislado, aunque constituya el modelo más acabado de decoración alhambrista. No obstante, su identidad resulta extremadamente susceptible de transformación y destrucción —ya como resultado de la especulación, de la evolución de las modas o de su propia fragilidad material—, lo que unido al desinterés de la historiografía hace que su cuantificación e impacto real esté aún por determinar. Pues su limitado número sería proporcional a la aplicación de este tipo de decoración en salas de espectáculo; caso del antiguo Teatro Lucinda, donde con motivo de la reforma de 1905, se incorporó un palco corrido de arcos festoneados sobre columnas de fundición, a semejanza de lo realizado por Agustín Ortiz de Villajos y Adolfo Morales de los Ríos para el Teatro de la Alhambra en Madrid y el Teatro Falla de Cádiz, respectivamente. En cualquier caso, la exuberancia y versatilidad de los repertorios categorizados por su carácter superficial y evasivo abarcó el interiorismo de locales comerciales como cafés, restaurantes y hasta barberías; tal se apreciaba en el Salón Cosmopolita de Petrópolis, recorrido por un pórtico de arcos de herradura sobre columnas neozarías. Al igual que ocurriera en Europa, este original despliegue escénico logró traspasar la intimidad del ámbito privado y exteriorizarse como expresión de la nueva sociedad moderna y civilizada. Y ello a pesar de la resistencia de quienes denunciaban el exceso y uso indebido de la ornamentación como degenerador de la arquitectura, comparando las nefastas consecuencias del hibridismo racial con la esterilidad creativa *“de amalgamar todas las arquitecturas; desde la egipcia a la del Renacimiento, sin olvidar elementos de fantasía de las peores épocas del estilo flamígero, del morisco o del chino”*<sup>4</sup>.

## 2. EL ARTE MUSULMÁN EN LA NUEVA ESCENOGRAFÍA URBANA

De entre todos los acontecimientos que marcaron el paso del Imperio a la República, ninguno alcanzó tanta trascendencia para la capital federal como la presidencia del paulista Francisco de Paula Rodrigues Alves; cuando se diera una insólita conjunción entre política, urbanismo y medicina con la presencia de Lauro Müller como ministro de Obras Públicas, del ingeniero Francisco Pereira Passos como prefecto del Distrito Federal y del médico Oswaldo Cruz al frente de la Dirección General de Salud Pública. De este modo, entre 1903 y 1908 Río de Janeiro alcanzó el punto culminante de su desarrollo como urbe moderna, superando la morfología colonial que había marcado su carácter hasta entonces, hasta convertirse en una de las grandes metrópolis continentales, gracias a la llamada “Reforma Passos”<sup>5</sup>. En ello tuvo que ver la progresiva implantación del higienismo que, desde la proclamación de la República (1889) venía difundiendo sus tesis en los centros industriales, ciudades portuarias y capitales de estados, al amparo del triunfo de los postulados positivistas de orden y progreso.

Las intervenciones auspiciadas por Pereira Passos —conocido como el “Hausmann Carioca”— sobrepasaron con mucho el frustrado proyecto de Grandjean de Montigny para la capital imperial, abarcando la remodelación del puerto, la canalización de varios ríos, la prolongación de calles y la apertura de amplias avenidas; programa completado por una serie de actuaciones higienistas, tales como la construcción del Mercado Central (1907) o la renovación del sistema de alcantarillado público. Conviniendo en cómo el ser humano busca su identidad y expresión emocional en el espacio construido, no debe sorprender que se prestara un interés extraordinario al diseño de las nuevas construcciones, especialmente a sus fachadas, dado que si los monumentos del Imperio

debían sugerir, inspirar y conmover, a los edificios del periodo republicano correspondía ahora el papel de representar<sup>6</sup>. Sin embargo, la ausencia de criterios conceptuales caracterizó el eclecticismo dominante en la arquitectura brasileña entre 1860 y 1930, de manera que la importación de modelos y formas europeos prescindió de cualquier base ideológica que pudiera justificar su aplicación, fuera de la superficialidad de las modas y la apropiación de una imagen que reflejara el definitivo desarrollo socio-cultural y económico de la nación. De hecho, la ausencia de referencias más o menos directas a su pasado determinó la introducción de elementos cuya aplicación en la arquitectura europea resultaban históricamente inadmisibles. No obstante, este eclecticismo de matriz francesa venía a interpretar y acentuar la diversidad racial y de nacionalidad del pueblo brasileño, posibilitando un viaje romántico soñador y fantástico. Como muestra de la singular relación entre identidad y espíritu que marcó la concepción estética de las élites republicanas cabe recordar la declaración del arquitecto Francisco de Oliveira Passos, quien tras alzarse vencedor del concurso para la construcción del Teatro Municipal, en 1904, justificaba su proyecto como modélico y *“digno de ser presentado como monumento estético”*; pues, mirando a los estilos clásicos, no había vacilado en escoger el renacimiento francés —*“estilo típico para los edificios destinados a teatro”*—, e incluso tomando inspiración del “morisco” para las cúpulas *“y modernizando el estilo clásico por motivos puramente económicos”*. Como señalaba el escritor Afonso Henriques de Lima Barreto *“de un momento a otro, la antigua ciudad desapareció y otra surgió como por una mutación teatral; había mucho de escenografía”*<sup>7</sup>. Los artífices de este nuevo escenario burgués fueron en su práctica totalidad profesionales extranjeros emigrados, muchos de ellos pasados por la Escuela de Bellas Artes de París, y otros de amplia formación autodidacta, cuyo estimulante universo de

referencias fue puesto al servicio de la imagen de modernidad con la que Brasil quería mostrarse al mundo.

El paradigma de esta profunda metamorfosis estaría representado en Río de Janeiro por la Avenida Central (1903-1906) —actual avenida Rio Branco—, que atravesaba el corazón de la vieja ciudad colonial, y para cuya construcción se convocó un concurso de proyectos. Orientada la comisión valoradora por el principio de que el punto de partida de la obra arquitectónica estaba en su exterior, se daba entera libertad a los arquitectos y promotores para la elección del estilo; si bien los diez miembros del jurado estaban dominados por la influencia francesa, ya por gusto o formación<sup>8</sup>. Al no ser preceptiva más que la presentación de los alzados exteriores, la distribución en planta quedó supeditada a la fachada, convertida así en elemento autónomo. De entre los setenta y siete proyectos presentados, una veintena estaban firmados por el prolífico Adolfo Morales de los Ríos, y entre los cuales interesa resaltar el promovido por el Dr. J.J. Silva Freire, situado en la esquina con la Rua do Rosario, por su original interpretación de la arquitectura safawí y la aplicación acabada de su código estilístico. La fachada revelaba un trabajo de composición arquitectónica habitual en la carrera del arquitecto sevillano, consistente en la elección de un modelo capaz de expresar las cualidades espaciales de claridad y totalidad requeridas por la sociedad moderna, antes que en la síntesis de formas históricas reorganizadas en un nuevo espacio. Los elementos compositivos fueron extraídos de los *Monuments modernes de la Perse* (1867) de Xavier Pascal Coste, e integrados de manera similar a como lo hiciera Hugo Wiedenfeld en la fábrica Zacherl de Viena. De este modo, se adaptaba al alzado de los inmuebles de la avenida, pero singularizado mediante la superposición de cuatro niveles de arcos apuntados, el recubrimiento cerámico de los paramentos —realizado por Muller & Cia



Fig. 2. Adolfo Morales de los Ríos. Edifício Persa. 1905. Avenida Central. Río de Janeiro. Brasil (desaparecido).

en París, según sus diseños— y el tratamiento angular a manera de iwan coronado por una dorada cúpula bulbosa. El prurito académico de Morales de los Ríos, le llevó a protestar de forma enérgica la popular denominación de “Café Morisco” que recibió esta obra, identificando por tal las arquitecturas regionales norteafricanas que habían dado lugar a “los estilos árabigo-marroquí, árabigo-argelino, árabigo-tunecino, etc., al igual que el árabigo-español y el consecuente “mudéjar”, de la misma nacionalidad, también denominado mozárabe”. Según este particular razonamiento, a su edificio considerado bajo la influencia del “arte árabigo-persa” correspondería el título de “Café Pérsico”<sup>9</sup>. Al servirse de elementos exóticos con los que redimensionar el anonimato del edificio, este exitoso arquitecto llegó a ser muy conocido por su excesivo formalismo decora-

tivo —“estilo moralino”—, creando un carácter que no surge por su función, ni por su historia, sino por la personalización:

*“Ya diseñase mansardas francesas o levantase minaretes árabes; ya idealizase ornatos amerindios de gran valor o perfilase molduras ojivales; corriese cornisas hispanizantes o trazase arcadas mudéjares; [...] revistiese fachadas y portadas de duro granito del [río] Carioca o de dorados azulejos sevillanos [...] se revelava siempre como artista completo, que presta alma y cariño a su obra, que la siente concebida con los ojos del espíritu.”<sup>10</sup>*

En efecto, la narrativa urbana era concebida por Morales de los Ríos como síntesis de la historia de la civilización, de ahí su interés por contribuir a dotar al país americano de una identidad artística nacional, aunque ésta le fuera culturalmente ajena. Siguiendo la teoría asociativa que identificaba función con estilo, afirmaba cómo mientras la “arquitectura griega idealizó al hombre y demostró la existencia de la justicia y de la ley”, por su parte “la arquitectura de los árabes cantó a los placeres”<sup>11</sup>. Así lo aplicó en el Palace-Théâtre (1906), erigido en la Rua do Passeio sobre el antiguo Cassino Nacional Brasileiro, auténtico cuartel general de la bohemia carioca en el que se alternaban los números de café-cantante con las proyecciones de cine. Para la fachada, desplegó un diseño neomusulmán de tres alturas, elevado sobre una planta baja de gruesas columnas neonazaríes muy transformada unas décadas después. La distribución descentrada en altura desplaza hacia la derecha un cuerpo autónomo, aunque bien integrado con la balconada de la planta principal, y articulada mediante un gran arco de herradura apuntado sobre columnillas neonazaríes y arcos angulares. Por su parte, el nivel superior presenta una sucesión de cuatro ventanales con arcos de herradura polilobulados, todos ellos cerrados por vitrales con diseños de lacerías, rematando la cornisa con merlones escalonados y cubos



Fig. 3. Adolfo Morales de los Ríos. *Cine Palacio*. 1906. Cinelândia. Río de Janeiro. Brasil.

con cupulillas escamadas y yamures de bronce. La proximidad semántica de esta fachada con uno de los edificios residenciales de la Rua do Carioca, permite relacionarlo con la impronta del arquitecto hispalense. De proporciones perfectamente ajustadas a la línea continua que configura este lado de la calle —afectado por la “Reforma Passos”—, se compone de tres plantas de alzado, descentrado el acceso hacia el lado izquierdo, lo que condiciona su desarrollo en altura. Muy transformado el bajo por su funcionalidad comercial, el piso principal presenta un balcón corrido de balaustrada pétreo que unifica la secuencia de tres arcos de herradura apuntados sobre columnillas con que se resuelven los vanos abiertos; este ritmo se repite en la planta superior, donde las ventanas se enmarcan por arcos de dovelas rehundidas. El cuerpo principal sobre la entrada concentra todo el interés del arquitecto por concretar un diseño inspirado en el arte fatimí, mediante una seca esquematización del arco apuntado,

entre columnillas de capitel ahusado y cornisa de mocárabes. Sobre este cuerpo dispone un simple vano cuadrado centrado por una columna neonazarí, rematando la cornisa una secuencia de almenas triangulares.

Todo este eclecticismo formal, “*procedente de una fertilísima imaginación y del completo conocimiento de los más variados y antagónicos estilos*”, le permitió servirse del vigente lenguaje neomudéjar para la iglesia del Sagrado Corazón de María (1909). Las razones para esta solución netamente hispánica eran idénticas a las que habían justificado la construcción de parroquiales e institutos religiosos en el ensanche madrileño, donde era preciso edificar a gran velocidad y con bajo coste; al tiempo que sus referencias al arte mudéjar incorporaban unas connotaciones espirituales y nacionalistas de las que carecían otros medievalismos<sup>12</sup>. Quiso de este modo dotar a su proyecto de una incuestionable legitimidad estilística, frente a propuestas autónomas como la basílica de Nuestra Señora Auxiliadora (1901), proyectada por el arquitecto Domenico Delpiano a instancias de la comunidad salesiana de Niterói<sup>13</sup>. La rápida configuración del nuevo barrio de Méier debía completar sus infraestructuras básicas con un templo que además de asegurar la asistencia espiritual de sus vecinos, se convirtiera en punto de referencia. Aunque la urgencia constructiva aconsejaba el empleo del ladrillo como material básico, la ejecución de la obra se dilató a lo largo de dos décadas, paradójicamente motivada por el costoso proyecto de ejecución ideado por Morales de los Ríos. El punto de referencia partía de la iglesia de Santa Cristina de Madrid (1906), obra de Enrique Repullés, caracterizado por su cuerpo principal de ladrillo visto y torre a los pies como pórtico de entrada. Tratándose del elemento de mayor carácter, queda éste asentado sobre el triple arco de herradura apuntado que enmarca el acceso al templo, un cuerpo intermedio para el reloj y el campanario con arcos

dobles de herradura apuntados y azulejos en las albanegas, integrando diversos aparejos. Sin embargo, para la distribución interior Morales siguió aquellos modelos que consideró se avenían mejor con el carácter neomusulmán del edificio. De este modo, diseñó una planta de cruz latina con tres naves separadas por pilares enlazados por parejas de arcos de herradura, cubriendo cada uno de los cinco tramos por faldones que imitan armaduras de limas bordón, policromadas con decoración geométrica. De hecho, esta viva aplicación de color constituye su principal enlace con el interior de la basílica de Notre Dame de la Garde de Marsella, de donde procede el despiece bicromo de las dovelas de los arcos. El bizantinismo del modelo francés fue sustituido aquí por una interpretación que integraba el mudéjar toledano con la arquitectura califal cordobesa y la Alhambra, expresada ésta en el singular tabernáculo evocador del pabellón de levante del Patio de los Leones.

Particular interés ofrece, por su carácter de hito urbano, el Pabellón Morisco (1907), colofón de la Avenida Beira-Mar que conectaba el centro histórico con los barrios situados al sur. Integrada también en la “Reforma Passos”, el proyecto para este café-concierto y quiosco de música se debió a Alfredo Burnier, jefe de la sección de arquitectura en la Dirección General de Obras y Transportes, mientras que la dirección de obra correspondió a Thomé de Moura. Poco antes de terminarse la obra, en noviembre de 1906, y con motivo de la visita del presidente Rodríguez Alves, el *Jornal do Brasil* describía el edificio como “un conjunto de bellissimo efecto, cuya combinación de colores, tanto de oro y plata, como de azulejos matizados, produce en el espectador un efecto de cromatismo artístico y bien cuidado”<sup>14</sup>. En efecto, el pabellón destacaba en la playa de Botafogo por su impactante presencia, convirtiéndose en lugar muy frecuentado por la sociedad carioca. De planta

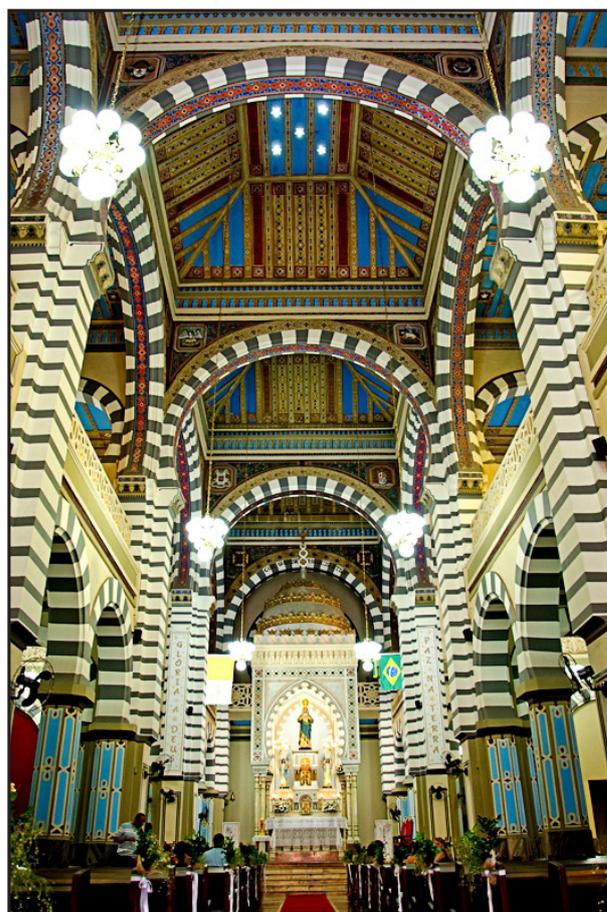


Fig. 4. Adolfo Morales de los Ríos. Iglesia del Sagrado Corazón de María. 1909. Meier. Río de Janeiro. Brasil.

rectangular, se elevaba sobre una estructura metálica, rodeada de terrazas para café al aire libre, y en la que destacaban sus cuatro pabellones angulares cubiertos por cúpulas bulbosas revestidas de tejas vidriadas de reflejo metálico —procedentes de la fábrica valenciana “La Ceramo”— y yamures de bronce. Los pórticos con arcos de herradura apuntados permitían el acceso al salón central del restaurante, cubierto por una voluminosa cúpula. Toda la decoración correspondió al pintor florentino Oreste Sercelli, quien recubrió los paramentos de arabescos policromados, cerró los vanos con vidrios de vivos colores y cubrió el suelo de parqué. Tan característico diseño dio lugar a una ambigua identificación con la arquitec-



Fig. 5. Alfredo Burnier. Pabellón Morisco. 1907. Botafogo. Rio de Janeiro. Brasil (desaparecido).

tura morisca que afectaría a su denominación, si bien Adolfo Morales hijo negaba esta simplista vinculación, estableciendo una no menos dudosa filiación “neo-persa”. Es evidente que, a pesar de la liberalidad interpretativa del proyectista, el conjunto presentaba indudables influencias de la arquitectura mogola, ya de las salas de audiencia y pabellones en su disposición abierta y horizontal, ya de las mezquitas de Lahore y Delhi en las voluminosas cúpulas.

La permeabilidad de los diseños citados en la arquitectura residencial, aunque restringida en número frente a la universalidad de otras propuestas más conservadoras, estuvo íntimamente relacionada con sus artífices y promotores. La mejor evidencia de ese principio compositivo que concebía la vivienda como un sumatorio de partes, donde cada fachada debía demostrar una intencionalidad estética, se revela en la mansión que el empresario eslovaco Frederico Figner, pionero de la industria sonora en Brasil, hizo construir en el barrio de Flamengo entre 1911 y 1912<sup>15</sup>. Reforzado así como instrumento de propaganda y promoción social del propietario, el proyecto de Gustavo A. Adolphsson refleja ese contexto de variedad, acumulación y evocación antes refe-

rido; siguiendo una estricta valoración plástica que refuerza el volumen cúbico principal con la integración del torreón angular cupulado, en modo semejante a los cuerpos laterales del Teatro Municipal y los edificios esquineiros de la Avenida Central. También el diseño de algunos pabellones para la Exposición de 1908, como el de la fábrica de tejidos Bangú —coronado por “cuatro cúpulas moriscas”— y, aún más, los bulbosos perfiles del pabellón de Botafogo, pueden señalarse como antecedentes inmediatos. De otro lado, el concepto autónomo de las partes determinó en la casa Figner un mayor énfasis ornamental en la fachada principal, donde se hallaban las habitaciones de representación —gabinete, sala de estar y sala de visitas—, que abrió mediante ventanas geminadas y un balcón porticado de arcos de herradura apeados sobre dobles columnas. La interpretación *Art Nouveau* de estos elementos permite, no obstante, relacionarlos con modelos procedentes de la arquitectura nazarí.

Finalmente, y como culminación de las implicaciones existentes en este periodo entre arquitectura, estética y medicina merece citarse

38

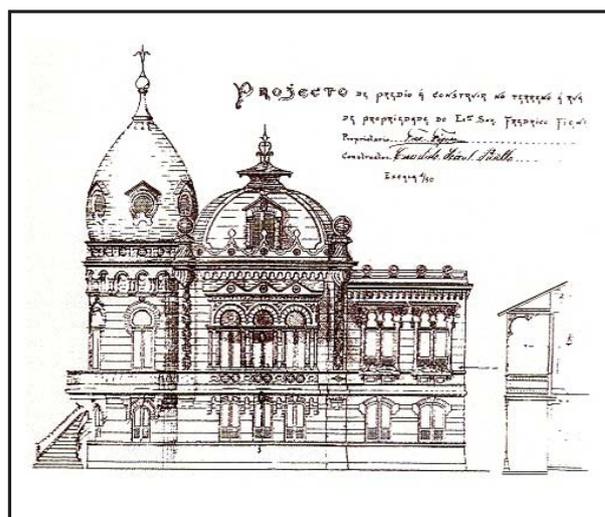


Fig. 6. Gustavo A. Adolphsson. Proyecto para la Casa Figner. 1912. Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Brasil.

el Instituto Soroterápico Federal, erigido en la hacienda de Manguinhos, a instancias de Oswaldo Cruz. A sus experiencias viajeras y la admiración que sentía por la medicina árabe parece deberse el carácter neomusulmán del edificio principal, conocido como “Castelo Mourisco”. Ya en los primeros esbozos de 1904, debidos al arquitecto luso Luiz Moraes Jr., destacaba la inspiración alhambrista sobre la fachada principal, orientada hacia el mar y abierta mediante galerías porticadas. Hasta su terminación en 1918, el edificio adquirió una fisonomía más compleja con la incorporación de una planta intermedia y la elevación de dos torres laterales rematadas en linternas octogonales con cúpulas, según el modelo de

la Nueva Sinagoga (1859-1866) de Berlín. La mayor parte de los materiales utilizados se importaron de Europa, del mismo modo que los operarios procedían de Italia, España y Portugal, bajo las órdenes de un maestro de obras austríaco. La evocación de la Alhambra seguiría siendo dominante en el trazado general; en especial, en los dobles arcos de la balconada baja, inspirados en los mayores del Patio de los Leones, y en los arquillos de mocárabes que flanquean el portal de entrada —reducción de los que articulan la Sala de los Reyes—, así como en el reiterado uso de la columna nazarí. Para ello ha sido señalada la influencia del Palacio del Bardo, reconstruido en el parque de Montsouris; si bien los recursos aplicados por



Fig. 7. Luiz Moraes Jr. Castelo Mourisco. 1908-1918. Manguinhos. Río de Janeiro. Brasil.

Moraes fueron tan variados como correspondía a un arquitecto de su formación, integrando los diseños de los manuales de ornamentación y fotografías de edificios neomusulmanes franceses. Así, los guiños a la arquitectura mogol que se advierte en la ampliación definitiva, junto con ciertos detalles arcos triples de las *bay windows* traseras, pueden vincularse con la exuberante “interpretación morisca” del Palais du Congo (1892), cuya imagen fue extraordinariamente difundida en tarjetas postales y revistas ilustradas. Respecto a la ornamentación exterior de albanegas y paredes de las galerías, predomina la aplicación de paneles de argamasa con lacerías, y azulejos procedentes de la factoría lusitana de Rafael Bordalo Pinheiro, que imitan con literalidad los diseños de Owen Jones incluidos en *Plans, elevations...* En efecto, ésta parece ser la principal fuente utilizada por Moraes para el programa decorativo del conjunto, junto con fotografías de los palacios nazaríes probablemente aportadas por el promotor<sup>16</sup>. El vestíbulo de entrada reinterpreta la estructura de *qubba*, conformada como un espacio rectangular abierto en toda la altura del edificio y cerrado con una claraboya coloreada, y dentro del cual se despliega la escalera imperial de hierro, a través de la cual se accede a los pisos superiores. A partir de un zócalo de madera, los paramentos aparecen recubiertos en su totalidad por yeserías que estuvieron doradas, y que, en algún detalle, vuelven a tomar como referencia los originales nazaríes. Únicamente es en la sala de lectura de la biblioteca donde se halla la mayor cantidad de referencias directas a la ornamentación de la Alhambra, a través de las placas de yeso que recubren las paredes y el techo, la cornisa

y la mampara de arcos de mocárabes que compartimentan el espacio.

De todo lo analizado cabe concluir cómo la individualidad del arquitecto, en este proceso de construcción de la pretendida identidad nacional brasileña, sería tan importante como la riqueza y variedad de su imaginario; puestos al servicio de una élite que entendía la historia como noción acumulativa de signos capaces de expresar la posición y el prestigio social, una vez despojados de su verdadero significado cultural. La presencia del neomedievalismo islámico en la arquitectura carioca de la “*Belle Époque*” funcionó así como sinónimo de la solvencia de sus promotores, al tiempo que contribuyó especialmente a la creación de un escenario fastuoso donde el edificio desempeñó un papel cosmético, símbolo funcional y ornamental al mismo tiempo. Sin embargo, estos modelos exóticos y extranjerizantes fueron progresivamente despojados de su elevada misión conforme los profesionales de la arquitectura culminaron su posicionamiento social como colectivo en vísperas de la celebración de la Exposição Internacional do Centenário (1922). Era el momento de reorientar la atención sobre la arquitectura del pasado colonial antes de asumir el Movimiento Moderno, para así contrarrestar “*esa inmensa calumnia de piedra y cal*” en que se había reflejado la Primera República, tras consumir “*ríos de dinero para edificar sin arte y sin proporción*”<sup>17</sup>. A partir de entonces, la consideración formulada por Mário de Andrade de “*casa en estilo árabe o morisca*” como “*pastiche atrasado, pueril, sentimental*” sentenciaría la precariedad de su pervivencia.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Invitado por la Fundação Oswaldo Cruz, participó en mayo de 2003, en el Seminario Caminhos da Arquitetura em Manguinhos, con una conferencia sobre “La Alhambra y el orientalismo arquitectónico”. Con motivo de la celebración del XXII Congresso Brasileiro de Arquitetos, formó parte de la mesa redonda sobre “Arquitetura do Descobrimento: a influência da arquitetura ibérica na arquitetura brasileira”, desarrollando el tema “El medievalismo islámico en la arquitectura española (1830-1930)”. Durante esta estancia tuvo oportunidad de identificar los testimonios constructivos aún subsistentes en Río de Janeiro de la influencia de la arquitectura musulmana producidos durante la primera década del siglo XX, recopilando documentación gráfica e histórica sobre otros ejemplos desaparecidos.

<sup>2</sup>Cfr. NEEDELL, Jeffrey D. *A Tropical Belle Epoque: Elite Culture and Society in Turn-of-the-Century Rio de Janeiro*. New York: Cambridge University Press, 1987.

<sup>3</sup>Ya en 1859 había ganado el concurso para la construcción del Teatro de la Ópera de Río, frente al estudio londinense de W.J. Green & Louis de Ville, y a Samuel Sloan, de Filadelfia, entre otros veinticinco proyectos [*The Builder* (Londres), 17 (10 de septiembre de 1859), pág. 600].

<sup>4</sup>REBOUÇAS, André. "Arquitetura civil". *Revista de Engenharia* (Río de Janeiro), 177 (1888), pág. 4.

<sup>5</sup>Cfr. OLIVEIRA REIS, José. *O Rio de Janeiro e seus prefeitos: evolução urbanística da cidade*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, 1977, pág. 27.

<sup>6</sup>Cfr. BRENNA, Giovanna Rosso del. "Ecletismo no Rio de Janeiro (séc. XIX-XX)". En: FABRIS, Annateresa (ed.). *Ecletismo na arquitetura brasileira*. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987, págs. 56-57; ROCHA-PEIXOTO, Gustavo. "O Ecletismo e seus contemporâneos na arquitetura do Rio de Janeiro". En: CZAJKOWSKI, Jorge (ed.). *Guia da arquitetura eclética no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 2000, pág. 6.

<sup>7</sup>BARRETO, Lima. "Os Bruzundangas". En: BARRETO, Lima. *Obras*. Vol. VII. São Paulo: Brasiliense, 1956, pág. 106.

<sup>8</sup>Como muestra de la estrecha relación existente entre estética, higiene e ingeniería, adviértase la composición de la comisión que debía juzgar el concurso de proyectos, integrada por los ingenieros Paulo de Frontin, Pereira Passos, Saldanha da Gama, Jorge Lossio y Aarão Reis; los médicos Feijó Júnior, Oswaldo Cruz e Ismail da Rocha, y el escultor Rodolfo Bernardelli, director de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

<sup>9</sup>La razón de esta imprudente categorización, además de al desconocimiento de la moderna historiografía del arte musulmán, obedecía al ataque contra su orgullo propelerado por Gustavo Barroso al cuestionar el carácter asirio —en lugar de aqueménida— de las decoraciones del restaurante construido por Morales en el Teatro Nacional [cfr. NORTE, João do. "O Restaurante Assyrio é persa...". *O Jornal* (Rio de Janeiro, 5 de junio de 1921), pág. 1; MORALES DE LOS RÍOS, Adolfo. "O Restaurante Assyrio é persa... e o Café Mourisco também". *O Jornal* (Rio de Janeiro, 9 de junio de 1921), pág. 2.

<sup>10</sup>MORALES DE LOS RÍOS, Adolfo Jr. *Adolfo Morales de los Ríos: figura, vida e obra*. Rio de Janeiro: Borsoi, 1959, pág. 180; vid también, RICCI, Claudia Thurler. "Sob a inspiração de Clio: O Historicismo na obra de Morales de los Rios". 19&20 (Rio de Janeiro), II-4 (2007) [http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad\\_mlr\\_ctr.htm](http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_mlr_ctr.htm) [Fecha de consulta: 30-V-2012].

<sup>11</sup>MORALES DE LOS RÍOS, Adolfo. *Tese Apresentada no Concurso para o Lugar de Lente de Estereotomia da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: 1897, pág. 27.

<sup>12</sup>Cfr. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "El neomedievalismo islámico en la arquitectura madrileña". En: GIL FLORES, Daniel (ed.). *De Mayrit a Madrid. Madrid y los árabes, del siglo IX al siglo XXI*. Madrid: Casa Árabe-Lunwerg, 2011, págs. 198-201.

<sup>13</sup>Se trataba aquí de otra propuesta nacionalista, en este caso francesa, a través de la cual arquitectos como Pierre Bossan pretendieron vincular el románico de la Auvernia con la arquitectura hispanomusulmana, cristalizando en la extravagante basilica de Nôtre Dame de Fourvière (1872-1896), en Lyon, modelo para el templo fluminense.

<sup>14</sup>Cit. por CASANOVA, Rossend. "Arquitetura de Alá". *Revista de História da Biblioteca Nacional* (Rio de Janeiro), 46 (2009) <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/perspectiva/arquitetura-de-ala>> [Fecha de consulta: 30-V-2012].

<sup>15</sup>Cfr. SÁ, Marcos Moraes de. *A Mansão Figner: o ecletismo e a casa burguesa no início do século XX*. Rio de Janeiro: SENAC, 2002.

<sup>16</sup>Como consecuencia de uno de ellos pudo adquirir el libro de Albert F. Calvert, *Granada and the Alhambra* (1907), notable por el elevado número de fotografías del conjunto nazarí, y hoy depositado en la biblioteca de la FIOCRUZ. Incluso los libros incorporados inicialmente a la biblioteca fueron encuadernados según diseños alhambristas. Vid. COSTA, Renato da Gama-Rosa. "Arquitetura Neomourisca no Rio de Janeiro (1865-1928)". En: COSTA, Renato da Gama-Rosa (ed.). *Caminhos da Arquitetura em Manguinhos*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2003, págs. 104-105.

<sup>17</sup>FIGUEIREDO, Nestor de. "Commemoração da abertura do curso de arquitetura no Brasil". *Arquitetura no Brasil* (Rio de Janeiro), 1 (1921), pág. 43; cfr. LEVY, Ruth. *A Exposição do Centenário e o meio arquitetônico carioca no início dos anos 1920*. Rio de Janeiro: EBA, 2010. Vid. también, GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "La seducción de la Alhambra: recreaciones islámicas en América". En: LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coord.). *Mudéjar hispano y americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada: Fundación El Legado Andalusi, 2006, págs. 167-173; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. "La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica". En: GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (coord.). *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*. Granada: Comares, 2008, págs. 95-122.

# UNA ICONOGRAFÍA ANDALUZA EN IBEROAMÉRICA: JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS

## AN ANDALOUSIAN ICONOGRAPHY IN IBERO-AMERICA: JESUS GATHERING HIS CLOTHES

### Resumen

La Pasión de Cristo estableció hitos iconográficos importantes empleados por la Iglesia en su propaganda a través del Arte. Dicho repertorio, insuficiente en ocasiones, obligó a recurrir a una plástica denominada devocional, donde los valores estéticos quedaban relegados en favor de la intención piadosa de la imagen. Este texto analiza la definición y difusión de una iconografía concreta, Jesús recogiendo sus vestiduras, que desde Andalucía se propagó por Iberoamérica en el siglo XVIII.

### Palabras Clave

Andalucía, Cristo, Iberoamérica, Iconografía.

### Miguel Ángel Sorroche Cuerva

Universidad de Granada

Es Profesor Titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada y miembro del grupo de investigación "Andalucía-América: Patrimonio y relaciones artísticas" (HUM-806). Sus líneas de investigación se centran en el patrimonio rural, así como en las culturas americanas, incidiendo en la época prehispanica.

### Abstract

The Passion of Christ established important iconographic landmarks used by the Church in its propaganda through art. This repertoire, insufficient sometimes forced to resort to a plastic called devotional, where aesthetic values were relegated in favor of the pious intention of the image. This article examines the definition and diffusion of a specific iconography, Jesus gathering his clothes, which spread from Andalusia by Iberoamerica in the eighteenth century.

### Key words

Andalusia, Christ, Iconography, Latin America.

Fecha de recepción: 11-V-2012  
Fecha de revisión: 16-V-2012  
Fecha de aceptación: 10-VI-2012  
Fecha de publicación: 30-VI-2012

## UNA ICONOGRAFÍA ANDALUZA EN IBEROAMÉRICA: JESÚS RECOGIENDO SUS VESTIDURAS

### 1. INTRODUCCIÓN

Los episodios de la Pasión de Cristo han sido desde la Edad Media, referentes a la hora de establecer algunos de los hitos iconográficos más importantes de los que se ha servido la Iglesia para su propaganda, tomando verdadero protagonismo a partir de la Edad Moderna, con la Contrarreforma. No obstante, en momentos en los que las necesidades de propagación de la fe fueron más imperiosas, se recurrió a un determinado tipo plástico denominado devocional, en el que los valores estéticos quedaban relegados en favor de la intención meramente piadosa y comunicativa de la imagen, presiguiendo conmover los sentimientos religiosos de quién la contemplaba. Su efectividad se vio aumentada al multiplicarse las escenas de la vida de Jesús como fuente de inspiración y en el caso concreto de la mencionada Pasión, desmenuzando los tiempos bíblicos y enriqueciendo o complementando de esta forma las posibles lecturas de los Evangelios, dentro de la más pura propuesta ignaciana de la composición de lugar<sup>1</sup>.

Los momentos de mayor tensión dramática de la Pasión jugarán por ello un papel destacado, integrándose con otros que aumentaban la sensación de sobrecogimiento, al insertar escenas que venían a completar la narración bíblica, y dando lugar a una imagen más integrada y detallada de cada uno de los temas y de las circunstancias que envolvieron los últimos momentos de la vida de Jesús antes de ser crucificado<sup>2</sup>.

### 2. ASPECTOS GENERALES

Sin definirse con claridad su proceso de llegada y difusión por América, rastrear los orígenes iconográficos de una escena de marcado carácter simbólico-ideológico, como la imagen de *Jesús recogiendo sus vestiduras*, nos obliga a indagar en los textos y representaciones que describieron el momento central de su flagelación, ya que de éste se considera explicitación y continuación<sup>3</sup>. En uno u otro caso son los modelos descriptivos en torno a su enjuiciamiento, tomando como base los Evangelios, los que nos llevan a inquirir de una forma general

en fuentes europeas, y en particular españolas, además de retrotraernos a la Edad Media como punto inicial básico del recorrido conformador de esta esquema visual<sup>4</sup>.

Más allá de un mero análisis diacrónico, la sincronía respecto a la producción que autores de reconocida talla van a hacer del tema, tanto en el siglo XVI como sobre todo en el XVII, obliga a revisar tanto en Europa, España y América cómo se trató el mismo y aquellos otros afines, con la intención de valorar la evolución y definición particular que tuvo<sup>5</sup>.

Respecto a la Biblia, ninguno de los cuatro evangelios menciona este episodio en detalle, siendo por el contrario un momento que apenas si encuentra desarrollo. Se bascula entre la escueta mención en el evangelio de San Mateo: *“Entonces, les soltó a Barrabás; y a Jesús, después de azotarle, se lo entregó para que fuera crucificado”*<sup>6</sup>; y San Marcos: *“Pilato, entonces, queriendo complacer a la gente, les soltó a Barrabás y entregó a Jesús, después de azotarle, para que fuera crucificado”*<sup>7</sup>; la nula mención en el de San Lucas<sup>8</sup>; o la también mínima atención de San Juan: *“Pilato entonces tomó a Jesús y mandó azotarle”*<sup>9</sup>.

La iconografía básica no muestra más que, como algunos grabados que desde el siglo XIV se realizan, escenas que no recogen el momento explícito inmediatamente posterior a la flagelación, y que es el que nos ocupa, siendo curiosamente uno de los que acabó teniendo una fortísima carga teológica, convirtiéndose en recurrente en torno a los siglos XVII, XVIII e incluso XIX.

En cualquier caso la base para su desarrollo estaba puesta. Un repaso superficial a la producción pictórica y escultórica europea y americana, tanto medieval como renacentista y barroca, muestra las distintas iconografías que alrededor de este tema se produjeron, siendo

ese mismo momento de la flagelación e iconografías como las del Cristo de la Paciencia y el Ecce Homo, las que encontrarían más eco.

En cuanto a los primeros ejemplos en los que se representa a Cristo recogiendo sus vestiduras, está ausente la definición de la individualidad de la escena y no se le muestra en una posición tan denigrante, arrodillado y exhausto por el castigo, como se hará ya a partir del siglo XVII. Muy al contrario, se le hace estar de pie junto a la columna, siguiendo modelos ya definidos a lo largo de la Edad Media como se puede ver en algunas xilografías en las que se muestran los elementos básicos de la representación que más adelante se interpretarán<sup>10</sup>.

El éxito de la misma se entiende repasando la producción pictórica de uno de los momentos exultantes del espíritu contrarreformista, el Barroco, dando pie a una generalización de imágenes que tanto en España como en América, abordaron la representación de este momento, sin detallarlo en sus pautas temporales, pero aclarando el camino para comprender su evolución y sus características en el Setecientos.

En el caso español, algunos ejemplos próximos en cuanto a su interpretación encontramos en la obra de Diego Velázquez, Alonso Cano<sup>11</sup>, Francisco de Zurbarán o Murillo. Con la característica común de ser todos andaluces exceptuando a Zurbarán, aunque sí lo sea en formación, en el primero de ellos, Velázquez, la imagen de Cristo aparece relacionada con la del alma cristiana representada por un niño que recoge y guarda sus vestiduras, siendo fiel a las fuentes literarias que la inspiran, pero en ningún caso con el dramatismo del tema analizado al estar ausente cualquier tipo de representación del sufrimiento, muy en la línea de su Cristo de la Clemencia de la catedral sevillana. No obstante respeta detalles que ayudan a situar en el espacio y el tiempo la escena,

manteniendo a la figura de Jesús sujeto a la columna y ya en el suelo, cuestión de especial interés para entender el desarrollo de la iconografía pictórica y sobre todo escultórica de Cristo Desmayado que tanto éxito y fervor tendrá en América, en territorios como el guatemalteco, y con proyecciones colombianas e incluso filipinas.

En Velázquez, la figura del alma tiene en su presencia antecedentes en la obra de Navarrete y Roelas, además de otros inmediatos, como grabados flamencos de fines del siglo XVI. Uno de ellos podría ser el de Philip Galle sobre dibujo de Marten van Heemskerck, del que existe un ejemplar en la biblioteca de El Escorial, y en el que aparece entre los sayones que flagelan a Jesús, un niño que aparentemente guarda las vestiduras de Cristo mientras le azotan, y que se interpretaría como símbolo del alma contemplativa<sup>12</sup>. Será precisamente la imagen de ese niño la que indistintamente desaparezca, sea reemplazada por uno o varios ángeles, o aparezca junto a ellos, haciendo más fiel la representación a las fuentes literarias que la inspiraron, aunque la tendencia será a eliminar cualquier elemento secundario respecto al que es el tema principal.

En Alonso Cano y Francisco de Zurbarán, la imagen de Cristo recogiendo sus vestiduras toma la opción de representarse de pie, en un ambiente tenebrista y manteniendo la ausencia del dramatismo del dolor. En el caso de la representación zurbaranesca de la iglesia de Jadraque y fechada en 1661, se inserta dentro de las imágenes que incorporan la fuerza y la emoción en los contrastantes juegos de luz, pero ausentes del efectivismo de la sangre y heridas que se harían más generalizados posteriormente y que serán tan evidentes en América como ya hemos apuntado.

El último ejemplo es Murillo. El cuadro existente en la Cook Collection de Richmond

(Museum of Fine Arts de Boston), en el que se representa a Cristo desatado de la columna de Santa Práxedes abandonado por sus verdugos y donde se arrastra por el suelo para alcanzar sus vestiduras mientras dos ángeles lo contemplan, es una imagen que avanza la simplificación de la escena hasta los ejemplos del siglo XVIII.

Respecto a las interpretaciones americanas, el foco mexicano nos puede servir para entender algunas de las características que definirán una interesante diversidad que se ejemplifica en el excesivo dramatismo de la flagelación, que convierte a la espalda descarnada en punto central de las composiciones y en los personajes complementarios que lo acompañan.

La escena de la flagelación de Nicolás Enríquez datada en 1729 y perteneciente a la colección permanente del MUNAL, muestra ciertos elementos que definirán algunas de las obras del XVIII iberoamericano. Frente a la dubitativa presencia de una columna de fuste alto en la que Jesús ha estado atado, rompiendo con la tradición barroca que la representaba baja, ofrece dentro de un exagerado dramatismo la imagen de un nazareno que ya en el suelo sigue siendo azotado, mostrando su espalda descarnada, que anuncia el protagonismo que va a tener al convertirse en el punto referencial de muchas de las composiciones. Indudablemente la muchedumbre que lo rodea, contradice la misma esencia del modelo tratado, pero muestra esa determinación dramática que lo caracterizará en esta centuria<sup>13</sup>.

La otra propuesta iconográfica que recogerá con una ligera variación Juan Patricio Morlete Ruiz en su "Cristo consolado por los siete arcángeles", actualmente en el MUNAL<sup>14</sup>, nos muestra una escena mucho más sosegada y controlada desde lo pasional, y en la que el componente teológico es más fuerte, manteniendo los elementos básicos que la identifi-

can, y en cualquier caso mucho más fiel a las fuentes literarias españolas de inicios del siglo XVII, hacia las que demuestra cierto conocimiento.

### 3. FUENTES ICONOGRÁFICAS

La iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras toma como punto de partida el enriquecimiento de la representación de los episodios de la Pasión en el siglo XVII. Dentro de la propuesta ignaciana que desde el siglo XVI invitaba a imaginar con todos los sentidos esas escenas, y a la que había que sumar el incremento del repertorio de imágenes que venía a complementar no solo la tradicional visión medieval, sino las múltiples propuestas que se produjeron debidas a la incorporación de las representaciones de santos que se dio a partir de la segunda mitad del siglo XVI, bajo los dictámenes del Concilio de Trento, estas temáticas se deben considerar como puntualizaciones de los discursos más generales empelados hasta el momento.

El tema central de esta iconografía de la vida de Cristo es el del azotamiento atado a la columna, siendo el matiz, la representación del instante en el que una vez suelto de ella, se dispone a recoger sus vestiduras, arrastrándose por el suelo en un instante de absoluta soledad ante su destino<sup>15</sup>.

Mâle situa en el pensamiento místico español el origen de una iconografía, que irradiada desde el foco castellano manchego, tendría una clara aceptación en el sur de la península desde donde pasaría a América, debido sin duda a la perfecta adaptación en Andalucía de este tipo de temas pasionales. Señala su origen en el toledano Álvarez de Paz, quién escribió a comienzos del siglo XVII sus meditaciones, en las que señala:

*“Desatado de la columna, Tú caes en tierra, a causa de tu debilidad. Estás rendido por la pérdida de tu sangre que no puedes sostenerte sobre tus pies. Las almas piadosas te contemplan, arrastrándote sobre el pavimento, barriendo tu sangre con tu cuerpo, buscando, acá y allá, tus vestimentas”<sup>16</sup>.*

El juicio y flagelación de Jesús conforman sin duda uno de los momentos culminantes de su Pasión, en donde se pone de manifiesto su condición humana, contrapunto necesario a su divinidad y elemento esencial para su aproximación al fiel. Cristo despojado de sus vestiduras, atado a la columna o pensativo en la iconografía de la Paciencia, justo en el instante entre su Flagelación y el inicio del Vía Crucis, se convertía de este modo en recurso inevitable para conmover e incitar al creyente, en uno de los momentos más humillantes.

Al ser Andalucía el mejor escenario donde encontrar ese desmenuzamiento de los episodios vitales de Cristo, las primeras referencias de este modelo iconográfico en escultura y pintura tienen escenario y artistas en el sur español, dentro de una dinámica en la que otros modelos vinculados con los instantes más dramáticos de la Pasión habían tenido también un especial énfasis en su tratamiento, convirtiéndose en distintivos de la representación andaluza de estos temas<sup>17</sup>.

Frente a los flagelados renacentistas que se muestran erguidos junto a una columna alta que los sostiene, siendo ejemplos destacados algunos pertenecientes a la escuela granadina como el Cristo de la Paciencia de Pablo de Rojas de la iglesia de San Matías, el Cristo del Perdón de Siloé de la iglesia de San José o el de Baltasar de Arce de los Hospitalícos<sup>18</sup>, los del barroco contrarreformista modifican el apoyo y buscan un cuerpo más expresivo, lacerado y sangrante, con gesto de profundo

dolor teniendo un ejemplo en el *Jesús atado a la columna* de Alonso de Mena de la Iglesia de San Cecilio en Granada, que marca la transición de los modelos anteriores a los del Setecientos con cambios como es el caso de la columna<sup>19</sup>.

Ello hace de la columna junto a la que se representa, un elemento clave de esta iconografía, y que en composiciones tan dramáticas como las guatemaltecas juege un papel clave en la tensión escultórica, siendo el contrapunto que dota de dramatismo a las imágenes y componente diferenciador del modelo que tratamos<sup>20</sup>. Junto a esto, las variaciones que se dan en las representaciones españolas recurren a la visión de Cristo todavía atado después de finalizar la flagelación, desatado y desplomado en el Pretorio o arrastrándose para recoger las vestiduras, un conjunto de opciones que tanto en diversidad representativa como en detalles ambientales se dará en América.

Junto a lo anterior, autores como Francisco Javier Martínez Medina indican, cómo será en tiempos de la Reforma cuando la meditación de Cristo recogiendo la túnica tome cuerpo en la expresión plástica<sup>21</sup>.

Sólo los autores franciscanos refieren este momento. Tanto San Buenaventura como posteriormente San Pedro de Alcántara, harán mención a la singularidad del instante posterior a la flagelación<sup>22</sup>. En el caso del segundo, explicaría su posible influencia en la obra que José de Mora realizara para el convento granadino de su advocación, representativo por tanto de la especificidad del vínculo de una orden religiosa con esta iconografía y en cualquier caso inicio de su vínculo con el ambiente andaluz<sup>23</sup>.

Tanto en escultura como en pintura las representaciones de este momento dejan algunos antecedentes como el Cristo recogiendo sus vestiduras que Alonso de Mena realizó para

Alcalá la Real a inicios del siglo XVII, antecediéndose a los modelos que los grabados mostrarán a mediados de la misma centuria y siendo contemporánea de la obra que Martínez Medina vincula directamente con la posible realización de esta escultura, la *Meditación sobre los misterios de la fe* de 1605, de Luis de la Puente<sup>24</sup>. Este autor dará pie a que otros desarrollen este tema de meditación en sus obras a las que habrá que atribuir en algunos de los casos el hecho de que se trate de ediciones en latín que conocieron una mayor difusión<sup>25</sup>. Es precisamente la obra de Álvarez de Paz la que merecería especial atención por la mención que hace a la presencia de almas piadosas que contemplan a Cristo como ya hemos señalado y que están en la base de una de las variaciones compositivas del tema.

#### 4. REPRESENTACIONES ANDALUZAS

En la actualidad las imágenes de Cristo recogiendo sus vestiduras constituyen un importante número de representaciones escultóricas y pictóricas repartidas por Andalucía. Se trata de un tema que aparece especialmente en localidades de las provincias de Málaga y Córdoba, aunque la única referencia que se tiene, son ejemplos desaparecidos durante conflictos como la Guerra Civil Española si hablamos de Granada o Jaén. En cualquier caso pudieron ser registrados, no siendo dentro de la iconografía de una de las principales fuentes de origen de estos temas, la Semana Santa, un tema preferente, aunque sí los otros episodios de la Flagelación que hemos indicado, Jesús despojado de sus vestiduras o atado a la columna.

En cuanto a los ejemplos andaluces, María Elena Gómez-Moreno sitúa en una escultura de Alonso de Mena perdida en el incendio del templo de Alcalá la Real, el modelo más antiguo, sin antecedentes escultóricos y al que nos hemos referido con anterioridad<sup>26</sup>.

En Granada donde se consolidó esta iconografía, se tiene registrada de José de Mora una escultura que se encontraba en la albayzinera Colegiata de El Salvador y que también se perdió en un incendio en 1936<sup>27</sup>. Se trataba de una talla completa realizada inicialmente para el convento de San Pedro de Alcántara, en madera policromada, de la que únicamente nos ha llegado una fotografía en la que se representa a Cristo arrodillado, dentro de las pautas formales de Mora y que habría que insertar formando parte de su repertorio pasional, al que pertenecen las imágenes del Jesús de la Sentencia, el Cristo del Rescate, el Vía Crucis y el Cristo del Silencio. En cualquier caso se convertía en un hito devocional, además de ser una de las pocas obras en las que el autor trabajó el desnudo<sup>28</sup>. Marcaba con ella las pautas de otras representaciones como el Jesús recogiendo sus vestiduras que existía en la iglesia de la Merced

de Jaén también atribuido a Mora y desaparecida igualmente en 1936<sup>29</sup>.

De Diego de Mora es el que se encuentra en el Convento de las Carmelitas Descalzas, existiendo otros ejemplos en Granada ya más tardíos como el perteneciente a la Colección de Manuel de Falla en el Carmen de los Mártires. Sendas esculturas repiten el modelo señalado con la incorporación de la columna baja como elemento referencial.

En el resto de Andalucía sin duda el foco malagueño y el sur cordobés son los que ofrecen el mayor repertorio de piezas de este género, en algunos casos estableciendo unas pautas iconográficas que se encontrarán en América. Sin duda, el referente en este ámbito son las imágenes de Andrés de Carvajal en Antequera. Una de ellas es el denominado como Cristo del



Fig. 1. José de Mora. Cristo recogiendo la túnica. Siglo XVII.

Perdón, que estaba en el Convento de los Capuchinos de Antequera y desapareció en 1936. Se le representaba ya en el suelo, desatado de la columna y de costado con lo que se forzaba la representación de un cuerpo en el que la espalda poco a poco iría tonando protagonismo por su simbología. La imagen del Cristo del Mayor Dolor, de la Colegiata de San Sebastián es la que realizará en 1771<sup>30</sup>. Esta talla ya nos muestra a Cristo arrastrándose para recoger las vestiduras, donde los desgarros y moratones aumentan el dramatismo de una imagen que plasma todo su dolor en el rostro.

En Archidona tenemos otros ejemplos como el Cristo del Mayor Dolor perteneciente a la Hermandad de la Soledad. Localizada en la Parroquia de Santa Ana, esta escultura, una talla anónima del siglo XVIII, juega con los volúmenes del paño de pureza y de la musculatura del cuerpo de Cristo.

Por lo que respecta a Córdoba, tenemos el Cristo del Mayor Dolor de la ermita de la Patrona de Rute, la Virgen del Carmen, del siglo XVIII; y el Cristo de la Humillación en Lucena, obra de Pedro Ortega Muñoz de Toro, fechada en la primera mitad del siglo XIX, donde aparece junto a la columna, en una posición más rígida y en el que el escultor recurrió a un paño de pureza de tela para cubrir su cuerpo. Del mismo siglo es el Cristo del Mayor Dolor de Écija, obra del imaginero Lorenzo Cano<sup>31</sup>.

En el caso de las representaciones pictóricas, existen en Granada varios ejemplos. En el Convento de Santa Isabel la Real, en el coro alto, sobre su acceso, tenemos una típica representación de la escena. Datada en el siglo XVIII, muestra a Cristo en una inquitante postura que deja ver su espalda al completo, rasgo que no se suele dar en otros casos. Otro ejemplo es el que encontramos en el convento de la Concepción, donde se representa el cuerpo de Cristo

de perfil y a éste mirando al espectador, siendo en ambos casos las imágenes que mejor ejemplifican los modelos plásticos que encontraremos en América.

Para finalizar, en Antequera, la iglesia de la Victoria posee un cuadro datado en el siglo XVIII, en el que se aprecia la imagen de Cristo que se arrastra para recoger sus vestiduras dentro de un espacio cerrado en el que comparte protagonismo con una columna baja que aparece a la izquierda de la representación.

## 5. EL REPERTORIO AMERICANO

Sin perder de vista que en lo plástico, el episodio de Jesús recogiendo sus vestiduras apenas si tuvo eco hasta finales del siglo XVII e inicios del XVIII, no obstante, se viene representando desde antes, precisamente bajo los dictámenes de la Contrarreforma que desde inicios del Seiscientos está incorporando nuevos planteamientos iconográficos; y las determinaciones de obras como los ejercicios espirituales de San Ignacio, los dos puntales que puedan dar las claves para entender el desarrollo definitivo de esta iconografía. En el caso de la primera por su afán en recuperar instantes dramáticos y patéticos como se había hecho en la Edad Media que viniesen a completar las narraciones bíblicas en ocasiones poco explícitas en detalles; y por lo que respecta al segundo, por su afán en describir los detalles de cada uno de los instantes de la vida de Jesús, en esa composición de lugar que le lleva a detenerse con ello en los pormenores de la historia, con el objetivo de hacerla más comprensible y real.

No se tiene identificado con claridad el proceso por el cual esta iconografía llegó a América, aunque su difusión se tiene bien identificada básicamente en México, Guatemala y Colombia, con algún ejemplo al otro lado del Pacífico, en el archipiélago filipino<sup>32</sup>.

En México, en la iglesia de la Profesa, en el corazón de su centro histórico, encontramos dos obras muy interesantes. La primera de ellas, una pintura anónima del siglo XVIII, titulada *Jesús recogiendo sus vestiduras* y emplazada en su antesacristía, representa ocupando el primer plano de un lienzo poligonal, a Jesús arrodillado, dirigiendo la mirada al espectador, en un ambiente interior tenebrista, flanqueado entre la imagen de un soldado romano que se adivina a la izquierda y la columna que entre la penumbra deja ver su perfil tras él. La intensidad lumínica, desviada en parte por una pequeña lámpara de aceite, se proyecta sobre un cuerpo descarnado que con un punto de vista alto y con una representación forzada de la espalda, quiere que sea precisamente ésta la parte del cuerpo más visible al creyente y que junto con el rostro del Cristo, se conviertan en los puntos centrales de la composición.

La otra obra, también una pintura anónima del siglo XVIII, lleva por título *El Señor del Desmayo*. Se trata de una pintura en la que se muestra una escena que se ajusta más a las directrices de Álvarez de Paz y entronca por tanto en la línea de las representaciones de Velázquez o Murillo<sup>33</sup>. Jesús aparece desplomado en el suelo del Pretorio, con la espalda totalmente descarnada y contemplado por una niña vestida con una túnica blanca y arrodillada, que cruza sus manos sobre el pecho como representación del alma cristiana tal y como refiere Elisa Vargaslugo<sup>34</sup>. En este caso el espacio aparece indefinido, simplemente marcado por la línea del suelo y envuelto en la atmósfera de un rompimiento celestial desde el que se asoman ángeles, algunos de los cuales ocultan su rostro con las manos por el dramatismo de lo acontecido. Casi como testigo mudo, la silueta de la columna, con la argolla y la cuerda con la que se ató a Jesús, aparece definiendo un primer término en el extremo izquierdo.

Fuera de la capital, encontramos un repertorio variado repartido por el resto del país. Posiblemente sea más frecuente localizarlo en aquellos puntos donde los procesos de evangelización fueron más profundos, y así en Chiapas tenemos algunos de los más destacados, en clara vinculación con uno de los ámbitos más destacados en cuanto a su presencia, Guatemala. En San Cristóbal de las Casas, la iglesia de San Francisco, tiene una pintura anónima fechada en 1792, que lleva por título, *Jesús recogiendo sus vestiduras*. Es una obra que dentro de los cánones impuestos por el dramatismo propio de las imágenes devocionales, muestra a Jesús en el Pretorio, arrastrándose hacia sus vestiduras, y aún sujeto por una cuerda que rodea su cintura a una columna de fuste alto, siguiendo los modelos precontrarreformistas. Exhausto por el castigo, el cuerpo aparece cubierto de moratones, que acentúan un dramatismo que se resume en la expresión del rostro girado hacia el espectador y de nuevo la espalda como referente claro de ese sufrimiento. Complementan el conjunto las herramientas del martirio, que distribuidas por la escena, destacando algunas de ellas como el látigo en el que ha sido fustigado, y las ramas de zarza con las que se harán la corona de espinas. Unos recursos pictóricos que desvían la atención sobre una representación claramente devocional donde el interés no está en el cómo, sino en el qué se dice, despreocupada en ocasiones de las calidades en las proporciones. Presenta dos inscripciones, una en el ángulo inferior izquierdo: “*El Yllmo S<sup>r</sup> D<sup>n</sup> Francisco / Gabriel de olivares, y Benito, Obpo / de Ciudad R<sup>l</sup> de Chiapa, y Soconusco / concede 4<sup>o</sup> dias de Yndulg<sup>o</sup> a todos / los que de devotam<sup>te</sup> rezaren de rodillas tres / Credos Año de 1792*”. Y la otra en la parte inferior derecha: “Según el P [ilegible]”.

Sin duda alguna, uno de los ámbitos en los que esta iconografía ha conseguido convertirse en



Fig. 2. Anónimo. *Jesús recogiendo sus vestiduras*. 1792. Iglesia de San Francisco. San Cristóbal de las Casas. Chiapas. México.

un elemento representativo de su religiosidad es en el guatemalteco. En el Museo de la Merced de Ciudad de Guatemala encontramos una pintura anónima, *Jesús recogiendo sus vestiduras*, datada en el siglo XVIII. Dentro de las limitadas variaciones que ofrece este tema,

el cuadro del Museo de la Merced recurre a la representación del pasaje interpretando lo expuesto por Álvarez de Paz. Jesús en el Pretorio, ocupa el centro de la composición, en la que aparece arrastrándose hacia un ángel que sostiene entre sus manos sus vestimentas. La

51



Fig. 3. *Jesús recogiendo sus vestiduras*. Siglo XVIII. Museo de la Merced. Ciudad de Guatemala. Guatemala.

profundidad de las heridas y la sangre salpicando el suelo aumentan la sensación dramática. En segundo término tras Jesús, la columna simboliza el momento y el lugar, y se reparten por la escena símbolos del martirio como el látigo o las ramas de zarza. El elemento destacado vuelve a ser la espalda, que por medio de un punto de vista elevado, se ve casi completa, totalmente descarnada, a lo que contribuye el color casi mortecino de la piel.

También en Ciudad de Guatemala, en la iglesia de Santa Teresa, una escultura anónima, ofrece una variante de este tema en la plástica diocesana. Este *Jesús recogiendo sus vestiduras*, es representativo de las distintas variaciones que este tema tuvo, y que encontró en la escultura un campo que originariamente fue desde el que partió todo el desarrollo iconográfico del mismo. En este caso, Jesús se representa cubierto con el paño de pureza, arrastrándose

y apoyando sus manos en piedras. La escultura no muestra el dramatismo de las pinturas, pero busca los mismo efectos con la aplicación de pintura en la espalda para recrear ese descarnamiento característico. Con una interpretación del cuerpo con detalles como la representación de venas y tendones o la piel oscura, hacen de ésta una figura morena muy singular. La talla tiene también en la cabeza y rostro otro punto referencial. Tocado con una corona de espinas, presenta tallado el cabello y la barba bífida.

En la ciudad de Antigua, su catedral posee una pintura anónima del siglo XVIII que habla de la difusión reiterada de esta iconografía. En este caso, este *Jesús recogiendo sus vestiduras*, es una interesante representación que aglutina elementos de las distintas opciones que se han dado respecto a este tema. La escena, desarrollada en un interior que debemos interpretar



Fig. 4. Anónimo. *Jesús recogiendo sus vestiduras*. Iglesia de Santa Teresa. Ciudad de Guatemala. Guatemala.

como el del Pretorio y abierto al fondo por una ventana que deja ver un esquemático paisaje, está centrada por la imagen de Jesús, que en primer término y mirando al espectador, se dirige tras ser azotado hacia un ángel que le ofrece sus vestiduras. Esta propuesta inicial, que se acepta como derivada de las interpretaciones de Álvarez de Paz, se completa con la presencia de la Virgen Dolorosa y San Juan, que se acercaría a las interpretaciones italianas que Mâle señala como anteriores incluso a las españolas. En ellas era más frecuente que apareciera, como en un cuadro de Francesco Vanni, Jesús atado a la columna de la Flagelación y la Virgen desplomándose ante él, desvanecida entre los brazos de las Santas Mujeres y

de San Juan. La columna ocupa, ensangretada, un segundo término en la escena y de nuevo la espalda de Cristo se convierte en el punto atrayente de la composición.

Si bien existen otros ámbitos en los que se tiene registrados interesantes ejemplos como es el caso de Colombia, la falta de espacio impide un análisis de los mismos<sup>35</sup>. Sin duda, la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras representa esa constante traslación de temas que hubo de Andalucía a América, con el componente destacado de su capacidad para difundirse entre las tipologías de las artes plásticas y las distintas escuelas que se generaron en cada uno de los territorios iberoamericanos.

#### NOTAS

<sup>1</sup>“...El magno plan de educación religiosa trazado por él [sistema ignaciano] fue un instrumento capital para poner en acción el nuevo impulso de la fe y para conducirlo por caminos determinados. Sus Ejercicios Espirituales, con su metódico cultivo de la sensibilidad y su cuidadosa dirección del alma, se convirtieron en una elevada escuela de fe [...]. Su práctica desarrollaba el poder de transformar las representaciones religiosas en una intuición sensible muy concreta y de identificar esta imagen elaborada por la fantasía con un sentimiento adecuado de su significación”. WEISBAHC, W. *El barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa Calpe, 1942, págs. 65-66; “Hay que recordar que la recreación material «del lugar» tenía para los jesuitas no sólo un propósito didáctico, sino también una virtud «activa» que disponía alma y cuerpo a ejercer la «compasión» por el dolor divino”. CUADRIELLO, J. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte. Nueva España*. Tomo I. México: INBA, 1999, pág. 105.

<sup>2</sup>A este respecto creemos de especial mención la imagen el Señor de Monserrate, obra del escultor Pedro Lugo de Albaracín y fechada hacia 1656, que nos representa a Jesús en el momento en el que le es clavada una mano en la cruz, con lo que se agudiza este instante culmen de la Pasión. A ello contribuye todo el complemento barroco de la melena de cabello natural y un tratamiento del cuerpo en el que el sufrimiento y el dolor están más próximo a los ejemplos posteriores. No obstante se le analiza como una versión del Cristo desatado de la columna y caído en el suelo. Cfr. SEBASTIÁN LÓPEZ, Santiago. “Pintura y escultura barrocas en Colombia y Venezuela”. En: GUTIÉRREZ, Ramón. *Barroco Iberoamericano. De los Andes a las Pampas*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1997, págs. 280 y 285.

<sup>3</sup>MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (Estudio iconológico)*. Granada: Universidad, 1989, págs. 79-80.

<sup>4</sup>Cfr. SAN BUENAVENTURA. *Meditationes de Passione Jesu Christi*, c. IV, Meditatio Passionis Christi hora prima. Madrid: BAC 9, 1946, pág. 778; y *Contemplaciones de la vida de Nuestro Señor Jesucristo. Desde su concepción hasta la venida del Espíritu Santo*, c. LLXVI, De la contemplación de la Pasión en la hora de tercia. Madrid, 1802, pág. 206.

<sup>5</sup>Resulta en ese sentido interesante valorar cómo autores de la talla de Velázquez, Cano, Zurbarán o Murillo en el caso español; o Baltasar de Echave Orio, Pedro Ramírez, Miguel Cabrera, Juan Correa o Cristóbal de Villalpando por poner solo ejemplos mexicanos, en el caso americano, han tratado esta iconografía en sus múltiples variables, relacionadas cada una de ellas con los tiempos bíblicos respecto a los cuales se puede desmenuzar.

<sup>6</sup>“Evangelio de San Mateo”. En: *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Editorial Española Desclée de Brouwer, S.A., 1971, pág. 1343.

<sup>7</sup>“Evangelio de San Marcos”. En: *Biblia de Jerusalén...* Op. cit., pág. 1364.

<sup>8</sup>“Evangelio de San Lucas”. En: *Biblia de Jerusalén...* Op. cit., pág. 1401.

<sup>9</sup>“Evangelio de San Juan”. En: *Biblia de Jerusalén...* Op. cit., pág. 1441.

<sup>10</sup>La simbología de la columna, aún en el siglo XVI dentro de los cánones del modelo alto, es recurrente como complemento necesario para la ubicación espacio temporal de la escena. Desde la mitad del siglo XVI existen ejemplos de xilografías en las que se sigue un esquema que perdurará aún en el tiempo.

<sup>11</sup>En el cuadro de Cristo recogiendo sus vestiduras de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se le representa dentro del modelo barroco, de pie, en un interior, junto a la columna baja y sin huellas del dramatismo del castigo sufrido, que se hará mucho más acentuado conforme avance el siglo XVIII.

<sup>12</sup>Emile Mâle aduce otro ejemplo más tardío: Una estampa de Cornelis Galle grabada a partir de un diseño de Abraham van Diepenbeeck, de hacia 1640, en la que Jesucristo después de la flagelación se halla caído en tierra, arrastrándose sobre su propia sangre para buscar sus vestiduras, pero solitario, sin acompañamiento, al parecer, de la figura del alma ni de ningún ángel. MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, pág. 248.

<sup>13</sup>“No debe olvidarse tampoco que la práctica de la flagelación y la autoflagelación era un método de ascesis muy usual entre las comunidades religiosas y la asociaciones gremiales de la Nueva España, y por un proceso de mimesis estas pinturas resultaban modélicas para invitar a los penitentes para que acompañasen a Cristo en su vía dolorosa”. CUADRIELLO, J. *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional...*, Op. cit., pág. 106. En ese sentido no se pueden olvidar algunas representaciones de santos como el cuadro de San Nicolás de Tolentino de las Vizcaínas de México DF. VV.AA. *Arte y mística del barroco*. Catálogo de la exposición celebrada en el Colegio de San Ildefonso entre marzo y junio de 1994. México: CONACULTA, 1994, págs. 200-201; o la imagen de Santa Rosa de Lima, págs. 205-207.

<sup>14</sup>VV.AA. *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. Catálogo de la exposición. México: BANAMEX, 2000, págs. 80-81; Para Clara Bargellini se trata de una representación en la que se honra la sangre y cuerpo de Cristo, en una interpretación consciente de la inserción de la escena dentro de una programática más amplia en la que la iconografía de Jesús recogiendo sus vestiduras se convertiría en tema central. VV.AA. *Arte y mística...* Ibídem, págs. 64-65.

<sup>15</sup>“El tema en concreto imagina lo que acaeció en el momento en el que Cristo, una vez flagelado, es desatado de la columna [...], un Hombre exhausto, caído al suelo y reptando entre el mar de su propia sangre, que busca sus vestiduras esparcidas por el enlosado”. MARTÍNEZ MEDINA, F.J. *Cultura religiosa en la Granada...* Op. cit., pág. 80.

<sup>16</sup>En MÂLE, Emile. *El arte religioso...* Op. cit., pág. 248.

<sup>17</sup>Cfr. LÓPEZ-GUADALUPE, Juan Jesús. “Entre la narración y el símbolo. Iconografía del Ecce Homo en la escultura barroca granadina”. En: *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio, 2009, págs. 47-92.

<sup>18</sup>Emile Mâle señala que: “Al hacer un repaso a las escenas de la pasión, sorprende encontrar que la flagelación del siglo XVII es más emotiva que la del siglo XV. Antiguamente, Jesucristo era atado a una elevada columna que le sostenía y le mantenía derecho bajo los golpes de los verdugos. Ahora Cristo aparece atado por las manos a la argolla de una columna baja, de tal modo que no tiene punto de apoyo alguno y se inclina bajo las corras y los azotes”. MÂLE, Emile, *El arte religioso...* Op. cit., pág. 246.

<sup>19</sup>VV.AA. *Antigüedad y Excelencias*. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla entre el 24 de octubre y el 30 de diciembre de 2007. Sevilla: Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2007, pág. 346.

<sup>20</sup>“¿Qué columna es ésta? Es la que todavía se conserva en Roma, en la iglesia de Santa Práxedes. En 1223 el cardenal Colonna la trajo de Jerusalén, donde se tenía por la misma columna de la Flagelación. Fue colocada, como un joyero, en la hermosa capilla de San Zenón, que el Papa Pascual I, en el siglo IX, había decorado con mosaicos. Allí fue honrada durante muchos siglos, sin que los artistas jamás hubieran pensado en buscar en ella su inspiración; pero, de pronto, hacia finales del siglo XVI, dicho tema se introdujo en el arte religioso. Es cierto que algunos eruditos hicieron observar que la corta columna de Santa Práxedes sólo podía ser un fragmento, puesto que San Jerónimo había visto en Jerusalén la columna de la Flagelación, todavía manchada de sangre, sosteniendo un pórtico. Pero también se tuvo respuesta para este contratiempo. Un grabado de Martín Fréminet, que representa a Jesucristo atado a la columna de Santa Práxedes, está acompañado de un texto destinado a consolidar al peregrino en su fe. Había en Jerusalén nos dice este texto, dos columnas de la Flagelación. La primera era la del pórtico del templo, donde Jesús fue flagelado durante la noche de la Pasión: es ésta de la que habla San Jerónimo. La segunda era la del pretorio de Pilatos, en la que Jesús fue flagelado bajo la orden del procurador romano: era una columna baja, que permitía flagelar a la víctima tanto en el dorso como en el pecho; durante muchos siglos fue venerada en Jerusalén antes de que el cardenal Colonna la trajese a Roma. Esta explicación arrinconaba todas las dudas: así es como, desde fines del siglo XVI, la columna de Santa Práxedes aparece en el arte. Baroccio, Francisco Vanni, Boscoli, Gaspare

Celio, la incluyen en la escena de la Flagelación. En el siglo XVII, se la encuentra por todas partes. Se la puede ver en los frescos en los que se representan los instrumentos de la Pasión: es la columna que Pedro de Cortona pone de nuevo en manos de los ángeles de la sacristía de la Chiesa Nuova; Ciro Ferri, en la cúpula de Santa Inés de la Piazza Navonna; Lanfranc, en la capilla Sachetti, de San Juan de los Florentinos. A partir de estos momentos los artistas atan el Cristo flagelado a esta columna baja. La iglesia dio la razón a los artistas: en efecto, fue el propio cardenal Alejandro de Medicis, el futuro León XI, el que hizo pintar, en 1600, los frescos de la nave de Santa Práxedes, en donde la columna de la flagelación aparece con este aspecto. Esta suerte de mojón al que Cristo estaba atado, sin que en ningún momento fuera para él un sustento, convirtió su suplicio en algo todavía más doloroso. Carlo Maratta lo representó doblegado hacia atrás, bajo la violencia de los latigaos. Lázaro Baldi lo mostró de rodillas, aplastado por la brutalidad de los verdugos. Lucio Bonomi lo concibió extendido sobre el suelo, sujeto con las manos a la columna, aplastado como la lombriz del profeta". MÂLE, Emile. *El arte religioso...* Op. cit., págs. 246-247.

<sup>21</sup>MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada...* Op. cit., pág. 295.

<sup>22</sup>En las Meditaciones sobre la Pasión dice: "Desatado de la columna del Señor, lo llevan así desnudo, así azotado, buscando él por la casa las ropas que habían sido esparcidas por toda la casa por los expoliadores". SAN BUENAVENTURA. *Meditaciones...* Op. cit., pág. 778.; y en la Contemplación de la vida de Nuestro Señor Jesucristo señala: "...todo lleno de golpes y azotes, de sangre y de cardenales, y cómo anda cogiendo por tierra sus vestiduras, echadas y esparcidas por muchas partes, y con vergüenza, pudor y empacho volviéndose a vestir ante ellos, y ellos siempre escaneando al Señor, como si fuese el más baxo de todos, o un hombre desamparado de Dios y falto de todo auxilio. Mírale pues atentamente, y muévete con piedad y compasión de ver que ya coge una vestidura, ya otra, hasta que se vistió á presencia de todos". SAN BUENAVENTURA. *Contemplaciones de la vida...* Op. cit., pág. 266.

<sup>23</sup>"Considera luego, acabados los azotes, cómo el Señor se cubriría, y cómo andaría por todo aquel Pretorio buscando sus vestiduras, en presencia de aquellos crueles carniceros, sin que nadie le sirviese, ni ayudase, ni proveyese de algún Lavatorio de los que se suelen dar a los que así quedan llagados". ALCÁNTARA, San Pedro de. "De otras siete Meditaciones sobre la Sagrada Pasión". En: *Tratado de Oración, Meditación y Devoción*, c. IV. Madrid: 1731, pág. 130.

<sup>24</sup>Al hablarnos en la meditación XXXV del tomo II sobre los azotes de Cristo nuestro Señor a la columna, nos dice: "Últimamente, ponderaré cómo acabada esta justicia, tan injusta, y despiadada, los soldados desataron a Cristo nuestro Señor; el cual como quedó molido con los golpes, y enflaquecido por la mucha sangre que había vertido por las llagas, es de creer que caería en tierra; y como se vió desnudo, y las vestiduras estarían algo esparcidas, iría por ellas medio arrastrando, bañándose en su propia Sangre, que estaba alrededor de la Columna; y como mejor pudo se las vistió, porque los verdugos, parte por crueldad, parte por desdén, no le querían ayudar a vestir. Todo esto puedo contemplar, compadeciéndome del desamparo, y flaqueza deste Señor". PUENTE, Luis de la. *Meditaciones de los Misterios de Nuestra Santa Fe*. T. II, meditación XXXV, punto tercero, núm. 4: Obras Espirituales. T. I, Vol. II. Madrid, 1969, pág. 102. Tomado de MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada...* Op. cit., pág. 296.

<sup>25</sup>Cfr. MOLINA, Antonio de. *Ejercicios espirituales. De las excelencias, provecho y necesidad de la oración mental*. Barcelona: 1776; y ÁLVAREZ DE PAZ, J. *De inquisitione pacis sive studio orationis*. Lyon: 1617.

<sup>26</sup>GÓMEZ MORENO, María Elena. "Escultura del Siglo XVII". En: VV.AA. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, vol. XVI. Madrid: Plus-Ultra, 1973, pág. 274.

<sup>27</sup>Emile Mâle señala: "El escultor José de Mora hizo para la iglesia de San Pedro de Alcántara, de Granada, una escultura de Jesús recogiendo sus vestiduras, después de haber sido flagelado", MÂLE, Emile. *El arte religioso...* Op. cit., pág. 248.

<sup>28</sup>LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora*. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 110. Cfr. GALLEGO BURÍN, Antonio. *José de Mora*. Granada: Universidad, 1988, págs. 147-148.

<sup>29</sup>LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *José de Mora...* Op. cit., pág. 110.

<sup>30</sup>Ibidem, pág. 110.

<sup>31</sup>GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. "Una obra inédita de Lorenzo Cano: Jesús del Mayor Dolor de Écija". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 13 (2000), págs. 193-206.

<sup>32</sup>Al respecto Martínez Medina señala: "Finalmente, una observación en relación a lo desconocido del tema. Aunque no tenemos muchas noticias de esta iconografía, basta mirar [las obras conocidas en Granada] para darnos cuenta de lo extendida que estuvo; se podrían añadir otras a las que seguimos la pista, tanto en España como incluso en América Latina, pero de las que aún no tenemos noticia cierta. Pues bien, este desconocimiento se debe a una sencilla razón, la de que casi todas estas obras fueron encargadas y permanecen en conventos de clausura". MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada...* Op. cit., págs. 298-299.

<sup>33</sup>VV.AA. *Parábola Novohispana. Cristo en el arte virreinal*. Catálogo de la exposición. México: BANAMEX, 2000, págs. 94-95.

<sup>34</sup>VV.AA. *Arte y mística del barroco*. Catálogo de la exposición celebrada en el Colegio de San Ildefonso entre marzo y junio de 1994. México: CONACULTA, 1994, pág. 143.

<sup>35</sup>El caso colombiano es ejemplo de la inserción de este modelo iconográfico en el devocionario popular a través de un repertorio plástico que abarca también desde la escultura a la pintura. En su capital, Bogotá encontramos una escultura en la Iglesia de Nuestra Señora de las Nieves, en cuya Capilla del Señor Caído se localiza una obra de Pedro de Lugo Albarracín, conocida como *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación*, datada en el siglo XVII. En otro de sus conjuntos, en la Iglesia y Colegio de San Ignacio, conocido como La Candelaria, encontramos una pintura anónima, datada en el siglo XVII que lleva por título, *Jesús recogiendo las vestiduras después de la flagelación*. De interesante podemos describir el boceto de Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos de Museo de Arte Colonial de Bogotá de La Candelaria. Titulado *Jesús recogiendo las vestiduras después de la flagelación*, se data en el siglo XVII. Finalmente, fuera de la capital, en la iglesia mayor de la Villa de Leyva, existe una pintura anónima del siglo XVII con el título *Jesús recogiendo las vestiduras después de la flagelación*.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# ARQUITECTURA BARROCA EN PUEBLA Y SU INFLUENCIA ANDALUZA

## BAROQUE ARCHITECTURE IN PUEBLA AND ITS ANDALUSIAN INFLUENCE

### Resumen

El presente artículo analiza la influencia cultural española y andaluza en la conformación del Barroco Novohispano. Para ello, se examinará el caso de Puebla de los Ángeles, uno de los núcleos donde se asienta la inmigración andaluza que se desplaza a México. Este texto rastrea la presencia de esas comunidades andaluzas a partir de su intervención en el ámbito arquitectónico, revisando aspectos relacionados con la cerámica, las yeserías o la azulejería.

### Palabras Clave

Arquitectura, Barroco, México, Puebla de los Ángeles.

### José Antonio Terán Bonilla

Dirección de Estudios Históricos  
Instituto Nacional de Antropología  
e Historia – México D.F., México

Doctor en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México, ha trabajado durante décadas como docente, arquitecto y restaurador. Es autor de numerosas publicaciones sobre arquitectura, centros históricos, patrimonio cultural y restauración de monumentos. Ha recibido varias distinciones y premios.

### Abstract

The present essay analyzes the Spanish and Andalusian cultural influence in the conformation of the NovoHispanic Baroque. In order to do that, it will be examined the case of Puebla de los Ángeles, one of the cities where a major part of the migrants from Andalusia travelling to Mexico settled. This text trace the presence of this community from its intervention in the field of architecture, paying attention to aspects related to ceramics, plasterwork or tile industry.

### Key words

Architecture, Baroque, Mexico, Puebla de los Ángeles.

Fecha de recepción: 04-V-2012  
Fecha de revisión: 20-V-2012  
Fecha de aceptación: 10-VI-2012  
Fecha de publicación: 30-VI-2012

## ARQUITECTURA BARROCA EN PUEBLA Y SU INFLUENCIA ANDALUZA

Como se sabe, España fue uno de los países europeos en los que se presentó el movimiento barroco. *“Este acontecimiento cultural, inevitablemente, se propaga [desde la Metrópoli] en el Nuevo Mundo con su pluralidad y matices expresivos”*<sup>1</sup>.

En Iberoamérica y por ende en la Nueva España, las manifestaciones artísticas barrocas tuvieron un cariz diferente al de España, pues el movimiento contrarreformista para combatir a los protestantes no incidió directamente en su territorio; razón por la que solo se aplicaron y acataron las disposiciones emanadas del Concilio de Trento así como ciertas estrategias que la corona española empleara en defensa del catolicismo, por lo que el fenómeno cultural novohispano tuvo una actitud en la que se buscó, ante todo, fomentar y acrecentar las creencias y devociones de la religión católica, siendo la arquitectura, y sobre todo el templo, una de sus principales manifestaciones.

Las características arquitectónicas del barroco novohispano no necesariamente coincidieron con las del europeo en tiempo y espacio, pues hay que considerar que las condiciones en que

surgieron y se desarrollaron fueron diferentes, siendo el resultado de una realidad específica, en la que intervinieron la sociedad, la cultura, la historia, la economía, la política y el ámbito geográfico de cada lugar<sup>2</sup>.

Así, debido a las grandes distancias existentes entre España y sus colonias americanas, la dificultad de las comunicaciones en el vasto territorio novohispano y lo alejado entre sí de algunas poblaciones de ese virreinato, el barroco —como forma de vida y estilo— apareció en Nueva España un tanto desfasado en tiempo respecto al de la Metrópoli, estando vigente a partir de la segunda mitad del siglo XVII y hasta finales del XVIII. Durante ese período hubo una intensa actividad constructiva, con producciones de gran calidad, arquitectura que poseyó características acordes a su realidad socio-cultural.

Desde el siglo XVI comenzó una época de emigración de andaluces a Nueva España, movimiento migratorio que continuaría en los dos siglos posteriores, pero presentando un lento descenso progresivo. La mayor parte de los andaluces que se registraron como pasajeros a



*Fig. 1. Plano de la Muy Noble y Leal Ciudad de Los Angeles, de Miguel Alcalá y Mendiola. Propiedad de la Biblioteca de la universidad de Berkley, California, USE, 1717 (Copia del Lic. Ramón Sánchez Flores).*

Indias tuvieron como destino Nueva España y de ellos un buen número residió en la Puebla de los Ángeles.

La cantidad elevada de migrantes andaluces, comparada con la de otras regiones españolas, se vio favorecida debido a que el puerto de Cádiz, puerta abierta al Atlántico en las relaciones comerciales con América, se localiza en Andalucía y a que en Sevilla se encontraba la Casa de Contratación de las Indias, lo que facilitaba a un andaluz obtener licencia de embarque o enrolarse en alguna expedición.

Entre los andaluces que viajaron a la Puebla de los Ángeles había gentes comunes, religiosos, un buen número dedicado a distintos tipos de oficios y profesiones, entre los que destacaban los que ejercían oficios mecánicos, los artesanos y algunos artistas. Su presencia en el Nuevo Mundo favoreció una simbiosis entre ellos y los novohispanos, quedando reflejada en aspectos tan diversos como la gastronomía, el uso de ciertas palabras, los gustos, la forma de vivir, el folklore, la artesanía y la arquitectura. Dicha influencia continuó a lo largo de todo el periodo virreinal.

La Puebla de los Ángeles fue una ciudad que tuvo gran importancia económica, social, política y cultural durante el período virreinal, llegando incluso a ser considerada como la segunda en importancia de Nueva España. Se inscribía en una región natural con características geográficas y culturales particulares. La ciudad se encontraba sobre los caminos que conectaban a la de México (capital del virreinato) con el puerto de Veracruz (que a su vez comunicaba a la Nueva España con Europa), siendo una zona estratégica e importante desde el punto de vista económico, quedando la Angelópolis en un punto intermedio en esa red comercial. Tuvo gran importancia agrícola, ganadera, comercial y por sus diferentes productos manufacturados en ella. Poseía grandes extensiones y variados tipos de recursos naturales propios para la elaboración, entre otras cosas, de materiales de construcción y ornamentales (como un buen número de canteras de diferentes tipos de piedras, suelos arcillosos de diversa calidad y caleras, por citar algunos). Todo lo anterior favoreció que la ciudad explotara esos recursos naturales para obtener una gran variedad de materiales constructivos y de ornamentación, que a su vez le proporcionaron características locales a su arquitectura, sobre todo durante la época en que estuvo vigente la cultura barroca. Además, contaba con una densa población, entre la que había mano de obra tanto calificada como empírica en el área de la arquitectura, siendo un centro urbano donde, al igual que en la capital del virreinato, surgieron las primeras manifestaciones del arte barroco<sup>3</sup>.

Desde un principio, en el siglo XVI, la ciudad requirió de la erección de diferentes géneros de edificios que satisficieran las distintas necesidades de su población, razón por la que la ciudad tuvo que contar con personal calificado que dominara los conocimientos y técnicas constructivas españolas. La carpintería, la alba-

ñilería, la cantería y el arte de la arquitectura fueron los principales oficios y artes vinculados de forma directa con la arquitectura. Desde el siglo XVI empezaron a llegar y a establecerse en la Puebla de los Ángeles un buen número de canteros, albañiles y carpinteros peninsulares, entre los que hubo una buena cantidad de andaluces, los que decidieron agruparse conformando el gremio de carpinteros y albañiles de la Puebla de los Ángeles con la finalidad de reunir a los artesanos de estos oficios para proteger su actividad, controlarla y reglamentar su aprendizaje. Para la conformación legal de dicha asociación, los maestros y veedores se reunieron para redactar sus Ordenanzas tomando como modelo sus homólogas sevillanas, mismas que fueron promulgadas en 1570 y estuvieron vigentes durante todo el periodo virreinal<sup>4</sup>. Así se puede apreciar que la influencia andaluza en la región comenzó desde el siglo XVI prolongándose hasta el fin del virreinato.

Dentro del grupo de andaluces vinculado con las actividades constructivas, durante la época en que la cultura barroca predominó en la Puebla de los Ángeles, hubo arquitectos, alarifes, canteros, carpinteros y albañiles que transmitieron los conocimientos de sus oficios a los de su propio gremio, apoyaron en la solución de los problemas que se fueron presentando en la vida diaria y/o aportaron sus ideas; así en la ciudad de Puebla la influencia andaluza se vio reflejada en las manifestaciones arquitectónicas que lograron artistas y artesanos procedentes de esa región española de manera conjunta con los poblanos, influyendo en otros, y dando su sello original a la cultura novohispana.

La cultura barroca se introdujo en la arquitectura de la Puebla de los Ángeles a través de diversas vías: por medio de los arquitectos y artistas que vinieron al Nuevo Mundo procedentes sobre todo de Andalucía (y se habían formado en España) y que aplicaron sus conocimientos en la ciudad; a través del uso de

tratados de arquitectura y de libros de otras ciencias que contenían tanto ilustraciones y aspectos formales como los referentes a técnicas constructivas y el manejo del espacio, mismos que los maestros albañiles y arquitectos interpretaron, aplicaron y/o les sirvieron de inspiración en sus labores edificatorias, así como mediante los grabados y estampas que se introdujeron al territorio novohispano, los que sirvieron de inspiración para los diseños de las obras de dichos maestros en Puebla o eran reinterpretados por ellos mismos.

Se conocen los nombres de algunos maestros que laboraron en la Puebla de los Ángeles que eran originarios de Andalucía. Entre ellos se pueden citar a dos de los arquitectos más destacados del momento: Carlos García Durango, quien nació en Cádiz<sup>5</sup>, y Diego de la Sierra Garcipérez, natural de Sevilla, que obtuvo el grado de maestro de arquitectura en la ciudad de Puebla<sup>6</sup>.

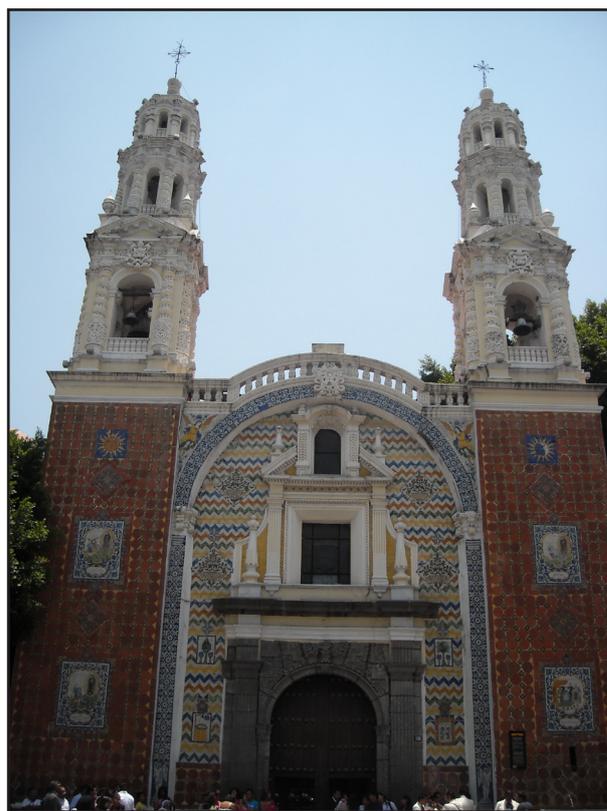
Entre la segunda mitad del siglo XVII y el XVIII en la Puebla de los Ángeles hubo una gran actividad constructiva. Se efectuaron obras de carácter urbano, en su gran mayoría producto de la situación económica pujante que se vivía en la ciudad y en el virreinato en aquel entonces. Cabe hacer la aclaración de que no todas las obras urbanas efectuadas en este período —sobre todo en lo referente al trazo y ampliación del tejido urbano—, se pueden considerar barrocas o que cumplen con las aspiraciones de tal ideología<sup>7</sup>. Con frecuencia, los cambios que se hicieron en ese estilo abarcaron solamente un sector o algún aspecto determinado de la ciudad, aspecto que se presentó también en otras ciudades iberoamericanas, por lo que Ramón Gutiérrez apunta al respecto:

*“La concepción del espacio barroco, aparece introducida dentro del propio sistema de la trama urbana renacentista, en una resemantización de formas y usos e inclusive en el aporte de nuevos*

*elementos. No se trata tanto de crear una ciudad barroca "a priori" como modelo alternativo a la ya establecida "tradición" indiana sino incorporar a las mismas variaciones y articulaciones que la convierten en expresión contemporánea de nuevos conceptos e ideas"*<sup>8</sup>.

En general, a medida que los habitantes de la Puebla de los Ángeles iban adquiriendo el gusto por el estilo barroco, empezaron a edificar siguiendo los cánones de tal modalidad. Se realizaron distintos tipos de géneros de arquitectura (por ejemplo, en lo eclesiástico se hizo el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe (1722) y respecto a la arquitectura civil se edificó la llamada casa de los "Muñecos" (siglo XVIII); se concluyeron obras que estaban en proceso de construcción (como era el caso del templo de San José); se remodelaron interiores y fachadas poniéndolas a la moda estilística del momento (la fachada del colegio de San Jerónimo), y se ejecutaron portadas barrocas en edificios de carácter civil o religioso. En otros casos solo hubo una remodelación de las edificaciones para ponerlas a la moda estilística del momento (como por ejemplo la fachada del templo de San Francisco, del siglo XVI, cuya remodelación fue obra de José Buitrago efectuada entre 1743 y 1767<sup>9</sup>, en la que los tabletos de azulejo se combinan con la cantería y el ladrillo.

Para lograr su objetivo, la cultura barroca en la Puebla de los Ángeles comienza a emplear una serie de materiales y sistemas constructivos en su arquitectura lo que le daría a la ciudad los rasgos peculiares en su urbanismo y las características singulares de sus producciones arquitectónicas, siendo acordes a su realidad socio-cultural, difiriendo de los de otros lugares, no sólo por las fechas de su aparición y vigencia, sino también por la naturaleza misma de sus expresiones. Cabe señalar que el manejo de materiales ornamentales a nivel de fachada contribuiría definitivamente a proporcionar, en ciertos sectores de la Puebla de los Ánge-



*Fig. 2. Santuario de Guadalupe. Puebla de los Ángeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla).*



*Fig. 3. Casa de Los "Muñecos". Puebla de los Ángeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla).*



Fig. 4. Imagen de los Colegios Palafoxianos. Puebla de los Angeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla).

les una fisonomía urbana con características barrocas específicas, como por ejemplo, en el siglo XVIII, el manejo de la perspectiva a través de la unificación de edificios a lo largo de una calle, cuyas fachadas estaban ornamentadas a la manera barroca, tal como se aprecia en el conjunto de construcciones que albergaron el Palacio Arzobispal, los colegios palafoxianos y el colegio de San Pantaleón, así como la visual de la vivienda llamada la Casa de Alfeñique.

En el siglo XVIII se incrementa el uso de materiales ornamentales tanto a nivel de fachada (piedra, argamasa, ladrillo, azulejo, así como

recubrimientos elaborados a base de cal, en blanco o llevando color) como en interiores (sobre todo yeserías y azulejo), algunos de los cuáles se comenzaron a utilizar desde la segunda mitad del siglo XVII, varios de ellos inspirados en las modalidades andaluzas.

*“Durante los siglos XVII y XVIII la arquitectura virreinal, en la región que comprendió el antiguo obispado de Puebla, manifestó características bien definidas, así como diferencias locales en sus zonas como resultado del empleo de algunos elementos constructivos, arquitectónicos y decorativos, así como por el uso de materiales locales. Ninguno de estos elementos y materiales son excepcionales en la arquitectura de la Nueva España, pero su reiterado empleo y la ausencia de otros, típicos de otras regiones, es lo que contribuye a definir el carácter regional”<sup>10</sup>.*

Desde el punto de vista ornamental, en los interiores de los templos poblanos durante la segunda mitad del siglo XVII se comenzaron a utilizar tanto yeserías (como las manieristas del templo de San Ildefonso muy parecidas a las de la cúpula de la escalera del convento de Santo Domingo en Granada) como azulejos de acuerdo con los cánones barrocos, (los lambri- nes de la iglesia de Santa Catalina y los de la capilla del Rosario a semejanza de los del patio del hospital de San Juan de Dios en Granada)

63



Fig. 5. Yeserías en interior de la cúpula del Templo de San Ildefonso. Puebla de los Angeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Izquierda). Yeserías en interior de la cúpula de la escalera del Convento de Santo Domingo en Granada. España. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Derecha).

los que en el siguiente siglo irán evolucionando en sus diseños llegando a emplear también en la arquitectura civil.

La Puebla de los Ángeles fue la ciudad novohispana que presentó un mayor manejo del color y de texturas al ornamentar con una variedad de materiales las fachadas de sus edificios civiles y religiosos. Desde finales del siglo XVII, hubo paramentos fabricados con cantería gris; paños aplanados y pintados (empleando una gama de distintos colores) con marcos de vanos de puertas y ventanas en piedra gris; revestimientos a la cal pintados (usando una variedad de colores) con molduras en argamasa —en blanco—. También con frecuencia en la arquitectura poblana se emplearon, a partir del segundo tercio del siglo XVIII, paramentos de ladrillo aparente y estuco, así como fachadas donde se combinaron el ladrillo, la argamasa y la piedra. Pero lo más característico fue el uso en abundancia del azulejo (elaborado en la propia ciudad de Puebla con la técnica de la loza estannífera, conocida en Nueva España

como Talavera) de diseños y colores variados (predominado el azul, blanco, naranja, amarillo y verde, comúnmente combinando dos o más de ellos entre sí y utilizando diversos motivos ornamentales, incluso con ellos se formaron tableros que llevaban algún motivo religioso<sup>11</sup>), que junto con el ladrillo y la argamasa produjeron efectos cromáticos y volumétricos de gran vistosidad en una misma fachada, siendo el introductor de esta modalidad el arquitecto José Miguel de Santa María, al decorar, entre 1758 y 1763<sup>12</sup>, los paramentos verticales de la casa del obispado y los colegios Palafoxianos con la combinación de ladrillos rectangulares y azulejos cuya cara expuesta era cuadrada. En ciertos casos los edificios además llevaron pináculos o remates fabricados con loza estannífera.

### 1. YESERÍAS

Este tipo de material ornamental se utilizó para elaborar molduras con las que se decoraron los interiores de edificios religiosos y civiles.



*Fig. 6. Yeserías en el interior de las bóvedas del Templo de San Cristóbal. Puebla de los Ángeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Izquierda). Detalle de yeserías y azulejos en el muro de la Capilla del Rosario de Santo Domingo. Puebla de los Ángeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Derecha).*

*“El origen de estas yeserías [poblanas] es probablemente andaluz. Las yeserías alcanzaron también allí durante los siglos XVII y XVIII desarrollo extraordinario, si bien su evolución ornamental es diferente y la manera de concebir los conjuntos en sus momentos culminantes es también distinta. Durante el siglo XVII se decora el cañón de los templos y principalmente las cúpulas, pero en el siglo XVIII el interés artístico de los yeseros se concentra sobre todo en los camarines, tal vez las creaciones más bellas del barroco dieciochesco andaluz...”<sup>13</sup>.*

Recuérdense las yeserías de la iglesia de Santa María La Blanca, en Sevilla y las de los camarines del Socorro en el templo de Jesús y el de la Virgen de los Remedios en Antequera.

En la Puebla de los Ángeles las yeserías se comenzaron a usar a partir de las primeras décadas del siglo XVII, evolucionando de manieristas a barrocas. Las primeras de éstas se emplearon en las bóvedas y cúpulas de las iglesias y, en el siglo XVIII, además su uso se extendió a la ornamentación de bóvedas en capillas domésticas, cubos de escalera de la arquitectura civil, cubiertas de pasillos en conventos y casas habitación, marcos de pinturas adosadas a la pared; el gusto por esta ornamentación fue tal que también encontramos algunas con diseño rococó.

De las yeserías barrocas más tempranas se tienen las del interior del templo de San Cristóbal y las de la capilla del Rosario, en donde poseen gran movimiento y formas. Las de las capillas de San Juan de la Cruz en el convento del Carmen y la de la Virgen de los Dolores en el Santuario de Guadalupe se realizaron en el siglo XVIII. De finales de este último corresponden las que decoran la capilla doméstica del colegio del Espíritu Santo, las de las bóvedas de los pasillos de la casa de Ovando y las molduras que enmarcan de las pinturas de la capilla de la casa de Alfeñique.

## 2. CANTERÍA

Las portadas trabajadas en cantería constituyeron otro elemento de la influencia andaluza, sobre todo en el manejo de ciertos elementos. Entre las piedras que más se emplearon en la ornamentación están la cantería gris; su color acentúa la composición incluyendo pilastras tableradas o estiradas con remates piramidales, que sobresalen y contrastan con el recubrimiento liso de los muros o con los que llevan ladrillos y azulejos con diseños geométricos de clara influencia andaluza. La cantería gris tam-



*Fig. 7. Argamasas en la portería del Convento de Santo Domingo. Puebla de los Ángeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Arriba). Argamasas en la fachada de la Casa de Alfeñique. Puebla de los Ángeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Abajo).*

bién se empleó como material de construcción. Hubo otro tipo de piedras utilizadas con fines ornamentales: una de color blanquecina que se utilizó casi siempre para los elementos escultóricos, llamada piedra de “villerías”, y el alabastro, (de color blanco verdoso y amarillento, comúnmente con vetas rojizas o cafés), conocido como “Tekali”, aunque por ser un material translúcido, se fabricaron con él placas muy delgadas para colocarlas en las ventanas de los templos con el fin de protección contra la lluvia y a la vez se obtenía una luz muy especial, acorde con los objetivos del barroco.

### 3. ARGAMASAS

En la región poblana se conoció como argamasa a la moldura elaborada con una mezcla de cal y arena fina, que una vez seca se colocaba o pegaba con morteros del mismo tipo en los exteriores de los muros, bóvedas y cúpulas, enmarcamientos de puertas y ventanas, cornisas, portadas, etc. de templos y casas. También se les conoció como pegotes.

Los motivos de las argamasas prácticamente son una derivación de las yeserías; su utilización se presentó debido a que no se podía usar el yeso en exteriores por ser un material

deleznable, por lo que se recurrió a otro tipo de material que pudiera moldearse. Así, las argamasas “...en los elementos arquitectónicos reproducen los efectos de las yeserías y retablos, pero tienen el carácter propio que les dan el material y habilidad del artesano”<sup>14</sup>, siendo una influencia indirecta andaluza.

El empleo de las argamasas en los exteriores de los templos y casas fue característico de las decoraciones del siglo XVIII en la ciudad de Puebla; con frecuencia iban combinados con otros materiales, tales como paramentos de ladrillo, detalles o elementos en cantería y/o azulejos.

Se tienen ejemplos significativos del uso de argamasas, entre los que destacan la fachada de lo que fuera la portería del convento de Santo Domingo, el convento de la Merced y la fachada del templo de la Compañía de Jesús. En la arquitectura doméstica destaca la ornamentación realizada con este material en la casa conocida como de Alfeñique por la similitud visual que presenta con un producto de la dulcería de tradición árabe que se elaboraba en la ciudad en aquella época. También se tiene la cornisa de la casa de la esquina de las calles 2 Oriente y 6 Norte inspirada en el



Fig. 8. Ladrillo en la fachada del Colegio de San Pantaleón. Puebla de los Ángeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Izquierda). Ladrillo en la fachada del Templo del Salvador en Sevilla. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Derecha).

tratado de Juan de Caramuel *Arquitectura civil, recta y oblicua*.

#### 4. LADRILLO

El ladrillo, además de emplearse como material de construcción, durante el barroco se usó de manera aparente en la ornamentación de paños de las fachadas de la arquitectura religiosa y civil como se aprecia en el lateral del templo de la Compañía de Jesús, los del colegio de San Pantaleón y los del Hospital Real de San Pedro, o combinados con otros materiales como argamasas y azulejos (muros del claustro del convento de Santa Mónica, fachadas de un gran número de casas habitación de la Puebla de los Ángeles, fachada de las iglesias de San Marcos y San Antonio, así como el santuario de la Virgen de Guadalupe; para lograr diferentes efectos ópticos la combinación de ladrillo y azulejo en fachadas empleó materiales de distintas dimensiones y formas, habiendo ladrillos aparentes cuyas caras tenían formas hexagonales (regulares o irregulares), cuadrados, rectangulares, etc. En Sevilla destaca su uso en la fachada del templo del Salvador.

#### 5. AZULEJO

Este material, de gran predilección en la ciudad de Puebla para la ornamentación de edificios, primero se empleó en los interiores de la arquitectura religiosa, luego en su exterior y con el tiempo la modalidad pasó a la civil. Durante el siglo XVIII en la arquitectura religiosa como en la civil de la ciudad de Puebla hubo una proliferación en el empleo del azulejo con el fin de ponerla a la “moda” de la época.

Alfonso Pleguezuelo ha planteado que el modo de emplear el azulejo en la arquitectura poblana tiene sus antecedentes en las modalidades andaluzas, sobre todo en la sevillana<sup>15</sup>, “tales como el revestir parcial o totalmente

*las cúpulas, el empleo de zócalos y lambrines, el uso de remates cerámicos, el combinar azulejos y ladrillos en los paramentos y la utilización de tableros. Sin embargo, en Puebla dichos modelos se usaron de una manera prolífica así como con gran originalidad y colorido. Comúnmente dichas modalidades se combinaron o mezclaron en un mismo edificio, sobre todo en sus fachadas, proporcionando ejemplares de suma belleza y originalidad. Cabe señalar que la modalidad de combinar azulejos y ladrillos en las fachadas de edificios fue la que más se desarrolló en la ciudad de Puebla, tanto en la arquitectura religiosa como en la civil, modalidad que viene de Sevilla, aunque en ese lugar rara vez se aplicó en los paramentos de un edificio”<sup>16</sup>.*

En el siglo XVIII se emplearon los tableros de azulejo, consistentes en varias piezas de este material sobre las que se pintaban paneles completos con distintos motivos o escenas (como imágenes de santos, escudos, símbolos, etc.) con la técnica de la loza estannífera. Generalmente iban enmarcados con otros azulejos y cumplían una función decorativa y, en muchos casos, también didáctica. Tal modalidad proviene de España, pues se sabe que a finales del siglo XVII este tipo de ornamentación fue empujada por Simón de Pineda en la fachada de la iglesia del Hospital de la Caridad en Sevilla. En la arquitectura barroca poblana hubo una predilección por utilizar estos tableros en las fachadas de las iglesias, por lo común disponiendo varios de ellos de tal manera que cubrían grandes extensiones del muro y que a veces, en conjunto, proporcionaban un mensaje. Ejemplo de ello son las fachadas de las iglesias de San Marcos, San Francisco, la del santuario de la Luz, la de Belén, así como la excepcional fachada de la casa de los “Muñecos”. También hubo casas que en sus portadas presentaron algún tablero, como la ubicada en la calle 8 Oriente 409 y la de la avenida 16 de septiembre 903.



*Fig. 9. Tablero de azulejos en la fachada del Templo del Hospital de la Caridad en Sevilla. España. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Arriba). Tablero de azulejos en la fachada de la Parroquia de San Marcos. Puebla de los Ángeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Abajo).*

El azulejo se utilizó combinado con otros materiales, como la cantería, la argamasa (en exteriores), la yesería (en interiores), el ladrillo o solo. Tuvo una gran profusión de dimensiones, formas y motivos ornamentales, habiendo desde aquellos en los que el motivo ocupaba una sola pieza, hasta los tableros, en los que algún diseño, casi siempre religioso, se efectuaba sobre un conjunto de azulejos. Como ejemplo del uso exclusivamente de azulejo lo tenemos en la ornamentación de diferentes cúpulas, como la de la capilla de Jesús Nazareno (anexa al templo de San José), la de la Catedral y el cimborrio de la Compañía de Jesús. Como ejemplo de uso de azulejo combinado con otros materiales constructivos se tienen, además de los ya mencionados, la fachada del templo de Belén y la de la casa de los “Muñecos”<sup>17</sup>.

En cuanto a las soluciones arquitectónicas en Puebla, la influencia andaluza se presentó en la arquitectura civil, de manera concreta en los patios porticados con arcos de medio punto y columnas de cantería, aunque también los hubo llevando pilares de mampostería, y ésto dependió de la categoría de la casa. Además hubo un tipo de balcones, conocidos en la ciudad como “de cajón” (casa ubicada en la esquina de 5 de Mayo y 12 Poniente), que se inspiraron en los que se empleaban en aquella región del sur de España.

Durante el barroco en Puebla se utilizó el tejaroz, solución arquitectónica que tuvo su antecedente en Andalucía, consistente en una serie de pequeñas cubiertas que se colocaban en la parte superior de los vanos que daban a los balcones que daban a la calle, cuya función era brindar protección del sol y la lluvia. En Puebla hubo dos variantes. La primera se edificó con bóvedas de ladrillo muy rebajadas que casi formaban una línea recta, mismas que se recubrían con aplanados y argamasas cuyas formas ornamentales eran a la manera barroca (como



Fig. 10. Patio del Marqués de Santaella en Écija. Andalucía. España. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Izquierda).  
Patio del Colegio de San Jerónimo. Puebla de los Ángeles. México. (Foto: José Antonio Terán Bonilla). (Derecha).

los de la casa Raboso). La segunda forma de fabricación fue colocando losas planas de cantería de basalto gris empotradas en los muros, muchas veces aplanadas y ornamentadas con argamasas en formas de roleos y motivos vegetales, losas que estructuralmente trabajaban en cantiléver (como las de la casa de Alfeñique).

Como se puede apreciar, el barroco de la Puebla de los Ángeles poseyó su propio tiempo y espacio, en el que el manejo de los materia-

les ornamentales jugó un papel importante para darle una fisonomía característica. Si bien estos materiales y tipos de ornamentación no fueron de uso exclusivo de dicha ciudad, pues su utilización se propagó a otros lugares de Puebla, Tlaxcala, Veracruz y un sector de Morelos, por medio de maestros arquitectos, albañiles, canteros, carpinteros y otros artesanos que habiendo trabajado en Puebla laboraron también en esos sitios, ayudando a que con ello la influencia andaluza se propagara por la región.

69

#### NOTAS

<sup>1</sup>TOVAR DE TERESA, Guillermo. *México Barroco*. México: Beatrice Trublood, 1980, pág. 20.

<sup>2</sup>TERÁN BONILLA, José Antonio. *Aspectos barrocos en el urbanismo de la Ciudad de Puebla*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, Comisión Puebla V Centenario, 1991, pág. 8.

<sup>3</sup>TOVAR DE TERESA, Guillermo. *México Barroco... Op. cit.*, pág. 38.

<sup>4</sup>TERÁN BONILLA, José Antonio, "La formación del Gremio de Albañiles de la Ciudad de Puebla, en el siglo XVI y sus Ordenanzas". *Cuadernos de Arquitectura Docencia* (México), 11 (1993), pág. 14.

<sup>5</sup>CASTRO MORALES, Efraín. *Constructores de la Puebla de los Ángeles, Arquitectos, alarifes, albañiles, canteros y carpinteros novohispanos. Esbozos biográficos preliminares*. Puebla: Museo Mexicano S.A., 2004, pág. 66.

<sup>6</sup>FERNÁNDEZ, Martha. *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1986, págs. 21 y 151.

<sup>7</sup>MATOS-CÁRDENAS, Leonardo. "El barroco y el desarrollo urbano en hispanoamérica". En: *Symposium Internazionale sul Barocco Latino Americano*. Roma: ILA, 1980, pág. 276.

<sup>8</sup>GUTIÉRREZ, Ramón. *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 1983, págs. 225-226.

<sup>9</sup>TOUSSAINT, Manuel. *La Catedral y las Iglesias de Puebla*. México: Porrúa, 1954, pág. 106.

<sup>10</sup>CASTRO MORALES, Efraín. "Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII en la región Puebla, Tlaxcala y Veracruz". En: *Historia del arte mexicano*. México: SEP, INBA, Salvat, 1982, pág. 52.

<sup>11</sup>VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes. *El Azulejo y su aplicación en la arquitectura poblana*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Comisión Puebla V Centenario, 1991.

<sup>12</sup>CERVANTES, Enrique A., *Bosquejo del desarrollo de la ciudad de Puebla*. México: 1938, pág. 11. FERNÁNDEZ DE ECHEVERRÍA Y VEYTIA, Mariano. *Historia de la Fundación de la Ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España. Su Descripción y Presente Estado*. Puebla: Ediciones Altiplano, 1963, tomo II, págs. 200 y 359, notas 148 y 291. CASTRO MORALES, Efraín. "Arquitectura de los Siglos... Op. cit., págs. 62-63. Cabe mencionar que en la *Enciclopedia de México* se dice, de manera errónea, que Antonio de Santa María Incháurregui efectuó este trabajo. VV.AA. *Enciclopedia de México*. Vol. XI. México: Enciclopedia de México, 1978, pág. 348.

<sup>13</sup>ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Historia del Arte*. Madrid: Raycar, 1980, tomo II, págs. 33-34.

<sup>14</sup>CASTRO MORALES, Efraín. "Arquitectura de los Siglos..." Op. cit., pág. 60.

<sup>15</sup>PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. "Cerámica y arquitectura Barroca Sevillana" En: *II Symposium Internacional de Arte Barroco Iberoamericano*. Querétaro: Julio-Agosto 1991. (Inédito. Material proporcionado y facilitado por amabilidad del propio autor.)

<sup>16</sup>Ibidem. VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes. *El Azulejo y su aplicación...* Op. cit., pág. 84.

<sup>17</sup>PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. "Cerámica y arquitectura..." Op. cit.; VELÁZQUEZ THIERRY, Luz de Lourdes. *El Azulejo y su aplicación...* Op. cit.

Varia

---

# UNA SANTA ROSA DE LIMA PERDIDA DE PEDRO DE MENA

## A LOST SAINT ROSE OF LIMA OF PEDRO DE MENA

### Resumen

Pedro de Mena talló una Santa Rosa de Lima para el convento dominico de San Pedro Mártir en Lucena, cuya capilla fue adquirida en 1675 por el obispo de Huamanga, el lucentino don Cristóbal de Castilla y Zamora, para panteón de sus familiares.

### Palabras Clave

Escultura barroca, Lucena (Córdoba), Mena, Pedro de, Santa Rosa de Lima.

### Manuel García Luque

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

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Granada (2009), con Segundo Premio Nacional a la Excelencia en el Rendimiento Académico Universitario. Es becario FPU del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada e investigador del Proyecto “La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana. Alternativas plástico-expresivas, fuentes iconográficas y artistas” (Plan Nacional I+D 2009-2012).

### Abstract

Pedro de Mena carved a Saint Rose of Lima for the Dominican convent of San Pedro Mártir in Lucena, whose chapel was purchased in 1675 by the Bishop of Huamanga, don Cristóbal de Castilla y Zamora, born in Lucena, for family vault.

### Key words

Baroque Sculpture, Lucena (Córdoba), Mena, Pedro de, Saint Rose of Lima.

Fecha de recepción: 20-V-2012  
Fecha de revisión: 31-V-2012  
Fecha de aceptación: 10-VI-2012  
Fecha de publicación: 30-VI-2012

## UNA SANTA ROSA DE LIMA PERDIDA DE PEDRO DE MENA

**E**l 15 de abril de 1668, la terciaria dominica Rosa de Santa María era beatificada por el papa Clemente IX, sancionando así un proceso iniciado medio siglo atrás, tras su muerte en olor de santidad. La elevación a los altares de la primera santa americana suponía una victoria para la Monarquía Hispánica y las élites criollas, pero sobre todo para la orden de Predicadores, que conseguía así introducir un miembro más de la familia dominica en el santoral romano<sup>1</sup>.

Ante la necesidad de afianzar el culto de la nueva beata —canonizada apenas tres años después—, los dominicos se valieron de una serie de artistas para iniciar una campaña propagandística destinada a difundir su iconografía. En el caso andaluz, son bien conocidas las pinturas realizadas por Valdés Leal y Murillo en Sevilla, mientras que en Granada sería Pedro Atanasio Bocanegra el autor de los lienzos que decoraron la iglesia de Santa Cruz la Real con motivo de la fiesta de beatificación<sup>2</sup>. El tema también tuvo su lógico desarrollo en el campo escultórico. Aunque todavía se desconocen muchos de los artífices implicados, cabe sos-

pechar que los dominicos también recurrieron a escultores de valía<sup>3</sup>. Éste sería el caso del célebre Pedro de Mena, quien antes de 1675 realizó una talla de la santa con destino al convento de San Pedro Mártir en Lucena.

El 3 de noviembre de aquel año, previa autorización del Provincial, los dominicos lucentinos vendían una de las capillas colaterales de su iglesia —la inmediata al altar mayor en la nave del Evangelio— a don Martín Nieto Carrillo Hurtado, capitán de infantería española y familiar del Santo Oficio, a cambio de 800 ducados. Por la primera condición de la escritura, los dominicos se obligaban a *“que la ymaxen de Santa Rosa, que es echura de Mena, que de presente esta colocada en el altar de dicha capilla estara perpetuamente en ella, sin que el dicho comvento la pueda quitar, si no fuere para sus fiestas y prozesciones [sic]”*. De la lectura del documento se deduce que la escultura pertenecía a los frailes y no al patrono de la capilla, quien adquiriría el derecho de sepultura y estaría facultado para costear un retablo con su heráldica, pero jamás podría reclamar propiedad sobre la talla<sup>4</sup>.



Fig. 1. Fachada del exconvento dominico de San Pedro Mártir. Lucena.

Ciertamente la orden de Predicadores no se encontraba entre la clientela habitual del artista, aunque Mena ya había trabajado en alguna ocasión para los religiosos malagueños por mediación de fray Alonso de Santo Tomás, prior del convento de Santo Domingo y futuro obispo de Málaga<sup>5</sup>. A pesar del escaso contacto con los dominicos, es probable que el pintor Bernabé Ximénez de Illescas actuara como intermediario entre el escultor y el convento de Lucena, como ya había ocurrido en otros encargos para la ciudad<sup>6</sup>.

De hecho, por aquel entonces Pedro de Mena también debió realizar una escultura de talla completa de *San Pedro Alcántara*, santo fran-

ciscano canonizado en 1669, para el convento de la Madre de Dios de Lucena<sup>7</sup>. Al igual que ocurrió con la efigie de *Santa Rosa*, esta hechura fue adquirida por la comunidad de frailes, aunque del alhajamiento de la capilla se ocupara un particular. En este caso fue Juan Fernando Ramírez Rico del Pulgar quien en 1721 obtuvo el patronato de su capilla, dotándola de retablo y frontal a condición de que los frailes no extrajeran la imagen salvo en las procesiones y funciones<sup>8</sup>. Así, parece que franciscanos y dominicos, en un probable caso de competencia artística, quisieron contar con sendas imágenes de Mena para rendir culto a sus nuevas devociones.

Lamentablemente, todo hace indicar que aquella *Santa Rosa* desapareció en el siglo XIX. Una vez desamortizado el convento dominico, su iglesia comenzaría a deteriorarse, hasta el punto que la tarde del 13 de marzo de 1866 se hundió el crucero "y el testero del retablo del altar mayor, destrozándose éste, que era de jaspe y el colateral del lado del evangelio que era de madera, y se hundió la bóveda de los Castilla que estaba delante de este altar"<sup>9</sup>. Se desconoce, por tanto, cómo afrontó el escultor la iconografía de la santa peruana, aunque bien pudo servirse de los patrones iconográficos fijados en Roma por Lazzaro Baldi, difundidos a través de los grabados de Thiboust<sup>10</sup>.

Interesa, además, un último aspecto en torno a la financiación de la capilla. Aunque la transacción fuera efectuada por el mencionado capitán, en realidad, quien se encontraba detrás de la fundación era nada menos que el obispo de Huamanga, don Cristóbal de Castilla y Zamora (1618-1683), natural de Lucena. En 1653, siendo rector de la Universidad de Granada, sería llamado a Indias como fiscal del Santo Oficio en Lima. En estos años como inquisidor mayor, don Cristóbal pudo vivir desde la capital del virreinato del Perú los trámites de beatificación de la santa y participar, en 1669, en los solemnes fastos celebrados tras la llegada



**Fig. 2.** Anónimo. Retrato de don Cristóbal de Castilla y Zamora. Óleo sobre lienzo. Facultad de Derecho. Granada. (Foto: Secretario de Patrimonio Mueble, Universidad de Granada)

del breve pontificio a la ciudad, meses antes de ser consagrado como obispo de Huamanga<sup>11</sup>. La carrera eclesiástica de don Cristóbal llegaría a su culmen en 1677, cuando fuera nombrado

arzobispo de La Plata, ciudad en la que murió en 1683.

Este imparable ascenso en Indias le permitiría atesorar una considerable fortuna, con la que pudo mejorar la situación económica y social de su familia lucentina, que provenía de la baja nobleza<sup>12</sup>. En 1666, por disposición testamentaria, fundó cuatro vínculos o mayorazgos, uno de ellos en la persona de su sobrina, doña Francisca de Castilla y Zamora, casada con el referido don Martín Nieto gracias a la dote de 12.000 ducados que envió su tío desde América. Aunque en el momento de testar don Cristóbal dispuso ser enterrado en la capilla del Santo Oficio de Lima, también quiso adquirir una capilla en algún convento de su ciudad natal para utilizarla como panteón familiar de los Castilla. El convento más adecuado era el de los dominicos, dada la estrecha vinculación de los inquisidores con la orden, eligiendo además la capilla dedicada a una santa peruana. De esta comisión se encargaron su sobrina y el marido, obligados, además, a la fundación de una capellanía colativa y de un aniversario en honor de la Virgen de Copacabana<sup>13</sup>. Así, en un interesante fenómeno de intercambio cultural, el patrimonio de un indiano andaluz contribuyó a la propagación de dos devociones americanas en Andalucía.

75

#### NOTAS

<sup>1</sup>Sobre la repercusión de esta beatificación, en su dimensión política, social y religiosa, es fundamental el estudio de MÚJICA PINILLA, Ramón. *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

<sup>2</sup>Sobre la participación de Bocanegra, véase MONTES GONZÁLEZ, Francisco. "Rosa en su Celestial Paraíso. Una fiesta limeña en la Granada barroca". *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 41 [en prensa]. Nuestro agradecimiento al autor, quien nos facilitó el texto todavía en prensa. Para el caso sevillano, QUILES GARCÍA, Fernando. *Por los caminos de Roma: hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2005, págs. 133-150.

<sup>3</sup>Muchas de las esculturas repartidas por Andalucía son anónimas y a menudo de candelero. Una de ellas, la del exconvento de San Pablo de Sevilla, fue vinculada por Bernaldes con la gubia de Pedro Roldán, atribución que no ha sido respaldada por la crítica. BERNALDES BALLESTEROS, Jorge. "Santa Rosa de Lima en el arte europeo". *Temas de Estética y Arte* (Sevilla), 2 (1988), pág. 57.

<sup>4</sup>La compra-venta se efectuó, eufemísticamente, por vía de "donación". Don Martín ofreció a cambio una "limosna" de 800 ducados, 600 por la capilla y 200 por cuatro varas de sitio en la sacristía, en dos censos y 110 ducados en efectivo. La capilla serviría asimismo de Sagrario de la iglesia y a través de una puerta comunicaría con el claustro. Archivo Histórico Provincial de Córdoba [AHPCO], Proto-

colos Notariales de Lucena, Escribanía de Manuel Jiménez Tirado, 1675, leg. 2068P, fols. 1.339r-1.347v. Cit. por SERRANO TENLLADO, Araceli. *El poder socioeconómico y político de una élite local: los regidores de Lucena en la segunda mitad del siglo XVII*. Córdoba: Universidad-Cajasur, 2004, pág. 423.

<sup>5</sup>Fray Alonso encargó a Mena el famoso Cristo de la Buena Muerte y la Virgen de Belén, ambos desaparecidos. ORUETA, Ricardo. *Pedro de Mena*. Madrid: Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1914, págs. 143-152; GILA MEDINA, Lázaro. *Pedro de Mena: escultor, 1628-1688*. Madrid: Arco/Libros, 2007, págs. 129-130. Un análisis de la clientela de Mena en ROMERO TORRES, José Luis. "El artista, el cliente y la obra de arte". En: SÁNCHEZ-MESA MARTÍN (com.). *Pedro de Mena: III centenario de su muerte, 1688-1988* [cat. exp.]. Sevilla: Consejería de Cultura-Junta de Andalucía, 1989, págs. 97-114.

<sup>6</sup>Sobre este asunto, véase nuestro artículo "A propósito de un agente de Pedro de Mena en Lucena: el pintor Bernabé Ximénez de Illescas". *Boletín de Arte* (Málaga), 32 [en prensa].

<sup>7</sup>Ibidem. Aunque la imagen se encuentre sin documentar y su autoría haya sido discutida, una noticia a finales del XVIII ya la señala como obra de Mena.

<sup>8</sup>AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Juan de Cózar Quesada, 1721, leg. 2609P, fols. 358r-359v. Debo esta noticia a la gentileza de José Manuel Valle Porras.

<sup>9</sup>La cita es del cronista F. A. Tenllado y Mangas, testigo ocular del suceso. LÓPEZ SALAMANCA, Francisco. *Historia de Lucena (III). Lucena en el siglo XVI: economía y sociedad. Las primeras fundaciones religiosas regulares* [col. Biblioteca Lucentina, n.º 12]. Lucena: Tenllado, 1996, pág. 519.

<sup>10</sup>CASALE, Vittorio. *L'arte per le canonizzazioni: l'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*. Turín: Umberto Allemandi & C., 2011, págs. 156-158.

<sup>11</sup>MUGABURU, José y Francisco de. *Diario de Lima (1640-1694)*, t. II. Lima: Concejo Provincial, 1935, pág. 116. A propósito del personaje, fue un importante promotor de la educación y las artes en el Perú virreinal. Siendo obispo de Huamanga, se acabó su catedral y decidió fundar en 1677 la Universidad de San Cristóbal. Ya en la mitra de La Plata construyó el nuevo palacio arzobispal, el seminario y apoyó a la Universidad de San Francisco Javier con la fundación de tres cátedras. VV.AA. *Universidad de San Cristóbal de Huamanga 1677-1977: Libro Jubilar en Homenaje al Tricentenario de su Fundación 3-VII-1977*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1977, págs. 16-17; PAZ, Luis. *La Universidad mayor, real y pontificia de San Francisco Xavier de la capital de los Charcas: apuntes para su historia*. Sucre: Imp. Bolívar, 1914, págs. 64-70.

<sup>12</sup>Don Cristóbal procedía de una familia de hidalgos. Aunque la rama lucentina de la familia prosperó, fue aquella que pasó a América la que logró un mayor ascenso social. Su hermano Pablo, emigrado en su juventud a Perú, tuvo por hijo a don Cristóbal de Castilla y Guzmán, quien recibió el título de I marqués de Otero. LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Los americanos en las órdenes nobiliarias*. Vol. I. Madrid: CSIC, 1993, págs. 95-96.

<sup>13</sup>Recordemos además que Martín Nieto Carrillo era familiar del Santo Oficio y que éstos se reunían en el convento de San Pedro Mártir. La misa a la Virgen de Copacabana ("*María Santísima del Perú*") se cita en el fol. 660r del testamento (Lima, 21 de septiembre de 1666): AHPCO, Protocolos Notariales de Lucena, Escribanía de Juan Bautista de Cea Aguayo, 1673, leg. 3085P, fols. 649r-665v [Cit. por SERRANO TENLLADO, M<sup>a</sup> Araceli. *El poder socioeconómico...* Op. cit., pág. 307]. Las capitulaciones matrimoniales en Ibidem, Escribanía de Juan Lorenzo de Castro, 1670, leg. 2842P, fols. 1.060r-1.065v. La fundación de la capellanía en Ibidem, Escribanía de Juan Hurtado de Mendoza, 1670, leg. 2688P, fols. 319r-323v. En esta última escritura, al igual que en el testamento, ya se cita "*la capilla que ha de fundar el señor doctor don Cristobal de Zamora y Castilla*", por tanto inexistente aún. Cinco años después se produce la compraventa de la capilla por don Martín Nieto Carrillo, en cuya escritura se menciona que podrán enterrarse en ella sus sucesores y "*demas personas que fuere su boluntad y del Yllustrisimo y Reberendisimo señor ôbispo de Guamanga, en Yndias y Reyno del Peru*", lo que demuestra que era el obispo quien estaba detrás de la fundación (véase nota 4).

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



# INNOVACIÓN DOCENTE Y PATRIMONIO IBEROAMERICANO

## TEACHING INNOVATION AND IBERO-AMERICAN HERITAGE

### Resumen

En el presente texto se muestra la trayectoria, iniciativas de innovación, publicaciones, avances científicos,..., del grupo de investigación "Andalucía-América: Patrimonio y relaciones artísticas" constituido en 2004 y dirigido por Rafael López Guzmán.

### Palabras Clave

América, Andalucía, Grupo de Investigación, Rafael López Guzmán, Universidad de Granada.

### Rafael López Guzmán

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

Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada e Investigador principal del Proyecto de Investigación "Andalucía y América: arte, cultura y sincretismo estético". Sus líneas de investigación principales se refieren a las culturas iberoamericanas, Edad Moderna en España y Mudéjar.

### Abstract

The present essay shows the trajectory, innovative initiatives, publications and research activity of the research group: "Andalucía-América: Patrimonio y relaciones artísticas", founded in 2004 and led by Rafael López Guzmán.

### Key words

America, Andalousia, Rafael López Guzmán, Research Group, University of Granada.

Fecha de recepción: 24-IV-2012  
Fecha de revisión: 02-V-2012  
Fecha de aceptación: 10-VI-2012  
Fecha de publicación: 30-VI-2012

## INNOVACIÓN DOCENTE Y PATRIMONIO IBEROAMERICANO

Dentro del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada se constituyó en el año 2004 un grupo de investigación bajo el título de *Andalucía-América: Patrimonio y Relaciones Artísticas*<sup>1</sup>. En él se integraron no solo los profesores que impartían las materias relacionadas con América dentro de la entonces Licenciatura en Historia del Arte, sino aquellos investigadores que tenían el nuevo continente y sus aspectos culturales como eje central de sus trabajos.

Este grupo asumió, desde el principio, otras actividades de extensión universitaria relacionadas con sus objetivos. Algunas como continuación de anteriores iniciativas, como el Seminario que anualmente se celebra en la Casa de América de Santa Fe<sup>2</sup>, y otras de nuevo cuño, como sería la organización de tres ciclos de Cine Latinoamericano que tuvieron lugar en la Biblioteca de Andalucía<sup>3</sup>.

Entre los encuentros de Santa Fe fue de enorme trascendencia el que tuvo lugar entre los días 26 y 27 del año 2004, en el que se reunió un grupo numeroso de profesores que impartían materias relacionadas con Iberoamérica en dis-

tintas universidades españolas. Este encuentro estuvo precedido de un trabajo previo donde se cotejaban los temarios y líneas de investigación del conjunto de universidades españolas, publicándose los resultados<sup>4</sup>.

No obstante, la práctica docente de las materias relacionadas con la historia del arte en Iberoamérica adolece de limitaciones importantes derivadas, entre otras, del difícil acceso a la bibliografía y a los bancos de imágenes de los aspectos relacionados con los contenidos de los temarios actuales. Con el objetivo de mejorar estos ámbitos el grupo puso en marcha una serie de proyectos de innovación docente financiados por el Vicerrectorado de Planificación, Calidad y Evaluación Docente de la Universidad de Granada<sup>5</sup>, los cuales dieron como resultado la realización de repertorios de imágenes acordes con los programas vigentes que se colgaron en la página Web del grupo de investigación para consulta libre de los alumnos<sup>6</sup>.

En paralelo, y por encargo de la Editorial Universidad de Granada, se elaboraron tres publicaciones donde se ofrecían materiales didácticos

a los alumnos de las tres materias que se impartían en ese momento bajo el título genérico de “Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas”, con los subtítulos referidos a “Culturas Prehispánicas”<sup>7</sup>, “Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica”<sup>8</sup> y “Artes Plásticas en Iberoamérica”<sup>9</sup>. Estos manuales se estructuraban con una serie de temas que incluían una parte teórica, comentarios de imágenes y propuestas de textos; uniéndose una amplia bibliografía donde se encontraban los libros existentes en las bibliotecas de la universidad y otros, de difícil localización, pero necesarios para entender la cultura americana. Estas publicaciones han servido de base a varias generaciones de licenciados en Historia del Arte por la Universidad de Granada, incluso la Editorial Universitaria ha realizado cierta promoción en América habiéndose publicitado con éxito en la Feria del Libro de Guadalajara del año 2006 que tuvo a Andalucía como región invitada.

Ahora bien, la evolución de los programas académicos, la convergencia de Bolonia y la adaptación de la antigua Licenciatura al nuevo Grado de Historia del Arte, han variado las materias que se imparten sobre Iberoamérica en nuestra Universidad. Si bien se mantiene la correspondiente a “Arte Prehispánico”, las otras dos se han modificado apareciendo un “Arte Contemporáneo Iberoamericano” y una “Historia del Arte Iberoamericano en la Edad Moderna”, las dos primeras con carácter optativo y la tercera obligatoria<sup>10</sup>.

Estas modificaciones y la necesaria puesta al día del material didáctico nos llevó a solicitar un nuevo proyecto de innovación docente con el título “MAPCI. Mapa del patrimonio cultural iberoamericano”<sup>11</sup> que pretendía construir nuevos materiales adaptados a los sistemas mucho más participativos por parte de los alumnos y de relación con los docentes. Este proyecto ha permitido la elaboración y puesta en marcha de contenidos docentes, totalmente actualiza-

dos, que colgados en el denominado “Tablón de docencia” de la materia a impartir, permite al alumno desde el primer día tener a su disposición los contenidos teóricos de la asignatura, los sistemas perceptivos de las obras de arte, los textos de apoyo, la bibliografía, el cronograma de seguimiento y las actividades complementarias. El conjunto didáctico que se ofrece a los alumnos del nuevo grado de Historia del Arte facilita que el discente marque sus tiempos de evolución en la comprensión de la generalidad de los contenidos al tenerlos a su disposición desde el primer día, repercutiendo positivamente este sistema en las clases presenciales que se dinamizan sobremanera al considerarse como explicativas de aspectos al menos leídos por los alumnos.

Esta apuesta docente se genera desde el grupo de investigación y tiene como objetivo básico la transferencia de conocimientos a la sociedad y, más concretamente, a los alumnos del Grado de Historia del Arte. A ello se unen, como se ha señalado, otras actividades de extensión universitaria y, lógicamente, los resultados científicos, tanto en publicaciones de distintos formatos como en la asistencia a congresos. Todo esto deriva, en definitiva, en un modelo parcial de gestión patrimonial, lo que implica el reconocimiento de nuestra integración en la tutela de bienes culturales, evidentemente desde las tareas que se nos han encomendado, pero sin perder de vista objetivos genéricos de puesta en valor de los patrimonios iberoamericanos.

El correcto diálogo entre investigación y docencia supone beneficios para la Universidad en su conjunto y el lógico compromiso del docente con las materias que imparte. La puesta al día continuada es garantía de una buena praxis educativa, ya que permite la continua reelaboración de contenidos y materiales, así como la posibilidad de transmisión a los alumnos en formación de los intereses profesionales y los valores éticos que los mismos comportan.

Ahora bien, desde las aulas deben mantenerse posturas firmes y principios sólidos en lo referente a los bienes culturales, en este caso los relacionados con el patrimonio iberoamericano. Este constituye una parte significativa de la herencia cultural que permite la comprensión de nuestro pasado y de nuestro devenir histórico. El compromiso con la defensa del bagaje cultural iberoamericano, con situacio-

nes límite en algunos territorios por sus específicas condiciones sociopolíticas, debe llevarse a cabo desde la docencia, desde la investigación y desde la transferencia de conocimientos. Este nuevo papel que se otorga a los historiadores del arte es, si cabe, más urgente con Iberoamérica; lo que conlleva el reconocimiento del Nuevo Mundo como parte de nuestra propia identidad.

#### NOTAS

<sup>1</sup>Este grupo forma parte del Plan Andaluz de Investigación (PAI) con el Código Hum-806. En la actualidad está integrado por los siguientes docentes e investigadores: María Luisa Bellido Gant, Esther Albendea, Daniel Expósito Sánchez, Martín Iglesias Precioso, Manuel García Luque, Carlos Garrido Castellano, Lázaro Gila Medina, Yolanda Guasch Marí, María Lourdes Gutiérrez Carrillo, Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Vasiliki Kanellidou, Elena Marañón Lizaña, María Marcos Cobaleda, Francisco Montes González, León Moreno García, Rafael López Guzmán, Guadalupe Romero Sánchez, Ana Ruiz Gutiérrez, Iván Ruiz Laguna, Pablo Ruiz Martínez-Cañavate, David Ruiz Torres, Miguel Ángel Sorroche Cuerva, María Gloria Espinosa Spínola y Dolores Villalba Sola.

<sup>2</sup>El último encuentro (26-28 octubre, 2010) correspondió a las XI Lecciones de Arte Iberoamericano: El Patrimonio Cultural en las Misiones de Baja California (México) coordinadas, en este caso, por el profesor Miguel Ángel Sorroche Cuerva.

<sup>3</sup>El primero en octubre de 2006 se centró en la relación entre "Arte y Cine", el segundo en noviembre de 2007 presentó películas bajo el epígrafe de "Cine y conflictos armados", y el tercero en diciembre de 2008 tenía como subtítulo "El viaje como iniciación".

<sup>4</sup>Cfr. VV.AA. *El Arte Iberoamericano en la Universidad Española*. Granada: Universidad – Editorial Atrio, 2004.

<sup>5</sup>Estos proyectos fueron coordinados por la profesora María Luisa Bellido Gant. El primero, "Las nuevas tecnologías y la historia del arte: portal de arte y patrimonio Iberoamericano", se desarrolló en el curso 2006-2007; y el segundo, "Difusión del Patrimonio Iberoamericano a través de la imagen", durante el curso 2007-2008.

<sup>6</sup><http://www.ugr.es/~hstarte/investigacion/grupo/index.htm>. [Fecha de consulta: 15-V-2012].

<sup>7</sup>SORROCHE CUERVA, Miguel Ángel y VILLALOBOS PÉREZ, Alejandro. *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos I: Culturas Prehispánicas*. Granada: Universidad de Granada, 2004.

<sup>8</sup>LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria (Coord. Científica). *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos II: Arquitectura y Urbanismo*. Granada: Universidad de Granada, 2003.

<sup>9</sup>BELLIDO GANT, María Luisa y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo (Coord. Científica). *Historia del Arte en Iberoamérica y Filipinas. Materiales Didácticos III: Artes Plásticas*. Granada: Universidad de Granada, 2005.

<sup>10</sup>Plan de estudios de Graduado en Historia del Arte por la Universidad de Granada. BOE, nº 28, 30 de mayo de 2011.

<sup>11</sup>Este proyecto fue coordinado por Rafael López Guzmán y se desarrolló durante el curso 2010-2011. En él se integraban los siguientes docentes e investigadores: Miguel Ángel Sorroche Cuerva, Ana Ruiz Gutiérrez, María Lourdes Gutiérrez Carrillo, Yolanda Guasch Marí y Guadalupe Romero Sánchez.

# *LA VIRGEN CON EL NIÑO DORMIDO.* UN CUADRO AVANDICADO DE JUAN DE SEVILLA

## *THE VIRGIN HOLDING THE SLEEPING CHILD.* AN AVANDICADO PAINTING OF JUAN DE SEVILLA

### Resumen

En una colección particular sevillana se encuentra un lienzo de la Virgen con el Niño Jesús dormido cuyas características estilísticas permiten relacionarlo directamente con el pincel del granadino Juan de Sevilla, quien se sirvió de un grabado sobre modelo de Van Dyck para crear la composición.

### Palabras Clave

Juan de Sevilla, Pintura, Van Dyck, Virgen con el Niño.

### Francisco Montes González

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

Es Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Sus líneas de investigación se centran en el estudio del arte virreinal americano desde la perspectiva sociológica del patrocinio cultural, así como en la temática de la iconografía religiosa en torno a las relaciones transatlánticas. A propósito de ello forma parte de diferentes proyectos y cuenta con estancias y publicaciones de carácter nacional e internacional.

Fecha de recepción: 25-V-2012  
Fecha de revisión: 7-VI-2012  
Fecha de aceptación: 10-VI-2012  
Fecha de publicación: 30-VI-2012

### Abstract

In a private collection of Seville there is a painting of the Virgin holding the sleeping Child, that can be related to the painter of the School of Granada Juan de Sevilla, who used an engraving after Van Dyck's model to create the composition.

### Key words

Juan de Sevilla, Painting, The Virgin and Child, Van Dyck.

## LA VIRGEN CON EL NIÑO DORMIDO. UN CUADRO AVANDICADO DE JUAN DE SEVILLA.

A la espera de una monografía exhaustiva que establezca la trayectoria del pintor Juan de Sevilla (1643-1695) en el panorama artístico granadino de la segunda mitad del siglo XVII, hasta el momento sólo se cuenta con comentarios sobre su obra en el contexto de los seguidores del maestro Alonso Cano, o con el análisis puntual de ciertas pinturas a raíz de su hallazgo y publicación. Sobre esta circunstancia ya reparó Milicua al afirmar que una de las labores más complicadas que encontraría “el futuro biógrafo de Sevilla” sería conocer la multitud de lienzos de propiedad particular existentes “siempre difíciles de rastrear y muchas veces poco accesibles”<sup>1</sup>. Por ello resulta de interés dar a conocer esta nueva pintura pues, a pesar de no estar autografiada muestra evidentes señas vinculadas a la factura de Sevilla, contribuyéndose así a la necesaria elaboración de un catálogo razonado de su producción. Se trata de un cuadro de formato medio (1,47 x 1,03 m.) que representa a la Virgen María con el Niño dormido, siguiendo el prototipo iconográfico de la Virgen de Belén, y que tras ser adquirido en el mercado del arte de Granada a mediados del siglo pasado, se encuentra desde hace una década en una colección sevillana.



Fig. 1. Juan de Sevilla. *La Virgen con el Niño dormido*. ca. 1670-1675. Colección particular. Sevilla.

Aunque se desconoce su origen, debió tratarse de un encargo particular en razón de las proporciones del lienzo y de la manera de resolver el autor un tema mariano estrechamente ligado en la capital granadina a la devoción privada del último tercio del siglo XVII.

Para subrayar la importancia de Juan de Sevilla dentro de la escuela local es obligatorio partir de las primeras noticias dadas por Palomino, cuando alude a su período de formación junto al célebre Pedro de Moya, de quien siguió *“muy bien la manera fresca, y avandicada”* de su quehacer. Asimismo, el interés de Sevilla por la estética flamenca quedó demostrado al adquirir *“unos borroncillos de Rubens, de unas fábulas, donde había muchos desnudos, hechos con gran frescura de color se aplicó tanto a seguir aquel estilo, y buen gusto, que verdaderamente su manera de pintar parecía ser de la escuela de Rubens”*<sup>2</sup>. Esta predilección por lo flamenco se presentó como una constante generalizada en la pintura granadina debido, en palabras de Orozco, *“a su inclinación hacia lo colorista y luminoso (...) y cierto gusto por lo movido y dinámico”*, frente a *“los escasos ecos del tenebrismo”*<sup>3</sup>. La frecuente utilización de modelos de Rubens y Van Dyck tiene su punto de partida hacia 1646 con el regreso a Granada de Pedro de Moya tras su estancia en Flandes e Inglaterra y la introducción por parte de éste de *“la buena manera avandicada”*, como señaló Palomino<sup>4</sup>. Junto a ello, la difusión de dichos prototipos se justifica en la continua importación de estampas que, unido al incipiente grado de aceptación, sirvieron para propagar rápidamente los diseños pictóricos creados por los maestros flamencos.

En la obra aquí presentada Juan de Sevilla supo aunar con ingenio, por un lado, un tema iconográfico, el de la Virgen de Belén, de gran éxito en el ámbito granadino, y por el otro, siguiendo la tradición pictórica del momento, el esquema compositivo de una estampa sobre un modelo de Van Dyck. En cuanto al primero de estos

aspectos ya ha sido tratada en profundidad la fuerte impronta de las creaciones tanto escultóricas como pictóricas de Alonso Cano sobre la Virgen con el Niño entre sus discípulos<sup>5</sup>. El carácter intimista de éstas se adaptó perfectamente a las demandas espirituales de la religiosidad contrarreformista, sobre todo asociada a la piedad particular, pues mediante una refinada técnica naturalista Cano ensalzó la estrecha relación de Madre e Hijo como máximo exponente del amor divino. En directa consonancia con éste, otro tema repetido por los pintores granadinos, como el caso que nos ocupa, fue el de la Virgen con el Niño dormido, analizado por Navarrete a partir de un grabado de Gerardin sobre composición de Guido Reni en sendos lienzos atribuidos a Risueño y Rodríguez Blanes, que se conservan en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras y en la iglesia de la Magdalena de Granada, respectivamente<sup>6</sup>.

Juan de Sevilla dispuso la escena conforme a un esquema piramidal con la Virgen sentada, cubierta con un fino velo transparente sobre la cabeza, túnica roja y manto azul, dirigiendo una mirada de ternura hacia el Niño Jesús, que aparece dormido y recostado en su falda, mientras extiende con la mano derecha el paño de pureza para taparlo. Sobre un oscuro fondo neutro sobresale en primer plano y al lado derecho una cuna de madera casi tapada por una manta de tono marrón. El rostro de la Virgen, levemente inclinado, presenta una serie de rasgos distintivos ya plasmados por Sevilla en otras creaciones similares, como puede verse con claridad en uno de los padres jesuitas de la serie del teatro del Antiguo Colegio de San Pablo: formato ovalado, profundos ojos almendrados, cejas arqueadas, nariz protuberante y labios gruesos<sup>7</sup>. En cuanto a las vestiduras, el pintor se desenvuelve con destreza en el tratamiento de unos paños con gran volumen y numerosos pliegues que generan una sucesión de claroscuros resueltos con maestría. Asimismo, sobresalen la luminosidad y el colorido vibrante que sumado al realismo de las

texturas, dejan entrever la perfecta ejecución del dibujo marcada por un fuerte influjo flamenco. Sin embargo, donde más se acentúan las reminiscencias rubenianas es en el estudio anatómico del Niño, en el que además es perceptible la herencia de las interpretaciones de Cano, caso de la *Sagrada Familia* del Convento del Ángel Custodio, no sólo en la carnosidad del tronco y las extremidades, sino también en los redondeados y sonrojados pómulos y en el cabello ensortijado.

Para llevar a cabo este cuadro, Juan de Sevilla tuvo como referente un grabado de Schelte a Bolswert sobre una pintura de Van Dyck, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York, en el que figuran la Virgen con el Niño sentada delante de un árbol junto a Santa Catalina que se asoma desde el lado izquierdo portando la palma del martirio y contempla la escena en actitud piadosa<sup>8</sup>. El artista granadino



Fig. 2. Juan de Sevilla. *La Virgen con el Niño dormido* (detalle), ca. 1670-1675. Colección particular. Sevilla.

adoptó parcialmente esta composición ya que suprimió el paisaje del fondo y la presencia de la santa, para centrarse exclusivamente en el icono protagonista. Como puede observarse, Sevilla se guió por la “*manera avandicada*” en la traslación exacta de los volúmenes, aunque con ciertas novedades como son la prolongación de la efigie mariana hasta los pies y la variación del gesto de sujeción del paño, así como una mayor desproporción en el cuerpo del Niño dormido, que altera su postura encogiendo el brazo izquierdo, pero manteniendo como en la estampa las piernas abiertas. No sería la primera vez que Sevilla recurriera a las estampas abiertas sobre la obra de Van Dyck, de quien se convirtió en su máximo introductor en la pintura granadina, como demostró Navarrete en la atribución de la *Virgen y ángeles llorando sobre Cristo Muerto*, en el Phoenix Museum, o en el *Martirio de San Sebastián*, de la capilla del mismo nombre de la catedral de Granada<sup>9</sup>.



Fig. 3. Schelte a Bolswert. *La Virgen con el Niño y Santa Catalina*. Grabado sobre composición de Van Dyck. British Museum. Londres. Inglaterra.

*La Virgen con el Niño dormido* de Juan de Sevilla se enmarca en el inicio de la etapa de madurez del artista, pudiendo fecharse en torno a la primera mitad de la década de 1670. Aún dependiente de los diseños de Cano, sobre todo de las versiones de *La Virgen con el Niño* del Museo del Prado y *La Virgen del Lucero* del Museo de Bellas Artes de Granada, pero con mayor libertad que en *La Virgen con el Niño* publicada por Milicua, Sevilla permanecerá en la estela del maestro, lo que acabará por consagrarlo, como lo definió Calvo, en el “*gran heredero de su poética*”<sup>10</sup>. Mediante la precisión en el dibujo y el

empleo de una riqueza cromática deslumbrante se mantiene fiel a los valores de la escuela granadina, al mismo tiempo que conjuga los patrones flamencos para definir una marca inconfundible y singular. Más sereno y elaborado que el de su rival Bocanegra, el estilo de Sevilla es, siguiendo las conclusiones del citado investigador, reflejo de una perfecta síntesis entre el idealismo canesco y la exhuberancia rubeniana, lo que en definitiva condicionará la búsqueda de un elegante equilibrio formal en su producción logrado de manera soberbia a través de su inclinación hacia la obra de Van Dyck<sup>11</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup>MILICUA, José. “Una Virgen con el Niño, de Juan de Sevilla”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 24 (1951), pág. 329.

<sup>2</sup>PALOMINO, Antonio. *Vidas. Edición de Nina Ayala Mallory*. Madrid: Alianza, 1986, pág. 327.

<sup>3</sup>OROZCO DÍAZ, Emilio. “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco”. *Goya* (Madrid), 27 (Nov.-Dic. 1958), pág. 147.

<sup>4</sup>Palomino acuñó el término “*avandicada*” para referirse a la forma de componer de aquellos artistas que siguieron los modelos, ya fuese a través de grabados o copias, del pintor flamenco Anton Van Dyck. *Ibidem*, pág. 148.

<sup>5</sup>Véanse entre otros MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. “Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano”. En: VV.AA. *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Madrid: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2001, págs. 346-347 y 428-433. MARTÍNEZ JUSTICIA, M<sup>a</sup> José. “La Virgen de Belén en la escultura barroca granadina”. *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), Tomo IV-8 (1991), págs. 12-24.

<sup>6</sup>NAVARRETE PRIETO, Benito. “Pintura Barroca en la Universidad”. En: VV.AA. *Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada, Vol. I. Estudios*. Granada: Universidad de Granada, 2006, págs. 119-120 y figs. 37-39.

<sup>7</sup>*Ibidem*, págs. 107-108. Fig. 17.

<sup>8</sup>[http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectId=3196060&partid=1&searchText=schelte+a+bolswert+virgin+child&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch\\_the\\_collection\\_database.aspx&currentPage=3](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=3196060&partid=1&searchText=schelte+a+bolswert+virgin+child&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx&currentPage=3). [Fecha de consulta: 23-V-2012]

<sup>9</sup>NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pág. 200 y figs. 379 y 381. “Pinturas y pintores de la Catedral”. En: GILA MEDINA, Lázaro (Coord.): *El libro de la catedral de Granada. Vol. I*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005, pág. 358.

<sup>10</sup>Sobre este prototipo de Cano véase CALVO CASTELLÓN, Antonio. “Virgen con el Niño en un paisaje”. En: VV.AA. *Alonso Cano...* Op. cit., págs. 433-434.

<sup>11</sup>CALVO CASTELLÓN, Antonio. “La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina”. *Ibidem*, págs. 391-392. “La pintura seiscentista granadina: Génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular”. En: VV.AA. *Catálogo de la exposición Antigüedad y Excelencias*. Bilbao: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007, pág. 88.

# Entrevistas

---

# ANTONIO BONET CORREA. MAGISTERIO PLURAL

Madrid, 14 de mayo de 2012

Yolanda Guasch Marí

Guadalupe Romero Sánchez



## ANTONIO BONET CORREA. MAGISTERIO PLURAL<sup>1</sup>.

Yolanda Guasch Marí (YGM)  
Guadalupe Romero Sánchez (GRS)  
Antonio Bonet Correa (ABC)

**YGM y GRS:** Doctor, usted inició su formación académica en Santiago de Compostela licenciándose en Filosofía y Letras, interesándose, especialmente a partir de un curso de verano en la Universidad de Oviedo, por la Historia del Arte. Como escribió su hermano, en el libro homenaje que le dedicaron<sup>2</sup>, más que un historiador del Arte, usted es una persona capaz de vivir y sentir el arte. ¿Qué le hizo decantarse por esta profesión?

**ABC:** Bueno..., yo pensaba dedicarme a la literatura, pero un periodista amigo mío, que dirigía el suplemento semanal del periódico en que yo escribía, me dijo: “¿pero por qué no te dedicas a la historia y crítica del arte?” Entonces, también, llegué a Santiago como catedrático Azcárate<sup>3</sup>, se interesó por mí y me introduce en las disciplinas artísticas.

Empecé con el arte de la Alta Edad Media. Y, precisamente, en un curso de verano en la Universidad de Oviedo, estaban Luis Vázquez de Parga<sup>4</sup> y Helmut Schlunk<sup>5</sup>, el gran historiador alemán, haciendo el estudio de San Julián de los Prados<sup>6</sup>. Después se publicarían los dibujos

de este edificio por Magín Berenguer<sup>7</sup>. Durante todo aquel curso estuve como ayudante de ellos, haciendo cosas que ya no se pueden hacer como mojar el muro para que aparecieran las pinturas ya que no se veían y con el agua salían. Así entré dentro de ese mundo, pero en la Alta Edad Media. Incluso llegué a escribir sobre ese periodo en Galicia, pero nunca publiqué el texto. Si lo hubiera hecho tampoco estaría nada desatinado, pero ahí se quedó inédito.

Por otra parte, Azcárate me dijo: ¡no, no, no, usted lo que tiene que hacer es estudiar el Barroco! Además, en ese momento yo tuve la posibilidad de ir a Francia con una beca. Y claro, no lo dudé. Resulta que desde niño me atrajo lo francés pues toda mi familia había ido a Francia. Por parte de mi padre tengo algo de francés, pero de fines del siglo XVIII.

Así, que acabé insertándome en el arte porque, además, la imagen, lo visual para mí es tan importante como lo literario. He andado siempre entre esos dos mundos. Considero que en el fondo, la historia del arte es una forma literaria donde expresar con palabras las emo-

ciones que uno tiene hacia las imágenes y me interesan las imágenes y me interesan las figuras, sean figurativas, realistas o como le quieras llamar, del cuerpo humano y de las cosas, o sean también figuras abstractas o geométricas, que son figuras. El arte no es solo el llamado figurativo, el arte que está intentando ser realista, contar la realidad externa de las cosas, la apariencia. Toda mi vida he tenido una gran curiosidad por esas cosas...

**YGM y GRS:** Después de doctorarse, con un trabajo sobre la arquitectura barroca en Galicia, se trasladó a París en 1951, donde amplió sus estudios en el Institut d'Historie de l'Art de la Universidad de París y en L'Ecole du Louvre. En su estancia en la capital francesa fueron imprescindibles los contactos con Elie Lambert<sup>8</sup> y Pierre Lavedan<sup>9</sup>. Háblenos de ellos.

**ABC:** Y también con André Chastel,<sup>10</sup> que era mucho más joven que ellos y todavía no era catedrático, y otros como por ejemplo también Gaillard<sup>11</sup>. Tuve mucha suerte porque conocí a una gran cantidad de profesores muy ilustres... empezando por Marcel Aubert<sup>12</sup>... siempre tuve una gran suerte...

Siempre me interesó muchísimo el arte contemporáneo y hasta incluso viví cosas como, por ejemplo, estaba un día en el Instituto de Historia del Arte con Lambert y llegó un señor que era ¡Don Rafael Castejón<sup>13</sup>!, el cordobés historiador del arte Hispanomusulmán que venía con una hija que estaba casada con Serrano<sup>14</sup> que era un joven arquitecto y pintor del Equipo 57. Te estoy hablando del año 56. Serrano se quedó en París a vivir. Y yo asistí en el año 57 a la primera exposición con el manifiesto del Equipo 57, con los que mantuve siempre gran amistad con José Duarte<sup>15</sup> y Ángel Duart, Serrano y con Cuenca<sup>16</sup>. El arte contemporáneo en París me dio la posibilidad de ver todas las galerías y confrontar toda una serie

de ideas sobre la creación artística y la estética. Conocí a grandes artistas de cerca empezando por Miró y acabando con Giacometti<sup>17</sup>, a los que tuve la oportunidad de saludar o de hablar un poco con ellos. Y, sobre todo, a quien conocí mucho fue a Oscar Domínguez<sup>18</sup> porque era muy amigo de un tío mío. Y también a Wifredo Lam<sup>19</sup> que vivía, cuando yo estaba soltero, en la misma residencia que yo, en la Casa de Cuba en la ciudad universitaria.

Me interesaba el arte contemporáneo, sobre todo el cubismo. Del Equipo 57, me interesaba lo geométrico, un tipo de arte que también atraía a Francastel<sup>20</sup>, al que conocí trabajando sentado frente a él en la biblioteca Ducet del Instituto de Historia del Arte de la Sorbona. En España cuando yo regresé en el 57, era el momento del informalismo. Y, aunque, considero que el informalismo es importante a mi me interesaba más el arte figurativo y eso que fui amigo de Saura, al que conocí en París. Pero es como el libro de arte del franquismo<sup>21</sup> que no interesaba en la fecha en que se publicó. Estoy seguro que ahora si interesaría la reedición, pero en la época, lo que era normativo en España carecía de fuerza. Por el contrario el expresionismo abstracto era una forma de protesta que causaba impacto la España negra era más llamativa.

En cualquier caso, mi tesis doctoral me apartó de la crítica del arte y me llevó a ser profesor de historia del arte...

**YGM y GRS:** En París, Lavedan influyó mucho sobre todo en el conocimiento de la ciudad, abriendo otra línea de trabajo, que hasta el momento era casi inexistente en España, como era el urbanismo.

**ABC:** El urbanismo me atrajo desde un primer momento como una disciplina más de carácter intelectual. Lavedan influyó poderosísima-

mente. Las ciudades son importantísimas en el mundo y había una cuestión y era que con las clases de Lavedan estaba feliz, de enterarme de una serie de cosas. Lavedan, con el que tuve una gran amistad (hasta el punto de ir a mi boda en París). Lo vi por última vez en su casa. En aquella fecha yo vivía en Madrid y fui como todas las Navidades a París –pues estoy casado con una francesa-, a pasar las Navidades, con mis hijos y con los padres de mi mujer; y, le llamé para felicitarle las fiestas. El siempre venía a la casa de mis suegros a visitarme, diciéndome: ¡no, no voy a verle que voy al centro!, porque él vivía en la parte donde está la fábrica Renault, en el Sena, lejos del centro de París. Ese año cuando le llamé me dijo: “bueno, este año he tenido un problema de piernas y tal y no voy a ir, le ruego que venga usted a verme”. Fui con Bruno Vayssièr<sup>22</sup>, que estuvo aquí en la Casa de Velázquez, un tipo muy inteligente e inquieto, con quien he perdido contacto pero era un chico listo, bueno.... Y, entonces, llegamos a un barrio de casas de los años veinte, de Art Decó, un barrio que le iba muy bien. Nos recibió, tiene mucha gracia porque nos dio un vinito (licor) y sacó unas galletas y estaban rancias, que era imposible comerlas, bueno y eso también me pasó otra vez en la casa de Lambert, que sacó cigarrillos para darnos a los que le visitábamos y nos dio unos cigarrillos que estaban ya secos y sabían a paja.

De Lavedan el último recuerdo que tengo fue en su casa que estaba situada en esquina con dos avenidas. La sala donde estábamos era una sala octogonal a la que se llegaba por un pasillo central. Tuvo mucha gracia porque Lavedan dijo “bueno, como estoy mal de las piernas y tengo que hacer ejercicio me paseo haciendo el recorrido de la ciudad que es este piso. Desde esta plaza voy por la calle principal y vuelvo por la otra secundaria. En realidad estaba explicando la teoría de que la casa es

una ciudad en pequeño y que la ciudad es una casa en grande. Con una seriedad de gran profesor universitario nos estaba dando una lección sobre la teoría clásica al explicarnos como él se manejaba en la casa para su ejercicio diario, con el fin de mantenerse en forma... y esa fue la última vez que estuve con Lavedan.

Lavedan era un gran tipo. Yo siempre quise que se tradujera su obra al español, pero nunca se hizo, no sé por qué, y su obra teórica y de historiador del urbanismo ha quedado inédita para los españoles.

**YGM y GRS:** En 1959 regresa a España, primero a Madrid donde inicia su labor docente en la Universidad, continuando con sus líneas de investigación centradas en el mundo medieval y barroco, además de trabajos sobre arte contemporáneo, que por aquel entonces era poco entendido como disciplina académica. También a partir de 1963, con la jubilación del Marqués de Lozoya, se hizo cargo de la Historia del Arte Hispanoamericano que se impartía en la sección de Historia de América. ¿Es entonces cuando inicia su interés y sus viajes por América?

**ABC:** ¡Bueno sí!, eso se lo debo a Don Diego Angulo que estaba empeñado en que yo fuera catedrático de Hispanoamericano y viajara a América. Yo, entonces, ya estaba casado y le dije: ¡Don Diego ¿cómo me voy a ir?, pues tengo familia! Pero nada, dejé a mi mujer y a mis hijos en Madrid y estuve todo un año en México. Fue mi primer viaje a América.

Y tiene gracia porque yo quería regresar a Madrid por Nueva York, pero compré un Vitruvio de bolsillo. Es una edición de 1523, que no tiene la Biblioteca Nacional. Era de un jesuita, del que no se puede leer el nombre. Como me quedé sin dinero regresé directamente a Madrid sin pasar por Nueva York.

Durante esa larga estancia conocí a mucha gente de México, a grandes historiadores del arte mexicano del Instituto de Investigaciones Estéticas, desde el Marqués de San Francisco<sup>23</sup>, que me fue a ver a la fonda en donde yo estaba en la plaza de la Alameda donde está hoy el hotel Hernán Cortés, yo vivía al lado, llegó con un cochazo antiguo, que creo era un Rolls Royce.... Conocí a Justino Fernández<sup>24</sup>, Paco de la Maza<sup>25</sup>, Mac Gregor..., en fin a todos los que estaban todavía vivos de la época de don Diego.

Aunque posteriormente hice las oposiciones nada más llegar y fui catedrático en Murcia, después tuve que hacer las oposiciones a catedrático de Hispanoamericano y dedicarme al Hispanoamericano y ya, después, empezaron todos mis viajes por el continente americano. ¡Solo me falta un país por conocer!

**YGM y GRS:** ¿Cual?

**ABC:** Pues el Paraguay. Al Paraguay yo no voy..., bueno la canción es al Uruguay, pero el Uruguay si lo conozco. Cuando yo era niño había una canción que repetían por los micrófonos en la playa de Riazor en La Coruña: (canción) "Al Uruguay, guay, yo no voy por temor a naufragar, mándame a París si no te es igual".

**YGM y GRS:** ¿Qué impresiones destacaría de ese largo contacto con la realidad artística americana?

**ABC:** Bueno, enriquecedor, muy enriquecedor. Es una maravilla lo de Hispanoamérica. Un mundo de una atracción y de un poder... Yo después lo dejé, porque claro cuando me vine aquí (Madrid) vine ya como catedrático de historia general del arte. Después, Azcárate quiso que fuese catedrático de Arte Español, Cátedra que ha desaparecido, por estas cuestiones españolas absurdas de las autonomías.

La primera vez que tuve que ir a la policía, por cuestión política, fue porque habíamos ido a poner una corona de flores a la estatua de Rosalía de Castro, en la Herradura de Santiago, el día del aniversario de la muerte de la gran poetisa gallega, acto que las autoridades de la época juzgaban subversivo.

He publicado un librito en gallego, y aunque no soy autonomista tengo un gran respeto por la cultura gallega. Pero me duele la falta de visión de los independentistas contrarios a la idea de España. Pero el caso es que se ha suprimido la cátedra de arte español por llamarse cátedra de arte español. Y claro, cuando los alemanes o los holandeses o los suecos o los ingleses o los norteamericanos como Tom Reese<sup>26</sup>, el que escribió sobre Ventura Rodríguez<sup>27</sup>, vienen a España no vienen para que le hables de Beuys<sup>28</sup>, ni le hables de Duchamp<sup>29</sup>, ¡para lo que vienen es para que les hables del arte español!, con toda la problemática a favor y en contra, ¡es que es absurdo! Y yo que durante toda mi vida he ido a Cataluña y leo en catalán, me parece absurdo esta cosa de negar la cátedra de arte español, es como por ejemplo cuando en un momento el Director General de Bellas Artes dijo que el Museo de Valladolid no podía llamarse "Nacional" porque la escultura policromada española no era ni nacional ni escultura.

La escultura religiosa del siglo de Oro y del Barroco en Galicia, en Asturias, en el País Vasco, en Navarra, en Cataluña, en Valencia, en Andalucía, en Extremadura, en la Mancha y en Madrid y en Mallorca ¿Cómo es? ¡Escultura en madera policromada!

El primer señor que en el siglo XIX escribió sobre el tema era un francés y le llama la escultura española policromada. Bueno, ¡pues negar eso! Claro que a partir de la creación de la Real Academia de San Fernando, de la influencia francesa después del Neoclasicismo, llegamos a

tener una escultura en mármol o en yeso y profana, pero la escultura española, eh! La cátedra de Arte español si interesa es por la pintura, la escultura o la arquitectura española, y los que vienen a estudiar a España y quieren que se les explique eso y no que les expliquen el arte contemporáneo extranjero. Yo comprendo que los españoles tengamos que tener formación y lo está diciendo alguien que se considera cosmopolita como soy yo, y además soy cosmopolita no solo mentalmente, es decir estoy casado con una francesa, mi hermano estaba casado con una alemana, tengo sobrinos medio alemanes, mi hijo está casado con una polaca, mi cuñado francés está casado con una china que es catedrática de la Sorbona en París, nacida en Saigón,... en fin, que no estoy hablando desde un punto de vista teórico, lo español es lo español, esta negación es absurda... En fin ¡qué le vamos a hacer!, estáis de acuerdo ¿no? (risas)

**YGM y GRS:** Volvamos hacia atrás. En 1964, concurrió a las oposiciones de Historia del Arte en Murcia, convirtiéndose en el primer catedrático titular de esa disciplina. Aunque su presencia fue temporal dejó muchos discípulos que reconocen la importante labor que realizó en esa universidad donde gracias a usted conocieron aportaciones fundamentales de la historiografía internacional, desconocidas en nuestro país. De hecho con cariño se referían a usted como “Viollec-le-Duc y sus muchachos”, reconociéndole el importante magisterio intelectual y humanista que su presencia supuso. ¿Qué recuerdos destacaría de su paso por la comunidad murciana?

**ABC:** Fíjate que solo en el primer curso tuve a Cristóbal Belda, Juan Antonio Ramírez, Antonio Martínez Ripoll y Germán Ramallo. Los cuatro catedráticos.

Tengo estupendos recuerdos de esa etapa. Murcia es un sitio precioso. Yo fui a Murcia,

porque no conocía Murcia, entonces me dije ¡pues a Murcia! Me fui con mi mujer en el tren y llegamos y había (para que veas como era la Murcia de entonces) en la estación un taxi, pero había coches de caballos, eran unos coches de tipo rústico para ir a la huerta..., y yo cogí uno.

Después salimos y vimos que se podía subir a la torre de la Catedral, y desde lo alto, contemplamos la ciudad. Después bajamos y entonces cuando estábamos paseando por el centro olí a café, seguimos el rastro del aroma del café y para que veas, llegamos a un café donde estaba Valbuena Prats<sup>30</sup>. Era el café mejor y más importante de Murcia donde se reunían los intelectuales.

Murcia fue estupenda, iba y venía a Madrid, residiendo en el colegio mayor. Allí conocí a Horacio Capel<sup>31</sup>, el geógrafo, con el que sigo teniendo gran amistad, hacíamos todo el paseo por el malecón hasta el final donde había una estatua de un prócer del siglo XIX.

En Murcia disfruté muchísimo porque era una universidad pequeña, en una ciudad pequeña, en una ciudad en la que tienes contacto con los alumnos, tienes contacto con los otros profesores, no de tu facultad sino de las otras facultades. Pero claro como tenía el compromiso con don Diego Angulo de dedicarme al Arte Hispanoamericano, tuve que hacer de nuevo unas oposiciones a cátedra y el último año me repartí entre Murcia y Sevilla, y ya empieza la etapa sevillana.

**YGM y GRS:** Dos años después en 1966 desembarca en la capital del Guadalquivir hasta 1972 momento en el que se instala definitivamente en Madrid. En Sevilla accede a la Cátedra de Arte Hispanoamericano y, de nuevo, no faltan discípulos que enaltezcan su labor docente y su tarea investigadora. De hecho llega incluso a

ser director del Museo de Bellas Artes de Sevilla. ¿Qué aportaron los años en Sevilla a su trayectoria profesional?

**ABC:** La etapa sevillana fue extraordinaria, con sus luces y sombras. Sevilla es una ciudad muy especial. Además, la Sevilla de entonces era muy decimonónica, casi de la época de Fernán Caballero, pero bueno, estaban los restos de la Sevilla de vanguardia anterior a la Guerra Civil, época que yo conocí a través de la historia, que luego se volvió a estancar.

Yo recuerdo —me lo cuenta siempre el catedrático de Sevilla, Alfredo Morales— que cuando llegué, hablando de escultura griega, me refería a Henry Moore y nadie de los alumnos sabía quien era Henry Moore. El profesor Alfredo Morales no tardó en buscar quien era ese Henry Moore. Cuando me cuenta eso me quedo asombrado.

Al igual que tuve mis partidarios también tuve mis detractores. Por ejemplo, recuerdo una chica que tenía novio, que estaba con ella siempre en la clase, era una chica alta guapa y con carácter. En el reparto de asignaturas yo siempre quise tener la gente de comunes, porque llegan y se interesan por las cosas y le despiertas la curiosidad e interés por el arte. Bueno, y entonces como nadie del claustro quería dar la Antigüedad decidí que yo la daba. El primer día yo les dije a los alumnos: “Bueno yo voy a explicar la Antigüedad. La Antigüedad a mi me gusta mucho como le gusta a mucha gente. La verdad cuando era joven la había estudiado, pero claro yo no soy arqueólogo, ni especialista en Antigüedad, por mucho que me interesara mi lectura era de segunda o tercera mano; pero, me interesa la Antigüedad y voy a intentar explicarles esto”. Entonces, esa chica, que iba por las casas vendiendo libros, en especial Biblias, para ganarse la vida, se levanta y dice: “es usted un cínico!, decirnos que va a explicar algo por tercera mano, nosotros tenemos

derecho a que nos den unas lecciones de especialista... ¡Esa sinceridad que era lógica!, como yo iba a hablar de la Antigüedad con autoridad, ¡no! Hablaría con referencias a los autores que todo el mundo ha leído o que tienen que leer... No deja de ser una anécdota, eh! Era la época de las reivindicaciones... Yo era de los primeros que decía que había que hacer reivindicaciones de este tipo.

En Sevilla, después, fui director del museo adquiriendo el único Velázquez que había en la ciudad. Además, durante la etapa de Sevilla viajé mucho por Andalucía. Yo ya había viajado muchísimo por Andalucía y la conocía muy bien, porque estando en Madrid, antes de ser Catedrático de Historia del Arte, yo era profesor del Diplomado de Estudios Hispánicos que lo dirigía Dámaso Alonso<sup>32</sup>. Venían extranjeros precisamente a estudiar español y arte. Había una excursión todos los años en Semana Santa a Andalucía, con todos los extranjeros, aparte había otros viajes por Castilla, desde noviembre hasta junio, y yo me ocupaba de todos esos viajes. Pero ese viaje a Andalucía, que lo repetíamos constantemente me permitió conocer muy bien y muy a fondo Andalucía. Cuando llegué a Sevilla la conocía muy bien.

Desde Sevilla viajé por toda Andalucía. Además, cuando los Catedráticos de Universidad íbamos de presidentes de tribunal de reválida, yo cogía la parte de Cádiz, Huelva y, después, Extremadura. Después se creó el Colegio Universitario de Córdoba y yo era el que daba el arte en Córdoba. Venía un chófer de la Diputación a buscarme a Sevilla y me llevaba y me volvía a traer. Yo me quedaba en Córdoba en el Hospital del Cardenal Salazar, que era la Facultad de Letras, a dormir en una habitación que había. Al chófer le hacía dar viajes por carreteras distintas, en vez de llevarme directamente, no solo para ver iglesias también aprendí una cosa, que hay un mapa que habría que trazarlo geográficamente, el del Moriles y el del Jerez.

¡Al chófer le gustaba pimplar un poco! Entonces no había esas cosas de ahora de soplar ni nada, y nos parábamos a tomar una copita y había pueblos de la provincia de Córdoba donde todavía tomaban Jerez. En cambio, había pueblos de Sevilla que tomaban Moriles. A mi me gusta más el Moriles que el Jerez, ¡Es más fino y es como más abstracto! Se podría hacer una mapa, una frontera de donde se consumen popularmente el Moriles y donde se consume el Jerez.

Viajé mucho por Andalucía y es lo que hizo que el barroco andaluz que después publiqué, “Andalucía Barroca”<sup>33</sup>, sea un libro muy vivido porque yo me dediqué a viajar mucho. Igualmente, fue cuando fui a Antequera para el libro de Fernández<sup>34</sup>...

Los años de Andalucía, son unos años que recuerdo... ¡me siento muy andaluz! Importantisimos en mi trayectoria profesional y en mi geografía sentimental. Como la educación sentimental y estética...

**YGM y GRS:** A lo largo de su vida ha desarrollado un gran labor investigadora patente por el sin fin de publicaciones, más de cien, que han abordado distintos momentos de la historia del arte, desde el mundo medieval, el período barroco, cuyos estudios han sido trascendentales, pero también el estudio del urbanismo, imprescindible para el conocimiento de la ciudad. Incluso sus inquietudes le han llevado a trabajar el arte contemporáneo. ¿Cual de todas sus publicaciones considera como su aportación fundamental?

**ABC:** (risas) Pues ya no lo sé. Nunca puedes llegar a saberlo. Lo que si creo es que mi último libro —el de los cafés<sup>35</sup>— es como mi testamento literario. Pero todos los he escrito siempre con pasión, creo que no los he escrito fríamente... y sigo escribiendo y sigo aún todavía con proyectos que quiero acabar de realizar.

**YGM y GRS:** ¿En qué nuevo proyecto está trabajando?

**ABC:** Bueno pues mira en este momento he hecho para la exposición que va a hacer la Biblioteca Nacional artículos pequeños. “El Sueño del Caballero”, “La vida es Sueño de Calderón”; “La Condesa de Monterrey de Carreño”... esto lo acabo de entregar la semana pasada.

Acabo de entregar, también, sobre el Infante don Luis de Borbón y sus palacios. He entregado una serie de cosas y tengo que entregar más trabajos. Tengo un libro nuevo en Biblioteca Nueva<sup>36</sup> que recojo cosas del siglo XIX y que hay algunas nuevas.... Acabo de estar en un congreso, he escrito sobre José Álvarez Cubero<sup>37</sup>, sobre su obra en Priego de Córdoba y una obra que tenemos aquí neoclásica. Este

95

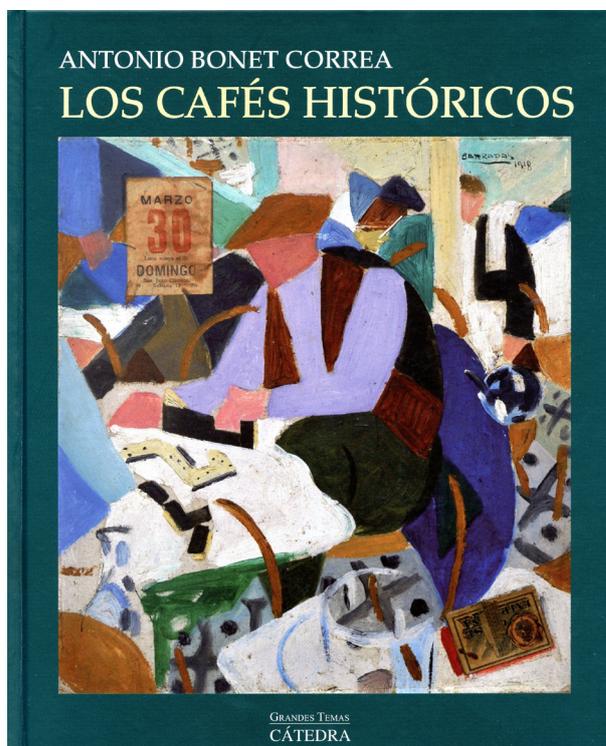


Fig. 1. Portada del libro “Los Cafés históricos” de Antonio Bonet Correa. Editado en 2012 en Madrid por la Editorial Cátedra.

artista del barroco pasa a ser el mejor escultor neoclásico español, después de pasar por París y vivir veinte años en Roma.

Quizás mi gran ilusión, es un libro que llevo muchos años escribiendo, y tengo notas y notas, que es de “Vitrubio a Le Corbusier”. Pero no escribir un tocho sino escribir lo que llaman los franceses un “survol”, sobrevolar sobre un tema.

**YGM y GRS:** ¿Cual es su secreto para tanta productividad?

**ABC:** Hay una frase de Gregorio Marañón, que es la que aplico, que decía que era traperero del tiempo, el ir cogiendo horas que a veces las desperdicias y con eso ir elaborando el día.

**YGM y GRS:** ¿En que parcela se siente más cómodo? ¿En el barroco, en el contemporáneo...?

**ABC:** Pues mira, ¡me interesan todas las épocas! Esa es la cosa. ¡Soy un generalista! De todas formas cuando hago la investigación, las notas que tomo son inmensas. Tengo notas y notas y notas, para después decirlo en una frase. No puedo decir nada sin haber tomado antes muchísimas notas. En eso Gombrich<sup>38</sup>, del que yo fui aquí padrino, incluso tengo cartas que dice: “¡Mi querido padrino!”. Gombrich era así. Lo que pasa es que la lástima es que Gombrich tenía un secretaria, que era nada menos que Enriqueta Harris<sup>39</sup>. Y nosotros los españoles lo tenemos que hacer todo nosotros mismos. Quiero decir que no tenemos una ayuda. Si yo recuerdo una frase de un libro y quiero citarla o quiero asegurarme, tengo que volver a buscar el libro y pierdo ese tiempo que si tuviese a alguien le diría: “búscame esa frase porque está en tal libro”, porque tengo la memoria suficiente y las encuentro...

**YGM y GRS:** En Hispanoamérica también hay tradición de tener un ayudante... que te ayude, te escriba...

**ABC:** En Italia igual. Eso es un error. Lo que pasa es que en España el intelectual está perdido. Es un país en el que los intelectuales somos algo marginal para la sociedad, ¡no es un negocio! Pero bueno no nos quejemos...

**YGM y GRS:** Los reconocimientos y homenajes que le han realizado son numerosos, el próximo tendrá lugar en septiembre con el reconocimiento a su labor que le otorgará el Comité Español de Historia del Arte en el XIX congreso de Castellón, ¿cómo se siente cuando ha sabido y ha logrado abrir nuevos caminos a la investigación de la historia del arte y del urbanismo en España e Iberoamérica?

**ABC:** (risas) ¡No se si exageráis o no exageráis! No solo vosotras sino ¡todo el mundo! Pero, por lo que si siento satisfacción es ver que hay gente joven como vosotras, como Rafael<sup>40</sup> y como tantos otros más, que estáis haciendo cosas y que me apreciáis y que todavía podéis o queréis dialogar conmigo. Eso es la satisfacción máxima que puede tener una persona, ver que todavía uno es interlocutor y que lo que uno piensa puede aún intercambiarlo con los demás porque hay gentes que son como tú, que tienen “afinidades electivas”, título del libro de Goethe. El tener tantos jóvenes, tanto hombres como mujeres, que tienen afinidad electiva conmigo eso es lo que me da mayor satisfacción de mi biografía como profesor.

**YGM y GRS:** Ya que venimos de Granada. En nuestra universidad usted no ha sido docente pero sí ha participado en un alto número de actividades y ha presidido muchos tribunales de tesis doctorales de los que ahora son profesores del Departamento de Historia del Arte. Es

más, buena parte de los docentes de Granada se consideran indirectamente sus discípulos. ¿porqué ese lazo con la ciudad de la Alhambra?

**ABC:** Bueno es que la ciudad de la Alhambra ¡es una maravilla! Yo de pequeño, en mi casa había un aparato de cine. Y había una película que era la Alhambra de Granada. Desde niño es como un sueño eso de la Alhambra, es como una colina inspirada... es una ciudad increíble. Bueno los poetas lo han dicho eso de ser ciego en Granada...

Hay que decir una cosa en los aspectos de mi biografía y Granada... que creo que es fundamental, y es que con Tomás y Valiente<sup>41</sup>, ese que asesinó la ETA, catedrático, intelectual estupendo, siendo Ministra de Cultura, la valenciana Carmen Albor, fui a un tribunal en el que hicimos que la Alhambra de Granada, Poblet, me parece que Silos... fuesen monumentos nacionales, no monumentos dependientes de las autonomías. El que la Alhambra esté independiente de la autonomía de Andalucía se debe a Tomás y Valiente, bueno a Carmen Alborch que tomó la decisión. Yo me siento orgulloso que la Alhambra de Granada, que es un monumento universal, no dependa de autoridades locales, porque el mejor alcalde es el rey, y ¡no soy monárquico! Con lo de mejor alcalde el rey, quiero decir que cuando depende del ayuntamiento o la autonomía puede salir cualquier cosa.

Así que tengo la satisfacción de haber sido de los que ha hecho que la Alhambra esté considerada dentro de los poquísimos monumentos, como el Escorial, que no dependan de las

comunidades donde se encuentran. Es importantísimo. Son poquísimos, ¡eh...!

**YGM y GRS:** Y, por último ¿como ve la Universidad de hoy y su futuro?

**ABC:** Bueno mira lo del futuro... uno quisiera un futuro prometedor, ver un horizonte. Hoy, no quiero ser pesimista, pero es muy difícil prever cual va a ser. Y la Universidad, lo mismo que la Academia y las instituciones culturales, tienen que ponerse al día. Indudablemente la Universidad tendrá que cambiar, creo que la Universidad que hay hoy no me gusta, pero bueno la conozco poco porque no la vivo. Creo que, por ejemplo, han cometido un error en España y es que nosotros los que somos eméritos, los que somos jubilados, no tenemos nada que hacer.

Hace poco me telefoneó Carmen González<sup>42</sup>, está en Málaga, que quería que estuviese en su tribunal y le han dicho: "no, no, no". Esa transmisión de maestros a discípulos, de las generaciones anteriores, de Sócrates a Platón, de Platón a Aristóteles se está perdiendo. Creo que es un error total. Empezando por ahí.

Pero bueno, veo que están todos estresados haciendo cosas de tipo burocrático..., etc, etc. No, no, no veo la Universidad. Tiene que reformarse la Universidad, tiene que abrirse tiene que ser otra cosa. Y creo que yo ya no la veré....

**YGM y GRS:** ¿Cómo que no?

**ABC:** Bueno, ¡esperemos que sí!

## NOTAS

- <sup>1</sup>Antonio Bonet Correa es actualmente el Director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La entrevista tuvo lugar en dicha Academia el día 14 de Mayo del 2012.
- <sup>2</sup>BONET CORREA, Yago. "De la literatura al arte. Recuerdos para una biografía". En AA. VV. *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*. Madrid: Editorial Complutense, 1994, Tomo I, p. 27.
- <sup>3</sup>José María de Azcárate (Vigo, 1919-Madrid, 2001). Fue catedrático de Historia del Arte en las universidades de Santiago de Compostela, Valladolid y Complutense de Madrid.
- <sup>4</sup>Luis Vázquez de Parga (Madrid, 1912-1994). Medievalista formado en el Centro de Estudios Históricos bajo el magisterio de Claudio Sánchez Albornoz. Aunó conocimientos sobre Arqueología, Historia, Arte y Museística.
- <sup>5</sup>Helmut Schlunk (Alemania, 1906-1982). Profesor alemán investigador del arte y de la arqueología españolas. En colaboración con Magín Berenguer publicó *Pintura mural asturiana en los siglos IX y X*.
- <sup>6</sup>Schlunk, Helmut y Berenguer, Magín. *La pintura mural Asturias de los siglos IX y X*. Oviedo: Diputación Provincial, 1957 (reed. 1991).
- <sup>7</sup>Magín Berenguer (Oviedo 1918-2000). Fue artista, arqueólogo y profesor de la Escuela de Artes Aplicadas de Oviedo.
- <sup>8</sup>Elie Lambert (Francia, 1888-1961). Historiador del arte y arqueólogo.
- <sup>9</sup>Pierre Lavedan (Bolonía, 1885–Malakoff, 1982). Historiador y especialista en urbanismo.
- <sup>10</sup>André Chastel (París, 1912–Neuilly-sur-Seine, 1990). Historiador especialista en arte francés y renacimiento italiano.
- <sup>11</sup>Georges Gaillard (Delfinado, 1900–Córcega, 1967). Especialista en el estudio de la escultura y la arquitectura románicas.
- <sup>12</sup>Marcel Arnaud (Varenes, 1899–Brinville, 1986). Escritor francés.
- <sup>13</sup>Rafael Castejón (Córdoba, 1893-1986). Aunque fue veterinario también destacó por su labor en la investigación arqueológica, histórica y artística. Arabista y filósofo del evolucionismo.
- <sup>14</sup>Juan Serrano (Córdoba, 1929). Arquitecto, fue uno de los fundadores del Equipo 57.
- <sup>15</sup>José Duarte (Córdoba, 1928). Fue uno de los cinco miembros del Equipo 57.
- <sup>16</sup>Juan Cuenca (Puente Genil, Córdoba 1934). Arquitecto, miembro del Equipo 57.
- <sup>17</sup>Alberto Giacometti (Borgonovo, Suiza, 1901–Coira, Suiza, 1966). Escultor y pintor.
- <sup>18</sup>Oscar Domínguez (La Laguna, Tenerife, 1906–París, 1957). Pintor surrealista.
- <sup>19</sup>Wifredo Lam (Sagua La Grande, Cuba, 1908–París, 1982). Fue uno de los grandes artistas cubanos del siglo XX.
- <sup>20</sup>Pierre Francastel (París, 1900-1970). Historiador y crítico de arte francés.
- <sup>21</sup>BONET CORREA, Antonio (Coord.) *Arte del Franquismo*. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra, 1981.
- <sup>22</sup>Bruno Vayssière. Arquitecto y geógrafo del Instituto de Urbanismo de París.
- <sup>23</sup>Manuel Romero de Terreros y Vinent, marqués de San Francisco (México, 1880-1968). Dedicó muchos de sus estudios al arte mexicano.
- <sup>24</sup>Justino Fernández García (México D.F., 1904-1972). Escritor e investigador especializado en la historia del arte y crítica del arte mexicano.
- <sup>25</sup>Francisco de la Maza (San Luis de Potosí, 1913–México D.F., 1972). Historiador del arte y profesor de distintas instituciones mexicanas.

<sup>26</sup>Se refiere a Thomas Ford Reese.

<sup>27</sup>FORD REESE, Thomas. *The architecture of Ventura Rodríguez*. New York: Garland, 1976.

<sup>28</sup>Joseph Beuys (Krefeld, 1921–Düsseldorf, 1986). Artista que trabajó la escultura y otras técnicas como performance, happening, vídeo e instalación y perteneció al grupo fluxus.

<sup>29</sup>Marcel Duchamp (Blainville, 1887–Neuilly-sur-Seine, 1968). Influyente escultor del siglo XX, aunque también cosechó la pintura en sus primeros años de artista.

<sup>30</sup>Ángel Valbuena Prat (Barcelona, 1900–Madrid, 1977). Importante filólogo e historiador.

<sup>31</sup>Horacio Capel (Málaga, 1941). Catedrático de Geografía Humana de la Universidad de Barcelona.

<sup>32</sup>Dámaso Alonso (Madrid, 1898-1990). Filólogo y escritor. Premio Cervantes en 1978.

<sup>33</sup>BONET CORREA, Antonio. *Andalucía Barroca: Arquitectura y urbanismo*. Barcelona: Polígrafa, 1978.

<sup>34</sup>BONET CORREA, Antonio. "Una valoración urbana y artística de Antequera". En FERNÁNDEZ, José María. *Iglesias de Antequera*. Antequera: 1971, 2ª Edición, pp. 9-60.

<sup>35</sup>BONET CORREA, Antonio. *Los cafés históricos*. Madrid: Cátedra, 2012.

<sup>36</sup>BONET CORREA, Antonio (Ed. Lit). *Literatura y Bellas Artes*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009.

<sup>37</sup>José Álvarez Cubero (Priego de Córdoba, 1768–Madrid, 1827). Escultor español.

<sup>38</sup>Ernst Gombrich (Viena, 1909–Londres, 2001). Historiador del arte.

<sup>39</sup>Enriqueta Harris (Londres, 1910–Madrid, 2006). Escritora e historiadora del arte. Especialista en Velázquez y Goya.

99

<sup>40</sup>Rafael López Guzmán. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

<sup>41</sup>Francisco Tomás y Valiente (Valencia, 1932–Madrid, 1996). Importante historiador, jurista y escritor.

<sup>42</sup>Carmen González Román. Profesora de Historia del Arte de la Universidad de Málaga.

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



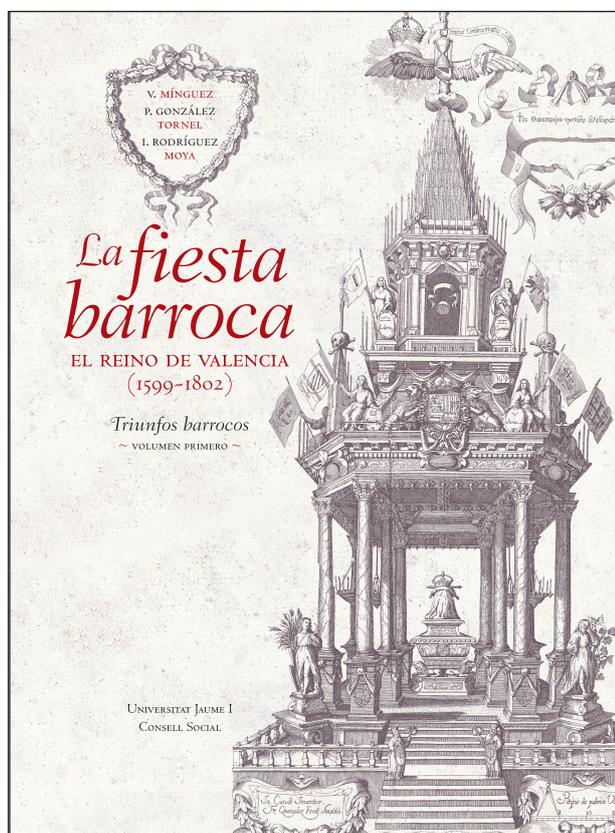
# Reseñas

---

*Quiroga*  
Revista de Patrimonio  
Iberoamericano



Mínguez, Víctor; González Tornel, Pablo y Rodríguez Moya, Inmaculada. *La Fiesta Barroca. El Reino de Valencia (1599–1802). Triunfos Barrocos. Vol. I.* Castellón: Universitat Jaume I, 2010, 405 págs, 383 ils. b/n. ISBN: 978-84-8021-783-5.



El libro *La fiesta barroca. El Reino de Valencia (1599–1802)*, realiza un extenso estudio sobre el mundo festivo y ceremonial en el Reino de Valencia durante la era barroca, iniciando su cronología con la boda entre Felipe III y Margarita de Austria en Valencia en 1599, y terminando en la visita real organizada a los territorios del reino en 1802, cuando está a punto de estallar la crisis dinástica. Los autores de la obra, los profesores de la Universitat Jaume I Víctor Mínguez, Pablo González Tornel e Inmaculada Rodríguez, presentan este pormenorizado estudio a través de seis capítulos que abarcan distintos aspectos de la fiesta barroca valenciana, y un amplísimo catálogo con las imágenes de la misma.

103

Sus seis capítulos abordan todas las aristas del mundo ceremonial valenciano, abriendo con un estudio sobre los más relevantes libros festivos, así como los grabados que los ilustran, bien en la portada o reproduciendo estampas, grabados y jeroglíficos en su interior. Un segundo capítulo, analiza en detalle la organización y administración de eventos festivos, desgranando también las grandes tipologías de la fiesta valenciana: las fiestas regias —visitas, proclamaciones o exequias—, las siempre magníficas fiestas de cada uno de los centenarios de la Conquista cristiana, y algunos casos de fiestas religiosas singulares, donde destacarán las celebraciones en torno a la beatificación de San Vicente Ferrer. El tercer capítulo, pone en estrecha relación la ciudad y la fiesta, marcando los espacios ceremoniales de la misma, o el proceso de engalanamiento que en cada nuevo episodio transforma la imagen urbana.

A continuación, se analizan en detalle las arquitecturas efímeras que modificaron en los siglos barrocos la faz de las ciudades valencianas: arcos, catafalcos, altares, enmascaramientos y carrozas, elementos que se convertirán en punto central y soporte del programa iconográfico. Es justamente la iconografía la protagonista del quinto de los capítulos: alegorías, emblemas y jeroglíficos que conforman la imagen de la fiesta valenciana, con especial énfasis en algunas grandes series jeroglíficas, los concursos emblemáticos o las divisas caballerescas. Por último, en el sexto capítulo, se abordan los principales espectáculos y entretenimientos, arrancando de la central procesión urbana, y los enmascaramientos de fachadas, luminarias y fuegos artificiales o torneos, juegos de cañas y corridas taurinas, apuntando dos aspectos singulares para el caso valenciano: la relevancia de la Real Maestranza de la capital y la magnificencia de las naumaquias celebradas en el cauce del Turia.

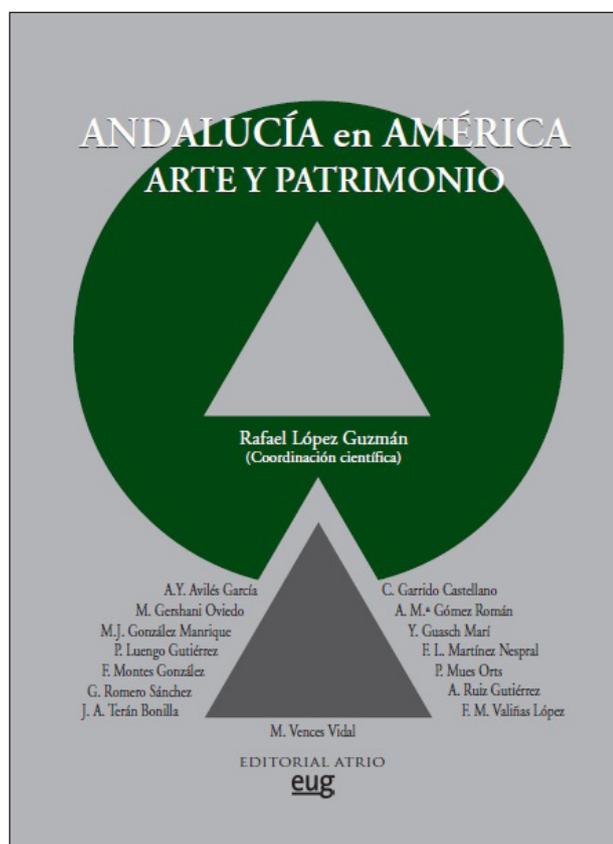
La segunda parte del libro muestra un amplio catálogo de imágenes festivas valencianas de gran calidad, ordenadas cronológicamente y que da inicio con los grabados y lienzos sobre las bodas de Felipe III y Margarita de Austria en Valencia. Década tras década, alegorías, jeroglíficos, emblemas y grabados, nos transportan a cada uno de los grandes episodios festivos del reino, principalmente en la ciudad de Valencia, pero también en otras como Castellón u Orihuela. Se trata de imágenes de enorme interés, destacando las grandes series emblemáticas por la beatificación y canonización de Tomás de Villanueva, los jeroglíficos y altares del *Siglo Quarto* de la conquista de Valencia (1638), los carros y altares de las fiestas immaculistas de

1662, el magnífico grabado del catafalco de Felipe IV en la Catedral de Valencia (1665) o el de María Luisa de Orleans (1689), el enorme despliegue de arquitecturas efímeras grabadas para la celebración de la *Quinta Centuria* de la conquista (1738) o las fiestas por el tercer centenario de la canonización de San Vicente Ferrer (1754), que incluyen los conocidos grabados del adorno de la Casa Valeriola i Próxita y la naumaquia celebrada en el Turia, además del llamativo Coloso para la beatificación del Patriarca Ribera (1796).

Por tanto, *La fiesta barroca. El Reino de Valencia*, se convierte en una obra esencial para el estudio de la fiesta valenciana durante el Antiguo Régimen, que recoge, amplía y actualiza lo estudios previos al respecto de Víctor Mínguez, Pilar Pedraza, María Pilar Monteagudo, Susana Ferrer Martí, Beatriz Lores Mestre, Salvador Aldana o Jesús María González de Zárate, además de ofrecer a los investigadores un amplio y ordenado catálogo con las imágenes de la fiesta valenciana. El subtítulo de la obra, indica que se trata además del primer volumen de una colección, dirigida por Víctor Mínguez y realizada desde el grupo de investigación Iconografía e Historia del Arte, que pretende realizar un amplio estudio y catalogación del mundo festivo en los diferentes territorios vinculados a la monarquía hispánica, que seguirá con la aparición este mismo año de su segundo volumen: *La fiesta barroca. Los virreinos americanos (1560–1808)*.

Juan Chiva Beltrán  
Departamento de Historia, Geografía  
y Arte. Universitat Jaume I, Castellón.

López Guzmán, Rafael (coord.). *Andalucía y América. Arte y Patrimonio*. Granada: Editorial Atrio, 2012, 331 págs., 122 ils. b/n. ISBN: 978-84-15275-11-4.



Prosiguiendo con la serie de publicaciones iniciada en el año 2009, a cargo del proyecto de excelencia “Andalucía en América. Arte, Cultura y Sincretismo Estético”, se edita ahora un cuarto volumen con participación de un nutrido grupo de investigadores españoles e hispanoamericanos en historia del arte. El Dr. Rafael López Guzmán, investigador principal, introduce brevemente la publicación y a sus participantes, acentuando también las últimas novedades del proyecto que coordina. Los catorce capítulos de este volumen, repartidos entre las épocas Moderna y Contemporánea, dan cabida a investigaciones que abarcan un amplio período cronológico de cinco siglos y que ofrecen noticias de temáticas y disciplinas artísticas dispares. Tomando como hilo conductor la presencia y difusión de la cultura andaluza en el ámbito americano, se debaten cuestiones referentes al mecenazgo y coleccionismo artístico, el grabado, la pintura contemporánea, la imaginería devocional, la cartografía, la fábrica arquitectónica, y las artes cinematográficas.

105

La vinculación de Filipinas con los virreinos americanos y la metrópoli es originalmente contextualizada en el primer capítulo por la Dra. Ruiz Gutiérrez a través de un cuidado estudio sobre el comercio asiático y el patronazgo artístico de uno de los integrantes del Consulado de Comerciantes de México, el lepero Baltasar Rodríguez de los Ríos. En el segundo capítulo, José Antonio Terán Bonilla examina concienzudamente la participación andaluza, hasta un total de treinta y seis maestros de carpintería y arquitectura, en el proceso edificatorio de Puebla de los Ángeles durante los siglos XVI y XVII. A continuación, Paula Mues Orts enriquece de manera notable el debate sobre

el proceso de conformación de la pintura novohispana, reflexionando sobre un controvertido tópico de la historiografía artística: la recepción, percepción, e impronta de la obra de Bartolomé Esteban Murillo en el Nuevo Mundo. En el capítulo cuarto, Magdalena Vences Vidal indaga, con el auxilio de noticias inéditas de los siglos XVII y XVIII, en el programa constructivo y ornamental de la capilla dedicada a la Virgen de la Antigua, devoción mariana de procedencia sevillana, en el templo catedralicio de la Ciudad de México. Francisco Montes González y Marcelo Gershani Oviedo profundizan también en otro culto y modelo iconográfico andaluz transferido a los territorios americanos, el de San Fernando, que ambos investigadores rastrean afanosamente, en la imaginería y en la fundación del núcleo urbano de San Fernando del Valle de Catamarca. La maestría de la escuela quiteña de escultura, su trayectoria, apogeo en el siglo XVIII, y tratamiento en la historiografía artística son cuestiones sometidas a una necesaria revisión por el Dr. Valiñas López en el capítulo sexto. En el ensayo siguiente, Ana María Gómez Román esboza una correcta y llamativa aproximación al coleccionismo episcopal y a la promoción de las artes de la mano de tres cultivados prelados del siglo XVIII. En el octavo capítulo Pedro Luengo Gutiérrez nos conduce a los viajes de navegación capitaneados por Juan de Casens desde Cádiz a Manila en la segunda mitad del siglo XVIII y al formidable fruto cartográfico de dichas travesías, rigurosamente analizado y puesto en valor.

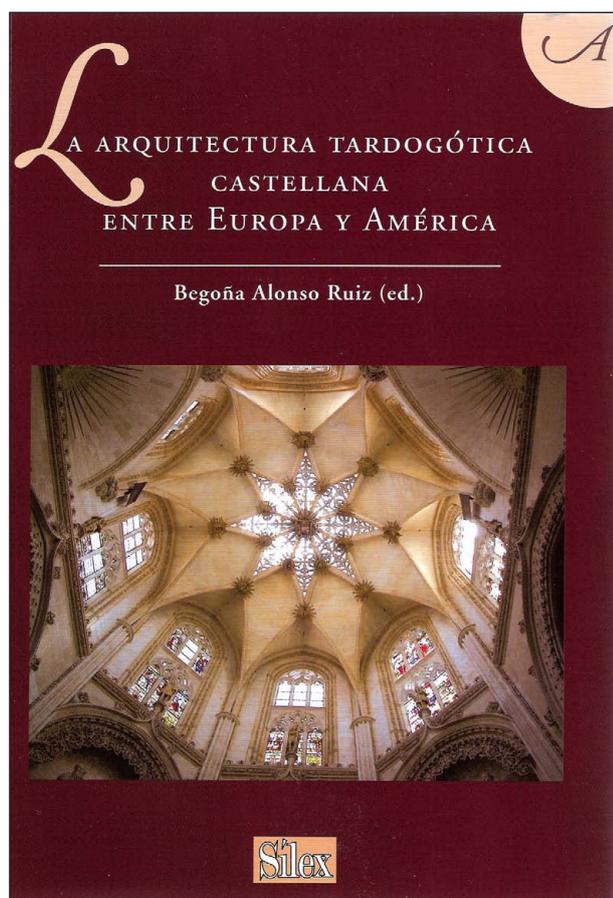
En el capítulo noveno, Aurora Yartzeth Avilés García, nos adentra en el fascinante tema del aprendizaje artístico en el siglo XIX y en el debate de la invención y reinterpretación de la obra de arte, a través de una sugerente indagación en las piezas de origen o inspiración andaluza empleadas como material de enseñanza en la Academia mexicana de San Carlos. El décimo ensayo, a cargo de la Dra. Romero

Sánchez, evalúa la meritoria producción en estampa del sevillano Antonio Rodríguez en la Colombia independiente del siglo XIX. De original cabe calificar la propuesta del Dr. Martínez Nespral para el capítulo undécimo, versado en la cerámica andaluza con la que se adornaron varias estaciones del subterráneo de Buenos Aires entre 1933 y 1936. Los ensayos duodécimo y decimotercero coinciden en su temática: la trayectoria profesional de dos artistas andaluces en la Cuba contemporánea. La del pintor onubense Rafael Moreno Pascual, de extraordinaria proyección en el campo del arte naif, es justamente reconocida y analizada por Carlos Garrido Castellano. Seguidamente, Yolanda Guasch Marí traza un preciso y bien ilustrado recorrido por la obra pictórica del almeriense José Segura Ezquerro, consolidada en el género del retrato y en un cierto sincretismo de sus raíces andaluzas y de la estética y el colorido cubano. La identidad andaluza vista desde la subjetiva óptica del cine mexicano protagonizan el último capítulo en el que María Jesús González Manrique nos aproxima a la historia de una percepción, a menudo errónea y simplista, que hunde sus raíces en el romanticismo decimonónico.

A modo de epílogo cabe acentuar los provechosos resultados alcanzados en éste y en los volúmenes precedentes del proyecto "Andalucía en América" como consecuencia, a nuestro juicio, de una acertada línea de investigación y una esmerada coordinación científica. El trabajo, no obstante, se antoja inconcluso y demanda nuevos estudios que, siguiendo la senda de estas prometedoras publicaciones, continúen desvelando para la comunidad académica y el público aficionado la inagotable proyección de la cultura e identidad andaluzas en el mundo hispanoamericano.

Luis J. Gordo Peláez  
University of Texas at Austin.

Alonso Ruiz, Begoña (ed.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. Madrid: Sílex, 2011, 622 págs., 230 ils. b/n. ISBN: 978-84-7737-558-6.



La consolidación de la arquitectura tardogótica a finales del siglo XV, particularmente durante el reinado de los Reyes Católicos, se ve favorecida por la influencia de Europa, el diálogo con la arquitectura renacentista e incluso las reminiscencias islámicas y mudéjares en algunos elementos propios.

Como su título indica la difusión de la arquitectura tardogótica castellana a otros focos territoriales tales como la corona de Aragón, Portugal, Canarias y cómo no, al Nuevo Mundo, favorecida por la política exterior de los monarcas, hacen que este libro desde su gestación se haya convertido en referente historiográfico para entender en su globalidad el tema central de la investigación en torno a la cuál se estructura. De tal modo, que podemos establecer cuatro bloques principales: la arquitectura del tardogótico en Castilla, los problemas del tardogótico castellano, el arquitecto del tardogótico y la difusión del tardogótico castellano. En los que participan cuarenta investigadores del campo de la arquitectura, historia e historia del arte principalmente, que le aportan a esta obra el carácter multidisciplinar identitario del propio tardogótico.

Gracias a esta diversidad de participantes se ha conseguido igualmente una variedad temática en torno al eje principal de la arquitectura tardogótica, cuestiones más conceptuales como sus raíces europeas (María Pilar García Cuetos) o la definición y continuidad del estilo (Fernando Marías), conviven con análisis territoriales de Castilla (Begoña Alonso Ruiz) hasta ámbitos regionales como los del valle del Sil (Natalia Conde Cid), Galicia (Ana E. Goy Diz), Canarias y Andalucía (Juan Clemente Rodrí-

guez Estévez, José Manuel Almansa Moreno). Sin olvidar los contactos con la arquitectura de la Corona de Aragón (Amadeo Serra Desfilis), Canarias (Alberto Darías Príncipe), Portugal (Ricardo J. Nunes da Silva, Joana Balsa de Pinho, Soraya Genin, Rafael Moreira y Krista de Jonge) y América, con temas como el debate estilístico sobre la asimilación en Nueva España (Luis Cuesta Hernández), los primeros constructores castellanos en el Caribe (Virginia Flores Sasso) y el estudio de edificios específicos como el de la catedral de Santo Domingo (Alfredo J. Morales).

En esa convivencia con otros estilos destaca el Renacimiento (Ana Castro Santamaría) junto con la asimilación de la arquitectura islámica (Juan Carlos Ruiz Souza, Roberto González Ramos) o el mudéjar (Javier Jiménez Gadea y Olatz Villanueva Zubizarreta).

Interesantes estudios individuales de algunos arquitectos como Francisco de Colonia (Elena Martín Martínez de Simón / René Jesús Payo Hernanz) o Pedro Fernández de la Zarza (Manuel Romero Bejarano / Raúl Romero Medina), incluso algún estudio acerca del patronato religioso de la Casa de los Velasco (Osvaldo Víctor Pereyra Alza). Así como la investigación de tipologías arquitectónicas, como el caso de los hospitales (Yolanda Fuertes García) y la expansión del modelo Hallenkirchen en Castilla (Julio J. Polo Sánchez), junto con el estudio de espacios concretos como la catedral de Toledo (Juan Luis Blanco Mozo), la Casa de las Conchas en Salamanca (Luis Vasallo Toranzo) o la capilla del Socorro de la iglesia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Francisco Pinto Puerto / Manuel Romero Bejarano).

Sin olvidar las cuestiones más técnicas en el caso de la funcionalidad de las nervaduras góticas (Isabel Tarrío Alonso), el trabajo de plantillas y maclas (Enrique Rabasa Díaz), las herramientas de los canteros (José Calvo López / Marcos Ros Sempere) o el problema de las fachadas asimétricas castellanas (Federico Iborra Bernad). Incluyendo cuestiones relativas a la decoración (Fernando Villaseñor Sebastián) y al papel del dibujo en los arquitectos tardogóticos (Alonso Jiménez Martín).

Esta monografía fruto del I Congreso Internacional "La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América", celebrado en la Universidad de Cantabria en febrero de 2010, se ha editado en el marco del proyecto de investigación de Plan Nacional I+D+i Arquitectura y Poder: el Tardogótico castellano entre Europa y América para el que se contó además con el apoyo de una Acción Complementaria del Ministerio de Ciencia e Innovación y del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia del Conocimiento de la UC. A este apoyo institucional y económico se unieron los del Comité Español de Historia del Arte, la Fundación Marcelino Botín de Santander y el Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria.

La cuidada edición de este libro se debe al esfuerzo de Begoña Alonso Ruiz quién como especialista en arquitectura tardogótica, percibió que la clave del éxito del mismo estaba en la diversidad temática, como así lo muestra la pluralidad de estudios expuestos.

Ana Ruiz Gutiérrez  
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

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.

111

### 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/>

113

## 6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

Las reseñas bibliográficas constarán de un máximo de 5.000 caracteres, incluidos los espacios. Al principio del documento deberá quedar recogida la información completa del libro reseñado, para ello deberán seguirse las normas de estilo genéricas de la revista. Deberán señalarse, también, el número total de páginas y de ilustraciones que contiene al libro, así como indicar si éstas se reproducen a color, en blanco y negro, o ambas. Al final de la reseña deberá especificarse el nombre completo del autor y su filiación institucional, indicando el Departamento o Instituto al que pertenece y la Universidad o Centro al que se adscribe.

Al texto le acompañará una imagen de la portada del libro a color, con una resolución óptima para ser reproducida, teniendo un mínimo de 300 ppp. Ambos archivos se remitirán vía e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: [revistaquiroya@ugr.es](mailto:revistaquiroya@ugr.es).

## 7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1998, pág. 77.

VV.AA. *Alonso Cano y su época*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002.

- b) Referencia a una contribución dentro de una monografía con varios autores:

HENARES CUÉLLAR, Ignacio. "La historia del arte como instrumento operativo en la gestión y protección del patrimonio". En: CASTILLO OREJA, Miguel Ángel (Coord.). *Centros históricos y conservación del patrimonio*. Madrid: Fundación Argentaria y Visor, 1998, págs. 79-92.

- c) Referencia a un artículo de una publicación periódica:

ESPINOSA SPÍNOLA, Gloria. "Arquitectura y espiritualidad en los conventos novohispanos del siglo XVI". *Tiempos de América* (Castellón), 18 (2011), págs. 65-93.

- d) Referencia a un congreso:

CASTILLO OREJA, Miguel Ángel. "De arquitectura y arquitectos de Antigua: Sobre la reelaboración de modelos y sus fuentes de referencia". En: *XIII Congreso del CEHA. Ante el nuevo milenio, raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Vol. 2. Granada: Editorial Comares, 2000, pág. 667.

- e) Referencia a una obra ya citada:

Si la obra citada precede inmediatamente: *Ibíd*em, pág. 40.

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibíd*. o *Ibíd*., pág. 62.

Si la obra citada no precede inmediatamente: MORALES FOLGUERA, José Miguel. *Tunja. Atenas del Renacimiento...* *Op.cit.*, pág. 32.

## 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

