

Quiroga

Revista de Patrimonio Iberoamericano

ISSN 2254-7037



*Andalucía-América: Patrimonio cultural
y relaciones artísticas*

Plan Andaluz de Investigación. Grupo HUM-806

Número

18

Julio
Diciembre
2020

DIRECTOR

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada

EDITORAS

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ
YOLANDA GUASCH MARÍ
MARÍA DOLORES VILLALBA SOLA
Universidad de Granada

EDITORES ADJUNTOS

PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ
Universidad de Sevilla
ADRIÁN CONTRERAS GUERRERO
Universidad de Granada

REVISIÓN DE TEXTOS

EDGAR ANTONIO MEJÍA ORTIZ
Universidad de Granada
MIRIAM TEJERO LÓPEZ
Universidad de Granada
ELENA MONTEJO PALACIOS
Diputación de Jaén

COMITÉ CIENTÍFICO

JUAN B. ARTIGAS
Universidad Nacional Autónoma de México
SANTIAGO ARROYO SERRANO
Fundación Iberoamericana de las Industrias
Culturales y Creativas
MARÍA LUISA BELLIDO GANT
Universidad de Granada
ANGELA BRANDAO
Universidad Federal de Sao Paulo, Brasil
MIGUEL ÁNGEL DE BUNES IBARRA
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
LOLA CAPARRÓS MASEGOSA
Universidad de Granada
MIGUEL ÁNGEL CASTILLO OREJA
Universidad Complutense de Madrid
FERNANDO CHECA CREMADES
Universidad Complutense de Madrid
JAIME CUADRIELLO
Universidad Nacional Autónoma de México
THOMAS DACOSTA KAUFMANN
Princeton University, New Jersey, USA
PEDRO DIAS
Universidade de Coimbra
CRISTINA DOMENECH ROMERO
Hispanic Society of America. Nueva York, USA
GLORIA ESPINOSA ESPÍNOLA
Universidad de Almería
CONCEPCIÓN GARCÍA SÁIZ
Museo de América. Madrid
LÁZARO GILA MEDINA
Universidad de Granada
RAMÓN GUTIÉRREZ DA COSTA
Centro de Documentación de Arquitectura
Latinoamericana. Buenos Aires
RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
Universidad de Granada
IGNACIO HENARES CUÉLLAR
Universidad de Granada
MARÍA VICTORIA HERRÁEZ ORTEGA
Universidad de León
HENRI KARGE
Universidad de Dresde, Alemania
EWA KUBIAK
Universidad de Lodz. Polonia
MARÍA DEL PILAR LÓPEZ PÉREZ
Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
FERNANDO LUIS MARTÍNEZ NESPRAL
Universidad de Buenos Aires, Argentina
CLAUDIA MATTOS
Universidad Estatal de Campinas, Brasil

VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES

Universitat Jaume I. Castellón
PILAR MOGOLLÓN CANO-CORTÉS
Universidad de Extremadura. Cáceres
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
FERNANDO QUILES GARCÍA

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

INMACULADA RODRÍGUEZ MOYA

Universitat Jaume I. Castellón

ANA RUIZ GUTIÉRREZ

Universidad de Granada

MARIO SARTOR

Universitá degli Studi di Udine

MIGUEL ÁNGEL SORROCHE CUERVA

Universidad de Granada

MIGUEL TAÍN GUZMÁN

Universidade de Santiago de Compostela

ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

MARÍA VICTORIA ZARDOYA LOUREDA

Universidad Tecnológica de 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

revistaquiroga@ugr.es / 958241768

PÁGINA WEB

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

COLABORAN

RELACIONES ARTÍSTICAS ENTRE ANDALUCÍA Y AMÉRICA. LOS
TERRITORIOS PERIFÉRICOS:

ESTADOS UNIDOS Y BRASIL (HAR2017-83545-P)

RED IBEROAMERICANA DE INVESTIGADORES

EN ARTE Y PATRIMONIO "ANDALUCÍA Y AMÉRICA:

CAMINOS DE LA CULTURA" (AUIP)

FUNDACIÓN IBEROAMERICANA

DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y CREATIVAS

DISEÑO

JOSE LUIS ANGUITA YANGUAS

MAQUETACIÓN

VIRGINIA VÍLCHEZ LOMAS / JOSE ANTONIO RUIZ GARCÍA

IMAGEN DE PORTADA

Interior del castillo de Astley después de la intervención.

Fuente: Witherford Watson Mann. Designboom, Dezeen.

Fotografía: Philip Vile, Hélène Binet, J Miller.

ISSN 2254-7037



ugr

Universidad
de Granada

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Sumario

Artículos

Una antigua devoción mariana en Latacunga, Ecuador: Nuestra Señora del Salto <i>Cristián Balseca Sánchez</i>	10-22
La Pensión Don Marcos en el palacio de los Pinelo (Sevilla, 1885-1964) <i>Pedro Barrero Ortega y Antonio Gámiz Gordo</i>	24-37
Revitalizar el patrimonio arquitectónico en desuso <i>Víctor Manuel Cabrera García y Esther Valiente Ochoa</i>	38-51
Los pintores Andrés López y Manuel Salcedo en el legado Gómez de Barreda en 1826 <i>Fernando Cruz Isidoro</i>	52-63
Aproximación a algunos museos universitarios de arte en México: de la UNAM a la UAEMex <i>Manuela García Lirio</i>	64-77
Las maquetas de Acapulco y el proyecto de bajorrelieves de Carlos III <i>Gabriel Granado Castro y Joaquín Aguilar Camacho</i>	78-93
El patronazgo artístico del obispo Andrés de las Navas y Quevedo en Baza <i>María Soledad Lázaro Damas</i>	94-105
Miguel Cabrera y las alegorías de los sacros corazones <i>José Luis Merlo Solorio</i>	106-117
Representaciones del Apóstol Santiago en Santiago de Chile: presencia y ausencia <i>Ana Pérez Varela</i>	118-130
Constructores del “buen gusto”: la crítica de arte en Chile a principios del siglo xx <i>Pedro Zamorano Pérez y Alberto Madrid Letelier</i>	132-140

Entrevistas

María del Mar Lozano Bartolozzi. Una vida marcada por el arte <i>Moisés Bazán de Huerta</i>	142-154
Alejandro Villalobos Pérez. Eslabones de vida y obra <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i>	156-167

Reseñas

Henares Cuéllar, Ignacio y López Guzmán, Rafael. <i>Arquitectura mudéjar granadina (2ª edición)</i> <i>Francisco Mamani Fuentes</i>	170-172
Taín Guzmán, Miguel. <i>La ciudad de Santiago de Compostela según los hermanos Juan y Pedro Fernández de Boán</i> <i>Luis Méndez Rodríguez</i>	173-175
Morales Sánchez, María Isabel y Martín Villarreal, Juan Pedro (Eds). <i>Del territorio al paisaje. Construcción, identidad y representación</i> <i>Guadalupe Romero-Sánchez</i>	176-177
Ruiz Álvarez, Raúl y Moral Montero, Elisa (Eds). <i>Gentes que vienen y van. Estudios en torno a las migraciones: ayer, hoy y mañana</i> <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i>	178-179

Index

Articles

An ancient Marian Devotion in Latacunga, Ecuador: Nuestra Señora del Salto <i>Cristián Balseca Sánchez</i>	10-22
Pension Don Marcos at Pinelo Palace (Sevilla, 1885-1964) <i>Pedro Barrero Ortega y Antonio Gámiz Gordo</i>	24-37
Revitalize the Architectural Heritage in Disuse <i>Víctor Manuel Cabrera García y Esther Valiente Ochoa</i>	38-51
Painters Andrés López and Manuel Salcedo in the Gómez de Barreda legacy in 1826 <i>Fernando Cruz Isidoro</i>	52-63
Approach to University Museums in Mexico: from UNAM to UAEMex <i>Manuela García Lirio</i>	64-77
The Scale Models of Acapulco and the Scale Models'projects of Carlos III <i>Gabriel Granado Castro y Joaquín Aguilar Camacho</i>	78-93
Artistic Patronage of Bishop Andrés de las Navas y Quevedo in Baza <i>María Soledad Lázaro Damas</i>	94-105
Miguel Cabrera and the Sacred Hearts Allegories <i>José Luis Merlo Solorio</i>	106-117
Representations of the Apostle Sant James in Santiago de Chile: presence and absence <i>Ana Pérez Varela</i>	118-130
Builders of del "Good Taste": Art Criticism in Chile in the Early Twentieth Century <i>Pedro Zamorano Pérez y Alberto Madrid Letelier</i>	132-140

Interviews

María del Mar Lozano Bartolozzi. A Life Marked by Art <i>Moisés Bazán de Huerta</i>	142-154
Alejandro Villalobos Pérez. Links of Life and Work <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i>	156-167

Book Reviews

Henares Cuéllar, Ignacio y López Guzmán, Rafael. <i>Arquitectura mudéjar granadina (2ª edición)</i> <i>Francisco Mamani Fuentes</i>	170-172
Taín Guzmán, Miguel. <i>La ciudad de Santiago de Compostela según los hermanos Juan y Pedro Fernández de Boán</i> <i>Luis Méndez Rodríguez</i>	173-175
Morales Sánchez, María Isabel y Martín Villarreal, Juan Pedro (Eds). <i>Del territorio al paisaje. Construcción, identidad y representación</i> <i>Guadalupe Romero-Sánchez</i>	176-177
Ruiz Álvarez, Raúl y Moral Montero, Elisa (Eds). <i>Gentes que vienen y van. Estudios en torno a las migraciones: ayer, hoy y mañana</i> <i>Miguel Ángel Sorroche Cuerva</i>	178-179

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



UNA ANTIGUA DEVOCIÓN MARIANA EN LATACUNGA, ECUADOR: NUESTRA SEÑORA DEL SALTO

AN ANCIENT MARIAN DEVOTION IN LATACUNGA, ECUADOR: NUESTRA SEÑORA DEL SALTO

Resumen

La iconografía de la Virgen del Salto es de interés para el estudio del arte virreinal de la Real Audiencia de Quito. Su aparición anecdótica en el siglo XVII en el “Asiento de Tacunga” se ha constituido como una leyenda. Sin embargo, el presente trabajo propone los momentos históricos que condicionaron su desarrollo, las fuentes gráficas que influyeron en la elaboración de la imagen y, finalmente, el análisis iconográfico de varias pinturas.

Palabras clave

Iconografía, Latacunga, Paisaje andino, Pintura virreinal quiteña, Virgen del Salto.

Cristian Balseca Sánchez

Museo Numismático, Banco Central del Ecuador.

Licenciado en Restauración y Museología por la Universidad Tecnológica Equinoccial, 2016, Becado por excelencia académica y Mejor Graduado de carrera período 2016-2017. Ha realizado trabajos de conservación y restauración de bienes culturales en la Unidad Técnica de Restauración de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito. Responsable de Colecciones en el Museo Numismático del Banco Central del Ecuador.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 26/IX/2018
Fecha de revisión: 27/III/2020
Fecha de aceptación: 29/VI/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

This study of the picture of the “Virgen del Salto” is a contribution to the field of Colonial Art in the Quito Royal Audience. Its anecdotal appearance during the XVII century in the “Asiento de Tacunga” has become a legend. However, this study suggests the historical moments that determined its development, the graphic sources that influenced this composition and finally the iconographic study of several paintings found in the research.

Key words

Andean landscape, iconography, Latacunga, Quito colonial painting, Virgen del Salto.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0001>

UNA ANTIGUA DEVOCIÓN MARIANA EN LATACUNGA, ECUADOR: NUESTRA SEÑORA DEL SALTO

1. INTRODUCCIÓN¹

En el desarrollo de los diferentes ámbitos de la sociedad de la Real Audiencia de Quito y como parte de los objetivos de extender la fe cristiana a los nuevos territorios americanos, la iglesia difundió y fortaleció la dinámica de una ferviente piedad mariana². En ese sentido, ya esculpidas o pintadas las imágenes de la Madre de Dios, estas se volvían casi una presencia real entre los feligreses³. Sus efigies eran obradoras de innumerables prodigios, especialmente frente a los fenómenos naturales que asolaban a las distintas localidades.

El Asiento de Tacunga⁴ fue afectado por sucesivos terremotos y erupciones del volcán Cotopaxi⁵, que ocasionaron innumerables pérdidas humanas y materiales. Dentro del espacio geográfico local, los fieles se encomendaron bajo la protección de la Virgen del Salto⁶, una antigua devoción de la Madre de Cristo. Las diferentes pinturas localizadas en museos y colecciones particulares, denotan la importancia de su culto en la época virreinal. A partir de cada imagen se profundiza en varios aspectos que hasta ahora eran desconocidos, los cuales aportan una mayor comprensión de una representación mariana que incorpora elementos autóctonos de la zona⁷.



Fig. 1. Anónimo. Virgen del Salto. Pintura sobre piedra. 135 x 87 cm. Siglo XVII. Templo del Salto, Latacunga. Ecuador. Foto Andrés Burbano Montalvo.



Fig. 2. Iglesia del Salto, Latacunga, Ecuador. Fotografía. ca. 1930. Archivo Sr. César Moya Sánchez. Foto: Archivo Paredes Bautista.

2. HISTORIA Y LEYENDA DE LA ADVOCACIÓN MARIANA

La obra conocida como la Virgen del Salto es una pintura ejecutada sobre una plancha de piedra calcárea, especie de mármol amarillento que existe en la zona⁸. Representa a la Virgen de tez trigueña⁹, sentada en un sillón de tipo frailer, que viste túnica roja y manto azul decorados con motivos florales, porta una corona y lleva pendientes con un collar de perlas. Estrecha con su brazo derecho al Niño Jesús mientras su mano izquierda descansa sobre el hombro de San Juan Bautista niño, quien se arrima a la rodilla siniestra de la Madre del Salvador, sujetando un pequeño cordero. Por tradición la obra pictórica que se conserva hasta la actualidad en el santuario del cual es su titular, está atribuida al Fraile dominico Pedro Bedón Díaz (1554-1621)¹⁰.

La advocación mariana se la conoce con el característico nombre de la Virgen del Salto por su

leyenda¹¹, que relata su hallazgo para el siglo XVIII en una piedra que servía de puente para cruzar de un salto o brinco¹² el río. Este objeto lítico tenía en su envés la pintura que fue descubierta por unos muchachos que jugaban en el arroyo¹³. Otra versión relata que un niño que carecía de habla, al pasar con su madre sobre la piedra identificó la imagen y, recuperando milagrosamente el lenguaje, exclamó: *“Ahí está señora con guagua”*¹⁴. Se debe considerar que la aparición de imágenes Marianas a la vera de ríos tiene una connotación *“[...] en un lugar ancestralmente concebido como sagrado para los originarios andinos”*¹⁵.

En el fatídico terremoto de 1698 la pintura quedó entre los escombros y fue utilizada a una suerte de puente en el río Yanayacu¹⁶, para localizarla después de 70 años¹⁷. El acontecimiento motivó a que, en su desagravio, se erigiera una nueva capilla cercana a la rivera. La primitiva ermita que alojó a la imagen ya estuvo conformada hasta 1657¹⁸ y se ubicó en el denominado



Fig. 3. Anónimo, *Detalle Virgen de la Escalera*, Pintura sobre tela. 83 x 66 cm. Siglo XVIII. Museo Monasterio de la Concepción, Cuenca. Ecuador. Foto Cristian Balseca Sánchez.

Barrio Caliente conformado por los sectores de Arcuchaca, el Brinco y San Blas¹⁹. La edificación religiosa se ha ido renovando en los sucesivos siglos hasta que en 1927 el padre lazarista Pedro Brüning la reconstruyó en su forma actual²⁰. Para el 21 de noviembre de 1988, el templo fue declarado como Santuario Mariano Diocesano.

3. LA CONFIGURACIÓN DE LA ADVOCACIÓN EN EL ESPACIO LOCAL

La piedra pintada con la figura de la Virgen, y hallada anecdóticamente en el río, conduce a una interesante evolución iconográfica, que demuestra que la pintura al estar arruinada fue reconstruida para su culto. En una inspección

técnica de la obra, es posible constatar que la imagen original comprende únicamente el área de los rostros de la Madre coronada y el de su Hijo, fragmento que se encuentra encajado al muro. Los querubines de la parte superior, los rayos y mano derecha de la Virgen, el brazo derecho del Niño Jesús y la figura de San Juan Bautista fueron añadidos posteriormente. La diferencia de calidad artística y estilo denota los elementos agregados.

La orden religiosa de los dominicos posiblemente auspició la presencia de la efigie mariana en el sitio. Los frailes predicadores instalados en el Asiento de Tacunga, antes de 1635, tenían una ermita en el “llano de San Blas” para predicar el evangelio y venerar a la Virgen del Rosario²¹. En esta advocación se podría rastrear el fragmento original de la que hoy conocemos como la Virgen del Salto. Una hipótesis que explica visualmente la iconografía inicial está en una pintura con la temática del árbol de Jesé, que está coronado por la figura sedente de la Virgen con el Niño, portadora en su mano derecha del atributo distintivo del rosario.

Así también en la reelaboración de la efigie se aprecia la influencia jesuita de la imagen de *Nuestra Señora de Passau o Passaviense*²², protectora contra la acción de las aguas y de la peste²³. Su veneración se difundió en los virreinos a través de grabados que traían consigo los religiosos jesuitas alemanes²⁴ que pudieron entrar en tierras americanas de España a partir de 1680²⁵, si se considera la presencia permanente de la orden religiosa en el Asiento de Tacunga a partir de 1673²⁶. Como señala Schenone, las versiones americanas de esta iconografía no respetan siempre el original y muchas veces se agregan o modifican elementos²⁷. Es así que la efigie, inicialmente de una iconografía de vertiente dominica, se configuró a un nuevo tipo jesuita con la función alusiva del amparo y auxilio contra los desastres naturales que acaecían en el lugar.

4. LA IMAGEN MILAGROSA Y LAS CATÁSTROFES NATURALES

Las catástrofes naturales fueron consideradas por las diferentes culturas prehispánicas que acogieron la fe cristiana como “[...] evocadores anuncios del fin del mundo y de un apocalíptico juicio final”²⁸. En el siglo XVII ocurrieron sucesivos terremotos en los años de 1645, 1679, 1687 y 1688²⁹ que afectaron el Asiento y propiciaron en sus habitantes un fervor hacia la Madre de Dios, como eficaz intermediadora y protectora. En las postrimerías del siglo XVII, un fuerte terremoto ocasionado por el volcán Carihuairazo se registró el 20 de junio de 1698 y destruyó Latacunga, Ambato y Riobamba. Se sabe que en el Asiento de Tacunga fallecieron más de dos mil personas³⁰. Este movimiento sísmico asustó de verdad a sus habitantes y los motivó, desde entonces, a levantar casas de un solo piso³¹ construidas con piedra pómez³². Aunque se desconoce la fecha, en el mismo año está documentado el “reventazón” del volcán Cotopaxi, descrito por Dionisio de Alcedo y Herrera³³.

El 22 de febrero de 1757 hubo un gran terremoto en Latacunga que destruyó sus iglesias y casas. Más tarde, el Asiento casi desaparece por completo en el sismo del 4 de febrero de 1797 que experimentó la región Interandina. Tal suceso motivó a que, el año siguiente con fecha 21 de enero de 1798, se proclame en el templo de Santo Domingo como:

“[...] Patrona y Abogada de esta peste y terremoto, a la Sagrada Imagen de Nuestra Señora del Rosario y que se hallaba presente en dicho altar, ofreciendo que concurrirán con lo que pudieren para que cada día 4 de Febrero de los años sucesivos, se hiciese su fiesta en memoria, reverencia y reconocimiento de haber sido la intercesora para aplacar la ira de la Divina Justicia”³⁴.

Las erupciones del volcán Cotopaxi desde 1534 han sido más de 35 y las más desastrosas tuvieron lugar en 1742, 1768 y 1877³⁵. El padre

Juan de Velasco proporcionó reveladores datos acerca de las erupciones que afectaron al sector del Barrio Caliente en los años de 1742, 1746 y 1776, con aquella de 1768 considerada como la más horrenda de todas³⁶. El 26 de junio de 1877 está registrada otra fuerte explosión y se atribuyó a la Virgen del Salto el haber librado a la ciudad de tal episodio catastrófico de destrucción³⁷.

5. VARIANTES ICONOGRÁFICAS DE NUESTRA SEÑORA DEL SALTO

A parte de la pintura conservada en el Templo del Salto, en el presente estudio hemos localizado diferentes obras a nivel nacional como en el extranjero. Las copias o reproducciones de la época, basadas en la imagen original, al ser de pequeño formato evidencian el uso parti-



Fig. 4. Anónimo. Virgen del Salto. Pintura sobre tela. 104 x 83,5 cm. Año 1706. Museo Etnográfico de Berlín, Alemania. Foto Martin Franken. Enlace <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&m%20odule=collection&objectId=740418&viewType=detailView>



Fig. 5. Anónimo. *Virgen del Salto*. Pintura sobre metal. 34 x 25cm. Siglo XVIII. Colección Museo Alberto Mena Caamaño, Quito. Foto: Cristian Balseca Sánchez.

cular para altares subsidiarios de los fieles. Por otro lado, la inclusión de diferentes elementos o atributos presentes en cada obra, nos ha conducido a establecer variantes iconográficas que a continuación se analizan.

5.1. El volcán Cotopaxi y las aves en la imagen mariana

Es desconocida la procedencia inicial de esta pintura y actualmente se conserva en el Museo Etnográfico de Berlín. Un dato que define su antigüedad es la inscripción en su lado derecho inferior: “*La portentosa Reina del Salto, su Devoto. Manuel Llumisebo, Año De 1706*”, que precisa que la imagen a principios del siglo XVIII ya estuvo configurada definitivamente. La pintura de mediana calidad artística, tiene en el

segundo plano una atmósfera que representa el territorio andino.

Del modelo iconográfico de la imagen, es posible destacar las facciones de la Virgen de tez morena y la actitud del Niño Jesús que sujeta con su mano derecha una rosa roja. En segundo plano, en la parte inferior, se aprecia el paso del río Yanayacu junto con el volcán Cotopaxi que emana una espesa nube de ceniza, lo que rememora que la imagen era invocada para calmar las calamidades que azotaban en todo momento al Asiento y sus caseríos.

En las copas de varios árboles reposan pequeños pájaros de color rojo; en otras pinturas es posible identificar la inclusión de una sola ave³⁸. Esta corresponde a la especie denominada mosquero bermellón, *Pyrocephalus rubinus*³⁹. Cono-

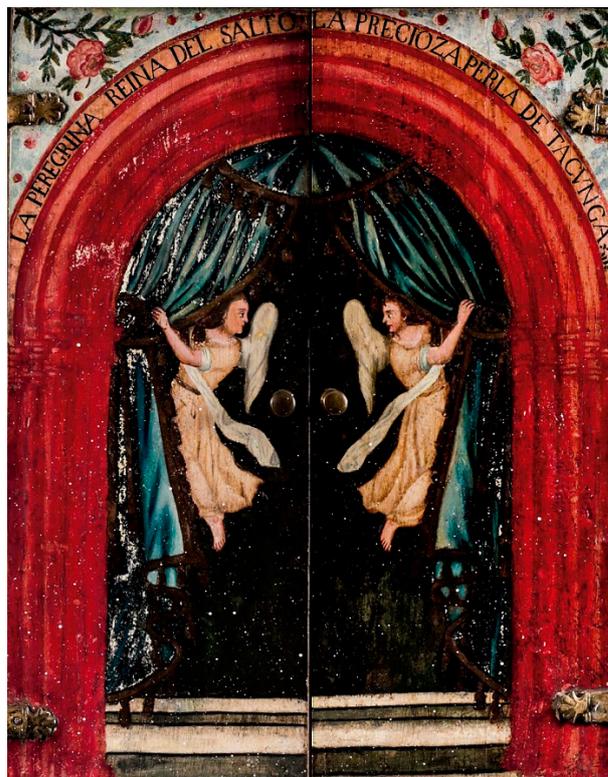


Fig. 6. Anónimo. *Tríptico de la Virgen del Salto (puertas cerradas)*. Pintura sobre madera. 57 x 45,5 cm. Siglo XVIII. Curia Diocesana de Latacunga. Ecuador. Foto: Andrés Burbano Montalvo.

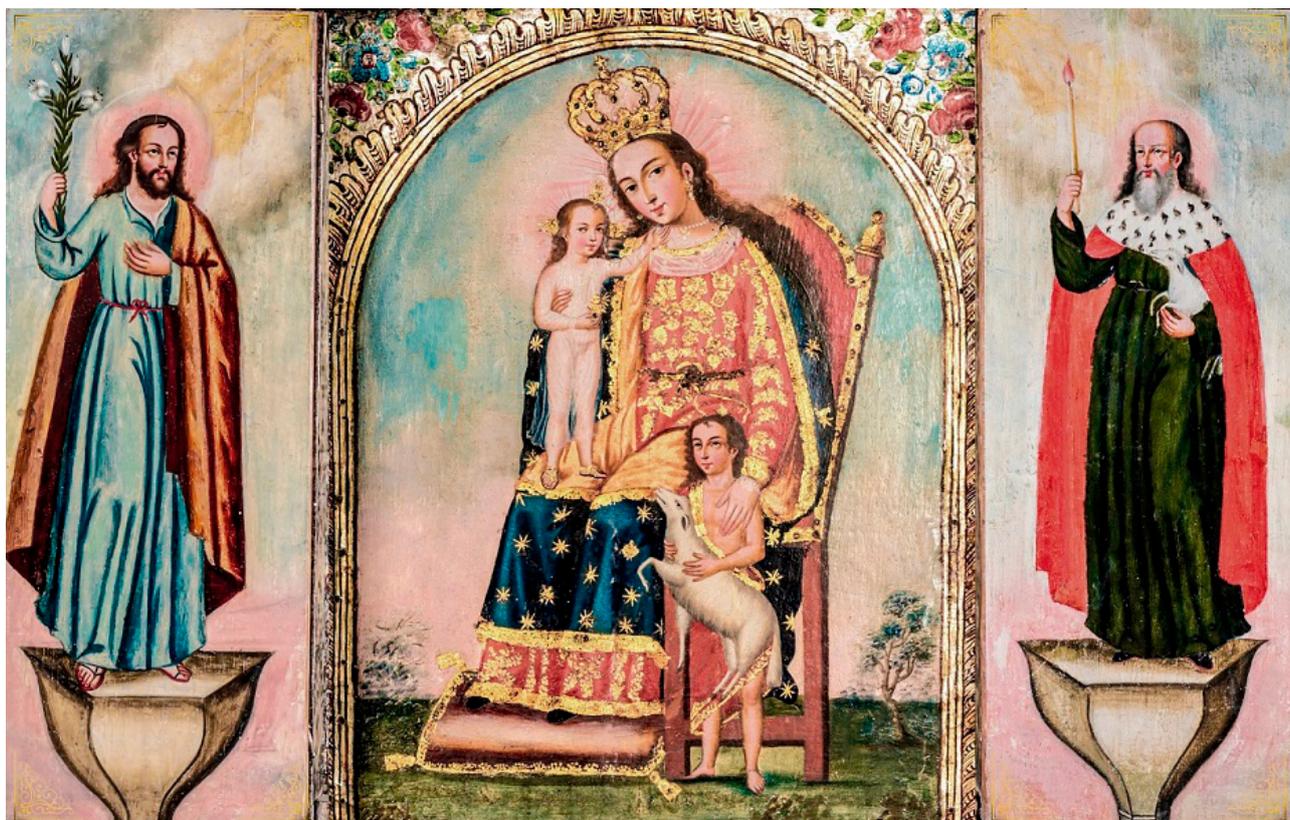


Fig. 7. Anónimo. Tríptico de la Virgen del Salto (puertas abiertas). Pintura sobre madera, brocado en pan de oro. 57 x 82 cm. Siglo XVIII. Curia Diocesana de Latacunga. Ecuador. Foto Andrés Burbano Montalvo.

cido como “pájaro brujo”, el macho es de color rojo bermellón y su dorso con las alas son de color pardo oscuro. La presencia de las aves en la pintura, manifiesta desde el concepto cristiano que los pájaros traen la voz de Dios y son similares a los ángeles, mientras que en el concepto indígena alude a su trasmisión de la voz de la divinidad⁴⁰.

La protectora advocación, cuando se rodea de animales como aves y el cordero del Niño Bautista, refiere su amparo a las labores del campo y el cuidado de los animales. Es importante tener en cuenta que en el Asiento y sus comarcas se pastoreaban rebaños de ovejas que surtían de lana a los distintos obrajes del sector para la confección de paños, frazadas y bayetas⁴¹, productos importantes para la economía de toda la Audiencia. De ahí que los

desastres naturales afectarían fuertemente a las localidades rurales, basta citar la descripción de González Suárez acerca de la erupción del Cotopaxi registrada para el 4 de abril de 1768:

“[...] los campos quedaron esterilizados, murió la hierba en los prados, todo verdor fue marchitado y la campiña de Latacunga, que antes de las erupciones del Cotopaxi había sido tan hermosa, se tornó en un erial desapacible y solitario; los ganados perecieron por falta de pasto, y los pocos que sobrevivieron se pusieron flacos y enfermos, pues, comiendo la hierba mezclada con ceniza, perdieron los dientes completamente, y con las encías desguarnecidas de dentadura no podían mascar ni siquiera arrancar los tallos de hierba que brotaban en los campos, conforme las lluvias los iban limpiando de la ceniza y de las escorias acumuladas por el volcán. Hasta las aves emigraron de aquella desolada provincia, yendo en busca de alimento a otras partes”⁴².



Fig. 8. Anónimo. Plano de Latacunga (Reverso Tríptico de la Virgen del Salto). Pintura sobre madera. 57 x 44 cm. Siglo XVIII. Curia Diocesana de Latacunga. Ecuador. Foto: Andrés Burbano Montalvo.

5.2. El Divino Infante que sujeta un colibrí

A más de las características habituales de esta iconografía, en varias pinturas de pequeño formato en soporte metálico, se identificó que el Niño Jesús sujeta con su mano derecha un colibrí⁴³. Por sus características, esta ave americana corresponde a la especie *Lesbia victoriae*, conocida comúnmente como “quinde colilargo”. La relación del Niño Jesús con el animal es simbólica, pues hace alusión a la resurrección. A ello conviene citar de ejemplo la referencia de Bernabé Cobo (1580-1657) sobre el uso pastoral que le dio un jesuita mexicano al pájaro que en el Perú lleva el nombre de Quenti (colibrí):

“Trujo una vez un indio á uno de nuestros Padres un ramo de árbol en que estaba clavado del pico y muerto ó dormido un pajarillo déstos; el cual

guardó el Padre en su aposento y vió que, en siendo tiempo, revivió, y desasiéndose de la rama, se fue volando. El cual suceso tomó el Padre por argumento para predicar á los indios el misterio de la Resurreccion”⁴⁴.

Igualmente, el colibrí se asocia a la fertilidad en un sentido común más que mítico, ya que su comportamiento sirve para el proceso de polinización de las flores. Por otra parte, en el segundo plano, se observa a la orilla del río Yanayacu, la primitiva capilla del Salto con sus dos pequeñas torres y un ingreso principal. En un tercer plano hacia el lado derecho de la obra se reitera la presencia del coloso Cotopaxi, lo que denota el patrocinio mariano protector frente a las erupciones. De fecha posterior se ha incluido, en el lado derecho, una inscripción en letras negras que invitan al espectador al rezo de la salve y un acto de contrición.

5.3. Un artefacto transportable para propagar la advocación

Con el objetivo de propagar la fe católica, se empleó el cajón religioso para trasladar las imágenes dentro de un recinto, en procesiones, viajes, guerras o durante las misiones religiosas⁴⁵ y que, en el caso americano, fueron ideales para la evangelización. Así tenemos un ornamentado cajón de madera compuesto por dos puertas que forman un tríptico, que actualmente se conserva en la Curia de la Diócesis de Latacunga⁴⁶. Sus puertas exteriores están pintadas con un telón de boca azul sostenido por dos ángeles. En sus bordes superiores se lee la inscripción: “LA PEREGRINA REINA DEL SALTO - LA PRECIOZA PERLA DE TACVNGA”, que corrobora que el artefacto cumplió un itinerario de visitas que ofrecía a los fieles una esperanzadora vía de portentos auspiciados por la imagen peregrina.

Las portezuelas del mueble tienen en su interior la representación del Patriarca San José y de San Joaquín, ambos con su mirada hacia el cielo que



Fig. 9. Anónimo. Detalle Capilla del Salto, Plano de Latacunga (Reverso Tríptico de la Virgen del Salto). Pintura sobre madera. Siglo XVIII. Curia Diocesana de Latacunga. Ecuador. Foto: Andrés Burbano Montalvo.

se abre en un rompimiento de gloria, que ratifica la índole providencial de su paternidad. En la parte interior central se observa a la Virgen del Salto con su indumentaria ricamente decorada y con sus pies sobre un cojín. Toda la composición se desarrolla en un ambiente bucólico y se inscribe en un arco de medio punto con una orla de rocallas.

Al reverso del tríptico, se aprecia el plano del Asiento de Tacunga⁴⁷ antes del terremoto de 1698. En la parte central, está la plaza con una pila, se distinguen los templos que en la mayoría de sus torres tienen la bandera con el escudo de su orden religiosa. Así están La Matriz o Catedral, San Francisco, La Compañía de Jesús (actual colegio Vicente León), Las Carmelitas Descalzas (actual pasaje Luis F. Vivero), Santo Domingo, La Merced, San Sebastián (probablemente), San Agustín, El Salto y San Felipe. Se puede observar también el volcán Cotopaxi en erupción, el pueblo de Mulaló a su costado, la loma del Calvario, los ríos Cutuchi, Aláquez, Yanayacu, Saragozín, Cunuyacu, Pumacunchi. En la parte inferior, el puente grande del Cutuchi con dos portadas de

piedra y los Molinos de Monserrat (actual Casa de la Cultura Ecuatoriana).

Igualmente en el plano, es posible encontrar, en la parte inferior norte, la capilla del Salto. El entorno de la edificación es exuberante en vegetación y flores donde destaca un gran árbol y un huerto. Las características del sitio son sugerentes con la recreación de la imagen del Paraíso y cielo mediante un jardín o huerto conforme lo señalaban los doctrineros de la época⁴⁸. Así también el espacio evoca un *hortus conclusus* o “Huerto cercado” que se relaciona con el Paraíso celeste bajo la presencia de la Virgen María. Es así que posiblemente el lugar estuviera concebido por los originarios andinos en una geografía sagrada que fue superpuesta por la imagen



Fig. 10. Anónimo. Virgen del Salto con donantes. Pintura sobre tela. Siglo XVIII. Colección Lisbeth y August Uribe. Estados Unidos. Foto base de datos, Proyecto Arca, Arte Colonial Americano. Enlace <http://www.proyectoarca.global:8080/artworks/2629#>

mariana, con la intención de convertir a la fe cristiana a los indígenas del lugar y aplacar las calamidades que los atormentaban.

5.4. Devotos donantes retratados en la pintura mariana

El género del retrato de donantes tuvo una presencia destacada en el ámbito quiteño, sobre todo desde la mitad del siglo XVIII⁴⁹. Generalmente los donantes se disponían a los pies de una efigie de su especial devoción. Entre las variantes iconográficas de la imagen⁵⁰, está una pintura que incorpora a los costados inferiores a dos devotos de la Virgen del Salto. Aunque sus nombres son desconocidos, son unos esposos retratados con rasgos mestizos. Los atuendos que visten a la usanza española describen que pertenecen a una clase privilegiada y, por ende, son los comitentes de la pintura, que se sitúan bajo el resguardo milagroso de la imagen mariana.

La disposición del matrimonio con sus manos en actitud orante y su atención hacia el espectador⁵¹, es una invitación a elevar sus plegarias a la Virgen del Salto, como intercesora para detener los desastres naturales. Es así, que en el segundo plano del lado derecho está el volcán Cotopaxi, de cuyo cráter proviene una pequeña fumarola y se divide una grieta. Esto se explica en la descrip-

ción del jesuita Mario Cicala: *“Hacia la cumbre se veía una quiebra ancha y profunda, aunque medio cubierta de nieve. Esta observación la hice siete meses después de la erupción”*⁵².

6. CONCLUSIÓN

La imagen de la Virgen del Salto es una iconografía portentosa contra los fenómenos naturales que solían afectar a los habitantes, especialmente los estragos ocasionados por el volcán Cotopaxi. Se originó fuera de la capital de la Audiencia de Quito, en el Asiento de Tacunga, hacia finales del siglo XVII y se propagó en el decurso del siglo XVIII y XIX. Su veneración gozó de un gran prestigio en el territorio, testimonio de ello es la variedad de obras principalmente pictóricas que se basaron en el modelo principal.

El desarrollo iconográfico de la imagen se hace patente en la recreación por parte de los artífices, que elaboraron pinturas en pequeño formato para ser utilizadas en altares subsidiarios reservados al ámbito privado de los fieles. La presencia de la advocación, que aún continúa vigente en la ciudad de Latacunga, porta varios elementos que denotan los rasgos propios de la geografía de la zona como son el coloso Cotopaxi, el río y el paisaje andino, junto con las aves autóctonas del sector, que ofrecen una interesante lectura del contexto local.

NOTAS

¹Debo consignar mi especial agradecimiento a la Dra. Adriana Pacheco Bustillos, subdecano de la Facultad de Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, por la lectura de este texto y sus acertadas observaciones que, sin duda, lo han enriquecido. Así también, a la Dra. Verónica Muñoz Rojas, curadora de la Colección Virreinal de los Museos de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

²El estudio de las devociones marianas en el arte virreinal quiteño ha ido evolucionando fundamentalmente desde mediados del siglo XX. Cfr. JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. “Advocaciones marianas españolas en el arte de la Real Audiencia de Quito”. *Atrio. Revista de Historia del Arte* (Sevilla), 20 (2014), pág. 26.

³PACHECO, Adriana. “Una lección de doctrina cristiana en la versión de la Trinidad heterodoxa, la Purísima y la Eucaristía”. Catálogo de la Exposición *El Presente del Pasado*, Taller de Restauración de la CCE. Quito, Ecuador: Editorial Pedro Jorge Vera, 2015, pág. 61.

⁴El 27 de octubre de 1584, el español Antonio Clavijo fundó el Asiento de Tacunga bajo la advocación de San Vicente Mártir. Cfr. PAREDES, Eduardo. *Cotopaxi, Documentos de Oro*. Latacunga: Editorial Cotopaxi, 1982, pág. 9. En noviembre de 1811 se eleva a la categoría de Villa y en 1851 se conforma como Provincia de León. Actualmente es la ciudad de Latacunga, capital de la provincia de Cotopaxi.

⁵Otra devoción mariana es “Nuestra Señora de la Merced”, declarada en 1742 como Patrona y Abogada, con el título de N. Sra. Del Volcán y Cerro de Cotopaxi. Cfr. CEVALLOS, Nolasco. *Reseña histórica de la coronación pontificia de la taumaturga imagen de nuestra señora de la Merced bajo el título de El Volcán, patrona principal de la Diócesis de Latacunga*. Quito: Fray Jodoco Ricke, 1967, pág.5.

⁶Así también denominada Nuestra Señora del Brinco y por su posición sedente como Virgen del Descanso.

⁷En el corpus del arte virreinal quiteño no suele identificarse representaciones relacionadas con el mundo indígena, teniendo en consideración “[...] la presencia de pájaros, flores o paisajes andinos en los trasfondos de ciertos cuadros”. Cfr. WEBSTER, Susan Verdi. “La presencia indígena en el arte colonial quiteño”. En: CARCELÉN, Ximena (Ed.). *Esplendor del Barroco Quiteño*, Quito: Ediecuatorial, 2011, pág. 38.

⁸MATOVELLE, José María. *Imágenes y santuarios célebres de la Virgen María en la América Española, señaladamente en la República del Ecuador*. Quito: Tipografía editora de los Talleres Salesianos, 1910, pág. 440.

⁹VARGAS, José María. *María en el Arte Ecuatoriano*. Quito: Litografía e Imprenta Romero, 1954, pág. 193. Llama la atención que en varias pinturas de la Virgen del Salto, únicamente su rostro es trigueño a diferencia del Niño Jesús y Juan Bautista.

¹⁰Aunque sin encontrarse la cita de base documental, el historiador Eduardo Paredes afirma que: “Sus últimos años, Fray Pedro Bedón, desempeñándose como Provincial de los dominicos, visitó Latacunga en 1.618 invitado por el prior Domingo Carrascoso, entonces plasmó en piedra una hermosa pintura de la madre de Dios [...]”, Cfr. PAREDES, Eduardo. “Historia Latacungeña, La Virgen de El Salto”. *Diario La Gaceta* (Latacunga), 26 de mayo de 1985, pág. 3. La historiadora Ximena Escudero en su trabajo sobre Fray Pedro Bedón no menciona la posible participación del artista en la pintura de la Virgen del Salto, Cfr. ESCUDERO, Ximena. *Pedro Bedón Primer Pincel Quiteño y Maestro de Pintores Indoamericanos*. Quito: PPL Impresores, 2016, pág. 51.

¹¹En el contexto popular su culto nos llega a través de los años como una leyenda local que es parte de la identidad de la ciudad, Cfr. ESCUDERO, Roberto. *Memoria Colectiva e Identidad en el Barrio “El Salto” de la Ciudad de Latacunga*. Quito: Universidad Politécnica Salesiana, Tesis de Licenciatura, 2013, pág. 67.

¹²Por esta acción, al lugar y a sus alrededores se los conoce hasta hoy con el nombre de “El Salto”, Cfr. KAROLYS, Marco y UBILLA, Juan. *Lenguaje popular de la fiesta de la Mama Negra*. Pujilí: Impresora Charito, 2008, pág. 137.

¹³BARRIGA, Franklin. *Leyendas y Tradiciones de Cotopaxi*. Ambato: Editorial PIO XII, 1970, pág. 71.

¹⁴PAREDES, Eduardo y SEGALLA, Remo. “Explicativo histórico de los gozos en honor de la Virgen de El Salto”. *Diario La Gaceta* (Latacunga), 31 de mayo de 1986, pág. 4.

¹⁵TERRÓN, Herminia. “La religiosidad del indígena andino y el culto a las vírgenes”. En: CORONEL, Serafín, GRABNER, Linda (Eds.). *Lenguas e identidades en los Andes, Perspectivas ideológicas y culturales*. Quito: Ediciones ABYA-YALA, 2005, pág. 343.

¹⁶Término que en quichua significa “agua negra”.

¹⁷PAREDES, Eduardo. “Historia Latacungeña...” Op. cit., pág. 5.

¹⁸El dato se encuentra en un plano de Latacunga del año de 1657, conservado en la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Quito. Allí en el costado inferior norte, con el número 16, cita “Capilla del Salto”, donde se encuentra de norte a sur una pequeña edificación con techo de dos aguas y un ingreso principal, rodeada de chozas y algunas casas de teja en un espacio circundado de naturaleza.

¹⁹KAROLYS, Marco y UBILLA, Juan. *Lenguaje popular de la fiesta...* Op. cit., pág. 57.

²⁰Cfr. ESCUDERO, Roberto. *Memoria Colectiva e Identidad en el Barrio “El Salto”...* Op. cit., pág. 56.

²¹PAREDES, Eduardo. “Historia Latacungeña...” Op. cit., pág. 3.

²²El templo de la Compañía de Jesús de Latacunga se destruyó en el terremoto de 1757, en ese sentido se ha señalado que la pintura fue encontrada entre los escombros del lugar, afirmando así su inicial emplazamiento, Cfr. VILLASIS, Gino. *Patrimonio Artístico Religioso de la Ciudad de Latacunga y de la Provincia de Cotopaxi*. Quito: Editora La Económica, 1986, pág. 58.

²³SCHENONE, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial, Santa María*. Buenos Aires: EDUCA, 2008, pág. 461.

²⁴Un ejemplo claro es un grabado alemán del siglo XVIII, utilizado como pliego de tesis, titulado Santa María Auxiliadora (La Virgen de Passau), que se conserva en el convento de San Francisco. Cf. PACHECO, Adriana y STRATTON, Suzanne. "Virgen María con el Niño (Nuestra Señora de Passau)". En: STRATTON, Suzanne (Ed.). *El arte de la pintura en Quito colonial* (B. Ortiz, Trad., Vol. VI). Philadelphia: Saint Joseph's University Press, 2012, pág. 210.

²⁵PFEIFFER, Heinrich. "Un testigo silencioso de la presencia alemana en América Latina: el uso del arte en las misiones de jesuitas". En: KOHUT, Karl (Ed.). *Desde los confines de los imperios ibéricos: los jesuitas de habla alemana en las misiones americanas*. Madrid: Iberoamericana, 2008, pág. 290.

²⁶ZÚÑIGA, Neptalí. *Significación de Latacunga en la Historia del Ecuador y América*. Quito: Instituto Geográfico Militar, 1982, Tomo I, pág. 188.

²⁷SCHENONE, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial...* Op. cit., pág. 461.

²⁸MORENO, Segundo. "De la diosa volcánica a Nuestra Señora de Agua Santa: Mitos y rituales en la Tungurahua, Ecuador". En: YÉPEZ, Alden, MOSCOVICH, Viviana, ASTUHUAMÁN, César. (Coords.). *El concepto de lo sagrado en el mundo antiguo: espacios y elementos pan-regionales*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2017, pág. 122.

²⁹ZÚÑIGA, Neptalí. *Significación de Latacunga en la Historia del Ecuador y América*. Quito: Instituto Geográfico Militar, 1982, Tomo II, pág. 461.

³⁰BARRIGA, Franklin. *Historia de los Desastres Naturales en el Ecuador*. Quito: Academia Nacional de Historia del Ecuador / Sección Nacional del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 2015, pág. 13.

³¹JURADO, Fernando. "Latacunga en los siglos XVI y XVII". En: Sociedad Amigos de la Genealogía. *Latacunga ante los cuatro últimos siglos de historia*. Vol. 13. Quito: Talleres Gráficas Vanessa Raquel, 1993, pág. 101.

³²La piedra pómez es una roca ígnea volcánica de baja densidad que existe en grandes cantidades en la zona.

21

³³BARRIGA, Franklin. *Historia de los Desastres Naturales...* Op. cit., pág. 13.

³⁴SOTO, Domingo. *El Convento de Santo Domingo de Latacunga, Documentos para la Historia*. Cuenca: Editorial "El Mercurio", 1951, pág. 12. Paredes señala que esta proclamación se realizó a la "Virgen del Rosario de Santo Domingo, El Salto y a todas las imágenes de esta Patrona, existentes en Iglesias y capillas de Asiento" Cfr. PAREDES, Eduardo. "Historia Latacunagueña..." Op. cit., pág. 5. Mientras tanto Zúñiga, mantiene que el juramento se lo hizo en el Salto o barrio de Arcuchaca, Cfr. ZÚÑIGA, Neptalí. *Significación de Latacunga en la Historia...* Op. cit., pág. 198.

³⁵BARRIGA, Franklin. *Historia de los Desastres Naturales...* Op. cit., pág. 35.

³⁶VELASCO, Juan. *Historia del Reino de Quito en la América Meridional*. Quito: Empresa Editora EL COMERCIO, 1946, Tomo III, págs. 115 – 118.

³⁷VARGAS, Rubén. *Historia del culto de María en Iberoamérica y de sus imágenes...* Op. cit., pág. 478.

³⁸Un ejemplar pictórico fue conservado en Latacunga por la Srta. Teresa Abigail Zurita Terán. Así también encontramos una obra similar en la colección particular de Iván Cruz, en la ciudad de Quito, ambas pinturas del siglo XIX.

³⁹Agradezco a María Fernanda Salazar Vaca, de Aves Quito –Birdwatching, quien proporcionó información de varias aves.

⁴⁰GISBERT, Teresa. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. La Paz: Plural Editores, 1999, pág. 154.

⁴¹PAREDES, Eduardo. *Cotopaxi, Documentos de Oro...* Op. cit., pág. 50.

⁴²GONZÁLEZ SUÁREZ, Federico. *Historia General de la República del Ecuador*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970, Vol. II, pág. 1196.

⁴³Otras pinturas de este tipo se conservan en la Parroquia del Salto de Latacunga y en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, ambas del siglo XIX.

⁴⁴Cfr. FERRERO, Sebastián. *Representación de la naturaleza y el espacio en la pintura andina de los siglos XVII y XVIII*. Université de Montréal, Tesis de Doctorado, 2016, pág. 215.

⁴⁵VARGAS, Laura. "Cajones quiteños de imágenes religiosas en Colombia". En: ORTIZ, Alfonso (Coord.). *Arte quiteño más allá de Quito: memorias del seminario internacional*. Quito: FONSA, Biblioteca Básica de Quito, Noción Imprenta, 2010, pág. 101.

⁴⁶En el interior del tríptico se conserva una placa con la inscripción: "DONACIÓN DE LAS HERMANAS INES Y MARÍA GANGOTENA A LA DIÓCESIS DE LATACUNGA Junio de 1989". Perteneció a la colección de Cristóbal Gangotena. Por gestiones de Mons. Mario Ruíz Navas, Obispo de Latacunga, se efectuó su donación.

⁴⁷Sin mencionar que formaba parte del tríptico, el plano por su importancia histórica fue reproducido en una publicación. Cfr. VARGAS, José María. *Historia del Arte Ecuatoriano*. Barcelona: Salvat Editores, 1985, pág. 128.

⁴⁸GISBERT, Teresa. *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen...* Op. cit., pág. 150.

⁴⁹JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. "El retrato de donantes en la pintura quiteña del barroco". En: VON DER WALDE, Lilian. y REINOSO INGLISO, María (Eds.). *Virreinos II*. México: Editorial Grupo Destiempos, 2013, pág. 249.

⁵⁰Además, es interesante conocer que existe una escultura policromada del siglo XIX, perteneciente a la colección de la Casa Museo Guayasamín en Cáceres, España. La obra aparece reproducida en ORTIZ, Alfonso (Coord.). *Arte quiteño más allá...* Op. cit., pág. 320. Así también véase DÍAZ MAYORDOMO, Alicia. "Obras de la Escuela Quiteña en Extremadura: Casa-Museo Guayasamín". *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* (Granada), 12 (2017), págs. 126-130. <https://revistaquiroga.andaluciayamerica.com/index.php/quiroga/article/view/212>. [Fecha de acceso: 01/06/2019].

⁵¹"Ello se debe a la voluntad de llamar la atención hacia el santo o advocación representados", Cfr. JUSTO ESTEBARANZ, Ángel. "El retrato de donantes en la pintura quiteña..." Op. cit., pág. 251.

⁵²CICALA, Mario. *Descripción histórico-topográfica de la provincia de Quito de la Compañía de Jesús*. Quito: Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, 1994, pág. 338.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



LA PENSIÓN DON MARCOS EN EL PALACIO DE LOS PINELO (SEVILLA, 1885-1964)

PENSION DON MARCOS AT PINELO PALACE (SEVILLE, 1885-1964)

Resumen

El palacio de los Pinelo en Sevilla, construido y habitado por una familia genovesa ligada al comercio con América hacia 1500, se convirtió en Pensión Don Marcos hacia 1885. Para conocer sus importantes transformaciones se revisan padrones municipales, expedientes de obras y otros datos del edificio hasta su declaración como monumento en 1954. Se aportan planos inéditos de 1964 elaborados para su expropiación, junto a fotos y planos propios actuales de este singular patrimonio arquitectónico.

Palabras clave

Arquitectura, Monumento histórico, Palacio, Patrimonio, Sevilla.

Pedro Barrero Ortega

Universidad de Sevilla, España.

Pedro Barrero Ortega, Doctor Arquitecto y Profesor Asociado, realizó su tesis sobre la Casa de los Pinelo (2017) y desde hace décadas ejerce su actividad profesional en el ámbito del patrimonio arquitectónico junto a Rafael Manzano Martos; pbarrero@us.es

Abstract

The palace of the Pinelo family in Seville, established by a Genoese clan related to trading with America around 1500, became Pension Don Marcos circa 1885. In order to explore its major transformations, this study reviews municipal registers, building licences, and other documents until its declaration as historic monument in 1954. Besides, unpublished drawing plans for its expropriation in 1964, together with photos and plans of this singular architectural heritage are also provided.

Key words

Architecture, Heritage, Historic building, Palace, Seville.

Antonio Gámiz Gordo

Universidad de Sevilla, España.

Antonio Gámiz Gordo, Doctor Arquitecto y Profesor Titular, es investigador responsable del grupo "HUM976. Expregráfica. Lugar, Arquitectura y Dibujo" y autor de numerosas publicaciones sobre dibujo, patrimonio, arquitectura, ciudad y paisaje; antoniogg@us.es

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 13/III/2020
Fecha de revisión: 07/IV/2020
Fecha de aceptación: 10/IV/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0002>

LA PENSIÓN DON MARCOS EN EL PALACIO DE LOS PINELO (SEVILLA, 1885-1964)

1. ANTECEDENTES

1.1. La familia Pinelo en Sevilla y su relación con América hacia 1500

Sevilla experimentó en el siglo XVI un destacado auge gracias al monopolio del comercio con América y se convirtió en una importante capital en la que se habían asentado prósperos comerciantes de Génova.

Una lápida conservada en la capilla del Pilar de la catedral de Sevilla² rememora la importancia de la familia Pinelo, de procedencia genovesa, y su estrecha vinculación con la Casa de Con-

tratación de las Indias. Se tiene constancia, al menos desde 1473, de la presencia en la ciudad de Francisco Pinelo, cabeza de esta familia en Sevilla, probablemente como agente de la Banca Genovesa y de la Florentina³.

Este financiaría importantes empresas de la Corona, como las guerras de Granada y Nápoles, o los dos primeros viajes de Cristóbal Colón, al que le uniría estrecha amistad desde que ambos compartieron vecindario en Génova. Además, redactó el primer reglamento de la Casa de Contratación de Indias, inspirado en el de la Casa de Génova, según Real Provisión firmada por los Reyes Católicos el 20 de enero de 1503⁴. Para ello,

25



Fig. 1. Palacio de los Pinelo (esquina con torreón, patio apeadero, patio principal y jardín). 2017. Fotografías de los autores.



Fig. 2. Autor desconocido. Don Marcos de la Rosa Jurado en el patio principal de la pensión, h. 1895. Imagen cedida por Ana Giménez Orcajada.

según otro documento firmado por la reina Isabel el 14 de febrero de 1503, se creó un gobierno tripartito cuyas principales responsabilidades recaían en su primer Factor, Francisco Pinelo, que ejerció dicho cargo hasta su muerte en 1509⁵.

Tuvo dos hijos que fueron canónigos de la catedral de Sevilla, Jerónimo y Pedro. El primero fue presidente de la comisión del Cabildo “*que debía entender de las trazas y construcción de la Sacristía Mayor*”⁶. Y el segundo, activo en el Cabildo entre 1488 y 1541, mantuvo relación con los artistas que trabajaron en el templo catedralicio, por su cargo de mayordomo⁷. Para los preparativos de las bodas del Emperador en Sevilla en 1526 “*nombraron por comisario al señor Pedro Pinelo, su concañonigo juntamente con los otros señores diputados que son fechos para entender en el*

recebimiento que se ha de hazer a su magestad y en el fenecimiento del retablo...”⁸.

1.2. La Casa de los Pinelo hasta su compraventa en 1870

La familia Pinelo construyó su propio palacio en Sevilla en un entramado urbano de origen medieval, en la calle Abades esquina con calle Segovias. Son pocas las publicaciones sobre sus valores patrimoniales y arquitectónicos, destacándose dos artículos de Rafael Manzano (1997 y 2019)⁹, un libro de Teodoro Falcón (2006)¹⁰, la tesis de Pedro Barrero (2017)¹¹ y un reciente texto de Pedro Barrero y Antonio Gámiz (2020)¹².

Su ordenación general responde a un esquema de patios yuxtapuestos frecuente en la archi-

tectura palaciega hispana¹³: uno de acceso o apeadero, otro principal o de honor y el jardín que ocupa el espacio restante hasta las medianeras. Las arquerías de su patio principal se enmarcan en una secuencia evolutiva de los más importantes palacios de Sevilla, cuyo interés arquitectónico, artístico e histórico resumió Rafael Manzano en la memoria de uno de sus proyectos de restauración del edificio (1969)¹⁴:

“...Es obra maestra de nuestro Renacimiento por sus labores de yesería que enriquecen los arcos de ladrillo de su planta baja que apoyan en mármoles de importación genovesa. Las yeserías completan la serie que puede seguirse evolutivamente a lo largo de las grandes casas sevillanas, desde el Alcázar con sus labores de ataurique mudéjar, pasando por la Casa de Pilatos, en la que lo morisco se concilia con lo gótico, y por el Palacio de las Dueñas, donde el renacimiento aflora ya tímidamente entre los primores mudéjares con esa gracia peculiar del cuatrocentismo, y para acabar en la casa que describimos con el pleno triunfo del renacimiento, muy a lo plateresco, con una valentía de relieves poco frecuente aquí donde el sentido planista de la decoración venía triunfando desde los días del califato”.

Dicho patio sirvió como modelo para diversas arquitecturas neorenacentistas en casas sevillanas de finales del XIX y principios del XX, como la del Conde de Ibarra, de Sánchez-Dalp, de Salinas y otras desaparecidas. Además, debe destacarse que la altana o torreón-mirador en el encuentro de sus fachadas sería la primera construida en Sevilla bajo la influencia de las villas del renacimiento italiano.

Existen evidencias documentales de que en este palacio vivió la familia Pinelo hasta 1520. Pedro Pinelo lo vendió en 1523 a la Fábrica de la Santa Iglesia de Sevilla, que lo alquilaría como residencia de miembros distinguidos del Cabildo.

Un importante documento para conocer el inmueble es el apeo realizado en 1542 para la citada Fábrica de la Santa Iglesia. Incluye una

detallada descripción literaria y medidas de elementos arquitectónicos que hoy se conservan junto a otros transformados o desaparecidos¹⁵.

Un plano elaborado en 1790 por José Álvarez de Mesa, maestro mayor del Cabildo Catedral, refleja la forma de su parcela —sin su distribución interior— con una superficie de unos 1.442 m², similar a la obtenida en reciente planimetría¹⁶, 1.493 m². En el casco histórico de Sevilla han sido frecuentes las uniones o segregaciones de parcelas, en una trama urbana laberíntica heredada de siglos anteriores. Dicho plano confirma que las ampliaciones o reducciones de la casa serían mínimas y no alteraron sus espacios más representativos.

La primera vista interior conocida de este palacio es un detallado dibujo atribuido a Harriet Ford, esposa del hispanista Richard Ford, en 1833, influenciado por el pintor John Frederick Lewis. Se encuentra en paradero desconocido, pero se conserva fotografía de este en la Fototeca de la Universidad de Sevilla, en la que el patio principal aparece sin decoración en su planta alta¹⁷.

Tras la Ley desamortizadora de Pascual Madoz de 1855, la subasta de la Casa de los Pinelo fue señalada para el 1 de marzo de 1856, pero no se produjo hasta contar con una descripción de la finca¹⁸. Esta fue tasada en 1867 por los peritos Juan Talavera y Francisco Escudero, con una superficie de 1.454 m², bastante próxima a la de Álvarez de Mesa en 1790, y con una breve descripción literaria del interior cuya interpretación resulta confusa.

En 1870 la Casa de los Pinelo pasó a ser propiedad, por contrato de compraventa en subasta pública, de Francisco del Camino. Poco después, siendo su propietario José de la Portilla se habilitó como Pensión Don Marcos regentada por el presbítero Marcos de la Rosa Jurado.

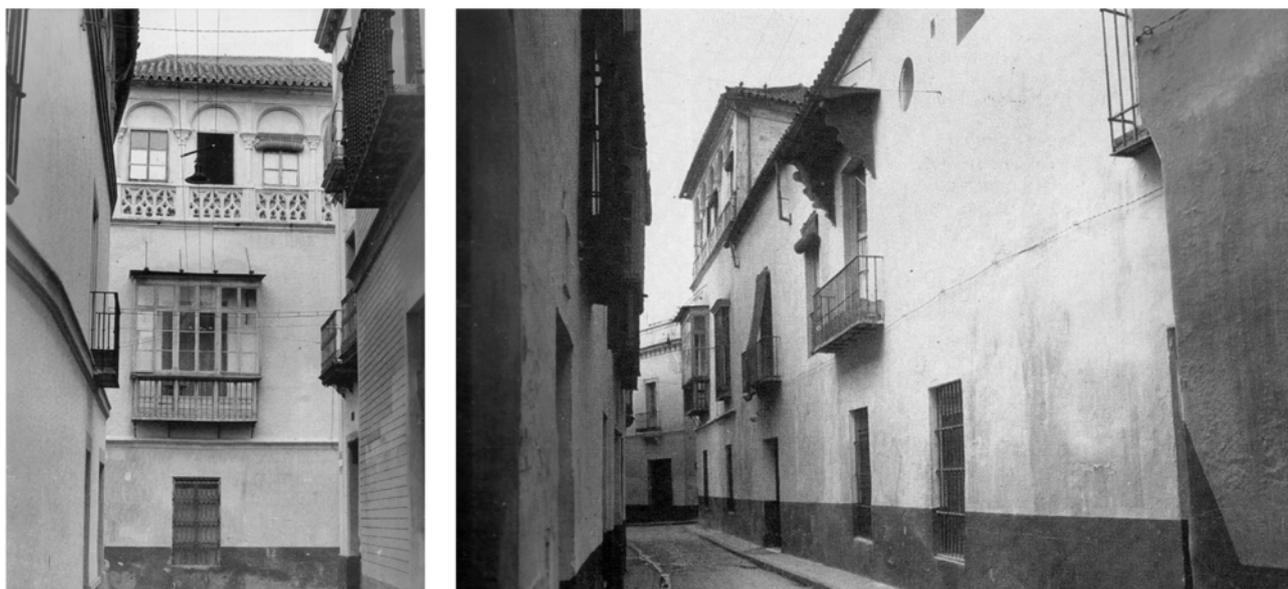


Fig. 3. F. Collantes de Terán y L. Gómez Estern. Fotografías de la fachada y acceso principal de la Pensión Don Marcos. h. 1950. Publicadas en: *Arquitectura Civil Sevillana* (1976).

2. LA PENSIÓN DON MARCOS

Para analizar la configuración del edificio con su uso hotelero —hasta ahora apenas conocida— se han revisado padrones municipales de la época, que ofrecen las primeras noticias del establecimiento, expedientes municipales de obras entre 1872 y 1905 y otros datos del siglo XX hasta su declaración como monumento histórico-artístico en 1954. Además se aportan planos inéditos del arquitecto Jesús Gómez-Millán elaborados para su proyecto de expropiación en 1964, comparados con fotos y planos actuales de elaboración propia.

2.1. Primeros datos sobre la Pensión Don Marcos: padrones municipales

Para conocer las fechas en las que el palacio de los Pinelo empezó a funcionar como pensión se han consultado los libros del padrón municipal de habitantes en la Sección de Población y Estadística del Archivo Histórico Municipal de Sevilla. Se han revisado todos los libros quinquenales y sus rectificaciones anuales entre 1880 y 1953.

En el listado de 1885 aparece por primera vez empadronado en la calle Abades n.º 6, Marcos de la Rosa Jurado, hijo de Simón y María, nacido en Calañas (Huelva) en 1838 y de profesión sacerdote. Aparecen también su hermana Ana de la Rosa Jurado y su sobrina Juana Vélez de la Rosa, además de tres criados, pero no figuran otros huéspedes. Según dicho documento Don Marcos llevaba casi veinticinco años residiendo en Sevilla; y según el empadronamiento previo de 1880 estuvo censado en la calle Mármoles n.º 8, muy cerca de la Casa de los Pinelo. Cabe pensar que por entonces convino el alquiler del inmueble con su propietario, José Domingo de la Portilla, pudiendo estimarse que la Pensión Don Marcos empezó a funcionar hacia 1885.

En el padrón de 1890 ya aparece la firma de Marcos de la Rosa Jurado como jefe de la actividad industrial desarrollada, por la que satisfacía novecientas pesetas. Convivían con él su hermana soltera, su sobrina —incluida en el censo previo— y su sobrino Rodrigo Vélez de la Rosa, junto a cuatro sirvientes y algunos huéspedes.

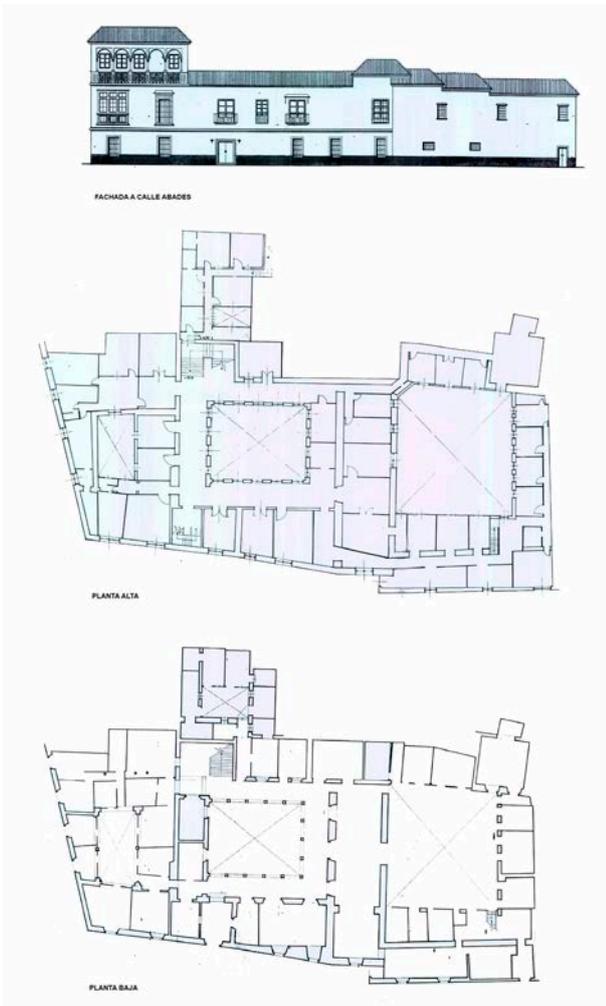


Fig. 4. Jesús Gómez-Millán. Fachada, planta alta y planta baja. 1964. FIDAS/COAS.



Fig. 5. Elaboración propia. Fachada, planta alta y planta baja (estado actual). 2017.

En el padrón de 1895 allí continuaba censado Marcos de la Rosa Jurado, jefe de la actividad industrial, por la que contribuía con mil pesetas, además de familiares ya inscritos en 1890. La lista de huéspedes aumentó y en varias hojas aparecían matrimonios, militares, etc.

2.2. Expedientes de obras (desde 1872)

Para adecuar el palacio como pensión hubo que redistribuirlo hasta obtener las setenta y cinco habitaciones que aparecen en planos del siglo XX. Sin embargo, los expedientes municipales de obras entre 1872 y 1905 reflejan solo

modificaciones en huecos de fachadas y alguna intervención menor tendente a la conservación. Además de los expedientes de obras en la calle Abades n.º 6, en el Archivo Municipal de Sevilla se han revisado todos los expedientes de esa calle entre 1870 y 1964, constatándose que no se tramitó un proyecto unitario de adecuación como casa de huéspedes, sino diversos expedientes reseñados seguidamente¹⁹.

El 12 de junio de 1872, el maestro de obras Rafael López Carmona solicitaba en nombre del propietario de la finca "...abrir un hueco



Fig. 6. Elaboración propia. Secciones longitudinales hacia 1900 y estado actual. 2017.

de ventana a la derecha de la puerta cochera y centrada con el hueco que existe en el piso principal²⁰. Se abriría entonces una ventana hoy situada junto a la entrada principal del edificio, al pie del torreón.

En noviembre de 1883²¹ el arquitecto José Gómez Otero solicitaba autorización para centrar una ventana del piso principal con la puerta de entrada. Otra solicitud de 19 de octubre de 1889 trataba el desplazamiento de la ventana sobre la puerta principal para llevarla a su eje y

proponía la reforma de huecos en la fachada a la calle Segovias, convirtiendo en balcones sus ventanas altas, a eje con las inferiores.

Dichas modificaciones de fachadas responderían a una redistribución interna para obtener el máximo de habitaciones y optimizar las circulaciones. Según se constata en fotografías y planos del siglo XX, la puerta del palacio fue convertida en ventana, abriéndose el nuevo acceso hacia el centro de la fachada a la calle Abades, donde hubo otro ventanal.



Fig. 7. Autor desconocido. Fotografías del patio principal de la pensión. h. 1950. Gerencia Urbanismo, Sevilla.

Uno de los peritos encargados de la tasación de 1867, Juan Talavera y de la Vega, arquitecto y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, solicitó el 26 de mayo de 1905²² permiso para reparar el alero del tejado. Dichas obras se ejecutaron según informe firmado por José Sáez y López el 30 de noviembre de 1905.

Expedientes de obras posteriores, entre 1934 y 1946, reflejan el mal estado de conservación del inmueble. Así, un escrito de 1 de diciembre de 1942 del arquitecto municipal Ramón Balbuena Huertas²³, hablaba de filtraciones de aguas, corroborándose la progresiva degradación del edificio. Dicho deterioro se constata en expedientes de obras posteriores que trataban de evitar males mayores. Todo ello justificaría las intervenciones necesarias en el último tercio del siglo XX y la pérdida de importantes artesanados de planta alta.

2.3. Titulares del establecimiento y destacados huéspedes en el siglo XX

En el censo municipal del año 1900 aparecieron por última vez referencias a Don Marcos en el edificio y se hacía cargo del negocio su sobrina Juana Vélez de la Rosa, allí residente junto a la hermana y el sobrino del sacerdote, María del Rosario y Rodrigo, además de una

lista de inquilinos que incluía criados, estudiantes y personas con distintas profesiones. En el padrón de 1910 también estaban censados en la casa dos sobrinos de la titular: Bartolomé y Josefa Vélez Tejero, estudiantes de 16 y 15 años.

Hasta 1925 Juana Vélez de la Rosa aún aparecía como titular de la actividad, pero a partir de entonces la rama familiar Vélez Tejero se encargó de la casa de hospedaje, figurando como titular Josefa Vélez Tejero, casada con Jesús Campos Villareal, quienes regentaron el negocio hasta mediados de los años cuarenta. En los padrones de 1935 y 1940 aparecen junto a familiares e inquilinos, siete sirvientes, dos camareras, una lavandera y una planchadora.

Según una carta inédita firmada por Ana Giménez Orcajada²⁴, cuyo padre residió en la pensión, eran asiduos clientes capellanes castrenses, párrocos de distintos municipios andaluces, militares de varios rangos, altos funcionarios, jubilados y pensionistas: *“se refugiaron en Don Marcos familias que huían de la zona republicana; así, los Pfeifer, Severiene y González Hontoria llegaron de la capital y los Montaner, Ortiz y Camós, de Barcelona. También fueron acogidos los parientes del Gobernador Civil de Sevilla Varela y Rendueles...”*.



Fig. 8. Autor desconocido. Fotografías del segundo patio, hoy jardín. h. 1930. Gerencia Urbanismo, Sevilla / F. Collantes de Terán y L. Gómez Estern. h. 1950. Publicada en *Arquitectura Civil Sevillana* (1976).

Entre los singulares huéspedes de la Pensión cabe recordar a Luciano Rivas Santiago, deán de la Catedral, que vivió allí más de cuarenta años. Era hermano de Natalio Rivas, que fue ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, y procurador en Cortes.

En los años cuarenta allí se alojó el catedrático de Lengua y Literatura Luis Morales Oliver, académico y pregonero de la Semana Santa²⁵; y —según dicha carta— otro catedrático de Lengua y Literatura, Francisco Sánchez Castañer y Mena, que fue Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid (1970-1973) y miembro de la Real Academia de Buenas Letras de Sevilla desde 1945.

El académico José Luis Comellas también describió su experiencia en la pensión en 1952²⁶; y el arquitecto y académico Rafael Manzano Martos se alojó en el dormitorio que existía en la actual antecapilla, donde según la tradición nació San Juan de Ribera²⁷.

Finalmente la familia Vélez Tejero traspasó el negocio a Federico Sánchez Ronda, y a su muerte fue titular su viuda Rosa Carmona Rodríguez. Su sobrino Antonio Carmona Reche, que conoció la pensión, ha facilitado fotografías inéditas y con él se ha recorrido el edificio recordando su funcionamiento durante la posguerra. Por último, Florinda Moro Fuentes arrendó el negocio hasta su expropiación.

2.4. La declaración como monumento (1954) y el proyecto de expropiación (1964)

El 4 de enero de 1951, el presidente de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Sevilla, José Hernández Díaz indicaba que *“para trabajos propios de esta Comisión de Monumentos se precisa un plano de planta de la antigua casa de los Pinelo, hoy Pensión Don Marcos”*. El 3 de febrero de 1951 la Sección Técnica de la Dirección Urbana adjuntaba copia de un plano de planta baja de la Pensión Don Marcos, levantado con motivo de la formación de un Catálogo Planimétrico de Edificios Artísticos de la Ciudad²⁸.

Una copia de este plano de planta, el primero conocido con la distribución del edificio, se ha localizado en el Departamento de Catalogación e Inventario del Servicio de Protección del Patrimonio Histórico de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

Dicho documento formó parte del expediente enviado por la Comisión de Monumentos His-

tóricos y Artísticos Provincial a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Vistos los informes de dicha Academia y de la Comisaría General del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, la Casa de los Pinelo fue declarada monumento histórico-artístico según BOE n.º 54 de 5 de febrero de 1954.

2.5. La distribución de la Pensión Don Marcos según planos de Jesús Gómez-Millán

En octubre de 1964 el arquitecto municipal Jesús Gómez-Millán redactaba el proyecto de expropiación de la finca incluyendo una descripción del estado previo y una básica planimetría. Son mínimas las diferencias entre los planos de planta baja elaborados para la declaración de monumento histórico-artístico y para la expropiación.

Sin embargo, hay notables diferencias con los planos actuales que aquí se aportan junto a fotografías de la pensión. Además, para ilustrar las importantes transformaciones se han realizado dos secciones longitudinales comparando



Fig. 9. F. Collantes de Terán y L. Gómez Estern. Fotografía exterior del torreón, h. 1950. Publicada en: *Arquitectura Civil Sevillana* (1976). Autor desconocido. Fotografía interior del torreón. Gerencia Urbanismo, Sevilla.



Fig. 10. Tarjetas postales del patio principal, editada por Purger & Co. München. Photochromiekarte n° 1878, circulada en 1903. Colección autor / editada por fototipia Thomas, Edición Almirall, Barcelona. h. 1907. Colección autor.

el estado del edificio hacia 1900 y su configuración actual.

Debe considerarse que en la planta baja hoy se ubica la Real Academia de Buenas Letras, en la planta alta la de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, mientras que la entreplanta, accesible desde la escalera principal, estuvo ocupada por la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la Provincia de Sevilla, destinándose actualmente a salón de plenos de la Real Academia de Bellas Artes. Además, para la nueva sede de la Real Academia de Medicina se proyectó un edificio de nueva planta en un solar colindante, conectado funcionalmente a través del jardín.

En el patio principal tuvieron lugar las más significativas transformaciones. El ingreso por uno de sus ángulos permitió usar sus tres galerías bajas como elemento central de las circulaciones del edificio, liberando el patio apeadero de sus funciones de acceso para disponer allí más habitaciones. En el perímetro interior de la galería se colocaron zócalos alicatados que no aparecen en el preciso dibujo de Harriet Ford de 1833 y que hoy no existen. En el frente norte hubo un cerramiento de carpintería acristalada que tuvo arriates con palmeras, después sustituidos por macetones.

Las galerías de planta alta de dicho patio principal se tabicaron, ocultando arcos y columnas para colocar balcones en los intercolumnios. Ello haría suponer al catedrático Alfonso Jiménez que el palacio nunca tuvo arquerías en planta alta²⁹, quizás creyendo que estas fueron colocadas en las restauraciones de Rafael Manzano. Sin embargo, las arquerías altas se mencionan en el apeo de 1542, se detallan en el citado dibujo de 1833, y en la tesis de Pedro Barrero se constata que estaban ocultas en el cerramiento y fueron recuperadas en las intervenciones del arquitecto municipal Jesús Gómez-Millán entre 1967 y 1971³⁰. Dicho arquitecto colocó las actuales barandillas entorchadas de hierro forjado, procedentes del derribo del palacio de los Levís; y también reconstruyó el techo de la galería superior, al igual que otras cubiertas del edificio que presentarían un estado de conservación muy deficiente.

El comedor de clientes se situaba entre el patio principal y el jardín, en lo que hoy es el salón de actos de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras. La cocina se encontraba en una de las crujías del segundo patio, hoy jardín, con fachada a la calle Abades, y junto a ella hubo un comedor familiar y otro de empleados. Entre las construcciones que cerraban ese segundo patio, en la crujía a la calle Abades y en la del

fondo había tres alturas, con una entreplanta que hoy no existe conocida como “*El Seminario*”, por habitar allí los seminaristas. A la segunda planta se la llamaba entonces “*Monte Carmelo*”.

En este patio existieron —según el apeo de 1542— una noria para el riego y un pabellón de cubierta hoy desaparecidos. Jesús Gómez-Millán trasladó allí la actual fuente mural manierista, procedente del derribo del palacio de los Levíes. Rafael Manzano completó su montaje y también proyectó el edificio de nueva planta construido en el solar colindante para sede de la Real Academia de Medicina; y lo conectó al viejo edificio con una nueva galería levantada en la crujía entre el jardín y la calle Abades, tras un repentino derrumbe durante las obras de restauración. La arquería en el frente opuesto aparecía ya descrita en el citado apeo de 1542.

En el patio Apeadero, denominado “*patio Segovias*”, las arquerías se habían cegado para obtener más habitaciones. En la memoria de uno de los proyectos de Jesús Gómez-Millán se mencionaba un “*castillete de habitación alta desaparecida*”, que fue una especie de pabellón de recibimiento en cubierta que se ha identificado en fotografías de la época y se ha reflejado en la sección comparativa aquí aportada. En una dependencia que asomaba a este patio había una escalera de caracol de madera para acceder a dicho pabellón desaparecido.

El torreón en fachada, cuyas arquerías habían sido cegadas, estaba compartimentado en habitaciones, en lo que era llamado “*El Imperial*”, conservando sus antepechos góticos, que son casi idénticos a los que se colocaron en la Catedral de Sevilla hacia finales del siglo XIV. Su artesonado fue reconstruido por Rafael Manzano. El antiguo oratorio doméstico bajo dicho torreón, compuesto con formas góticas, letras romanas, yeserías, una taca —cuya puerta tiene un singular relieve renacentista— y el ave fénix, se

convirtió en cuarto de baño; y su sala anexa, hoy antecapilla, era otra habitación de la pensión.

Con acceso desde el descansillo de la escalera principal, “*la Capilla*” se ubicaba en el actual salón de plenos de la Real Academia de Bellas Artes, que entonces tenía altares. En el singular espacio de dicha escalera hubo un artesonado, desaparecido y después repuesto con otro de procedencia anticuarial por Rafael Manzano, con su volumen externo convertido en un destacado castillete de cubierta.

Y el término “*Chile*” se usaba para la zona del patio adyacente de servicio, donde luego se ubicó la vivienda del conserje de las Reales Academias, posteriormente reconvertida en salas destinadas a exposiciones.

3. CONCLUSIONES

El palacio de los Pinelo, construido y habitado por ilustres personajes de origen genovés ligados al comercio con América hacia 1500, se destinó a uso hotelero bajo el nombre comercial de Pensión Don Marcos hacia 1885. Expedientes municipales de obras en el edificio entre 1872 y 1905 describen cambios en huecos de fachadas que responderían a una redistribución interna de la que no se conoce un proyecto unitario. Para obtener setenta y cinco habitaciones hubo importantes transformaciones: se desplazó la puerta original del palacio; las arquerías del torreón en fachada fueron cegadas, al igual que las del patio apeadero; desapareció la capilla en planta alta; y en el patio principal, pieza cumbre del Renacimiento en Sevilla, se tabicaron las galerías altas ocultando arcos y columnas para colocar balcones en sus intercolumnios.

Otras alteraciones en el edificio pueden deducirse a partir del apeo realizado en 1542 para la Fábrica de la Santa Iglesia, que detalla elementos arquitectónicos hoy desaparecidos entre los que cabe destacar algunos artesonados en

planta alta, los pabellones de cubierta descritos en el patio apeadero y en el jardín, o una noria en dicho jardín³¹.

El patio principal aparecía hacia 1902 en una tarjeta postal editada por Purger & Co. en Múnich, en una de las colecciones de postales más importantes del mundo³²; y hacia 1908 en otra postal de un destacado editor de Barcelona, fototipia Thomas. Ello hace pensar que la Pensión Don Marcos, que contaría con numerosos huéspedes ilustres, fue un destacado referente en la Sevilla de aquel tiempo.

Se han reunido datos sobre los titulares del establecimiento hotelero y se han revisado diversos

expedientes de obras que reflejan el progresivo deterioro del edificio, que fue declarado Monumento Histórico Artístico Nacional en 1954. Con motivo de su expropiación el arquitecto municipal Jesús Gómez-Millán elaboró planos aquí publicados por primera vez que reflejan importantes transformaciones hasta ahora desconocidas.

Tras pasar a manos del Ayuntamiento de Sevilla el estado actual del edificio se debe a las importantes intervenciones y restauraciones de los arquitectos Jesús Gómez-Millán (1967-1971) y Rafael Manzano Martos (1969-1981). Hoy es sede de la Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.

NOTAS

¹Agradecimientos: Grupo de investigación HUM976. Expregráfica. Lugar, Arquitectura y Dibujo.

²"Esta capilla es de los muy nobles señores Francisco Pinelo, genovés, jurado, fiel ejecutor de esta ciudad, primer factor de la Casa de la Contratación de las Indias, falleció a XXI de marzo, año de MDIX años; y de María de la Torre, su mujer, falleció a XXX de octubre, año de MDXIII años; y del reverendo Don Gerónimo Pinelo, maestrescuela y canónigo de esta Santa Iglesia, su hijo, falleció a X de septiembre año de MDXX años, en la cual están enterrados y es enterramiento para su linaje, cuyas ánimas ayan gloria. Amén".

³YBARRA HIDALCO, Eduardo. "Notas históricas y genealógicas de la familia Pinelo. Discurso inaugural del curso 2000-2001". *Minervae Baeticae* (Sevilla), 29 (2001), pág. 12.

⁴SERRERA CONTRERAS, Ramón María. "La Casa de la Contratación en el Alcázar de Sevilla (1503-1717)". *Minervae Baeticae* (Sevilla), 36 (2008), pág. 137.

⁵SCHÄFER, Ernesto. *El Consejo Real y Supremo de las Indias. Su historia, organización y labor administrativa hasta la terminación de la Casa de Austria*. Madrid: Marcial Pons, 2003.

⁶FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La catedral de Sevilla. Estudio arquitectónico*. Sevilla: Diputación Provincial, 1980, pág. 126.

⁷OLLERO PINA, José Antonio. "Los mayordomos de la catedral de Sevilla en el siglo XV (1411-1516)". En: *La Catedral entre 1434 y 1517: historia y conservación*. Sevilla: Taller Dereceo, 2013, págs. 123-161.

⁸LLEÓ CAÑAL, Vicente. *Nueva Roma: Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*. Sevilla: Diputación Provincial, 1979, págs. 169-170.

⁹MANZANO MARTOS, Rafael. "La Casa de los Pinelo y los palacios sevillanos del siglo XVI. Discurso de apertura del curso académico 1996-1997". *Minervae Baeticae* (Sevilla), 25 (1997), págs. 7-20. MANZANO MARTOS, Rafael. "Mudéjar, gótico y renacimiento en la Casa de los Pinelo. Discurso de inauguración del curso académico 2018-2019". *Boletín de Bellas Artes* (Sevilla), XLVII (2019), págs. 19-24.

¹⁰FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. *La casa de Jerónimo Pinelo sede de las Reales Academias Sevillanas de Buenas Letras y de Bellas Artes*. Sevilla: Fundación Aparejadores, 2006.

- ¹¹BARRERO ORTEGA, Pedro. *La Casa de los Pinelo. Las transformaciones de un palacio renacentista en el siglo XX* [tesis doctoral inédita dirigida por A. Gámiz y R. Manzano]. Universidad de Sevilla, 2017.
- ¹²BARRERO ORTEGA, Pedro y GÁMIZ GORDO, Antonio. "The Casa de los Pinelo in Seville according to a text from 1542". En: *Graphical Heritage. EGA 2020*. Vol. 1. Cham: Springer. 2020, págs. 163-175. [https://doi: 10.1007/978-3-030-47979-4_15](https://doi.org/10.1007/978-3-030-47979-4_15). [Fecha de acceso: 10/07/2020].
- ¹³ALMAGRO GORBEA, Antonio y MANZANO MARTOS, Rafael. *Palacios medievales hispanos*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2008.
- ¹⁴MANZANO MARTOS, Rafael. "Proyecto de Restauración de la torre mirador de la antigua Casa de los Pinelo (Sevilla)". *Archivo General de la Administración* (AGA: 70.869; sig. BIC: ME/06/00/070869), 1969.
- ¹⁵Archivo Catedral Sevilla, Sección IV, Fábrica, Libro n.º 377, fol. CCXCV-CCCIII vto. BARRERO ORTEGA, Pedro y GÁMIZ GORDO, Antonio. "The Casa de los Pinelo..." Op.cit., págs. 163-175.
- ¹⁶BARRERO ORTEGA, Pedro. *La Casa de los Pinelo...* Op.cit., págs. 84-87.
- ¹⁷LLEÓ CAÑAL, Vicente. "Un dibujo académico". *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 24 (2012), pág. 809-812. GÁMIZ GORDO, Antonio. "Los dibujos originales de los palacios de la Alhambra de J. F. Lewis (h. 1832-33)". *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica* (Valencia), 20 (2012), págs. 76-87.
- ¹⁸YBARRA HIDALGO, Eduardo. "La Casa de los Pinelo y la desamortización". *Minervae Baeticae* (Sevilla), 29 (2001), págs. 135-141.
- ¹⁹También se han revisado los expedientes de Licencias de Obras Sin Arbitrios (L.O.S.A) en ese periodo.
- ²⁰Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S). Expediente licencias de obras de particulares L.O. 85/1872. A/2238.
- ²¹A.M.S. Licencia de obras. Lib.8. Cª.2. N.º 69.
- ²²A.M.S. Licencia de obras. Lib.28. Cª.1. N.º 109.
- ²³A.M.S. Obras de Particulares. Expediente O. de P. 1.018/1942.
- ²⁴GIMÉNEZ ORCAJADA, Ana. *Carta inédita* (Bilbao), 19 octubre 1986 (Archivo autor).
- ²⁵YBARRA HIDALGO, Eduardo. "La Casa de los Pinelo y la desamortización"... Op.cit., pág. 142.
- ²⁶COMELLAS GARCÍA-LLERA, José Luis. "Discurso de ingreso como Académico Numerario en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras". *Minervae Baeticae* (Sevilla), 21 (1993) pág. 34.
- ²⁷MANZANO MARTOS, Rafael. "La Casa de los Pinelo..." Op.cit., pág. 19.
- ²⁸A.M.S. Negociado de Obras Públicas. Sec.3.ª. Fomento. Exp. 57/1951.
- ²⁹JIMÉNEZ MARTÍN, Alfonso. "Catálogo de [trece] edificios municipales". En: AA.VV. *Patrimonium hispalense. Historia y patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 2014, pág. 32.
- ³⁰BARRERO ORTEGA, Pedro. *La Casa de los Pinelo...* Op.cit., pág. 129.
- ³¹BARRERO ORTEGA, Pedro y GÁMIZ GORDO, Antonio. "The Casa de los Pinelo...". Op.cit., págs. 171-175.
- ³²GÁMIZ GORDO, Antonio y RUIZ PADRÓN, Luis. *Málaga en las tarjetas postales de Purger & Co. hacia 1905*. Málaga: Editorial Universidad de Málaga, 2017, págs. 19-25.

REVITALIZAR EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EN DESUSO

REVITALIZE THE ARCHITECTURAL HERITAGE IN DISUSE

Resumen

Recuperar el patrimonio arquitectónico en desuso y abandonado incorporando nuevos usos supone un reto importante para la sociedad actual. El profundo conocimiento de la historia, del marco legislativo, de las tipologías constructivas y de los materiales de construcción de los edificios históricos además de poseer una cierta sensibilidad serán las herramientas imprescindibles para reducir las incertidumbres en las intervenciones a realizar en el patrimonio arquitectónico.

Palabras clave

Conservar, Patrimonio arquitectónico, Rehabilitar, Reutilizar, Revitalizar.

Víctor Manuel Cabrera García

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España.

Doctor Arquitecto en Restauración y Rehabilitación Arquitectónica por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Arquitecto. Técnico Superior en Sistemas Electrotécnicos y Automatizados por el I.E.S Felo Monzón. Ha sido Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Europea de Canarias (2014-2019) y en la actualidad es Profesor del Departamento de Construcción Arquitectónica de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 14/XII/2019
Fecha de revisión: 21/I/2020
Fecha de aceptación: 04/II/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

Recovering the disused and abandoned architectural heritage incorporating new uses represents a major challenge for today's society. The deep knowledge of the history, the legislative framework, the constructive typologies and the construction materials of the historical buildings, in addition to possessing a certain sensitivity will be the essential tools to reduce uncertainties in the interventions to be done in the architectural heritage.

Key words

Architectural heritage, Conserve, Rehabilitate, Reuse, Revitalize.

Esther Valiente Ochoa

West Pomeranian University of Technology, Szczecin, Poland.

Doctora Arquitecta en Restauración Arquitectónica por la Universidad Politécnica de Valencia. Arquitecta. Máster en Gestión de la Edificación e Ingeniera de Edificación. Es profesora invitada de varias universidades nacionales e internacionales como la Western Norway University of Applied Sciences (HVL), Noruega y la Universitré Aboubakr Belkaid, Tlemcen, Argelia. Ha sido Profesora del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad Politécnica de Valencia (2003-2019).

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0003>

REVITALIZAR EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO EN DESUSO

1. INTRODUCCIÓN

Las ciudades y su arquitectura constituyen la memoria construida de una sociedad. En las calles y en los muros de las urbes se van acumulando los estratos del pasado, creando la obra colectiva más elocuente para expresar la historia y las transformaciones de la civilización. Pero la arquitectura y los espacios urbanos son también el escenario del presente, que utilizamos para desarrollar nuestra vida y el espacio futuro que queremos crear, para disfrutarlo nosotros y legarlo a las generaciones venideras. Una ciudad que intente ser sólo la expresión del pasado dejará de ser una realidad urbana viva y se convertirá en un museo o en un parque temático. Una ciudad viva, una arquitectura viva, son las que reutilizan los elementos del pasado y a la vez construyen el presente e innovan el futuro. Toda ciudad y toda arquitectura han de transformarse para poder acoger las funciones actuales, para servir a la vida de hoy y así seguir siendo útil y conservarse adecuadamente¹.

El Patrimonio Histórico Cultural en su sentido más amplio, es el conjunto de bienes heredados del pasado y, en consecuencia, el patrimonio

arquitectónico puede definirse como el conjunto de bienes edificados, de cualquier naturaleza, a los que cada sociedad atribuye o en los que cada sociedad reconoce un valor cultural. Esta es una definición dinámica, pues los valores culturales son cambiantes, lo que implica que el concepto mismo de patrimonio se encuentra en permanente construcción y que los objetos que integran el patrimonio forman un conjunto abierto, susceptible de modificación y, sobre todo de nuevas incorporaciones².

Todos los edificios tienen un ciclo de vida determinado, los limita de una parte los usos a los que se destinan y de otra parte, la durabilidad de los materiales con los que se construyen, ya que los agentes climatológicos como son el sol, la lluvia y el viento erosionan y desgastan a los materiales constructivos acortando su vida útil siendo necesarias acciones encaminadas al mantenimiento de los mismos, cuestión que a veces resulta una carga económica muy pesada para los propietarios y optan, o bien por venderlos a un precio razonable o bien por abandonarlos, descartando de este modo la conservación de los mismos. La escasez de los recursos económicos destinados a las tareas de

mantenimiento en aras de facilitar la conservación en el tiempo de los edificios históricos favorece la aparición de la denominada “ruina funcional” y, por consiguiente, la falta de valoración por parte de la sociedad y la pérdida de sus “valores patrimoniales”. El Estado Español carece de los recursos económicos suficientes para acometer la conservación del extenso patrimonio arquitectónico que atesora, por lo tanto ¿Qué edificios históricos debemos de conservar?

Si aceptamos el hecho de que el patrimonio arquitectónico es un recurso en sí mismo, debemos de plantear un equilibrio entre la incorporación de nuevos usos compatibles con los edificios históricos y cuáles serán los criterios para fomentar su conservación, es decir, realizar una explotación sostenible de los mismos para garantizar su preservación en el tiempo ya que abandonado, inactivo o en ruinas no sirve de nada.

Recientemente, la Agencia de Propiedad del Estado de Italia ha puesto en marcha un programa denominado “Caminos y Senderos” que toma el relevo de otro programa dedicado a recuperar treinta faros históricos y edificios costeros. El nuevo programa pretende poner a disposición de empresas y cooperativas mediante concesiones libres durante un periodo de nueve años prorrogables a otros nueve, un centenar de edificios históricos (castillos, torres y murallas de defensa, grandes o pequeñas villas, conventos, etc.) proponiendo cambios de usos en los edificios históricos para convertirlos en hoteles, pequeños albergues, balnearios y restaurantes. Esta estrategia nace de la necesidad de frenar el deterioro alarmante que presentan los edificios históricos al carecer el Estado de los recursos económicos suficientes para afrontar el mantenimiento de estos y garantizar su conservación. Se pretende potenciar la actividad económica que podría originar el denominado turismo cultural, respetuoso con el medioambiente y

capaz de potenciar el interés por lo local. Este programa se alargará hasta el año 2022 y se centrará en las propiedades que se encuentran a lo largo una carretera romana denominada “*Via Appia*” que data del año 312 aC.

Ante la inevitable degradación y deterioro del extenso patrimonio arquitectónico que poseemos en España y debido a la escasez de los recursos económicos destinados a su conservación, se plantea la necesidad de realizar un estudio de cómo podríamos recuperar dicho Patrimonio que mayoritariamente se encuentra en desuso, incorporándoles usos adecuados a los edificios históricos que han sido abandonados, con la finalidad de devolverles algunos de los valores que han perdido con el paso del tiempo.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGIA

El objetivo principal del presente artículo de investigación es la de proponer estrategias de intervención en los edificios históricos atendiendo al marco legislativo actual ofreciendo diversas pautas de cómo debemos revitalizar al patrimonio arquitectónico que se encuentra en desuso, deteriorado y abandonado. Como objetivo específico se realizará un análisis de cuales son los parámetros de seguridad para las personas como usuarios de los edificios históricos como son, por ejemplo, la habitabilidad, la seguridad contra incendios, la seguridad estructural y la salubridad establecidos en la legislación vigente como es la Ley de Ordenación de la Edificación (R.D. 38/1999, de 5 de noviembre)³ y el Código Técnico de la Edificación (R.D. 314/2.006, de 17 de marzo)⁴.

La investigación se llevará a cabo mediante el estudio del marco legislativo actual en el contexto nacional atendiendo principalmente a los criterios de seguridad para las personas y referidos a los posibles cambios de uso que podrían albergar los edificios históricos como método constatado de conservación de estos.

El proceso metodológico se realiza en varias fases:

- **Discusión:** Revisión bibliográfica del marco legislativo en libros y documentos oficiales, así como publicaciones de investigaciones académicas y científicas en el área de estudio.
- **Resultados:** A partir del marco legislativo se realiza un análisis de los resultados obtenidos con la finalidad de identificar cuales son las estrategias de intervención arquitectónica más adecuadas para revitalizar el patrimonio arquitectónico con criterios de seguridad para las personas.
- **Estudio de casos.** Recopilación de información para el análisis de los casos seleccionados referentes tanto para la conservación como para la revitalización del patrimonio arquitectónico. Para acortar el estudio se ha seleccionado una muestra de dos casos.

3. DISCUSIÓN

Actualmente cuando se pretende rehabilitar a los edificios históricos pertenecientes al patrimonio arquitectónico surgen conflictos de interpretación en el marco legislativo debido a la falta de transversalidad entre legislaciones. La Ley de Patrimonio Histórico Español de 1985 no es del todo específica desde el punto de vista instrumental en lo relativo a lo que se puede y no se puede hacer en los edificios históricos. De otro lado, se debe de cumplir con los diferentes parámetros vinculados a la seguridad de las personas establecidas en la Ley 38/1999, de 5 de noviembre de Ordenación de la Edificación, ya que el objetivo principal de citada Ley es la de regular el proceso de la edificación actualizando y completando la configuración legal de los agentes que intervienen en el mismo, fijando sus obligaciones para así establecer las responsabilidades y cubrir las garantías a los usuarios

en base a una definición de los requisitos básicos que deben satisfacer los edificios. Para ello se define técnicamente el concepto jurídico de la edificación y los principios esenciales que han de presidir esta actividad y se delimita el ámbito de la Ley, precisando aquellas obras tanto en los de nueva construcción como en los edificios existentes a las que debe de aplicarse. En el artículo 4 de la citada Ley, se especifica la necesidad de realizar un proyecto de obras en los edificios existentes y referidos a:

- Obras de ampliación, modificación, reforma o rehabilitación que alteren la configuración arquitectónica de los edificios, entendiéndose por tales las que tengan carácter de intervención total o las parciales que produzcan una variación esencial de la composición general exterior, la volumetría, o el conjunto del sistema estructural, o tengan por objeto cambiar los usos característicos del edificio.
- Obras que tengan el carácter de intervención total en edificaciones catalogadas o que dispongan de algún tipo de protección de carácter ambiental o histórico-artístico, regulada a través de norma legal o documento urbanístico y aquellas otras de carácter parcial que afecten a los elementos o partes objeto de protección.

El instrumento normativo que fija las exigencias básicas de calidad de los edificios y sus instalaciones para dar cumplimiento a los requisitos básicos de las obras de edificación relativas a seguridad y habitabilidad para los ocupantes establecidos en la Ley de Ordenación de la Edificación es el Código Técnico de la Edificación. Será exigible la adecuación al mencionado instrumento normativo cuando las intervenciones a realizar tengan como finalidad la variación esencial en las fachadas, en las volumetrías o los conjuntos de los sistemas estructurales con la finalidad de proporcionar las condiciones de seguridad constructiva, así como las adecua-

ciones funcionales a realizar para conseguir mejoras en las condiciones de habitabilidad, la supresión de barreras arquitectónicas facilitando la accesibilidad y los cambios de uso.

El inmueble rehabilitado debe incorporarse a las necesidades y usos de la sociedad, ya que la reconstrucción, conservación o restauración de puros monumentos decorativos vacíos y sin ninguna utilidad podría suponer un gasto suntuario y excesivo teniendo en cuenta los recursos del país⁵.

Las soluciones aportadas por el Tribunal Supremo para resolver el posible conflicto entre legislaciones giran en torno a dos premisas distintas. Por un lado, se postula la necesidad de aplicar las distintas normas concurrentes, sin que la utilización de las unas suponga discriminar o ignorar a las restantes, dado que son diferentes las finalidades y las funciones atribuidas por el ordenamiento jurídico a cada disposición aplicable. Por otro lado, los posibles conflictos normativos que surjan por la aplicación simultánea de diferentes preceptos legales son resueltos acudiendo a un principio de especialidad, a cuyo tenor ha de resolverse, atribuyendo preeminencia y superioridad a la legislación relativa al Patrimonio Histórico sobre otras normas de distinta naturaleza jurídica. La rehabilitación se relaciona con la recuperación “funcional” de un miembro o de un conjunto. En la prioridad de la funcionalidad, como finalidad del proyecto de rehabilitación, sobre la conservación de las preexistencias monumentales, reside el peligro de su aplicación a edificios que requieren precisamente anteponer la conservación⁶.

Surge así la necesidad de ser muy preciso en los encargos de proyectos de rehabilitación o de restauración, según el fin o prioridad que se persiga, de modo que resulta perverso hablar de proyecto de rehabilitación en los edificios históricos declarados monumentos, desde una cultura de la conservación. Nadie ignora la seria

dificultad que supone insertar usos que conlleven complejas actividades que se rigen por complicadas normativas, circunstancia que puede conducir a una estrategia de vaciado del edificio o de partes importantes del mismo, como tantas veces sucede. Pero tampoco resulta lícito imponer condiciones de habitabilidad desfasadas con respecto a nuestras exigencias vitales actuales. Se hace necesario, por tanto, realizar Estudios Previos que contemplen los posibles usos compatibles con el mantenimiento de las preexistencias. *El diálogo entre pasado y modernidad, conservación y creatividad, resulta inevitable, como ineludible un grado de tensión*⁷.

La rehabilitación en el patrimonio arquitectónico se enmarca en dos grandes ámbitos⁸.

- a) La rehabilitación individual es de carácter arquitectónico y recae sobre elementos del patrimonio inmobiliario urbano con la pretensión de reestablecerlos a las condiciones de utilidad que el inmueble es susceptible de satisfacer, ya se trate de un uso privativo o de un uso público.

Los parámetros objetivos que la definen son:

- Pérdida de la funcionalidad del inmueble o construcción que generalmente irá acompañada de un deterioro físico que con anterioridad será necesario enmendar.
 - Restablecimiento de su utilidad originaria, no en el sentido del momento de su creación sino aquilatando su funcionalidad a las exigencias y necesidades del momento en el cual se efectúa la rehabilitación.
- b) La rehabilitación de espacios urbanos se materializa básicamente a través de intervenciones de modernización, sobre la base del mantenimiento de las estructuras urbanas, que admiten acciones de sustitución y creación de nuevos elementos urbanos⁹.



Fig. 1. Estado ruinoso de la iglesia Nuestra Señora de los Remedios después del incendio. Buenavista del Norte. Tenerife. Fuente: Diario de Avisos (26/06/2016) <https://diariodeavisos.elespanol.com/2016/06/aciago-dia-buenavista-perdio-una-parte-historia/>. [Fecha de acceso: 01/09/2020].

Dado que existe numerosos conceptos técnicos-jurídicos que pueden llevar a confusión (restauración, rehabilitación, consolidación, renovación, reutilización...), la palabra “revitalización” (noción suficientemente comprensiva de las actuaciones de renovación, mejora y rehabilitación urbana) es la que mejor define las intervenciones a realizar en los edificios que pertenecen a nuestro patrimonio arquitectónico¹⁰.

Las distintas intervenciones por realizar en dicho patrimonio cuya finalidad sea su revitalización tienen que lograr alguno de los siguientes resultados:

- La adecuación funcional, entendiendo como tal la realización de las obras que proporcio-

nen al edificio mejores condiciones respecto de los requisitos básicos a los que se refiere el Código Técnico de la Edificación.

- La adecuación estructural, considerando como tal las obras que proporcionen al edificio condiciones de seguridad constructiva, de forma que quede garantizada su estabilidad y resistencia mecánica.

El legislador deberá prever un régimen jurídico de protección o la promulgación de aplicación directa que contemplen aquellos bienes que a pesar de que ostentan valores históricos, ambientales y típicos que no estén declarados, ni catalogados, ni sujetos a un procedimiento de declaración o de catalogación, pero que por

motivos antes señalados deben ser objeto de inclusión en la norma para su activa tutela y protección garantizando que se preserven y conserven en perfectas condiciones de estabilidad, seguridad y de ornato público evitando con ello las autorizaciones de licencias de demoliciones concebidas desde la Administración local ¹¹.

4. RESULTADOS

El fin de la conservación del patrimonio arquitectónico es su disfrute por la colectividad, como bien cultural y como bien cotidiano, sin separación entre contemplación y uso. La diferencia clásica entre “monumentos vivos” y “monumentos muertos” no tiene sentido hoy día, desde el

momento en que ha desaparecido la incompatibilidad entre contemplación y uso. Ya no se sostiene una conservación pasiva, congelada en el tiempo, ni siquiera de aquellos monumentos cuya razón histórica ha desaparecido, como puede ser el caso de las murallas. Así, desde la Carta de Venecia (incluso en Cartas anteriores), el uso, la utilidad a la sociedad, se ha considerado condición necesaria para la conservación¹².

Revitalizar los edificios históricos que se encuentran en desuso y abandonados mediante un cambio de uso con la finalidad de garantizar la seguridad de las personas que los utilizan, independientemente de las directrices establecidas en el marco legislativo, se deben de aco-



Fig. 2. Estado ruinoso de la nave principal de la iglesia Nuestra Señora de los Remedios. Buenavista del Norte. Tenerife. Fuente: Diario de Avisos (26/06/2016) <https://diariodeavisos.elpais.com/2016/06/aciago-dia-buenavista-perdio-una-parte-historia/>. [Fecha de acceso: 01/09/2020].



Fig. 3. Interior reconstruido de la nave principal de la iglesia Nuestra Señora de los Remedios. Buenavista del Norte. Tenerife. Fuente: Tripadvisor, "maravilloso ejemplo de la arquitectura religiosa de la isla", juandi2014 (29/04/2018) https://www.tripadvisor.es/LocationPhotoDirectLink-g1190090-d10024446-i315319128-Iglesia_de_Nuestra_Senora_de_los_Remedios-Buenavista_del_Norte_Tenerif.html. [Fecha de acceso: 01/09/2020].

meter una serie de intervenciones de carácter prioritario relativos a:

4.1. Seguridad de uso

Uno de los objetivos de las intervenciones consistiría en reducir a límites aceptables el riesgo de que los usuarios sufran daños inmediatos durante el uso previsto en los edificios una vez rehabilitados y/o revitalizados. El Código Técnico de la Edificación incorpora la posibilidad de flexibilizar su aplicación en edificios existentes en aquellos casos en los que no sea urbanística, técnica o económicamente viable alcanzar sus condiciones, o cuando sea incompatible con su

grado de protección. Este documento pretende ser una herramienta útil en el ámbito de la accesibilidad desde una aplicación flexible. Una vez se hayan realizado las obras, se limitará el riesgo de que los usuarios sufran caídas, para lo cual los suelos serán los adecuados para favorecer que las personas no resbalen, no tropiecen o se dificulte la movilidad. Asimismo, se limitará el riesgo de caídas en huecos, en cambios de nivel y en escaleras. También se limitará el riesgo de caídas debido a la iluminación inadecuada en las zonas de circulación de los edificios, tanto interiores como exteriores. Se procurará establecer soluciones o medidas alternativas si no es posible alcanzar el nivel de seguridad adecuado y se definirá un plan de limitaciones de uso específico para cada edificio. Actualizar los edificios históricos del patrimonio arquitectónico para la sociedad actual supondría incorporar medidas de seguridad para las personas en cuanto al uso de estos, lo que supondría en algunos casos realizar alteraciones físicas importantes en los dichos edificios.

4.2. Seguridad de higiene (salubridad)

Se trataría de reducir a límites aceptables en los edificios históricos una vez rehabilitados y revitalizados el riesgo de que los usuarios de estos padezcan molestias o enfermedades. Se tiene que dar cumplimiento referente a la protección contra las humedades, la recogida y evacuación de residuos, asegurar una calidad del aire interior, el suministro de agua potable, así como la evacuación de las aguas negras y las aguas pluviales. Es del todo necesario incorporar como mínimo las instalaciones hidráulicas (suministro de agua potable y evacuación de las aguas residuales) para garantizar las conductas higiénicas de la población actual. Dichas conductas aparecieron en la edificación de forma generalizada a finales del siglo XIX y principios del siglo XX en el tejido urbano y en los edificios como respuesta a los continuos brotes de infecciones que padecían las poblaciones ante el afinamiento



Fig. 4. Estado ruinoso del castillo de Astley antes de la intervención. Warwickshire, Inglaterra .

Fuente: Witherford Watson Mann. Designboom, Dezeen.

<http://hicarquitectura.com/2017/01/witherford-watson-mann-astley-castle-renovation-2/>. [Fecha de acceso: 01/09/2020].

de personas en las ciudades al producirse los cambios del modelo económico originado por la Revolución Industrial. Por lo tanto, todos los edificios construidos con anterioridad a este periodo y que se pretendan revitalizar necesitan incorporar obligatoriamente las medidas higienistas para satisfacer a la población actual, lo que supone introducir una serie de elementos (tuberías, arquetas, sumideros, valvulería, aparatos sanitarios, etc.) que no estaban considerados en dichos edificios.

4.3. Seguridad estructural

La estructura que sustenta una construcción histórica constituye asimismo una parte importante del patrimonio y debe ser tratada desde esta misma óptica. Ello conlleva que toda intervención de mantenimiento, reparación o refuerzo deba respetar y hasta potenciar los distintos

valores culturales ligados a la propia estructura. En la práctica, estos conceptos llevan a preferir intervenciones muy respetuosas y de carácter mínimo. No obstante, y con el fin de reducir a límites aceptables los riesgos para las personas y para el posible contenido cultural inamovible del edificio, es necesario conciliar el carácter mínimo de la intervención con la satisfacción de un nivel adecuado de fiabilidad estructural¹³.

En la 14ª Asamblea General del ICOMOS en octubre de 2003 se ratificó cuáles son los principios para el análisis, la conservación y la restauración de las estructuras del patrimonio arquitectónico. Se trata de un documento donde se realizan una serie de recomendaciones que tratan de servir a todos aquellos a quienes atañen los problemas de la conservación y la restauración, aunque en ningún modo pueden reemplazar los conocimientos específicos extraídos de textos



Fig. 5. Exterior del castillo de Astley después de la intervención. Fuente: Witherford Watson Mann. Designboom, Dezeen. Fotografía: Philip Vile, Hélène Binet, J Miller. <http://hicarquitectura.com/2017/01/witherford-watson-mann-astley-castle-renovation-2/>. [Fecha de acceso: 01/09/2020].

de contenido cultural y científico. Las estructuras del patrimonio arquitectónico, tanto por su naturaleza como por su historia están sometidas a una serie de dificultades de diagnóstico y restauración, que limitan la aplicación de las disposiciones normativas y las pautas vigentes en el ámbito de la construcción. En el apartado 1.4 de los criterios generales¹⁴ se especifica “cuando se trate de realizar un cambio de uso o funcionalidad, han de tenerse en cuenta, de manera rigurosa, todas las exigencias de la conservación y las condiciones de seguridad”.

El objetivo del requisito básico del Documento Básico de Seguridad Estructural del Código Técnico de la Edificación consiste en asegurar que

los edificios una vez restaurados o rehabilitados deben tener un comportamiento estructural adecuado frente a las acciones e influencias previsibles a las que puedan estar sometidos durante sus usos previstos y garantizando la seguridad de las personas. En cualquier caso, el proyectista o el director de obra bajo su responsabilidad y previa conformidad del promotor planificarán las intervenciones a realizar para dar cumplimiento con las exigencias básicas referidas en el marco legislativo. Para realizar un análisis del conjunto estructural de los edificios históricos es necesario tener un conocimiento exhaustivo de las características del sistema estructural y de los materiales de la que lo componen. Es fundamental disponer de información



48

Fig. 6. Interior del castillo de Astley después de la intervención. Fuente: Witherford Watson Mann. Designboom, Dezeen. Fotografía: Philip Vile, Hélène Binet, J Miller. <http://hicarquitectura.com/2017/01/witherford-watson-mann-astley-castle-renovation-2/>. [Fecha de acceso: 01/09/2020].

sobre la estructura en su estado original y en sus primeras etapas, así como de las técnicas que se emplearon en la construcción, las alteraciones sufridas en el tiempo, cuestiones que casi siempre no podemos saber ya que no se registraban a lo largo del tiempo, excepto por las catástrofes de carácter social originadas por seísmos y/o por incendios.

4.4. Seguridad contra incendios

El objetivo principal consistiría en reducir a límites aceptables el riesgo de que los usuarios de los edificios sufran daños derivados de un incendio de origen accidental. En el caso de realizar las obras de rehabilitación y revitali-

zación en los edificios existentes se proyectarán, construirán, mantendrán y utilizarán de forma que, en caso de incendio, se cumplan las exigencias básicas reguladas en el Código Técnico de la Edificación. Pueden utilizarse otras soluciones diferentes al Documento Básico de Seguridad en caso de incendio, en cuyo caso deberá seguirse el procedimiento establecido en el artículo 5 del Código Técnico de la Edificación y deberá documentarse en el proyecto el cumplimiento de las exigencias básicas. Cuando la aplicación de este Documento Básico en edificios pertenecientes al patrimonio arquitectónico no sea incompatible con sus grados de protección se podrán aplicar aquellas soluciones alternativas que permitan

la mayor adecuación posible, desde los puntos de vista técnico y económico.

A pesar de la abundancia de documentos, cartas y leyes referidas al Patrimonio Histórico todavía existen conflictos referidos a la materialización de cómo se debe conservar, consolidar, restaurar, rehabilitar y revitalizar el patrimonio arquitectónico para la sociedad actual y legarlos con garantías a las futuras generaciones. Para dar visibilidad a los conflictos existentes en el marco legislativo respecto a como materializar las acciones que se deben de realizar, se exponen dos casos con dos formas antagónicas de intervención en el patrimonio arquitectónico.

La intervención que se realizó en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios (Bien de Interés Cultural) en el municipio de Buenavista del Norte, en la isla de Tenerife sigue la tendencia que propuso en su día Violet-le-Duc (1814-1879). El 22 de junio de 1996 se declaró un incendio que destruyó tanto al inmueble en sí como a las obras de arte que atesoraba. Tanto los vecinos del municipio, como las diversas asociaciones y las autoridades de las diferentes administraciones públicas (Ayuntamientos, Cabildo y Gobierno de Canarias) se propusieron como objetivo recuperar el templo (figs. 1 y 2).

La intervención que finalizó en 2004 consistió en realizar una reconstrucción de estilo, es decir, se realizó una réplica del citado inmueble a pesar de que la Ley de Patrimonio Histórico Español¹⁵ en vigor desde 1985 establece que cualquier intervención de nueva factura en los edificios pertenecientes al patrimonio arquitectónico deben de llevar el sello de nuestro tiempo, tanto en el empleo de los materiales como en las formas para que las intervenciones que se realicen sean correctamente interpretadas en el futuro por sus generaciones. La intervención que se realizó en citado inmueble se puede considerar, desde la óptica del marco legislativo patrimonial como una falsificación histórica (fig. 3).

Sin embargo, la intervención que se realizó en el Castillo Astley (siglo XII) en la localidad de Warwickshire en Inglaterra sigue la tendencia que propuso en su día Camillo Boito (1836-1914), postura considerada como el germen de la teoría de la restauración arquitectónica como tal, con criterios prudentes y científicos.

El citado inmueble obtuvo la clasificación de monumento clasificado Grado II (de especial interés histórico) en 1951. El estudio de arquitectura británico Witherford Watson Mann Architects, ganador en 2013 del premio Stirling otorgado por el Real Instituto de Arquitectos Británico (RIBA), acometió la rehabilitación del edificio, deshabitado y abandonado tras un incendio en 1978 (fig. 4).

La intervención consistió en la rehabilitación del citado inmueble para albergar una residencia vacacional buscando el contraste entre las ruinas y la obra nueva adherida a los muros originales. Se utilizaron los mismos materiales, la madera y el ladrillo, pero desde un punto de vista actual, tal y como se dirime de las directrices indicadas en las legislaciones patrimoniales en cuanto a que cualquier acción de nueva factura a realizar en los edificios históricos deben de llevar el sello de nuestro tiempo, es decir, en el lenguaje de la arquitectura actual (Carta Cracovia, art. 4-6) (figs. 5. y 6)¹⁶.

5. CONCLUSIÓN

Recuperar el patrimonio arquitectónico en desuso y abandonado mediante la incorporación de nuevos usos compatibles con los edificios como método contrastado de conservación supone un reto importante para la sociedad actual, ya que las intervenciones a realizar en los edificios históricos deben de incorporar medidas de seguridad para las personas que los utilizan y supone realizar en ocasiones alteraciones físicas importantes en los edificios, lo que origina fricciones de una parte entre las legislaciones y

de otra parte, en los diversos agentes que intervienen. Debido a las circunstancias expuestas surgen incertidumbres respecto las diversas interpretaciones que se pueden y se deben de hacer respecto a la instrumentalización y a la materialización de las acciones que se pretenden realizar. Los edificios históricos presentan limitaciones importantes en cuanto a la incorporación de determinadas medidas de seguridad tal y como se exige desde el marco legislativo actual referente a los edificios de nueva construcción.

La sociedad actual demanda cada vez más mayor calidad en los edificios y ello incide en la incorporación de determinados niveles de seguridad estructural, la protección contra incendios, la protección contra el ruido, el aislamiento térmico y la accesibilidad para personas con movilidad reducida. Es necesario disponer de una herramienta legislativa y de carácter transversal que permita regular las diferentes intervenciones que se pueden realizar en los edificios históricos y que relacione las directrices derivadas de la legislación de carácter patrimonial con los parámetros de seguridad que se deben de cumplir según las directrices establecidas en la Ley de Ordenación de la Edificación y en Código Técnico de la Edificación.

La catalogación, el estudio, la protección y la recuperación del patrimonio arquitectónico tan solo son instrumentos que garantizan una cierta conservación de este para transmitirlo a las generaciones futuras. Actualmente existe un gran número de edificios heredados del pasado que han quedado sin uso y abandonados debido

fundamentalmente a los diversos cambios sociales y de los modelos económicos, lo que genera la obsolescencia en los edificios y como consecuencia no se realizan las debidas tareas de mantenimiento para alargarles su vida útil permitiendo así que entren en ruina. La escasez de recursos económicos destinados a las tareas de mantenimiento del extenso patrimonio arquitectónico que atesora el Estado Español en aras de garantizar su conservación favorece la aparición de la denominada “ruina funcional” en los edificios históricos y, por consiguiente, se facilita la pérdida de una parte sustancial de la memoria histórica de las sociedades que los construyeron. Es imprescindible convertir al patrimonio arquitectónico en un recurso activo, ya que, abandonado, inactivo o en ruinas no sirve de nada, por lo tanto, es necesario encontrar un equilibrio entre el aprovechamiento social y económico de los edificios históricos incorporando medidas orientadas a la mejora de la calidad de vida de las personas.

El profundo conocimiento de la historia, del marco legislativo, de las tipologías constructivas, de los materiales de construcción de los edificios además de poseer una cierta sensibilidad en la realización de las actuaciones que se pretendan llevar a cabo serán las herramientas imprescindibles para realizar algunas intervenciones en el patrimonio arquitectónico con altas dosis de acierto.

“Respetar lo pasado renovando la tradición, es una de las maneras más hondas de fraguar porvenir y hacer progreso”.

Miguel de Unamuno

NOTAS

¹MUÑOZ COSME, Alfonso. "Arquitectura y Memoria. El Patrimonio Arquitectónico y la Ley de Memoria Histórica". *Patrimonio Cultural de España. Conservar o destruir: la Ley de Memoria Histórica* (Madrid), 1 (2009), págs. 83-101.

²SORLI ROJO, Ángela y AZORIN LÓPEZ, Virtudes. "La conservación y restauración de edificios en España a través de las publicaciones del IETcc". En: *Jornadas internacionales conmemorativas del 80 aniversario del IETcc*. Madrid: Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, 2014.

³R.D. 38/1999, de 5 de noviembre, de Ordenación de la Edificación.

⁴R.D 314/2006, de 17 de marzo, por el que se aprueba el Código Técnico de la Edificación.

⁵ÁLVAREZ ÁLVAREZ, José Luis. "Las organizaciones en el 2000". *Alta dirección* (Barcelona), 161 (1992), págs. 111-116.

⁶ABAD LICERAS, José María. "La rehabilitación del patrimonio arquitectónico en la nueva legislación urbanística de la Comunidad de Madrid: En espacial, del patrimonio inmobiliario histórico". *Revista jurídica de la Comunidad de Madrid* (Madrid), 11 (2001), págs. 4-43.

⁷NOGUERA GIMÉNEZ, Juan Francisco. "La conservación activa del patrimonio arquitectónico". *Loggia, Arquitectura & Restauración* (Valencia), 13 (2002), págs. 10-31.

⁸ABAD LICERAS, José María "La rehabilitación..." Op. cit., pág. 8.

⁹GARCÍA GARCÍA, María Jesús. El régimen jurídico de la rehabilitación urbana. Valencia: Institució Alfons El Magnanim, 1999, pág. 37.

¹⁰VICENTE DOMINGO, Javier. "Consideraciones críticas sobre la política protectora de los conjuntos históricos". *Revista de Derecho Urbanístico* (Madrid), 122 (1991), págs. 128-142.

¹¹AYÚS y RUBIO, Manuel. *Régimen jurídico de los entornos de protección de los Bienes de Interés Cultural*. Alicante: Universidad de Alicante. Tesis Doctoral, 2012.

¹²NOGUERA GIMÉNEZ, Juan Francisco. "La conservación..." Op. cit., pág. 16.

¹³ROCA, Pere. Fiabilidad de las estructuras patrimoniales (Barcelona), Universidad Politécnica de Cataluña (2010), pág. 1. Fuente: <https://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2117/18322/11676169.pdf>. [Fecha de acceso: 01/09/2020].

¹⁴"La memoria de los lugares: preservar el sentido y los valores inmateriales de los monumentos y sitios". En: 14.ª Asamblea General y Simposio Científico del ICOMOS, (Zimbawe), 2003.

¹⁵LEY 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español.

¹⁶"Carta de Cracovia. Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido". *Astrágalo: revista cuatrimestral iberoamericana* (Madrid), 17 (2001), págs. 127-134.

LOS PINTORES ANDRÉS LÓPEZ Y MANUEL SALCEDO EN EL LEGADO GÓMEZ DE BARREDA EN 1826

PAINTERS ANDRÉS LÓPEZ AND MANUEL SALCEDO IN THE GÓMEZ DE BARREDA LEGACY IN 1826

Resumen

Documentamos un conjunto de cuatro cuadros que formaron parte del legado que el capitán indiano Antonio Gómez de Barreda, donó en 1826 al monasterio dominico de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz). De mediano tamaño, al óleo sobre cobre, una *Dolorosa* y un *Ecce-Homo* están firmados y fechados en 1790 por Manuel Salcedo, y una *Virgen de Guadalupe* y un *San Antonio con el Niño* en 1803, en México, por el pintor novohispano Andrés López.

Palabras clave

Convento, Patrono, Pintura.

Fernando Cruz Isidoro

Universidad de Sevilla, España.

Profesor Titular del Dpto. de H.^ª del Arte de la Universidad de Sevilla, es IP del grupo HUM-171. Con 3 sexenios de investigación (CNEAI), ha publicado 17 libros de investigación, coordinado otros 5, y cuenta con 36 capítulos en libros y actas de congresos, y más de 50 artículos de investigación.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 14/XII/2019
Fecha de revisión: 21/I/2020
Fecha de aceptación: 04/IV/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

This article documents the set of four paintings, which formed part of the legacy of the Captain Antonio Gómez de Barreda, which donated to the monastery of Dominican nuns of Mother of God, in Sanlúcar de Barrameda (Cadiz), in 1826. From medium sized, on copper, a *Dolorosa* and an *Ecce-Homo* are signed and dated, in 1790, by Manuel Salcedo, and a *Virgin of Guadalupe* and a *San Antonio with the Child*, in Mexico, in 1803, by the painter Andrés López.

Key words

Convent, Painting, Patron.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0004>

LOS PINTORES ANDRÉS LÓPEZ Y MANUEL SALCEDO EN EL LEGADO GÓMEZ DE BARREDA EN 1826

INTRODUCCIÓN

El evidente gusto por la pintura y la iconografía barroca hispanoamericana, en la sociedad andaluza del primer tercio del XIX, se refleja en el coleccionismo y en la documentación originada por las testamentarias que enajenaron algunas obras, pasando muchas, por donación, a instituciones religiosas, que aún las conservan.

Nuestro objetivo principal será analizar, por su posible ejemplaridad, el conjunto de cuatro cuadros, de mediano tamaño y carácter popular, al óleo sobre cobre, que formaron parte de la colección de un indiano, el capitán Antonio Gómez de Barreda (ca.1741-1826). Y es que no sólo se conservan la documentación de la donación y la que se originó posteriormente, y las propias obras, sino que se mantienen en su ubicación original y bien conservadas, y están firmadas y fechadas, lo que nos permite acercarnos, con seguridad, al gusto de la sociedad del momento, incidiendo en la devoción popular. Objetivo complementario resulta el examen del testamento del donante, puerta abierta para visualizar la situación social del promotor y del

indiano en general, al permitirnos conocer su potencial económico y gustos de todo tipo, al observar la variedad y calidad de objetos que atesoró, joyería, mobiliario, menaje..., que definen, en buena medida, su personalidad e identidad social.

En cuanto a la metodología, partiendo de una puesta al día del estado de la cuestión sobre los pintores e iconografía, se ha llevado a cabo una investigación de fuentes primarias en el archivo del monasterio sanluqueño de Madre de Dios, y de análisis formal e iconográfico de los cuadros, conservados en su clausura. Se completó con otras herramientas, como las posibles fuentes visuales, identificando las estampas y obras con las que se relacionan.

EL CAPITÁN ANTONIO GÓMEZ DE BARREDA, UN RICO INDIANO

Como cabía esperar, fue uno de tantos indianos que regresó a su ciudad natal, Sanlúcar de Barrameda, tras cumplir con sus deberes en México como jefe de escuadra de la Real Armada, con dinero y hacienda, pero también con honores, premiado con la Gran Cruz de la Real y Militar



Fig. 1. Manuel Salcedo. *Ecce-Homo*. Detalle de la firma. Óleo sobre cobre. 1790. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

Orden de San Hermenegildo. Esta distinción fue creada por Fernando VII tras la Guerra de Independencia, en 1814, para recompensar a aquellos militares que hubiesen demostrado valentía y capacidad de sufrimiento en batalla. Su situación privilegiada, superior a lo habitual en esos nuevos ricos, se evidencia en una práctica de la alta sociedad andaluza, reflejar el status conservador y de catolicismo, con la entrada de uno o varios de sus hijos en religión. En esta ocasión, su hija, María Guadalupe Gómez de Barreda y Barreda, profesó en el monasterio sanluqueño de dominicas de Madre de Dios, donde se exigía una alta dote, 11.000 reales, en efectivo, rentas, objetos valiosos o inmuebles, para asegurar el mantenimiento de por vida y la subsistencia del propio edificio, inmenso, y monumental¹.

Este es el contexto en el que se produce la donación artística, recogida en el testamento del capitán, protocolizado el 18 de septiembre de 1826 ante el escribano Rafael Muñoz y Ximénez. Contaba 77 años, lo que permite fijar su nacimiento hacia 1741², y presumía pronto su fin, por lo que deseaba dejar todo arreglado. Y así ocurrió, pues su fallecimiento tuvo lugar de forma inmediata, siendo enterrado en el convento sanluqueño de Capuchinos.

Un año más tarde, en la mañana del 22 de septiembre de 1827, se procedió a redactar el inventario de sus bienes, para determinar su herencia, pasando diversos peritos a tasar los objetos de valor de su vivienda, una casa principal de dos plantas en la calle sanluqueña de San Francisco, rotulada con el n.º 33. Nos resulta de interés, al reflejar los objetos funcionales y de prestigio social, al identificar su potencial económico y gustos personales, completando el análisis del lote pictórico. En moneda, encontraron una fuerte cantidad en una cómoda, 5.420 reales en onzas de oro y escudos, y 227 reales en pesos fuertes y plata menuda.

Sugestivo resulta el inventario de alhajas, que se detallan por su valor, las más para su vestimenta de gala. Lo encabeza una cadena de oro de China de una vara (unos 80 cm.); un anillo de oro con un brillante engastado; un “aderezo compuesto de collar grande con su pena, otro pequeño, dos pendientes, dos broches y una espiocha”; 2 hebillas de charreteras de oro y otras 2 de zapatos de ganchos de metal; 2 pequeños relojes de oro y otro grande de oro “de repetición”; una “porción de cuentas demás de un Rosario de venturina sin engastar con cruces rotas”; un rosario de cuentas negras engastado en plata; 2 bastones de puño de oro; y su condecoración honorífica, una Venera grande con la Cruz de San Hermenegildo.



Fig. 2. Manuel Salcedo. *Dolorosa*. Detalle de la firma. Óleo sobre cobre. 1790. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

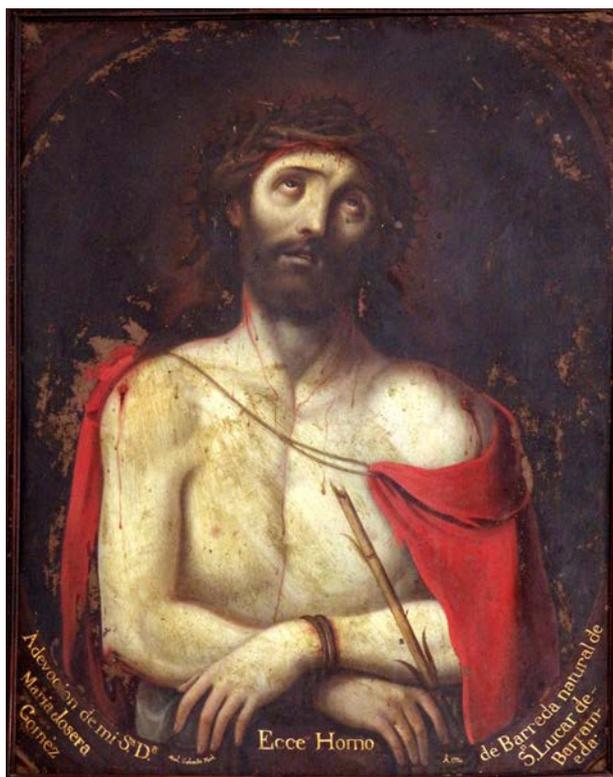


Fig. 3. Manuel Salcedo. Ecce-Homo. Óleo sobre cobre. 1790. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

También abundante resulta el ajuar doméstico de plata. Un mechero; una escribanía de cinco piezas; una espabiladera con su porta; 2 salvillas; un portavinajera; unas tenazas de azúcar; 2 cucharones soperos; 5 cucharones; 6 cucharas y 6 tenedores de martillo; 36 cucharas y otros tantos tenedores fundidos; 3 cuchillos de cabo; 21 cucharitas de café de martillo; una copilla de candelá; y una palan-gana de afeitá. Tenía un completo menaje de loza de pedernal y cristal. Y, en cuanto a mobiliario, en madera de caoba, 2 cómodas, una con escritorio; un catre; 4 rinconeras con embutidos; un sofá con sus almohadas; 2 mesas de juego; una mesa de ala de contador; una docena de sillas y 4 silloncitos de Holanda. Completaba la decoración 8 cuadritos pequeños con estampas. En un baúl encontraron varios libros.

Los aprecio fueron los siguientes. José de Barrios, maestro mayor de carpintería de la

ciudad, valoró los muebles en 2.018 reales; Francisco Cellier, librero, valoró los volúmenes en 446 reales; Ignacio Werner, que tenía tienda pública de cristalería y lozas en la ciudad, “que el cristal, pedernal, y la china” sumaban 567 reales; Bernardo de Hocés, artista platero y fiel contraste de Sanlúcar, que el oro y la plata ascendía a 16.365 reales; y el relojero Constantino Dupley, que los relojes valían 1.120 reales. A esa cantidad se añadió el valor de la casa y las tierras de viña y navazo de las que era poseedor, habitual entre la burguesía sanluqueña: 2 aranzadas y media y una cuarta de viña, hoyo y navazo en el pago de la Sertana. Los bienes sumaron 467.316 reales, quedando, tras restar los gastos de entierro y peritajes, 457.471 reales³.

A la hora de fallecer, en 1826, su hija llevaba ya veintidós años en el monasterio, pues la toma de hábito tuvo lugar el 10 de febrero de 1804. La relación con la orden dominica tenía antecedentes familiares, pues cuatro décadas antes, en 1783, había profesado la que creemos su tía, Plácida del Santísimo Sacramento Gómez de Barreda Pastrana, hermana del padre⁴.

UN LOTE DE CUADROS ES LEGADO AL MONASTERIO

La donación de los cuadros se inserta en la cláusula 8.ª del testamento del capitán, que identifica su iconografía, la técnica y ofrece una valoración y de preferencia de ubicación dentro del inmueble. Refleja, además, sus devociones, como haber elegido el nombre de Guadalupe para su hija, por el fervor que sentía hacia esa pintura mariana mexicana, o el que guardaba a su santo patrón, San Antonio. Ordena: “que las cuatro pinturas de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Nuestra Señora de los Dolores, Nuestra Señora de Guadalupe y San Antonio de Padua, que conservo, se diesen a culto público o se colocasen después de mi muerte en un lugar donde recibiesen adoración y reverencia, tal

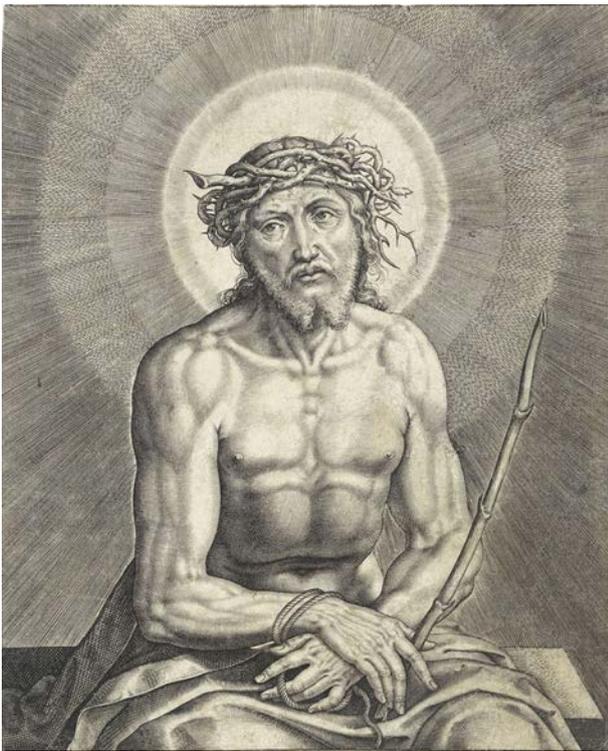


Fig. 4. Hieronymus Wierix. Christus met doornenkroon.
 Grabado sobre papel, 179 mm × 143 mm. h. 1563-1612.
 Rijksmuseum. Amsterdam. Países Bajos.
 Fuente: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.331773>.

qual exigen los admirables objetos que representan”. Solicita a sus albaceas la realización de un retablo adecuado para su exposición, de madera policromada imitando mármoles o jaspes, e incluso el sitio, sustituyendo un retablo de las monjas, aunque aprovechando la imagen que allí se veneraba, de su devoción: *“costeen un retablo pintado de piedra donde se coloquen todas las imágenes en la yglesia de esta comunidad y altar de Santa Rosa”*. Representa un nuevo testimonio de sus raíces americanas, pues fue la primera santa de las Indias, canonizada en 1671 y de enorme veneración, considerada *“patrimonio de la espiritualidad americana”*⁵.

Previendo la reticencia de las monjas por la injerencia, opta para que, en caso negativo, *“las coloquen en su coro”*. No pudo firmar pero, a su ruego, lo hicieron como testigos los veci-

nos de la ciudad José Dutriz, Francisco Peña y Nicolás García.

Aunque el lote de pinturas se recibió en el monasterio tras su muerte, la escritura de recepción se demoró casi un año, pues está fechada el 3 de septiembre de 1827, reflejando que eran al óleo *“en cobre”*. Ese soporte, sobre lámina de cobre, resulta muy habitual en la pintura devocional, de pequeño y mediano formato, procedente de los virreinos de Perú y de Nueva España, por su colorido brillante y capacidad de detalle en formatos reducidos. Aunque el procedimiento se inicia en el ambiente renacentista de la Italia de hacia 1530, la técnica fue rápidamente adoptada por la pintura flamenca, e importada a la región andina y a Nueva España, donde arraigó con más fuerza desde la primera mitad del siglo XVII, por la fortaleza de la minería de cobre, que lo hacía asequible, y la demanda clerical. Clara Bargellini concluye que, a finales de esa centuria, y durante el siglo XVIII y comienzos del XIX, esas láminas colmaron los ámbitos privados de devoción, por su capacidad de maximizar aspectos piadosos y sentimentales, con la preciosidad intrínseca del propio soporte⁶.

Los albaceas testamentarios fueron Simón Antonio de Pastrana, José Ruiz de Cortázar y Fernando de Bustillos. Tras formalizar el inventario de bienes, los dos primeros determinaron tratar con la comunidad dominica la ubicación de los cuadros *“en el altar de Santa Rosa”*. En la reunión, a la que asistió el mayordomo del monasterio, se trató, además, otro asunto espinoso, los 6.000 reales que pertenecían a la difunta esposa del capitán, María Josefa Barreda, por legado de su hermano Alejandro, y que debía heredar su hija profesa. Acordaron celebrar tres aniversarios por las ánimas del muerto, su mujer y de sor Guadalupe Barreda y *“retocar y pintar el altar de Santa Rosa, colocando en el nicho alto que está sobre el camarín de la Santa una de las cuatro pinturas dejadas por S.E., en igual nicho del retablo inmediato y, las dos restantes,*

a mantenerlas en la veneración que exigen en el coro bajo del mismo convento”.

Las monjas estuvieron en desacuerdo, manifestando “no poder acceder a que se colocasen en un sólo retablo las cuatro pinturas, ni menos a que se quitase de él a Santa Rosa. Pero sí que, reformado y pintado el retablo, se pusiese en el nicho alto la imagen de San Antonio, y otra en igual nicho del altar inmediato, y que las dos efigies restantes las colocarían en su coro, con lo que se llevaba en cierto modo la mente del testador”. Tampoco se cumplió, pues los cuadros se colocaron en el Capítulo alto, aunque con el dinero se reformó y doró el retablo de Santa Rosa, pues en 1842, fallecida sor Guadalupe Barreda, se consigna “la composición del retablo” por 5.150 reales⁷.

UN DESCONOCIDO MANUEL SALCEDO

Los cuadros del *Ecce-Homo* y la *Dolorosa*, al óleo sobre lámina de cobre, están fechados y firmados en 1790 por Manuel Salcedo, un artista inédito, que en uno utiliza en su apellido la S y en el otro la Z. Ha resultado infructuosa su búsqueda historiográfica en los repertorios publicados de pintores hispanoamericanos del momento. Por la residencia de la familia del capitán en México, se podría pensar en la escuela novohispana, pero no tenemos ninguna referencia al respecto, más allá de la existencia en su gremio de un pintor llamado “Sebastián Salzedo”, quizás un pariente, o la similitud con obras de pintores de esa escuela, que podrían evidenciar esa filiación⁸. Lo que queda clara es la cercanía al comitente, pues ambas pinturas las realiza a petición de María Josefa Barreda, a la que califica en la inscripción inferior como “mi señora”: *A devocion de mi S^a D^a / Maria Josefa / Gomez; Man^l Zalcedo pinx^t; A^o 1790; de Barreda natural de / S^o Lucar de / Barram / eda.*

Para no dejar dudas del tema, completa ambas inscripciones con su iconografía, al centro de la

composición: *Ecce Homo* y, en el de la Dolorosa, *Ovos omnes / qui t'ansitis, perviant / attendite, et videte si / est dolor sicut, dolor meus*. Son de busto y hacen pareja, afín al carácter popular y piadoso requerido, habitual desde la pintura de Luis de Morales el Divino o los grupos escultóricos de Pedro de Mena, tan usuales en los espacios conventuales y domésticos.

En el *Ecce-Homo*, el recorrido iconográfico es muy extenso⁹, inspirado en grabados de la *Pequeña Pasión* (ca. 1509) y de la *Gran Pasión* (1507-1512) de Durero (1471-1528), o en el *Christus met doornenkroon* de Hieronymus Wierix (1563-1612), del Rijksmuseum. Sin olvidar el modelo pictórico desarrollado por Antonello da Mesina (1473), El Bosco (ca. 1475) Quintin Messys (ca. 1520), Ticiano (1543, 1565-1570), Juan de Juanes (ca. 1565), Caravaggio (1604), Rubens (1612), Jan Cossier (1620), Guido Reni (1639) o Murillo (ca. 1660), o los enérgicos bus-

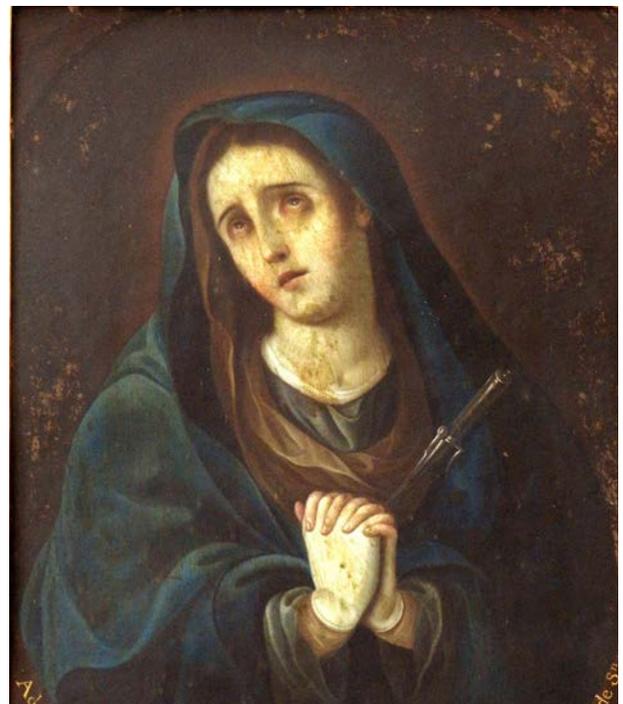


Fig. 5. Manuel Salcedo. *Dolorosa*. Óleo sobre cobre. 1790. Monasterio de dominicas de Madre de Dios, Sanlúcar de Barrameda, Cádiz. Fotografía del autor.



Fig. 6. Hieronymus Wierix. *Maria als Mater Dolorosa*. Grabado sobre papel, 85 mm × 65 mm. h. 1563-1619. Rijksmuseum. Amsterdam. Países Bajos. Fuente: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.331933>.

tos escultóricos de Gaspar Núñez Delgado, los hermanos García o Pedro Roldán. La exaltación del sentimentalismo alcanza elevadas cotas, al representar el cuerpo semidesnudo del Mesías tras el duro escarnio, de ahí su tez blanquecina recorrida por hilillos de sangre, con las manos atadas y ensangrentadas por la presión, y apenas revestido por una capa roja, cuyo contraste cromático con el fondo neutro, incide en el dramatismo de la escena. Su rostro, vuelto hacia el Padre, es de emotividad por su expresión de sometimiento, similar al modelo de Guido Reni.

La Dolorosa expresa el intenso drama de una madre que ha presenciado la pasión y muerte de su hijo, de ahí que tenga el corazón roto por el dolor, según la profecía de Simeón (Lc.2, 35) “y una espada atravesará su alma”, que devino en la festividad de los Siete Dolores de María,

impuesta por Benedicto XIII en 1727, de gran arraigo en la iglesia hispanoamericana¹⁰. Su iconografía se difundirá con grabados como el de *Maria als Mater Dolorosa*, de Wierix, y estampas populares, como la titulada *Ora pro novis V. Dolorosissima*, del XIX, firmada “A^o.Ps.Ft”. Ese fervor mariano, asociado a la pasión de Cristo, alcanzó enorme popularidad entre la población mexicana y andaluza de finales del siglo XVIII, como se advierte en la proliferación de la imagerie procesional.

Destaco, por su cercanía formal a este cuadro, una *Dolorosa* de Andrés López, el otro autor del lote, del Museo de América de Madrid¹¹. Sigue su técnica, óleo sobre cobre, aunque resulta mayor¹² y repite, aparte del formato y la inscripción devocional, la bayoneta como instrumento del dolor materno, usada por el ejército colonial.

La paleta oscura, con tonos azules para la túnica y el manto, el marrón de la toca y el fondo neutro, resaltan el drama, pues sólo apuntan, contrastando por su tono claro, el rostro, cuello y manos, donde incide la luz, puntos básicos por la emotividad de la expresión, con los ojos al Cielo y el doloroso ademán de apretar las manos, formando una masa compacta.

EL RECONOCIDO PINTOR NOVOHISPANO ANDRÉS LÓPEZ

Los otros dos cuadros, al óleo sobre lámina de cobre, están firmados y fechados por *Andrés López*, un interesante artista mexicano activo entre 1777 y 1812. Fue hijo del pintor Carlos Clemente López y hermano del pintor Cristóbal López, que colaboró con él. Se formó en el taller paterno, y posteriormente en la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, fundada en 1783, donde se incorporó como profesor. Su director, Jerónimo Antonio Gil, lo eligió para la “Sala de figuras”, e inspeccionó la tilma de la *Virgen de Guadalupe*, en la comisión liderada por el científico Bartolomeo en 1787¹³. Su obrador se

encontraba en la calle de las Moras, de la capital mexicana. Su estilo se ha relacionado con el de José de Alcívar, compañero en la Academia, a cargo de la “Sala del Natural” junto a Francisco Clapera, que participó en la edición de “*Mirabilia Americana*”, escrita por Miguel Cabrera, para demostrar la naturaleza sobrehumana de la imagen de la Virgen de Guadalupe¹⁴.

Bastante fecundo, se especializó en temática religiosa, datándose sus primeras obras, un *San José* o el *San Ignacio herido ante Pamplona*, del Museo de las Vizcaínas de México, en 1777. De dos años más tarde es el lienzo de grandes dimensiones de la *Virgen del Apocalipsis*, para la iglesia de la Enseñanza de México, y de 1784 la *Santa Tecla* y el *San Atanasio* del templo del Ángel, de la capital. Su obra más famosa es un gran *Vía Crucis*, de catorce cuadros, dos desaparecidos, fechado en México de 1798 a 1800, actualmente en la Iglesia de Encino en Aguascalientes. En esa localidad se conservan diversas escenas de la *Vida de San Juan Nepomuceno*, de 1797 y una *Virgen de Guadalupe*, de 1798. En la ciudad de Sombrerete, en Zacatecas, una *Virgen del Carmen*, firmada en 1799; en Guadalajara, un *Calvario*; y en el Tesoro de la Catedral de

México un *Corazón de Jesús*, una *Inmaculada* (1796) y una lámina con *San José* (1797), que se considera de lo mejor de su producción. Ya se ha comentado, la *Dolorosa* del Museo de América en Madrid. También destacó en el retrato, como el de Mariana Ana Teresa Bonstet, del Museo Nacional del Virreinato de Tepozotlán; el de Ramón de Posada y Soto (1785), fray Antonio de Tejada, y el del virrey Matías de Gálvez (1781), del Museo Nacional de Historia de Chapultepec; o el de Cayetano Torres (1787)¹⁵. Su reconocimiento actual, dentro del arte novohispano, le hace disponer de espacio en la colección de arte mexicano Andrés Bastein, del Centro Cultural Universitario Tlatelolco, de la Universidad de México, donde pueden verse un *Nacimiento de la Virgen*, una *Santísima Trinidad*, y una *Inmaculada apocalíptica*¹⁶.

Fue un gran intérprete de la iconografía guadalupana, caracterizado por un modelado de fuerte dibujo y gama cromática de tonos azules pálidos. En España se conocían dos de estos lienzos firmados por López, publicados por González Moreno, en el convento madrileño de San Francisco el Grande (1789), y en la colección sevillana de Joaquín González Santos (1796)¹⁷.

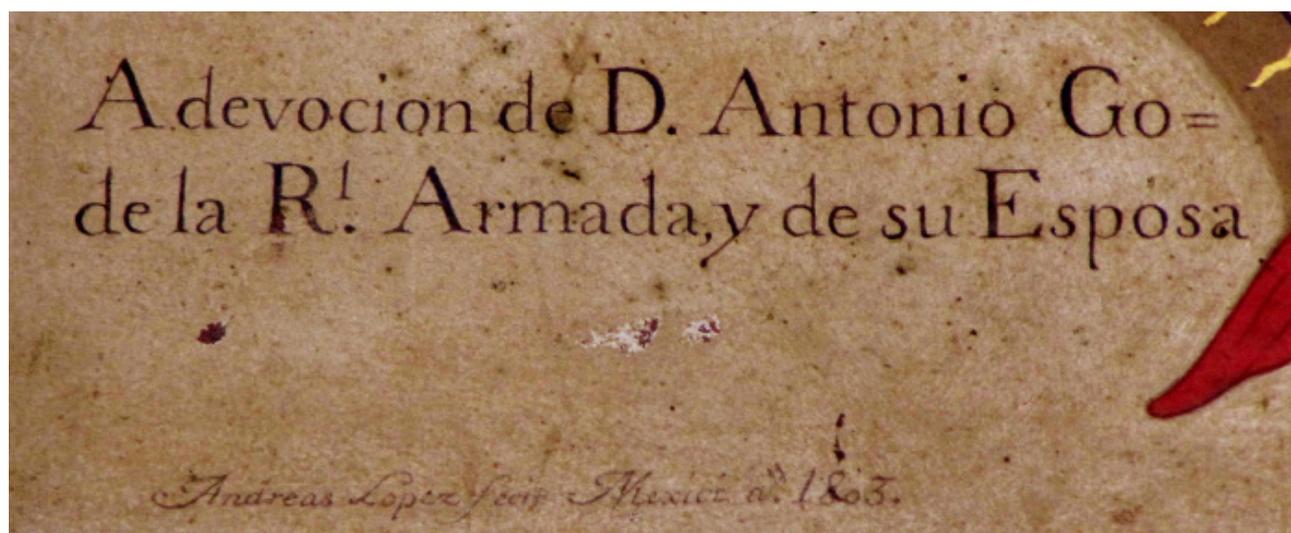


Fig. 7. Andrés López. *Virgen de Guadalupe*. Detalle de la firma. Óleo sobre cobre. 1803. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

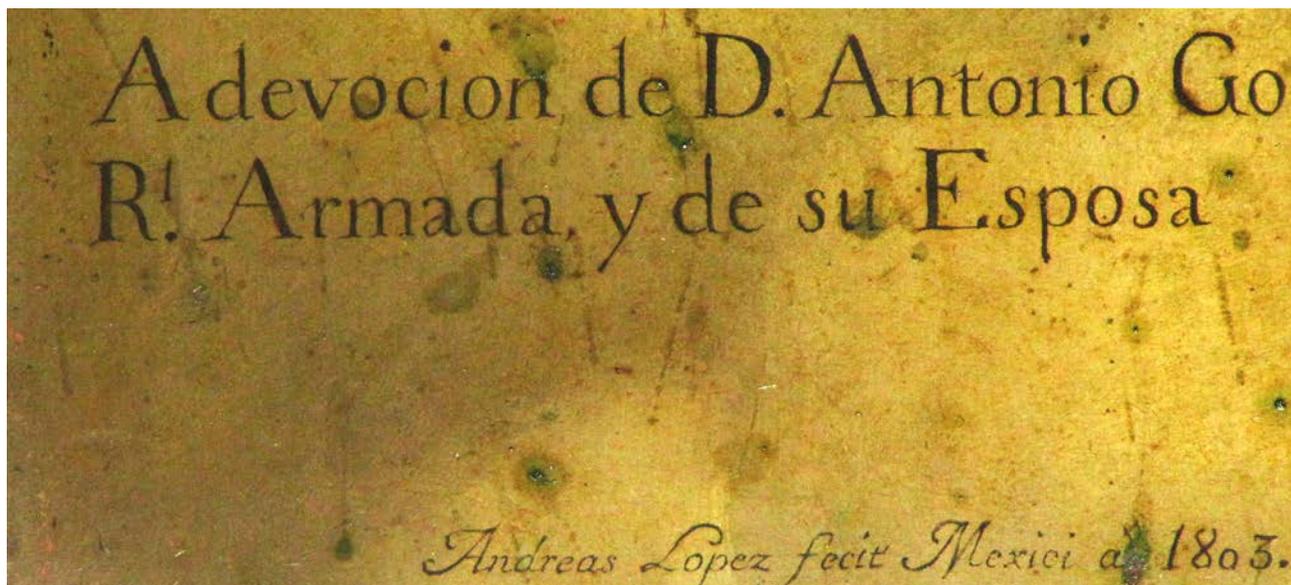


Fig. 8. Andrés López. *San Antonio de Padua y el Niño*. Detalle de la firma. Óleo sobre cobre 1803. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Sanlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

Ambos en paradero desconocido¹⁸, la obra que documentamos representaría la única de cierta localización. Está firmada y fechada en México, en 1803, con la inscripción: “A Devocion de D. Antonio Go-mez de la Barreda. Capitan de Nav^o// de la R^l. Armada y de su Esposa D.^a M.^a. Josefa Gomez d(e) Barreda // Andreas Lopez fecit Mexici a^o 1803”. Sigue su habitual iconografía, sin las escenas secundarias, quedando el fondo plano, de tono ocre.

El origen de esta devoción mexicana, que prendió con fuerza en la península Ibérica, se halla en las sucesivas apariciones marianas al indio Juan Diego en la colina del Tepeyac (Guadalupe), al noroeste de la ciudad de México, en 1531, que la vio radiante como el sol, con la luna a los pies sostenida por un ángel, con túnica rosa y manto azul tachonado de estrellas y coronada, que recuerda la iconografía apocalíptica. Declarada Patrona de la ciudad de México, Benedicto XIV le concedió oficio y misa propios¹⁹. Resulta similar la representación que López realizaría dos años

más tarde, en 1805, venerada en la iglesia de Atotonilco, actual estado de Guanajuato, y que el cura Miguel Hidalgo esgrimió, en septiembre de 1810, como blasón de las fuerzas insurgentes al inicio de la Guerra de Independencia. Llamado *Estandarte de Hidalgo*, se conserva en el Museo Nacional de Historia de México²⁰.

En el monasterio sanluqueño se conserva otra *Virgen de Guadalupe*, al culto en la capilla mayor, firmada por el clérigo y pintor barroco mexicano Nicolás Rodríguez Juárez (1667-1734)²¹. Es un síntoma de la devoción guadalupana en Sanlúcar, fruto de su actividad comercial con América, como antepuerto de Sevilla, con numerosos marinos y eclesiásticos en tránsito, originando un culto que pronto se extendió al resto de Andalucía y a toda la península. Publicamos hace años cómo dos de estos lienzos se conservan en el Santuario de la Caridad, uno a los pies del templo, firmado y fechado por Antonio de Torres en 1730, donado en 1835 por Antonio Muñoz, y otro, de menor tamaño en la



Fig. 9. Andrés López. Virgen de Guadalupe. Óleo sobre cobre. 1803. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Santlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

antesacristía²², de Mateo de Montesdeoca, cuya firma fue identificada por Patricia Barea. Esta investigadora, que analiza la iconografía guadalupana a nivel gaditano, ha localizado distintas obras en la ciudad (convento de las Descalzas, de Regina, dos en Madre de Dios, dos en la parroquia del Carmen, dos en Santo Domingo, dos en San Francisco, otra en la Santísima Trinidad, dos en la parroquia de la Ntra. Sra. de la O, dos en San Nicolás, dos en el Santuario de la Caridad, dos en el palacio ducal o la de la colección de Fernando Romero)²³.

El otro cuadro conservado de Andrés López, firmado y fechado igualmente en México en 1803, es un *San Antonio con el Niño*, patrono del comitente. Lleva la inscripción: "A Devoción de D. Antonio Gomez de la Barreda. Capitan de Navio de la// R^l. Armada y de su Esposa D.ª Maria

Josefa Gomez de Barreda // Andreas Lopez fecit Mexici aº 1803." La figura del santo²⁴, de pie y frontal, emerge, de nuevo, de un fondo ocre, en la tierna escena de la aparición del Niño, al que sostiene sentado sobre un libro, y que se apoya sobre un orbe con cruz, como *Cristo Salvator Mundi*. Sigue la iconografía habitual, como en la estampa devocional que incluye en su biografía Pablo Minguet e Irol, *Diario sagrado, y calendario general...*, publicada en Madrid en 1749. La simpatía que ambos demuestran, se observa en el rostro ensimismado del franciscano y en el gesto de cariño del Pequeño, que ladea su amable rostro para mirarlo y en el ademán de acariciarle el mentón. La paleta resulta monótona, pues al fondo neutro se le suma el marrón del hábito, destacando sólo las encarnaduras por el reflejo de la luz y el blanco de las azucenas que porta como símbolo parlante.



Fig. 10. Andrés López. San Antonio con el Niño. Óleo sobre cobre. 1803. Monasterio de dominicas de Madre de Dios. Santlúcar de Barrameda. Cádiz. Fotografía del autor.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Creemos haber cumplido los objetivos propuestos, analizar el legado artístico de un rico indiano a la comunidad religiosa femenina donde su hija había profesado y, transversalmente, acercarnos a las devociones populares, algunas de procedencia mexicana, y preferencias por la pintura sobre lámina de cobre de la sociedad andaluza del primer tercio del siglo XIX. Y, por supuesto, dar a conocer las cuatro pinturas y sus autores, ignorados para la historiografía artística, al permanecer ocultos tras la estricta clausura conventual. El poder acceder a su análisis y realizar el reportaje fotográfico personal, y la consulta de

la documentación originada, conservada en el archivo monacal, nos ha permitido su correcta lectura, determinando uno de los logros de esta aportación, documentar dos nuevas obras para el catálogo del pintor novohispano Andrés López, y dar a conocer otras dos de un pintor inédito, Manuel Salcedo, quizás de ese entorno. Sirva como colofón, las más expresivas gracias a la comunidad dominica sanluqueña, y en especial a las Madres Prioras María Teresa Martín Cabrera y María Rosa Valiyaveetil, por permitirnos el acceso a la clausura y al archivo del monasterio, y por haber sabido preservar estas pinturas y el inmenso patrimonio que alberga el edificio.

NOTAS

¹Véase CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Monasterio de Madre de Dios. Historia y Patrimonio artístico de las dominicas sanluqueñas*. Sanlúcar de Barrameda: Monasterio de la Anunciación del Señor, 2018, págs. 108-112.

²Debió ser hijo de Diego Gómez de la Barreda, natural de las montañas de Burgos, que se acercó en Sanlúcar, donde probó su hidalguía en enero de 1741. Casó con Tadea de la Peña y Vela, con la que tuvo a Fernando y a Catalina de Barreda y, tras su muerte, con María García de Pastrana, que debió ser la madre del capitán que estudiamos. En tal caso, sus abuelos maternos fueron el regidor sanluqueño Simón Antonio García de Pastrana y Ana Correa Benavides. VELÁZQUEZ GAZTELU, Juan Pedro. *Catálogo todas las personas ilustres y notables de esta ciudad de Sanlúcar de Barrameda, desde la mayor antigüedad que se ha podido encontrar en lo escrito hasta este año de 1760*, transcrip. y ed. de Fernando Cruz Isidoro. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 1996, pág. 208.

³Archivo del monasterio de Madre de Dios de Sanlúcar de Barrameda (AMMDS) caja 4 carp. 1.2. En el monasterio se recibieron legados de gran importancia económica, como los de la familia Vint y Lila. CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Monasterio de Madre de Dios...* Op. cit., págs. 120-140.

⁴CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Monasterio de Madre de Dios...* Op. cit., págs. 158, 200.

⁵SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. 2.ª ed. Madrid: Encuentros, 2007, pág. 198.

⁶BARGELLINI, Clara. "La pintura sobre lámina de cobre en los virreinos de la Nueva España y del Perú". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (Ciudad de México) vol. XXI, 75 (1999), págs. 79-88.

⁷AMMDS caja 4 carp. 1.2.

⁸TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*. México: UNAM, 1990, pág. 178.

⁹RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, t. I, vol. II, 2.ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, págs. 476-479. SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano...* Op. cit. págs. 141-142.

¹⁰TRENS Manuel. María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946, págs. 223-232. SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano...* Op. cit., págs. 158-159.

¹¹Ibidem pág. 176. GARCÍA SAIZ, María Concepción. *La pintura colonial en el Museo de América (I). La escuela mexicana*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1980, pág. 76, lám. 23.

- ¹²Ficha n.º 00023 del Museo de América de Madrid. <http://ceres.mcu.es/pages/Main>. [Fecha de acceso: 31/03/2020].
- ¹³MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Sevilla guadalupana. Arte, historia y devoción*. Sevilla: Diputación Provincial, 2016, pág. 223.
- ¹⁴ARMELLA DE ASPE, Virginia. *Andrés López: pintor novohispano*. México: Pinacoteca Virreinal de San Diego-INBA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- ¹⁵TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial...* Op. cit., págs. 175-176. GARCÍA SAIZ, María Concepción. *La pintura colonial...* Op. cit., págs. 74-75.
- ¹⁶Colección Andrés Blaistein. <http://museoblaisten.com/Artista/267/Andres-Lopez>. [Fecha de acceso: 10/4/2018].
- ¹⁷GONZÁLEZ MORENO, Joaquín. *Iconografía guadalupana en Andalucía*, Cádiz: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1991, pág. 84. MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Sevilla guadalupana...* Op. Cit., pág. 223.
- ¹⁸Agradezco la información al profesor Francisco Montes. Véase como la obra de referencia más actualizada, la de MONTES GONZÁLEZ, Francisco. *Sevilla guadalupana...* Op. cit.
- ¹⁹SEBASTIÁN, Santiago. *El Barroco Iberoamericano...* Op. cit., págs. 159-160.
- ²⁰Instituto Nacional de Antropología e Historia, México INAH. Museo Nacional de Historia, Castillo de Chapultepec. http://lugares.inah.gob.mx/museos-inah/museo/museo-piezas/3522-3522-10-235420-estandarte-de-la-virgen-deguadalupe.html?lugar_id=472. [Fecha de acceso: 10/4/2018].
- ²¹CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Monasterio de Madre de Dios...* Op. cit., págs. 415-417.
- ²²CRUZ ISIDORO, Fernando. *El Santuario de Ntra. Sra. de la Caridad, de Sanlúcar de Barrameda. Estudio Histórico-Artístico*. Córdoba: CajaSur, 1997, págs. 274-275; *El Patrimonio restaurado de la Basílica de la Caridad de Sanlúcar de Barrameda*. Sanlúcar de Barrameda: ASEHA, 2011, págs. 330-333.
- ²³BAREA AZCÓN, Patricia. "La iconografía de la Virgen de Guadalupe de México en España". *Archivo Español de Arte*, (Madrid)], Vol. LXXX, 318, (2007), págs. 195-197; "Pintura guadalupana en Cádiz". *Atrio. Revista de historia del arte* (Sevilla), 13/14, (2007/2008), págs. 39, 40, 48-50; "Pintura guadalupana en Cádiz". *Anales del Museo de América* (Madrid), 16 (2008), págs. 175, 182-184.
- ²⁴RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos A-F...* Op. cit., t. II, vol. III, págs. 123-127.

APROXIMACIÓN A LOS MUSEOS UNIVERSITARIOS EN MÉXICO: DE LA UNAM A LA UAEMex

APPROACH TO UNIVERSITY MUSEUMS IN MEXICO: FROM UNAM TO UAEMex

Resumen

El objetivo de este trabajo es dar a conocer algunos ejemplos del patrimonio artístico universitario mexicano, tomando como referencia en Ciudad de México la Universidad Nacional Autónoma de México y otras universidades en las ciudades de Puebla y Toluca. A lo largo de este trabajo se establece un recorrido por museos, galerías, centros culturales y otros espacios, encargados de reflexionar en aspectos históricos y culturales, relacionando la universidad, el coleccionismo y la sociedad

Palabras clave

Arte, Museo universitario, México, Patrimonio, Siglo XX.

Manuela García Lirio

Universidad de Granada, España.

Licenciada en Bellas Artes e Historia del Arte por la Universidad de Granada. Diplomada en Museología y Museografía por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Artes Visuales y Educación: un enfoque constructorista. Máster en Historia del Arte: Conocimiento y Tutela del Patrimonio y Máster en Educación secundaria, especialidad en Geografía e Historia. Actualmente Doctoranda y becaria en el programa de Historia y Artes del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 10/II/2019
Fecha de revisión: 22/IV/2019
Fecha de aceptación: 26/VI/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

The aim of the present paper is to describe some examples of Mexican university artistic heritage, taking as reference in Mexico City of National Autonomous University of Mexico and others universities of Puebla city and Toluca city. During this work, a tour of museums, galleries, cultural centers and other spaces is established, in charge of reflection on historical and cultural aspects, linking the university, collecting and society.

Key words

20th century, Art, Heritage, Mexico, University museum.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0005>

APROXIMACIÓN A LOS MUSEOS UNIVERSITARIOS EN MÉXICO: DE LA UNAM A LA UAEMex

1. INTRODUCCIÓN

México, el segundo país de Latinoamérica con más museos, después de Brasil, inicia su historia en la museología hace casi dos siglos. El 18 de marzo de 1825 vio la luz la primera disposición que establece el Museo Nacional para resguardar antigüedades mexicanas recién descubiertas y le ordena a la Universidad Nacional¹ ceder uno de sus espacios para tal fin².

Desde entonces, el museo guarda una estrecha relación con la Universidad, aunque esta no siempre estuvo vinculada, en el caso de la capital mexicana, con el centro histórico, el cual sufre un gran cambio urbanístico en la década de los cincuenta, al desplazarse las Escuelas³ Nacionales hasta la zona sur de la ciudad en la Alcaldía de Coyoacán, quedando inaugurado el 20 de noviembre de 1952.

Siete años más tarde, D. Adolfo López Mateos, abogado y político mexicano, encarga a Daniel F. Rubín de la Borbolla, antropólogo y humanista mexicano, el primer diagnóstico⁴ sobre la situación de los museos en Ciudad de México durante los últimos años. Este diagnóstico fue concluido

el 22 de mayo de 1959, una fecha clave para la evolución y desarrollo de los museos en la capital de México, donde ya se menciona el papel de los museos universitarios⁵. Será el mismo Rubín de la Borbolla, quien formalizara el primer museo universitario en el Campus, en febrero de 1960 con la inauguración del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA).

Dentro del panorama patrimonial mexicano debemos tener en cuenta dos instituciones: el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), creado en 1939 y encargado de conservar, registrar y restaurar el patrimonio nacional desde las primeras manifestaciones artísticas hasta 1899 y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL), creado en 1946, con el objetivo de resguardar el patrimonio mexicano desde 1900 en adelante; aunque los museos universitarios, no entrarían en ninguno de estos dos organismos.

Como consecuencia de la celebración del 6.º Congreso Internacional de Museos y Colecciones Universitarias realizado en 2006, bajo el lema “Nuevos caminos para los Museos Universitarios” promovido por la UNAM y el UMAC/

ICOM, tuvo lugar la creación de UMAC⁶ en México en ese mismo año, quien organiza desde entonces numerosas reuniones y reflexiones sobre museos universitarios. A pesar de promover ciertos coloquios sobre museos universitarios, no fue hasta 2018 cuando se organizó el I Encuentro Nacional de Museos Universitarios, bajo el lema “Pensar los museos universitarios del siglo XXI” celebrándose en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMex) en Toluca de Lerdo (México).

Sin embargo, a pesar de estos encuentros y de otras muchas actividades que se organizan desde el Seminario de Investigación Museológica (SIM)⁷ y el Seminario Universitario de Museos y Espacios Museográficos (SUMyEM)⁸, el patrimonio universitario queda disperso por todo el país.

En este artículo nos centraremos en once museos universitarios de arte en tres universidades, la Universidad Nacional Autónoma de México, en Ciudad de México; la Universidad Autónoma del Estado de México, en Toluca de Lerdo y la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en el estado de Puebla.

No obstante, es un tema de mucho más alcance que podría extenderse por otras muchas ciudades del país, para conocer su patrimonio universitario como la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en la Ciudad de Morelia, estado de Michoacán o el patrimonio de Xalapa, Veracruz, por mencionar otros ejemplos significativos.

2. MUSEOS UNIVERSITARIOS EN LA UNAM

Actualmente, la Universidad Nacional Autónoma de México (en adelante UNAM), declarada⁹ Patrimonio de la Humanidad en 2007, reúne gran parte del patrimonio universitario mexicano, contando con 25 museos universitarios, estructurados en tres grandes áreas: arte, ciencia y temáticas específicas. Todos ellos están articulados por distintas

entidades universitarias; la Coordinación de Difusión Cultural, la Coordinación de Humanidades, el Subsistema de Investigación Científica y diversas Facultades. De estas últimas, dependen tres museos universitarios: el Museo Manuel Tolsá de la Facultad de Ingeniería, la Antigua Academia de San Carlos de la Facultad de Artes y Diseño y el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la Facultad de Arquitectura. De la Dirección General de Divulgación de la Ciencia depende el Museo de la Luz y Universum, Museo de las Ciencias y el Museo de Geología del Instituto de Geología. Y finalmente los museos temáticos de arte: el Antiguo Colegio San Ildefonso, Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Casa del Lago “Maestro Juan José Arreola” y Museo Universitario del Chopo, los cuales se encuentran gestionados bajo la Coordinación de Difusión Cultural. Dependiente de esta Coordinación encontramos la Dirección General de las Artes Visuales, encargada del Museo Universitario de Ciencias y Arte Roma (MUCA Roma), Museo experimental “El Eco” y Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC).

Como ejemplos de temáticos específicos, podríamos citar el Museo de la Mujer, instalado desde 2011 en la Antigua Imprenta Universitaria, siendo el primer museo dedicado a la mujer en México y el segundo en Latinoamérica, tras el Museo de la mujer en Buenos Aires, Argentina. Así como también el Museo de las Constituciones y el Museo UNAM Hoy, primera sede de la Real y Pontificia Universidad de México.

Junto al INAH e INBA, a la UNAM debemos de considerarla como una tercera categoría con independencia propia en la perspectiva cultural. Es a partir de 1929 cuando la Universidad (hasta el momento UNM- Universidad Nacional de México) adquiere su propia autonomía y pasa a considerarse como UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México, lo cual hace que la universidad tenga su propio objetivo curatorial definido y eso es lo que la distingue con



Fig. 1. Antigua Academia de San Carlos. Centro Histórico de Ciudad de México. Foto: Gabriela Guerra Nicolás.

un componente prioritario desde la perspectiva de la cultura¹⁰. Como afirma Victoria Martínez Gutiérrez, jefa del Departamento de Bienes Artísticos y Culturales de la UNAM, “esto hace que la UNAM se convierta en pionera para la independencia, tanto académica como patrimonial; ya que la UNAM posee el segundo acervo más grande de México con más de 155.000 bienes” junto al INAH e INBA¹¹.

2.1. Antigua Academia de San Carlos

Aunque mencionamos la fecha de 1825 como el origen de la museología mexicana, ya unos años antes, en 1781, y por iniciativa de Gerónimo Antonio Gil, Tallador Mayor de la Real Casa de la Moneda, presenta al Virrey la propuesta de crear una Academia para la ense-

ñanza de las Bellas Artes. Dos años más tarde, en 1783, Carlos III, rey de España, expide la Real Cédula para la creación de la Real Academia de San Carlos, lo que tendrá lugar finalmente, el 4 de noviembre de 1785 en la Real Casa de la Moneda, sede que ocupó hasta 1791. Posteriormente se lleva a cabo el traslado de la Academia de San Carlos al antiguo Hospital del Amor de Dios, sede que ocupa en la actualidad. Hoy día, conocida como Antigua Academia de San Carlos, depende de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México y alberga cinco acervos como patrimonio universitario de la UNAM. Además conserva las Galerías *Pelegrín Clavé* y *Obregón* para mostrar las primeras piezas que llegaron desde España a la Academia como modelo referente para los estudiantes.



Fig. 2. MUCA. Interior del Museo Universitario de Ciencia y Arte. Ciudad Universitaria. Ciudad de México. Foto: Manuela García Lirio.

En Depósito alberga un total de 75.000 piezas entre los fondos de fotografía, dibujo, estampa, escultura y numismática. Todo el patrimonio de la Antigua Academia de San Carlos actualmente se encuentra en fase de catalogación, según afirma la técnico en colecciones de acervo, Angélica Ortega Ramírez.

Antes de la creación del primer museo universitario en Ciudad Universitaria, ya existían otras dependencias museísticas y patrimoniales vinculadas a la UNAM. Junto a la Antigua Academia de San Carlos, también se habían instaurado, la Casa del Lago en el Bosque de Chapultepec (1959), además del Colegio de San Ildefonso (1767) y el Museo de Geología (1929).

2.2. Casa del Lago

La Casa del Lago se inauguró en 1959 para establecer el primer centro cultural extramuros de Ciudad Universitaria. Con una exposición de obras de colecciones particulares de grandes artistas a nivel internacional, tales como Durero, el Greco o José Ribera. Surge con el objetivo de fomentar la

exploración y consolidación de manifestaciones artísticas con la idea de establecer nuevas vías de comunicación con públicos diversos. Actualmente celebra su 60 aniversario con una muestra fotográfica del archivo que permite conocer la evolución del edificio ubicado en el Bosque de Chapultepec. Evento que también estuvo acompañado por un performance y otras actividades como un ciclo de lectura, charlas, música y teatro.

2.3. Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA)

El MUCA merece una especial atención al tratarse del primer museo universitario en Ciudad Universitaria. El museo, que fue concebido por el arquitecto José Villagrán¹², es un gran espacio abierto de 2.700 m² cuadrados y más de cinco metros de altura. El MUCA se diseñó de tal manera que pudiera albergar cualquier tipo de intervención: manchar y perforar las paredes, derramar ácidos corrosivos, en los pisos de placas de cemento, cercenar la amplitud del espacio, aislar elementos, crear laberintos, oscurecer los techos, meter grúas, automóviles o pinturas renacentistas, alta-

res barrocos, delicados Monet... lo que fuera. No obstante esa función de *kunsthalle*, de laboratorio de arte vivo, poco a poco el MUCA se fue llenando de colecciones, aun cuando no estaba equipado para ello, ya que los arquitectos nunca imaginaron ese proceso y no lo dotaron de bodegas, fuera de algunos estrechos espacios “de tránsito”¹³.

Su estratégica ubicación, junto a la Facultad de Arquitectura y frente a la Biblioteca Central y Rectoría, lo convierte en un enclave único. Inaugurado por Daniel F. Rubín de la Borbolla en febrero de 1960, continuó su trayectoria de la mano de críticos de arte, gestores y artistas como Olivier Debrouse, Silvia Pandolfi o Helen Escobedo. La historia del MUCA se ralentiza en el momento en que Graciela de la Torre recibe el encargo de crear un museo de arte contemporáneo en Ciudad Universitaria, por lo que se inician los trámites para el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). Desde la inauguración del MUAC en noviembre de 2008, se juega con la simultaneidad de ambos espacios expositivos. Pero ya en 2009, la oferta cultural contemporánea comienza a protagonizar como único espacio el MUAC, consolidándose como el gran referente de museo universitario en la actualidad. Finalmente, según se recoge en la Gaceta UNAM¹⁴, el inmueble del MUCA¹⁵ pasa a ser administrado¹⁶ por la Facultad de Arquitectura al no contar con las colecciones artísticas.

2.4. Museo Universitario del Chopo

El Museo Universitario del Chopo creado en 1975 se dedica a difundir el arte, la cultura y la producción de conocimiento desde una perspectiva universitaria, vocación que lo convirtió muy pronto en un referente museístico nacional. Está ubicado en un pabellón de hierro, emblema de la modernización del país a principios del XX, que, desde su construcción, en 1903, ha tenido varios usos; en 1910 fue sede del pabellón japonés durante la celebración del centenario de la Independencia mexicana y en 1913 sede del



Fig. 3. Museo Universitario del Chopo. Colonia Santa María la Ribera. Ciudad de México. Foto: Manuela García Lirio.

Museo Nacional de Historia Natural, función que se prolongó hasta 1964.

Según su director, el “Chopo se define como un símbolo de cruce entre arte y producción cultural contemporánea. Su estrategia es una apuesta por innovar en la gestión de museos fortaleciendo su carácter universitario: crítico, experimental, post-disciplinario y excluyente”¹⁷. A día de hoy, se ha convertido en un espacio interdisciplinar que alberga las propuestas más atrevidas del arte contemporáneo en un formato de performance, arte de acción y de compromiso social.



*Fig. 4. Antigua Colegio de San Ildefonso. Centro Histórico de Ciudad de México.
Foto: Manuela García Lirio.*

2.5 Antigua Colegio de San Ildefonso

El antiguo Colegio de San Ildefonso, fundado en 1583, pasó de ser Escuela Nacional Preparatoria a inmueble universitario de la UNAM. Cuna del muralismo mexicano con obras de Diego Rivera, Jean Charlot, Fernando Leal, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre 1923-1926, mantiene la esencia del proyecto de Vasconcelos¹⁸ en el centro histórico de la ciudad. En 1992 pasó a formar parte de la UNAM, aunque responde a una gestión tripartita entre dicha institución, la Secretaría de Cultura y el Gobierno de Ciudad de México. Actualmente baraja una oferta cultural expositiva, además del reclamo turístico por parte de los murales. El edificio ofrece un itinerario compuesto por sesenta y cinco murales, en su mayoría ubicados en el patio central y en el hueco de la escalera, completándose dicho recorrido con el primer mural “La creación”, realizado por Diego Ribera, ubicado en el Anfiteatro Simón Bolívar.

2.6 Museo Manuel Tolsá

En 1999 se instaló en el Palacio de Minería, justo enfrente del Museo Nacional de Arte (MUNAL), el primer espacio dedicado a Manuel Tolsá¹⁹ (1757, Enguera, Valencia, España- 1816, Ciudad de México), quien fue nombrado por el rey Carlos IV como Director de Escultura de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en la Nueva España (México). En él, podemos encontrar esculturas, planos, dibujos artísticos, elementos de ornamentación, maquetas de obra civil, así como aspectos definitorios de su arquitectura, que ha pasado a denominarse como el “estilo Tolsá” caracterizado por un predominio de elementos decorativos, tales como balaustradas, macetones y capiteles.

2.7 Museo Universitario MUCA-Roma

El museo universitario MUCA-Roma, inaugurado en 1999 y ubicado en la colonia Roma responde al diseño del museo MUCA, pero fuera de las

dependencias de Ciudad Universitaria. Se trata de un edificio que apenas supera los 200m² cuyas salas han acogido las más diversas disciplinas: escultura, fotografía, gráfica, instalación, performance, multimedia, objeto, pintura, arte sonoro, textil, vídeo, etc. En 2006, con la reapertura del museo, el MUCA-Roma inicia un impulso con el propósito de ser un espacio de exhibición y documentación para generar nuevas formas de aproximación y análisis al arte contemporáneo. *“Desde su fundación MUCA-Roma ha sido un lugar para la pluralidad, funcionando como un termómetro para las propuestas más recientes de la producción de artistas de varias generaciones”*²⁰.

2.8 Museo Experimental El Eco

El Museo Experimental El Eco fue adquirido por la UNAM en 2004 y abierto al público en 2005 como un espacio cultural artístico y pedagógico

en el que se activan prácticas estéticas en torno a la reflexión espacial. El inmueble, creado por Mathias Goeritz²¹, se ubica en la Colonia de San Rafael. El arquitecto, que concibió el edificio como una escultura penetrable, diseñó diferentes espacios expositivos que albergan actualmente varias propuestas contemporáneas.

2.9 Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC)

El origen del MUAC, que se remonta a la década de los sesenta, está vinculado al interés por dotar a la UNAM de un Centro Cultural Universitario compuesto por museo, teatro, cine y una sala de conciertos. Se llevó a cabo la ejecución de la sala de conciertos, sala Nezahualcóyotl, sala del cine y sala del teatro siguiendo el diseño del arquitecto y artista plástico Arcadio Artís, inaugurándose finalmente parte del Centro Cultural en 1976.

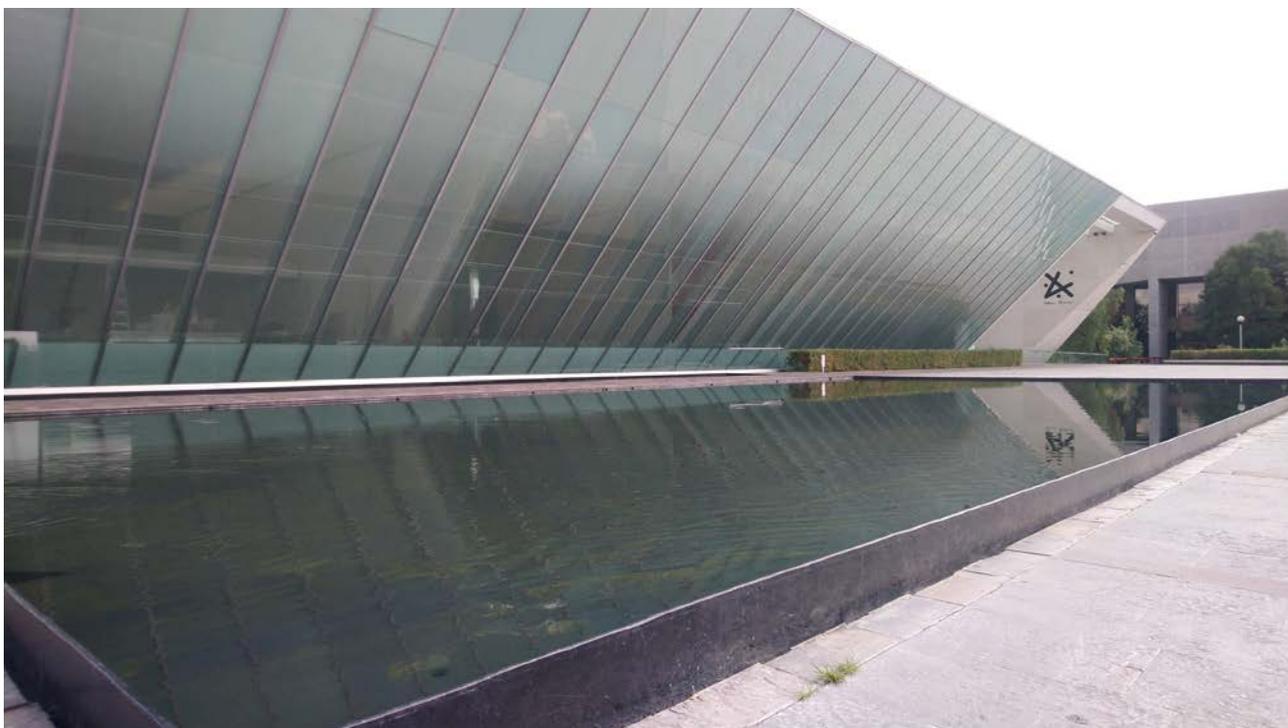


Fig. 5. MUAC. Museo Universitario Arte Contemporáneo. Ciudad Universitaria. Ciudad de México.
Foto: Manuela García Lirio.



Fig. 6. Museo Universitario Casa de los Muñecos de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla. México.
Foto: Archivo BUAP.

Sin embargo, no será hasta 2004 cuando se inicie el proyecto del museo, ya que la Coordinación de Difusión Cultural, a través del Rector Juan Ramón de la Fuente, le encarga a Graciela de la Torre la gestión del MUAC. Junto a de la Torre, trabajó el crítico de arte Olivier Debroise, y ambos deciden convertirlo en un museo de Arte Contemporáneo, incluyendo obras desde 1952 hasta la actualidad. Se trata de un museo vivo ya que la colección ha continuado creciendo mediante donaciones y adquisiciones. Hasta la fecha se han elaborado dos acuerdos²² distintos para la creación de un comité de adquisiciones de piezas artísticas.

El proyecto arquitectónico como obra de nueva planta responde al diseño del arquitecto Teo-

doro González de León, constituyendo una obra representativa de la arquitectura contemporánea. Un espacio dotado de dos plantas con 13947 m² que cuenta con seis salas como espacios expositivos, que conectan con tres patios y dos terrazas, siendo estos también utilizados como espacios expositivos.

Finalmente, el 27 de noviembre de 2008, abrió sus puertas el MUAC como uno de los museos más importantes en su género. Actualmente alberga una de las colecciones públicas de arte contemporáneo más relevante de todo México, bajo la creación de dos líneas de trabajo orientadas a un público heterogéneo; por un lado, generar conocimiento y por otro desarrollar un sentido de valoración y disfrute estético del arte contemporáneo.

Su proyecto curatorial, según Julia Molinar²³, está integrado en tres áreas: la propia colección, el programa de exposiciones temporales y el centro de documentación Arkheia, acervo bibliográfico donde se reúne la documentación de las exposiciones realizadas desde 1960 hasta la actualidad, primero en el MUCA y posteriormente en el MUAC. En definitiva, se considera que, en la actualidad, la función social del MUAC sobrepasa tanto la preservación del patrimonio cultural y artístico como su papel de guardián y transmisor de la memoria colectiva.

3. MUSEOS UNIVERSITARIOS EN LA BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

Fuera de la UNAM y de Ciudad de México encontramos otras universidades y ciudades que también se han interesado por crear museos universitarios dentro de sus instituciones. Nos referimos al caso de Puebla y su universidad, la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Esta universidad cuenta con la denominada Casa de los Muñecos, ubicada en pleno centro, a escasos metros de la Catedral. Se trata de una casa barroca del siglo XVIII con la peculiaridad de presentar en su fachada dieciséis figuras masculinas, conocidas

popularmente como “los muñecos”, que representan a los concejales que se oponían a la construcción de este inmueble. También cuenta con el Museo de la memoria histórica universitaria²⁴.

El 11 de diciembre de 1983 fue adquirida por la Universidad Autónoma de Puebla, con el objetivo de convertirla en un museo universitario. Se trata de una casa de dos plantas, que alberga en la primera un conjunto de acervo científico compuesto por piezas de medicina, botánica y zoología. En la segunda planta se expone una importante colección pictórica que data del siglo XVII al XIX, donde se incluyen trabajos de grandes pintores novohispanos como José Juárez y su pintura tenebrista, de quien podemos encontrar La adoración de los pastores o La huida a Egipto, Miguel Cabrera, Gaspar Conrado, Juan Tinoco y Luis Berruero, entre otros. También podemos destacar la colección “Las Tribus de Israel”, un conjunto de once pinturas atribuidas a Francisco Zurbarán²⁵.

Aunque con un fuerte componente religioso, su acervo pictórico también incluye una última sala dedicada al siglo XX con grabados originales de Salvador Dalí y obras de José Clemente Orozco, Rufino Tamayo y Francisco Toledo.

73



Fig. 7. Fachada principal del Museo Universitario Leopoldo Flores. Cerro de Coatepec. Toluca. Estado de México. Foto: Archivo fotográfico de la Dirección de Museos de la Universidad Autónoma del Estado de México.

4. MUSEOS UNIVERSITARIOS DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Para concluir este breve recorrido por algunos de los museos universitarios de arte del país, nos detendremos en la Universidad Autónoma del Estado de México, ubicada en la ciudad de Toluca de Lerdo, a 66 km de la capital mexicana y conocida especialmente por su arquitectura colonial.

La universidad cuenta con la Secretaría de Difusión Cultural que se encarga de gestionar y custodiar un total de ocho museos universitarios de distintas tipologías, bibliográficas y documentales, científicas y artísticas. Estos son la Casa de Cultura de la UAEMex en Tlalpan, el Museo de Historia Natural “Dr. Manuel M. Villada”, los Gabinetes Universitarios de Física, Química y Medicina, el Observatorio meteorológico universitario “Mariano Bárcena”, el Museo Historia Universitaria “José María More-

los y Pavón”, el Museo Universitario “Dr. Luis Mario Schneider”, el Archivo Universitario y, por último, el Museo Universitario Leopoldo Flores (MULF), del cual se hablará más ampliamente.

Este museo surge tras la donación de Leopoldo Flores²⁶ de gran parte de sus obras, desde 1959 a 2015, a la Universidad Autónoma del Estado de México. Está ubicado en el Cerro de Coatepec, Toluca, y en un museo de nueva planta construido en 2001 e inaugurado en abril de 2002, cuando el artista aún vivía. Obra del arquitecto mexicano René Sánchez Vértiz²⁷, responde a un primer diseño estructurado en tres naves, caracterizadas por grandes dimensiones verticales debido al gran formato de las obras expuestas. En el interior podemos encontrar dependencias como la sala permanente, la sala principal, la sala convocatoria anual, sala de exposiciones, galería externa, taller del maestro, sala de ser-



Fig. 8. *La gran parvada de cuervos rojos, 4*. Acrílico sobre tela. 3.76 x 6.42 m. 2013. Autor: Leopoldo Flores. Foto: Archivo fotográfico de la Dirección de Museos de la Universidad Autónoma del Estado de México.

vicios educativos, centro de documentación, bodega de acervo y oficinas.

Su directora, Gabriela Morales²⁸, define al museo como un centro de conservación para la obra de Leopoldo Flores, pero además como un centro de conexión cultural para promover, investigar y difundir la cultura desde el ámbito universitario para toda la sociedad. Se trata por lo tanto de una institución que difunde la obra del maestro Leopoldo Flores y la producción universitaria en el área de las artes contemporáneas. Además, gestiona exposiciones temporales de artistas de gran relevancia internacional y nacional.

Parte de la obra de Leopoldo Flores, conocida como murales transportables, se basa en la mitología griega, con series como la Historia del minotauro, Hilo de Ariadna o Las proezas de Ícaro. Su imaginación, destreza y creatividad no conocen límite alguno, por ello en su obra podemos encontrar hasta composiciones que superan los 6 metros de largo. También dedica una serie al proyecto sobre la figura de Cristo, considerándolo como un individuo que tuvo la capacidad de marcar el tiempo de la humanidad entera²⁹.

La oferta cultural artística de la UAEMex se complementa con otros dos espacios, custodiados bajo la Dirección de Patrimonio Universitario, ubicados en el edificio de Rectoría, la Galería Universitaria Fernando Cano y la Pinacoteca Universitaria los Autonomistas.

La Galería Universitaria Fernando Cano, es un espacio expositivo abierto a la comunidad universitaria desde 1989 para dar cabida a exposiciones temporales, mediante convocatorias anuales que permiten poner en diálogo la obra de artistas consagrados con otros recién egresados de la Facultad.

Por último, la Pinacoteca Universitaria los Autonomistas fue inaugurada en mayo de 2019, como

espacio destinado a preservar y difundir solo pinturas comprendidas entre 1750 y 1850. Se trata de un espacio muy reducido que apenas da cabida para tener expuestas doce obras, pero la colección se nutre de más de cincuenta piezas gracias a su donante y gestor cultural Felipe Sánchez Solís.

CONCLUSIONES

El ámbito museístico universitario de México se extiende más allá de los modelos recogidos en este artículo, no obstante buena parte de ellos tienen como referentes a dos instituciones de la UNAM: el MUCA, inaugurado en 1960 y el MUAC en 2008. Ambos responden al primer y último museo creados en Ciudad Universitaria, con un gran vínculo entre sí. Ambos fueron proyectos de nueva planta, con unos intereses en común: difundir el patrimonio universitario.

La creación de la Ciudad Universitaria y su inauguración en 1952 supuso un gran impulso para la museología mexicana, y especialmente para la museología universitaria.

Aunque desde el Seminario Universitario de Museos y Espacios Museográficos, clasifiquen un total de nueve museos universitarios de temática artística en la UNAM, lo cierto es que tras la visita y conocimiento in situ de cada uno de los espacios, podemos resaltar que solo tres de ellos, Galerías de la Academia de San Carlos, MUCA y MUAC, han cumplido con la definición de museo universitario, respetando para ello la definición de museo establecida por ICOM, contando con la peculiaridad de poseer su propia colección, ya que el resto de espacios se conciben como centros culturales y espacios expositivos, renovando temporalmente sus propuestas, programación y actividades. A todos estos espacios también podríamos sumarle el Centro Cultural Universitario de Tlatelolco (CCUT), ya que cuenta con una colección digital sobre el Movimiento 68, además de exposiciones per-

manentes y temporales. Por lo tanto se concibe como un centro multidisciplinar dedicado a la investigación, estudio, análisis y difusión.

Además de la dispersión establecida entre los diferentes museos por toda la Ciudad de México, también se detecta un gran vacío de conexión entre los espacios culturales. En cambio, los museos y otros espacios que hemos mencionado de Toluca y Puebla, al ser ciudades más pequeñas en extensión, permiten una mayor

cohesión en cuanto a la organización de actividades culturales.

En definitiva, destacaremos que el museo universitario mexicano, a pesar de sus diferentes propuestas reflejadas en este artículo, permite vincular desde un escenario museístico, la producción de conocimiento y saberes con la institución académica universitaria, estableciendo sinergias entre la programación cultural, artística y educativa.

NOTAS

¹La Universidad Nacional se fundó en 1910 y más tarde, en 1929 obtuvo su autonomía, quedando como Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

²RICO MANSARD, Luisa Fernanda. "Los museos de historia y la identidad nacional. De la independencia a la revolución Mexicana". En: BELLIDO GANT, María Luisa (Ed.). *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*. Gijón: Trea, 2007, pág. 40.

³Las Escuelas Nacionales, conocidas también como Preparatorias, equivalen a la formación académica que precede a la formación académica universitaria.

⁴Proyecto del Programa General de Museos para México escrito por Daniel F. Rubín de la Borbolla, Vol. 177, Fondo Documental Museo Nacional de México, 1831-1964, Archivo histórico del Museo Nacional de Antropología, 1959, exp. 45, f. 196.

⁵Rubín de la Borbolla define a los museos como la más libre y democrática institución de la cultura. El aula y la biblioteca implican ya una cierta selección. El museo imparte enseñanza a cualquier visitante que viene por voluntad propia, sin imponerle condiciones de admisión, de asistencia a cursos, ni requisitos de conocimientos previos, y sin obligarlo ni siquiera a dar su nombre. *Íbidem*, f. 195.

⁶Comité de Museos y Colecciones Universitarias creado en 2001 en Barcelona. Según las siglas por las que se conoce su referencia original es University Museum and Collections. UMAC está presente en más de 52 países, pero solo algunos de ellos tienen su propia mesa de trabajo, correspondiente al Comité Internacional de Colecciones y Museos Universitarios del ICOM.

⁷El SIM fue creado en el año 2007 como espacio de reflexión en torno a los museos y el trabajo museográfico que se desarrolla en el país y en el extranjero. Fue creado como foro para intercambiar conocimientos y experiencias museísticas, así como también para divulgar las investigaciones y los trabajos de vanguardia. Con sede en el edificio "C" de Universum, Museo de las Ciencias. Fuente: <http://www.simmuseo.net/>. [Fecha de acceso: 11/01/2020].

⁸El SUMyEM fue creado en el año 2017 como espacio de reflexión y discusión para los profesionales de los museos universitarios y espacios museográficos de la UNAM. Con sede en el edificio C de Universum, Museo de las Ciencias. Fuente: <http://www.sumyem.unam.mx/>. [Fecha de acceso: 11/01/2020].

⁹El documento original se encuentra en Museo UNAM HOY (Calle de la Moneda, n.º 2, Centro Histórico de la Ciudad de México) e indica: CONVENCION SOBRE LA PROTECCION DEL PATRIMONIO MUNDIAL, CULTURAL Y NATURAL. El comité del Patrimonio Mundial ha inscrito Campus Central de la Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en la lista de Patrimonio Mundial. La inscripción en esta lista conforma el valor excepcional y universal de un sitio cultural o natural que debe ser protegido para el beneficio de la humanidad. Fecha de inscripción: 2 julio, 2007.

¹⁰Afirma Anel Pérez, coordinadora de Gestión Cultural en la UNAM. Entrevista realizada el 11/11/2019.

¹¹Entrevista realizada el 14/10/2019.

¹²Arquitecto mexicano (1901-1982). Reconocido como figura clave de la arquitectura moderna en México.

¹³DEBROISE, Olivier. *Las colecciones de arte contemporáneo de la UNAM. Una revisión*. En: *INFORME*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008, pág. 20.

¹⁴... Que el 16 de febrero de 2015 se publicó en Gaceta UNAM el Acuerdo por el que se crea el Consejo Consultivo del Museo Universitario de Ciencias y Artes, a través del cual se establece que a la Facultad de Arquitectura le corresponda la administración, el resguardo y operatividad de dicho Museo. En virtud de que el MUCA no cuenta con colecciones artísticas para mantenerlas en exposición permanente, estableció un sistema de intercambio con instituciones extranjeras de cultura y con las universidades estatales para organizar exposiciones temporales. Publicado en Gaceta UNAM, 10 de enero 2019.

¹⁵Por lo tanto el MUCA se considera un espacio de vanguardia junto a los grandes museos de Ciudad de México, tales como el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Historia Natural, el Museo de Arte Moderno en el Bosque de Chapultepec, el Museo de la Ciudad de México y el Museo Nacional de Virreinato en Tepetzotlán, todos ellos inaugurados en 1964.

¹⁶El 16 de febrero de 2015 se crea el Consejo Consultivo del MUCA. El presidente de este Consejo es la Facultad de Arquitectura, aunque hay otras entidades involucradas.

¹⁷Afirma José Luis Paredes Pacho, Director del Museo Universitario del Chopo. Entrevista 28/10/2019.

¹⁸José Vasconcelos (1882-1959) abogado de profesión, político, pensador y escritor mexicano. Secretario de Educación Pública del gobierno posrevolucionario de Álvaro Obregón. Tenía como objetivo instaurar una educación vinculada a la realidad social del país, donde materializó la genial idea de educar a la sociedad mediante ideas e imágenes plasmadas en los muros de edificios públicos.

¹⁹Consultar FERNÁNDEZ, Justino. *El palacio de minería*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

²⁰DE LA TORRE, Graciela. *MEMORIAS 2003-2006*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales, Museo Universitario de Ciencias y Arte, 2007, pág. 7.

²¹Mathias Goeritz (Alemania, 1915- Ciudad de México, 1990) fue pintor, escultor y arquitecto asociado a la tendencia de la abstracción constructiva. Después de la creación del Museo Experimental El Eco (1953) implementó lo que llama la "arquitectura emocional" que se caracteriza por usar un diseño limpio y la construcción de torres. Consultar las publicaciones *Arquitectura emocional*, 2011 y *Abstracción temporal*, 2011, ambas hacen referencia al diálogo entre diversos proyectos presentados en el museo y la abstracción formal según el legado de Goeritz.

²²El primer acuerdo fue publicado en Gaceta UNAM el 13 de diciembre de 2004 y dice "Acuerdo por el que se crea el comité de adquisiciones de piezas artísticas para el museo universitario de ciencias y artes de la UNAM". El segundo acuerdo fue publicado en Gaceta UNAM el 10 de enero de 2019 y dice "Acuerdo por el que se crea el comité de adquisiciones de piezas artísticas y documentales para el museo universitario arte contemporáneo de la UNAM".

²³Afirma Julia Molinar. Subdirectora de Conservación y Registro del MUAC. Entrevista 28/11/2019 en MUAC.

²⁴El museo de la memoria histórica universitaria de la BUAP alberga objetos, documentos y vídeos que muestran las etapas más importantes de dicha universidad. El museo fue creado con la finalidad de conservar y exponer el acervo histórico que se ha generado a través de los años.

²⁵Consultar PIZARRO GÓMEZ, Francisco Javier. "Zurbarán y el Zurbaranismo en América. El caso de Puebla". En: *Actas del Simposium internacional Zurbarán y su época*. Badajoz: Junta de Extremadura, Diputación de Badajoz, Consejería de Cultura y Patrimonio, 1998.

²⁶Leopoldo Flores también llevó a cabo otro de los símbolos reconocidos en la ciudad de Toluca, se trata del *Cosmovital*, concluido en 1980 y realizado en el viejo mercado de la Ciudad de Toluca; actualmente se utiliza como herbario.

²⁷René Sánchez Vértiz llevó a cabo el proyecto junto con un grupo de estudiantes de último año de la carrera de Arquitectura y con profesionales del campo de la ingeniería. El diseño arquitectónico obedece sobre todo a las fuertes condicionantes de la topografía del sitio, el breve tiempo en el que debería de ser construido (5 meses) y las grandes dimensiones de algunas obras plásticas a exhibir.

²⁸Entrevista realizada en el Museo Universitario Leopoldo Flores (Toluca) el 15/11/2019.

²⁹*Leopoldo Flores 2000 D.C.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pág. 30.

LAS MAQUETAS DE ACAPULCO Y EL PROYECTO DE BAJORRELIEVES DE CARLOS III

THE SCALE MODELS OF ACAPULCO AND THE SCALE MODELS' PROJECT OF CARLOS III

Resumen

Durante la Edad Moderna, Europa consolidó una amplia tradición en la elaboración de maquetas —de arquitectura, ciudades y territorios— con fines militares, como complemento a la documentación cartográfica desarrollada. El artículo descubre las singulares maquetas del fuerte de San Diego de Acapulco y de su bahía, esclarece su autoría y relaciona su fabricación con el proyecto de bajorrelieves de Carlos III.

Palabras clave

Carlos III, Fuerte de San Diego, Ingenieros Militares, Josef González, Planos en Relieve.

Gabriel Granado-Castro

Universidad de Sevilla, España.

Profesor Titular de Universidad en la Escuela Superior de Ingeniería de Edificación de la Universidad de Sevilla. Autor de diversas publicaciones relacionadas con la actividad cartográfica desarrollada por los ingenieros militares en la Edad Moderna. Una parte importante de la investigación se ha centrado en el análisis del estilo cartográfico en los mapas y planos urbanos históricos, así como su evaluación cartométrica.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 9/X/2019
Fecha de revisión: 24/III/2020
Fecha de aceptación: 15/V/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

During the Modern Age Europe consolidated a broad tradition in the development of scale models of architecture, cities and territories with military purposes. They were used as a complement to the cartographic documentation developed. This article discovers two singular scale models of Acapulco Bay and its fortress, works of the military engineer Josef González during the reign of Carlos III. Also, some of the possible causes and motivations that led to its manufacture are clarified.

Key words

Carlos III, Castle of San Diego, Josef Gonzalez, Military engineers, Relief model.

Joaquín Aguilar-Camacho

Universidad de Sevilla, España.

Doctor y Profesor Colaborador en la Escuela Superior de Ingeniería de Edificación de la Universidad de Sevilla. Coautor de diversas publicaciones relacionadas con la labor de los ingenieros militares en la representación del territorio, la exactitud posicional en cartografía histórica urbana y la evolución de su estilo cartográfico, todo ello con particular atención al entorno geográfico de Cádiz y al período histórico de la Edad Moderna.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0006>

LAS MAQUETAS DE ACAPULCO Y EL PROYECTO DE BAJORRELIEVES DE CARLOS III

1. INTRODUCCIÓN

La ingente documentación gráfica e histórica conservada sobre las posesiones americanas de las grandes potencias europeas durante la Edad Moderna, pone de manifiesto la importancia de estos dominios como parte esencial de sus políticas económicas y administrativas. La cartografía, encomendada al poder militar, se convirtió en un instrumento esencial para el control y la defensa de estos vastos territorios¹.

Una parte singular de esta documentación gráfica representó a través de modelos o maquetas los edificios, ciudades y territorios en tres dimensiones, utilizando diferentes tipos de materiales (madera, barro, cera, cartón, etc.). Estos objetos gozaron de un gran protagonismo entre arquitectos e ingenieros durante el Renacimiento², permitiendo una fácil interpretación de los relieves y volúmenes proyectados y ejecutados³. Tampoco podemos olvidar su valor simbólico, constituyendo un emblema de poder y hegemonía entre las monarquías europeas⁴.

Durante el siglo XVII las maquetas perdieron protagonismo, motivado quizás por el auge de la perspectiva, que se fue imponiendo en el repertorio gráfico de los ingenieros⁵. Esta técnica gráfica, de gran importancia en la pintura renacentista, empezó a ser tenida en cuenta en los tratados franceses y españoles de fortificación en su modalidad de rayos de proyección paralelos, denominada como perspectiva “paralela” o “militar”. Su presencia resultó residual en la regulada y estructurada documentación gráfica que generaron los ingenieros militares durante el siglo XVIII. Pese a su facilidad de ejecución, no llegó a generalizarse.

Los ingenieros franceses, con el Mariscal Vauban a la cabeza, dedicaron gran atención a las maquetas de fortificaciones desde finales del siglo XVII hasta finales del siglo XIX. En España no fue hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando resurgió el interés en estos objetos, probablemente por las colecciones europeas existentes, más que por una plena convicción en la utilidad de los mismos. En este contexto se encuadran las maquetas elaboradas por el ingeniero militar José González.

2. ANTECEDENTES

2.1. MODELOS DE CIUDADES Y TERRITORIOS EN LAS CORTES EUROPEAS A FINALES DE LA EDAD MODERNA

En el siglo XVIII diversas coronas europeas disponían de un repertorio de maquetas de ciudades con un claro interés militar. Para el monarca y su gobierno constituían verdaderos instrumentos de planificación del arte de la guerra, logrando un control más tangible sobre las estrategias de fortificación y asedio a una plaza.

Ejecutadas durante el siglo XVII destacan las colecciones de la República de Venecia y la de

Suecia y su imperio báltico. La perteneciente a la República de Venecia contiene veinte ejemplares realizados en madera⁶. El conjunto de maquetas de Suecia y su imperio báltico se compone de quince piezas de madera pintada, realizados por el ingeniero Erik Jönsson Dahlberg, en las que se representan las ciudades y su entorno circundante⁷.

Fecha en 1717 existió una colección de maquetas del Reino de Cerdeña-Piamonte, de la que actualmente sólo se conservan tres ejemplares (Demonte, Brunetta y Fenestrelle)⁸. Especialmente singulares fueron las maquetas, de escala reducida, que conformaron la colección del Imperio de los Habsburgo, alojada en el Palais d'Orange de Bruselas. Elaboradas por Charles-Alexandre de Lorraine entre 1740 y 1750, fueron quemadas en 1780 por orden del emperador José II⁹.

De la Corona española destacamos los planos en relieve de los Reinos de Nápoles y Sicilia, iniciativa de Giovanni Caraza, duque de Noja, presentada a Carlos de Borbón (futuro Carlos III) en 1744. Se componía de diez ejemplares realizados en madera, corcho y yeso pintados, de los cuales sólo se conservan ocho¹⁰.

Además de estas referencias, Francia destacó como el gran foco de producción de maquetas urbanas y planos en relieve en general, desde finales del siglo XVII hasta las postrimerías del siglo XIX. En este periodo de tiempo perfeccionaron el sistema de fabricación de maquetas, llegando a completar una colección de más de doscientos cincuenta planos en relieve de distintas plazas fuertes, tanto de Francia como de sus antiguas posesiones¹¹. La fabricación de estos modelos estuvo, casi desde sus inicios, íntimamente relacionada con la ejecución de los sistemas de fortificación, hasta el punto de que se simultaneaban ambas prácticas. Posteriormente, cuando la evolución de la artillería condicionó la utilidad de los sistemas de fortifi-



Fig. 1. Allain Manesson-Mallet. Ingenieros construyendo un plano en relieve con madera. Figura LXXV. *Les Travaux de Mars, ou l'Art de la guerre.* gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.



Fig. 2. Maqueta de Cádiz 1777-1779. Museo de las Córtes. Cádiz. Fotografía de los autores.

cación tradicionales, las colecciones de modelos perdieron su finalidad militar y dejaron de fabricarse.

2.2. EL PROYECTO DE BAJORRELIEVES DE CARLOS III

Algunos autores apuntan la petición por parte de Felipe V de ejecutar un modelo de Cádiz en 1723 como indicio del interés del monarca en disponer de una colección de maquetas de sus plazas más importantes, si bien no existen testimonios documentales que corroboren esta necesidad, desconociéndose la existencia de otros modelos urbanos pertenecientes a la primera mitad del siglo XVIII¹².

Las primeras pruebas manuscritas que informan sobre la necesidad e interés del Estado español en conformar un repertorio de maquetas (denominadas “bajorrelieves” en la documentación conservada) de todas las plazas fortificadas

importantes del Reino, datan de finales del año 1776¹³. Es probable que la pretendida colección tuviera como referente la que ya poseía la Corona francesa, integrada por numerosos ejemplares.

El proyecto fue iniciativa del conde de Ricla, Ministro de la Guerra de Carlos III, quien contó con el apoyo del Real Cuerpo de Ingenieros Militares. Francisco Sabatini, ingeniero director y comandante del ramo de Caminos, Puentes, Edificios de Arquitectura Civil y Canales de Riego y Navegación, asumió la dirección técnica del proyecto con una dotación anual de 6.000 escudos. A la estructura que se creó para tal efecto se la denominó “Gabinete de Relieves”¹⁴.

La elección del responsable de fabricar las maquetas no estuvo exenta de polémica. Para esta tarea se designó a Alfonso Ximénez, capitán de infantería en ese momento, habiendo mostrado previamente destreza en la ejecución de modelos y al que se le había puesto a prueba

con los encargos previos de los tres presidios menores de África y el modelo de las islas Chafarinas. Aunque estos modelos causaron buena impresión en la Corte, no resultaron mérito suficiente para tal cometido, pues Ximénez no formaba parte del Real Cuerpo de Ingenieros Militares. Tal es así, que para poder hacerse cargo del proyecto tuvo que ser incorporado directamente al cuerpo como ingeniero voluntario, generando esta decisión gran controversia entre los compañeros del ramo.

El 16 de abril de 1777 se aprobó el reglamento del proyecto, elaborado por Sabatini tras intensos debates con Silvestre Abarca y el conde de Ricla¹⁵. El reglamento definitivo se compuso de diecisiete artículos, en los que se regulaban aspectos económicos y administrativos. Realizado con cierta premura, el texto estuvo huérfano de muchos aspectos técnicos de gran

importancia en el diseño final de estas maquetas, tales como la definición de su escala de fabricación o las dimensiones de las mismas.

Se decidió comenzar por la ejecución de la maqueta de Cádiz, a donde Ximénez se desplazó el 28 de abril de 1777. No sin grandes dificultades técnicas y económicas esta maqueta fue finalizada prácticamente dos años después, trasladándose a la Corte en mayo de 1779 e instalándose en el Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro¹⁶.

Tras la finalización de la maqueta de Cádiz, poco después de que se decidiera continuar con la de Ceuta, el proyecto fue suspendido y Ximénez quedó relegado a otras tareas relacionadas con el ramo de Fortificaciones. La difícil situación económica que atravesaba el país y los graves problemas que generó la rea-

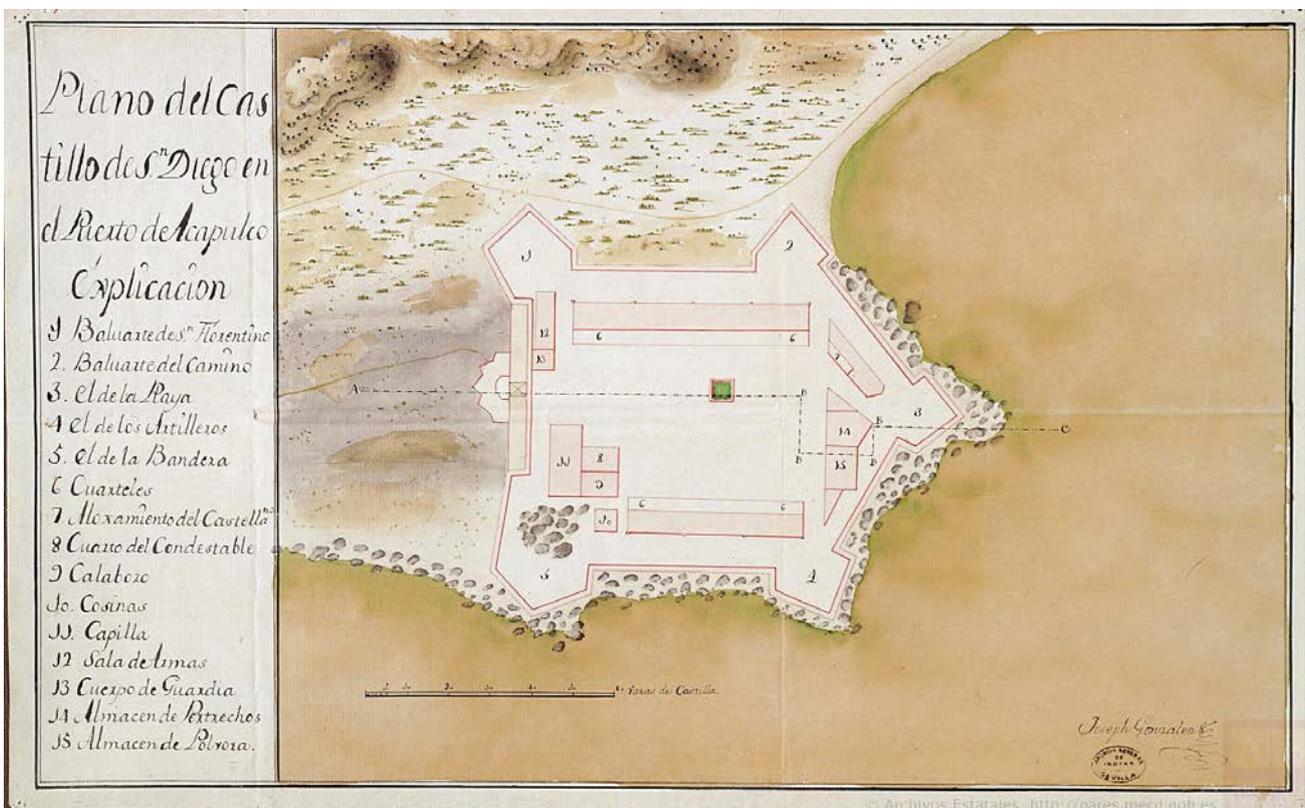


Fig. 3. Josef Gonzalez. Plano del Castillo de San Diego en el Puerto de Acapulco. 1766. Archivo General de Indias. MP-MEXICO, 231.

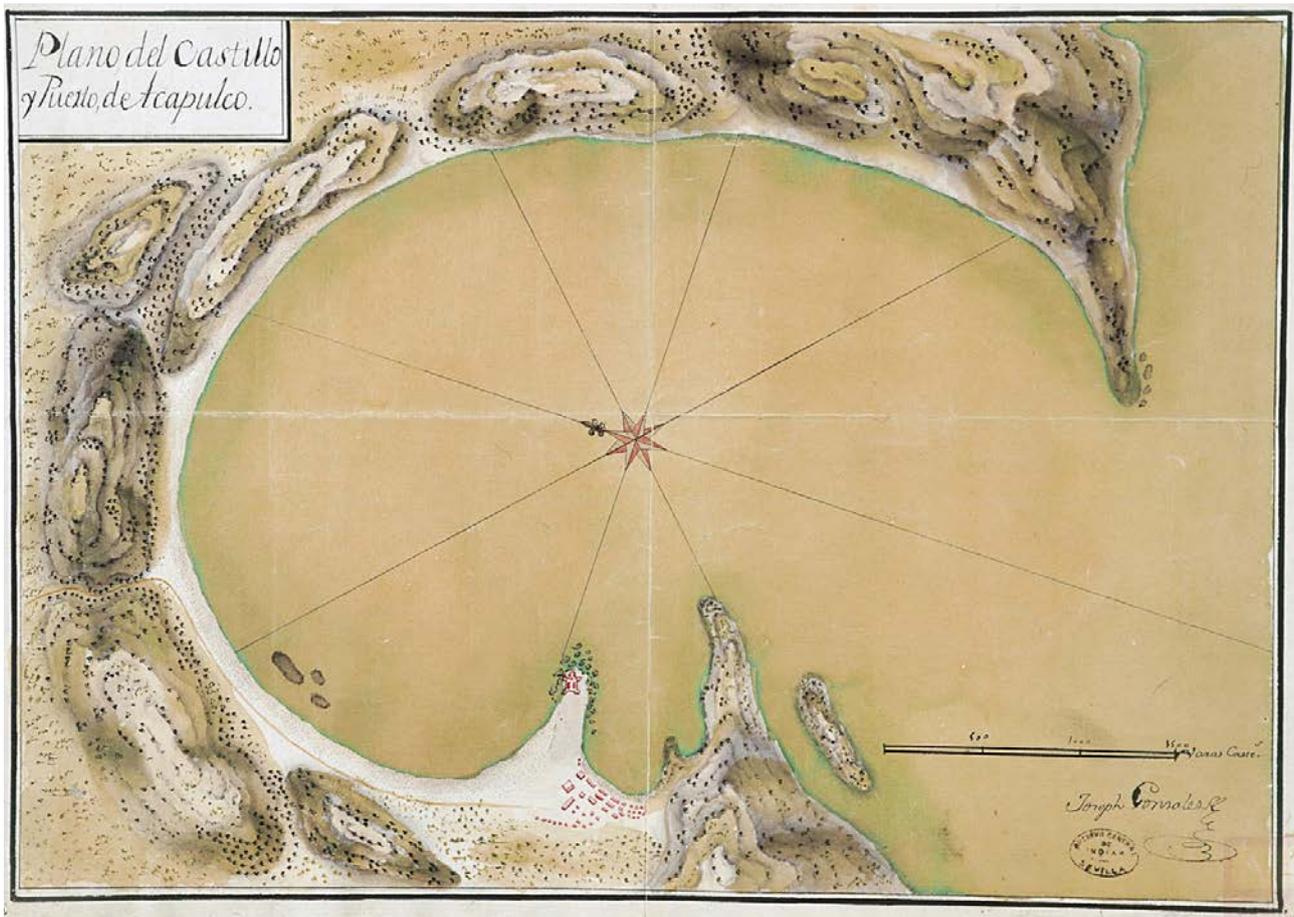


Fig. 4. Josef Gonzalez. *Plano del Castillo y Puerto de Acapulco*. 1766. Archivo General de Indias. MP-MEXICO, 230.

lización del modelo de Cádiz (excesivo coste, prolongado plazo de ejecución y dimensiones inadecuadas) precipitaron la paralización del proyecto.

3. EL INGENIERO MILITAR JOSÉ GONZÁLEZ

Seguir la pista a la trayectoria profesional del ingeniero militar José González no ha resultado fácil por dos razones fundamentales. En primer lugar, la ausencia de su hoja de servicios militares y la escasa información existente sobre él en la literatura moderna sobre ingenieros militares del siglo XVIII¹⁷. En segundo lugar, el hecho de que sea contemporáneo a otro ingeniero militar con el que comparte nombre y primer apellido (José González de Ferminor), ha provocado que la escasa información que

aparece sobre ambos en publicaciones y repositorios esté confusa e intrincada. La presente investigación ha permitido esclarecer y componer casi por completo la actividad profesional de estos ingenieros. A ello ha contribuido que José González de Ferminor tuviera una trayectoria profesional muy corta, muriendo en San Fernando de Omoa (Guatemala) en 1778 con apenas 38 años¹⁸.

Sin embargo, la carrera profesional de José González fue intensa y longeva, disfrutando de dos etapas en las Indias y una importante actividad en la Península, tanto en la Corte como en diversas plazas.

Nació el 2 de agosto de 1739. Cartagena fue su primer destino conocido en 1763¹⁹, cuando

ya era subteniente e ingeniero delineador²⁰. En 1764 formó parte de la expedición de Juan de Villalba, que le llevó a Nueva España para la organización del cuerpo militar²¹, iniciándose así su primera etapa en las Indias. El hecho de que su primer destino conocido en América fuera Acapulco en 1766, se antoja crucial para entender por qué posteriormente decidió elaborar las maquetas de esta ciudad. Siendo alférez de ingenieros elaboró un informe exhaustivo del fuerte de San Diego en el puerto de Acapulco, detallando su situación actual y las mejoras necesarias para su aprovechamiento²². Probablemente se trate de la última descripción conservada de esta fortaleza, antes de que el 21 de abril de 1776 un terremoto la dejara inservible.

En 1768, siendo ingeniero extraordinario²³, se encontraba destinado en el Estado de Veracruz. En diciembre de 1771 se le comunica que regrese a España, siendo sustituido en América por el ayudante de ingeniero Francisco Hurtado²⁴.

Ya en España, el acontecimiento más importante en el que participó José González fue el sitio de Melilla (del 9 de diciembre de 1774 al 19 de marzo de 1775), por el cual obtuvo el grado de capitán y el ascenso a ingeniero ordinario²⁵. Allí permaneció durante cuatro años en la dirección de las obras de reconstrucción, de la que se conservan dos planos del año 1779 firmados por él. Estos planos corresponden a las plantas y perfiles de unas bóvedas proyectadas para alojamiento y oficinas del gobernador y veedor en el terreno de la antigua Casa del Gobierno de Melilla²⁶.

En 1779 se incorporó a Ciudad Rodrigo, su nuevo destino. Allí, probablemente, despertó la curiosidad por fabricar maquetas tras observar el modelo de Cádiz en alguna visita a la Corte. Éste había sido presentado en el mes de julio por el ingeniero Alfonso Ximénez y se encontraba depositado en el Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro.

Según menciona el propio José González, fue el conde de Ricla quién le preguntó, antes de marchar a su nuevo destino de Ciudad Rodrigo, si conocía a alguien que realizase modelos en relieve. José González le respondió *“ejecutaria quanto se le mandase, a mui poco coste i mas lucimiento que el modelo de Cadiz”*²⁷. Es importante aclarar que desconocemos si existía alguna vinculación entre el ministro de la Guerra y el propio ingeniero o, por el contrario, fue un encuentro casual en la Corte.

Parece evidente que la intención de José González con este ofrecimiento era la de conseguir el puesto de Alfonso Ximénez al frente del Gabinete de Relieves, muy apetecible desde el punto de vista económico, pues permitía cobrar cuantiosas raciones de campaña además del sueldo de ingeniero.

En 1782, José González consiguió presentar en la Corte un modelo del fuerte de la Concepción (Aldea del Obispo, Salamanca). Con ello no logró reactivar el proyecto de los bajorrelieves, iniciado en 1776, pero sí evitó regresar a su destino en Ciudad Rodrigo, quedando en la Corte a las órdenes de Francisco Sabatini²⁸.

En octubre de 1783, en un memorial en el que solicita su ascenso a teniente coronel, menciona que ya tiene elaborado el modelo del fuerte de San Diego de Acapulco y que se encuentra ejecutando la maqueta del puerto y sus costas laterales²⁹. González no cesa en su empeño de reactivar el Gabinete de Relieves, circunstancia que no se hará realidad al igual que su anhelado ascenso (éste no tendrá lugar hasta el 1 de junio de 1787)³⁰.

En 1788 y 1789, unos planos sobre los cuarteles de la Bomba y Santo Domingo le sitúan en Badajoz³¹. Un documento fechado el 22 de junio de 1792 informa de su destino en Aragón como ingeniero en segundo³². En otro informe fechado el 2 de enero de 1795, se constata su ascenso a

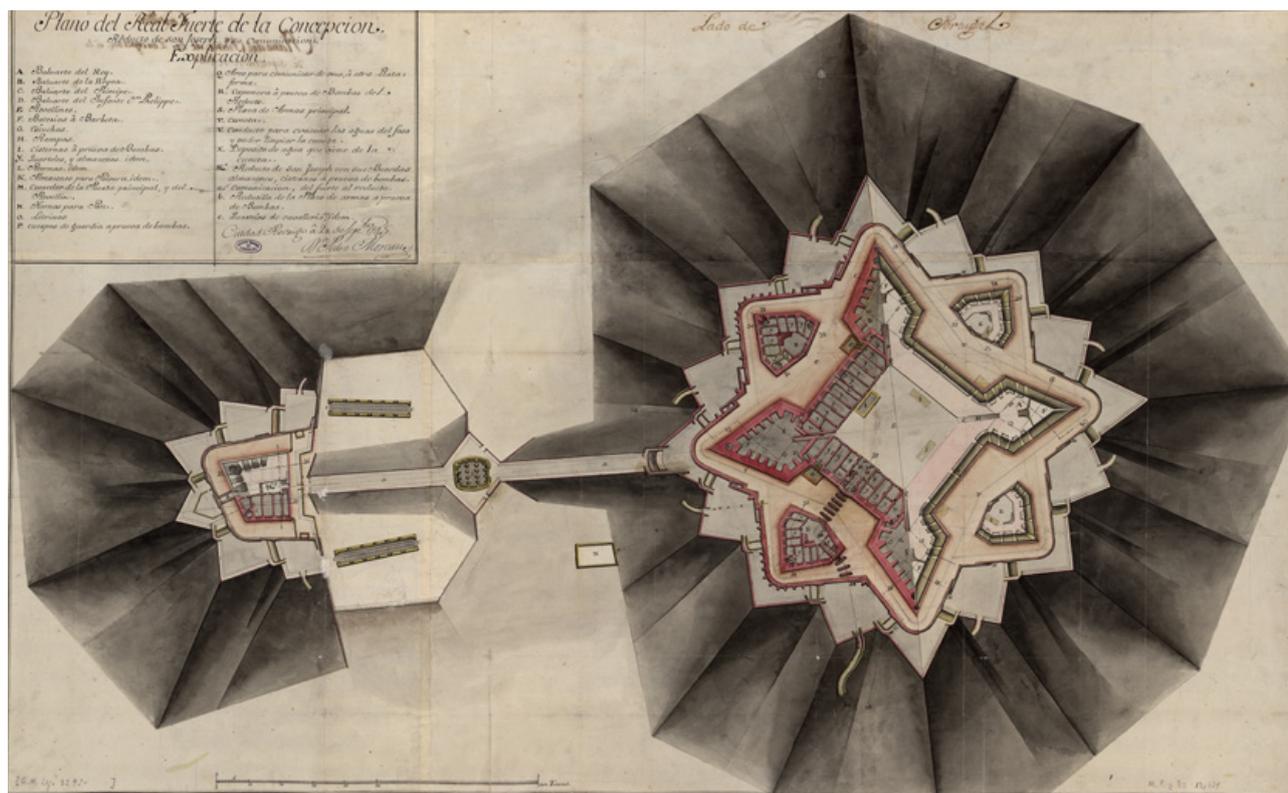


Fig. 5. Pedro Moreau. Plano del Real Fuerte de la Concepción, Reducto de San Joseph y su comunicación. 1745. Archivo General de Simancas. MPD, 13,121.

85

ingeniero en jefe, con destino en Navarra desde el 26 de diciembre de 1794³³.

En 1796 comenzará la última etapa de su vida, que le llevará nuevamente a América. El 26 de septiembre el virrey de Buenos Aires es informado de que el rey ha conferido a José González el gobierno e intendencia de Córdoba del Tucumán, relevando al marqués de Sobremonte³⁴. Posteriormente, en 1799, pedirá licencia para casarse³⁵ y morirá en Córdoba del Tucumán el 16 de abril de 1805³⁶.

4. LAS MAQUETAS DEL FUERTE DE SAN DIEGO Y LA BAHÍA DE ACAPULCO

El interés de José González por fabricar modelos en relieve o maquetas, como ya se ha mencionado, surgió probablemente en el año 1779 tras contemplar el modelo de Cádiz.

La maqueta de Cádiz causó gran impresión en Carlos III y en la Corte, pese a que luego se constató que sus dimensiones y escala no fueron acertadas para el uso militar pretendido. No sucedió lo mismo en el Real Cuerpo de Ingenieros Militares. Los beneficios adquiridos por Ximénez (ingreso directo en el cuerpo, suntuosas raciones de campaña, ascenso fugaz a ingeniero en segundo, etc.) generaron mucho recelo entre sus compañeros, que además consideraban que la elaboración de maquetas no era una actividad especial "...pues este trabajo lo executara cualquier Yngeniero..."³⁷, según palabras de Juan Caballero, ingeniero director comandante del ramo de Academias.

José González, que debió conocer perfectamente el malestar generado por la figura de Ximénez en el Real Cuerpo de Ingenieros Militares y lo interesante que había demostrado ser la dirección del Gabinete de Relieves, se puso

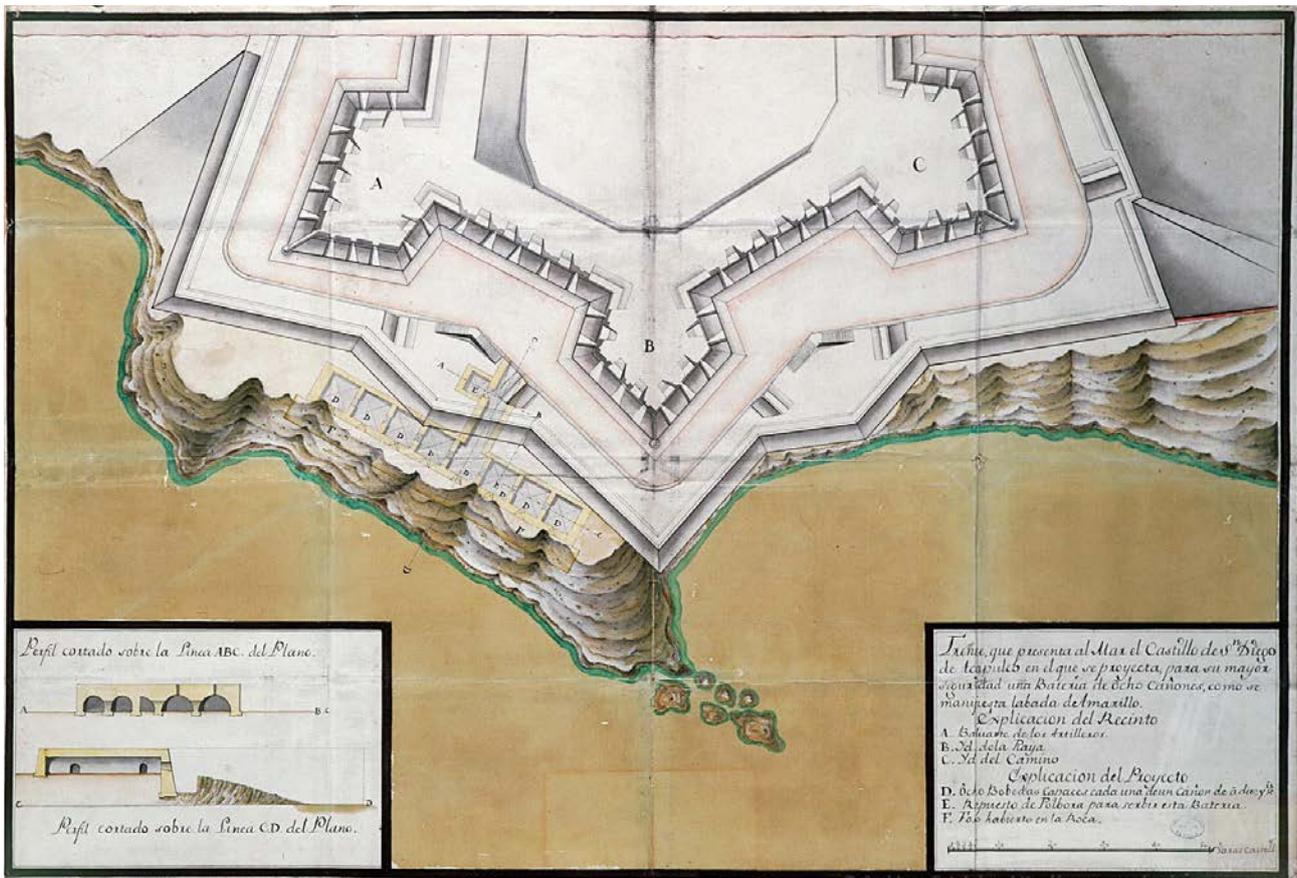


Fig. 6. Joseph Gonzalez. Frente que presenta al Mar el Castillo de San Diego de Acapulco en el que se proyecta, para su mayor seguridad una Bateria de ocho cañones, como se manifiesta labada en Amarillo. 1783. Archivo General de Indias. MP-MEXICO, 391.

a elaborar el modelo de cartón del fuerte de la Concepción y sus alrededores, situado entre la Aldea del Obispo y Vale da Mula (Portugal). La proximidad a Ciudad Rodrigo, su lugar de destino, y la posibilidad de contar con planos y perfiles de la zona, explicarían esta opción. La elección del cartón, material fácilmente deteriorable y poco apto para estos objetos, sólo es justificable en cuanto debió costearlo con sus fondos.

Cuando el 30 de abril de 1781 José González pide licencia para presentar al rey este modelo de cartón, la incredulidad y sorpresa en la Corte se hace patente. Nadie había dado la orden de fabricar este modelo, ni siquiera Francisco Sabatini, director técnico del proyecto de los

bajorrelieves. Esto demuestra claramente que el proyecto estaba paralizado y que no había intención de reactivarlo³⁸.

Inicialmente la decisión fue denegarle la licencia y que el modelo se depositara en un almacén en Ciudad Rodrigo, pero gracias a la intervención de Luis Nieulant, comandante interino de Castilla la Vieja, José González consiguió trasladar el modelo al Palacio del Buen Retiro y presentárselo al rey en 1782³⁹.

A partir de este momento José González conseguirá quedarse en la Corte a las órdenes de Francisco Sabatini, evitando regresar a su destino en Ciudad Rodrigo. En un memorial del 11 de octubre de 1783, donde solicita el ascenso



Fig. 7. Adrian Boot Ingeniero. Puerto de Acapulco en el Reino de la Nueva España en el Mar del Sur. gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, P183569 [Vd-29 (5)-Ft 6].

a teniente coronel, se confirma que José González llegó a realizar dos maquetas más, si bien no hay mención a una posible reactivación del proyecto. Nos referimos a la maqueta del fuerte de San Diego de Acapulco y la de la bahía de Acapulco:

“... ultimamente ha hecho el particular servicio de construir a su costa el modelo del fuerte de la Concepción en la Raya de Portugal, sin que por el aiga tenido la menor recompensa, habiendo tenido el honor de presentar a VM el del fuerte de Sn Diego de Acapulco, quedando trabajando por Real orden de VM el de su Puerto y costas colaterales...”⁴⁰

Parece claro que estos encargos provenían del rey. Sin embargo, Francisco Sabatini informó posteriormente que desconocía estos modelos. En cualquier caso, la elección de ambos enclaves debió ser una elección del propio González. Ya adelantamos que en 1766, durante su estancia en Acapulco, redactó una descripción detallada de este fuerte que, a buen seguro, conocía en profundidad. Además, del 1 de octubre de 1783, se conserva una planta del fuerte de San Diego con un proyecto para una batería de ocho cañones elaborado por el propio José González⁴¹. Es decir, no sólo conocía bien la fortaleza y su entorno, sino que en esa fecha se encontraba trabajando en un proyecto para la zona, a las órdenes de Sabatini.

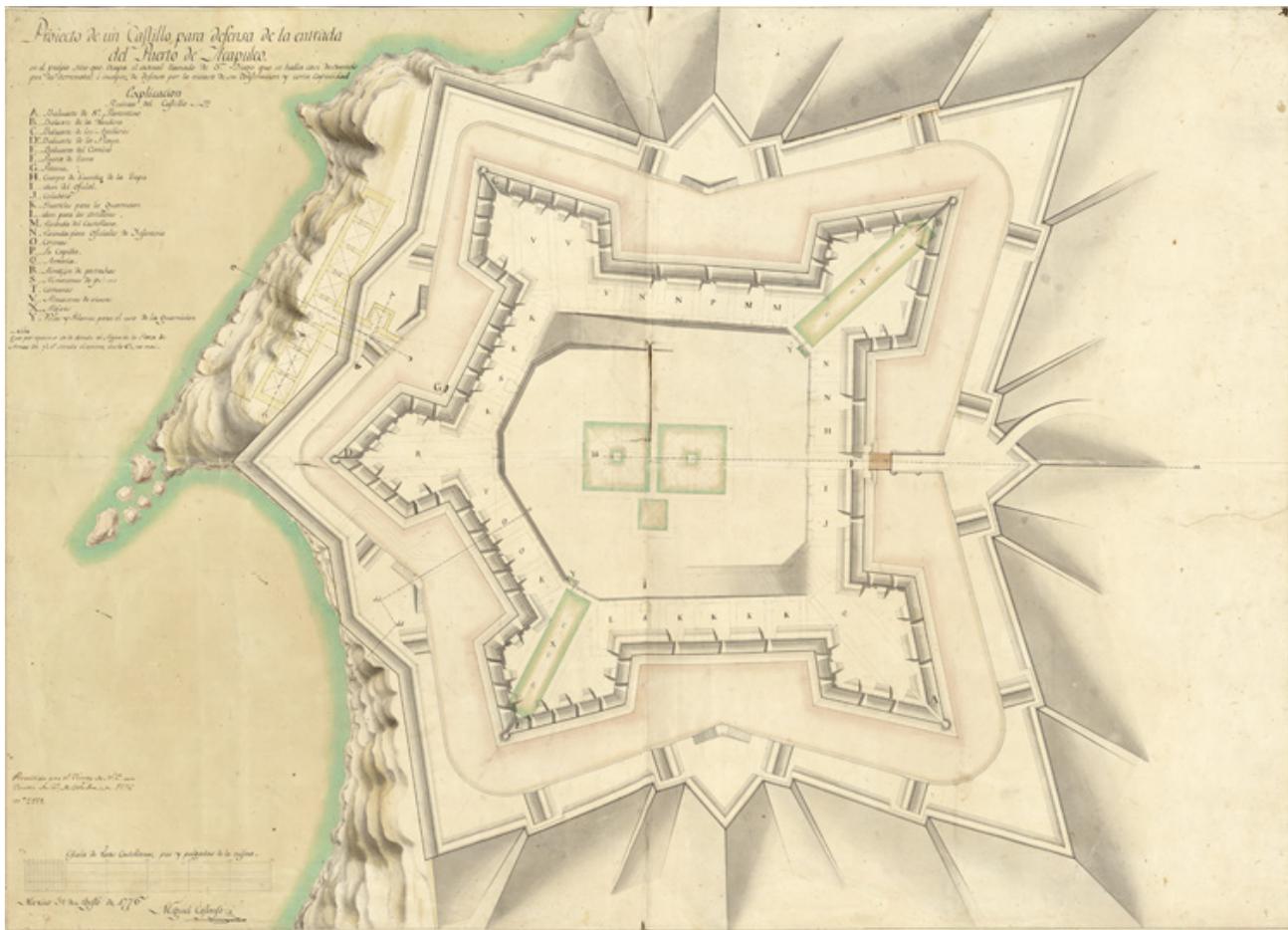


Fig. 8. Miguel Costanzó. Proyecto de un Castillo para defensa de la entrada del Puerto de Acapulco. 1776. Centro Geográfico del Ejército. Ar.J-T.3-C.1-45.

El fuerte de San Diego de Acapulco fue diseñado por el ingeniero Adrian Boot a finales de 1615. Su geometría era la de un pentágono irregular que, según José González, no cumplía las reglas de fortificación. El terremoto de 1776 lo dejó prácticamente derruido, construyéndose una nueva fortaleza denominada “San Carlos”. El proyecto del nuevo castillo fue elaborado por el ingeniero Miguel Costanzó y las obras fueron dirigidas por el ingeniero Ramón Panón entre 1778 y 1783⁴².

Aunque estas dos maquetas no se han conservado, no hay ninguna duda de que en ellas José González representó el nuevo fuerte de San Carlos (que continuó llamándose de San Diego). La

nueva fortaleza conservó la ubicación original y una planta pentagonal, pero más regular, con un diseño acorde a los principios de fortificación vigentes en la segunda mitad del siglo XVIII. Su nueva geometría se supeditaba a la forma de la costa, resultando los baluartes más capaces y las cortinas más anchas⁴³.

Las tres maquetas realizadas por José González (las dos de Acapulco y la del fuerte de la Concepción) fueron depositadas en el Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro, junto a la maqueta de Cádiz realizada por Alfonso Ximénez, que fue la primera que se ubicó en tan emblemática estancia. Posteriormente llegaron algunos modelos más, de tal manera

que la estancia llegó a ser llamada el “Cuarto de Modelos”⁴⁴.

Existen diversas pruebas documentales sobre la existencia de estas maquetas en el Salón de los Reinos⁴⁵, pero una especialmente interesante se corresponde con la visita que D. Nicolás de la Cruz y Bahamonde realizó al Palacio del Buen Retiro en el año 1798, donde expone:

“En el centro de dicha sala se observan diversos modelos trabajados en madera: uno de la plaza de Gibraltar con su montaña: otro de la plaza de Cádiz con todas sus fortificaciones y edificios; menos del barrio de S. Carlos que no estaba prin-

*cipiado el año 1779, quando lo sacó D. Alfonso Ximenez: otro de la plaza de Figueras traído este año de 1798; otro de la Concepcion frontera de Portugal: otro modelo de S. Juan de Ulua en Veracruz: y de Acapulcro dos, el uno de su bahia y el otro de su fortaleza”.*⁴⁶

En 1803, con la creación del Real Museo Militar, todas las maquetas que se encontraban en el Salón de los Reinos pasaron a formar parte de sus fondos. Se trasladaron al Palacio de Monte León, edificio asignado para la sede del referido museo. Posteriormente, en 1827, tras la división del Real Museo Militar en Museo de Artillería y de Ingenieros, las maquetas de fortificación, ciudades y edificios pasaron a este último. Es



Fig. 9. Vista panorámica del Salón de los Reinos del Museo de Artillería. Mesas alineadas con modelos de Artillería. 1960. Museo del ejército. MUE-120258.



Fig. 10. Sala de la Reina del Museo de Artillería 1872. Museo del Ejército. MUE-120257.

probable que la maqueta del castillo de San Diego se depositara en el Museo de Ingenieros, pero la de la bahía de Acapulco se quedó en el Museo de Artillería, dado que así consta en los catálogos de dicho museo de 1849 (n.º de inventario 178)⁴⁷ y de 1856 (n.º de inventario 1.245)⁴⁸. A partir de esa fecha se le pierde la pista, no apareciendo en el catálogo de 1914-1917. El modelo del fuerte de San Diego no aparece en el Catálogo del Museo de Ingenieros de 1863 ni en el del Museo de Artillería de 1849, por lo que debió desaparecer antes que el de la bahía.

En la actualidad no se conservan ninguno de los modelos de Acapulco, realizados por el ingeniero José González.

5. CONCLUSIONES

Las maquetas del fuerte de San Diego y de la bahía de Acapulco fueron realizadas por el ingeniero militar José González en 1783, estando destinado en la Corte a las órdenes de Francisco Sabatini. Su elaboración respondió a una ambición personal, encaminada a reactivar el proyecto de los bajorrelieves impulsado por Carlos III en 1776 y conseguir así el puesto vacante del ingeniero Alfonso Ximénez al frente del Gabinete de Relieves. Precisamente eligió ambos enclaves, no por su interés militar, sino porque los conocía en profundidad a raíz de sus destinos en las Indias, siendo así más fácil su elaboración.

Que no lo consiguiera pone de manifiesto la escasa utilidad militar que la Corona española y el Real Cuerpo de Ingenieros Militares apreciaron en estos objetos a finales del siglo XVIII, pese al interés que aún despertaban en otros países vecinos.

Este episodio pone de manifiesto la postergada situación estratégica y militar de partida de la corte española en estos momentos frente a otras cortes europeas, por la ausencia de una colección de maquetas de sus principa-

les plazas, que alentó el intento de Carlos III de desarrollar un proyecto de bajorrelieves. El escaso interés real en estos objetos unida a la deficiente planificación técnica y económica del mencionado proyecto abocó su apresurado fracaso.

Por último, durante el siglo XIX se fabricaron otras maquetas, aunque fundamentalmente con un propósito museístico, sin la finalidad militar y hegemónica con la que nació el proyecto de Carlos III.

NOTAS

¹BLACK, Jeremy. "Government, state and cartography: Mapping, power and politics in Europe, 1650-1800". *Cartographica* (Toronto), 43 (2008), págs. 95-105. BUISSET, David (Edit.). *Monarchs, Ministers and Maps: the Emergence of Cartography as a tool of Government in Early Modern Europe*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1992.

²CÁMARA, Alicia. "El dibujo en la ingeniería militar del siglo XVI". *A Distancia* (Madrid), 2 (1991), pág. 30.

³Para profundizar en la utilización de la maqueta o modelo en los procesos de representación de la Arquitectura en el Renacimiento, consúltese: GENTIL BALDRICH, José María. *Traza y modelo en el Renacimiento*. Sevilla: Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 1998. Respecto a la intensa utilización de modelos en el ámbito de la ingeniería en el siglo XVI, consúltese: CÁMARA, Alicia. "Modelos vs perspectivas en la ingeniería del s. XVI". *Artigrama* (Zaragoza), 31 (2016), págs. 257-277.

⁴VV.AA. "La maqueta de Cádiz de 1779. Utilidad militar o metáfora de poder". *Proyecto, progreso, arquitectura* (Sevilla), 15 (2016), págs. 16-29.

⁵GALINDO DÍAZ, Jorge. "The Dissemination of Military Perspective through Fortification Treatises between the Sixteenth and Eighteenth Centuries". *Nexus Network Journal* (Turín), 16 (2014), págs. 569-585.

⁶GOTTARDI, Carlo. "Notice historique sur les maquettes des acciennes forteresses vénitiennes". En: CORVISIER, André (Dir.). *Actes du Colloque International sur les Plans-Reliefs au passé et au présent*. Les 23, 24, 25 avril 1990 en l'Hotel National des Invalides. París: Musée des Plans-Reliefs, Commission Française D'Histoire Militaire et la Compagnie Générale D'Informatique, 1993, págs. 175-177.

⁷VIGANÓ, Marino. "Colecciones de modelos de plazas fuertes de los Borbones de Francia, España y Nápoles en el s. XVIII". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid), LXXII-LXXIII (2006-2007), pág. 223.

⁸Ibídem, págs. 223-224.

⁹LEMOINE-ISABEU, Claire. "Les Plans en Relief de Charles-Alexandre de Lorraine, Gouverneur des Pays-Bas autrichiens". En: CORVISIER, André (Coord). *Actes du Colloque International sur les Plans-Reliefs au passé et au présent*. París: Musée des Plans-Reliefs, Commission Française D'Histoire Militaire et la Compagnie Générale D'Informatique, 1993, págs. 195-202.

¹⁰VIGANÓ, Marino. "Colecciones de modelos de plazas fuertes ... Op.cit., págs. 228-229.

¹¹VV.AA. *Les plans en relief des places du Roy*. París: Éditions Adam Biro, 1989. WARMOES, Isabelle. *Le Musée des plans-reliefs*. París: Éditions du patrimoine, 1997.

¹²MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel. “La maqueta de Cádiz (1777-1779)”. En: *VIII Jornadas Nacionales de Historia Militar: Milicia y Sociedad en la Baja Andalucía (s. XVIII y XIX)*. Sevilla: Cátedra “General Castaños” Región Militar Sur, 1998, pág. 891.

¹³La documentación conservada se custodia en dos archivos españoles: el Archivo General de Simancas (Valladolid) y el Archivo General de Palacio (Madrid). Los textos correspondientes al primer archivo se ubican en la sección “Secretaría de Guerra”, legajo 3807 y corresponden, fundamentalmente, a documentos de naturaleza administrativa (cartas, reales órdenes, informes, etc.). La información del segundo archivo se ubica en la sección “Obras de Palacio”, caja 804, tratándose de legajos de contenido económico (balances, cartas de pago, facturas, etc.).

¹⁴Para un análisis más exhaustivo de los pormenores del proyecto de bajorrelieves de Carlos III, consúltese: MUÑOZ CORBALÁN, Juan Miguel. “La maqueta de Cádiz... Op.cit. págs. 889-909. y VV.AA. “An Unsuccessful Spanish Cartographical Project of the Eighteenth Century: New Data on the Plan-Relief Ministry of Charles III”. *Imago Mundi. The International Journal for the History of Cartography* (Londres), 68 (2016), págs. 183-195.

¹⁵Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 3807, hojas 92-97.

¹⁶Para un conocimiento más detallado de las características de esta maqueta consúltese: VV.AA. “The 3d Model-map of Cadiz (1779): A Unique Project of Cartography in Modern Spain”. *The Cartographic Journal* (Londres), 53 (2106), págs. 268-281. SANCHO GASPAS, José Luis. “La colección de relieves de las fortificaciones del Reino y el modelo de la ciudad de Cádiz”. En: RODRÍGUEZ, Delfín (Resp.). *Francisco Sabatini 1721-1797. La arquitectura como metáfora de poder*. Madrid: Electa, 1993, págs. 510-511.

¹⁷VV.AA. *Los ingenieros militares en España. S. XVIII. Repertorio biográfico e inventario de su labor científica y espacial*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1893. CANO RÉVORA, M.ª Gloria. *Cádiz y el Real Cuerpo de Ingenieros Militares (1697-1845)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz, 1994.

¹⁸La información más completa sobre el ingeniero José González de Ferminor la encontramos en la documentación correspondiente a su Testamentaria (Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 7240, exp. 19).

¹⁹CANO RÉVORA, M.ª Gloria. *Cádiz y el Real Cuerpo de Ingenieros Militares...* Op.cit., pág. 239.

²⁰VV.AA. *Los ingenieros militares en España...* Op.cit., pág. 217.

²¹MONCADA MAYA, J. Omar. “Las defensas de Veracruz en 1783, según una relación del ingeniero Miguel del Corral”. *Biblio 3W Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales* (Barcelona), VIII, n.º 456 (2003), nota 5.

²²CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Historia de las Fortificaciones en Nueva España*. Madrid: Gobierno del Estado de Veracruz. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1984, págs. 342-343.

²³VV.AA. *Los ingenieros militares en España...* Op.cit., pág. 214.

²⁴Archivo General de Indias, Contratación, 5517, N.1, R.22.

²⁵Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 3807, hoja 430.

²⁶Archivo General de Simancas, MPD,061,047 y MPD,061,048.

²⁷Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 3807, hojas 369-370.

²⁸Ibidem, hojas 406-410, SANCHO GASPAS, José Luis. “La colección de relieves de las fortificaciones del Reino ... Op.cit., pág. 511. y ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “La maqueta de Madrid (1830) de León Gil de Palacio y el Real Gabinete Topográfico: nación, memoria y urbanismo”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* (Cádiz), 23 (2017), págs. 215-248.

²⁹Ibíd., hojas 430-431.

³⁰Gaceta de Madrid, n.º 44, 1 de junio de 1787, pág. 363.

³¹Archivo General Militar de Madrid, BA-9/1, BA-9/4, BA-9/8 y BA-9/9.

³²Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 7243, exp. 65BIS.

³³Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 7242, exp. 41.

³⁴Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 6827, exp. 3.

³⁵Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 7232, exp. 17.

³⁶CANO RÉVORA, M.ª Gloria. *Cádiz y el Real Cuerpo de Ingenieros Militares ...* Op.cit., pág. 240.

³⁷Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 3807, hoja 419.

³⁸Ibídem, hojas 367-370.

³⁹Ibíd., hoja 391.

⁴⁰Ibíd., hoja 431.

⁴¹Archivo General de Indias, MP-MÉXICO,391.

⁴²CALDERÓN QUIJANO, José Antonio. *Historia de las Fortificaciones...* Op.cit., págs. 335-354.

⁴³VV.AA. "Las fortalezas de la Nueva España. Historia, conservación y protección". *Dimensión Antropológica* (Ciudad de México), 67 (2016), págs. 62-63.

⁴⁴MONTES SERRANO, Carlos. "Breve noticia sobre el "Cuarto de Modelos" del Palacio del Buen Retiro en Madrid". En: VI Congreso E.G.A. *"Historia de la representación urbana: hitos, códigos y tradiciones"*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1996, págs. 341-343.

⁴⁵DE LA TORRE ECHÁVARRI, José Ignacio. "El mundo militar a escala: el nacimiento de las colecciones de modelos, miniaturas y maquetas en los Museos militares españoles". *Revista de Museología* (Madrid), 37 (2006), pág. 172. CARRASCO Y SAIZ, Adolfo. *Memoria Histórico-Descriptiva acerca del Museo de Artillería, escrita en 1874*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Aguado é Hijo, 1874, pág. 8.

⁴⁶DE LA CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás. *Viage de España, Francia é Italia. Por D. Nicolás de la Cruz, y Bahamonde, Conde de Maule. Consiliario de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz. Tomo Décimo*. Cádiz: Imprenta de D. Manuel Bosch, 1812, págs. 585-586.

⁴⁷*Catálogo del Museo Militar de Artillería*. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, 1849, pág. 44.

⁴⁸QUIRÓS LINARES, Francisco. "Las colecciones militares de modelos de ciudades españolas, y el Real Gabinete Topográfico de Fernando VII. Una aproximación". *Eria. Revista Cuatrimestral de Geografía* (Oviedo), 35 (1994), págs. 219-220.

PATRONAZGO ARTÍSTICO DEL OBISPO ANDRÉS DE LAS NAVAS Y QUEVEDO EN BAZA (GRANADA)

ARTISTIC PATRONAGE OF BISHOP ANDRÉS DE LAS NAVAS Y QUEVEDO IN BAZA (GRANADA)

Resumen

En este estudio se analiza el patronazgo artístico desarrollado por fray Andrés de las Navas y Quevedo, obispo de Guatemala, en Baza (Granada) entre 1682 y 1696. El obispo realizaría diferentes donaciones de obras de platería destinadas a la Virgen de la Piedad, en el convento de la Merced, y mandaría construir y ornamentar la capilla de San Andrés en la iglesia parroquial de Santiago.

Palabras clave

Andrés Navas y Quevedo, Arte religioso, Guatemala, Patronazgo artístico, Platería.

María Soledad Lázaro Damas

Profesora de Educación Secundaria y profesora-tutora del Centro Asociado a la Uned. Baza (Granada), España.

Doctora en Historia. Especialidad Historia del Arte. Universidad de Granada. Miembro del Grupo de Investigación HUM362: *Arte y cultura en la Andalucía Moderna y Contemporánea*. Universidad de Granada. Consejera correspondiente del Instituto de Estudios Giennenses. Su actividad investigadora se ha centrado en el estudio del arte de la Edad Moderna de las provincias de Jaén y Granada.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 02/III/2020
Fecha de revisión: 24/III/2020
Fecha de aceptación: 12/V/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

This study analyzes the artistic patronage developed by Friar Andrés de las Navas y Quevedo, bishop of Guatemala, in Baza (Granada) between 1682 and 1696. The bishop made several donations of silver objects for the Our Lady of Piety, in the Convent of La Merced. He also ordered to build and decorate the chapel of San Andrés in the parochial church of Santiago.

Key words

Andrés Navas y Quevedo, Artistic patronage, Guatemala, Religious art, Silversmith's.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0007>

PATRONAZGO ARTÍSTICO DEL OBISPO ANDRÉS DE LAS NAVAS Y QUEVEDO EN BAZA (GRANADA)

1. INTRODUCCIÓN

Entre la amplia nómina de religiosos españoles que viajaron a tierras americanas a lo largo de la Edad Moderna para desempeñar funciones de gobierno destaca un mercedario andaluz, Andrés de las Navas y Quevedo, obispo de las diócesis de León en Nicaragua y de Guatemala. Aunque su figura y personalidad resultan conocidas en líneas generales gracias a diferentes investigaciones, centradas en la difusión y valoración de su actividad en el seno de la orden así como en las citadas diócesis fundamentalmente¹, su labor de patronazgo artístico ha suscitado un menor interés. En este estudio se analiza el patrocinio desarrollado en Baza, su ciudad natal, y expresado mediante la donación de una serie de obras de platería a la Virgen de la Piedad y al convento de la Merced, destinadas al engalanamiento de la imagen², así como la fundación, dotación económica y artística de una capilla de enterramiento, bajo el título de San Andrés, en la iglesia de Santiago. Tanto las donaciones como la construcción y dotación mobiliar de la capilla fueron posibles gracias a los generosos caudales enviados desde Guatemala.

2. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Andrés Sánchez de Navas y Quevedo (1630-1701) nació en Baza, en el seno de una familia de extracción humilde. Sus padres fueron Juan Sánchez Quevedo y Lucía de Navas y Berrio, padres de otros tantos hijos, Pedro, Juan, Catalina y Esteban. En las fechas de su nacimiento, el matrimonio contaba ya con tres hijos y residía en el barrio de Santiago en cuya iglesia parroquial sería bautizado Andrés el día 30 de enero de 1630, apadrinado por Diego de Guz-

95



Fig. 1. Iglesia parroquial de Santiago. Baza. Granada. España. Fuente: autora.

mán, canónigo de la Iglesia Mayor³. Son pocos los datos reunidos acerca de la vida familiar de Andrés de las Navas. Su padre moriría en 1634 quedando la viuda y los hijos más pequeños bajo la atención y el cuidado de Esteban. Su madre, Lucia de Navas, moriría en 1682⁴.

Andrés de las Navas entró en contacto con la vida religiosa a una edad temprana y, muy posiblemente, a través del convento mercedario de Santa María de la Piedad⁵. Con este destacado centro devocional están vinculadas sus primeras iniciativas en relación con la que sería su futura orden, incluidas en una escritura inédita otorgada el 24 de septiembre de 1648, cuando contaba diecisiete años, y referida a la percepción del pago de sus legítimas. En este documento



Fig.2. Iglesia de Nuestra Señora de la Piedad. Baza. Granada. España. Fuente: autora.

no solo expresa su determinación de tomar los hábitos en el convento de Nuestra Señora de la Piedad de Baza y estar en posesión de la oportuna patente, sino también la relación del conjunto de bienes comprados por su madre y necesarios para ingresar en el convento y afrontar el año del noviciado⁶. Un año después, el 26 de septiembre de 1649, realizaba su profesión. Su paso por este convento sería decisivo para consolidar su especial relación con la imagen de la Virgen de la Piedad y que, andando el tiempo, se materializaría en unas espléndidas donaciones.

La vida posterior de fray Andrés de las Navas estuvo estrechamente unida al convento de la Merced de Málaga donde tendría la oportunidad de adquirir una sólida formación intelectual y de completar su formación humana, aspectos a todas luces importantes para su futuro. En este convento realizó estudios de Filosofía y Teología previos a su ordenación sacerdotal, documentándose su presencia en las décadas de 1650 y 1660⁷ y de una manera más discontinua hasta 1677. De su especial relación con esta casa mercedaria, tanto en el plano religioso como afectivo, da idea que sea el único convento citado en el testamento otorgado en 1678, antes de partir para Nicaragua y depositado precisamente en él⁸, así como sus comentarios que permiten conocer que fue comendador de esta casa en dos ocasiones. En su trayectoria personal en el seno de la orden cabe destacar además su nombramiento como Maestro en Teología en el Capítulo General de Valencia y, con posterioridad, su designación como examinador sinodal de Málaga lo que propiciaría su participación como juez en el sínodo celebrado en esta ciudad en noviembre de 1671. En ese mismo año es nombrado comendador del convento malagueño. Entre diciembre de 1671 y junio de 1672, y a instancias del Maestro General Pedro de Salazar y Arciniega, desempeñó las funciones de Visitador General de los conventos de Francia⁹. A su vuelta a España permaneció durante

algún tiempo en el convento de Madrid como secretario de Pedro de Salazar¹⁰ y recibió el nombramiento de Predicador del Rey. Por el testamento de su madre¹¹, otorgado el 14 de enero de 1676, podemos conocer que era nuevamente comendador del convento de Málaga en esas fechas, mandato que se prolongaría hasta su nombramiento como comendador del convento de Santa María de la Piedad de Baza en 1677. Su estancia en la que fuera su ciudad natal fue breve ya que el 12 de mayo de ese año sería presentado al obispado de León en Nicaragua por el rey Carlos II, nombramiento que aceptaría y que fue acompañado de una celebración festiva civil y religiosa en Baza según refiere Magaña Visbal. Tras completarse todos los preparativos y formalidades para el viaje, fray Andrés de las Navas embarcaría para Honduras en agosto de 1678, acompañado de los frailes Antonio de la Bastida y Antonio Maldonado Fernández¹².

El obispo Navas permanecería durante cuatro años al frente de la diócesis de León donde desarrollaría una actividad religiosa con una orientación evangélica de signo popular y una amplia labor destinada a controlar y eliminar los abusos del clero¹³. Entre las iniciativas llevadas a cabo en la ciudad de León cabe destacar la construcción del Palacio Episcopal y la fundación en 1680 del Colegio Tridentino o Seminario Conciliar de San Ramón Nonato¹⁴.

En junio de 1682 Andrés de las Navas fue presentado para el obispado de Guatemala al que llegaría en marzo de 1683¹⁵. En su nueva sede mantendría su actividad misionera y la tónica de su gestión anterior. En relación con el plano artístico no queremos dejar de señalar su interés en perpetuar la memoria de la autoría de Quirio Cataño sobre el Cristo de Esquipulas, mediante la copia certificada del documento de contrato para la ejecución de la imagen realizada a sus instancias en 1685¹⁶. El dominico Francisco Ximénez, que tuvo ocasión de conocer al obispo en Santiago, nos ha dejado un breve perfil que per-

mite destacar algunas de sus cualidades¹⁷. Posiblemente uno de sus rasgos más significativos en el plano humano fue la sencillez, expresada por medio de un carácter afable, abierto, atento y obsequioso, así como su talante agradecido; unos valores que propiciaron que fuese una persona bien relacionada y muy estimada. Desde el punto de vista intelectual Ximénez señala sus grandes dotes para la oratoria y la elocuencia así como su gran capacidad comunicativa para llegar a todas las personas. Unas prendas a las que habría que unir la fama de *“buen príncipe”* y de buen prelado que lo acompañó a lo largo de su vida.

Su trayectoria episcopal quedaría, sin embargo, empañada en sus últimos años de vida por su enfrentamiento con el presidente de la Audiencia de Guatemala, Gabriel Sánchez de Berrospe, a causa de la ambición desmedida de sus sobrinos, los sacerdotes bastetanos José y Manuel Sánchez de Navas, y a la relación y complicidad del primero de ellos, provisor del obispado, con el visitador Francisco Gómez de Lamadrid cuyas actuaciones provocaron los disturbios ocurridos entre 1700 y 1701¹⁸. Andrés de las Navas moriría en Santiago de los Caballeros el día 2 de noviembre de 1701 siendo enterrado en la catedral de esta ciudad.

3. LAS DONACIONES A LA VIRGEN DE LA PIEDAD

A lo largo de su episcopado en Guatemala Andrés de las Navas desarrolló una especial labor de patronazgo dirigida al convento de la Merced de Baza, receptor de una serie de donaciones destinadas al exorno de la Virgen de la Piedad y al engrandecimiento ornamental de su capilla mayor, lugar donde se exponía la imagen. Las donaciones se extendieron entre 1686 y 1696 y consistieron tanto en obras de orfebrería, labradas expresamente en Guatemala, como en diferentes cantidades de plata destinadas a la realización de varias piezas,

entre ellas el tabernáculo para la imagen de la Virgen¹⁹.

Los primeros envíos documentados fueron realizados en el año 1686 siendo las obras más sobresalientes dos coronas de oro con guarnición de diamantes, esmeraldas y otras piedras, destinadas a las figuras de la Virgen y del Niño, además de una cruz de cristal. Consciente posiblemente del deseo de la comunidad conventual de enriquecer la capilla mayor y el retablo que alojaba la imagen mariana titular, el obispo Navas enviaría también doscientos marcos y mil pesos de plata. La llegada de este primer envío no se produjo hasta tres años después conservándose el poder otorgado por el con-



Fig. 3. Virgen de la Piedad. Baza. Granada. España.
Fuente: Eduardo Esteban.

vento para su recepción en Sevilla el 23 de enero de 1689²⁰.

Según se desprende de la documentación conservada, la plata enviada estaba destinada a la realización de un tabernáculo, proyecto llevado a cabo en el propio convento. El contrato para su realización, muy parco en detalles, fue suscrito con el mercedario fray Antonio Camargo el día 15 de abril del mismo año²¹. En esta escritura el padre Camargo se comprometía a la realización de un tabernáculo de plata de martillo según una muestra existente en el convento y que debía respetar de manera escrupulosa a fin de que el convento no tuviese problemas algunos sí, en el trascurso de la realización del tabernáculo o después, decidiese emprender la construcción de un camarín a la Virgen de la Piedad. La realización del camarín fue contratada poco después, el día 23 de mayo²², circunstancia que sugiere la existencia de ciertos condicionamientos por parte de fray Andrés al hacer la donación y que pudo ser la de exponer a la Virgen en el tabernáculo y no en otro lugar. No se ha conservado descripción alguna de esta obra salvo una ligera alusión del comendador fray Juan Barroso, incluida en los comentarios relativos a las donaciones del obispo Navas, en la crónica que realizó acerca de este convento en 1744 entre los que incluía, aunque muy brevemente, el siguiente comentario: *“dispuso que todo el nicho y trono se fabricasse de plata”*.

En fechas posteriores una nueva donación incrementaría el patrimonio de la imagen y del convento. En este caso el envío consistió en una custodia de plata sobredorada con veintiséis esmeraldas, ocho amatistas y un granate, y un baldaquino de plata cincelada, con perfiles de oro, todo ello valorado en algo más de 4.152 pesos, además de seis cornucopias cinceladas para seis velas para ser colocadas a ambos lados de la custodia²³. Tanto la custodia como el baldaquino, de los que no se ha conservado la oportuna descripción, fueron encargados por

el propio obispo en Guatemala al platero Felipe Maldonado y enviados a España en marzo de 1696.

El agradecimiento de la comunidad mercedaria al obispo Navas quedó plasmado en dos pinturas al óleo hoy perdidas, conservadas en la escalera del convento y conocidas gracias a los inventarios realizados con la desamortización. En dichos óleos la comunidad conventual manifestaba la *“memoria y gratitud de este Convento a su hijo el Yllmo. Sor. D. Fray Andrés de las Navas obispo de Guatemala que esta haciendo oración ante la Milagrosa Ymagen de Maria Santísima de la Piedad y también el acto de su profesión”*²⁴.

Las obras de platería donadas a la Virgen de la Piedad comenzarían a desaparecer desde 1799 y recibirían el golpe de gracia con motivo de la Guerra de Independencia. En el año 1809 la Junta Suprema requirió al Obispado de Guadix el envío a Sevilla de las obras de platería existentes en los diferentes templos e innecesarias para mantener el culto. Curiosamente sabemos que, previamente y tras la realización del inventario, la Junta Suprema permitió al convento de la Merced, a petición del provincial de Andalucía, conservar el altar portátil de la Virgen de la Piedad así como *“el arco de plata del grueso de cómo medio duro que hace la entrada al camarín”*²⁵. La posterior ocupación francesa de la ciudad y las incautaciones llevadas a cabo acabarían con este rico patrimonio. De hecho las obras fundamentales habían desaparecido en 1836 por lo que ya no se reflejan en los inventarios de los bienes pertenecientes al convento y realizados con motivo del proceso desamortizador²⁶.

4. LA CAPILLA DE SAN ANDRÉS EN LA IGLESIA PARROQUIAL DE SANTIAGO

La familia de Andrés de las Navas mantuvo una estrecha relación con la parroquia de Santiago de Baza, extensible al propio obispo, y que ayuda a explicar la actividad devocional y artística des-

plegada en su iglesia y, más concretamente, la fundación de la capilla de San Andrés, dotada económicamente, construida y decorada a instancias del prelado. Más allá del objetivo devoto la finalidad última de su construcción no fue otra sino la de servir como capilla de enterramiento familiar, configurándose así un espacio mortuorio privilegiado acorde con la categoría alcanzada por fray Andrés en el marco de las instituciones eclesíásticas. El proceso fundacional de la capilla comenzaría con la institución de una capellanía en esta iglesia mediante una escritura otorgada por fray Andrés de las Navas en la ciudad de Santiago el día 26 de octubre de 1687 ante el escribano Bernardo Roxel²⁷. Cuatro años más tarde se abordaría su edificación. La documentación existente no permite deducir el grado de implicación del obispo en las obras aunque es muy posible que diese ciertas pautas relativas a su diseño y ornato. Sus obligaciones en Guatemala determinarían que fueran sus hermanos, residentes en Baza, los encargados de realizar los trámites y contratos oportunos para hacer realidad sus deseos. La construcción de la capilla, que sería conocida bajo la advocación de San Andrés, santo onomástico del obispo, sería contratada por el maestro de carpintería Juan López de Robles y por el escultor Pascual Alos²⁸ con Pedro Sánchez de Navas, hermano del obispo, y el licenciado Alonso de Navarrete ante el escribano Juan de Molina Villalta el día 16 de julio de 1691. El plazo previsto para su ejecución sería de un año y medio, por lo debía estar concluida para finales de 1692, ascendiendo su coste a 30.000 reales.

La escritura, que detalla cuestiones técnicas relacionadas con la edificación de cubiertas y tejados y en las que no nos detendremos, permite deducir que el objeto de la obra fue la construcción de un pequeño conjunto arquitectónico adosado al templo parroquial e integrado por la capilla, una antecapilla y la bóveda de enterramiento subterránea. Dispuesta a los pies del templo y frente a la plaza abierta ante



Fig. 4. Juan López de Robles. *Bóveda de la capilla de San Andrés. 1691-1692. Baza. Granada. España. Fuente: autora.*

él, la capilla debía quedar alineada con las ya existentes para mantener la uniformidad, aunque con el suelo ligeramente sobreelevado un palmo. En la resolución de los muros se utilizaría una técnica mixta que incluía la mezcla de piedra para los cimientos, la piedra de cantería hasta una altura de cuatro varas y la obra de albañilería con verdugadas de ladrillo y yeso para el resto, todo ello con la idea de dar una mayor fortaleza a la esquina de la iglesia. El enlosado debía ser de ladrillo. La capilla propiamente dicha debía cubrirse con una bóveda de media naranja sobre pechinas en las que debían tallarse las armas del obispo en medio relieve. La bóveda debía llevar *“sus fajas cortadas de ojás y los intermedios con sus cortados de trepas”*. De igual manera su cornisa debía ser cortada de talla. En el centro se abriría la linterna, cuya estructura sería de madera

revestida de yeso y de la misma forma que la bóveda. En los muros laterales se realizarían sendos arcos cuya anchura correspondería a los cajones de nogal que debían embutirse en ellos, vara y media de largo y una de ancho. El conjunto de los paramentos debían enlucirse solamente en blanco.

La antecapilla fue concebida como vestíbulo y espacio de transición con el interior del templo, con una portada interior centrada por arco de medio punto de ladrillo flanqueado por pilastras de piedra. De igual manera otra puerta debía permitir la entrada directa desde la calle. Sobre esta última se abriría la única ventana, provista de una reja. La bóveda de enterramiento se construiría bajo la capilla, y con su misma extensión, e incluiría en su interior una mesa de altar además de bancos en los muros. Una losa

de mármol marcaría su entrada, situada en la antecapilla. Tanto la antecapilla como la capilla quedaron cerradas mediante rejas de madera que, según las condiciones del contrato, debían ser semejantes a la reja de la capilla contigua. La capilla quedaría completada con un retablo de escultura.

A la vista de las condiciones del contrato y lo conservado, la capilla de San Andrés fue concebida como un microtemplo dentro de la propia iglesia parroquial y con una autonomía casi excepcional en el panorama arquitectónico diocesano²⁹. Con entradas acodadas, impuestas por su ubicación, la simplicidad de su configuración longitudinal interior resumía sin embargo algunas de las propuestas más significativas de la estética barroca, en particular el sentido de recato e intimidad propio de otros espacios, particularmente camarines y sagrarios, y el valor ilusorio y simbólico de la luz cenital, creadora de efectos cambiantes. A los valores anteriores cabe añadir cierta nota de reserva, y en cierto modo de sorpresa, determinadas por la ambigüedad visual de un espacio que no se veía, debido al acodo de su acceso, pero que se intuía.

La configuración de la capilla fue alterada con el paso del tiempo al suprimirse puertas y muros interiores y quedar integrada en la nave lateral. Al margen de la antecapilla, sin ningún interés, la capilla propiamente dicha destaca exteriormente por su volumen y se define interiormente con una planta cuadrada, centralizada mediante bóveda encamionada de media naranja sobre pechinas coronada mediante una linterna. El sentido del orden y el rechazo del recargamiento decorativo son otras notas distintivas, ya que el ornato se dosifica en gran manera y queda supeditado a destacar la importancia de la arquitectura hasta el punto de resultar modesto. Así la bóveda aparece centrada en el arranque de la linterna por una faja circular de la que parten otras ocho fajas radiales de rigurosos y sobrios



Fig. 5. Juan López de Robles. Detalle de la linterna. Capilla de San Andrés. 1691-1692. Baza. Granada. España. Fuente: autora.

perfiles moldurados y con un elegante ornato vegetal interior muy plano realizado mediante las “trepas” o molde y extendido a los perfiles de las desnudas pechinas. Las labores decorativas se completan con los motivos de carnosas yeserías vegetales que destacan sobre las dos cornisas, subrayando el arranque de las fajas radiales.

La linterna se configura como el centro luminoso de la capilla con una esbelta estructura cilíndrica en la que destaca interiormente la utilización del orden toscano para articular el muro y que tiene su continuidad en las bandas que dividen la bóveda, muy rebajada o deprimida, y se unen en el florón central. En los casquetes se aprecian las huellas de lo que, en su día, debieron ser lunetos, hoy cegados. Exteriormente su diseño originario aparece en la actualidad desvirtuado destacando la resolución de los paramentos mediante bandas verticales, en consonancia con las pilastras interiores, rematadas con un golpe de hojarasca entre las que se abren los diferentes huecos. Sobre estos destaca un inusual

segundo nivel de arcos ciegos en correspondencia con las huellas de los lunetos interiores. La linterna se remata con una cornisa que precede al tejado cónico que remata este conjunto.

El modelo de la bóveda y linterna de la capilla tendría influencia en otros ejemplos de esta misma ciudad, caso de la bóveda de la escalera del antiguo convento de Santo Domingo y la bóveda y linterna de la desaparecida capilla de la hermandad del Santísimo Cristo de la Paciencia, realizada en los primeros años del siglo XVIII³⁰, en la iglesia del Hospital Real de la Santísima Trinidad, también desaparecida.

A nivel representativo el patrocinio del obispo Andrés de las Navas sobre la capilla quedó subrayado mediante sendos escudos episcopales, aunque dispuestos en los muros laterales y no en las pechinas, como se demandaba en el contrato. De la misma manera la documentación conservada testimonia la existencia en el pasado de una pintura con el retrato del fundador y que hoy en día no se conserva.

La capilla se completó desde el punto de vista artístico e iconográfico con el retablo policro-



Fig. 6. Juan López de Robles y Pascual de Alós. Escudo episcopal de fray Andrés de las Navas y Quevedo. 1691-1692. Capilla de San Andrés. Baza. Granada. España. Fuente: autora.

mado y dorado previsto en el contrato de la capilla y cuya traza debe relacionarse con Pascual de Alós. La referencia a su construcción es escueta, y referida a sus dimensiones fundamentalmente, apuntándose que debía tener el ancho de la capilla en planta y en altura debía llegar hasta la cornisa de la media naranja. Aunque no se ha conservado pueden conocerse, de manera general, su estructura, imágenes e iconografía gracias al inventario de esta iglesia realizado en 1912 y que incluye una relación detallada del patrimonio de la capilla así como una descripción del retablo³¹. Como datos más significativos cabe recordar su estructura, organizada en tres cuerpos y ático así como tres calles separadas por ocho columnas salomónicas, y la presencia de diferentes esculturas cuyas dimensiones oscilaban entre la vara y la cuarta de altura.

Como no podía ser de otro modo, la iconografía del retablo estaba vinculada íntimamente a la orden de la Merced si bien no faltaron las debidas referencias a San Andrés, santo onomástico del obispo, y a Santa Bárbara, patrona de la ciudad de Baza. La calle principal del primer piso estaba ocupada por la imagen del martirio de San Andrés, concretamente crucificado en una cruz en aspa. Sobre él se disponía una imagen de talla de Santa Bárbara con dos atributos alusivos a su martirio, una paloma y un puñal. La calle central del último cuerpo contenía un relieve con la imagen de la Virgen de la Merced. Las calles laterales del primer y segundo piso se reservaron para ubicar en ellas otras esculturas. En el primero las imágenes del fundador San Pedro Nolasco y del dominico San Raimundo de Peñafort, considerado cofundador de la orden de la Merced, así como las de San Ramón Nonato y San Pedro Armengol en el segundo. En el tercer cuerpo, y flanqueando a la imagen de la Virgen de la Merced, se dispusieron en las calles laterales dos pinturas representativas de la Virgen del Socorro y de San Antonio Abad además de dos ángeles de talla. Por último el retablo se coronaba con un escudo de la orden de la Mer-

ced. Tras la lectura de su descripción no cabe duda de que el ideólogo de todo el programa debió ser el propio obispo Navas aunque tristemente no llegaría a conocerlo porque jamás podría regresar a Baza.

Los maestros que trabajaron en esta capilla merecen algunos breves comentarios. Juan López de Robles fue maestro de carpintería y albañilería a lo largo de su trayectoria profesional. Su actividad se documenta entre 1680 y 1718, vinculada a la arquitectura eclesiástica, en las provincias de Granada y Almería. Entre sus trabajos más tempranos cabe destacar su participación en 1680 en la construcción de la iglesia de Gérgal (Almería), aunque siguiendo las trazas y bajo la dirección del maestro bastetano Jerónimo de Gámez³². En 1689 contrataría la realización de su obra más significativa hasta el momento, el Camarín de la Virgen de la Piedad de Baza³³, al que seguiría en 1691 la construcción de la capilla de San Andrés. En 1698 se documenta su intervención en las obras de la cubierta de la nave principal y el coro de la iglesia conventual de San Jerónimo de Baza³⁴, posiblemente como colofón a las obras proyectadas e iniciadas en 1690 por el alarife granadino Diego González³⁵ y proseguidas en 1691 por Martín de Palacio y Pedro Simón³⁶. Años después dirigiría las obras de la iglesia de Santa María de Albox junto con el maestro Alfonso Gutiérrez³⁷.

Por lo que respecta a Pascual de Alós se trata de un escultor poco conocido, oriundo de Játiva y vinculado posiblemente en su juventud al taller escultórico de los Caro³⁸, lo que justificaría su llegada y vecindad en Orce en fechas cercanas a 1681. Con posterioridad se estableció en Caniles y Baza respectivamente hasta su

muerte en torno a 1720. Entre su obra inédita cabe destacar la realización de un retablo para la iglesia de Nuestra Señora de la Caridad de Guadix, cuyo contrato fue otorgado el día 12 de abril de 1688, con Matías González, beneficiado de la iglesia de San Miguel de Guadix³⁹. En 1700 se documenta su intervención en la reforma del desaparecido retablo mayor de la iglesia conventual de Santa Isabel de los Ángeles de Baza, realizado por Manuel Caro entre 1678 y 1680⁴⁰.

Se ignora sí en la petición de traslado a otra diócesis realizada en 1693 por fray Andrés de las Navas a causas de sus achaques⁴¹, estuvo presente la idea de volver a España e incluso el deseo de volver a Baza para descansar tras su muerte al amparo de los muros de la capilla que tan generosamente dotó. Pero lo cierto es que su petición no fue atendida y ese deseo, de haber existido, no se haría realidad. Tras su muerte sus restos fueron enterrados en la catedral de Santiago de los Caballeros. Su capilla no sobrevivió a los avatares históricos. Su patrimonio económico fue enajenado como consecuencia de la aplicación de las medidas desamortizadoras y su patrimonio artístico desapareció como consecuencia de la Guerra Civil. También su resolución arquitectónica fue alterada en tiempos posteriores y quedó integrada, como un tramo más, en la nave lateral de la iglesia. Igual destino tuvieron las obras de platería donadas a la Virgen de la Piedad, expoliadas durante la guerra de Independencia. Ante estas pérdidas artísticas queden estas aportaciones no solo como testimonio de la labor de patronazgo del obispo Navas en su ciudad natal sino también como una contribución más al estudio de las especiales relaciones entre América y Andalucía en la Edad Moderna.

NOTAS

¹PÉREZ, Pedro Nolasco. *Los obispos de la Orden de la Merced en América (1601-1926): documentos del Archivo General de Indias*. Santiago de Chile: Imprenta Chile, 1927. VÁZQUEZ NÚÑEZ, Guillermo. *Mercedarios ilustres*. Madrid: Revista Estudios, 1966, págs. 569-574. ESTRADA MONROY, Agustín. "Andrés de las Navas y Quevedo, obispo de Nicaragua". *Boletín Nicaragüense de Bibliografía y Documentación* (Managua), XXV (1978), págs. 20-42. MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica*. Edición preparada e ilustrada por Antonio García-Paredes Muñoz. Tomo II. Baza: Asociación cultural de Baza y su comarca, 1978, págs. 596-603. ZAPORTA PALLARÉS, José. *Vida eclesial en Guatemala a fines del siglo XVII (1683-1701)*. Guatemala: Universidad Francisco Marroquín, 1983. Disponible en: <http://www.tesis.ufm.edu/pdf/160.pdf> [fecha de acceso: 22/12/2019]. ZAPORTA PALLARÉS, José. "Fechas y datos en la vida del obispo mercedario fray Andrés de las Navas y Quevedo (1630-1701)". *Estudios* (Madrid), 143 (octubre- diciembre 1983), separata. SOLLA FONTÁN, Luis Jaime. "Obispos mercedarios en el Nuevo Mundo (s. XVII)". En: *Presencia de la Merced en América*. Actas del I Congreso Internacional. Tomo I. Madrid: 1991, págs. 193-201.

²MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...* Op. cit., pág. 438. LÁZARO DAMAS, María Soledad. "La devoción a la Virgen de la Piedad de Baza (Granada) y su materialización artística: las donaciones de obras de platería". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia: Universidad, 2009, págs. 391-408.

³MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...* Op. cit., págs. 596 y 597.

⁴Ibidem, pág. 596.

⁵Sobre este convento véase MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...* Op. cit. págs. 408-441. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. "El convento de la Merced en Baza". En: *Monjes y monasterios españoles*. Actas del Simposium. Vol. 2. San Lorenzo del Escorial: Real Centro Universitario Escorial – M^{ra} Cristina, 1995, págs. 641-674. LÁZARO DAMAS, María Soledad. "Consideraciones en torno a la historia constructiva del Santuario de la Virgen de la Piedad de Baza". *Péndulo. Papeles de Bastitania* (Baza), 5 (2004), págs. 67-98.

⁶Archivo Histórico de Protocolos de Granada (AHPG). Distrito de Baza. Leg. 677, ff. 552r. -553r.

⁷ZAPORTA PALLARÉS, José. *Vida eclesial...* Op. cit., pág. 56.

⁸En el testamento señala, refiriéndose al convento de Málaga: "el mucho amor que a ese convento he tenido toda mi vida, a donde me crié y de donde dos veces fui indigno Prelado". Una transcripción del testamento en ZAPORTA PALLARÉS, José. *Vida eclesial...* Op. cit., págs. 108-111.

⁹VÁZQUEZ NÚÑEZ, Guillermo. *Presencia...* Op. cit., págs. 569 y ss.

¹⁰PÉREZ, Pedro Nolasco. *Los obispos de la...* Op. cit., pág. 194.

¹¹MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...* Op. cit., pág. 597.

¹²PÉREZ, Pedro Nolasco. *Religiosos de la Merced que pasaron a la América Española (1514-1777)*. Vol. II. Sevilla: Centro oficial de Estudios Americanistas, 1923, pág. 74. A partir de esta fecha el nuevo prelado suprimiría el apellido Sánchez y pasaría a utilizar los apellidos Navas y Quevedo.

¹³ESTRADA MONROY, Agustín. "Andrés de las Navas..." Op. cit., págs. 20-42.

¹⁴VÁZQUEZ NÚÑEZ, Guillermo. *Mercedarios ilustres...* Op. cit., págs. 571-574.

¹⁵PÉREZ, Pedro Nolasco. *Los obispos...* Op. cit., págs. 216-222.

¹⁶Reproducido en ZAPORTA PALLARÉS, José. *Vida eclesial...* Op. cit., págs. 334-336.

¹⁷XIMENEZ, Francisco. *Historia de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala de la orden de los predicadores*. Vol. 3. Guatemala: Tipografía Nacional, 1929-31, págs. 241-242.

¹⁸Ibidem, págs. 230-232 y págs. 241-242.

¹⁹MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...* Op. cit., pág. 438. LÁZARO DAMAS, María Soledad. "La devoción..." Op. cit., págs. 404-406.

²⁰MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...* Op. cit., pág. 438. LÁZARO DAMAS, María Soledad. “La devoción...” Op. cit., pág. 405.

²¹AHPG. Distrito de Baza. Leg^o 868, ff. 135-138v.

²²LÁZARO DAMAS, María Soledad. “Pietas ad Omnia Utilis. Una lectura iconográfica del camarín de la Virgen de la Piedad de Baza”. *Cuadernos de arte de la universidad de Granada* (Granada), 36 (2005), págs. 119-137.

²³LUJÁN MUÑOZ, Jorge. “Ejemplos de comercio de obras de arte entre España y el reino de Guatemala en la colonia”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 202 (1978), págs. 158-159. La escritura de donación de las piezas fue otorgada el día 6 de marzo de 1696 en la ciudad de Santiago de Guatemala por el obispo fray Andrés de las Navas ante el escribano Diego Coronado. Se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 2443, 6, ff. 47-49.

²⁴GÓMEZ ROMÁN, Ana María. “La pérdida del patrimonio eclesiástico y las comisiones científicas y artísticas en la época de la desamortización en la comarca de Baza”. En: FERNÁNDEZ SEGURA, Francisco José (Dir.) *Guadix y el antiguo reino nazarí de Granada (ss. XVIII-XIX)*. Guadix: Ayuntamiento, 1997, pág. 292.

²⁵Archivo Histórico Diocesano de Guadix, leg. 1024, doc. 13, “Sobre la plata de las iglesias”.

²⁶LÁZARO DAMAS, María Soledad. “La devoción...” Op. cit., pág. 407.

²⁷MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...* Op. cit., pág. 603.

²⁸Ibidem, pág. 602. El dato fue dado a conocer por Magaña Visbal aunque con errores. LÁZARO DAMAS, María Soledad. “Pietas ad Omnia...”, Op. cit., pág. 123. El contenido del contrato, directamente consultado y utilizado para este estudio, en AHPG, distrito de Baza, leg^o 917, ff^o 129r-130v.

²⁹De hecho sólo la capilla de la Virgen del Rosario en el antiguo convento de Santo Domingo de Guadix, realizada en fechas muy cercanas, desarrolló este planteamiento.

³⁰Referencias y fotografías de esta iglesia, destinada a Beaterio de MM. Dominicas desde 1781, en MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...* págs. 522-531.

³¹AHDGu, leg. 3671, doc. 30, f^o 4r.

³²SEGURA FERRER, Juan Manuel, VALERO SEGURA, César. “La capilla mayor y el crucero de la iglesia conventual de San Antón”. *Péndulo* (Baza), 18 (2017), pág. 390.

³³LÁZARO DAMAS, María Soledad. “Pietas ad Omnia...” Op. cit., págs. 119-137.

³⁴SEGURA FERRER, Juan Manuel, VALERO SEGURA, César. “La capilla...” Op. cit., pág. 390.

³⁵MAGAÑA VISBAL, Luis. *Baza histórica...* Op. cit., pág. 398.

³⁶LÁZARO DAMAS, María Soledad. “Patronazgo y arquitectura en el convento de San Jerónimo de Baza”. En: Juan Pablo DÍAZ LÓPEZ (edit.) *Campesinos, nobles y mercaderes. Huéscar y el Reino de Granada en los siglos XVI y XVII*. Huéscar: Ayuntamiento, 2005, pág. 355.

³⁷GIL ALBARRACIN, Antonio. *Los templos parroquiales de Tíjola y Bayarque en los territorios almerienses del marques de Villena*. Almería-Barcelona: Griselda Bonet, 1994, pág. 67.

³⁸SEGURA FERRER, Juan Manuel. *Los Ortiz Fuertes y la implantación del neoclasicismo en el Altiplano granadino (1765-1808)*. Trabajo del Periodo de Investigación tutelada. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 2001, pág. 6. Agradezco al autor la generosa cesión de una copia de este trabajo.

³⁹AHPG. Distrito de Baza. Leg^o 867, f^o 87.

⁴⁰SEGURA FERRER, Juan Manuel. *Los Ortiz Fuertes...*, pág. 6.

⁴¹PÉREZ, Pedro Nolasco. *Los obispos...* Op. cit., págs. 248-250.

MIGUEL CABRERA Y LAS ALEGORÍAS DE LOS SACROS CORAZONES

MIGUEL CABRERA AND THE SACRED HEARTS ALLEGORIES

Resumen

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, en Nueva España proliferó el culto a los sacros corazones, dando como resultado la producción de múltiples referentes pictóricos y literarios. Partiendo del análisis de una obra del pintor Miguel Cabrera y su cercanía con una serie de libros de su pertenencia, en el presente artículo se evidencian las correlaciones entre un conjunto de alegorías cardias y su universo imago-devocional en común.

Palabras clave

Alegorías, Miguel Cabrera, Nueva España, Pintura, Sagrado Corazón.

Jorge Luis Merlo Solorio

Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México.

Licenciado en Etnohistoria por la ENAH. Maestro en Historia del Arte y doctorando en Historia por la UNAM. Ha participado con ponencias en diversos coloquios y encuentros universitarios. Cuenta con publicaciones sobre la devoción a San José en Nueva España. Coordinador del libro *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano* (UNAM-IIH, 2018). Es miembro del Seminario de Investigación "Estudios interdisciplinarios sobre creencias y prácticas religiosas en Nueva España", a cargo de la dra. Gisela Von Wobeser, en el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 24/XII/2019
Fecha de revisión: 21/I/2020
Fecha de aceptación: 03/VII/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

Since the second half of the 18th century, in New Spain the cult of the sacred hearts proliferated, resulting in the production of multiple pictorial and literary references. Starting from the analysis of a work by the painter Miguel Cabrera and its closeness with a series of books of his belonging, in this article the correlations between a set of cardiac allegories are evidenced and his imago-devotional universe in common.

Key words

Allegories, Miguel Cabrera, New Spain, Painting, Sacred Heart.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0008>

MIGUEL CABRERA Y LAS ALEGORÍAS DE LOS SACROS CORAZONES

*“Las cosas percibidas de los oídos,
mueven lentamente: pero siendo ofrecidas
a los fieles ojos, luego siente más poderoso
efecto para moverse, el ánimo quieto.”
Francisco Pacheco,
Arte de la pintura.¹*

1. INTRODUCCIÓN

Las alegorías pictóricas se concibieron en un plano de metatextualidad y, por ende, son deudoras de correspondencias constantes con la retórica del discurso religioso, cuyas exégesis se manifiestan en los escritos teologales. Por ello, en palabras de Jaime Cuadriello, “es preciso ‘leer’ cada uno de sus componentes en clave, o conforme a un código de intencionalidad que precisamente las hace legibles y elocuentes”². En el ámbito de su funcionalidad, trascendiendo contextos y épocas —en un trayecto donde hubo que eludir entredichos y oposiciones—, las imágenes coadyuvaron al afianzamiento de la doctrina, en aras de una interiorización de los fundamentos axiales del cristianismo³. Aunado a lo anterior, para los derroteros del siglo XVIII, los pintores abandonaban los argumentos que perfilaban su labor

como eficaz medio para la enseñanza, no sólo religiosa sino también política, en exaltación tal que los encumbraba a la esfera intelectual, dejando atrás el descrédito de ser su oficio mero desempeño mecánico⁴. Adjudicarse eminentes capacidades conllevaba la faena de acreditar las mismas. Así que, junto con la maestría del pincel, se engarzaba la sapiencia a través de la tinta⁵.

Como ha disertado Paula Mues, Miguel Cabrera mediante su *Maravilla Americana*⁶, denotó la magnificencia de los artistas al dominar no sólo técnica y teoría pictórica, sino también erudición histórica y capacidad literaria para dotar de veracidad su discurso⁷. En dicha apología guadalupana quedó manifiesto un edificio argumentativo donde asentó el aval de la pintura como ejercicio intelectual. Pero, así como se ha vinculado el tratado de Palomino como influencia argumentativa para la *Maravilla Americana*⁸, en torno a las obras sobre los corazones sacros, se yergue una incertidumbre: ¿es posible conocer las lecturas que le fueron correlativas, aquellas a las que Cabrera acudió para elaborarlas? Para verificar la admisible consustancialidad entre escritos teologales y las fabricaciones del arte de

la pintura, reparemos en cómo suaves colores y fuentes literarias cohabitaron un mismo ámbito conceptual⁹. Para ello echaremos mano del inventario de bienes del pintor Miguel Cabrera.

Antes de proceder, habrá que recordar la íntima relación de Cabrera con varios grupos eclesiásticos, destacando la Colegiata de Guadalupe y la Compañía de Jesús, así como su cercanía con el arzobispo Manuel Rubio y Salinas, quien lo designó su pintor de cámara¹⁰. Como he advertido en otras investigaciones respecto al corazón de San José¹¹, tanto la injerencia del prelado como la de los jesuitas desde el Colegio de San Gregorio de México, fue primordial para la aprobación, desarrollo y divulgación de la devoción a los sacros corazones, así como la promoción de sus consecuentes aparatos píos, entre ellos, las alegorías cardias. Los libros que pertenecieron al pintor antequerano denotan estos lazos estrechos.

2. PALABRAS DE FERVOR Y ELOCUENCIA: COMO ÓLEO PARA PINCEL

El testamento cabreriano se redactó en 1768¹². En él, acabada la profesión de fe, Cabrera invoca como fiadores a la Virgen, a San José y al arcángel Miguel. Acto seguido, designa a su esposa Ana María Solano y Herrera como albacea, comisionada para disponer los encargos finales de su marido.

Después se presentan los avalúos por géneros. Las secciones que nos interesan son aquellas donde fue inspeccionada la biblioteca propiedad del artífice. Juan Patricio Morlete Ruíz estimó precios para los trece “libros tocantes a pintura”, mientras que Joseph Navarro se encargó de los sesenta y dos de temática religiosa, exceptuando unos cuantos que atendían otros saberes¹³. La férrea ligadura de Cabrera con la Compañía no sólo se avista en los trabajos que ejecutó para la provincia mexicana. Las tramas de cada libro en los estantes del pintor, también manifiestan sus

aliadas afecciones¹⁴. Así desfila una miscelánea de títulos ñiguistas: las hagiografías de Loyola y Gonzaga; *La estrella del norte de México* de Francisco de Florencia —hito en la construcción mitológica de Guadalupe¹⁵—; la *Luz de verdades católicas* de Juan Martínez de la Parra; las *Vidas* de Joseph Vidal y Juan Nicolás; los *Sermones panegíricos de santos* de Nicolás de Segura; el *Religioso en soledad o ejercicios espirituales* de Giovanni Nicola Chiesa; la *Doctrina cristiana* de Roberto Belarmino; el *Pecador arrepentido* de Pablo Celt —traducido por Juan Antonio de Oviedo¹⁶—; el *Día lleno* de Francisco García; los *Sentimientos y avisos espirituales* de Luis de la Puente; etc.

Enfilándonos hacia nuestro aliciente, de igual mixtura jesuita, Cabrera tenía *El sacro corazón de María* de Giovanni Pietro Pinamonti y *La*



Fig. 1. Miguel Cabrera. *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*. Óleo sobre lámina de cobre. 1750. Colección Fundación Andrés Blaisten. Ciudad de México.



Fig. 2. Miguel Ángel Vallejo. *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*. Mural al óleo. 1752. Capilla sacramental del beaterio de Santa Rosa de Viterbo. Querétaro. México.

devoción al Sagrado Corazón de Jesús de Jean Croiset, traducida por Pedro de Peñalosa¹⁷. Pero quien sobresale por su repetida presencia es José María Genovese –cuyo seudónimo era Ignacio Tomay¹⁸–, jesuita palermitano, promotor singular de la devoción a la Virgen de la Luz y a los sacros corazones. Cabrera poseía una basta “colección” de su obra. A saber: la *Semana sagrada*¹⁹, el *Antídoto contra todo mal*²⁰, *El devoto de San Juan Evangelista*²¹, el *Breve método de la vida espiritual*²², *El tesoro escondido*²³, y los tres impresos consagrados a los corazones de la Sagrada Familia²⁴. Probablemente, las consideraciones, “frutos” morales, ejemplos y jaculatorias vertidos en estos libros, funcionaron como nutrimento intelectual para que Cabrera digiriese las proposiciones teológicas sobre los sacros corazones y las transmutase en imagen; tanto así, que dichos textos pudieron tornarse en herramientas interpretativas para decodificar las complejas disquisiciones que las alegorías contuvieron, gestándose un puente

de significación mutua entre pinturas y lecturas devocionales.

Demos por sentado que las obras citadas no eran para vana recreación en el hogar cabreriano, sino dual suministro vital. Primariamente, como víveres para el alma en la escala hacia el paraíso celestial, preocupación innata del catolicismo novohispano. En segundo estadio, cual herramientas creativas y atizadores de la inspiración de un pintor erudito y avezado²⁵. Así, en polifacético entrecruce, elucubraciones teológicas e imágenes religiosas se asieron a una densidad simbólica retributiva que dio materia prima para ensayar diferentes dispositivos culturales. Sumergido en las sutilezas de estos viceversas, Cabrera escrutó los secretos atesorados entre los vasos sanguíneos de Jesús y sus padres.



Fig. 3. Juan de Villegas. *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*. Óleo sobre lámina de cobre. s. XVIII. Museo Soumaya. Ciudad de México

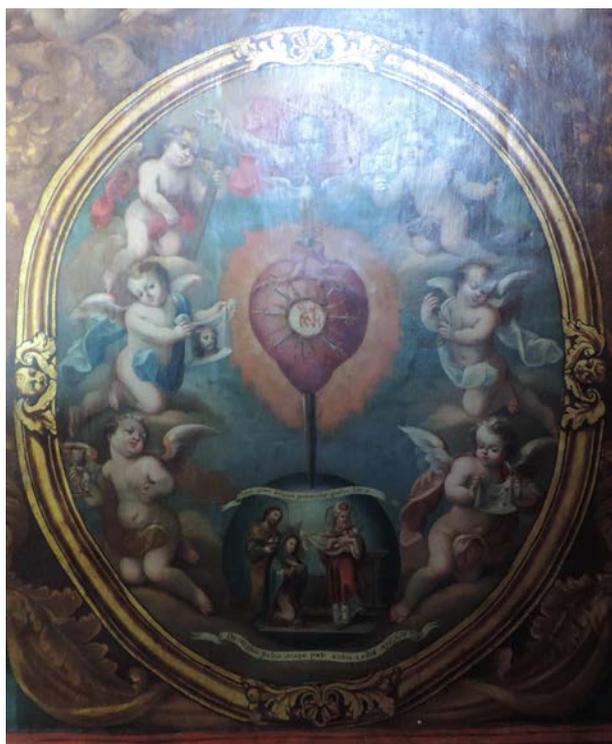


Fig. 4. Miguel Ángel Vallejo. *Alegoría del corazón de María*. Mural al óleo. 1752. Capilla sacramental del beaterio de Santa Rosa de Viterbo. Querétaro. México.

Crucificado bajo el consentimiento de Dios padre y el Espíritu Santo, el órgano cordial de Cristo se inmola para dar salvación universal (Fig. 1). Los emblemas sacrificiales unifican acontecimientos. Son uno el sacramento y la cruenta muerte del Gólgota: cruz, clavos, hostia, corona de espinas, custodia, racimo, cordero y espigas, detallan la concatenación. Debajo, como ara del libro de las Revelaciones, los corazones transfijos de María y José congenian sus arterias en falso negativo, en diáfana concordia recalcada por los versículos periféricos: *non sunt duo, sed una caro / et erunt duo in carne una*²⁶. Sellando el consorcio, la corte angélica delimita al corpus central, siendo san Miguel arcángel el campeón de la séptupla, portando el gonfalon de la Resurrección. Cristo muere para dar fruto de vida eterna.

En la mal llamada *Alegoría de la Santa Eucaristía* fechada en 1750 –misma que, al com-

prender sus particularidades, debería ser retitulada como *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*²⁷—, Cabrera concibió un organigrama simbólico complejo donde se dan cita varios constructos sapienciales en boga, estandarizados máximamente por los jesuitas. La pintura encaja perfectamente con el periodo de avis-padas manifestaciones pías para con los corazones sacros; inclusive podría decirse que da la bienvenida a la retahíla de obras cardias de Genovese. Este contingente doctrinal de representaciones pictóricas y letras convergió en el oficio del artista, introducido por un contexto integral que lo engendraba.

3. ALEGORÍAS EN ARMONÍA

Las alegorías de los corazones sacros se abastecieron de un corpus teológico en común, pero



Fig. 5. Miguel Ángel Vallejo. *Alegoría del corazón de San José*. Mural al óleo. 1752. Capilla sacramental del beaterio de Santa Rosa de Viterbo. Querétaro. México.

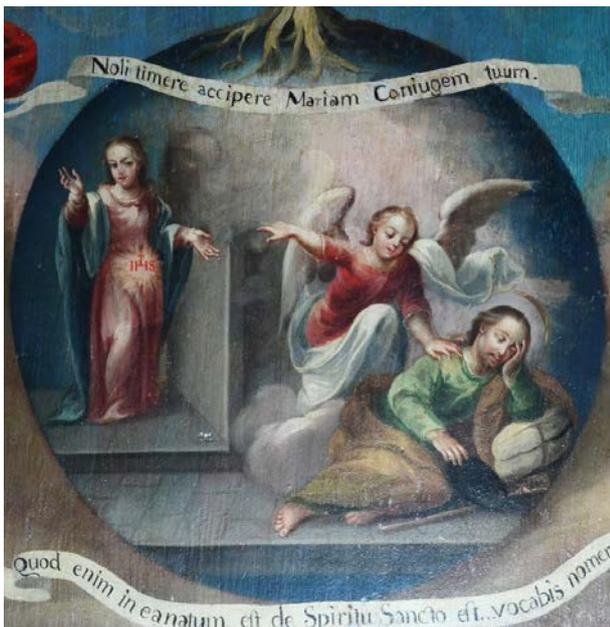


Fig. 6. Miguel Ángel Vallejo. Alegoría del corazón de San José (detalle). Mural al óleo. 1752. Capilla sacramental del beaterio de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro, México.

tratarse de una creación original, quizás podríamos considerarla como la matriz compositiva. Cabrera unificó en su obra a los tres miembros de la Sagrada Familia, pero las series posteriores desdoblaron la constitución madre para concebir una triada. El único lugar donde se conserva reunida la terna es en el templo del beaterio de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro.

Al fondo del coro bajo, como oquedad de la torre campanario, se encuentra la denominada “capilla sacramental” que alberga en sus muros a las tres alegorías confrontadas²⁹. De nuevo, la sincronía en las fechas llama fuertemente la atención. Constatado por el autógrafo, las pinturas murales se realizaron en 1752, obra del pintor queretano Miguel Ángel Vallejo. Cabe formular que la eclosión de la devoción cordial manifestada en lienzos y tinta, sucedió en la década de

sus representaciones también se avinieron a un universo visual semejante. Trataré de mostrar cómo existieron una serie de imágenes que se entrelazan mediante sus tipos iconográficos, figuras y/o disposiciones análogas.

Primeramente debemos decir que la *Alegoría de la Santa Eucaristía* de Miguel Cabrera, tiene una composición paralela a otras series alegóricas conocidas: imagen seccionada en una retícula de nueve cuadrados, Padre eterno y Paráclito presidiendo, víscera cardíaca al centro, seis portadores de atributos, y la base central con distintas soluciones que a continuación veremos. Por ende, existió un modelo génesis, tal vez un grabado, del cual partieron las demás representaciones²⁸. En mis pesquisas, no hallé ninguna estampa, ni siquiera alguna que guardara similitud. Por supuesto, estaremos a la espera de futuros hallazgos, mientras tanto podríamos alegar otra vertiente. Basándonos en el hecho de ser la pintura cabreriana la fuente más temprana que tenemos de estas alegorías y, en caso de



Fig. 7. Joseph Mariano Lara (atribuido). Verdadero retrato de la milagrosa imagen del Señor San Josephe. Óleo sobre tela. S. XVIII. Colección privada.



Fig. 8. Lorenzo Atlas (atribuido). Verdadero retrato de la milagrosa imagen de señor San Joseph. Óleo sobre estampa. s. XVIII. Museo Soumaya. Ciudad de México.

los cincuenta del siglo XVIII y trascendió el radio de la metrópoli asentándose en otras urbes como Querétaro y Puebla. De rauda acogimiento, piedad huésped en ámbitos heterogéneos, desde la confraternidad pública de una congregación hasta la intimidad de una reclusión femenina. Al poseer consideraciones y enunciados afines a las inquietudes escatológicas de la iglesia militante, se transformó en instrumental para letrados y artistas, cuya popularización de sus postulados se dio al engarzarse con los mecanismos de conmutación: indulgencia, plegaria, obra pía, etc.; todo ello circunscrito en un pragmatismo cristiano de interminable búsqueda de redención. Sigamos con las alegorías.

En la serie del templo queretano cada corazón obtiene espacio y discurso simbólico propio

(Fig. 2). La víscera crística retiene la composición cabreriana pero, ante la individuación de María y José, los corazones que servían de soporte a la cruz toral fueron sustituidos por una esfera, en cuyo interior se representa la Huida a Egipto. Precisamente, indicando las imbricaciones entre imágenes, los mismos versículos que rodeaban a la pareja cordial en la pintura de Cabrera, se trasladaron a unas filacterias. Como aditamento asequible por las amplias dimensiones de la pared, supliendo la sencilla cruz que ataviaba la hostia en el óleo cabreriano, de silueta grisácea, se dibujaron a Jesús crucificado en el Calvario, acompañado por la *Mater dolorosa* y san Juan apóstol. En cuanto a las omisiones, aquellas más evidentes son la erradicación de todas las inscripciones adyacentes a los arcángeles, dejando únicamente los dos fragmentos



Fig. 9. Autor desconocido. Alegoría del corazón de San José. Calcografía coloreada al óleo. s. XVIII. Museo Soumaya. Ciudad de México.

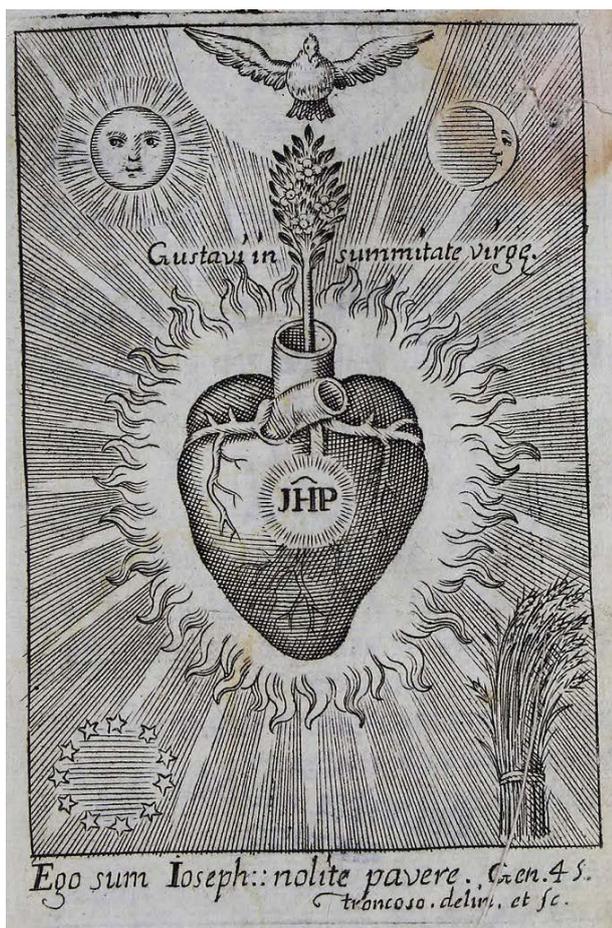


Fig. 10. Baltasar Troncoso (atribuido). Corazón de San José. Frontispicio del impreso *El sagrado corazón del Santísimo Patriarca Señor San Joseph de Ignacio Tomay*. s. XVIII.

bíblicos mencionados. Parquedad reiterada en los corazones de la Virgen y el Santo Patriarca. Antes de proseguir con la pareja matrimonial, es indispensable referir otro formato de la *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús* que dio pauta para la alineación de una diferente serie cordial.

En metálico soporte, el poblano Juan de Villegas requirió a los rollizos celestiales para cargar los seis signos pasionarios, en asonancia con los seres alados que aparecen en las alegorías de los divinos cónyuges (Fig. 3). Sin la presencia de los príncipes angélicos, ahora la triada cordial se uniforma por completo, adhiriendo nuevos versículos en ondeantes filacterias y las *arma Christi* cual blasones

del redentor encarnado: flagelo y martillo, columna, lanza, hisopo, manto, dados y denarios³⁰. Otra permuta sucede en la esfera basamento. Se reemplazó la Huida a Egipto con la Natividad, apersonándose María, José y san Miguel arcángel abrazando al Niño. Entonces, estas adaptaciones gestaron una versión "alternativa" de la *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*, con significados similares pero a través de distintos tipos iconográficos y leyendas bíblicas, haciendo posible una segunda formación del trío alegórico por su adaptabilidad a las composiciones señeras. Ya presentado el segundo modelo, advirtamos los componentes del órgano cordial mariano.

Conforme al mensaje del sacro corazón de Cristo, la alegoría de María es intrínsecamente pasionaria (Fig. 4). Más allá de los siete dolores que punzan su coronado monograma, el *gladius* vaticinado por Simeón es el inmenso axis que penetra y da equilibrio al corazón de la Virgen, iniciando por la vena cava y enterrándose finalmente en la esfera inferior donde está la escena de la presentación de Jesús en el templo³¹. Los seis angelillos tenantes que hacen coincidente la composición reticular, sujetan elementos de la Pasión: cruz, letrero con el acrónimo INRI, el paño de la Verónica, la corona de espinas, el cáliz de Getsemaní y un paño ilustrando las cinco llagas. Visitemos ahora al carpintero nazareno quien, cual espejo, emula a su mujer.

En fraternidad con las composiciones precedentes, San José despliega sus galas, aunque no sincronizadas del todo con el talante pasionario del triple complejo (Fig. 5). El corazón del Santo Patriarca ha sido estudiado a detalle en una investigación previa³². Por ende, aquí sólo queda bosquejar un par de preguntas sobre la autoría de las alegorías cardias y develar algunos eslabones iconográficos entre imágenes josefinas, los cuales comprueban que el mundo figurativo de las alegorías es heredero de un imaginario coetáneo.

Fijémonos atentamente en la esfera donde se enraíza la vara josefina (Fig. 6). El santo carpintero de pies descalzos, duerme recargado sobre un fardo, con sombrero de ala ancha en mano y un bastón. Dichos objetos declaran el connato de repudio, pero San José es detenido por la noticia del ángel quien señala a la Virgen madre en cuyo vientre esplende el monograma de Cristo, indicación de la puesta en marcha de la empresa salvífica³³.

Un cuadro de la *vera efigie* de San José con el Niño (Fig. 7), mismo que representa a la escultura venerada en el Colegio de San Gregorio de Mexico —plataforma pía e intelectual del corazón josefino—, así como la estampa pigmentada que la remeda (Fig. 8); contienen siete escenas laterales correspondientes a los dolores y gozos del santo. En el extremo superior izquierdo, según el primer oxímoron de esta devoción, San José soporta indecibles celos y a la vez se congratula al revelársele el álgido misterio materializado en María. Tanto en las obras citadas, la alegoría del muro de Santa Rosa de Viterbo, como en su émulo resguardado en el Museo Soumaya³⁴ (Fig. 8), no sólo coinciden por la repetición del *Sueño de San José* y la expectación mariana. Su composición y hechura figurativa son exactamente las mismas. Ergo, abrevaron de una fuente común aún desconocida; quizás del buril o paleta de un mismo artífice. Los trabajos sobre la escultura gregoriana son inconcusamente consustanciales al pietismo vivido en el colegio jesuita, pero las alegorías no están tan distanciadas pues la totalidad de sus signos y lemas, por encima de los valores pasionarios, encarecen al Santo Patriarca. Así, imágenes y presupuestos teológicos fueron hilos de un entramado homólogo. Una prueba más lo testifica.

En el grabado de Baltasar Troncoso (Fig. 10), ilustración del devocionario de Genovese dedi-

cado al corazón de San José, el órgano cordial remata con la vara florecida, el Espíritu Santo y el versículo del primer libro de Samuel. Igualmente termina la víscera cardia en las alegorías josefinas. Por lo tanto: ¿pudo ser Troncoso el grabador génesis de estas representaciones? ¿Cabrera, aparte de su alegoría con los tres corazones, creó también las alegorías de María y José o sólo reprodujo un modelo precedente? En caso de que fuera uno u otro postor, entonces las alegorías serían netamente novohispanas, abrigadas por el contexto favorable de la segunda mitad del siglo XVIII.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Cristina Ratto, al analizar la biblioteca cabreriana, nos invita a reflexionar en torno a las verdaderas influencias que los libros pudieron tener sobre el artista, es decir, cómo es que éstos se relacionaron con su actividad profesional³⁵. Tanto representaciones pictóricas como impresos religiosos vinculados con los sagrados corazones, fueron vástagos del andamiaje devocional forjado por los jesuitas en Nueva España, y Miguel Cabrera fue, prácticamente, un correligionario de las piedades promovidas por la Compañía. Si avalamos que el pintor antequerano fue el posible inventor de las alegorías cardias escudriñadas, podemos aventurar la hipótesis de una metodológica retroalimentación, donde textos e imágenes compartieron significados e intenciones pías en las destrezas cabrerianas. Así pues, siguiendo a Ratto, Cabrera logró traducir visualmente lo verbalizado en los escritos.³⁶ Tuvo la pericia suficiente para perfilar composiciones originales e innovadores tipos iconográficos, a partir de sus lecturas; aunque, con la evidencia josefina aportada, queda patente que, conforme a la práctica común en la época, también aprovechó préstamos y reinterpretaciones figurativas de otras obras, pero todas ellas coincidentes en sus bagajes teologales.

NOTAS

- ¹PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Imprenta de Simón Fajardo, 1649, pág. 144.
- ²CUADRIELLO, Jaime. *Zodiaco Mariano. 250 años de la declaración pontificia de María de Guadalupe como patrona de México*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe-Museo Soumaya, 2004, pág. 26.
- ³RUBIAL, Antonio. "El peligro de idolatrar. El papel de las imágenes en el cristianismo medieval y moderno". En: VON WOBESER, Gisela, AGUILAR GARCÍA, Carolina y MERLO SOLORIO, Jorge Luis (Coords.). *La función de las imágenes en el catolicismo novohispano*. México: UNAM-IIH, 2018, págs. 13-58.
- ⁴MUES, Paula. "Merezca ser hidalgo y libre el que pintó lo santo y respetado: la defensa novohispana del arte de la pintura". En: *El divino pintor: la creación de María de Guadalupe en el taller celestial*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2001, pág. 40.
- ⁵Estas pretensiones de grandilocuencia y convalidación hicieron eco de exaltaciones provenientes del siglo XVI, donde se parangonaba a la pintura y escultura como artes hermanas y complementarias, cuyo caso emblemático es el retrato de Baltasar Echave Orio que primaba en su libro *Discursos de la antigüedad de la lengua cántabra*. Véase CUADRIELLO, Jaime. "La pintura virreinal: descripción, memoria y reflexión, 1550-1710". En: DOBADO GONZÁLEZ, Rafael y CALDERÓN FERNÁNDEZ, Andrés (Coords.). *Pintura de los reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico. Miradas varias, siglos XVI-XIX*. México: Fomento Cultural Banamex, 2012, pág. 290.
- ⁶CABRERA, Miguel. *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1756.
- ⁷MUES, Paula. *Merezca ser hidalgo...* Op.cit., pág. 56.
- ⁸Ibidem, págs. 55-56.
- ⁹DOMÉNECH, Sergi. "Prácticas, ingenios persuasivos y retórica visual de la imagen de devoción en Nueva España". En: LÓPEZ CALDERÓN, Carme, FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles y RODRÍGUEZ MOYA, María Inmaculada (Coords.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales, vol. I*. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013, pág. 142.
- ¹⁰KATZEW, Ilona. "Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785". En: ALCALÁ, Luisa Elena y BROWN, Jonathan (Eds.). *Pintura en Hispanoamérica. 1550-1820*. Madrid: Ediciones El Viso, 2014, pág. 177.
- ¹¹MERLO SOLORIO, Jorge Luis. "Palpitando fuerte y apasionado. Culto novohispano al corazón de San José, s. XVIII". *Revista de Estudios Josefinos* (Valladolid), 140 (2016), págs. 137-165; y, MERLO SOLORIO, Jorge Luis. "Empeños de amor encarnado. Devoción al corazón de San José en el Colegio de San Gregorio de México". En: JARQUÍN ORTEGA, María Teresa y GONZÁLEZ REYES, Gerardo (Coords.). *Santos, devociones e identidades en el centro de México, siglos XVI-XX*. Estado de México: El Colegio Mexiquense, A.C., 2018, págs. 321-346.
- ¹²Consultado en TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Miguel Cabrera. Pintor de cámara de la reina celestial*. México: Espejo de Obsidiana-Casa Lamm, 1995, págs. 281-283.
- ¹³Entre ellos un escurridizo tratado sobre escultura y pintura, un libro de anatomía y el *Idioma de la naturaleza*, escrito médico del doctor Francisco Solano de Luque.
- ¹⁴Por supuesto, afeción no excluyente. Cabrera tenía en su "colección" una buena cantidad de textos procedentes de los discípulos del "pobre de Asís". De éstos contaba con la *Sylva espiritual* de Antonio Álvarez, el *Tratado de la vanidad del mundo* de Diego de Stella, la *Margarita seráfica* de Joseph de los Reyes, el *Manual de ejercicios para los desagracios de Cristo nuestro redentor* de Francisco de Soria, la *Aurora alegre del dichoso día de la gracia* de Francisco Antonio de Vereo y el *Espejo místico en el que el hombre interior se mira* de José de Nájera. Impresos de otras adscripciones: el *Instructorio espiritual de los terceros, terceras y beatas* del carmelita Manuel de Santa Teresa; las *Vidas* de santa Rita de Casia y santa Bárbara; el *Llanto de la fama: reales exequias de la serenísima señora doña María Amalia de Sajonia* de José Rodríguez del Toro; el tomo tercero de la *Mística ciudad de Dios* de sor María de Ágreda; *Motivos, novena y piadosos ejercicios que para persuadir y dilatar la devoción... de san Miguel* del presbítero Juan Joseph Mariano Montúfar; *Vida de nuestra Señora* de Antonio Hurtado de Mendoza; etc.
- ¹⁵De baluartes guadalupanos, también poseía *Felicidad de México* de Luis Becerra y Tanco y *Escudo de armas de México* de Cayetano Cabrera.
- ¹⁶O bien puede tratarse de *El pecador arrepentido y retirado a bien vivir* del bachiller Ildefonso Vereterra y Labayru.

¹⁷Cabe mencionar que la ligazón entre la piedad cordial y la Compañía proviene desde las directrices dadas por Cristo a Margarita María Alacoque, pues supuestamente él mismo solicitó que fuesen los jesuitas los propagadores de la devoción. Por consiguiente, donde hubo presencia ignaciana, floreció el fervor a los sagrados corazones. Para el meridión americano, así lo demuestra la labor de Joseph María Maugeri, procurador general de la provincia de Quito, quien fue promotor de las devociones a la Virgen de la Luz y al Sagrado Corazón de Jesús. Para dar cumplimiento a la encomienda crística y afianzar el culto cordial, Maugeri elaboró la *Práctica de la devoción a los (...) corazones de Jesús y María*, obra donde el iñiguista insta a erigir congregaciones bajo el patrocinio de los corazones de Cristo y su madre, en toda casa o colegio ignacianos. Véase MERLO SOLORIO, Jorge Luis. *Empeños de amor encarnado...* Op.cit., pág. 324; y MAUGERI, Joseph María. *Práctica de la devoción a los santísimos, dulcísimos y amabilísimos corazones de Jesús y María*. Barcelona: imprenta de Mauro Martí, 1743, págs. 53-57.

¹⁸Para mayores referencias sobre el autor, véase MERLO SOLORIO, Jorge Luis. *Empeños de amor encarnado...* Op.cit., págs. 330-331.

¹⁹TOMAY, Ignacio. *Semana sagrada para el culto, veneración y amor de la Santísima Trinidad (...)*. México: por la viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, 1749.

²⁰TOMAY, Ignacio. *Antídoto contra todo mal. La devoción a la Santísima Madre del Lúmen (...)*. México: por Joseph Bernardo de Hogal, 1737.

²¹TOMAY, Ignacio. *El devoto de San Juan Evangelista, en que se proponen los motivos para amar y reverenciar a este gran santo*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1751.

²²TOMAY, Ignacio. *Breve método de la vida espiritual*. México: reimpresso en la imprenta de los herederos del licenciado don Joseph de Jauregui, 1789.

²³TOMAY, Ignacio, *El tesoro escondido que hallará quien hiciere donación de lo satisfactorio de todas sus obras buenas a las benditas ánimas del purgatorio*. México: por los herederos de la viuda de don Joseph de Hogal, 1757.

²⁴TOMAY, Ignacio. *El sagrado corazón del Santísimo Patriarca Señor San Joseph*. México: por la viuda de don Joseph Bernardo de Hogal, 1751; TOMAY, Ignacio. *El verdadero amante del corazón deífico de Jesús*. México: imprenta nueva de la Biblioteca Mexicana, 1753; TOMAY, Ignacio. *El año santificado. Parte II. El corazón de María venerado en sus festividades*. México: Imprenta del Real y más Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1755.

²⁵Concorde con el perfil dieciochesco de pintor dotado, cuyas facultades y astucias supo inmortalizar Cabrera, como hemos referido con antelación, a través de las letras con su *Maravilla americana*, recubriéndose de “fama y prestigio” al pugnar que la pintura no era burdo arte mecánico sino una disciplina docta y laudable. Véase MUES, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008, págs. 319-329.

²⁶“No son dos, sino una sola carne.” Mt. 19, 6. / “Y los dos serán una sola carne.” Gn. 2, 24.

²⁷El autor de la composición, fuera un grabador o directamente Cabrera, seleccionó cuidadosamente los versículos integrados en la pintura. Dispuso fragmentos del Génesis, Eclesiastés, Cantar de los cantares, el segundo libro de Reyes y el evangelio de Mateo, haciendo empalmes con la encarnación lograda en el corazón de Cristo, aquilatando la profusión simbólica con la reiteración de los conceptos “corazón” y “carne”. Sólo las palabras atribuidas por tradición al “discípulo amado”, en pedestal y cresta del madero *stipe*, son intrínsecas con el sacrificio eucarístico; idea reforzada por la custodia con sus colgantes metáforas de mies y vid, hiperbolizadas por el cuatrinomio visual corazón-encarnación-transubstanciación-hostia. Habrá que subrayar que el sacramento de la eucaristía es una de las divisas capitales del corazón de Jesús, su *raison d'être* indefectible. En mi opinión, estamos frente a una *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús* propiamente dicha o, comprendiendo toda su prosapia, podríamos decir que *propriamente vista*. Véase MERLO SOLORIO, Jorge Luis. *Empeños de amor encarnado...* Op.cit., pág. 322.

²⁸Para las series alegóricas donde aparecen los corazones de José y María diferenciados, como en Santa Rosa de Viterbo, sin lugar a duda existieron grabados inaugurales, no sabemos si anteriores o posteriores al cuadro de Cabrera. Es posible afirmarlo porque la *Alegoría del corazón de San José* —cuyo estudio de caso realicé en mi investigación de maestría—, según lo indica la ficha catalográfica del Museo Soumaya, es una “calcografía coloreada al óleo”.

²⁹MORENO NEGRETE, Sarbelio. *Santa Rosa de Viterbo. Los retablos dorados y su convento. Santiago de Querétaro, México*. México: Imprecol Industrial, 2006, págs. 70-72.

³⁰Los versículos innovados provienen de Jeremías, Proverbios, Salmo 44 y el evangelio de Juan.

³¹Justo las dos filacterias colindantes hacen alusión a la espada de dolor: *Tuam ipsius animam pertransibit gladius* —“Una espada te atravesará el alma” (Lc. 2, 35) / *De ore eius gladius utraque parte acutus exiebat*— “De su boca salía una espada aguda de dos filos” (Apoc. 1, 16).

³²MERLO SOLORIO, Jorge Luis. “Esculpido por tribulaciones y profecías asombrosas: Anatomía del corazón josefino. Nueva España, s. XVIII”. En: *Revista Coyuntura* (Chile), 2 (2016), págs. 11-30.

³³María en gravidez con el Niño “homúnculo”, suplido después por el monograma acorde con la pretendida asepsia contrarreformista, es propio de la advocación de *Nuestra señora de la Expectación*. Aunque el divino infante hospedado en un disco radiante sobre el vientre materno continuó vigente en las paletas hispanas, tal y como lo comprueba los trabajos de Francisco Rizi resguardados en el British Museum y en el Indianapolis Museum of Art. Véase SCHENONE, Héctor. *Santa María: iconografía del arte colonial*. Argentina: Universidad Católica Argentina, 2008, págs. 172-174.; y, LAMAS-DELGADO, Eduardo. “Del dibujo al relieve. Los modelos para escultura en los diseños para retablos y otros proyectos decorativos del pintor Francisco Rizi (1614-1685)”. En: GIL CARAZO, Ana (Coord.). *Copia e invención. Modelos, réplicas, series y citas en la escultura europea. II Encuentro Internacional de Museos y colecciones de escultura*. Valladolid: Museo Nacional de Escultura, 2013, págs. 154-155.

³⁴Obra analizada en el artículo referido en la nota 31.

³⁵RATTO, Cristina. “Entre pinceles y cuadros. Los libros del pintor Miguel Cabrera”. En: *Revista Complutense de Historia de América* (Madrid), 45 (2019), pág. 95.

³⁶Basada en el trabajo de Verónica Zaragoza, la autora ejemplifica este proceder, lanzando la hipótesis de que Cabrera, mediante la lectura de la hagiografía de San Ignacio escrita por Francisco García, se deslindó de los “tópicos hagiográficos” y ensayó sus propias composiciones, desdeñando la iconografía tradicional. *Ibidem*, págs. 104-105.

REPRESENTACIONES DEL APÓSTOL SANTIAGO EN SANTIAGO DE CHILE: PRESENCIA Y AUSENCIA REPRESENTATIONS OF THE APOSTLE SAINT JAMES IN SANTIAGO DE CHILE: PRESENCE AND ABSENCE

Resumen

Nuestro objetivo es recopilar los ejemplos de representación de Santiago el Mayor en Santiago de Chile teniendo en cuenta su procedencia y uso. Para ello trabajamos con las fuentes documentales en la Catedral y los principales conventos, los textos de época colonial, la bibliografía actual, y el trabajo de campo con las obras de arte. El resultado es una lista de veinte piezas que nos permite reflexionar sobre la exigua presencia de imágenes del Apóstol en una ciudad advocada a su nombre.

Palabras clave

Arte iberoamericano, Iconografía, Santiago Apóstol, Santiago de Chile.

Ana Pérez Varela

Universidad de Santiago de Compostela, España.

Investigadora del grupo *Iacobus* (GI-1907) de la USC. Doctora en Historia del Arte (USC, 2019). Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte Español (UCM 2014). En su carrera ha publicado más de veinte artículos en revistas y libros, realizado más de una treintena de comunicaciones en congresos nacionales e internacionales, y estancias de tres meses en Universidad Católica de Chile (2017) y el CIT-CEM de la Universidad de Porto (2018).

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 02/III/2020
Fecha de revisión: 24/III/2020
Fecha de aceptación: 19/IV/2020
Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

Our goal is to collect the examples of representation of Santiago el Mayor in Santiago de Chile taking into account its provenance and use. For this we work with the documentary sources in the Cathedral and the main convents, the texts of colonial period, the current bibliography, and the fieldwork with the works of art. The result is a list of twenty pieces that allows us to reflect on the small presence of images of the Apostle in a city attributed to his name.

Key words

Iconography, Latin American art, Saint Jacques Apostle, Santiago de Chile.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0009>

REPRESENTACIONES DEL APÓSTOL SANTIAGO EN SANTIAGO DE CHILE: PRESENCIA Y AUSENCIA

1. LA PRESENCIA

En toda la ciudad de Santiago de Chile, cuajada de conventos, iglesias parroquiales y museos, hemos hallado apenas veinte ejemplos artísticos del Apóstol Santiago como figura individual en una obra. Además, la mayoría se refiere a su aparición en apostolados, que si bien son interesantes para estudiarlo desde un punto de vista iconográfico, no pueden considerarse como una representación intencionada de rendirle homenaje¹.

1.1. La Catedral

Resulta lógico pensar que en el centro neurálgico del culto sacro santiaguino, su Catedral, hubo de existir a lo largo de su historia una serie de representaciones del patrón, que se fueron perdiendo en las vicisitudes sufridas por el edificio, entre las que cabe contar terremotos e incendios que hicieron que todo el aparato decorativo que conocemos actualmente date de finales del siglo XIX.

Entre los ejemplos conservados, la primera escultura se corresponde con el antiguo retablo del altar mayor, cuyos restos permanecen adheridos a la pared que cierra el testero del



Fig. 1: Anónimo (ámbito de Saint-Sulpice). Santiago Apóstol del antiguo altar mayor. Ca. 1865. Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.

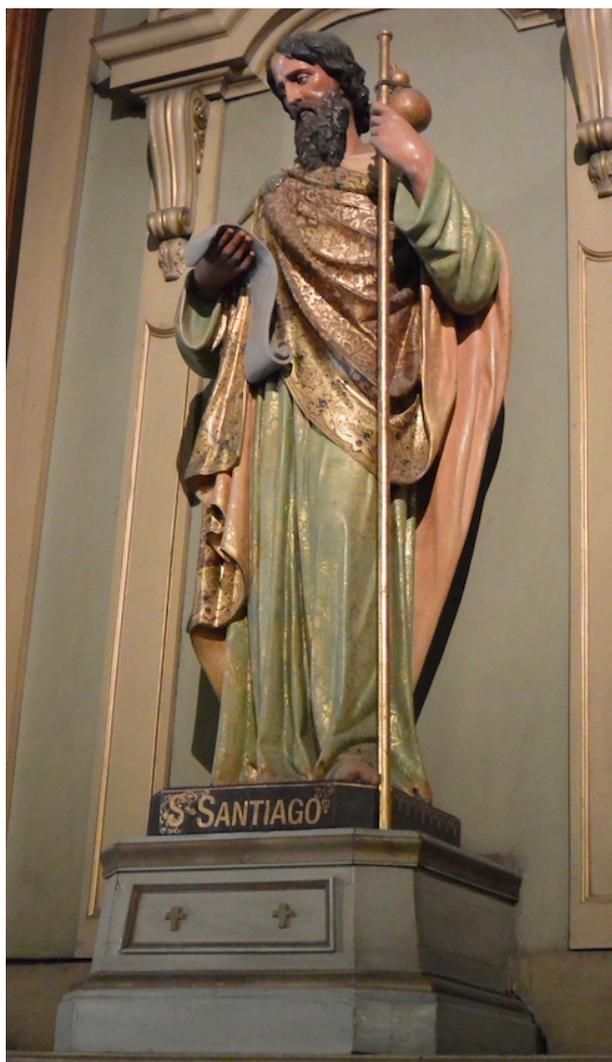


Fig. 2: Anónimo (ámbito de Saint-Sulpice). Santiago Apóstol del altar lateral. Ca. 1895. Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.

templo, tras la construcción del nuevo altar en 1913². Delpiano del Río publicó en 2003 una serie de documentación relacionada con el arzobispo Valdivieso en la que referenció un encargo a Adolfo Bihourd de una Asunción “que quedaría adherida al muro [...] suspendida a unos diez metros desde el suelo”³. Díaz Vial la señaló como una obra de yeso coloreado del ámbito de Saint Sulpice (París) de finales del XIX⁴, contexto al que debió pertenecer también el Santiago y la Santa Rosa de Lima que la flanquean, que no hemos hallado referenciados en ningún estudio.

También existe otra escultura ubicada en su propio altar lateral en la nave del Evangelio, que se ha relacionado a menudo con otras tres que representan a la Inmaculada, san Pedro y el Sagrado Corazón. Las dos primeras están documentadas en 1887 como obras de los talleres Maison Verrebout (París)⁵. En un análisis de los inventarios catedralicios, nosotros proponemos retrasar la instalación de esta figura a la segunda mitad de la década de los noventa del siglo XIX, ya que el inventario de 1895 todavía menciona el antiguo altar, que no tenía una figura sino un lienzo⁶. De todas formas, pertenecen sin duda al ámbito parisino, caracterizado por colores pastel, carnaciones intensas y dorados, características rococó que hicieron que Roa Urzúa se refiriese a estas obras como “una cruel profanación del templo a base de pintarrajeados yesos”⁷.

La misma secuencia iconográfica de esculturas de Santiago-Asunción-Santa Rosa del antiguo retablo se repite en la fachada principal de la fábrica. Se trata de tres colosales figuras de metal de origen italiano, colocadas entre 1898 y 1906 en el proyecto de renovación de Ignacio Cremonesi, aplicado sobre la fábrica de Joaquín Toesca⁸.

En las dependencias catedralicias hemos hallado un vaciado en yeso de esta misma figura, pintado en dorado, que se emplea actualmente para ser colocado en el altar en las celebraciones del 25 de julio. A pesar de que no se conserva ninguna información, creemos que se encargó en la segunda mitad del siglo XX. Sabemos que en 1974 ya existía, a juzgar por el inventario que señala “una imagen del apóstol Santiago (yeso dorado) con su pedestal”⁹. A la misma cronología y propósito hemos ceñido un estandarte textil, que también aparece mencionado en 1974: “un estandarte rojo del apóstol Santiago, bordado de oro”¹⁰. Creemos que está en relación con la recuperación en el siglo XX de las tradiciones asociadas a la fiesta colonial, específicamente



Fig. 3: Anónimo. Santiago Apóstol. Antes de 1974. Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.

con el paseo del estandarte real, celebrado la víspera del 25 de julio. Bien documentada y estudiada¹¹, esta fiesta significó la representación de la exaltación de la monarquía hispánica en la Colonia. En el caso del textil catedralicio, realizado en el siglo XX, es de destacar que se escogiese la figura de peregrino sustituyendo a la del matamoros, la habitual de la fiesta del estandarte, y más asociado a la idiosincrasia colonial y monárquica.

Además de estas cinco representaciones, que pertenecen todas a finales del siglo XIX o al siguiente, hemos hallado tres ejemplos en apostolados que, si bien no nos ayudan a determinar

la dimensión del culto al Apóstol en la fábrica, cabe mencionar. El primero es el perteneciente al programa de esculturas dispuesto en los pilares de la nave central, que fue encargado a talleres de Saint Sulpice en la misma fecha que la figura del altar lateral y la del antiguo retablo¹².

Los otros dos apostolados son pinturas de época colonial. En primer lugar, una serie de óleo sobre lienzo ubicada en la sacristía, procedente del tesoro jesuita tras la expulsión de la Orden en 1767. Están firmados por el pintor Joseph Ambrosi y fechados en 1766. Creemos que en algún momento estuvieron colocados en la nave central del templo, a juzgar por la información



Fig. 4: Anónimo. Estandarte de Santiago Apóstol. Antes de 1974. Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.



Fig. 5: Anónimo (Italia). Santiago Apóstol. Siglo XVII. Catedral de Santiago de Chile. Fotografía de la autora.

del inventario de 1845, que refiere “doce lienzos pintados representando los doce apóstoles, los cuales se hallan colocados en la nave principal de la iglesia”¹³. Como ha estudiado Porres Benavides, el modelo para estos cuadros lo encontramos en el conocido como Credo corto de Hendrick Goltzius (1589), destacado burilista del primer barroco flamenco¹⁴. Ambrosi siguió la tónica habitual contrarreformista de buscar los modelos adecuados en las series de grabados que circularon en la época por Europa y América, especialmente procedentes del mundo flamenco¹⁵. Pereira Salas distinguió a Santiago expresivamente del resto de apóstoles: “de decididos rasgos naturalistas [...] tiene las facciones firmes de una realidad que contrasta con el conjunto de las demás telas”¹⁶.

En segundo lugar contamos con otra serie en la sala capitular, que presenta la particularidad de estar pintada en óleo sobre cobre. Se trata de apostolado de clara filiación italiana, que constituye un ejemplo de gran calidad dentro del

imaginario catedralicio. Las dos únicas noticias que hemos encontrado al respecto son las de los inventarios y la de Urzúa. En los documentos, aparecen en el de 1913¹⁷ y en el 1974¹⁸, donde se les menciona como elegantes cuadros en marcos venecianos. Por su parte, Urzúa relaciona la serie con el obispo Alday y Aspée (1753-1788), de quien dice que las legó a la Catedral a mediados del siglo XVIII¹⁹. La iconografía de Santiago está en consonancia con los modelos italianos a partir del siglo XVII, cuando tiende a depurarse de los rasgos del peregrino y a adquirir una imagen más universal en la que sólo conserva el bordón²⁰. Hemos observado un modelo prácticamente idéntico en la escultura de Santiago de Camillo Rusconi para San Giovanni in Laterano (1715-1718)²¹, por lo que podríamos datar esta serie en cobre en la primera mitad del siglo XVIII. En este momento estamos profundizando en el estudio de esta serie para lograr proponer una escuela y cronología más aproximada, ya que su calidad y riqueza dentro de la colección artística de la Catedral la hacen merecedora de una investigación individual.

1.2. El Museo Nacional de Bellas Artes

Dos obras importadas con iconografía jacobea han ido a parar a las colecciones del MNBA. La primera es el altorrelieve de madera policromada que representa al Apóstol en las Navas de Tolosa (SURDOC 2-3), publicado en varias ocasiones²², que llegó al centro procedente del Museo Histórico Nacional en 1930, donde se desconoce su fecha de ingreso. El MNBA cuenta con otra obra de la misma tipología con la Epifanía, pudiendo posiblemente formar parte de un retablo. Ambas están atribuidas a la escuela boliviana de Potosí, concretamente al llamado Maestro de san Roque (siglo XVII).

El mito de Santiago ayudando a los españoles en la batalla de Mapocho ha sido ampliamente estudiado²³. Más aún lo ha sido la adaptación o adopción, propia de un proceso de sincretismo, de



Fig. 6: Anónimo (Quito). Santiago Apóstol. Siglo XVIII. Museo Nacional de Bellas Artes. Fotografía proporcionada por el museo ©.

la figura de Santiago matamoros como Santiago *mataindios*²⁴, o incluso la identificación del *hijo del trueno* con el dios del trueno indígena, Yllapa²⁵. A pesar de esta imagen de Santiago como el guerrero que ayudó a los españoles a masacrar a los indígenas, no son escasas las representaciones del llamado *matamoros* o su versión *mataindios* en todo el arte andino, como figura ampliamente extendida, representada y venerada. Sin embargo, el hecho de que se trate de una pieza importada procedente de un retablo originalmente realizado para una iglesia boliviana, nos impide valorarla como una expresión de la iconografía de Santiago matamoros en la capital, ya que debemos contextualizarla fuera del país.

La segunda de las obras del MNBA es un óleo sobre lienzo que representa al Apóstol peregrino

(SURDOC 2-131), y que debió formar parte de un apostolado completo, a juzgar por la numeración que acompaña al nombre “III IACOBVS”. El mismo Museo custodia el san Bartolomé de la misma serie. Están atribuidos a la escuela ecuatoriana de Quito y fechados en el siglo XVIII. Contamos con series de apostolados parecidos realizados en el Quito virreinal, como los ejemplos de apóstoles y profetas del pintor Nicolás Javier de Goribar, un modelo dieciochesco que tuvo gran fortuna en su tiempo. Contó con gran difusión mediante grabados, y pudo influir a pintores como en anónimo ante el que nos encontramos²⁶.

Según el archivo del centro, estas dos obras pertenecían a la orden jesuita, tras cuya expulsión pasaron a la Catedral, y posteriormente a la parroquia de Maipo, donde fueron adquiridas por Ricardo Montaner Bello, quien finalmente las donó al Museo. Está claro que esta información está basada en el texto de Mebold de 1978, quien se refirió a los cuadros como “*dos hermosos cuadros de la época colonial, que se sabe, pertenecieron a los jesuitas y proceden de la iglesia Catedral. Cuando la restauración de la iglesia, fueron llevados a la parroquia de Maipo*”. También nos da la información sobre dónde se encuentra el resto de la serie, que según Ricardo Montaner Bello fue comprada por un “*caballero inglés, que se los llevó a Inglaterra, donde fueron muy celebrados y vendidos a buenos precios*”, quedándose Bello con los que consideró los dos mejores²⁷. Con el fin de averiguar si estos cuadros estuvieron en el algún momento en la Catedral, nos hemos dirigido a los inventarios. En el de 1829 se alude a “*doce lienzos de los santos apóstoles con sus marcos como de vara y cuarta*”. Una nota añadida en fecha desconocida, pero en todo caso a posteriori, indica: “*Fueron a parar a Maipo, y de ahí vendidos para Europa. Dos quedaron en el Museo Nacional*”²⁸. Creemos que esta anotación posterior está confundida, y que la entrada original en el inventario se refiere al apostolado de

Ambrosi, ya comentado. En primer lugar por las medidas referidas, y en segundo lugar porque la entrada correlativa es: “*dos lienzos, uno del Salvador y otro de Nuestra Señora*”, lo que completaría así la secuencia de los cuadros jesuitas, que no aparecen mencionados en ningún otro lugar de ese inventario. Una anotación en el inventario de 1895 señala que fueron donados a la iglesia de Maipo varios objetos, pero nada se menciona de cuadros de apóstoles²⁹. Esto nos hace pensar que la nota añadida al documento de 1829 fue realizada en el siglo XX, confundiendo la referencia al apostolado de Ambrosi y consideró que estos lienzos estuvieron en la



Fig. 7: Anónimo (España). Santiago Apóstol. Siglo XX. Parroquia de Santiago Apóstol. Fotografía de la autora.

Catedral, cuando en realidad se refería al apostolado jesuita que todavía permanece allí. No hay ninguna evidencia para pensar pues, que estuviesen nunca en la fábrica santiaguina.

1.3. Los ejemplos parroquiales

Curiosamente solamente existe en la capital una parroquia dedicada a Santiago, de creación reciente. En su acta fundacional de 1893 se hace referencia a su advocación bajo el nombre del patrón protector de la ciudad³⁰. Lógicamente, su altar mayor está dedicado al mismo, con la única figura del santo en todas las parroquias de Santiago que no forma parte de un apostolado. La escultura está identificada en el Inventario de bienes parroquiales (Zona Oeste, ficha 8095) como de madera y yeso policromado, de principios del siglo XX, procedente de España. Fue traída a la iglesia por el párroco don Leopoldo González Varela, a mediados del siglo XX, tras un viaje a España. Lamentablemente, con los datos disponibles no somos capaces de ubicar la escultura en una escuela concreta, ya que se trata de una imagen industrial en serie. La elegante talla está sobriamente policromada en tonos pardos y ocres, con carnaciones vivas y un fino toque de dorado en la bella cenefa que cierra la vestimenta por la parte de abajo, plegada de forma sutil en caída vertical.

El resto de los ejemplos parroquiales se corresponde con series de apostolados: En primer lugar, un óleo sobre lienzo conservado en la iglesia del Seminario Mayor de Santiago, ubicado hoy en la comuna de La Florida (Zona Sur, ficha 10547). En segundo lugar, una bella escultura en la iglesia de la Preciosa Sangre, como parte de un apostolado líneo de filiación parisina, que está en relación con los ejemplos de la Catedral del ámbito de Saint-Sulpice³¹, pero a nuestro juicio, de mejor calidad. Aquí, el escultor se ha preocupado de establecer mayor diferencia anatómica y gestual en los rostros, que aparecen más individualizados y dramáticos. Las vesti-

mentas son más variadas, adoptando combinaciones de prendas diferentes, con riqueza de colorido e imitación de texturas. Es de destacar en este ejemplo la expresividad de Santiago, extrañamente calvo, de cuyo cuello prende el sombrero de peregrino.

Las demás representaciones parroquiales son ejemplos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que hallamos en apostolados dispuestos en diversos soportes artísticos: vidrieras — iglesias de San Saturnino (Zona Centro, ficha 307), Ángeles Custodios (Zona Cordillera, 5909), y Nuestra Señora del Carmen (Zona Oeste, ficha 9442) —; esculturas — San Ramón (Zona Cordillera, ficha 6156) —; y pinturas — Nuestra



Fig. 8: Anónimo (España). Santiago Apóstol. Ca. 2005. Plaza de Armas. Fotografía de la autora.

Señora de los Ángeles (Zona Cordillera, ficha 7633) —. De ellas tenemos tan poca información que no podemos llegar ni siquiera a conclusiones aproximadas. Siguiendo el Inventario de bienes parroquiales, la única atribuida es esta última, al taller de Pedro Subercasseaux, datada en 1944-1945.

1.4. La Plaza de Armas

También encontramos al Apóstol en una pequeña estatua conmemorativa, donación española, situada en la Plaza de Armas en la entrada de la calle Philips con Estado. Esta figura pétreo, colocada en 2005, ostenta un marcado eco de modelos medievales románicos, y enlaza por lo tanto con una estética que evoca las representaciones primitivas del santo en su propia catedral en Santiago de Compostela. Se trata de una imagen del Apóstol que implica una tradición iconográfica propia y personal, severa, sobria y neorrománica. Está por lo tanto muy alejada de los modelos que podemos ver en el resto de ejemplos, que se mueven entre las imágenes coloniales de los siglos XVII-XVIII; y lo parisino de filiación clasicista y rococó.

1.5. El Museo Nacional de Artes Decorativas

Por último, queremos hacer referencia a una representación de Santiago casi anecdótica. Se trata de un pequeño esmalte de 14,50 centímetros custodiado en el MNAD, identificado como una obra francesa realizada entre los siglos XVI-XVII (SURDOC 24-266). Representa a Santiago como apóstol típicamente medieval, estereotipado y poco individualizado. Procede de la colección Hernán Garcés Silva, personaje cuyas obras constituyeron la base del actual Museo. Sin embargo, carecemos de información acerca de cuándo se adquirió la obra por parte del coleccionista, y sobre todo dónde, ya que bien pudo ser un esmalte adquirido en Europa en el siglo XX, sin que se encontrase en Chile en época colonial.

2. LA AUSENCIA

¿Por qué existen tan pocas imágenes del santo en la ciudad que lleva su nombre? Podríamos pensar que las imágenes de Santiago se destruyeron o dejaron de encargarse una vez cristalizó el proceso republicano. Ciertamente, el nuevo paradigma de la mentalidad ilustrada arremetió contra las viejas y gastadas estructuras históricas de la época de la Colonia, revalorizando los cimientos culturales propios. En palabras de Cruz de Amenábar: *“Chile comenzó así un proceso de emancipación donde el mensaje cultural barroco iba a ser sustituido por una nueva idiosincrasia”*³². Como resultado de este nuevo modelo, la sociedad chilena tendió a rechazar las imágenes de culto relacionadas con el pasado colonial, y las figuras de santos talladas en madera fueron generalmente sustituidas por eclécticas imágenes de yeso comercializadas por los europeos³³, de aspecto dulcificado y estereotipado. En esta nueva dimensión política y cultural que había cambiado para siempre la mentalidad colectiva del país, no tenía cabida una fiesta que venerase al dios guerrero que había ayudado a los españoles a masacrar a los indígenas.

En las primeras exhibiciones de los museos de Chile que nacieron en la segunda mitad del siglo XIX, como el Museo Nacional de Bellas Artes, no se mostraron piezas coloniales, considerándolas objeto testimonial de un pasado que la intelectualidad liberal decimonónica y republicana había decidido sepultar. Como indicó Martínez Silva, *“el gusto del coleccionismo del salón no se correspondía con obras que habían sido realizadas para satisfacer la piedad y la devoción”*³⁴. Por lo tanto, las piezas coloniales rechazadas por las instituciones tampoco pudieron salvarse en manos de coleccionistas privados durante el siglo XIX, ya que el gusto de la época corría en paralelo a la filosofía ilustrada anticolonial.

Sin embargo, la carencia actual de representaciones de Santiago en la ciudad que lleva su

nombre no se justifica solamente con la hipotética destrucción de éstas en el proceso de la reconstrucción de la identidad nacional a lo largo del siglo XIX. A juzgar por la documentación y bibliografía analizada, las imágenes fueron igualmente escasas en la época colonial. Resulta llamativo que en el rastreo de los inventarios de todos los edificios conventuales y parroquiales existentes en la época de Colonia que hemos examinado en esta investigación no se mencione ni una sola vez una imagen de Santiago, teniendo en cuenta que las capillas de culto e imágenes de bulto de las cuales hemos hallado noticia son numerosísimas. Algunos de estos personajes referenciados en la documentación están en correspondencia lógica con los santorales de cada orden. Sin embargo, otros muchos nombres resultan extraños y con un culto muy minoritario. Es sorprendente que en ningún momento se decidiese dedicar un pequeño altar o una figura del patrón de la ciudad en ningún convento o iglesia de la ciudad. Como ya hemos indicado, la primera iglesia advocada a Santiago en la urbe data de 1893. Este dato puede darnos una idea del escaso interés que la figura de su patrón evocó en la capital chilena durante toda su historia como imagen individual de culto.

¿Fue este silencio de imágenes una cuestión sólo institucional? En el análisis de los testamentos, inventarios y noticias de obras de devoción particular en la esfera civil chilena, sobresalen numerosos santos y devociones diversas, algunas ni remotamente relacionadas con la ciudad. Sin embargo, en ningún estudio relacionado con este tema se ha hallado nunca la mención a una imagen del Apóstol Santiago como devoción particular en una casa de la capital más allá de su aparición anecdótica como parte de algún apostolado³⁵.

A lo largo de esta historia, sólo tenemos noticia del culto al Apóstol en la Catedral. Tenemos constancia de que la fiesta patronal se celebró con gran pompa en la capital durante el periodo

colonial y desde la temprana fecha de 1556. Dentro de las estrategias de dominación cultural puestas en marcha por el gobierno español, el día pasó a formar parte de ese particular uso político de la fiesta en la Colonia, como mecanismo de dominación y asimilación, mantenida durante siglos³⁶. Ya hemos mencionado la relación de esta fiesta con el Paseo del Estandarte, símbolo del poder monárquico y civil —y llevado por el alférez escoltado por los alcaldes—, que acompañaba en la procesión a la figura de Santiago en andas, símbolo del poder eclesiástico —y por tanto, portado por el Cabildo—³⁷. De este modo, la fiesta de Santiago se convirtió en una simbiótica celebración y ostentación pública de los dos poderes más importantes de la esfera social en la colonia. A su vez, Santiago era el santo patrón de la monarquía española, alimentando más esta relación entre ambas dimensiones.

Avanzado el siglo XVII, la fiesta fue perdiendo importancia en favor de otras de la ciudad, como se transparenta en las obras de los cronistas de época³⁸. Durante el siglo XVIII el componente de exaltación monárquica de la fiesta fue tomando más fuerza, resultando en una fiesta predominantemente civil y motivando su decadencia por oposición de la sociedad santiaguina a la propia idea de exaltación idólatra a la monarquía³⁹. En 1816 se llevó a cabo el último Paseo del Estandarte, no exento de polémica en plena Reconquista española⁴⁰. La fiesta decayó todavía más tras la declaración de la Independencia por su vinculación con esta idiosincrasia colonial y con la monarquía⁴¹, y los esfuerzos por recuperarla a partir del siglo XIX, especialmente por parte del arzobispo Valdivieso, no hallaron eco en la sociedad santiaguina⁴². Desde la instauración institucional de la devoción de la Virgen del Carmen por el libertador O'Higgins, esta advocación mariana fue ocupando el lugar del Apóstol⁴³.

Está claro que las imágenes del Apóstol actualmente conservadas en la capital chilena son

escasas, y su iconografía no presenta demasiada variedad y riqueza. No contamos con un sólo episodio de su vida y milagros, siendo casi todos los ejemplos de peregrino estático. Estas imágenes repiten esquemas iconográficos arquetípicos en los que se perpetúan los mismos elementos que aluden a su condición de peregrino —bordón con calabaza, esclavina, vieiras y sombrero—; su condición de Apóstol —sandalias o pies descalzos, nimbo, y rollo epistolar o libro—; y las características físicas estereotipadas de su imagen —cabello largo y barba—. De este modo aparece en todas las representaciones encontradas excepto el matamoros del Museo Nacional de Bellas Artes, que como ya hemos indicado, es una obra importada. Sabemos que la Catedral contó también con una escultura de Santiago matamoros, no sólo en época temprana como la mencionada en las relaciones de su festividad y procesión⁴⁴, sino también a finales del siglo XIX, como demuestran los inventarios catedralicios. Aparece mencionada en 1868 y vuelve a hacerlo en 1895, cuando se señala que no tiene uso y puede venderse⁴⁵.

Hubiese sido interesante que se conservasen en la Catedral algunos ejemplos de obras protagonizadas por Santiago de las que hemos tenido noticia gracias a la documentación, pero que han desaparecido. Nos referimos, en primer lugar, a un curioso cuadro de Santiago encadenado "*marchando a la muerte*", mencionado en 1871, y que al parecer antecedió como protagonista del altar lateral a la escultura francesa actual. No conocemos otros ejemplos de esta iconografía concreta. Un segundo ejemplo mencionado ese mismo año se refiere a un cuadro de la aparición de la Virgen del Pilar a Santiago en Zaragoza⁴⁶. Son las dos únicas alusiones a obras de contenido narrativo relacionadas con la vida de Santiago. Nada se menciona en el inventario sobre su procedencia, y siendo habitual que a las obras extranjeras se las señale como tal, es posible que estas dos piezas fuesen realizadas en el país.

Ni tan siquiera en el siglo XX, con la recuperación del gusto neocolonial, se encargó una sola figura de Santiago de la que tengamos noticia por parte de las instituciones eclesíásticas de Santiago. A esta afirmación habría que restarle la excepción de la traída de España para adornar el altar de su parroquia, el vaciado de yeso para el altar mayor

catedralicio y el estandarte textil, ejemplos que se antojan casi anecdóticos. A diferencia de otros países hispanoamericanos, o del norte del propio país chileno, donde se ha identificado un particular y arraigado culto al Apóstol⁴⁷, Santiago se revela aquí, como un gran olvidado en la capital de Chile, ciudad que lleva su nombre.

NOTAS

¹Este estudio se enmarca en la financiación del Ministerio de Educación con un contrato FPU (2014/00349).

²Todas las obras pertenecientes a los museos estatales chilenos están inventariadas en la base SURDOC, referencia que indicamos entre paréntesis. Para abarcar todo el patrimonio de las más de doscientas parroquias, se recurrió al vaciado del Inventario de Bienes Parroquiales de la Iglesia en Chile, un proyecto de la Universidad Adolfo Ibáñez y el Arzobispado, y que tuvimos la oportunidad de consultar íntegramente. Todos los ejemplos parroquiales se han referenciado con la zona geográfica en la que se inserta su parroquia y el número en dicho inventario.

³Archivo de la Catedral de Santiago (en adelante ACS). Inventario 1913, fol. 55.

³DELPIANO DEL RÍO, María Angélica. "Dos arzobispos creativos que perduran en la Historia". En: GUZMÁN, Fernando (Et. al.). *Iconografía, identidad nacional y cambio de siglo (XIX-XX)*. Santiago: Ril, 2003, pág. 64.

⁴DÍAZ VIAL, Claudio. "La escultura sacra en el Chile Republicano". En: DÍAZ VIAL, Claudio (Ed.). *Escultura sacra patrimonial en Santiago de Chile, siglos XVI al XX*. Santiago: Ograma, 2016, pág. 187.

⁵Ibidem, págs. 186-192.

⁶ACS. Inventario 1895, fol. 49.

⁷ROA URZÚA, Luis. *El arte en la época colonial de Chile*. Santiago: Cervantes, 1929, pág. 28.

⁸Para ampliar información sobre las distintas etapas constructivas de la catedral de Santiago, vid. RAMÓN ACEVEDO, Emma. *Obra y fe. La catedral de Santiago, 1541-1769*. Santiago: DIBAM, 2002.

⁹ACS. Inventario 1975, fol. 13.

¹⁰Ibidem, fol. 11.

⁹Cfr. GONZÁLEZ AVENDAÑO, Julio. "Santiago apóstol y el paseo del estandarte real en Chile". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* (Santiago), 52 (1955), págs. 133-148; VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. *Las liturgias del poder. Celebraciones estratégicas y persuasivas en Chile colonial*. Santiago: DIBAM, 2001; CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Santiago: una fiesta patronal al sur del mundo". *Historia y Cultura* (La Paz), 23 (1994), págs. 259-274; y SANFUENTES, Olaya. "Santiago en Santiago. Desde una devoción religiosa-militar hacia una celebración cortesano-cívica", *Revista de Indias* (Madrid), 274 (2018), págs. 633-658.

¹²DELPIANO DEL RÍO, María Angélica. "Dos arzobispos... Op. cit., págs. 66-68.

¹³ACS. Inventario 1845, fol. 22.

¹⁴PORRES BENAVIDES, Jesús. "Las pinturas del Apostolado de la Sacristía de la Catedral de Santiago de Chile". En: TAVERES, André (Et. al.): *El sistema de las artes. VII Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Museo Histórico Nacional, 2014, pág. 80.

¹⁵CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y sociedad en Chile, 1550-1650*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1986, pág. 57.

¹⁶PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte en el reino de Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 1965, pág. 120.

¹⁷"Un apostolado en cobre, italiano, en marcos venecianos del siglo XVIII, en regular estado, tiene las imágenes de Cristo, la Virgen María y los doce apóstoles" ACS. Inventario 1913, fol. 36.

¹⁸"Doce cuadros al óleo de los apóstoles pintados por Ambrosi, colocados en marcos venecianos de madera, bronce y espejuelos. / Dos cuadros (el Salvador del Mundo y la Santísima Virgen), también de Ambrosi en marcos venecianos. Los catorce cuadros descritos tienen vidrio" *Ibidem*, 1974, fol. 14. Creemos que el anotador se equivoca al referirse a los óleos de Ambrosi cuando en realidad está hablando de los italianos, porque están en la sala capitular, por la descripción del marco, por el hecho de que tengan cristal protector —de lo cual carecen los lienzos jesuitas—, y porque el mismo inventario, más adelante, al referirse a la Sacristía, menciona catorce cuadros del Apóstol, la Virgen y el Salvador, con "marcos de madera tallados, con dorado al fuego y pintados", esta vez sin mencionar autor. Esta segunda serie sería la de Ambrosi.

¹⁹ROA URZÚA, Luis. *El arte...* Op. cit., pág. 29.

²⁰VÁZQUEZ SANTOS, Rosa. "Primeras conclusiones sobre el culto y la iconografía de Santiago el Mayor en la ciudad de Roma". *Archivo Español de Arte* (Madrid), 83-329 (2010), págs. 1-22.

²¹Sobre esta obra, vid. FRANK, Martin. *Camillo Rusconi: Ein Bildhauer des Spätbarock in Rom*. Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2018, págs. 23-44.

²²Cfr. las más recientes: MARTÍNEZ SILVA, Juan Manuel. "El poder de la imagen". En: MADRID, Alberto (Et. al.): *Arte en Chile. Tres miradas*. Santiago: MNBA, 2014, pág. 34; y CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Vírgenes milagrosas y primeras tallas virreinales (1550-1650)". En: DÍAZ VIAL, Claudio: *Escultura sacra...* Op. cit., págs. 31-33.

²³Cfr. ALMEIDA FARGA, Andrés. *El Apóstol Santiago en Chile. Imaginería de reconquista y discurso providencial. Siglo XVI*. Pontificia Universidad Católica de Chile (tesis de licenciatura), 2002.

²⁴Cfr. CHOY, Emilio. "De Santiago Matamoros a Santiago Mataindios". *Revista del Museo Nacional* (Santiago), 27 (1958), págs. 195-272; CASTEDO, Leopoldo. *Historia del Arte Iberoamericano*. Madrid: Alianza, 1988, págs. 435-436; GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica. 1500-1825*. Madrid: Cátedra, 1995, pág. 79; DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier. "Santiago mataindios: la continuación de un discurso medieval en la Nueva España". *Nueva Revista de Filología Hispánica* (México), 54-1 (2006), págs. 33-56; y MÚJICA PINILLA, Ramón. "Apuntes sobre moros y turcos en el imaginario andino virreinal". *Anuario de Historia de la Iglesia* (Pamplona), 16 (2007).

²⁵Vid. SANFUENTES, Olaya. "Inventiones iconográficas en América. El caso de Santo Tomás y el de Santiago mata-indios". *Diálogo Andino* (Arica), 32 (2008), págs. 45-58; y DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier. *De Apóstol Matamoros a Yllapa Mataindios. Dogmas e ideologías medievales en el (des) cubrimiento de América*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.

²⁶CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y...* Op. cit., págs. 237-241.

²⁷MEBOLD, Luis. *La pintura colonial en Chile*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1978, pág. 45.

²⁸ACS. Inventario 1829, fol. 65.

²⁹*Ibidem* 1895, fol. 25.

³⁰Tuvimos oportunidad de examinar el documento en nuestra visita gracias al párroco don David Vera.

³¹DÍAZ VIAL, Claudio. "La escultura..." Op. cit., pág. 196.

³²CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Vírgenes milagrosas..." Op. cit., págs. 37-38.

³³PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del...* Op. cit., pág. IX.

³⁴MARTÍNEZ SILVA, Juan Manuel. "El poder..." Op. cit., pág. 25.

³⁵Algunas de estas devociones particulares pueden conocerse gracias a los estudios de inventariados y documentación civil de: PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del...* Op. cit., págs. 62-63; y CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Lo mejor de la historia de la pintura y escultura en Chile*. Santiago de Chile: Antártica, 1984, págs. 202-207.

³⁶ACOSTA DE ARIAS, Rosa María. *Fiestas coloniales urbanas. Lima-Cuzco-Potosí*. Lima: Otorongo, 1997, pág. 37.

³⁷CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *La fiesta, metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995, pág. 158.

³⁸Según se transparenta en el texto del padre Ovalle, el día de Santiago no fue una fecha muy destacada dentro del calendario de festividades litúrgicas santiaguinas en el siglo XVII (OVALLE, Alonso de. *Historia relación del reyno de Chile*. Roma: Francisco Caballo, 1646, págs. 163-1699. Nada dicen de ella Sánchez de Espinosa (ca. 1625), Melchor Jufre (1630), Diego de Rosales (ca. 1650), Juan Ignacio Molina (1776), Carvalho y Goyeneche (1796) o Enrique Espinoza (1890).

³⁹CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *La fiesta...* Op. cit., págs. 161-164; y SANFUENTES, Olaya: "Invenciones iconográficas..." Op. cit., págs. 652-654.

⁴⁰CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Santiago: una..." Op. cit., pág. 271.

⁴¹VALENZUELA MÁRQUEZ, Jaime. *Las liturgias...* Op. cit., pág. 275.

⁴²CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. "Vírgenes milagrosas..." Op. cit., pág. 33.

⁴³GONZÁLEZ ESTÉVEZ, Escardiel; y SANFUENTES, Olaya. "Los toros de Santiago de Chile durante el periodo colonial". *Anuario de Estudios Americanos* (Sevilla), 74 (2017), pág. 132.

⁴⁴CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte y...* Op. cit., págs. 176-177.

⁴⁵ACS. Inventario 1868, fol. 67; y 1895, fol. 126.

⁴⁶Ibidem 1871, fol. 4.

⁴⁷Cfr. CHOY, Emilio. "De Santiago..." Op. cit.; CASTEDO, Leopoldo. *Historia del...* Op. cit.; GUTIÉRREZ, Ramón. *Pintura, escultura...* Op. cit.; CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *La fiesta...* Op. cit., pág. 164; DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier. "Santiago mataindios..." Op. cit.; DOMÍNGUEZ GARCÍA, Javier. *De Apóstol...* Op. cit.; MÚJICA PINILLA, Ramón. "Apuntes sobre..." Op. cit.; SANFUENTES, Olaya. "Invenciones iconográficas..." Op. cit.; y SANFUENTES, Olaya; y SOSSA, Bárbara. "Valoraciones de figuras tridimensionales de Santiago apóstol en contextos diferentes". En: ALVARADO, Margarita (Et. al.): *Patrimonio y Pueblos indígenas. Reflexiones desde una perspectiva interdisciplinaria e intercultural*. México: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2016.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



CONSTRUCTORES DEL “BUEN GUSTO”: LA CRÍTICA DE ARTE EN CHILE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

BUILDERS OF “GOOD TASTE”: ART CRITICISM IN CHILE IN THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Resumen

Hacia fines del siglo XIX e inicios del XX la escritura de arte fue ejercida en Chile por teóricos que actuaron premunidos de cierta autoridad, suscribiendo *grosso modo* un modelo tradicional y de raigambre europea. Ellos marcaron cierta hegemonía sobre el espacio de la cultura local, situación que se modificará luego con la emergencia de actores críticos provenientes del campo literario. Este trabajo revisa la obra de algunos críticos conservadores, analizando las claves y el contexto de su discurso teórico.

Palabras clave

Chile, Crítica de arte, Inicios siglo XX, Modelos teóricos.

Pedro Zamorano Pérez

Universidad de Talca, Talca, Chile.

Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid (UCM); Catedrático en la Universidad de Talca, Chile; Autor de numerosas publicaciones relacionadas con pintura, escultura, crítica e institucionalidad artística en Chile, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX. Investigador principal en varios proyectos del Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 20/I/2020

Fecha de revisión: 10/II/2020

Fecha de aceptación: 13/III/2020

Fecha de publicación: 30/XII/2020

Abstract

Towards the end of the nineteenth century and the initial of the twentieth, art writing was exercised in Chile by theorists that acted provided of a certain authority adding a roughly traditional and European-rooted model. . They marked a certain hegemony over the space of local culture situation that will be modified later with the emergence of critical actors from the literary field. This paper reviews the work of some traditional critics, analyzing the keys and the context of their theoretical discourse.

Key words

Art criticism, Chile, Early 20th century, Theoretical models.

Alberto Madrid Letelier

Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

Doctor en Filología Hispánica, Universidad Complutense de Madrid (UCM); Profesor Titular de la Universidad de Playa Ancha (UPLA), Valparaíso, Región de Valparaíso, Chile. Junto a su labor docente, ha ejercido la crítica de arte y ha sido autor de numerosos proyectos curatoriales. Autor de numerosas publicaciones sobre arte chileno durante el siglo XX.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i18.0010>

CONSTRUCTORES DEL “BUEN GUSTO”: LA CRÍTICA DE ARTE EN CHILE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX*

ANTECEDENTES

El cuadro social e institucional de la producción cultural en Chile de comienzos del siglo XX puede ser analizado desde la perspectiva de lo que Pierre Bourdieu¹ denomina como “*habitus*”, es decir, la forma de cómo los procesos, en este caso artísticos, se relacionan con el entorno y la posición social de sus protagonistas. A este respecto, hubo en Chile un grupo influyente de la sociedad, una “elite ilustrada” que, según Bernardo Subercaseaux², se reconocía más como europea y que ejerció una clara influencia sobre la cultura local.

De otra parte, los procesos de formación, difusión, circulación de obras, encargos y recompensas, se organizaron, principalmente, desde la institucionalidad académica. Hablamos de un sistema que, en buena parte, hizo eje en torno a las actividades de la Escuela de Bellas Artes, detrás del cual es posible inferir la presencia del Estado que ejerció una clara influencia en el sistema merced su posibilidad de orientación ideológica, como también desde su prerrogativa de financiación del sistema.

Este modelo tradicional empezará, en los inicios del siglo XX, a ser revisado por algunos protagonistas del campo literario. De este modo, el escenario nacional en que se desenvuelven los acontecimientos se abre a dos repertorios culturales, sociales y simbólicos. Sus protagonistas son, de una parte, algunos críticos e intelectuales que adhieren a un modelo estético tradicional; de otra, algunos actores más próximos al espacio literario y grupos emergentes, que también ejercieron la crítica de arte, y que lucharon por renovar los criterios y valoraciones estéticas.

Si comparamos las “posiciones” —siguiendo el concepto de Teoría de los campos, de Bourdieu— entre la pintura y la literatura, constatamos una cierta regularidad temática y estilística en el arte del color, desde la fundación de la Academia de Pintura hasta el Centenario, proceso que concluye ideológicamente en la exposición de 1910³. La literatura, por su parte, tuvo otro dinamismo en su proceso de renovación, con la aparición, a modo de ejemplo, de la colonia Tolstoyana (1904), los primeros manifiestos de Vicente Huidobro (1914), y las acciones del Grupo Los Diez (1916). Como se ve la literatura tuvo dinámicas distintas y, quizá, una mayor

autonomía respecto de la institucionalidad y el Estado.

El escenario conservador en que se desenvuelve la pintura chilena tuvo su primer momento de quiebre con la generación de 1913, grupo inspirado en las enseñanzas del gallego Álvarez de Sotomayor⁴, que plantea una renovación cuyo mayor impacto está en el contexto temático —costumbrismo— y en el origen de sus productores. Una modificación posterior, por cierto más radical, podemos advertir en los planteamientos estéticos del grupo Montparnasse⁵.

LOS VOCEROS DEL “BUEN GUSTO”

La escritura de arte durante las primeras décadas del siglo XX se expresó en distintos diarios y revistas que, en su mayoría, valoraban la tradición académica⁶. Aparecen aquí un conjunto de actores teóricos y personas vinculadas al mundo de la cultura, entre ellos Ricardo Richon Brunet, José Backhaus, Nathanael Yáñez Silva, y Alberto Mackenna Subercaseaux⁷, que actuaron en la escena nacional, “*investidos de gran autoridad*”, como señala Patricio Lizama⁸. La voz de estos actores sintonizaba con la institucionalidad artística del país, que ejercía todavía cierta potestad ideológica sobre los sistemas de formación, difusión y recompensas. Otro criterio que operaba como norma de valor en aquel momento dice relación con lo foráneo. Europa y, fundamentalmente, París —“*la ciudad de las ciudades*”, como diría Benjamín Vicuña Subercaseaux⁹—, constituye por sí sola una cualidad inmanente, un atributo de legitimidad, tanto de la obra como del artista. El crítico español Antonio Romera¹⁰, advierte al influjo francés como un rasgo persistente, una *constante*, en el desarrollo de la pintura chilena; “*Desde Monvoisin en adelante nuestros artistas han seguido la lección francesa*”. Este apego a la tradición europea, particularmente gala, alineó los criterios valorativos de la escritura artística local, haciéndose evidente en la reflexión teórica de los autores que revisaremos en este trabajo.

El comentario de Yáñez Silva¹¹, cuando escribe sobre la exposición del Centenario es, a este respecto, elocuente: “*Jamás en Chile había habido una fiesta de arte como aquella. Se refrescaba el espíritu entrando en esas salas, se sentía uno muy bien, como si visitase Europa, porque Europa había venido a nosotros, con su mejor producción y su mejor cariño por esta tierra*”

EL CRÍTICO OFICIAL

En este contexto se va perfilando la figura del “crítico oficial”, un personaje con más ascendente social que recursos teóricos. Una suerte de censor que se empodera en un escenario caracterizado por una cierta orfandad de actores críticos, por la hegemonía que ejercían ciertos medios en donde difunden sus escritos y por una institucionalidad que regulaba los procesos estéticos. Estos personajes ejercieron una clara influencia sobre el campo cultural merced por sus vínculos de procedencia social, por sus experiencias de viajes y por sus conocimientos relacionados con obras, artistas y museos. Se trata de una especie de *connoisseur*, una persona ilustrada, de amplios conocimientos en distintos temas, que actuaba habitualmente como un juez en materia de gustos artísticos. Más que por su información erudita, se les valoraba por su conocimiento práctico y por la habilidad en la identificación y atribución de obras y artistas. Sus argumentos están elaborados más a nivel de *doxa* que de *episteme*; más de opiniones personales y descripciones de contexto, que exámenes propiamente estéticos. De otra parte, era común que su discurso crítico tuviera una intención hegemónica, intentado asociar sus argumentos a conceptos tales como verdad, sinceridad, belleza, refinamiento, buen gusto, honradez y sanos principios, entre otros.

Uno de los primeros actores que detenta esa categoría en Chile fue el pintor francés Ricardo Richon Brunet (1866-1946). Llegado al país en 1900 bajo la honorífica condición de “Delegado

permanente para Chile de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París”¹², ejerció en el medio local una importante influencia, llegando a desempeñarse como profesor en la Escuela de Bellas Artes, en donde fue subdirector en 1919. Otra de sus actuaciones relevantes fue para la Exposición Internacional realizada en Chile en el Centenario de la Independencia Nacional, oportunidad en que se le encargó escribir el texto principal del Catálogo Oficial Ilustrado¹³, participando además como jurado en algunas categorías del Salón Oficial. Desarrolló, además, una producción escritural en el diario El Mercurio y en la revista Selecta, en la sección “Conversando sobre arte”. Colaboró también como ilustrador en la revista Pacífico Magazine y llegó a ser director artístico de la revista Zigzag. Considerado por algunos como el iniciador de la crítica de arte en el país, levantó un discurso teórico para el consumo de la élite social, irguiéndose en una especie de “árbitro y destinador del gusto nacional”, como apunta Patricio Lizama¹⁴. Quizá el aporte escritural más sustantivo lo realizó en la revista Selecta, una publicación de la editorial Zigzag, muy enfocada a temas europeos, que circuló entre 1909 y 1912, bajo el lema de “Revista mensual, literaria y artística”, abordando temas de pintura, música, teatro y literatura. Su director y editorialista fue el escritor Luis Orrego Luco, quien inauguró cada uno de los números con la sección “Hechos y notas”.

Los artículos de Richon Brunet en este medio —que fueron más bien esporádicos— están más cerca de la crónica que de la crítica, en un mix que cruza noticias, información histórica y biográfica y temas de agenda. Todo, por cierto, desde una pretendida autoridad y ajustando su juicio a un modelo tradicional europeo. En un escrito dedicado de Alfredo Valenzuela Puelma lo define como un pintor de gran escuela, “Dibujante correcto y sabio”¹⁵ y conocedor de todos los secretos del oficio. En el cuarto número de la revista, de julio de 1909, inaugura la sección “Conversaciones sobre arte”¹⁶, quedando bajo

ese rótulo todos sus textos posteriores publicados en la revista. Con una pluma empalagosa y adulatora no escatimó halagos cuando se trataba de hablar sobre algunos artistas de “estirpe social”. “El señor Alberto Orrego Luco ha conocido durante toda su vida de artista el éxito más constante, como correspondía a su talento cuyas características son la distinción y el más delicado refinamiento”¹⁷.

En otro de sus escritos señala lo siguiente: “Recuerdo que un día, apareció en el taller — en París— un caballero muy distinguido, muy correcto y al mismo tiempo muy cortés, que se puso a dibujar con la mayor calma”¹⁸, se trataba por cierto de un artista chileno de abolengo social, don José Tomás Errázuriz. En muchos casos sus consideraciones parecen inferir una homologación entre la dignidad y el abolengo del artista con el mérito de su obra.

Otro crítico que actuó en el medio nacional desde la condición de “voz autorizada” fue Nathanael Yáñez Silva (1884-1965). Más vinculado al mundo de la dramaturgia, también incursiona como crítico de artes plásticas. De hecho, en 1906, *El Diario Ilustrado*¹⁹ lo designó como crítico en reemplazo del pintor Pedro Lira. El discurso crítico de Yáñez Silva fue conservador y, en ese contexto, se auto confería la condición de defensor de la belleza y el “buen gusto”.

Así como fue crítico con las tendencias emergentes, fue bastante condescendiente con las tendencias más conservadoras. En un artículo suyo de El Diario Ilustrado profesa generosos comentarios sobre la pintura “Chilotes” de Ricardo Richon Brunet, exhibida en una exposición, en octubre de 1923. Después de enumerar una cantidad significativa de virtudes de la obra, concluye: “Nos felicitamos que un maestro como el pintor citado dé ejemplos a sus alumnos de trabajo y de disciplina, que es la mejor manera de enseñar a la juventud”²⁰. Su posición conservadora es evidente en la mayor parte de sus

escritos y se manifestó con cierta vehemencia a propósito de un par de sucesos artísticos ocurridos en 1923. Primero, en la conocida exposición del grupo Montparnasse, inaugurada el 22 de octubre de 1923 en la Casa de Remates Rivas y Calvo, de la ciudad de Santiago. La muestra fue objetada por Yáñez Silva en algunos de sus artículos publicados en *El Diario Ilustrado*. “*Parece que la intención de este grupo entraña una idea, aunque vaga, de innovar*”²¹. Se pregunta si hay en este pequeño conjunto de obras “... *pequeño por su esfuerzo y por su resultado*”²², algunas obras que merezcan la pena —además de las obras expuestas por Manuel Ortiz de Zárate, a quien trata elogiosamente— “*Los demás son ensayos, algunos muy plausibles, otros mediocres y otros sencillamente insignificantes que a nuestro juicio no deberían haber salido de la intimidad del taller*”²³.

Meses más tarde, en diciembre de ese mismo año, expuso en la Casa de Remates Eyzaguirre, el escultor Tótila Albert. En un artículo publicado en *El Diario Ilustrado*, Yáñez Silva emite contradictorios juicios sobre la exposición y la obra del escultor. De una parte elogia algunos de los trabajos, especialmente los bustos, “... *tiene un modelado lleno, bien comprendido, una factura blanda, suelta, que a veces raya en lo maestro*”²⁴. De otra, cuando comenta sus cuerpos femeninos, le reprocha el hecho que pasaba a llevar las leyes de armonía, de la proporción y de la belleza, calificando las esculturas como pesadillas. Agregando, “*Esas pesadillas escultóricas caen, las más de las veces, en el mal gusto, y hasta en un mal gusto convulsionado, iracundo, en un mal gusto que parece solazarse al ser mal gusto*”²⁵. Habla también de formas alargadas, blanduchas, esqueléticas, “... *toda la gama, en fin, para ganarse a buen precio aquello que hoy día han dado en llamar arte modernista*”²⁶.

En el artículo en comentario Yáñez Silva se auto percibe como un “defensor” —o un pedagogo— del buen gusto, arrogándose el derecho de

decidir, por propio arbitrio, sobre el mérito y la calidad de una obra o un artista. Desde esta posición descalifica, también, los planteamientos teóricos más alineados con el fenómeno vanguardista.

Frente a la visión conservadora de Yáñez Silva y, especialmente, a la hora de ponderar la obra de los artistas del grupo Montparnasse, aparece la figura de Álvaro Yáñez Bianchi, más conocido como Jean Emar quien, a través del diario *La Nación*, publicó entre el 15 de abril de 1923 y el 11 de junio de 1925, una serie de artículos sobre arte, literatura y cultura en general, alineados con posiciones más vanguardistas y que valoraban las concepciones estéticas del grupo²⁷.

En relación con el escultor Tótila Albert, hubo también algunas plumas que valoraron su audacia creativa. Entre ellos Pablo Neruda: “*Alabo al que buscó y halló, al que hizo trizas la inquietud de la forma en forma victoriosa, y al que empujó su corazón hasta hacerlo sediento y anhelante de su propia inquietud*”²⁸.

Desde un territorio más institucional apoya los preceptos de la estética académica Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952), quien fuera uno de los organizadores ideológicos de la Exposición Internacional del Centenario²⁹. Se trata de uno de los personajes más influyentes de su época y su biografía se asocia tanto con importantes actividades e iniciativas de gestión pública³⁰, como con algunos proyectos artísticos. Para entender su ideología estética, la mejor fuente disponible es el libro *Luchas por el arte*, de su autoría. En párrafos que abren el texto señala “... *estas páginas encierran la historia de una época de mi vida en la que yo luchaba, con juvenil ardor, por un ideal de belleza*”³¹.

Una de estas “luchas” fue la creación de un Museo de copias³², una colección de esculturas clásicas que, a decir de Gloria Cortés³³,

relataba la historia y evolución de los estilos del arte occidental, desde la Antigüedad hasta la época moderna. Se trató de una iniciativa de dulce y agraz, tanto por los inconvenientes que hubo para su materialización, como por el destino que, finalmente, tuvieron las obras. En la conferencia “Origen del Museo de copias”³⁴, Mackenna hace una apología a la cultura greco-romana, cuya coincidencia con el discurso inaugural de la Academia de Pintura, de Alejandro Cicarelli, es bastante manifiesta³⁵.

Esta sensibilidad por la tradición clásica, sin dudas, estuvo presente en la misión de “organización ideológica” que el gobierno le encomendó de cara a la Exposición Internacional del Centenario. En relación a esto, en 1915 Mackenna dictó la conferencia “Una visita a los talleres de los artistas europeos”, en donde comenta su periplo por el Viejo Mundo invitando a distintos artistas, a nombre del gobierno chileno, a participar en la exposición. Comentando su desempeño en Bruselas, en especial respecto de los cuadros que se le mostraban como alternativas para traer a Chile, señaló: “... *créime víctima de alguna pesadilla: tal fue la impresión que me produjo esa colección fantástica y abigarrada de cuadros de simbolistas, cubistas y decadentes*”³⁶.

La nómina seleccionada, por cierto, fue representativa de artistas vinculados a las academias y a los circuitos oficiales europeos. Mackenna no tuvo la capacidad de visualizar las transformaciones que estaban operando, ni visión frente al fenómeno estético emergente.

Para Mackenna las nuevas tendencias eran expresiones de “fealdad” y de desorientación artística³⁷. La posición dogmática que tuvo este influyente representante de la “elite criolla” resulta paradójica, toda vez llegó a ocupar el cargo de Director del Museo Nacional de Bellas Artes entre 1933 y 1939.

Resulta interesante también analizar la obra escritural del pintor y crítico José Backhaus (1884-1922), conocido especialmente por su libro *Orientaciones modernas de arte* (1916). El texto desarrolla sus argumentos en torno a algunos pintores franceses asociados a la escuela simbolista —según Ernesto Muñoz, Backhaus fue en Chile uno de los mayores divulgadores del Simbolismo³⁸—, entre ellos René Menard, Puvis de Chavannes, Charles Cottet y Aman Jean, además del escultor Augusto Rodin, de quienes en general expresa conceptos elogiosos.

Un planteamiento crítico más radical desarrolla respecto de lo que él denominó como “Escuelas Ultra Modernistas”, integradas por el cubismo, el futurismo y el orfeísmo (sic). Allí plantea la idea de una supuesta decadencia de la pintura de comienzo del siglo XX, parafraseando, tanto al inicio como al final del texto, a Plinio el Viejo, a propósito de un comentario de este historiador antiguo sobre la pintura romana: “*Los pintores de nuestro tiempo han dejado de pintar las almas, por eso han olvidado la manera de pintar los cuerpos*”³⁹. Parte aquí del supuesto que la “*degeneración intelectual*” trae por consecuencia lógica la “*degeneración material*”⁴⁰, siendo, de esta forma, sacrificada la verdad y la belleza. Varios son los damnificados por esas tajantes aseveraciones, entre ellos los impresionistas, “*Creyeron que bastaba cambiar su caballete de taller por uno de campaña, y que una vez instalados en un sitio cualquiera del campo con su paleta y pinceles, las obras maestras se harían solas*”⁴¹. De los impresionistas critica más bien la perniciosa influencia que ejercieron sobre algunos grupos de mentalidades “*enfermizas o débiles*”, que trajeron por consecuencia una producción “*... anémica, incoherente, desprovista de razón y de fondo*”⁴². A Paul Cézanne lo califica como “*... pobre pintor ingenuo y medio loco*”⁴³. Respecto del cubismo y el futurismo señala, “*... con todo lo disparatado de sus teorías podrían hacer obras bellas si buscaran en sus cuadros armonías de colores y de formas agradables a la*

*vista*⁴⁴. En otro de sus escritos, aparecido en la revista *Pacífico Magazine* sobre el pintor Alberto Valenzuela Llanos, destaca la “sinceridad” de este artista, “... como único camino seguro que existe para llegar a poseer un arte perfecto”⁴⁵; también “... el estudio en las academias de París y las visitas a los museos del Viejo Mundo”⁴⁶ y la belleza.

CONCLUSIONES

El panorama del arte chileno en los inicios del siglo XX está caracterizado por la tensión entre dos repertorios sociales y simbólicos. Tenemos, de una parte, un modelo que adhiere al arte académico y a la institucionalidad oficial, que la crítica ayudaba a defender y legitimar; de otra, nos encontramos con figuras y grupos emergentes, procedentes del campo literario, que cuestionan el paradigma imperante.

Este trabajo se ha centrado en algunas voces teóricas tradicionales, no lo suficientemente estudiadas, que van a ser claves —en tanto ortodoxia cuestionada— en la transición de la hegemonía del modelo académico en la pintura a la emergencia de las primeras manifestaciones de una posible modernidad, representada en el caso de la pintura por el grupo Montparnasse.

De los críticos considerados en este trabajo, el que tuvo más vigencia en ejercicio de su trabajo escritural fue Nathanael Yáñez Silva, quien ejerció el oficio prácticamente hasta la década de los cincuenta. Luego será el español Antonio Romera (1908-1975) que, desde su emergencia en la década de los cuarenta, aportará otro modelo de recepción de la producción artística⁴⁷.

Como se ve, la escritura artística dio la posibilidad tanto de legitimar y consolidar un paradigma artístico, cuanto de tensionarlo y, finalmente, cambiarlo. Frente a estos constructores del “buen gusto”, que vinculan sus argumentos a la tradición y a ideales de belleza —los incumbentes, según Patricio Lizama⁴⁸—, están aquellas voces contestatarias —contendientes— que se desmarcan no solo del espacio y los arquetipos oficiales sino también de una opinión valorativa mayoritaria.

Desde su constitución con la Academia de Pintura el modelo de referencia fue el francés. La constante del modelo francés es apenas interrumpida por un paréntesis de hispanidad, señalado por los artistas de 1913, formados en la Escuela de Bellas Artes bajo el alero de Fernando Álvarez de Sotomayor.

138

NOTAS

*Este trabajo se inserta en el proyecto “Construcción de archivo de Antonio Romera: revisión del canon historiográfico de la pintura chilena”, del Fondo nacional de Ciencia y Tecnología de Chile, FONDECYT, N° 1170874 (2017-2021), Investigador Responsable, Pedro Emilio Zamorano Pérez.

¹BOURDIEU, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de métodos”, *revista Criterio* (La Habana), 25-28 (enero 1989 – diciembre 1990), pág. 20.

²SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004, pág. 20.

³Esta muestra, que solemnizó las celebraciones del Centenario nacional, fue una de las últimas exposiciones oficiales hegemonizada por un modelo tradicional europeo, que fluctuaba entre el idealismo clásico y el realismo de corte costumbrista. Ello se evidencia, tanto en el texto oficial del catálogo escrito por Ricardo Richon Brunet, como en la mayor parte de las obras expuestas.

⁴ZAMORANO, Pedro. “Itinerario de viaje: Fernando Álvarez de Sotomayor en Chile”, En ZAMORANO, Pedro et al. (Eds.). *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor, fomento y apreciación de las artes*, Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones Universidad, 2016, págs. 229-246.

⁵Grupo de artistas chilenos, encabezados por Luis Vargas Rosas, que exponen por primera vez en el país en octubre de 1923, en la Casa de Remates Rivas y Calvo, y cuya denominación se asocia al barrio parisino en que se habían formado la mayor parte de sus exponentes. Integran además el grupo Enriqueta Pettit, los hermanos Julio y Manuel Ortiz de Zárate y José Perotti, entre otros.

⁶La crítica oficial circuló, principalmente, en las revistas *Pacífico Magazine y Selecta* y en los periódicos *El Mercurio, El Diario Ilustrado y El Día*.

⁷Además de ellos, en el siglo XIX ejercen la escritura artística con sistematicidad algunos artistas tales como Pedro Lira (que la ejerció hasta la primera década del siglo XX), José Miguel Blanco, Miguel Luis Rocuant, Benjamín Vicuña Subercaseaux y Joaquín Fabres, entre otros. También algunos intelectuales, entre ellos Vicente Grez, Manuel Blanco Cuartín y Pedro Balmaceda Toro.

⁸LIZAMA, Patricio. *Jean Emar: Notas de Arte*, RIL Editores, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, (Santiago de Chile), (2003), Pág. 11.

⁹VICUÑA SUBERCASEAUX, Benjamin, *La ciudad de las ciudades (correspondencia de París)*, Sociedad Imprenta y Litografía Universo (Santiago de Chile), (1905), págs. 190-201.

¹⁰ROMERA, Antonio. *Asedio a la pintura chilena*, Editorial Nascimento (Santiago de Chile), (1969), pág. 8.

¹¹YÁÑEZ SILVA, Nathanael, "Grandes exposiciones de arte", Revista Zig-Zag, *Medio Siglo de Zig-Zag 1905 a 1955*, (Santiago de Chile); impreso en los talleres de la revista (1955), pág. 222.

¹²"Se sabe que el señor Richon Brunet, que reside hace algunos años en Chile, había conquistado, en París, una situación artística espectacular (sic). Desde al año 1894, pertenece como *Sociétaire hors concours*, a la Sociedad Nacional de Bellas Artes, en la cual fue varias veces miembro del Jurado. Tiene importantes obras en grandes museos de Europa y particularmente en el del Luxemburgo, de París. En fin, últimamente la consideración de que goza, en los medios artísticos parisenses, ha sido consagrada con el nombramiento de Delegado del Comité francés de Exposiciones en el Extranjero y Delegado permanente de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de Francia". En *Catálogo Oficial Ilustrado*, Exposición Nacional de Bellas Artes del Centenario. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1910, págs. 36-37.

¹³RICHON BRUNET, Ricardo. *Catálogo oficial ilustrado*, Exposición Internacional de Bellas Artes. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1910, págs. 25-37.

¹⁴LIZAMA, Patricio. *Jean Emar: Notas de Arte...*, Op. cit.; pág. 12.

¹⁵RICHON BRUNET, Ricardo. "Alfredo Valenzuela Puelma", *Selecta* (Santiago de Chile), 3 (junio de 1909), pág. 78.

¹⁶RICHON BRUNET, Ricardo. "El pintor don Alfredo Heselby y sus obras – la montaña en el arte", *Conversaciones sobre arte, Selecta* (Santiago de Chile), 4 (julio de 1909), pág. 108.

¹⁷RICHON BRUNET, Ricardo. "Don Alberto Orrego Luco. – La distinción en el arte. – Los pintores de Venecia", *Conversaciones sobre arte, Selecta* (Santiago de Chile), 6 (septiembre de 1909), pág. 183.

¹⁸RICHON BRUNET, Ricardo. "Recuerdos de taller en París. – Don José Tomás Errázuriz. – Los retratistas en boga y las señoras chilenas. – Artistas y "amateurs". – Una familia privilegiada", *Conversando sobre arte, Selecta* (Santiago de Chile), 7 (octubre de 1910), pág. 261.

¹⁹Fundado en 1902, fue uno de los primeros en integrar la técnica del fotograbado. Su propietario y primer director fue Ricardo Salas Edwards. Después de una larga trayectoria comunicacional, dejó de circular en 1970.

²⁰YÁÑEZ SILVA, Nathanael. "El Salón", *El Diario Ilustrado* (Santiago de Chile), martes 30 de octubre (1923), pág. 1.

²¹YÁÑEZ SILVA, Nathanael. "Exposición del grupo Montparnasse", Sección Bellas Artes, *El Diario Ilustrado*, (Santiago de Chile), 25 de octubre de 1923, pág. 4.

²²Ibidem.

²³Ibidem.

²⁴YÁÑEZ SILVA, Nathanael, "Exposición de escultura y pinturas" (Tótila Albert, Valdés Alfonso y Otros), *El Diario Ilustrado*, 11 de diciembre de 1923, pág. 5.

²⁵Ibidem.

²⁶Ibid.

²⁷En relación a este grupo destacamos las aportaciones teóricas de Alejandro Canseco-Jerez, Patricio Lizama, además de los textos antológicos de Ricardo Bindis, Isabel Cruz, Milan Ivelic y Gaspar Galaz, Pablo Berríos, et. al., entre otros.

²⁸NERUDA, Pablo. "Saludo al escultor Tótila Albert", *Revista Claridad* (Santiago de Chile), 8 de diciembre de 1923, pág. 8.

²⁹MACKENNA SUBERCASEAUX, Alberto. "Una visita a los talleres de los artistas europeos" (conferencia en la Biblioteca Nacional, el 29 de agosto de 1915), en *Luchas por el arte*, (Santiago de Chile), Imprenta Barcelona, (1915), págs. 51-76.

³⁰Mackenna Subercaseaux fue, además, Alcalde de Santiago en 1915 y, entre 1927 y 1929 Intendente de la ciudad. Fue también Director del Museo nacional de Bellas Artes entre 1933 y 1939.

³¹MACKENNA SUBERCASEAUX, Alberto. *Luchas por el arte*, Soc. Imprenta-Litografía "Barcelona", Santiago-Valparaíso, 1915 (en Dedicatoria a su esposa Rita Walker) s.p.

³²Ver CORTÉS, Gloria; VALENZUELA, Cristian, "El Museo de Copias", *Revista Arq* (Santiago de Chile), 95 (abril 2017), reportaje fotográfico. A este respecto, uno de los trabajos más completos es el de GALLARDO SAINT-JEAN, Ximena, *Museo de Copias, El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

³³CORTÉS, Gloria y VALENZUELA, Cristian, "El Museo de Copias", *Revista ARQ*, N° 95, (Santiago de Chile), (2017), s/p.

³⁴Reproducida en el libro *Luchas por el arte*, de Alberto Mackenna Subercaseaux, Op. cit., págs. 3-14.

³⁵"Ah! Cómo podríamos llevar a Chile una muestra siquiera de las maravillas del arte antiguo ¡Cómo dar a conocer, a todos los nuestros, la Venus cincelada de Praxiteles, el Moisés de Miguel Ángel, el Gladiador moribundo, El descendimiento del Bernini, el San Juan del Donatello, el Apolo Citarado y tantas otras obras de suprema belleza que se exhiben en los museos de Roma". Ver "El origen del Museo de Copias", en MACKENNA SUBERCASEAUX, *Luchas por el arte...Op.cit.*, págs. 3-14.

140

³⁶Ver "Una visita a los talleres de los artistas europeos" (conferencia en la Biblioteca Nacional, el 29 de agosto de 1915), Ibidem, pág. 69.

³⁷MACKENNA SUBERCASEAUX, Alberto. "La desorientación del arte", *El Mercurio* (Santiago de Chile), 7 de noviembre (1928), pág. 9.

³⁸MUÑOZ, Ernesto. *La Modernidad Extraviada*. Santiago de Chile: Ediciones Aica, 2008, pág. 103.

³⁹BACKHAUSMARTIN, José. *Orientaciones modernas de arte*. Santiago de Chile: Editorial España, 1916, págs. 7-134.

⁴⁰Ibidem.

⁴¹Ibid, pág.124.

⁴²Ibid, pág. 85.

⁴³Ibid, pág.125.

⁴⁴Ibid, pág.133.

⁴⁵BACKHAUS MARTÍN, José, "La exposición de Valenzuela Llanos en el Palacio de Bellas Artes", *Pacífico Magazine*, (Santiago de Chile) agosto (1915), pág. 189.

⁴⁶Ibidem, Pág. 191.

⁴⁷Romera, desde su llegada en 1939 en condición de exiliado de la Guerra Civil española, se transformará en figura central de la crítica de arte en el país, desarrollando una vastísima obra escritural expresada tanto en crítica en medios locales, como en libros.

⁴⁸LIZAMA, Patricio. "Jean Emar: la vanguardia en Chile". *Revista Iberoamericana* (Santiago de Chile), 168-169 (1994), pág. 946. Vol. LX, Número 168-169, (Santiago de Chile) julio diciembre (1994), pág. 946.

Entrevistas

MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI, UNA VIDA MARCADA POR EL ARTE

Cáceres, 20 de septiembre de 2020

Moisés Bazán de Huerta¹



142

*Fig. 1. María del Mar Lozano Bartolozzi
junto a la obra Milonga, de Wolf Vostell.*

MARÍA DEL MAR LOZANO BARTOLOZZI, UNA VIDA MARCADA POR EL ARTE

María del Mar Lozano Bartolozzi (MMLB)
Moisés Bazán de Huerta (MBH)

Me reúno con María del Mar en Cáceres tras un tiempo de separación obligada por la pandemia que nos asola. A lo largo de muchos años hemos compartido en la Universidad de Extremadura Departamento, Grupo de Investigación, labores de gestión, proyectos de trabajo, publicaciones... La sintonía en estas lides ha marcado nuestra relación, pero la misma va más allá del ámbito académico, pues con ella y su familia me unen estrechos lazos de amistad. Por ello asumo con satisfacción esta oportunidad para entrevistarla.

MBH: Vayamos a los orígenes. Los dos venimos de familias de artistas, y en mi caso este hecho condicionó en gran medida mi vocación. Supongo que para ti ha sido también algo sustancial.

MMLB: Afortunadamente mi infancia estuvo marcada por la dedicación al arte de mis padres: Francis Bartolozzi¹ y Pedro Lozano de Sotés², y la lectura de cuentos dibujados y escritos por mi abuelo: Salvador Bartolozzi³, como las *Aventuras de Pinocho* y *Chapete*. Los padres en invierno, cuando no iban a impartir sus clases como profesores de dibujo, dibujaban y pintaban lienzos,

decorados de teatro, ilustraciones, historietas o carteles; en verano hacían pinturas murales en iglesias y en otros edificios públicos y privados, por lo que nos trasladaban con ellos a los cuatro hermanos, a distintos lugares, sobre todo de la geografía navarra y vasca. Uno de mis hermanos, Rafael, también fue artista plástico⁴ y otro, Pedro, además de profesor universitario, es un magnífico escritor⁵; mi hermana Marisa dibujaba muy bien.

MBH: De hecho, has realizado distintas publicaciones sobre su obra artística.

MMLB: Ya la Tesis de Licenciatura, cuando terminé la carrera de Historia del Arte, fue una investigación dirigida por el catedrático Xavier de Salas⁶ sobre mi abuelo. Posteriormente he seguido trabajando sobre su obra, algo que no doy por terminado, pues continúo indagando y preparando publicaciones futuras sobre el mismo, además de difundir su trabajo en conferencias, congresos y alguna exposición de la que he sido comisaria. Salvador fue un gran dibujante, ilustrador de revistas como *La Esfera*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, etc. y de libros de autores como su amigo Ramón

Gómez de la Serna⁷, Wenceslao Fernández Flórez⁸ y otros, así como en editoriales infantiles, caso de Calleja, de la que fue varios años director artístico. También fue un notable cartelista y escenógrafo en Madrid. Se añade su obra editorial y teatral durante los años que pasó en Ciudad de México, donde vivió unos años de exilio y murió. De hecho, conseguí una beca para pasar un tiempo allí e investigar directamente sobre él conociendo todavía a personas que lo habían tratado, lo cual me emocionó mucho. También he realizado textos de catálogos para exposiciones de mis padres y mi hermano Rafael, todos ellos artistas reconocidos.

MBH: Con ese bagaje, tu orientación hacia los estudios en historia del arte parecía inevitable, ¿cómo fueron los inicios de tu andadura formativa y profesional?



Fig. 2. Salvador Bartolozzi. *Pinocho Emperador*, vol. 1, *Cuentos de Calleja en colores*.

MMLB: Una vez que decidí estudiar Historia del Arte, realicé los dos primeros cursos en la Universidad de Navarra y la especialidad, que eran tres cursos más en la Universidad Complutense de Madrid. En esta última ciudad iba a los museos y asistí a exposiciones, conferencias, conciertos en el Teatro Real y me relacioné con profesores y compañeros interesados por el mundo del arte contemporáneo. Entre los profesores recuerdo de manera especial al citado Xavier de Salas, Simón Marchán Fiz, Alfonso Pérez Sánchez, José María Azcárate o Víctor Nieto, y entre los compañeros de curso a Juan Antonio Ramírez, Germán Ramallo, Fernando Marías, Manuela Mena, Aurora Miró y otros. Vivir en un Colegio Mayor me supuso además conocer a estudiantes de otras carreras y participar de una gran actividad cultural. Allí me hice amiga de varias extremeñas que fueron la causa de animarme a solicitar el puesto de trabajo en Cáceres.

MBH: Pamplona, Madrid, Cáceres... son ciudades que han marcado tu vida, ¿cómo asumes el papel de cada una?

MMLB: Pamplona es la ciudad donde nací y viví hasta que continué mis estudios en Madrid. Mientras vivía mi madre, que sobrevivió varios años a mi padre, tuve en mi casa familiar una referencia continua. Ella siguió dibujando hasta pocas semanas antes de morir, y relatando sus cuentos y experiencias con gran fantasía y sensibilidad a los nietos. En la casa permanecían los numerosos libros, cuadros y detalles pintorescos acumulados por mis padres. Recuerdo que sobre una pilastra estaban la impresión de la huella de una mano entintada en negro de ellos, los cuatro hijos, yernos, nietos y hasta de la perra que tuvimos. Es además una ciudad que conserva el trazado de su pasado medieval, sus murallas posteriores, sus ensanches modernos y un entorno de paisaje privilegiado.

Madrid fue la ciudad de mi formación más especializada y donde adquirí buenos amigos con afe-

ciones comunes; he vuelto con frecuencia para seguir, entre otras cosas, viendo exposiciones y participar en actividades académicas. Su rica vida cultural me resulta imprescindible.

Cáceres es la ciudad donde vine a trabajar y en la que se fraguó mi matrimonio y nacieron mis dos hijos: Pedro y José Vicente. En ella vivo y he podido crecer humana y profesionalmente. Están mi familia, amigos, compañeros, muchos discípulos y en la cercana Carmonita tenemos una casa en el campo muy especial, donde acumulamos numerosas vivencias gratificantes. Hubo un momento de duda al invitarme el profesor Rodríguez de las Heras⁹, tristemente fallecido hace pocos meses por el coronavirus, a trasladarme a la Universidad Carlos III para formar parte como catedrática de su proyecto académico, pues habíamos coincidido en la Facultad de Cáceres; pero aunque era una oferta muy tentadora decidí seguir en la UEX. Su centro histórico y su entorno cercano de naturaleza y rico patrimonio es también muy atractivo, si bien ofrece en la actualidad los grandes problemas de la emigración de los

jóvenes y la falta de población en relación a un territorio tan grande.

MBH: Me consta tu estrecha vinculación con don Antonio Bonet Correa, cuya pérdida reciente hemos lamentado todos. Siempre lo has reconocido como tu maestro. ¿Cuál ha sido el alcance de esa ascendencia?

MMLB: Cuando terminé la carrera y vine a trabajar a la Universidad de Cáceres (primero Colegio Universitario), decidí realizar la tesis doctoral y entré en contacto, por mediación de la profesora y amiga Aurora León¹⁰, con el profesor Antonio Bonet Correa, que se trasladó entonces a la cátedra de Madrid. Me impresionó su cultura y afán bibliófilo, su talante innovador, su apertura de miras, el entusiasmo por encauzar en sus discípulos nuevos proyectos y metodologías y, cómo no decirlo, su simpatía, elegancia y trato afable sin petulancia ni distanciamiento y con total respeto a cualquier iniciativa. Él me sugirió estudiar la ciudad histórica de Cáceres desde un análisis urbanístico, pues era una de sus líneas de trabajo más importantes y así lo



Fig. 3. María del Mar Lozano Bartolozzi, Jaime Brihuega, Estrella de Diego y Antonio Bonet en el Congreso del CEHA en Cáceres. 1990.

hice, aportando un conocimiento de la ciudad analizada como un sistema con elementos sincrónicos y diacrónicos formales, tipológicos, sociológicos, históricos, culturales y medioambientales en interacción. Un paisaje urbano formado por construcciones religiosas y civiles, espacios, estructuras e infraestructuras, policía, gobierno, etc. interrelacionados y contextualizados en el tiempo.

El conocimiento de Antonio Bonet supuso el encuentro con un gran maestro que lo fue para siempre, pues además a su magisterio se añadió una gran amistad extendida a toda mi familia y gran parte de la suya. No solamente le interesaba el urbanismo, sino también el arte contemporáneo, que era otra de las facetas que a mí me atraían. Me invitó a congresos, a participar en proyectos editoriales, y él mismo se interesó por mis discípulos estando siempre dispuesto a venir a tribunales de oposiciones y tesis doctorales, así como a participar en nuestros congresos y reuniones científicas.

MBH: Es importante resaltar que, al igual que Bonet, no te has ceñido a un solo ámbito investigador, sino que has dirigido tus intereses e inquietudes hacia campos muy distintos. ¿Consideras esa diversificación una premisa a seguir?

MMLB: Soy consciente de que especializarse en un tema y dedicar todas las energías al mismo conlleva sus ventajas, pues te permite la concentración y profundización máxima en dicho campo. Sin embargo para mí ha sido imposible, pues las distintas experiencias familiares y profesionales me han llevado a orientaciones diversas: el arte contemporáneo; la ilustración y el cartel; la arquitectura y el urbanismo; los paisajes culturales; los poblados de colonización y la conservación del patrimonio histórico-artístico, en gran parte referido a Extremadura. Me ha gustado sobre todo la interrelación de las manifestaciones artísticas y sociales, la interacción de las artes visuales... y he intentado ponerme al día en las distintas investiga-

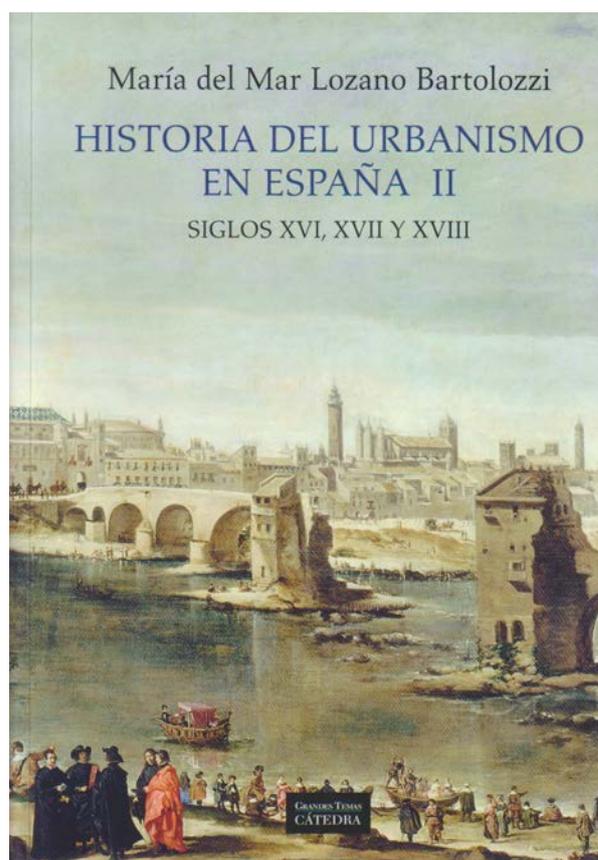


Fig. 4. Publicación de María del Mar Lozano Bartolozzi en la editorial Cátedra.

ciones. Si antes se hablaba de arquitectura, urbanismo, ingeniería, artes plásticas, hoy hablamos de paisajes urbanos, paisajes culturales en relación con el territorio, patrimonio de las obras públicas, artes visuales... con afán de abarcar en un mismo concepto diversos elementos que se interaccionan y de apreciar en la cultura aspectos que no estén solo justificados por valores tradicionales.

MBH: Hace muchos años, siendo yo un incipiente profesor, me hiciste un comentario que me marcó y he procurado cumplir. Señalabas la importancia de ser Universitario en el más amplio sentido de la palabra; la necesidad de no limitarse a dar clase y transmitir unos conocimientos, sino participar de la institución, colaborar con equipos, investigar, proyectar resultados a la sociedad...

MMLB: Debo decir que esta preocupación interdisciplinar la he tenido desde el principio de mi actividad; quizás es lo que me impregnaron mis años de formación en Madrid, más las recomendaciones de Ricardo Senabre cuando fui contratada por él para formar parte del equipo que dio germen a la Facultad de Filosofía y Letras y el ejemplo nuevamente de Antonio Bonet. Además es lo que me ha dado más satisfacciones. El trabajo en equipo, con alumnos, becarios de FPU y FPI, con compañeros historiadores del arte, pero también con arquitectos, ingenieros y artistas. Hace años que formamos un grupo de investigación con miembros de la UEX, del Museo Vostell, del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura, más un arquitecto y un ingeniero de caminos, que desarrollamos Proyectos Nacionales de I+D+i, aportando miradas transversales e interdisciplinarias.

MBH: En tu trayectoria he comprobado que eres requerida continuamente para formar parte de tribunales de tesis y de oposición o como ponente en congresos. ¿Cómo valoras esta faceta de la actividad universitaria?

MMLB: El contacto con colegas de otras universidades con los que he coincidido en tribunales, la participación en congresos, los numerosos viajes (debo decir que soy una viajera incansable) y el conocer con los mejores guías (profesores y doctorandos) otras ciudades y su patrimonio, ha supuesto un intercambio de conocimiento enormemente enriquecedor y cosmopolita, y además el tener en la actualidad un gran número de amigos en distintas ciudades de España, Italia, México, Portugal...

MBH: Tu producción científica es amplísima. Siempre te he conocido trabajando y con nuevos proyectos abiertos. Ese nivel de dedicación puede resultar agotador...

MMLB: El tope que debemos poner al nivel de dedicación en un trabajo como el nuestro es

difícil de medir. Se trata de un trabajo muy apasionante y vocacional que nos exige dedicación y sacrificio, pero nos satisface tras ver sus resultados en libros, artículos, exposiciones o tesis doctorales dirigidas. Es cierto que es un tanto obsesivo y nuestras familias lo sufren, pero también a veces se hace extensivo a ellos ese mundo de los viajes, del conocimiento de personas foráneas que aportan su cultura y bagaje intelectual. Mis hijos han participado desde pequeños del conocimiento de los artistas y profesores que nos han visitado en casa, siendo una experiencia también inolvidable para ellos.

MBH: Hay que sumarle un progresivo proceso de burocratización y sometimiento a parámetros de evaluación e indexación continuados ¿cómo lo has llevado, entiendes que es un devenir inevitable?

MMLB: Creo que hemos llegado a un proceso de burocratización excesivo que a veces nos hace perder los nervios y nos despierta cierta ansiedad. Las evaluaciones objetivas son necesarias, pero cada vez son más exigentes y no siempre suficientemente pensadas conforme a la realidad de cada materia investigadora. Estamos en un mundo muy competitivo y eso provoca a menudo falta de entusiasmo por el trabajo en equipo, una cierta prevención hacia el reconocimiento de la ayuda de los Maestros e incluso que sean cada vez más excepcionales las personas que trabajan desinteresadamente por solidaridad y creencia en la participación de un espacio común, como es la Universidad y del que nos beneficiamos todos aunque los resultados no añadan méritos evaluables.

MBH: Quería cambiar de marco para resaltar otro aspecto. Tuviste una etapa como directora del Consorcio de la Ciudad de Mérida¹¹. Lo pude vivir de cerca, porque en ese período compartíamos responsabilidades como Directora y Secretario de Departamento. Aparte ya de la difícil compatibilidad de cargos, la asunción del proyecto emeritense supuso un auténtico reto.



Fig. 5. Visita del Presidente de la República Portuguesa Jorge Sampaio a Mérida, 2002.

MMLB: En efecto, la dirección del Consorcio de la Ciudad Monumental de Mérida fue para mí un reto importantísimo y un aprendizaje práctico sobre la gestión del Patrimonio inigualable. Una experiencia directa sobre la conservación, restauración, revalorización y difusión del patrimonio en un conjunto arqueológico y monumental Patrimonio de la Humanidad. Enfoqué el trabajo, con todo el equipo que configuraba esta institución, partiendo siempre de la investigación, con el desarrollo de proyectos I+D+i, celebración de congresos, seminarios y cursos, para dar lugar a un propósito de mantenimiento, aumento del patrimonio y acción social, basados en el conocimiento e integrador en relación a la ciudad actual. Un proyecto diacrónico consensuado con todos los agentes implicados en el desarrollo de la ciudad, desde la Consejería de Cultura, al Ministerio, el Ayuntamiento y otras instituciones como el Colegio

de Arquitectos o las asociaciones sin ánimo de lucro...

MBH: Saltemos del patrimonio histórico antiguo al arte actual. Has sido una pionera en los estudios sobre arte contemporáneo en Extremadura. ¿Te resultó difícil defender dichas manifestaciones en un entorno un tanto anclado en la tradición y poco receptivo a estas novedades?

MMLB: Hacer comprender el arte contemporáneo no siempre es fácil. Mi amigo el catedrático Juan Antonio Ramírez decía que los profesores de arte contemporáneo somos un poco misioneros del mismo. Narbón¹² no fue admirado suficientemente en toda su dimensión de artista innovador y creativo, pero yo que desde el principio valoré su creatividad y arrojo socio-estético, en cuanto llegué expuse su obra junto a la de otros artistas en la Facultad; después

el tiempo fue dándoles más oportunidades de reconocimiento en la Región.

La llegada de Vostell¹³ despertó curiosidad por su atuendo y su aspecto físico, al igual que las exposiciones y performances que se organizaron en Malpartida y el Lavadero de los Barruecos con artistas internacionales portugueses, polacos, españoles. Pero no eran bien comprendidos incluso por algunos artistas cercanos que se sintieron incómodos ante estas muestras del arte foráneo. Yo apoyé desde el principio su proyecto, pues conocía su importancia y pronto hice amistad con él. Lo invité enseguida a la Universidad a dar una conferencia y animé a mis alumnos a estudiar su obra. Juan José Lancho, entonces Alcalde de Malpartida, vino a pedirme referencias y consejo y le convencí de que se trataba de un gran artista internacional. El Museo Vostell Malpartida es sin lugar a dudas uno de los espacios más interesantes de arte y naturaleza gracias a la fundación de su autor.

MBH: Asumida ya la importancia de este campo de investigación, hoy esta disciplina sigue planteando algunos problemas. Me refiero en particular a los derechos de reproducción, que en muchas ocasiones dificultan seriamente publicar trabajos sobre artistas vivos o gestionados por entidades de control.

MMLB: En esto yo soy defensora de la libertad que necesita el investigador para reproducir las obras de los artistas sin coste alguno, sobre todo cuando se trata de publicaciones que no tienen carácter venal sino de difusión del conocimiento. Me parece bien pedir permiso a los autores si es factible hacerlo, y a los centros, archivos o museos que las custodian, pero, insisto, sin coste alguno, es decir, como una cortesía de los mismos.

MBH: El comisariado de exposiciones supone un tipo de actuación diferente. Tienes amplia

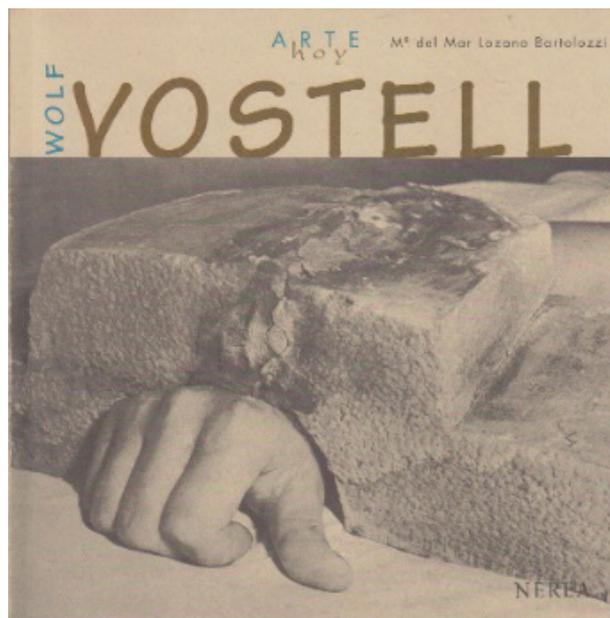


Fig. 6. Publicación de María del Mar Lozano Bartolozzi sobre Wolf Vostell en la editorial Nerea.

experiencia en ese campo, y en alguna muestra hemos colaborado. ¿Destacarías alguna? ¿Cuáles son las particularidades que ofrece este medio de difusión y estudio?

MMLB: El comisariado de exposiciones es un trabajo diferente como bien dices que supone el estudio y la búsqueda de obras, documentos, elementos que contextualicen el discurso de la muestra. Yo he tenido magníficas experiencias. Puedo destacar la exposición de mi padre en el Museo de Navarra; la de mi abuelo en el Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid; la de Bonifacio Lázaro en distintas sedes de Portugal, Extremadura y Madrid; la de Luis Canelo en la Asamblea de Extremadura y otras sedes; la de los becarios extremeños de la Real Academia de España en Roma, que terminó en dicha institución; las de los fondos de la Asamblea de Extremadura; la de "Vostell en la Intimidad", compartida con José Antonio Agúndez y la que hice no hace muchos años "Encuentro y Diálogo. Colecciones de artes visuales del Parlamento y del Gobierno de Extremadura".



Fig. 7. María del Mar Lozano Bartolozzi con Javier Cano, Damián Flores y Florentino Díaz en la Real Academia de España en Roma.

MBH: Por tu dedicación al arte contemporáneo y las exposiciones has tenido una continuada relación con artistas plásticos. ¿Ha sido un proceso enriquecedor? ¿Con qué te quedas de tu relación con ellos?

MMLB: Sin duda conocer a artistas plásticos ha sido una práctica enriquecedora. Lo he hecho desde mi infancia, en Madrid al estudiar y visitar los estudios y exposiciones que a veces se hacían en las propias viviendas y locales fuera de los circuitos comerciales y en Extremadura. Conocer a Narbón, Ángel Duarte, Carbajal, Luis Canelo, Vostell, Hilario Bravo, Talavero, Emilio Gañán, etc., ver sus talleres y estudios, hacerme amiga de ellos mismos ha sido y es una experiencia fundamental para comprender mejor su arte y disfrutar de su concepto estético.

MBH: Conozco bien tu colección de obras artísticas, que abarca tanto el legado familiar como a creadores con los que has tenido relación. ¿Cómo valoras el vivir rodeada de libros y de obras de arte? ¿Puede acabar siendo un problema?

MMLB: Sé que te sientes identificado con la pregunta. De nuevo mi respuesta me lleva a un

hábito adquirido desde la infancia. Libros y dibujos, cuadros, objetos curiosos, me han rodeado y mi familia, empezando por mi marido y luego los hijos participan de la misma afición, por lo que en caso contrario lo echaría en falta. Sin embargo sí es cierto que muchas obras plásticas las tengo almacenadas y que los libros ya empiezan a ser una complicación, pues a pesar de los cuatro depósitos ya no tenemos prácticamente sitio para guardarlos.

MBH: La música tiene también mucho peso en tu vida...

MMLB: Siempre me ha gustado la música, sobre todo clásica, y estudié varios cursos de piano. Conocí a Vicente, mi marido, por la afición común que teníamos, aunque él me supera con creces en el conocimiento de la misma, siendo un gran entendido al haber realizado la carrera completa de piano en el conservatorio de Madrid y siempre lo ha practicado como especial afición. También mis hijos son melómanos y Pedro, el mayor, toca muy bien el piano. Cuando viajamos siempre buscamos citas de conciertos para organizar las fechas. No puedo dejar de recordar la asistencia al Festival de ópera de Glyndebourne



Fig. 8. María del Mar Lozano Bartolozzi, la profesora Maria Martone de La Sapienza y Moisés Bazán de Huerta. Roma, 2014.

con Vicente o al Metropolitan Opera House de Nueva York toda la familia junta. Sin olvidar óperas y conciertos en distintas ciudades de Italia, Londres, París, San Petersburgo...

MBH: En todos estos años y con fines investigadores hemos realizado bastantes viajes juntos, varios al extranjero (Francia, Italia), de los que guardo gratos recuerdos. El contacto *in situ* con el patrimonio entiendo que lo consideras también una actividad esencial, ¿no?

MMLB: Claro, ver directamente las dimensiones de Santa Sofía en Estambul, la Plaza de San Pedro de Roma o contemplar la venus de Willendorf en Viena, aporta la medida real de esas obras y el impacto y emoción que te producen. Lo mismo pasa con un puente en un determinado

paisaje o con una ciudad al recorrerla. Nueva York no se entiende sin alzar la cabeza para ver hasta dónde llegan sus rascacielos o las obras de Vostell en el Museo de Malpartida cobran una expresividad que nos hacen entender por qué al descubrir este lugar quiso hacer allí un Museo para establecer un diálogo entre la civilización occidental de la segunda posguerra y un lugar tan prístino y natural como aquél.

En todos los casos, el contexto, los espacios que conforman paisajes culturales al contemplarlos el hombre o la musealización de muchas obras de arte son parte de la aportación a la cultura. Pero además las estancias en universidades extranjeras es algo muy formativo. Muy importante para mí han sido los viajes y estancias en México, un país que me entusiasma por su rico



Fig. 9. Discurso de toma de posesión como Académica de la RAEX. 2019.

patrimonio, si no fuera por la peligrosidad creciente. También recuerdo como la profesora Daniela Marcheschi nos llevó generosamente por una carretera estrechísima a visitar un minúsculo pueblo cercano a Lucca: Casabasciana, para poder descubrir el documento de bautismo de mi bisabuelo Lucas Bartolozzi, nacido allí, y que trasladado a Madrid fue el Jefe del Taller de Vaciados y Conservador de esculturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Y la estancia en Roma al ser invitada como docente en la Facultad de Arquitectura de la Universidad La Sapienza, que supuso vivir cinco semanas en Roma el año 2018, uno de los mejores recuerdos de mi vida.

MBH: Teniendo en cuenta los tiempos que corren, ¿piensas que la cultura será otra vez uno de los sectores más perjudicados por la situación de crisis?

MMLB: Lamentablemente la conservación del patrimonio, la musealización actualizada, el coleccionismo, la realización de obras por parte de los artistas gracias a encargos públicos y privados, necesitan recursos económicos y deben ser conscientes de ellos en primer lugar las insti-

tuciones, para proteger el transcurrir temporal de toda esta actividad sin un parón que sea lamentado después, pero no siempre ocurre así. Y en tiempos de escasez económica es difícil hacer comprender a la sociedad que el arte nos hace más sensibles, más conscientes de la dimensión humana, nos proporciona identidad y capacidad de conservar valores de forma comunitaria, además de bienes que son recursos también económicos para el futuro.... Para ello es fundamental el apoyo social, la pedagogía desde la infancia, la educación para el arte...

MBH: Un nuevo reconocimiento a tu labor, que además abre un campo paralelo de acción, es el reciente ingreso en la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes. ¿Qué perfil crees que debe tener una institución como esta en el siglo XXI?

MMLB: Ha sido muy importante para mí haber sido nombrada Académica de Número de la RAEX y el acto de mi discurso fue de gran emoción por el propio discurso de contestación del Director, el catedrático Francisco Javier Pizarro, más la acogida del resto de los Académicos, la asistencia de familiares, amigos y colegas. La

Academia es un órgano consultivo y de tutela del patrimonio histórico artístico y cultural de la región, pero también es un órgano que aporta iniciativas de protección del mismo, celebración de actividades y un espíritu crítico.

MBH: Y, por último, acabas de ser nombrada Profesora Emérita de la Universidad de Extremadura y ello te permitirá mantener algún tiempo más tu vinculación con la entidad. ¿Cómo afrontas esta nueva etapa?

MMLB: El haber sido nombrada Profesora Emérita ha sido también una satisfacción pues creo que aún tengo muchas cosas pendientes con la UEX. Me gusta la vida académica, dar clase y la dirección de Tesis Doctorales. Puedo seguir trabajando con mi grupo de investigación y en distintos proyectos. Sin embargo lamento mucho la

situación de pandemia que vivimos, en primer lugar por las muertes sucedidas, segundo por el descalabro económico, pero en tercer lugar porque eso impide la comunicación directa con naturalidad y sin la necesaria prevención, el intercambio de conocimiento en congresos presenciales y los viajes para visitas docentes y de investigación que tenía previstos todavía... confiemos en que este anómalo proceso culmine pronto.

MBH: ¿Quieres añadir algo más?

MMLB: Sí, me gustaría decir que a la saga familiar se acaba de sumar una nueva protagonista, mi nieta Inés nacida en el mes de agosto y no quiero ocultar la alegría que tenemos toda la familia, pues es un motivo de compromiso emocional y de futuro.

NOTAS

¹Moisés Bazán de Huerta es Profesor Titular de Historia del Arte en el Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.

²Francis (*Pitti*) Bartolozzi, (1908-2004) fue una versátil pintora e ilustradora infantil, de la que destacamos su serie de grabados *Pesadillas infantiles* de 1937, propiedad del MNCARS. LOZANO BARTOLOZZI, Pedro. *Pedro y Pitti*. Pamplona, Ayuntamiento, 1986; y LOZANO ÚRIZ, Pedro Luis: *Un matrimonio de artistas. Vida y obra de Pedro Lozano de Sotés y Francis Bartolozzi*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2007.

³Pedro Lozano de Sotés (1907-1985) fue igualmente pintor, muralista, cartelista y escenógrafo teatral. Colaboró en Madrid, como su mujer, en las Misiones Pedagógicas y desplegó en Pamplona a partir de los años cuarenta una prolífica actividad artística y docente. Ver las referencias bibliográficas previas.

⁴LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. *Salvador Bartolozzi (1882-1950). Dibujante Castizo y Cosmopolita*. Museo de Arte Contemporáneo de Madrid: Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 2007.

⁵Rafael (Lozano) Bartolozzi (Pamplona, 1943 – Tarragona, 2009). Artista representante del Pop español y de la Nueva Figuración, optó también por una versión onírica de la naturaleza. MEDINA DE VARGAS, Raquel y LOZANO BARTOLOZZI, María del Mar. *Bartolozzi 1943-2009*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2015.

⁶Pedro Lozano Bartolozzi, periodista y Profesor Emérito de Relaciones Internacionales en la Universidad de Navarra. Es autor de más de veinte libros sobre periodismo, relaciones internacionales, ensayos, novelas y cuentos. Ex-subdirector del Centro de Estudios Europeos y ha sido enviado especial en países de Europa y Oriente Medio.

⁷Historiador del Arte, director del Museo del Prado, académico, fundador del Comité Español de Historia del Arte y representante de la cultura española en organismos internacionales. Una reciente monografía recoge su trayectoria: MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar. *Francisco Xavier de Salas Bosch (1907-1982)*. Granada: CEHA, 2020.

⁸Ramón Gómez de la Serna (*Ramón*), es una de las grandes firmas de la literatura española contemporánea. Sus greguerías son un prodigio de ingenio y estuvo muy atento también a las vanguardias artísticas, de las que fue un activo defensor. BONET, Juan Manuel;

PÉREZ, Carlos y RODRÍGUEZ, Mafalda. *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.

⁹Wenceslao Fernández Flórez, escritor y periodista, destacó por su original humor y personal ironía. Publicó cerca de cuarenta novelas y narraciones breves, algunas de las cuales fueron llevadas al cine. En 1926 fue galardonado con el Premio Nacional de Literatura, compartido con Concha Espina.

¹⁰Antonio Rodríguez de las Heras, catedrático de Historia Contemporánea en la Universidad de Extremadura, se trasladó a Madrid el año 1991, donde fue Decano de la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación y Director del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid.

¹¹Aurora León Alonso fue profesora de la Universidad de Sevilla y Catedrática de Historia del Arte en la Universidad de Huelva. Su libro *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra, 1978, fue pionero en los estudios de museología.

¹²*Consorcio de la Ciudad Monumental, Histórico-Artística y Arqueológica de Mérida*. María del Mar Lozano desarrolló su labor en el mismo desde su creación entre 1996 y 2004.

¹³Juan José Narbón Terrón (1927-2005), artista destacado de la plástica extremeña de vanguardia, muy enraizado también con el medio rural. Contribuyó a la vinculación de Wolf Vostell con Extremadura. En 1991 se le otorgó la Medalla de Oro en Extremadura y cuenta con un museo monográfico en Malpartida de Cáceres.

¹⁴Wolf Vostell (1932-1998), artista alemán intermedia, representante del *happening* europeo, del arte *Fluxus* y el *Décollage*. Pionero del uso de medios como el vídeo o la televisión. Fundó un singular museo en Los Barruecos de Malpartida de Cáceres, donde se fusionan arte y naturaleza.

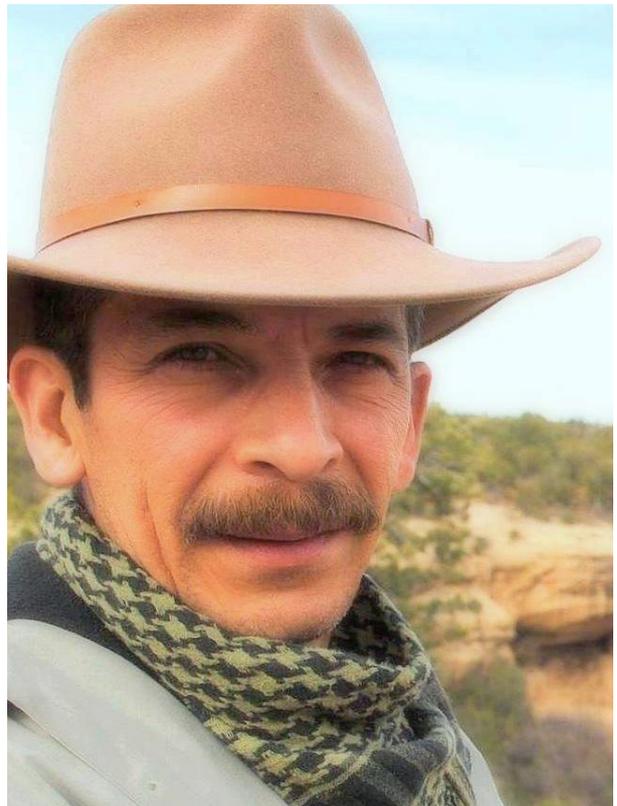
Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ.
ESLABONES DE VIDA Y OBRA¹

Ciudad de México, 15 de septiembre 2020

Miguel Ángel Sorroche Cuerva²



ALEJANDRO VILLALOBOS PÉREZ. ESLABONES DE VIDA Y OBRA

Miguel Ángel Sorroche Cuerva (MASC)
Alejandro Villalobos Pérez (AV)

En muy pocas ocasiones una presentación llega a ser tan determinante como la que hizo Rafael López Guzmán, conmigo y Alejandro Villalobos. Hace ya veinte años, ambos visitaban la ciudad califal de Medina Azahara con motivo de la exposición *El esplendor de los Omeyas Cordobeses*, y el primero advirtió al segundo de que a un joven, por entonces, profesor del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, se le había asignado la materia de Arte Prehispánico. El encargo era claro con la amistad que ambos tienen, formarme con el profesor Villalobos en arquitectura y urbanismo prehispánicos desde una visión integradora en la que arqueología y antropología iban de la mano.

Han pasado los años, y ya como parte de la familia que hemos conformado en México, solo puede haber agradecimiento para quién tan generosamente no solo me acogió a mi y a la que ahora es mi esposa, sino gratitud por la confianza que desde un primer momento mostró, compartiendo materiales de arquitectura y urbanismo prehispánicos que desde entonces, con los aportes oportunos de cada año, son parte de los contenidos que estudian los alumnos de la Universidad de Granada.

En Coyoacán nos aguardaba este septiembre de 2020 el profesor Villalobos. Las circunstancias no han podido con las ganas y la distancia no ha sido obstáculo para que, como si de una charla vespertina se tratara, acabáramos perfilando este encuentro que ante todo es una muestra de admiración a quién tanto me ha enseñado sobre la América prehispánica.

MASC: ¿Cuándo empieza tu verdadero interés por el mundo prehispánico? ¿Qué de determinante fue tu familia en ello?

AV: El verdadero interés por algo o alguien nace cuando descubres que eres capaz de hacer cosas en los rangos de la sensatez o cruzar las fronteras de lo insensato, creo que el verdadero interés fue despertando y consolidando conforme hacía cosas (gestiones, trámites o negociaciones) en favor de combinar mi carrera de arquitecto con la de arqueólogo. Durante mi temprana formación como arquitecto, hacia 1978, solía pedir prestado en la Biblioteca de la entonces Escuela Nacional de Arquitectura, el libro de *Arquitectura Prehispánica* de Ignacio Marquina¹. En una ocasión llevé el libro a casa y quedó sobre la mesa del comedor, donde mi padre lo tomó no sin sorpresa y

expresó: “¡Ah, el libro del Arquitecto Marquina...! ¿Dónde lo encontraste?” y le referí que era un préstamo a domicilio, con cierto desencanto me dijo: “¡Pensé que era el nuestro!” “¿Cómo, tenemos este libro?” “Lo tuvimos, ya sabes préstamos que nunca vuelven.”

“Este es un libro excepcional” me dijo. A lo que pregunté de inmediato: ¿Conociste al arquitecto?, ¿En qué año murió...? Y las palabras de mi padre todavía retiemblan en mi memoria diciendo: “¡Quién no conoce al Arquitecto Marquina y él no ha muerto!”.

“Si quieres conocerlo tendrás que ir a buscarlo, la última vez que lo vi estaba en el 16, no en el 45 de la calle de Córdoba, en la Colonia Roma². ¡Tú sabes dónde...!”.

Más que determinante, mi familia suscribió cierta “evasiva complicidad” en la que nadie

manifestaba acuerdo a favor de que estudiase una segunda carrera, si de por si arquitectura me devoraba las horas extraescolares con entregas y presentaciones; de cualquier manera, en aquellos tiempos estudiaba Arquitectura a la par de la materia de piano en la entonces Escuela Nacional de Música de Santa María la Ribera³, ello tornó quizá la idea de duplicidad por la de suplantación. En apariencia, iniciar arqueología no ponía en riesgo mi continuidad en la de arquitecto, aún cuando mi madre nunca se limitó en expresar su desaprobación en más de una ocasión.

MASC: ¿Por qué arquitecto y arqueólogo?

AV: En México, para ingresar a la carrera de arquitecto debes cubrir el bachillerato en el área físico-matemática, aunque la facultad, dentro de la UNAM⁴ esté adscrita al área de las artes y las humanidades. En ella fui for-



Fig. 1. Alejandro Villalobos en una visita con sus alumnos a Teotihuacan.

mado por destacados arquitectos, que sería imposible enumerar por nombre: diseñadores, calculistas, constructores, proyectistas, hombres y mujeres de su tiempo, con un caudal de conocimiento desbordante e ilimitado, pero mayoritariamente empírico. La arquitectura se define por lo que hace, no tiene objeto de estudio, más allá de sí misma, de ahí su filiación humanística.

En México el título de arquitecto se adquiere convenientemente con creatividad, dedicación, esfuerzo y, sobre todo, cumplimiento; a lo largo de una formación mayor a los cinco años y, como corresponde a toda arte liberal, dirían los veteranos: el oficio empieza a tomar forma diez años después de haber egresado. El ejercicio, ocasionalmente, se ve impactado por acciones recurrentes en el hacer cotidiano de los arquitectos contemporáneos, donde la innovación no define esa cotidianidad, llegando tempranamente a las prácticas reiteradas con base en estándares dominados por la normatividad y los reglamentos. El oficio de entonces no era compatible con la lectura, los arquitectos de mis tiempos de estudiante, leían muy poco.

La arqueología me daba la oportunidad de complementar mis estudios de arquitectura, eminentemente prácticos, con la lectura reflexiva y crítica prevista por el entonces plan de estudios de la ENAH⁵, siempre me agradó la idea de ser antropólogo especializado en arqueología, siempre me ha agradado la idea de emprender la práctica con fundamento reflexivo y no con la aplicación de estándares reglamentarios. Así, a partir de 1980, promoví un cambio significativo en mi vida. Cambié mis cursos de tercer año en arquitectura al turno vespertino, nuevas caras, otros afanes, condiscípulos mayores en edad, profesores diferentes, otra visión, otra escala de exigencia. Desde entonces, destiné mis horarios de formación en ese orden: el matutino a la arqueología y la tarde y noche para mi otro tesoro: la arquitectura.

MASC: Marquina, Chanfón⁶, Piña Chán⁷, Andrews⁸, Gendrop⁹...¿Qué papel ha jugado cada uno de ellos en tu carrera?

AV: En orden de aparición son: Marquina, Andrews y Gendrop, Piña Chán, Litvak¹⁰ y Chanfón.

El refrán árabe reza:

“Un maestro que muere es una biblioteca que arde ...”

AV: De los tres primeros he sido el inmerecido depositario de sus acervos documentales, por expresa voluntad de los dos primeros y por legado familiar en el caso de Gendrop. Tres acervos documentales y el mío propio en constante crecimiento y que me seguirán llevando lo que me queda de vida, en conocer y conservar.

Creo que mi temprano encuentro con Marquina marcó un vértice en mi formación y, extensivamente, en mi vida profesional. Me sabía al menos dos de sus libros de pies a cabeza, *Arquitectura Prehispánica*¹¹ y *El Templo Mayor*¹², luego pude leer, por sugerencia del propio arquitecto Marquina, su trabajo en coautoría sobre la Pirámide de Tenayuca¹³, *El Estudio Comparativo de 1928*¹⁴ y *la Población del Valle de Teotihuacán de 1922*¹⁵, encabezado por Manuel Gamio¹⁶. Hombre muy mayor, cuando le conocí, Marquina no se opuso a intercambiar ideas conmigo, vestido de colores oscuros, con camisa siempre blanca, un cuello sin almidonar por fuera del saco, pañuelo al pecho, gruesos lentes de pasta negra revelaban a un hombre en el ocaso de la vida.

“No ande cargando el libro de la biblioteca, me dijo, aquí tenemos varias ediciones que podemos consultar, además alguien más puede necesitarlo mientras éste está aquí sobre una silla.”

Creo que la más fuerte impresión que tuve de mis encuentros con el arquitecto, fue la de

ponerle cara y voz a los cientos de páginas, imágenes y fotografías de sus obras.

No se con precisión qué pudo haber visto o sentido el arquitecto conmigo, cuando le mostraba sus propios planos analizados en términos de líneas de tiempo. Había conceptos que me pedía que se los repitiera, por ejemplo: “Si el sitio es el producto de un proceso de desarrollo, entonces asistimos al último momento de ocupación del sitio”, cuando revisó mis dibujos de reconstitución de Malinalco¹⁷ o las propuestas de desarrollo urbano en Monte Albán¹⁸ con base en las cronologías de Caso¹⁹, Bernal²⁰ y Acosta²¹; de Marquina es la frase que utilizo en mis clases: “Si claro: Las cosas en arquitectura son hechos que implican procesos”. El plano de reconstitución del Templo Mayor²² que forma parte de mi tesis de 1983 fue asesorado por el propio arquitecto. Alguna vez me dijo también: “¿No ha pensado, Alejandro, lo interesante que sería estudiar al arquitecto prehispánico?” consigna que me llevó al título y contenido, precisamente, de esa tesis.

Marquina muere en mayo de 1981 y nunca me atreví a invitarlo como coautor a mi ponencia o presentación de ese año, conservo croquis míos con sus notas. El único ejemplar firmado de *Arquitectura Prehispánica* que tenía, lo presté al INAH²³ para la reimpresión del de 1990 y, naturalmente, nunca me lo devolvieron.

En junio de 1981 en la Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, presenté mi primera ponencia y publicación internacional con los avances y certeza de haber tenido asesoría del Arq. Marquina; cinco minutos antes de empezar, el salón estaba completamente vacío, al minuto tres empezaron a entrar los “monstruos” del congreso, entre ellos: Enrique Arechavaleta²⁴, Dolores Soto²⁵, Jaime Litvak, Antonio Pompa²⁶ y George F. Andrews con Paul Gendrop. A partir de ese momento y hasta su muerte (1987), trabajé con Paul Gendrop, desde

entonces y hasta su muerte (2000), colaboramos con George F. Andrews. De quienes conservo sus acervos documentales, original de Gendrop y copia (autorizada) de Andrews.

En 1982 concluí mis estudios de arquitectura con la tesis: “Escuela Profesional y Politécnica de Arquitectura de la Ciudad de México” obtuve la más alta calificación, pero me negué a presentar esa tesis, a cambio presenté “Arquitectura Mexica” dedicada a mi maestro el arquitecto Ignacio Marquina y estudiando al arquitecto prehispánico que fue asesorada entre otros por Paul Gendrop.

Más de una vez, el arquitecto Marquina me recibió en su casa del Sur de la Ciudad de México, conocí a su esposa Doña Susanita, tomamos café en el comedor y solamente en una ocasión pude ver su sala y su biblioteca. A unas semanas de imprimir la tesis, me atreví a acudir a su casa, llamar a la puerta, presentarme y pedir, respetuosamente, una foto reciente del arquitecto para incluirla en mi tesis (que traía conmigo, por si acaso). Allí conocí a Susana Marquina única hija del arquitecto, quien me recibió cordialmente, me obsequió la foto que pegué en la tesis y todo en paz. En 1985 ella misma me llamó con cierto reclamo de lo complicado que había sido localizar el teléfono de casa, diciéndome que el arquitecto había dejado “unas cosas” para mi, acudí a su casa y sobre la mesa del comedor había una caja de zapatos llena de filminas de vidrio, un folder con mi nombre en bolígrafo y un libro azul, “es todo esto” me dijo; tomé el libro muy emocionado al ver que se trataba del Banister Fletcher de *Historia de la Arquitectura*²⁷, la caja y el folder con más de cien folios con un interminable listado manuscrito, medio ilegible debo confesar, pero bueno, “Oiga, pues muchísimas gracias, no quiero abusar de su tiempo, ya me voy” a lo que replicó: “Cuándo se lo lleva arquitecto”, dije: “Ahora mismo, caja, folder y libro vienen conmigo”, “No, a ver, Usted no me ha entendido, venga” y me invitó al segundo

piso al estudio del arquitecto, cuando abrió la puerta salió un aroma poco grato entre encerrado, humedad y miasmas de perro, se acercó a la ventana y abrió los oscuros para que entrara la luz de la tarde. “Cuando se lleva todo esto”, señalando todas las cajas, planos, fotos, folders, engargolados, tesis que desbordaban la mesa de dibujo, entrepaños, muebles y, naturalmente el piso. “Esto es lo que está anotado en las hojas del folder que mi papá dejó sobre la mesa con su nombre, la caja y el libro”.

Ya te imaginarás que desde entonces no duermo igual.

De mis otros maestros, destaca Litvak, quien aceptó darnos el seminario de Teoría arqueológica contemporánea en 1982, con él tuvimos oportunidad de conocer y escuchar cátedra de Ignacio Bernal, en la Universidad Nacional. Conmovedora sesión de trabajo la que nos obsequió en esa ocasión el Dr. Bernal, lo recuerdo con mucho aprecio. Del Dr. Litvak conservo mis notas de clase, su libro, su recuerdo, una entrevista que me hiciera en su programa de RadioUNAM y la dirección de mi tesis de licenciatura en arqueología, que no vio culminar porque, por cuestión de meses, se nos adelantó su muerte en 2006.

El Dr. Piña Chán, entrañable maestro mayista, un mago en los temas epigráficos, con quien tuve oportunidad de acercarme en campo, conocer de su desbordante experiencia y enterarme luego del fatal accidente que sufrió en Becán²⁸, uno de tantos sitios que recorrimos con él; aceptó escribir conmigo un capítulo de la Historia de la Antropología en México en 1987, “biobibliográfico” decía él, sobre nuestro apreciado arquitecto Marquina y guardo con enorme aprecio el original firmado de su tesis de licenciatura en arqueología de 1951.

Así como George F. Andrews y Paul Gendrop aparecieron en mi vida semanas después de

la pérdida de Marquina, el año de la muerte de Paul 1987, al tener que presentar la tesis de Maestría que Paul dirigió y no presenció, el coordinador del programa: Alberto Amador²⁹ asumió la dirección y me sugirió que mi ya conocido maestro de geometría de la licenciatura y profesor en la maestría, fuera sinodal propietario, es así como, digamos, reaparece el Dr. Carlos Chanfón Olmos, con quien trabajé desde entonces y hasta su muerte en 2002.

De cada uno podría, como lo he hecho aquí con Marquina, extenderme ampliamente en el terreno de las anécdotas y vivencias académicas, personales y profesionales.

MASC: Te formaste en la UNAM primero y después en la ENAH, luego en el Getty Conservation

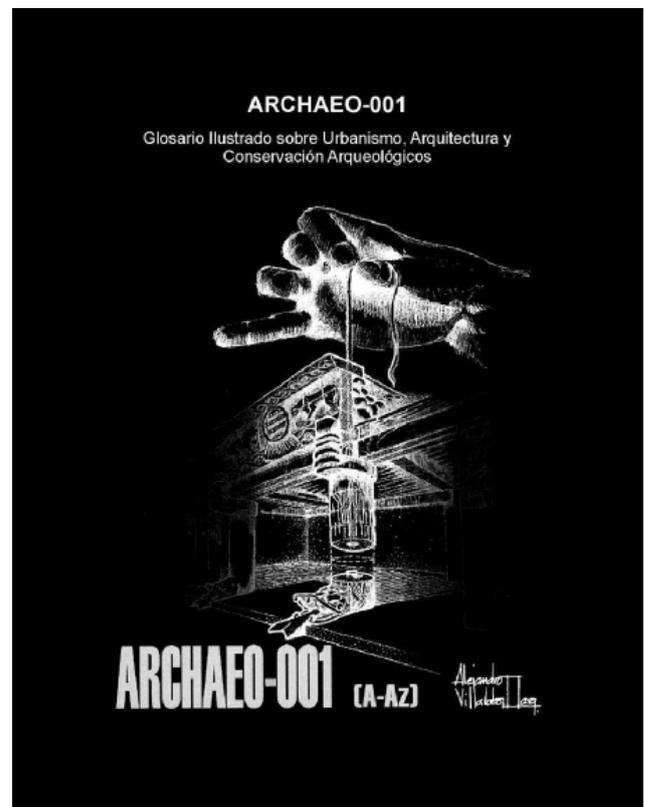


Fig. 2. Portada de la tesis doctoral que presenté para obtener el título de Licenciado en Arqueología.



Fig. 3. Alejandro Villalobos ante la pirámide de Quetzalcóatl. Teotihuacan

Institute³⁰ y el ICCROM³¹ en Roma. ¿Es necesaria la formación exterior, se gana en objetividad?

AV: Decía el abuelo:

“El pan ajeno hace al hijo bueno...”.

Si pretendes desarrollar tu trabajo en la escala internacional, es necesario dejar la casa y enfrentar lo propio fuera de los límites del barrio. La Getty y la World Monuments Fund³² en México, financiaron el curso especializado en conservación de piedra arqueológica e histórica de 1991 con becarios de toda América Latina, camaradas de quienes conservo el privilegio de su amistad y aprecio.

Muy similar situación con el ICCROM, donde fui el único mexicano aceptado para el curso,

el financiamiento lo obtuve de un programa de apoyo de UNAM, porque lo inscribimos como estancia de investigación post-doctoral, complementariamente, la UNESCO proveyó lo necesario para que mis recursos se equiparasen al resto de los becarios. De esas experiencias guardo el total de mis notas originales, fuentes y bibliografía al grado que podríamos reproducirlos en cualquier momento.

MASC: ¿Cómo fue tu regreso?

AV: Otra más del refranero popular:

“Nadie es profeta en su tierra”.

Fui llamado en varias ocasiones por gobiernos de países latinoamericanos para la asesoría

profesional en la materia de mi especialidad en conservación de piedra, a mi centro de trabajo le preocupaban otros temas más vinculados con su consolidación como coordinación nacional; Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador y Uruguay, son los países donde formé parte de equipos interdisciplinarios de conservación con recursos internacionales. Para Colombia, el WHC de la UNESCO me nombró experto internacional asesor para las declaratorias y conformación de talleres de conservación en varios sitios y parques arqueológicos. Igualmente, en Bogotá, fuimos invitados el Dr. Chanfón y Yo como titulares de la cátedra inaugural de la carrera de Restauración en la Universidad de Externado de Colombia, donde aún se imparte.

MASC: El reconocimiento a tu labor es evidente. Las generaciones de arquitectos y arqueólogos que han pasado por tu magisterio son numerosas. ¿Qué destacas de todo esto?

AV: Que soy un eslabón en la cadena histórica de la continuidad generacional, que fui formado por los mejores y más generosos maestros que haya habido jamás, que en su memoria descubro cada día un motor de cátedra con que intento contagiar a mis estudiantes.

MASC: Director de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. ¿Cómo fueron esos años?

AV: De muy intensa labor, todo un desafío enfrentar la transformación de hábitos incrustados en las comunidades académicas, estudiantiles y de trabajadores. Imposible lograr algo sin el equipo apropiado de trabajo, personas del sustrato propio de la escuela, haciendo cambios negociados y acordados desde el interior, que tuvieran resonancia institucional y, por qué no: nacional. En la gestión de nuestro equipo, la ENAH ingresó con dignidad al siglo XXI, calendario académico sincronizado con el resto del planeta, cambios de planes de estudio, sistemas digitales de admisión, ingreso, permanencia,

asuntos escolares y bibliotecas, defensoría de derechos estudiantiles, la ENAH virtual o aldeas en red para actividades a distancia, tutorías, posgrados de excelencia, reformas reglamentarias, publicaciones arbitradas y, certificación internacional como, la primera escuela superior nacional pública con calidad ISO9001-2008, entre otros avances que no recuerdo ahora. El acuerdo suscrito y financiamiento de una Torre de Investigación con resultados malogrados lamentablemente, muy distantes de las ideas y propósitos originales.

MASC: ¿Cómo se está gestionando la conservación de un patrimonio tan ingente?

AV: “México es un museo con techo de estrellas”, me dijo una vez mi madre.

Todo cuanto hagas, será insuficiente.

Se gestiona, se tiene éxito, se fracasa, se pospone. No hay presupuesto que alcance, los recursos humanos con ingresos infrahumanos y por debajo de la ley. La voracidad de los inmobiliarios avasallando y devorando todo predio o minúsculo solar urbanizado o no. Se ha contenido a los grandes consorcios y se los ha orientado en la previsión de inversiones con riesgo de afectación por presencia arqueológica o patrimonial.

Interminable labor si la conjugas con los escasos espacios de formación patrimonial en los niveles elementales y profesionales.

MASC: ¿Qué papel juegan las comunidades locales en la protección del patrimonio prehispánico?

AV: Papel determinante, la investigación y la conservación que no incluya a los actores locales, en sus distintas escalas, categorías o niveles, está destinada al rotundo fracaso. Las comunidades organizadas siempre han jugado y tenido



Fig. 4. Alejandro Villalobos en las actividades del 80 aniversario del INAH. Alcaldía de Iztacalco.

un rol de enorme preponderancia, al grado que su actuación está prevista en los marcos jurídicos federales de protección patrimonial.

Y como en la gestión, se tienen éxitos y fracasos, no dejamos de aprender a un costo elevadísimo.

MASC: Tus informes de los innumerables yacimientos en los que has trabajado te han permitido tener una panorámica de la realidad prehispánica en México. ¿Cuál es su estado?

AV: Este año se cumplirán cinco años de mi inscripción en la red pública de “academia punto edu” para compartir en línea y de manera gratuita la mayor cantidad de publicaciones posibles, junto con informes, traducciones, ponencias, artículos, entrevistas, conferencias... bueno, hasta pizarrones de clases tengo por allí. Las visitas se han incrementado notablemente y el alcance de esta página es muy vasto en lectores y geografías.

MASC: ¿Cómo se trabaja con los equipos extranjeros? ¿Hay sintonía?

AV: El natural celo del especialista local sobre las propuestas del colega extranjero, aparece desde que envías el currículum y en aras de mitigar toda posibilidad de controversia, es menester plantearse ciertas tareas: la primer tarea es asumir los estrictos protocolos que aparecen en tu contrato de servicios ante UNESCO, la segunda es encontrar los elementos del lenguaje que nos son comunes y conducirse con corrección política sin demérito alguno del rigor técnico. La sintonía llega luego, al momento de redactar informes o compartir experiencias. La lengua y sus modismos locales son básicos en estas tareas. Tengo el privilegio de contar con la amistad y grato recuerdo de todas mis experiencias de campo en el extranjero, donde la valoración a tu formación y trabajo es reconocida como, ahora mismo —contigo—, lejos de casa.

MASC: ¿En qué momento estamos en los estudios prehispánicos. Las aportaciones del proyecto del Templo Mayor³³, el sistema LIDAR³⁴ y el contexto maya...?

AV: La era de la información digital arriba a nuestras disciplinas con distintas escalas y magnitudes de aportación, para la arquitectura, la innovación tecnológica contribuye a llevar a la realidad los cada vez más desafiantes y temerarios proyectos de rascacielos y conjuntos urbanos de gran escala. La accesibilidad y el diseño universal son prioritarios en una arquitectura incluyente que promueva la sostenibilidad con el entorno y los distintos contextos naturales y culturales de inserción. En la arqueología, los préstamos metodológicos no son algo nuevo, al contrario, la arqueología contemporánea no se explica en ausencia de esas contribuciones instrumentales que forman, en la cotidianidad, su plataforma empírica de trabajo. Desde mi experiencia docente, el problema que enfrenta la arqueología actual es la pérdida progresiva de identidad como disciplina, es decir los colegas ocasionalmente operan distantes del

núcleo duro de la disciplina y merodean las disciplinas afines, olvidando su origen o posponiendo la reflexión antropológica para un mejor momento que, a veces, difícilmente llega. México persiste en un modelo de arqueología de estado centralizada que hace décadas ha comprobado su ineficacia.

MASC: El proyecto del tren maya, el aeropuerto y su incidencia en el lago de Texcoco...¿Debemos preocuparnos por su conservación?

AV: Desde luego que debemos preocuparnos por toda obra de infraestructura, porque antepone la utilidad pública buscando legitimidad en su condición de objeto o producto del progreso, con demérito del resguardo patrimonial cuya pérdida es irreversible: selvas, llanuras, piedemontes, cuencas lacustres, fluviales, montañas, lugares sagrados. En un contexto de obsesiva búsqueda de legitimidad en el ejercicio de poder, la infraestructura comprueba su papel como efímero o transitorio benefactor universal.

“Hay personas a las que el único patrimonio que interesa, es el de sus bolsillos...”

MASC: ¿Cual es el lugar que más te impresiona, ese en el que el tiempo se detiene?

AV: La plataforma frontal que sustenta al Palacio del Gobernador³⁵ en Uxmal³⁶, Yucatán; los impensables volúmenes de material, recursos técnicos, mano de obra, necesarios para la edificación de ese portento de estructura que elevase al punto exacto que, del suelo profano, es necesario nivelar para que las observaciones astronómicas tengan verificativo y sus premoniciones y prodigios dieran fuerza a la vida cotidiana y significativa de los mayas.

La Calzada de los Muertos³⁷, también sin duda.

MASC ¿En qué proyecto te encuentras ahora trabajando?

AV: La Historia de la Arquitectura y el Urbanismo mexicanos³⁸ es una obra inconclusa de Carlos Chanfón, cuyo faltante estamos por cerrar en el corto plazo. Igualmente, los glosarios pronto verán la luz.

MASC: Como siempre, no puedo acabar sin darte las gracias por la predisposición que desde el primer momento has tenido a esta entrevista, y agradecerte el que siempre estás ahí para los que andamos a este lado del Atlántico.

NOTAS

¹Ignacio Marquina. Arquitecto y arqueólogo mexicano, (1888-1981). Nacido y fallecido en Ciudad de México, fue director del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) entre 1947 y 1956.

²La ciudad de México se organiza internamente en colonias. La colonia Roma surge a principios del siglo XX en una zona ubicada cerca del centro de la ciudad. Comprende en realidad dos grandes sectores: la Roma Norte, que se integra en el trazo inicial, y la Roma Sur, que fue creada posteriormente.

³Santa María la Ribera es otra de las colonias de la ciudad de México, localizada en la delegación Cuauhtémoc, cerca del centro. De gran valor arquitectónico e histórico, se considera que fue el primer fraccionamiento moderno que desbordó el trazo original. Surge a partir de 1861 al norte de la Calzada de San Cosme.

⁴UNAM. Universidad Nacional Autónoma de México.

⁵ENAH. Escuela Nacional de Antropología e Historia.

⁶Carlos Chanfón Olmos. Arquitecto y profesor de la UNAM (1928-2002). Nace y fallece en Ciudad de México. Impulsó el proyecto editorial sobre la Historia de la Arquitectura y el Urbanismo mexicanos.

⁷Román Piña Chan. Arqueólogo y antropólogo mexicano (1920-2001). Nacido en San Francisco de Campeche, Campeche y fallecido en Ciudad de México.

⁸George F. Andrews. Arquitecto norteamericano (1918-2000). Nace en Minneapolis, Minnesota y muere en Eugene, Oregón. Fue uno de los grandes estudiosos de la arquitectura maya del Yucatán, Belice, Guatemala y Honduras.

⁹Paul Gendrop. Arquitecto y antropólogo francés (1931-1987) nace en París y fallece en Ciudad de México. Fue uno de los máximos especialistas en las culturas del México antiguo.

¹⁰Jaime Litvak King. Arqueólogo y profesor de la UNAM (1933-2006). Nació y murió en ciudad de México. Incorporó a la arqueología la visión de otras áreas antropológicas, llevando a cabo una rigurosa labor de campo y de registro de materiales.

¹¹MARQUINA, Ignacio. *Arquitectura prehispánica*. México: INAH, 1951.

¹²MARQUINA, Ignacio. *El Templo Mayor de México*. México: INAH, 1960.

¹³MARQUINA, Ignacio. *Estudio arquitectónico de la pirámide de Tenayuca*. México: Departamento de Monumentos Artísticos, Arqueológicos e Históricos, 1935.

¹⁴MARQUINA, Ignacio. *Estudio Arquitectónico Comparativo de los Monumentos Arqueológicos de México*. México: Talleres Gráficos de la Nación, 1928.

¹⁵GAMIO, Manuel (Dir.). *La población del valle de Teotihuacán [1922]*. México: ed. facsimilar del Instituto Nacional Indigenista, 1979, 5 vols.

¹⁶Manuel Gamio. Antropólogo, arqueólogo e indigenista (1883-1960). Nace y muere en la Ciudad de México. Es considerado como el padre de la antropología mexicana.

¹⁷Asentamiento matlatzinca que tuvo su auge durante el Posclásico Tardío y que fue conquistado por los mexicas en 1476. Desde esa fecha se empleó el enclave para vigilar las rutas comerciales, como guarnición militar, además de ser fundamental para la protección del acueducto que llegaba hasta Tenochtitlán. En este lugar se formaban y consagraban los guerreros de élite.

¹⁸Antigua capital zapoteca, es una de las ciudades prehispánicas con el registro arqueológico más dilatado, abarcando entre el los siglos VI a.C y VIII d.C. Su posición fue privilegiada, en la cima de una montaña en el centro de los Valles Centrales de Oaxaca, desde donde controlaba los tránsitos de los tres valles que confluyen en ella, ETLA, Zaachila y Tlacolula. En su momento de mayor desarrollo llegó a tener cerca de 35,000 habitantes, distribuidos en su mayoría en las laderas terrazadas de la montaña dedicados a la agricultura.

¹⁹Alfonso Caso Andrade. Arqueólogo mexicano (1896-1970). Nació y murió en la ciudad de México. Estuvo al frente de las excavaciones de la ciudad de Monte Albán, Oaxaca, donde descubrió el tesoro de la Tumba 7. Fue director del INAH entre 1939 y 1944.

²⁰Ignacio Bernal. Antropólogo, arqueólogo e historiador (1910-1992). Nace en París y muere en Ciudad de México. Llevó a cabo importantes estudios y descubrimientos de yacimientos en la región de Oaxaca y en la década de los sesenta del siglo XX estuvo al frente de la zona arqueológica de Teotihuacan.

²¹Jorge Ruffier Acosta. Arqueólogo (1908-1975). Nació en Pekín y falleció en Ciudad de México. Fue colaborador de Alfonso Caso en las excavaciones de Monte Albán en la década de 1930 y principios de los años 1940. Esos trabajos dieron como resultado la definición de una secuencia histórica para esa ciudad localizada en los Valles de Oaxaca.

²²Principal construcción del centro religioso de México-Tenochtitlan dedicado a los dioses Huitzilopochtli y Tláloc, su estructura piramidal era heredera de una larga construcción mesoamericana, implementada con la novedad de contar con doble escalinata por la que se ascendía a la plataforma superior en la que se emplazaban las dos divinidades, símbolos de la tradición religiosa y de los nuevos aportes mexicanos.

²³INAH. Instituto Nacional de Antropología e Historia.

²⁴Enrique Arechavaleta. Antropólogo y arqueólogo del INAH.

²⁵Dolores Soto. Arqueóloga mexicana.

²⁶Antonio Pompa. Historiador (1904-1994). Nació en Guanajuato y falleció en Ciudad de México. Promotor de congresos y mesas redondas, Dirigió la Biblioteca Central del INAH.

²⁷FLETCHER, Banister. *Historia de la arquitectura por el método comparado*. Barcelona: Canosa, 1931.

²⁸Ciudad maya localizada en el estado de Campeche, se caracteriza por estar rodeada su zona nuclear por un foso, único dentro del urbanismo prehispánico del área.

²⁹Antonio Amador. Profesor de la UNAM (1928-1993). Realizó su tesis doctoral sobre el Diseño y trazo urbano en Teotihuacan.

³⁰Institución con sede en Los Ángeles, que trabaja a nivel internacional para promover la práctica de la conservación en las artes visuales, interpretadas ampliamente para incluir objetos, colecciones, arquitectura y sitios.

³¹ICCROM. Siglas en inglés del Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales. Organización intergubernamental dedicada a la preservación del patrimonio cultural a través de programas de formación, información, investigación, cooperación y sensibilización pública. Creado en 1956, se estableció en Roma en 1959 donde permanece su sede.

³²Organización privada, internacional, sin fines de lucro, dedicada a la preservación de sitios de arquitectura histórica y patrimonio cultural de todo el mundo a través de trabajo de campo, promoción, concesión de subvenciones, educación y formación.

³³Proyecto de más de 40 años de duración que viene trabajando en el conocimiento de la ciudad de Tenochtitlan, teniendo como eje las excavaciones en torno al edificio del Templo Mayor, localizado en las proximidades de la catedral. Actualmente está siendo dirigido por Eduardo Matos Moctezuma.

³⁴Acronimo del inglés LIDAR, *Light Detection and Ranging* o *Laser Imaging Detection and Ranging*. Es un dispositivo que determina la distancia desde un emisor láser a un objeto o superficie utilizando un haz láser pulsado. En topografía, la medición de distancias con láser para aplicaciones de mapas a gran escala, está revolucionando la toma de datos digitales relativos a la elevación de terrenos que está sirviendo para identificar estructuras construidas en ámbitos del área maya, facilitando la reconstrucción de enclaves en la actualidad cubiertos por la selva.

³⁵Uno de los edificios más destacados de la ciudad de Uxmal, por dimensiones, casi 100 metros de largo, por 12 de ancho y 9 de alto, uno de los más grandes de toda Mesoamérica. El friso que decora la parte superior del edificio, elaborado con mosaico de piedra, es uno de los ejemplos más bellos y complejos del arte maya. Sobresalen los mascarones de Chaak y las serpientes, cuyos atributos de fecundidad, relacionados con el agua y la tierra, se complementan con otros de carácter astronómico, también vinculados con el ciclo de la vida.

³⁶Ciudad prehispánica del Clásico Tardío (600-900 d.C.), su arquitectura es representativa de las construcciones de la Región Puuc, en Yucatán. Sus edificios están decorados con mascarones de Chac, el Dios de la Lluvia, grecas, paneles con jeroglíficos y altas cresterías. Entre los edificios más representativos están la Pirámide del Adivino, el Cuadrángulo de las Monjas y la Casa de las Palomas. Ubicación cronológica principal: Clásico Tardío 600 a 900 d. C.

³⁷El urbanismo de la ciudad prehispánica de Teotihuacan, el principal centro urbano del período Clásico en Mesoamérica (ss. III-VII), se articula en torno a esta vía, el Miccaotli, de aproximadamente 2,5 kilómetros de largo, trazada de norte a sur. A ella se abren algunos de los espacios y edificios más importantes de la ciudad como la Ciudadela con la pirámide de Quetzalcóatl, la Pirámide del Sol o la Pirámide de la Luna.

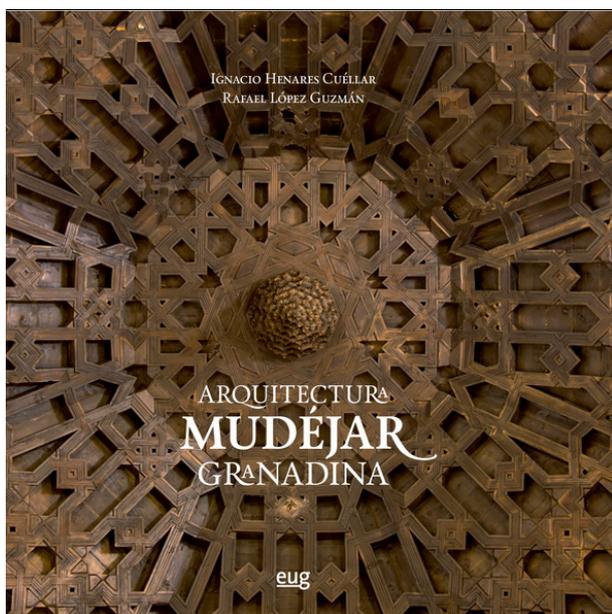
³⁸CHANFÓN OLMOS, Carlos. (Coord.). *Historia de la Arquitectura y Urbanismo mexicanos*. México: FCE, 1997-2001, 5 vols.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Reseñas

Henares Cuéllar, Ignacio y López Guzmán, Rafael. *Arquitectura Mudéjar Granadina (2a edición)*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2020, 276 págs., 106 ils. color, 13 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-6653-0.



Obra de referencia para la investigación sobre el arte mudéjar peninsular, este libro fue publicado por primera vez en 1989 con el objetivo de cubrir un vacío historiográfico: la sistematización de los estudios de la arquitectura mudéjar en la provincia de Granada. Desde ese momento hasta hoy hemos visto un gran desarrollo de las investigaciones sobre el arte y la arquitectura mudéjar, pero a juicio de los autores, estas publicaciones no han cambiado el modelo interpretativo que esta obra fijó. Constatar que a pesar del tiempo la visión de estos investigadores sigue presente ha sido la razón fundamental de reeditar este libro en conjunto con la Editorial de la Universidad de Granada.

170

Aun así los autores en esta nueva edición han querido recoger aportaciones historiográficas que han enriquecido las investigaciones sobre el arte mudéjar granadino en los últimos treinta años. Destacan principalmente la recopilación bibliográfica de Ana Reyes Pacios, las tesis doctorales de Elena Díez Jorge y Gloria Aljazairi, las investigaciones del Laboratorio de Arqueología y Arquitectura de la Ciudad (LAAC) de la Escuela de Estudios Árabes de Granada, y los numerosos encuentros científicos que han aumentado las perspectivas de estudio del arte mudéjar. Además se han actualizado las imágenes de los edificios estudiados e incorporado dibujos didácticos que permiten comprender los aspectos técnicos y planimétricos tratados en el libro, lo que da

cuenta del carácter eminentemente visual de la publicación.

Los autores son conscientes de la importancia de esta obra en el engranaje teórico sobre el arte mudéjar y de la necesidad de visibilizar los edificios mudéjares existentes en la provincia de Granada. Así, tomando las palabras que Darío Cabanelas dejó escritas en el prólogo, esta publicación busca “rehabilitar un viejo legado y aprovecharse de una singular tradición” (28). Para ello, presenta un enfoque interpretativo basado en un análisis técnico-formal, los procesos constructivos, urbanos y figurativos, y los problemas socioculturales, ideológicos e históricos presentes en el Reino de Granada durante el siglo XVI. Esta metodología tiene como eje central la iglesia parroquial como estructura del programa arquitectónico, relacionándola con los precedentes bajomedievales tanto islámicos como cristianos, la organización productiva de los gremios —especialmente el de los carpinteros—, y la configuración del espacio construido. Bajo esta armadura teórica los autores definen la arquitectura mudéjar granadina como “la forma de organización del trabajo constructivo y un programa cultural, religioso y político que dará como resultado la construcción de un escenario capaz de asegurar los valores morales, ideológicos y simbólicos de la nueva sociedad castellana en la Alta Andalucía” (33).

El libro comienza enfrentándose a uno de los temas que historiográficamente han sido parte de un largo debate: ¿cuáles son los límites entre la arquitectura mudéjar y la arquitectura morisca? Esta pregunta es respondida por los autores explicando las condiciones históricas del siglo XVI y la existencia del problema morisco (33-42). Así, delimitan los campos de acción arquitectónica de los moriscos a las construcciones privadas e indican que “a mediados del quinientos podemos afirmar

que la herencia directa nazarí ha desaparecido tomando cuerpo histórico la calificación de mudéjar para todas las realizaciones que se elaboraron en el solar del antiguo Reino de Granada” (37).

Los autores enfatizan que la arquitectura mudéjar responde a un programa ideológico-político e institucional atento a la “redefinición del discurso urbano” (79) por medio de la creación de nuevos centros rituales y simbólicos —las parroquias— y de nuevas relaciones sociales post-conquista. En el capítulo II se tratan profundamente las implicaciones de este programa de fundaciones en la configuración urbana de Granada, en el modelo de excepción del Albayzín, y en las ciudades neocristianas de Loja, Guadix y Baza (43-87).

El capítulo III es de una extensión considerable, pues en él se aborda en detalle el universo técnico y social de la arquitectura mudéjar granadina (89-256). Para entenderla los autores comienzan con una revisión de la organización productiva focalizada en la persistencia del sistema gremial durante el siglo XVI, analizando la función del taller y las ordenanzas de carpintería (89-98). A continuación el libro presenta el lenguaje constructivo, describiendo los elementos formales y técnicos fundamentales para comprender la arquitectura mudéjar: pies derechos, zapatas y canes, y la gran diversidad de cubiertas (98-125). Luego se tratan las iglesias mudéjares y sus tipologías arquitectónicas en diferentes lugares de la provincia de Granada: Granada ciudad, la Alpujarra, el Valle de Lecrín, el obispado Guadix-Baza, los Montes, las tierras de Alhama y Loja, las vegas del Genil, la costa granadina (125-209). El capítulo III presenta además otras manifestaciones arquitectónicas del mudéjar granadino: capillas privadas y funerarias (209-211), conventos y monasterios (211-218), arquitectura asistencial (218-227), palacios y espacios domésticos (227-248), y otras tipologías (248-257).

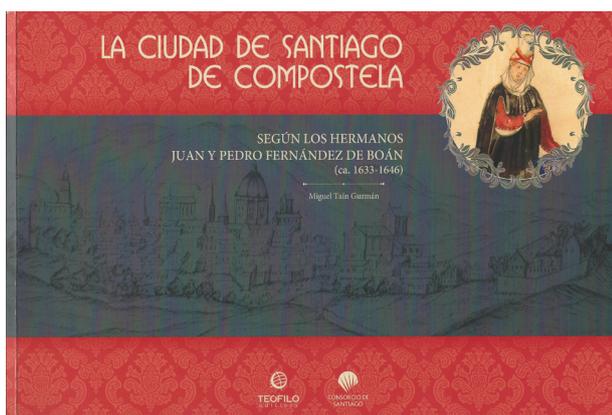
La visión general que presenta esta obra demuestra la convivencia de lenguajes arquitectónicos en la provincia de Granada durante el siglo XVI: el gótico en algunas construcciones religiosas, el renacimiento en el diseño civil y nobiliario, y el mudéjar regido por los gremios. La comprensión de esta complejidad arquitectónica es un desafío para los investi-

gadores del arte mudéjar, siendo esta obra un ejemplo de cómo abordar la existencia de un laboratorio artístico que fue un referente en la construcción visual de España durante la Edad Moderna.

Francisco Mamani Fuentes

École Normale Supérieure de París, Francia.

Taín Guzmán, Miguel. *La ciudad de Santiago de Compostela según los hermanos Juan y Pedro Fernández de Boán (ca. 1633-1646)*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, 2019, 218 págs., 138 ils., color. ISBN: 978-8416753406.



A Santiago se entraba por siete puertas principales y en cada una de ellas se encontraba memoria de alguna ermita, monasterio o templo. Con estas palabras describen los hermanos Boán la impresión que les produce una ciudad circular, oval, ochavada y redonda, sujeta al signo de Acuario. La capital compostelana fue uno de los centros principales de peregrinación desde el medievo, pero a pesar de su importancia eran poco conocidas las referencias a su trazado urbano y la descripción de sus monumentos en la Edad Moderna. La cabeza del reino de Galicia y centro de peregrinación carecía de crónicas urbanas y testimonios gráficos en los siglos XVI y XVII. Este estudio viene a arrojar luz sobre la importancia de esta ciudad en el contexto del reino gallego y de las rutas jacobeanas, a la vez que analiza la nobleza local en un riguroso análisis que el profesor Miguel Taín realiza del manuscrito *Historia General y Descripción del Reino de Galicia* de los hermanos Juan y Pedro Fernández de Boán. El texto conocido a partir de una copia realizada del original en el siglo XIX fue adquirido por el profesor Xosé Ramón Barreriro y en sus 1.126 páginas realiza una historia diacrónica del reino de Galicia, desde el comienzo de la creación del mundo hasta la década de 1640, en el que se terminó de escribir la obra. Sus autores intercalaron numerosos apuntes tomados de sus visitas y viajes por el reino, con sus impresiones de la peregrinación, o con la transcripción de lápidas romanas, testamentos o dibujos de los diferentes escudos de la nobleza gallega, así como de citas eruditas tras la consulta en archi-

vos y bibliotecas, con el propósito de ensalzar la antigüedad de los orígenes del reino, describiendo sus ciudades y villas más importantes, sus iglesias, reliquias y casas nobiliarias, consolidando el poder de las oligarquías locales a los que los hermanos Boán tratan de incorporarse legitimando una falsa nobleza.

Este documento constituye un testimonio excepcional para documentar el patrimonio gallego, y particularmente en lo que este libro analiza, constituye una de las más importantes aportaciones al conocimiento de la ciudad de Santiago de Compostela, antes de las reformas urbanas que cambiarán su fisionomía en pleno barroco, así como del tejido social de sus habitantes y de sus linajes nobiliarios que la habitaban en la primera mitad del siglo XVII, tal y como se describe en varias secciones del manuscrito.

El libro se organiza en ocho capítulos con 218 páginas que incorporan un estudio minucioso sobre el manuscrito y la descripción de Santiago de Compostela desde su aspecto defensivo, la estructuración de sus puertas y murallas, la organización de la ciudad en sus collaciones, así como de los monasterios de san Paio de Antealtares, el monasterio de san Martiño Pinario y la Catedral. El estudio incorpora además la transcripción de Santiago que aparece en el manuscrito, junto con un excelente apéndice gráfico de 139 ilustraciones de diferente procedencia donde se suceden miniaturas, pinturas, planos, edificios y bienes muebles descritos en las páginas que escribieron los hermanos Boán y que ponen de manifiesto el profundo calado de esta investigación.

Este trabajo comienza con el análisis del descubrimiento del propio manuscrito, que comenzaría a escribirse hacia 1630 y que se finalizaría con diferentes añadidos en 1647, estudiando a sus autores Juan y Pedro Fernández de Boán. Al primero corresponde la

mayor parte de la redacción del manuscrito, pues desde su posición como clérigo era conocedor de los archivos gallegos y un experto en falsificar documentos. Fue su hermano Pedro el que concluyó el documento, y el que solicitó licencia para imprimir la *Descripción del Reino*. Pese a tenerla no encontró fondos para su publicación, siendo este trabajo final el que se copió en el siglo XIX y que ahora ha servido al profesor Taín para sentar las bases del estudio de la ciudad de Santiago, cuyas descripciones lo sitúan por encima del resto de crónicas anteriores y coetáneas, siendo un testimonio excepcional para conocer el tejido urbano y los principales edificios de la ciudad.

También es muy interesante la génesis del documento, en la que se cruzan el interés de los hermanos Fernández de Boán por manipular la historia de su linaje, algo que ya habían hecho en otras obras que se ponen en relación en este estudio como es el *Libro antiguo de linajes de Galicia* o también en la *Historia gótica de san Servando* de 1646. A partir de noticias históricas apócrifas buscaban revertir su origen plebeyo, entroncando su apellido con la nobleza de la casa de los Fernández de Temes y para ello no dudaron en falsificar la información intentando hacerla pública con la publicación del manuscrito. En este sentido, su autor analiza la vinculación de los Boán con la ciudad de Santiago y en este deseo de legitimación de la nobleza, describen no sólo la ciudad, sino también los diferentes linajes nobiliarios que contribuyeron a la conformación de la urbe como cabeza del reino gallego, sus palacios y, sobre todo, una de sus principales aportaciones es la descripción de la Compostela de la nobleza y su participación en la renovación de la arquitectura.

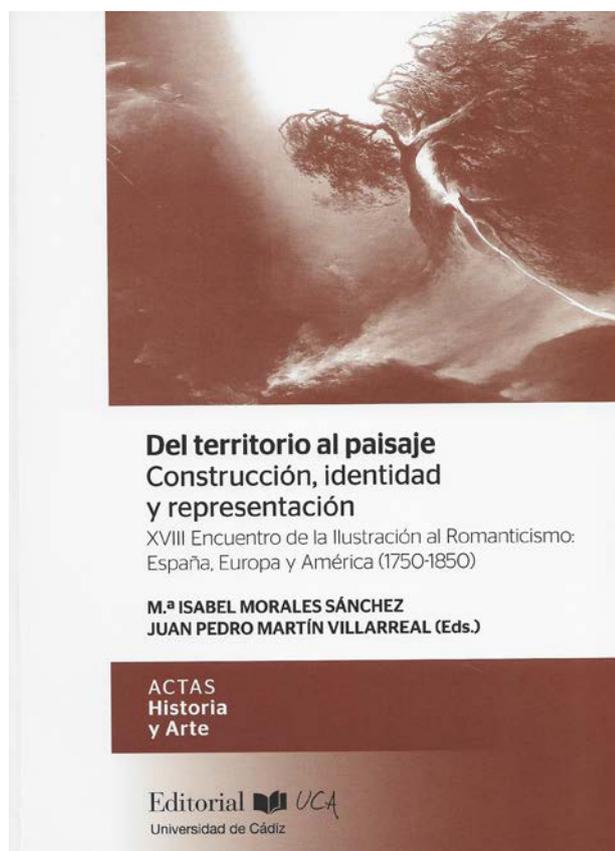
De gran interés es la descripción de la infraestructura de los caminos que llevan a Santiago, todavía una ciudad medieval en la que incorporan referencias eruditas de otros autores, a la vez que

describen sus murallas, puertas, calles y plazas, junto con sus principales monumentos, como la Catedral; la construcción de los colegios, de iglesias o la entrada de nuevos estilos con los que se edifica el Hospital Real, antes de que la llegada del canónigo José de Vega iniciase el cambio radical barroco en la fisonomía de la urbe. Y que junto con las pequeñas historias de los peregrinos y de

los habitantes de la ciudad que narran los hermanos Boán, conforman un testimonio único, el más relevante hasta el momento, para acercarse a la memoria de la ciudad de Compostela en las primeras décadas del siglo XVII.

Luis Méndez Rodríguez
Universidad de Sevilla, España.

Morales Sánchez, María Isabel y Martín Villarreal, Juan Pedro (Eds.). *Del territorio al paisaje. Construcción, identidad y representación. XVIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa y América (1750-1850)*. Cádiz: Editorial de la Universidad, 2019, 194 págs., 12 ils., b/n. ISBN: 978-84-9828-768-4.



“Los territorios *contados* son construcciones imaginarias de los mismos, en los que cada individuo vuelca, a la luz de lo que ha leído, ha oído o ha conocido, el ideario que conforma, en definitiva, su forma de pensar el espacio físico, convirtiéndolo en paisaje”, con esta evocadora definición, María Isabel Morales, introduce este libro monográfico que reúne a doce investigadores cuyos escritos constituyen una muestra de cómo el análisis transversal proporciona una visión sincrética y certera de los discursos que intervienen en la construcción social y cultural del territorio, centrado en el período entre 1750 y 1850.

176

El primero de los tres bloques se denomina *Conceptualizaciones del paisaje*, en él David Pujante nos habla del paisaje romántico como símbolo de la naturaleza original, poniendo en relación Naturaleza, Mito y Poesía. En su estudio expone cómo la historia evolutiva del entendimiento de la naturaleza por la humanidad puede insertarse en dos líneas de conocimiento: una en la que se enmarcan todos los entendimientos fisicistas y otra para la que ésta también son vías y formas de conocimiento de lo que se oculta a los sentidos, al igual que también lo es el mito o la poesía, es en esta segunda línea en la que centra su trabajo. Por su parte, Carlos Reyero analiza las imágenes que han visibilizado la línea fronteriza hispano-francesa. Para este autor el gesto de cruzar la frontera se convierte en un paisaje discursivo y para analizarlo ha elegido una serie de imágenes relacionadas con acontecimientos políticos

producidos a ambos lados de la línea fronteriza, los cuales han servido para imaginar paisajes en los que el poder se reconoce a sí mismo a través de la aceptación de líneas naturales incuestionables. Por último, Pascual Riesco en su texto *Fronteras invisibles, fronteras de lo invisible*, pone en relación y conflicto la visión clasicista del paisaje natural frente a la visión romántica, en cuya transición se alteró profundamente las funciones y las manifestaciones de la relación entre fondo y proximidad y de su agente mediador, el límite.

El segundo bloque lleva por temática *Paisaje, Literatura y Pintura*. En él María Isabel López Martínez nos habla de espacio y civilización centrándose en el análisis de la obra de Fernán Caballero. Tras su análisis concluye afirmando que si la visión de la ruina implica un recorrido en el tiempo, la literatura funciona como su vehículo de transporte. Rosa Elena Ríos Lloret se centra en la construcción y representación de los paisajes de amor y muerte en la pintura romántica, paisajes que son avasalladores e inflexibles con el ser humano, que representan una naturaleza bella y seductora pero a la vez peligrosa y letal. En esta línea trabajará también la temática de la muerte y del suicidio, muerte que se hace más evidente en el texto de Juan Pedro Martín Villarreal en el que analiza el mar como espacio, también fronterizo, para el suicidio femenino en la narrativa romántica española. En el capítulo de Fernando Limeres Novoa se habla de *Maravilla y horror de América en el Romanticismo argentino*, en el que se aborda tanto la expresión de América y de lo americano como las estrategias discursivas e ideológicas a través de tres textos canónicos escritos por Domingo Faustino Sarmiento y Esteban Echeverría. Por último, Pablo Romero Velasco se centra en la obra *Grandes elegías*, escrita entre 1800 y 1801 por el poeta Friedrich Hölderlin, teniendo como eje el mito, la nación y la naturaleza.

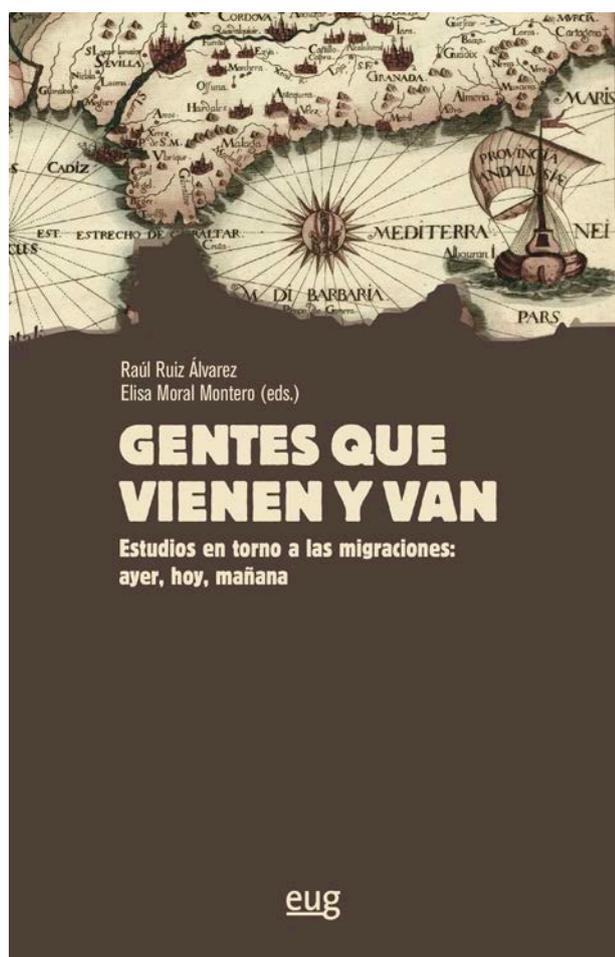
El tercer bloque se centra en *Paisajes del territorio urbano y rural*. En él José Ramón Barros Caneda analiza el Puerto de Santa María y su intensa

relación con la cultura vitivinícola plasmada en la bodega como símbolo, recogiendo las claves de la identificación visual de su modelo tipológico así de su inserción en el palimpsesto urbano a lo largo de los siglos. De su análisis se extraen conclusiones muy interesantes sobre el proceso de transformación visual que la bodega ofrece en la trama urbana, no solo en el momento de su constitución sino también en el presente. Por su parte, María del Castillo García Romero nos habla de la destrucción de la ermita de San Roque de Lebrija como ejemplo de metamorfosis del paisaje religioso de esta localidad sevillana. En él realiza una breve contextualización del espacio como base de actuación para después, tomando como hilo conductor la desaparecida ermita, analizar su proceso de destrucción en la primera mitad del siglo XIX, a través de material inédito de altísimo interés. Salvador García Fernández, de manera clara y didáctica, nos presenta un estudio muy atractivo centrado en el edificio del Oratorio de la Santa Cueva de Cádiz consagrado en 1796, recogiendo una muestra del amplio corpus literario existente sobre este espacio de forma coetánea en el tiempo. Por último, Davinia Albadalejo nos habla de *los fantasmas del purgatorio. Iglesia y Romanticismo en la ciudad de Murcia, 1750-1850*, concluye afirmando que la fantasía murciana supo combinar la tradición y la vanguardia y que tanto las ánimas del purgatorio como los fantasmas compartieron la creación de un paisaje murciano entre la vida y la muerte.

Sin duda, un libro que en conjunto ofrece una visión muy interesante del Romanticismo, pues los tres conceptos sobre los que gira la obra (construcción, identidad y representación) permiten abordar tres amplias temáticas: el imaginario que sustenta una determinada concepción, la medida en cuanto a sentido de pertenencia de un colectivo y los modos de expresión estéticos y artísticos derivados de ella.

Guadalupe Romero-Sánchez
Universidad de Granada, España.

Ruiz Álvarez, Raúl y Moral Montero, Elisa. (Eds.). *Gentes que vienen y van. Estudios en torno a las migraciones: ayer, hoy y mañana*. Granada: Editorial Universidad, 2020, 377 págs., 91 ils. b/n. ISBN: 978-84-338-6707-0.



El ser humano ha tenido en la movilidad un elemento fundamental para construirse como animal social. A lo largo de la historia han sido diversos los motivos por los que nos hemos desplazado, curiosidad, relación, intercambio, necesidad de alimento o de supervivencia, fueron causas que nos impulsaron a iniciar un paulatino pero irreversible proceso para ocupar otros lugares. Poco han cambiado las cosas.

Este libro, editado por Raúl Ruiz Álvarez y Elisa Moral Montero, es una reflexión sobre los motivos y porqués del desplazamiento de gentes desde la Edad Media a la actualidad, en una propuesta de contrastes, con intenciones claras de difundir e investigar, y que permite repensar las causas principales que provocan dichas migraciones. De esta manera transversal y diseccionada nos presentan Raúl Ruiz Álvarez y Elisa Moral Montero el objeto de estudio en el capítulo introductorio.

El contexto granadino a partir del siglo XIII, con la constitución del reino nazarí, no fue ajeno a estas dinámicas. Flujos tanto internos, que relacionaban a los distintos reinos peninsulares, como externos, y que exponían al territorio andalusí a los vaivenes de un Mediterráneo que se encontraba a merced de grandes potencias comerciales como Génova, dentro de un entramado de rutas que conectaban con el norte de África. Motivos políticos, religiosos, ecocómicos y defensivos hilvanan la temática en los trabajos de Javier Villaverde Moreno, Blas Ramos Rodríguez y Rocío Iglesias de Haro. Los tres construyen una visión

en perspectiva a partir de tres escalas sociales e integrando territorios diversos, que retrotraen los vínculos a etapas emirales.

Abiertos a la Edad Moderna, las relaciones establecidas entre territorios superaron los límites del Mare Nostrum. Aumentaron las ambiciones y mejoraron las técnicas que permitieron afrontar desplazamientos más largos. América por un lado y Asia por otro, confluyen en un espacio en el que las microescalas dejan entrever las transformaciones. El magnífico trabajo del profesor Sánchez Montes repasa las circunstancias geohistóricas que caracterizan el período, tomando como referencia los desplazamientos de gentes que vieron en las tierras granadinas una esperanza para mejorar su vida. Cada uno de los éxodos que conoció el reino de Granada desde finales del siglo XV, marcaron momentos desafiantes para quienes se aventuraban desde el norte a espacios de distintas tradiciones en su relación con el medio. Etapas sucesivas que conocieron procesos dramáticos siempre, y que se revisan en una serie de trabajos que tienen a las fuentes documentales como pieza fundamental. Un bloque que reduce paulatinamente el espacio a estudiar, y que desde la investigación en equipo de María José Ortega Chinchilla, Raúl Ruiz Álvarez, Elisa Moral Montero y Margarita María Birriel Salcedo, pasando por el de Félix García Pérez, María Teresa García del Moral Garrido y Carmelo A. García Campoy, se centran en Las Alpujarras y Valle de Lecrín. Contextos que posiblemente más hayan sufrido los procesos migratorios y que reflejan en su complejidad y múltiples aproximaciones el papel de las estructuras familiares, las mujeres, las circunstancias especiales de la repoblación tras la Guerra de Las Alpujarras, nombres o libros parroquiales, entre otros. Una etapa en la que entran en liza espacios que convierten estos traslados en irreversibles como fueron las emi-

graciones a América y que analiza Juan Manuel Guillén González-Novo para el siglo XVIII.

En la contemporaneidad, las posibilidades de desplazamiento han acelerado los viajes y los tiempos de asimilación de los cambios. Problemas de integración y estar abocados a una inevitable migración caracterizaron los años del aperturismo en el régimen franquista, con el desplazamiento de miles de españoles a Europa. Así nos lo muestran los trabajos de Karin Vilar Sánchez y Miguel Ángel Carvajal Contreras. El caso concreto de la provincia de Granada es la protagonista en los análisis de José Antonio Nieto Calmaestra y Pedro Bautista Marco, que descienden hasta la microescala del área urbana de la ciudad de la Alhambra. Todo en una dinámica que ha visto aparecer la figura del joven formado que debe salir a buscar mejores oportunidades de trabajo, tal y como reflejan Alberto Capote Lama, Antia Pérez Camarés y Belén Fernández Suárez.

179

Circunstancias todas, que ahora se ahondan en nuestra construcción de la imagen del que llega, siendo la base de una articulación ideológica que afecta a la reafirmación de las señas de identidad construidas incluso desde los medios de comunicación, como así nos lo muestran los tres últimos trabajos de José Manuel Maroto Blanco y Alberto Capote Lama; Eman Mhanna Mhanna y Teresa Zarauza Valero; y Raquel Martín Cano y Friederike Ther.

En definitiva un libro sólido, que el lector tiene en sus manos y donde las migraciones, símbolo de desequilibrios y desigualdades, muestran las mismas constantes que obligan a repensarlas, asumiendo su inevitabilidad.

Miguel Ángel Sorroche Cuerva
Universidad de Granada, España.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



Normas
de presentación
para originales

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano



NORMAS DE PRESENTACIÓN PARA ORIGINALES

1. “QUIROGA. REVISTA DE PATRIMONIO IBEROAMERICANO” es una revista electrónica que edita artículos originales e inéditos, documentos, revisiones, entrevistas y reseñas de publicaciones referidos a los procesos culturales relacionados con el patrimonio histórico-artístico que tienen lugar en el ámbito iberoamericano.

183

2. EXTENSIÓN

La extensión máxima será de 30.000 caracteres, incluidos espacios, para la sección de Artículos, de 7.000 caracteres para documentos, revisiones y propuestas metodológicas incluidos en Varia, y 5.000 para las reseñas bibliográficas.

3. EVALUACIÓN Y SELECCIÓN

El método de evaluación de Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano es el denominado de “doble ciego”, que ayuda a preservar el anonimato tanto del autor del texto como de los evaluadores. El Consejo de Redacción decidirá sobre la publicación del texto a la luz de los informes, que serán dos como mínimo. En el caso de que un artículo no se adecue a la línea general de la revista, será devuelto a su autor sin necesidad de evaluación. El secretario de la revista notificará al autor la decisión tomada sobre su trabajo. En caso de aceptación, el secretario podrá adjuntar, además, la relación de modificaciones sugeridas por los evaluadores. La decisión última de publicar un texto puede estar condicionada a la introducción de estas modificaciones por parte del autor, que dispondrá de un plazo de seis meses para volver a enviar su texto. Superado este plazo, el artículo repetirá enteramente el proceso de evaluación. Tanto los artículos rechazados como los informes de los evaluadores se conservarán en el archivo de la revista.

4. PRESENTACIÓN DE LOS TRABAJOS

Los autores remitirán a la secretaría técnica un CD con los dos ficheros necesarios (uno para el texto y otro para las ilustraciones) en formato .doc o .docx. Las imágenes se remitirán en formato jpg/jpeg o tiff. El CD estará marcado con una etiqueta de identificación con el nombre del autor o autores y el título completo del artículo. Los originales también se remitirán mediante correo electrónico, en forma de archivo adjunto en un único fichero, a la siguiente dirección: revistaquiroya@ugr.es

La dirección postal de la Secretaría Técnica es la que sigue:

Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Campus de Cartuja s/n
18071 Granada

5. CRITERIOS DE ESTILO

I. En la primera página del texto, también llamada página de título, figurarán los siguientes datos: título del artículo, nombre del autor o autores, filiación profesional, breve resumen curricular (máximo 500 caracteres con espacios), nombre y dirección del autor responsable de la correspondencia sobre el manuscrito (ver apartado de responsable de correspondencia) y apoyos recibidos para la realización del estudio en forma de becas, equipos o recursos financieros (en caso de tenerlos).

La extensión del título no debe ser superior a 80 caracteres con espacios y debe presentarse también en inglés, con un cuerpo diferenciado del texto. Se valorará que en el título se utilicen descriptores extraídos de tesauros de la especialidad. En el caso de contener algún subtítulo, éste se separará del título mediante un punto y seguido, aunque en ningún momento su extensión será superior a los 80 caracteres con espacios mencionados. En cualquier caso no se admitirá el empleo de abreviaturas.

184

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... tomando como referencia el siguiente ejemplo: *Fig. 1. Eduardo Lozano Vistuer. Genio y Figura. Grabado. 1993. Museo Iconográfico del Quijote. Guanajuato. México.*

La revista no se responsabiliza de los derechos de autor derivados de las imágenes incluidas en los artículos, los cuales corresponderán a los firmantes de los mismos.

V. Apéndices y anexos. Se admitirá la inclusión de apéndices y anexos, en caso de que resulte oportuno. Ambos irán al final del trabajo, sin numerar.

VI. Empleo de abreviaturas, acrónimos y símbolos. Se admitirá la inclusión de abreviaturas, acrónimos y símbolos en el contenido (no en los títulos de trabajos ni en los de apartados). Éstas se adecuarán a las directrices establecidas por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE): <http://buscon.rae.es/dpd/>

6. NORMAS DE PRESENTACIÓN DE LAS RESEÑAS

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

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

7. NORMAS DE CITACIÓN PARA LA BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía deberá atenerse a las siguientes normas:

- a) Referencia a una monografía:

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

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

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

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

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

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

- d) Referencia a un congreso:

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

- e) Referencia a una obra ya citada:

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

Si a continuación hay que remitir de nuevo a la misma obra abreviar: *Ibid.* o *Ibid.*, 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].

9. DERECHOS DE AUTOR

Los textos publicados en Quiroga, en su versión electrónica, son propiedad de la revista, siendo necesario citar su procedencia cuando sea necesario. Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica de Quiroga se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento-Uso no Comercial 3.0 España (CC-by-nc 3.0). La indicación de la licencia de uso y distribución, CC-by-nc, ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario. Puede consultar la versión informativa y el texto legal de dicha licencia en los siguientes enlaces.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/> [1]

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/es/legalcode.es> [2]

Los usuarios pueden realizar un número razonable de copias impresas para su uso personal o con fines educativos o de investigación.

Descargue AQUÍ la Guía de Buenas Prácticas en formato PDF.

Descargue AQUÍ el Formulario de Declaración de Autoría en formato DOC.

187

10. IDIOMAS

Los idiomas aceptados por *Quiroga. Revista de Patrimonio Iberoamericano* son principalmente el inglés, el castellano y el portugués, al ser las lenguas mayoritarias en su ámbito científico. La publicación en otras lenguas será estudiada en cada caso por el Consejo de Redacción. Esta política afecta a todas las secciones de la revista.

11. NOTA DE COPYRIGHT

(c) Quiroga. Los originales publicados en la edición electrónica de esta Revista son propiedad de la misma, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "CREATIVE COMMONS RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL 3.0 ESPAA" (CC-by-nc). Puede consultar desde aquí la versión informativa y el texto legal de la licencia. Esta circunstancia ha de hacerse constar expresamente de esta forma cuando sea necesario.

12. DECLARACIÓN DE PRIVACIDAD

Los nombres y direcciones de correo-e introducidos en esta revista se usarán exclusivamente para los fines declarados por esta revista y no estarán disponibles para ningún otro propósito u otra persona.

Quiroga
Revista de Patrimonio
Iberoamericano

